



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

**A AFROCENTRICIDADE DO CINEMA NEGRO EM SERGIPE:
PRIMEIRAS CENAS DE MARCELO ROQUE BELARMINO
E EVERLANE MORAES**

São Cristóvão (SE)
2024



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

**A AFROCENTRICIDADE DO CINEMA NEGRO EM SERGIPE:
PRIMEIRAS CENAS DE MARCELO ROQUE BELARMINO
E EVERLANE MORAES**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação – PPGED, da Universidade Federal de Sergipe – UFS, Linha de Pesquisa Educação, Conhecimento e Cultura, como requisito para obtenção do título de doutor em Educação.

Orientador: Prof. Dr. Fabio Zoboli

São Cristóvão (SE)
2024

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA CENTRAL
UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE**

S237a Santos, Wolney Nascimento
A afrocentricidade do cinema negro em Sergipe : primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes / Wolney Nascimento Santos ; orientador Fabio Zabolli. – São Cristóvão, SE, 2024.
242 f. : il.

Tese (doutorado em Educação) – Universidade Federal de Sergipe, 2024.

1. Educação. 2. Negros no cinema - Sergipe. 3. Cinema na educação. 4. Afrocentrismo. 5. Belarmino, Marcelo Roque. 6. Moraes, Everlane. I. Zabolli, Fabio, orient. II. Título.

CDU 37.015.4:791.5(813.7)



UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PRÓ-REITORIA DE PÓS-GRADUAÇÃO E PESQUISA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO

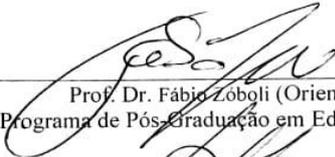


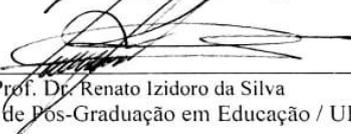
WOLNEY NASCIMENTO SANTOS

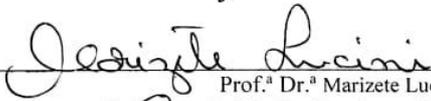
CINEMA NEGRO AFROCENTRADO EM SERGIPE: PRIMEIRAS CENAS DE MARCELO
ROQUE BELARMINO E EVERLANE MORAES

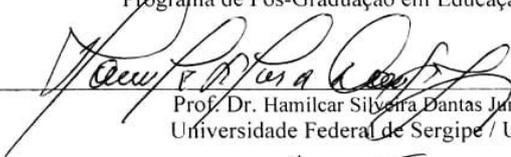
Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em Educação da Universidade Federal de Sergipe e
aprovada pela Banca Examinadora.

Aprovada em 08.08.2024


Prof. Dr. Fábio Zóboli (Orientador)
Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS


Prof. Dr. Renato Izidoro da Silva
Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS


Prof.ª Dr.ª Marizete Lucini
Programa de Pós-Graduação em Educação / UFS


Prof. Dr. Hamilcar Silveira Dantas Junior
Universidade Federal de Sergipe / UFS


Prof. Dr. Santiago Pich
Universidade Federal de Santa Catarina / UFSC

SÃO CRISTÓVÃO (SE)
2024

*Com carinho e afeto à história e memória do intrépido
Coletivo de Artistas Audiovisuais que compuseram
as equipes dos filmes aqui estudados e, que foi
inspiração para escrever esta pesquisa.*

*Aos irmãos e irmãs que nos deixaram, vítimas dos
efeitos da pandemia de Covid -19, nosso abraço
espiritual e carinho a seus familiares.*

*“A terra é meu quilombo, meu espaço é o meu quilombo
Onde eu estou, eu estou, onde estou, eu sou”
(Beatriz Nascimento, ÔRI, 1989)*

AGRADECIMENTOS

É chegada a hora de agradecer e louvar aos(as) que bem merecem, pois foram distintas pessoas que contribuíram direta e indiretamente para a concretização do trabalho de pesquisa, e confesso que não darei conta de nominar todas. Contudo, vai daqui meus sinceros agradecimentos de carinho e afeto da caminhada.

Saúdo e agradeço à Mãe-Terra, pois dela emanam todas as energias e forças que me ajudaram a fazer a travessia acadêmica junto ao objeto de pesquisa, transformando os momentos difíceis em aprendizado resiliente.

Às minhas famílias Nascimento e Barbosa, pelo incentivo e carinho nos momentos alegres e difíceis.

Agradeço especialmente ao intelectual negro, realizador audiovisual Marcelo Roque Belarmino e à intelectual negra, realizadora audiovisual Everlane Moraes, pela oportunidade e concessão para estudar suas histórias e filmes do Cinema Negro sergipano. Meus sinceros agradecimentos.

Agradeço ao meu orientador, Professor Dr. Fabio Zoboli (UFS), pelo afeto educativo durante a caminhada, através de sua orientação segura e inteligente me ajudando a fazer as reflexões necessárias e acreditando nas minhas ideias. Suas orientações foram fundamentais para o êxito da pesquisa.

Agradeço à Professora Dr^a. Marize Lucini (UFS) e aos Professores Drs. Renato Izidoro da Silva e Hamilcar Silveira Dantas Junior (UFS) que estiveram na Banca de Qualificação e fizeram observações pertinentes que ajudaram na estrutura e desenvolvimento do trabalho final. Do mesmo modo, agradeço ao Professor Santiago Pich (UFSC) pelas sutilezas e observações durante a Banca de Defesa.

Aos colegas e professores do Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGED/UFS, pela orientação, compartilhamentos de ideias e sonhos. Sobretudo durante o período da Pandemia de Covid-19, quando aquecemos as distâncias com abraços fraternos.

À realizadora e cineasta Gabriela Caldas, pelas conversas enriquecedoras sobre a cena audiovisual dos anos 2000 em Sergipe. Suas informações e vivências foram importantes para a pesquisa.

À poeta Gilda Costa, pelo afeto e acolhimento à pesquisa, através das conversas e acesso aos documentos do seu arquivo pessoal de artes visuais e uma cópia da poesia Quebra-cabeça.

Agradeço a companhia e orientação argumentativa dos(as) autores(as) que compõem as referências da pesquisa. Minha sincera gratidão.

RESUMO

A presente tese tem como objetivo pesquisar a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe: primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes, sob a perspectiva afrocentrada de Molefi Kete Asante. Do intelectual negro Marcelo Roque Belarmino são analisadas a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides – Parafusos* (2007); *Chegança* (2009); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012)). De igual modo, são analisados três filmes da intelectual negra Everlane Moraes: *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019). O argumento que pretendemos sustentar nesta tese é de que a filmografia dos dois diretores é afrocentrada. Deste modo, os filmes foram estudados a partir de três categorias da epistemologia da Afrocentricidade: 1) **a Agência**, onde cada personagem central do filme se coloca como um(a) *Agente Social*, capaz de contar a história - a sua história; 2) **o Lugar [afro-centrado]**, imprescindível para quem costura a narrativa de sua história e de seu povo, potencializando alguns elementos formais da diáspora africana; 3) **o Tempo**, que tem como princípio voltar-se para a cultura ancestral, frutificando ações do presente, preservando e aprendendo com o passado. Sobretudo, protegendo os valores, hábitos e a religião africana. Nessa perspectiva, os filmes foram abordados sob o viés da descrição e análise fílmica, tendo um procedimento interdisciplinar, dialogando com áreas do conhecimento: teoria do cinema, arte, sociologia, bem como a relação do cinema-educação, a partir da Lei n.º 10.639/2003, que versa pela obrigatoriedade, no currículo oficial da rede pública e privada, do ensino da temática “História, Cultura Afro-brasileira e Africana”, e as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica das Relações Étnico-Raciais. Sendo assim, atribuímos aos filmes a condição de estudo sobre a representação estética e cultural do(a) negro(a) na sociedade brasileira e em diáspora. Conclui-se que a trajetória artística dos realizadores, analisadas sob suas respectivas filmografias, são de caráter emancipador, na concepção e na construção do Cinema Negro em Sergipe. Logo, são afrocentradas, na medida em que são consonantes com a episteme de Molefi Kete Asante.

Palavras-chave: Cinema e Educação; Cinema Negro em Sergipe; Africanidades; Afrocentricidade; Marcelo Roque Belarmino; Everlane Moraes.

ABSTRACT

The objective of this thesis is to research the Afrocentricity of Black Cinema in Sergipe: early scenes by Marcelo Roque Belarmino and Everlane Moraes, through the Afrocentric perspective of Molefi Kete Asante. The work of Black intellectual Marcelo Roque Belarmino is analyzed, focusing on his trilogy *As Aventuras de Seu Euclides – Parafusos* (2007), *Chegança* (2009), and *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012). Similarly, three films by Black intellectual Everlane Moraes are analyzed: *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013), *Aurora* (2018), and *Pattaki* (2019). The argument we intend to support in this thesis is that the filmography of both directors is Afrocentric. Thus, the films were studied based on three categories of Afrocentric epistemology: (1) **Agency**, where each central character in the film acts as a Social Agent capable of telling the story - their story; (2) **Place [Afro-centered]**, essential for those who weave the narrative of their history and their people, enhancing certain formal elements of the African diaspora; and (3) **Time**, the present time, which prioritizes a return to ancestral culture, bearing fruit in present actions, preserving and learning from the past. Above all, safeguarding African values, habits, and religion. In this perspective, the films were addressed from the viewpoint of filmic description and analysis, adopting an interdisciplinary approach that dialogues with various fields of knowledge: film theory, art, sociology, and the cinema-education relationship, based on Law No. 10.639/2003, which mandates the inclusion of “Afro-Brazilian and African History and Culture” in the official curriculum of public and private schools, as well as the National Curriculum Guidelines for Ethnic-Racial Relations in Basic Education. Consequently, we assign the films the status of studies on the aesthetic and cultural representation of Black individuals in Brazilian society and on their diaspora. We conclude that the artistic trajectories of these filmmakers, analyzed through their respective filmographies, are emancipatory in nature and in the conception and construction of Black cinema in Sergipe. Therefore, they are Afrocentric, as one can align them with the epistemology of Molefi Kete Asante.

Keywords: Cinema and Education; Black Cinema in Sergipe; Africanities; Afrocentricity; Marcelo Roque Belarmino; Everlane Moraes.

RESUMEN

Esta tesis tiene como objetivo investigar el afrocentrismo del cine negro en Sergipe: primeras escenas de Marcelo Roque Belarmino y Everlane Moraes, desde la perspectiva afrocéntrica de Molefi Kete Asante. Del intelectual negro Marcelo Roque Belarmino, se analiza la trilogía *As Aventuras de Seu Euclides – Parafusos* (2007); *Chegança* (2009); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012)). De manera idêntica, se analizan tres películas del intelectual negro Everlane Moraes: *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019). El argumento que pretendemos sustentar en esta tesis es que la filmografía de los dos directores es afrocéntrica. De esta manera, las películas fueron estudiadas a partir de tres categorías de la epistemología del afrocentrismo: 1) **la Agencia**, donde cada personaje central de la película se posiciona como un Agente Social, capaz de contar la historia - su historia; 2) **el Lugar [afrocentrado]**, esencial para quienes tejen la narrativa de su historia y su gente, realzando algunos elementos formales de la diáspora africana; 3) **el tiempo**, cuyo principio es recurrir a la cultura ancestral, materializando las acciones presentes, preservando y aprendiendo del pasado. Sobre todo, proteger los valores, hábitos y religión africanos. Desde esta mirada, las películas fueron abordadas desde la perspectiva de la descripción y análisis cinematográfico, utilizando un procedimiento interdisciplinario, dialogando con áreas del conocimiento: teoría del cine, arte, sociología, así como la relación entre cine y educación, con base en la Ley n. 10.639/2003, que establece la obligación, en el currículo oficial de las escuelas públicas y privadas, de impartir la temática “Historia, Cultura Afrobrasileña y Africana”, y las Directrices Curriculares Nacionales para la Educación Básica sobre Relaciones Étnico-Raciales. Por lo tanto, atribuimos al cine la condición de estudio sobre la representación estética y cultural de los negros en la sociedad brasileña y en la diáspora. Se concluye que las trayectorias artísticas de los directores, analizadas bajo sus respectivas filmografías, son de carácter emancipatorio, en la concepción y construcción del cine negro en Sergipe. Por lo tanto, son afrocéntricos, en la medida en que están en consonancia con la episteme de Molefi Kete Asante.

Palabras clave: Cine y Educación; Cine Negro en Sergipe; Africanidades; afrocentrismo; Marcelo Roque Belarmino; Everlane Moraes.

LISTA DE SIGLAS E ABREVIÇÕES

- ABEPEC** – Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais
- ABL** – Academia Brasileira de Letras
- ARPUB** – Associação das Rádios Públicas do Brasil
- CBE** – Conferência Brasileira de Educação
- CDFB** – Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro
- CINEAD** – Programa de Extensão Cinema para Aprender e Desaprender
- CNPQ** – Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico
- CNV** – Comissão Nacional da Verdade
- COVID-19** – Doença do Coronavírus 2019
- CULTART** – Centro de Cultura e Arte/UFS
- CURTA-SE** – Festival Iberoamericano de Cinema de Sergipe
- DIA** – Distrito Industrial de Aracaju
- DICEI** – Diretoria de Currículos e Educação Integral
- DUDH** – Declaração Universal dos Direitos Humanos
- EGBÉ** – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe
- EICTV** – Escuela Internacional de Cine y Tv, de San Antonio de los Baños/CUBA
- EUA** – Estados Unidos da América
- FACED - UFRGS** – Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul
- FNB** – Frente Negra Brasileira
- FUNCAJU** – Fundação Cultural Cidade de Aracaju
- FUNDAP** – Fundação Aperipê de Sergipe
- GECEF** – Grupo de Pesquisa Sobre Cinema e Educação Filosófica
- GELEDÉS** – Instituto da Mulher Negra
- GEMAA** – Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa
- GRUPEM** – Grupo de Pesquisa, Educação e Mídia
- HQ** – Histórias em Quadrinhos
- Im@go** – Laboratório da Imagem, Experiência e Criação
- IMS** – Instituto Moreira Salles
- JK** – Juscelino Kubitschek
- LDB** – Lei de Diretrizes e Bases da Educação

LECAV – Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual

LIA – Laboratório de Investigação audiovisual

LPG – Lei Paulo Gustavo

LRF – Lei de Responsabilidade Fiscal

LUPA – Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual

MEC – Ministério da Educação

MFI – complexo habitacional Marcos Freire I

MinC – Ministério da Cultura

MNO – Movimento Negro Organizado

MS – Ministério da Saúde

NEMES – Núcleo de Estudos sobre Mídia, Educação e Subjetividade

NEX – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais

NPD – Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira

NUPE – Núcleo de Programas Especiais

OAB – Ordem dos Advogados do Brasil

OME – Observatório da Mídia Esportiva

OMS – Organização Mundial de Saúde

ONG – Organizações Não-Governamentais

PCN – Parâmetros Curriculares Nacionais

PEC – Proposta de Emenda à Constituição

PPGCINE UFF – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense

PRALA – Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano

SEB – Secretaria de Educação Básica

SEDUC – Secretaria de Estado da Educação e da Cultura

SEGRASE – Serviços Gráficos de Sergipe

SEMED/Aracaju – Secretaria Municipal da Educação

SESC – Serviço Social do Comércio

SUS – Sistema Único de Saúde

TEN – Teatro Experimental do Negro

UERJ – Universidade Estadual do Rio de Janeiro

UESB – Universidade do Sudoeste da Bahia

UFF – Universidade Federal Fluminense

UFPE – Universidade Federal de Pernambuco

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul

UFRJ - Universidade Federal do Rio de Janeiro

UFS – Universidade Federal de Sergipe

UNB – Universidade Federal de Brasília

UNEB – Universidade do Estado da Bahia

UNESCO – Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura

UNESP – Universidade Estadual Paulista – UNESP

USP – Universidade de São Paulo

VOD – Video on Demand

LISTA DE TABELA E FIGURAS

Tabela 1	Grupos de Pesquisa nas áreas de Cinema, Audiovisual, Mídia e Educação.	33-35
Figuras 1 e 2	Frames do filme A Paquera, de Marcelo Roque Belarmino (2000)	67
Figura 3	Frame do filme Quebra-cabeça, de Marcelo Roque Belarmino (2005)	71
Figura 4	Ator Renato de Sá (RAS) - frame do filme Quebra-cabeça, de Marcelo Roque Belarmino (2005)	71
Figura 5	Frame do filme Quebra-cabeça, de Marcelo Roque Belarmino (2005)	71
Figura 6	Cartaz do filme A gente acaba aqui, de Everlane Moraes (2021)	76
Figura 7	Frame do filme A gente acaba aqui, de Everlane Moraes (2021)	76
Figura 8	Frame do filme Conflitos e Abismos - a expressão da condição humana, de Everlane Moraes (2014)	79
Figura 9	Equipe Técnica - Coletivo de Artistas Audiovisuais. Parafusos, 2007. Fonte: COSTA, Moema.	84
Figura 10	Seu Euclides - Parafusos, 2007. Fonte: COSTA, Moema.	84
Figura 11	Moema Pascoini e Cícero Madureira no set de filmagem de Parafusos, 2007. Fonte: COSTA, Moema.	89
Figura 12	Forro de lona branco, no teto do galpão. Parafusos, 2007. Fonte: COSTA, Moema.	89
Figura 13	Everlane Moraes e Marcelo Roque. Parafusos, 2007. Fonte: COSTA, Moema.	89
Figuras 14, 15 e 16	Sequência de cenas com os negros fugindo do engenho para o Quilombo e Mocambos. Vestidos com as anáguas das sinhazinhas que estavam no quarador. Parafusos, 2007. Fonte: COSTA, Moema.	89
Figuras 17 e 18	Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Fonte: SANTOS, W. N., 2024.	95
Figuras 19 e 20	Vista da parte interna da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. Fonte: SANTOS, W. N., 2024.	95
Figuras 21 e 22	Cenografia, Chegança, 2009. Fonte: COSTA, Moema.	97
Figura 23	Cena do cais do porto em Lisboa. Chegança, 2009. Fonte: COSTA, Moema.	98
Figura 24	Seu Euclides pescando com Dourada. Chegança, 2009. Fonte: COSTA, Moema.	98
Figuras 25, 26 e 27	Construção de barco cenográfico. Chegança, 2009. Fonte: COSTA, Moema.	102
Figuras 28, 29 e 30	Ensaio dos atores manipuladores. Chegança, 2009. Fonte: COSTA, Moema.	102
Figuras 31, 32, 33 e 34	Cortejo dos Lambe Sujo. Fonte: SANTOS, W. N. 1995-1999	108

Figura 35	Mãe Suzana. Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999	109
Figura 36	Pai Joá. Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999	109
Figuras 37, 38 e 39	Cortejo dos Caboclinhos. Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999	109
Figura 40	Taqueiro (Feitor). Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999	109
Figuras 41, 42 e 43	Combate final entre Lambe Sujo e Caboclinhos. Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999	112
Figuras 44 e 45	Público na Festa Lambe Sujo e Caboclinhos. Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999	113
Figura 46	Construção dos Bonecos. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. Fonte: COSTA, Moema.	126
Figura 47	Ensaio da cena do jantar na casa grande. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. Fonte: COSTA, Moema.	126
Figura 48	Ensaio da cena do Coronel Vicente e a Escrava Isaura. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. Fonte: COSTA, Moema.	127
Figura 49	Ensaio da cena do jantar na casa grande com as Escravas Isaura e Maria. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. Fonte: COSTA, Moema.	127
Figuras 50 e 51	Cenografias: entrada e vista do Quilombo. Cidade de Laranjeiras/SE. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. Fonte: COSTA, Moema.	128
Figura 52	Visita de Mãe Suzana a Seu Euclides. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. Fonte: COSTA, Moema.	128
Figura 53	Anúncios de jornais da abertura do filme. Fonte: Frames do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	137
Figura 54	Título do filme. Fonte: Frame do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	139
Figura 55	Encenação documental. Fonte: Frames do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	139
Figura 56	Figura 56: Depoimento dos moradores. Fonte: Frames do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	141
Figura 57	Resgate da imagem aérea do bairro Cirurgia. Fonte: Frame do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	143
Figura 58	Entrevista (<i>in memorian</i>) de Wellington Santos: "Irmão" – em 1991, - arquivo da TV Aperipê. Fonte: Frame do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	143
Figuras 59 e 60	Projeção de imagem sobre o corpo suporte do ator Gilson Marinho (Inha) e da diretora Everlane Moraes. Fonte: Frames do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	144
Figura 61	Mosaico dos moradores do Bairro Cirurgia e do Quilombo Urbano Maloca. Fonte: Frames do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	145
Figura 62	Parte final do filme. Fonte: Produção do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?	147
Figura 63	Mercedes Rodriguez, Crisálida Páez e Elizabeth Fuentes. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	149
Figura 64	Teatro abandonado. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	150

Figura 65	La niña Elizabeth Fuentes. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	150
Figuras 66 e 67	La cantante Mercedes Rodriguez y La señora Crisálida Páez. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	150
Figura 68	La cantante Mercedes Rodriguez, no camarim. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	155
Figura 69	Tablado do teatro, com janelas ao fundo. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	157
Figura 70	Reconhecimento do espaço singular do teatro - la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodriguez y la señora Crisálida Páez. Aurora, 2018. Fonte: ASCANIO, Pablo.	158
Figura 71	Mulher cega, Pattaki, 2019. Fonte: REBOUÇAS, Flávio.	162
Figura 72	Homem Construtor / Pedreiro, Pattaki, 2019. Fonte: REBOUÇAS, Flávio.	164
Figura 73	Mulher que armazena água, Pattaki, 2019. Fonte: REBOUÇAS, Flávio.	165
Figura 74	Mulher Sereia, Pattaki, 2019. Fonte: REBOUÇAS, Flávio.	166
Figura 75	Obra Invenção coletiva (1934), de Renè Magritte. Fonte: Coletivo Invenção https://pt.wahooart.com/@/8XYU8Y-Rene-Magritte-coletivo	166
Figura 76	Everlane Moraes na concepção da cenografia - Trono da Santeria para Yemaya (Iemanjá). Fonte: Produção, Pattaki, 2019.	171
Figura 77	Everlane Moraes e equipe de fotografia com a Mulher Peixe. Fonte: Produção, Pattaki, 2019.	171

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	20
1.1	SOBRE O ARGUMENTO DA TESE	20
1.2	OBJETIVOS	24
1.2.1	Objetivo Geral	24
	Objetivos Específicos	24
1.3	PERCURSO METODOLÓGICO	25
1.3.1	Instrumentos de coleta de dados e amostragem	25
1.2	SISTEMATIZAÇÃO DA TESE	28
2	CINEMA NEGRO AFROCENTRADO	30
2.1	CINEMA E EDUCAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA NA ENCRUZILHADA DA ALTERIDADE E CRIAÇÃO	31
2.2	CINEMA E AFRICANIDADES (LDB/1996; DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS PARA A EDUCAÇÃO BÁSICA DAS RELAÇÕES ÉTNICO- RACIAIS; A LEI 10.639/2003)	35
2.3	POR UM CINEMA NEGRO AFROCENTRADO NA PERSPECTIVA DA EPISTEMOLOGIA DE MOLEFI KETE ASANTE	42
3	NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO(A) NEGRO(A) NO CINEMA BRASILEIRO E EM SERGIPE: PERSONAGENS, CAMINHOS E ENCRUZILHADAS	55
3.1	A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO	57
3.2	CINEMA NEGRO NO FEMININO: O CINEMA PRODUZIDO POR MULHERES NEGRAS	62
3.3	A IMPORTÂNCIA DE MARCELO ROQUE BELARMINO E EVERLANE MORAES PARA A IDENTIDADE DO CINEMA NEGRO SERGIPANO	65
3.3.1	Marcelo Roque Belarmino e o início do ciclo audiovisual	65
3.3.2	Everlane Moraes e o início do Ciclo Audiovisual	72
3.3.3	Uma síntese dos percursos à guisa da cena audiovisual	80
4	CINEMA NEGRO AFROCENTRADO EM SERGIPE: DESCRIÇÃO DA FILMOGRAFIA DE MARCELO ROQUE BELARMINO	83
4.1	<i>AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – PARAFUSOS (2007)</i>	83
4.1.1	Marcelo Roque Belarmino – Um Artista Audiovisual	85
4.1.2	A história do filme – Grupo Parafusos da cidade de Lagarto/SE	87

4.1.3	Curiosidades nas filmagens de Parafusos	87
4.2	<i>AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – CHEGANÇA</i> (2008)	90
4.2.1	O Filme <i>As Aventuras de Seu Euclides - Chegança</i>	96
4.3	<i>AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES - LAMBE SUJO E CABOCLINHOS</i> (2012)	104
4.3.1	O Filme <i>As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos</i>	113
4.4	CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO DO FILME: A CONSTRUÇÃO DOS BONECOS, CENÁRIO E O TRABALHO DO ATOR MARIONETISTA.....	121
4.5	UMA ANÁLISE AFROCENTRADA DA FILMOGRAFIA DE MARCELO ROQUE BELARMINO	129
5	CINEMA NEGRO AFROCENTRADO EM SERGIPE: DESCRIÇÃO DA FILMOGRAFIA DE EVERLANE MORAES	134
5.1	<i>CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE?</i> (2013)	134
5.1.1	O recorte da pesquisa etnográfica	137
5.1.2	Uma encenação-documental	138
5.1.3	Fale! Eu quero te escutar! É importante o que você vai falar! – oralidade dos moradores mais antigos da comunidade	139
5.1.4	Pluralidade de Memória – resgate de Wellington Santos, morador da Maloca	141
5.1.5	Estruturação da narrativa – disjunção do sonoro e do visual	145
5.2	<i>AURORA</i> (2018)	148
5.2.1	Prólogo	148
5.2.2	Ay, Aurora, me has echado al abandono	150
5.2.3	A fotografia do filme <i>Aurora</i> : a representação da imagem da mulher negra	157
5.3	<i>PATTAKI</i> (2019)	159
5.3.1	Prólogo	159
5.3.2	A Tese de Everlane Moraes para a concepção do filme <i>Pattaki</i>	160
5.4	UMA ANÁLISE AFROCENTRADA DA FILMOGRAFIA DE EVERLANE MORAES	172
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
	REFERÊNCIAS	187
	APÊNDICES	199

1 INTRODUÇÃO

1.1 SOBRE O ARGUMENTO DA TESE

A tela de cinema (ou do visor da câmera) se instaura como uma nova forma de membrana para permear um outro modo de comunicação com o outro (com a alteridade do mundo, das pessoas, das coisas dos sistemas) e com si próprio. A educação também se reconfigura diante dessas possibilidades (Fresquet, 2013, p. 19).

Abrimos o texto desta pesquisa de doutoramento fazendo referência a um fragmento da obra “Cinema e educação: reflexões sobre algumas experiências de cinema e educação” (Fresquet, 2013), que nos faz deduzir o cinema atuando como artefato cultural midiático na sociedade contemporânea, ajudando a pensar as distintas realidades políticas, econômicas, filosóficas, sócio-culturais e as temáticas das africanidades que serão analisadas a partir do Cinema Negro que se propõe *descolonizador*, *agenciador* que potencializa o protagonismo *autoconsciente* e ideológico do(a) negro(a) na cultura afrodiáspórica.

Esta tese parte de uma crescente e contínua discussão das temáticas que permeiam as relações étnico-raciais e suas derivações, nos campos social e educacional, com a pretensão de possibilitar o acesso à produção cinematográfica, ao(a) professor(a) e o(a) educando(a) que versa sobre as diferentes realidades das populações africanas e afrodescendentes no Brasil e no mundo. As discussões aqui abordadas estão associadas ao caráter afrocentrado do Cinema Negro de Sergipe, que será verificado mediante o trabalho de descrição e análise categorial no cinema. Os critérios da legislação sobre questões étnico-raciais são premissas que dão sustentação à tese convergente ao Cinema Negro e educação, debatendo as “política de ações afirmativas” para comunidades e povos tradicionais no Brasil, que se identificam em deter conhecimentos de um sistema próprio de organização social, cultural, ancestral e religiosa.

Fizemos aproximação com a educação, através da Lei n.º 10.639/2003, que versa pela obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana” no Currículo Oficial da Rede de Ensino.

A Lei n.º 10.639 – que estabelece as Diretrizes e Bases da Educação Nacional – busca cumprir o acordado na Constituição Federal do Brasil, bem como nas

Constituições Estaduais, Leis Orgânicas e Leis Municipais (Brasil, 2013). Sendo aprovada em 2003, no primeiro mandato do Presidente da República Luiz Inácio Lula da Silva, atendendo a uma antiga pauta das entidades do Movimento Negro Organizado no país, a pauta trazia em si um compromisso de instruir pelo pleno exercício da cidadania política das pessoas. Assegurando-lhes o direito à igualdade de condições de vida; acesso e sobrevivência dos modos e saberes; acesso aos bens culturais e a história dos sistemas culturais dos povos africanos e afrodescendentes; ao mesmo tempo em que atribuía ao sistema educacional brasileiro que garantisse o desenvolvimento das pessoas em sua plenitude de alteridades e contextos, a partir do acesso às mais diversas fontes de conhecimento da cultura brasileira. Junto a isso, abordamos as Diretrizes Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, que orientavam aos sistemas de ensino, à coordenação pedagógica das escolas e aos(as) educadores(as) que produzissem conteúdos: material didático e afins, programas e projetos, com o intuito de que as temáticas das Relações Étnico-Raciais não fossem trabalhadas em sala de aula de forma incompleta e com erros do ponto de vista das abordagens de identidades e modos de saberes e de vida. Assim como, a posição de localidade e consciência das relações de “pertencimento étnico-racial – descendentes de africanos, povos indígenas, descendentes de europeus, de asiáticos – para interagirem na construção de uma nação democrática, em que todos, igualmente, tenham seus direitos garantidos e sua identidade valorizada” (Brasil, 2013, p. 498).

Essas novas Diretrizes e Leis tratam de estabelecer uma orientação da política curricular fundada em dimensões históricas e sociais oriundas das circunstâncias no Brasil, tendo como fim, fundamentar um “projeto de nação” em que prioriza a escola como espaço primordial de produção de conhecimentos e o integral exercício da cidadania, acessando os direitos sociais e políticos, combatendo o racismo e as discriminações que atingem a população negra. Para esse propósito, a lei orienta que no trato pedagógico sejam trabalhados conteúdos que promovam a formação de atitudes, posturas e valores que eduquem cidadãos na construção de uma nação democrática, na qual todos, igual e equitativamente, tenham seus direitos garantidos para produzirem e cultuarem representações que servirão de referência de identidade valorizada para todas as gerações diacrônica e sincronicamente (Diretrizes Curriculares Nacionais, 2013).

A tese apresentada aposta no cinema como uma ferramenta pedagógica que transcende à condição “bancária” e pode estimular a criticidade e consciência do(a)

educando(a) para que este almeje pensar livremente. O(a) educador(a) afrocentrado(a) que constrói um trabalho com o cinema no espaço/tempo da escola, deve atentar-se por uma mediação teórica robusta, como um ato cultural libertador contínuo, conforme sugerido por Marcello e Fischer (2011):

Podemos, assim, imaginar um sem-número de propostas de pesquisa no âmbito das relações entre cinema e educação – mas, a nosso ver, a maior ou menor eficácia desse trabalho dependerá da construção de um objeto, na medida do possível, complexo, rico, pleno de questões, tanto no tocante a um tipo de criação particular (a narrativa cinematográfica), quanto ao tipo de sujeitos, de algum modo, envolvidos com filmes (na condição de espectadores, de personagens principais, ou mesmo de realizadores ou de *analistas* de imagens) em relação aos modos de existência propostos, ligados a problemas contemporâneos urgentes (Marcello; Fischer, 2011, p. 506).

Assim, o objeto de estudo desta pesquisa foi desenvolvido a partir de aspectos norteadores: cinema (a), educação (b) e afrocentricidade (c), de acordo com a seguinte conjuntura:

a) Cinema como artefato / dispositivo / janela onde podemos ver. Aprender novas histórias. Contar nossas histórias, dando a elas uma aparência específica e também conduzindo outros sentidos autorais que elevem as particularidades das subjetividades, estéticas, simbólicas e sócio-políticas. Como exemplo: conhecendo fatos, personagens e histórias que não tivemos oportunidade de conhecer. Mas que, diante do acesso do ver / fazer / pensar cinema de forma compartilhada, potencializa a sociabilidade de produzir e contar histórias, através do cinema, a partir de novos olhares.

b) A educação através da escola, exercendo uma função acolhedora e pedagógica através dos possíveis diálogos que se estabelecem por meio do cinema, capaz de apresentar histórias em diversos contextos. A escola que procura ouvir os que não são ouvidos em sua dinâmica social de classe. A escola que mostra, visibiliza e conta as histórias daqueles(as) a quem foram tirados os direitos de saber sobre suas histórias. Então, uma educação que seja direcionada à classe social popular, à qual foi negada a condição de exercer um posicionamento consciente e central de *Agente Social* de sua própria história. Nesse ponto de vista, uma educação, por meio da escola, que esteja articulada politicamente para se posicionar quanto a uma reflexão da condição e posição em que está o *oprimido*. Sendo a escola uma instituição que promova a “ação cultural

para a liberdade” deste *oprimido* (Freire, 1982) e de sua classe social, em termos de desenvolvimento humano, dignidade e autoconsciência individual e coletiva.

c) Trazer para o trabalho do cinema e educação os conceitos pertinentes à dimensão da afrocentricidade (Asante, 2009), que está conexas ao efeito da epistemologia do *Lugar* [afro-centrado], considerando que a “africanos” e “Afrodescendentes” foi sempre negada a possibilidade de fala de seu lugar habitual, ou seja, sobre sua história, convicções políticas, sociais, culturais, econômicas e ideológicas, as quais sempre são tratadas por diferentes escutas e lentes, que substancialmente estão articuladas continuamente por interesses em invisibilizá-los.

Na “Epistemologia da Afrocentricidade”, a formulação de ideias, princípios e políticas de direito à participação democrática dos povos africanos ganha ênfase. De igual forma, também a perspectiva da condição da “*Agência*” do povo africano assume centralidade, gerando profícuas questões.

Segundo Asante (2009), a afrocentricidade tem como objetivo trazer o africano para o centro onde as suas questões são discutidas. Muitos autores, que vieram a ter uma grande influência, consideraram o Ocidente como produtor do real saber científico. Nessa conjuntura, os africanos foram quase sempre considerados como estando na borda da produção de conhecimentos; a composição identitária dos seus grupos era quase desconhecida e os mesmos não tinham uma representação cultural.

Com o pressuposto de uma leitura epistemológica pautada em outro lócus de produção do saber, Asante (2009) considera que é importante reiterar que a formulação de uma epistemologia afrocentrada tem como escopo colocar os empenhos e vivências africanas na prioridade, a partir das categorias: *a Agência*, *Lugar* [afro-centrado] e *o Tempo*. A *Agência* refere-se ao protagonismo africano como *Agente Social e Político*, ante ao seu mundo. O *Lugar* [afro-centrado], diz-se de não mais aceitar estar à margem dos fenômenos. E a categoria *o Tempo* tem uma relação ancestral com o passado, na perspectiva de “proteger e defender os valores, hábitos e a religião africana”. Ou seja, não se pode pensar o presente e as análises do futuro sem estarmos centrados nos elementos constitutivos culturais que perpassam pelos elementos linguísticos, sociológicos, filosóficos e cosmológicos da cultura africana.

Para tensionar a epistemologia Afrocentrada de Asante, trazemos ao escopo desta tese duas referências centrais no contexto do Cinema Negro sergipano. Trata-se do diretor negro Marcelo Roque Belarmino e a diretora negra Everlane Moraes. De cada

um dos diretores foram trazidas três obras filmicas. De Marcelo Roque Belarmino foi descrita e analisada a trilogia “*As Aventuras de Seu Euclides*” – *Parafusos* (2007); *Chegança* (2009); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012). De igual modo, foram descritos e analisados três filmes de Everlane Moraes: *Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019).

A presente tese pretende defender o argumento de que o Cinema Negro sergipano de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes é afrocentrado, posto em análise a partir das três categorias da afrocentricidade, apresentadas por Molefi Kete Asante: *a Agência, o Lugar [afro-centrado] e o Tempo*.

A pesquisa de doutorado é sobre **a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe: primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes**, a partir da epistemologia de Molefi Kete Asante. Daremos ênfase à produção audiovisual dos anos 2000 a 2018, no recorte do cinema dos dois realizadores, contextualizando uma nova cena audiovisual que se iniciava em Sergipe, através do embrionário e intrépido coletivo de jovens em que estavam os dois realizadores.

Tratou-se de uma pesquisa desenvolvida no grupo de estudos “corpo e política” da UFS, na linha de pesquisa “corpo e comunicação”. Nesta linha, são estudadas as mídias como ferramenta cultural e política para a governabilidade do corpo e seus comportamentos sociais: texto, pintura, fotografia, cinema, televisão, rádio, internet e mídias digitais.

1.2 OBJETIVOS

1.2.1 Objetivo Geral

- Pesquisar a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe, a partir das primeiras cenas cinematográficas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes, sob a perspectiva da epistemologia afrocentrada de Molefi Kete Asante.

Objetivos Específicos

- Apresentar, no contexto do Cinema Negro, a produção cinematográfica dos realizadores Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes.

- Situar a representação do negro na epistemologia afrocentrada de Molefi Kete Asante.

- Destacar as Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica das Relações Étnico-Raciais, assim como a Lei n.º 10.639/03, que, entre seus objetivos no currículo da Rede de Ensino, cria a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira".
- Apresentar o cinema sob a perspectiva do “cinema educação”.
- Descrever e Analisar os filmes que compõem a cinematografia dos realizadores Marcelo Roque Belarmino – *“As Aventuras de Seu Euclides” – Parafusos (2007); Chegança (2008); Lambe Sujo e Caboclinhos (2012)* – e Everlane Moraes – *Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse? (2013); Aurora (2018) e Pattaki (2019)*.

1.3 PERCURSO METODOLÓGICO

Na perspectiva de contribuir para a área das ciências sociais e humanas no campo da educação, esta investigação possui cunho teórico e prático de uma pesquisa qualitativa, na qual a construção do objeto de pesquisa – **a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe: primeiras cenas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes** – a partir da epistemologia de Molefi Kete Asante, será assentada no contexto da produção de cinema em que estão inseridos seus realizadores, seguindo as fontes orais, documentais históricas e os filmes analisados.

1.3.1 Instrumentos de coleta de dados e amostragem

Trabalharemos com quatro instrumentos de coletas de dados:

1º Levantamento de fontes históricas e documentação

Levantamento de documentação temática e documentação bibliográfica, com o objetivo de coletar informações sobre a produção do Cinema Negro em Sergipe.

2º Entrevista semi-estruturada

1. Entrevista com Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes, a partir de dois eixos norteadores:
 - a) Abordar a entrada / formação e trajetória na arte cinematográfica – eixo histórico.
 - b) Detalhes e peculiaridades sobre suas produções fílmicas – eixo interpretativo das obras.
2. Entrevista e envio de arquivos no formato de mensagens instantâneas em celulares *smartphones*, por meio do aplicativo WhatsApp Messenger, com Marcelo Roque Belarmino, Everlane Moraes e pessoas entrevistadas¹.

3º Descrição e *Análise fílmica*

A descrição e análise são feitas dos filmes da trilogia do realizador Marcelo Roque Belarmino: “*As Aventuras de Seu Euclides*” – *Parafusos* (2007); *Chegança* (2008); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), e de três filmes da realizadora Everlane Moraes: *Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2018).

Os filmes são estudados a partir de três categorias da epistemologia da Afrocentricidade de Molefi Kete Asante. A primeira é a *Agência*, onde cada personagem central do filme se coloca como um(a) *Agente Social*, capaz de contar a história – a sua história. A segunda é o *Lugar [afro-centrado]*, imprescindível para quem costura a narrativa de sua história e de seu povo, potencializando alguns elementos formais geográficos da diáspora africana, os territórios onde seus antepassados viveram e agora onde ele vive e da tradição cultural ancestral. E, por último, a categoria *o Tempo*, que tem como princípio voltar-se para a cultura ancestral, na perspectiva de frutificar as ações do presente, preservando e aprendendo com o passado. Sobretudo, protegendo os valores, hábitos e a religião africana. Nesse sentido, o tempo nos faz trabalhar com as reminiscências e memórias, valorizando a oralidade e as histórias que cercam os objetos e as coisas que marcam aspectos históricos de uma vida e de seu coletivo, em diversas situações.

No caso das *Aventuras de Seu Euclides*, de Marcelo Roque Belarmino, os folguedos populares são contados – atravessados pelo velho Griôt Seu Euclides, que, por meio de suas memórias e reminiscências da oralidade de seus familiares e ancestrais,

¹ Esta metodologia foi aplicada por conta de duas situações. A primeira: enquanto se desdobrava a pesquisa, o mundo foi assolado pela Pandemia da COVID-19, a qual exigia o isolamento das pessoas. A segunda: pelo fácil armazenamento de dados e arquivos no celular e acesso à internet.

relembra os fatos do tempo da escravidão. Assim como as personagens e seus enredos, nos filmes de Everlane Moraes, nos depoimentos dos moradores e moradoras do Quilombo² Urbano Maloca, contando como era a geografia da comunidade, com o morro Caixa D'Água. Nos vazios e silêncios da história de três mulheres cubanas de idades diferentes vivendo em um antigo teatro abandonado, o cotidiano da diáspora afro-cubana das mulheres é apresentado em suas identidades, que são postas em desejos, afetos, perdas e memórias. E, no encontro com seus personagens, quando Everlane Moraes passou a morar em La Habana Vieja – Havana Velha, cujo objetivo era voltar-se para uma apreensão da vida em Cuba, tecendo um caminho de alteridades e subjetividades em relação ao *Lugar* [afrocentrado], onde conheceu os seus principais personagens do filme – a mulher cega, depois o homem construtor e outros, e, por último, na noite da cidade, a mulher trans.

Nessa perspectiva, os filmes são estudados a partir da abordagem da descrição e análise fílmica, tendo um procedimento interdisciplinar em que dialoga com diversos textos sobre os filmes. Assim como textos de teóricos da História e da Ciência do Folclore - Felte Bezerra, Luis da Câmara Cascudo, Silvio Romero, Paulo Carvalho Neto, Beatriz Gois Dantas e Luiz Antonio Barreto...; do cinema – André Bazin, Elinaldo Teixeira, Jean-Louis Comolli, Gilles Deleuze e outros; o cinema como experimentação filosófica, em Gerardo Yoel e Alain Badiou; a música, com as pesquisas de José Ramos Tinhorão, Odílio Saminêz e as composições de Manoel Corona. Portanto, situando os aspectos sociais, culturais, econômicos, filosóficos e políticos em que estão inseridos os realizadores e suas respectivas produções cinematográficas, considerando: argumento, roteiro; produção de arte, cenografia, som, atuação das personagens; pós-produção; edição, efeitos e estratégias de lançamento, público e crítica.

4º Ficha-roteiro de apoio didático

Foi elaborada uma ficha-roteiro de apoio didático de cada filme, contendo as principais informações sobre **Elementos Informativos** (realizador(a), sua filmografia, ficha técnica, sinopse, prêmios e participações em festivais, detalhes sobre o filme) e **Delineamentos Pedagógicos** (questões suscitadas no filme e/ou a partir dele), com o

² A palavra Quilombo, quando escrita com a inicial Q maiúscula, faz referência ao Quilombo como espaço, território de resistência e construção de identidades e liberdade coletiva.

objetivo de ajudar discussões em roda de conversa e debate em escolas, cineclubes e espaços alternativos. A referida Ficha-roteiro de apoio didático está na parte final do trabalho (Apêndice A).

1.2 SISTEMATIZAÇÃO DA TESE

Para além dessa breve introdução, onde apresentamos o argumento de nossa tese, os objetivos e a abordagem metodológica, essa tese está organizada a partir de mais cinco seções, a seguir descritas.

No segundo capítulo, intitulado *Cinema Negro Afrocentrado*, é feito um sucinto percurso em que se objetiva apresentar alguns grupos interdisciplinares de pesquisas no Ensino Superior que tratam do cinema e seus respectivos líderes. Na sequência, é discutido o cinema como ferramenta pedagógica que pode ser utilizada na escola para pensar algumas inquietações na perspectiva das africanidades. Esse movimento é feito a partir da Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB, das Diretrizes Curriculares da Educação Básica das Relações Étnico-Raciais, assim como a Lei n.º 10.639/2003. Por fim, são apresentadas as premissas e ideias da *afrocentricidade* e o movimento que a precedeu, através dos acontecimentos e personagens que foram embrionários para os primeiros passos que nortearam o pensamento afrocentrado e suas bases práticas. Aqui é dada centralidade à epistemologia do professor Molefi Kete Asante.

Na terceira seção do estudo, apresentamos as formas de representação do(a) negro(a) no cinema brasileiro e também no Cinema Negro em Sergipe, trazendo aspectos dos contextos culturais, sociais e políticos em que estão inseridos. Também é feita uma paragem apresentando a produção do Cinema Negro realizado por mulheres, a qual se denomina Cinema Negro no Feminino e, por conseguinte, a importância dos primeiros filmes do diretor Marcelo Roque Belarmino e da diretora Everlane Moraes para a identidade de um Cinema Negro sergipano.

Na quarta parte da tese, apresentamos a descrição da filmografia do diretor Marcelo Roque Belarmino. São três obras: “*As Aventuras de Seu Euclides*” – *Parafusos* (2007); *Chegança* (2008); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012). Ao final do capítulo, os

filmes são analisados a partir de três categorias da epistemologia da Afrocentricidade de Molefi Kete Asante: *Agência*, *Lugar* [afro-centrado] e *Tempo*.

No quinto capítulo, apresentamos a descrição da filmografia da diretora Everlane Moraes, - *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019). Na última parte do capítulo, a filmografia é analisada a partir das três categorias da epistemologia da Afrocentricidade de Molefi Kete Asante: *Agência*, *Lugar* [afro-centrado] e *Tempo*.

Na sexta e última parte deste estudo, tecemos nossas considerações finais, retomando o objetivo da tese, sintetizamos os resultados e apontamos outros desdobramentos dos estudos.

2 CINEMA NEGRO AFROCENTRADO

Na escrita deste capítulo, que tem o título *Cinema Negro Afrocentrado*, faço um sucinto percurso em que se objetiva apresentar alguns grupos interdisciplinares de pesquisas no Ensino Superior e seus respectivos líderes e membros, na perspectiva da fruição estética cinematográfica convergente à pesquisa com a imagem e o som e suas equivalências na área do audiovisual. Colocamos um quadro/tabela com a descrição dos nomes dos grupos de pesquisa e suas respectivas instituições de ensino e o link do *Diretório de Grupos Pesquisa – Plataforma Lattes – CNPQ* para os(as) que desejarem consultar.

Em seguida, discuto que o cinema pode ser, em si, uma “escola”, e que por meio da linguagem cinematográfica podemos pensar as coisas, a vida e também escrever nossas histórias através da luz.

Nesse sentido, trago algumas inquietações, na perspectiva de pensar o cinema e as africanidades, a partir do espaço-tempo escolar, em que vislumbro as possíveis potencialidades da escola para germinar ajuntamentos, encontros e atravessamentos múltiplos de ideias, práticas e produção de saberes. Para tanto, a colaboração da Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB, das Diretrizes Curriculares da Educação Básica das Relações Étnico-Raciais, assim como da Lei n.º 10.639/2003, que trata da obrigatoriedade do ensino de História e Cultura Afro-brasileira nos estabelecimentos de ensino público e privado, e que no ano 2023 fez vinte anos de promulgada. Assim como, dos movimentos sociais organizados, através de suas bandeiras de luta, reivindicando ações afirmativas que resultaram em leis e documentos norteadores da educação básica brasileira.

Mostro de forma resumida como os interesses neoliberais foram defendidos pelos governos Michel Temer e Jair Bolsonaro. Governos extremamente nocivos ao sistema de educação do povo brasileiro, cujo maior triunfo foi desmontar com um pouco do que foi conquistado e realizado.

E, por fim, apresento as premissas e ideias da *afrocentricidade* e o movimento que a precedeu, através dos acontecimentos e personagens que foram embrionários para os primeiros passos que nortearam o pensamento afrocentrado e suas bases práticas. Contudo, dando ênfase aos fatos no Brasil, cujo objetivo é aproximar o(a) leitor(a) à epistemologia do professor Molefi Kete Asante. Vejamos!

2.1 CINEMA E EDUCAÇÃO: UMA EXPERIÊNCIA NA ENCRUZILHADA DA ALTERIDADE E CRIAÇÃO

À primeira vista, na perspectiva do cinema e sua capilaridade na educação básica no Brasil, destacam-se o trabalho de múltiplos grupos interdisciplinares de pesquisas no Ensino Superior, com a fruição estética cinematográfica, através de filmes produzidos por diretores de diferentes escolas e países que contribuíram para cinefilia e história do cinema mundial. E, também, pesquisas relacionadas à apreensão, reflexão e experimentação da imagem e do som, em diversas plataformas.

Para o recorte deste capítulo, destacamos os eminentes, a exemplo do trabalho da professora Adriana Mabel Fresquet, da Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro-UFRJ, que também coordena o Programa de Extensão Cinema para Aprender e Desaprender – CINEAD, em que objetiva, no trabalho de extensão, a prática e a experiência pedagógica do cinema na educação básica, com professores e alunos, através de cursos e oficinas. Também são incluídas as atividades de fruição estética, como assistir filmes de importantes cineastas do mundo, em visitas à cinemateca e centros culturais; a realização de exibição de filmes, através da criação de cineclubes em escolas da rede de educação, assim como a experiência de criar histórias e contá-las com as câmeras e os recursos da produção audiovisual no espaço-tempo da escola. Sobre a importância da conexão do trabalho pedagógico do cinema e a educação, diversificadas possibilidades se abrem, em que:

de fato, o cinema nos oferece uma janela pela qual podemos nos assomar ao mundo para ver o que está lá fora, distante no espaço ou no tempo, para ver o que não conseguimos ver com nossos próprios olhos de modo direto (Fresquet, 2013, p. 19).

O trabalho de pesquisa do professor Cezar Migliorin, no Departamento de Cinema e na Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal Fluminense – UFF. Como Co-coordenador do Laboratório KUMÃ e Experimentação em Imagens e Som, Migliorin pesquisa sobre as ações das palavras e imagens no cotidiano, seja no cinema e na educação, a partir de metodologias ativas, em que visa à promoção do trabalho colaborativo entre professores e alunos, resultando em materiais pedagógicos para cinema, no processo educativo. Assim como, no planejamento e

execução de eventos como palestra, seminário, capacitação e mostra de cinema. Também organiza e produz o Projeto Inventar com a Diferença, que objetiva capacitar professores e alunos em escolas do país em audiovisual, tendo como tema central o cinema e os direitos humanos. Sobre a cartilha do projeto e sua relação com o cinema (Migliorin, 2016, p. 10), menciona:

Através do cinema podemos ter uma experiência singular e intensa com o mundo, uma experiência que é a própria invenção do mundo em que vivemos. Com esse material buscamos compartilhar saberes e práticas para que todos aqueles interessados em levar o cinema e os direitos humanos para a educação possam fazê-lo, mesmo que não tenham qualquer experiência com as técnicas ou a linguagem audiovisual.

Outra pesquisadora é a professora Rosália Duarte, que reflete sobre o cinema e sua dimensão em desenvolver no/a aluno/a e professor/a competências e habilidades para compreensão do mundo em que se vive e que ainda não se conhece. No livro *Cinema & Educação*, publicado em 2002, sobre a pedagogia do cinema, aborda que “ir ao cinema, ver filmes em sala de exibição é um hábito que precisa ser apreendido, e a falta de oportunidades desse tipo tem dificultado a formação desse hábito, com perdas significativas para a formação estética de espectadores, sobretudo os mais jovens” (Duarte, 2009, p. 12).

Em relação à reflexão sobre a docência e a formação continuada no ensino de cinema e audiovisual, junto às questões imbricadas na ética e na estética, a professora Rosa Maria Bueno Fischer afirma:

Desejo pensar aqui esse entrelugar referindo-me especificamente à docência como um lugar privilegiado de experimentação, de transformação de si, de exercício genealógico – lugar de indagação sobre de que modo nós fizemos desta e não daquela forma; de que modo temos aceitado isto e não aquilo; de que modo temos recusado ser isto ou aquilo, no caso, como docentes. Lugar de onde talvez seja possível não exatamente pensar nossos limites e as forças que nos constroem, mas as condições e possibilidades infundas, imprevisíveis e indefinidas de nos transformarmos e de sermos diferentes do que somos (Fischer, 2009, p. 94).

Na perspectiva do Cinema Negro e educação, destacamos o trabalho de pesquisa da negra, professora e cineasta Edileuza Penha de Souza. Fruto dos diálogos com diversos educadores que ocorreram durante as formações continuadas em 2005,

promovidas pela UNESCO e pelo Governo Federal, para a implantação da Lei n.º 10.639/2003, que alterava a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, na perspectiva de incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-brasileira”. Inspirados numa proposta que contemplasse a questão étnico-racial, na temática cinema e educação, nasceu a obra em três volumes *Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da lei 10.639/2003* (2006, 2007, 2014). A referida obra traz a apresentação feita por sua organizadora, Edileuza Penha de Souza. O prefácio, escrito pelo intelectual negro professor e cineasta Noel dos Santos Carvalho, traça, assim como num roteiro de filme, a história do negro no cinema brasileiro e as facetas de sua representação em diversos momentos da cultura e política do país. Em seguida, estão os textos dos autores e autoras que analisam os filmes que estavam disponíveis no circuito comercial de exibição e hoje estão nas plataformas digitais e de streaming, seguidos da ficha técnica dos filmes e da sinopse. Por último, o currículo dos/as autores/as dos textos, com um contato de e-mail. Edileuza Penha, desde 2006, desenvolve pesquisa em cinema, atuando com atividades convergentes ao Cinema Negro no Brasil, formação de professores e a Lei n.º 10.639/2003.

Na perspectiva de contribuir para um melhor entendimento ilustrativo, sem, contudo, dar uma posição final, colocamos abaixo uma tabela com alguns grupos de pesquisa com trabalhos significativos nas áreas de cinema, audiovisual, mídia e educação. Para maiores detalhes quanto às informações, ver Diretório de Grupos Pesquisa – Plataforma Lattes – CNPQ.

Tabela 1 - Grupos de Pesquisa nas áreas de cinema, audiovisual, mídia e educação.

NOME DO GRUPO DE PESQUISA LÍDER COORDENADOR	INSTITUIÇÃO
O Grupo CINEAD do LECAV Laboratório de Educação, Cinema e Audiovisual Líder: Adriana Mabel Fresquet	Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ
O KUMã – Laboratório de Pesquisa e Experimentação em Imagem e Som Líder: Cezar Migliorin	Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense – PPGCINE UFF
L.I.A – Laboratório de Investigação audiovisual Líder: Tunico Amancio	
Documentário e Fronteiras Líder: Karla Holanda	
PRALA – Plataforma de Reflexão sobre o Audiovisual Latino-Americano Líder: Fabián Rodrigo Magioli Nuñez	

LUPA – Laboratório Universitário de Preservação Audiovisual Líder: Rafael de Luna Freire	
MODOS DE VER – Estudos das salas de cinema, exibição e audiências cinematográficas Líderes: Talitha Gomes Ferraz Pedro Peixoto Curi	
NEX – Núcleo de Estudos do Excesso nas Narrativas Audiovisuais Líder: Mariana Baltar	
GRUPEM – Grupo de Pesquisa, Educação e Mídia Líderes: Rosalia Maria Duarte Mirna Juliana Santos Fonseca	Programa de Pós-Graduação em Educação da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC – RIO
NEMES – Núcleo de Estudos sobre Mídia, Educação e Subjetividade Líderes: Rosa Maria Bueno Fischer Gilka Elvira Ponzi Girardello	Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS
Mostra Competitiva de Cinema Negro Adélia Sampaio Líder: Edileuza Penha de Souza	Universidade Federal de Brasília – UnB
Mapeamento das Instituições do Cinema Negro Brasileiro³ Líderes: Noel dos Santos Carvalho Rafhael Matos Leite	Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação – Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas, SP – UNICAMP
GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa Líderes: João Feres Júnior Luiz Augusto Campos	Universidade Estadual do Rio de Janeiro – UERJ
GECEF- Grupo de Pesquisa Sobre Cinema e Educação Filosófica Líderes: Alessandro Reina Edson Renato Nardi	Claretiano Centro Universitário – Claretiano/BAT
Im@go – Laboratório da Imagem, experiência e Criação Líderes: César Leite Alexandre Filordi de Carvalho	Universidade Estadual Paulista – UNESP
Cinema e Audiovisual: memória e processos de formação Líderes: Milene de Cássia Silveira Gusmão Rosália Maria Duarte	Universidade do Sudoeste da Bahia – UESB

³ Projeto de Ensino com alunos da graduação em que as pesquisas abordam as instituições que trabalham com o Cinema Negro no Brasil, na última década.

Cinema, História e Educação: teoria e mediação pedagógica Líder: Jairo Carvalho do Nascimento	Universidade do Estado da Bahia – UNEB
Laboratório de Experiência, Visualidades e Educação Líderes: Maria Thereza Didier de Moraes Catarina Amorin de Oliveira Andrade	Universidade Federal de Pernambuco – UFPE
OME – Observatório da Mídia Esportiva Líderes: Cristiano Mezzaroba Sergio Dorenski Dantas Ribeiro	Universidade Federal de Sergipe – UFS
Programa de Alfabetização Audiovisual Líderes: Maria Angélica dos Santos Gabriel Junqueira Filho	Faculdade de Educação da Universidade Federal do Rio Grande do SUL – UFRGS

2.2 CINEMA E AFRICANIDADES (LDB/1996; DIRETRIZES CURRICULARES NACIONAIS PARA A EDUCAÇÃO BÁSICA DAS RELAÇÕES ÉTNICO-RACIAIS; A LEI 10.639/2003)

A escola: deve ser o local de diálogo, de aprender a conviver, vivenciando a própria cultura e respeitando as diferentes formas de expressão cultural (Brasil, 1996, p. 27).

O texto em epígrafe nos inspira a pensar a escola como local de encontro de múltiplos diálogos. E esses diálogos podem ser mediados por artefatos culturais criados pela experiência da cultura humana. Em nosso propósito de estudo, vislumbramos o cinema, e, com ele, as imaginativas práticas que o precederam até os dias atuais, como possíveis olhares para apreensão das distintas realidades da cultura humana.

Na educação, a presença do cinema junto aos conteúdos curriculares, objetiva, entre algumas possibilidades em sua utilização, que possamos fazer “travessias” (diálogos) sobre as diversas factualidades da produção humana que são narradas nos fotogramas/frames dos filmes. Também, o cinema pode ser, em si, uma “escola”. Com ele, podemos aprender sua linguagem cinematográfica, argumentando, filmando (escrevendo com a luz), as reminiscências, memórias de nossos antepassados e as

histórias sobre o território⁴ em que vivemos. E, a partir do cinema, explorar as inquietações e perspectivas que pensamos.

Fizemos o prólogo acima com o objetivo de apresentar a importância do cinema não somente como um artefato, suporte, tecnologia, mídia, dentre outros aspectos, mas, sobretudo, como uma fruição estética de ver histórias e de fazer, narrar e produzir histórias. Uma experiência artística de conhecer a si e às coisas do mundo.

Contudo, a relação do cinema e as africanidades, na Rede Pública de Educação do Brasil, são ações em políticas públicas que foram implantadas nos governos dos Presidentes do Brasil Fernando Henrique Cardoso (1995-2003) e Luiz Inácio da Silva, o “Lula” (2003-2011). Mas, algumas foram gestadas em atividades de movimentos organizados anteriormente aos governos acima citados.

As políticas públicas tinham como base cumprir antigas pautas quanto ao tratamento das questões e reivindicações do último quarto do século XX. Entre elas, a do conjunto organizado de profissionais da educação que exigia que o Congresso Nacional Constituinte de 1987 pusesse em prática as propostas dos educadores brasileiros, no que ficou conhecida como a “Carta de Goiânia⁵”, que “definia como competência da União legislar sobre diretrizes e bases da educação nacional” (Saviani, 2003, p. 35) para o capítulo da nova Constituição Federal que tratava da educação no Brasil.

Dez anos depois da realização da IV Conferência Brasileira de Educação - CBE, na cidade de Goiânia, finalmente o Presidente Fernando Henrique Cardoso, em 1996, promulga a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional – LDB, que, inspirada na constituição de 1988, estabeleceu os princípios e regulamentos que norteiam até hoje o Sistema Brasileiro de Educação⁶.

Como consequência dessa política, também foram publicados, em 1998, pelo Ministério da Educação e do Desporto – Secretaria de Educação Fundamental, os Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN) das séries finais do ensino fundamental, cujo objetivo principal era orientar a construção de “referências nacionais comuns ao

⁴ Ver Milton Santos (2007), p. 13. “O território é o lugar em que desembocam todas as ações, todas as paixões, todos os poderes, todas as forças, todas as fraquezas, isto é, onde a história do homem plenamente se realiza a partir das manifestações da sua existência”.

⁵ IV Conferência Brasileira de Educação (CBE), realizada na cidade de Goiânia, no período de 2 a 5 de setembro de 1986, tendo como tema “A Educação e constituinte”.

⁶ Ver detalhadamente Demerval Saviani (2003) – em que vários projetos de LDB tramitaram nas comissões de educação, na Câmara dos Deputados e no Senado, com vistos, emendas e vetos, até a promulgação do projeto final, em Lei n.º 9.394, de 20 de dezembro de 1996.

processo educativo em todas as regiões brasileiras” (Brasil, 1998). Porém, respeitando as idiossincrasias e peculiaridades da diversidade do país.

Outra pauta era a dos movimentos populares e a do movimento negro organizado, que exigiam uma política antirracista que combatesse as diversas formas de intolerâncias. Sobretudo as direcionadas às classes empobrecidas, que, ainda hoje, vivem sob o legado anacrônico da democracia racial brasileira, que é nutrido pela elite branca dominante, quando se refere à relação social de convívio com as populações pobres, indígenas e afrodescendentes, em que postulam um estágio de encontro idílico das raças, em que pese completa conformidade.

Destacam-se algumas lutas e atividades do Movimento Negro Organizado, como a *Marcha Zumbi dos Palmares Contra o Racismo, Pela Cidadania e a Vida*, que aconteceu no dia 20 de novembro de 1995, na capital federal, Brasília. Durante a marcha, os/as dirigentes negros/as, representantes de diversas entidades do país, entregaram ao Presidente Fernando Henrique Cardoso uma proposta para a implantação do *Programa de Superação do Racismo e da Desigualdade Racial*⁷, no qual manifestavam estratégias de enfrentamento à discriminação racial e condenavam as práticas sistemáticas de racismo contra as populações negras (Santos, 2005; Executiva Nacional da Marcha Zumbi, 1996).

Após a marcha, algumas capitais e estados brasileiros começaram a discutir em seus respectivos legislativos, nas câmaras de vereadores e assembleias de deputados, a Constituição Estadual, Lei Orgânica, Lei Ordinária e Lei municipal. Trazendo, assim, para a pauta da sociedade e também para o espaço-tempo da escola, as questões étnico-raciais, as culturas e as histórias do povo negro, na perspectiva do direito à igualdade de cidadania, assim como o direito às histórias, às culturas das distintas africanidades⁸.

Sendo do nosso interesse, destacamos a cidade de Aracaju como sendo uma das primeiras no país que sancionou duas Leis Municipais. A primeira, a Lei n.º 2.221, de 30 de novembro de 1994 e trazia em seu art. 1º “Fica instituído o curso preparatório

⁷ O programa apontava várias propostas antirracistas para a educação no país:

- *Implementação da Convenção Sobre Eliminação da Discriminação Racial no Ensino.*
- *Monitoramento dos livros didáticos, manuais escolares e programas educativos controlados pela União.*
- *Desenvolvimento de programas permanentes de treinamento de professores e educadores que os habilite a tratar adequadamente com a diversidade racial, identificar as práticas discriminatórias presentes na escola e o impacto destas na evasão e repetência das crianças negras* (EXECUTIVA Nacional da Marcha Zumbi, 1996).

⁸ Brasília: MEC, SEB, DICEI. Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica. 2013.

para o corpo docente e demais especialistas da rede municipal de ensino, visando prepará-los para aplicação de disciplinas e conteúdos programáticos que valorizem a cultura e a história do negro e do índio no Brasil” (Santos, 2005, p. 28). E, quatro meses depois, foi promulgada a segunda, a Lei n.º 2.251, de 31 de março de 1995, cujo art. 1º indica “Ficam incluídos, no currículo das escolas da rede municipal de ensino de 1º e 2º graus, conteúdos programáticos relativos ao estudo da raça negra, na formação sociocultural e política” (Santos, 2005, p. 29-30).

Em 2003, logo após a posse do Presidente Luiz Inácio da Silva, um dos primeiros atos que foi bastante significativo para o Sistema de Ensino foi a promulgação da Lei n.º 10.639/2003, que atualizava a LDB com uma ementa de texto bastante clara, em que prioritariamente atendia às pautas da comunidade de educadores e das entidades do Movimento Negro Organizado (MNO) e de alguns estados e municípios que, antecipadamente, em seus legislativos, aprovaram leis relativas à LDB. Vejamos:

Altera a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da Rede de Ensino a obrigatoriedade da temática "História e Cultura Afro-Brasileira", e dá outras providências.

§ 1º O conteúdo programático a que se refere o **caput** deste artigo incluirá o estudo da História da África e dos Africanos, a luta dos negros no Brasil, a cultura negra brasileira e o negro na formação da sociedade nacional, resgatando a contribuição do povo negro nas áreas social, econômica e política pertinentes à História do Brasil.

§ 2º Os conteúdos referentes à História e Cultura Afro-Brasileira serão ministrados no âmbito de todo o currículo escolar, em especial nas áreas de Educação Artística e de Literatura e História Brasileiras.

Art. 79-B. O calendário escolar incluirá o dia 20 de novembro como “Dia Nacional da Consciência Negra”⁹.

Após a promulgação da lei, vários desafios se estabeleceram – e, um deles era quanto às estratégias de abordagens da temática “História e Cultura Afro-Brasileira” no espaço-tempo da escola. Isso porque o Governo Federal, de imediato, não tinha um planejamento de formação continuada que atendesse às redes municipais e estaduais do país, com cursos e oficinas para os profissionais da educação. Assim como, os recursos pedagógicos e materiais didáticos, como cartilhas, livros, filmes e outros, em que a autoria e a escrita estivessem dentro de uma abordagem afrocentrada, em que a *agência*

⁹ BRASIL. Lei n.º 10.639/2003.

Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm

Acesso em: 22 Junho 2022.

estivesse desvinculada de uma perspectiva etnocêntrica européia. Este primeiro impasse foi uma oportunidade para que a “escrevivência”¹⁰ afrodescendente entrasse na escola.

Isso aconteceu com a publicação, em 2004, das Diretrizes Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e para o Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana, que orientava que as escolas estivessem equipadas e seus professores qualificados em diferentes áreas do conhecimento, e com formação para trabalhar com efetiva qualidade, em que pese a valorização das identidades, das histórias e dos saberes das populações afrodescendentes no Brasil:

Caberá aos sistemas de ensino, às mantenedoras, à coordenação pedagógica dos estabelecimentos de ensino e aos professores, com base neste parecer, estabelecer conteúdos de ensino, unidades de estudos, projetos e programas, abrangendo os diferentes componentes curriculares. Caberá aos administradores dos sistemas de ensino e das mantenedoras prover as escolas, seus professores e alunos de material bibliográfico e de outros materiais didáticos.¹¹

Diante disso é que começam a ser produzidos, nos estados do país, recursos pedagógicos. O Governo Federal, com o objetivo de impulsionar a implementação da Lei n.º 10.639/2003, passa a editar material didático e a realizar a formação continuada de professores/as.

Entretanto, por conta do grande contingente de escolas em distintas localidades e territórios do país, e a nítida falta de interesse em implementar a política pública, o Ministério da Educação-MEC sinaliza a dificuldade na implementação da Lei n.º 10.639/2003. Com isso, a comunidade de educadores, os agentes das Organizações Não-Governamentais (ONG) e militantes de entidades do Movimento Negro Organizado passam a realizar projetos e produzir materiais para que sejam referências no trabalho cujo princípio é promover a igualdade entre as pessoas e o direito à afirmação de identidades (Souza, 2011; Brasil, 2013).

No ano de 2023, no espaço-tempo em que estávamos refletindo sobre a trajetória da política pública de educação no Brasil, já se teriam passado 20 anos da implantação da Lei n.º 10.639/2003. E as primeiras dificuldades de informação quanto à importância da lei estão na reduzida produção bibliográfica em diversas áreas do conhecimento e na própria efetivação da lei. Em paralelo a isso, se afirmou o golpe político que destituiu o

¹⁰ Termo criado pela escritora Conceição Evaristo em que “escrever” e “viver” dão a forma de “escrever vivências”.

¹¹ Brasília: MEC, SEB, DICEI. Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica (2013), 503.

cargo de Presidente a Dilma Rousseff, em 2016. Assumindo o vice-presidente Michel Temer. Depois, com “a condenação, a prisão e a interdição da candidatura de Lula à presidência, a fim de garantir a eleição de Bolsonaro”¹², em 2018, como Presidente do Brasil, o golpe se consolidou. Exemplo claro disso foi que Sérgio Moro, Juiz da Lava Jato, que prendeu Lula, assumiu o Ministério da Justiça, no governo Bolsonaro.

Com isso, os Governos Temer e Bolsonaro implementaram uma paralisação nas políticas públicas afirmativas e um desmonte das conquistas históricas da classe trabalhadora. Isso por conta de esses governos refletirem o ato constitutivo do racismo institucional, manifestado através dos “atos de toda a comunidade branca contra a comunidade negra” (Almeida, 2020, p. 43). Isso significa dizer que esses governos brancos no poder reproduzem, a partir das instituições e nos atos delas, os interesses que determinam – mesmo que esses interesses estejam ocultos – o predomínio da raça branca, em favorecimento à sistemática invisibilização das culturas raciais negras. Posto isso, esteve evidenciado um racismo institucional e estrutural como impedimento na implementação das políticas públicas, configurando-se um hiato, em governos antidemocráticos. Vejamos o que diz a ex-presidente Dilma Rousseff sob o foco da análise do golpe de 2016, contra seu governo, quando se avizinhava o governo Temer:

Direitos históricos do povo estão sendo aniquilados. Avanços civilizatórios alcançados no período democrático que sucedeu à ditadura militar vão sendo dilapidados. Conquistas fundamentais obtidas nos governos do PT passaram a ser revogadas. Este processo radicalizou-se com um governo agressivamente neoliberal na economia e perversamente ultraconservador nos costumes. Um governo com uma inequívoca índole neofascista (Rousseff, 2019).

Prova disso foi o desmonte do Ministério da Educação-MEC, com sucessivas nomeações políticas para assumir a função de ministro; a extinção do Ministério da Cultura-MinC; a reforma trabalhista que concentrou mais poder e direitos aos interesses da classe empresarial, trazendo a condescendência da exploração do trabalho à condição da escravidão; durante a Pandemia de Covid-19, as diversas nomeações de indicações políticas para o Ministério da Saúde, entre uma delas, a do General do Exército

¹² Ver matéria em Brasil de Fato (O golpe de 2016: a porta para o desastre, por ROUSSEFF, Dilma), em que a ex-presidente da República analisa o Brasil de hoje.

Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff>

Acesso em: 26 Junho 2022.

brasileiro Eduardo Pazuello, que defendia a utilização de medicamentos sem comprovada eficácia, para o tratamento da Covid-19, além de uma nítida falta de conhecimento especializado, para saber como funciona o Sistema Único de Saúde-SUS, no Brasil.

Entretanto, outras fases do golpe estavam em andamento, cujo objetivo era retirar as conquistas das políticas públicas dos governos de Lula e Dilma, e estabelecer a urgente implantação de políticas neoliberais.

O tempo era junho de 2022, quando vivíamos o momento dos festejos juninos na região nordeste, com suas últimas estrelas e acordes no céu, e o país estava com aumentos sucessivos nos combustíveis (gasolina, óleo diesel e gás de cozinha), e com um contingente de brasileiros vivendo abaixo da linha de pobreza. Estando a menos de 100 (cem) dias para a realização das eleições, no mês de outubro, o Governo Bolsonaro, que estava com um índice baixo de popularidade, lançava mão da Proposta de Emenda à Constituição (PEC) dos Combustíveis¹³, que era um duplo golpe. Primeiro, na Constituição Federal e na legislação eleitoral. E, segundo, na Lei de Responsabilidade Fiscal (LRF) e no teto de gastos, aprovando, em segundo turno, no Senado Federal, e, em seguida, para ser votada na Câmara dos Deputados, na primeira semana do mês de julho, uma série de ações que “turbinavam” benefícios sociais, a três meses da eleição, e que teriam validade até 31 de dezembro de 2022.

Contudo, no segundo turno das Eleições 2022, Luiz Inácio Lula da Silva foi eleito para seu terceiro mandato como Presidente do Brasil, com 50,90% (60.345.999) dos votos válidos, derrotando seu opositor, Jair Bolsonaro, que obteve 49,10% (58.206.354) dos votos válidos¹⁴.

¹³ A Proposta de Emenda à Constituição (PEC) n.º 1, de 2022 – ementa: “*Altera a Emenda Constitucional n.º 109, de 15 de março de 2021, para dispor sobre a concessão temporária de auxílio diesel a caminhoneiros autônomos, de subsídio para aquisição de gás liquefeito de petróleo pelas famílias de baixa renda brasileiras e de repasse de recursos da União com vistas a garantir a mobilidade urbana dos idosos, mediante a utilização dos serviços de transporte público coletivo, e autorizar a União, os Estados, o Distrito Federal e os Municípios a reduzirem os tributos sobre os preços de diesel, biodiesel, gás e energia elétrica, bem como outros tributos de caráter extrafiscal*”.

Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/151585>

Acesso em: 02 Julho 2022.

Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/06/30/senado-aprova-pec-do-estado-de-emergencia-1>

Acesso em: 02 Julho 2022.

Disponível em: <https://digital.estadao.com.br/o-estado-de-s-paulo/20220701/textview>

Acesso em: 02 Julho 2022.

¹⁴ Ver resultado das Eleições 2022, disponível em: <https://www.resultado.tse.jus.br/oficial>

Acesso em: 21 Abril 2023.

Em síntese, fizemos um sucinto recuo para analisar a importância das lutas organizadas que resultaram em políticas públicas afirmativas que dão perspectivas ao trabalho orientado sobre as questões étnico-raciais no espaço-tempo da escola. Assim como, abordamos os interesses neoliberais dos governos Michel Temer e Jair Bolsonaro, tão nocivos ao sistema de educação do povo brasileiro, cujo maior triunfo foi acabar com um pouco do que foi conquistado e realizado.

Estejamos todos em alerta! Pois no governo de Luiz Inácio da Silva, percebemos nos(as) ministros(as) o interesse progressista na retomada das políticas públicas e a reestruturação institucional dos ministérios.

2.3 POR UM CINEMA NEGRO AFROCENTRADO NA PERSPECTIVA DA EPISTEMOLOGIA DE MOLEFI KETE ASANTE

[...] Mas não deve haver dúvida de que essa agência existe. Quando ela não existe, temos a condição da marginalidade – e sua pior forma é ser marginal na própria história (Asante, 2009, p. 95).

Abrimos a seção do capítulo com um fragmento de texto de Molefi Kete Asante¹⁵, que trata da *agência* dentro da epistemologia da *Afrocentricidade*. A *Afrocentricidade* foi pensada e gestada epistemologicamente dentro do rigor do ambiente acadêmico do século XX, nos Estados Unidos, através das pesquisas do professor intelectual negro Molefi Kete Asante.

Mas, antes que Asante a desenvolvesse teoricamente, uma gama de acontecimentos anteriores e no contexto do século XIX, por conta da diáspora negra em diversas partes do mundo, postulavam os primeiros passos reflexivos que foram acionados por um conjunto de ações políticas e práticas afrocentradas. Como exemplo disso, elencamos alguns acontecimentos ocorridos na América – no Haiti, Estados Unidos e no Brasil –, assim como a importância do trabalho ativista do movimento Pan-africanista na África e na América, por meio dos intelectuais negros e negras. Isso com o objetivo de esclarecer e aproximar o leitor à epistemologia da afrocentricidade, sem, contudo, intencionar uma descrição do todo, no recorte dos exemplos aqui citados:

¹⁵ Professor do Departamento de Estudos Africano-Americanos da Universidade Temple, Filadélfia, EUA. Suas primeiras ideias reflexivas sobre os estudos africanos estão reunidas em: *Afrocentricity– Afrocentricidade* (2003); *Kemet, afrocentricity, and Knowledge–Kemet, afrocentricidade e conhecimento* (1990); e *The history of Africa – A história da África* (2007).

- a) no Haiti, no ritual do *voudou* em Bwa Kayiman, que foi um importante precedente simbólico onde a religião africana deu início aos movimentos da Revolução do Haiti, também conhecida como Revolta de São Domingos (1791-1804), cujo objetivo foi libertar a maioria do povo negro do domínio colonial branco, sendo que se efetivou a queima das plantações e a eliminação do latifúndio e de toda a população branca ali habitante. A repercussão e os desdobramentos da Revolta de São Domingos chegavam paulatinamente à colônia brasileira, através de jornais e pasquins, gerando um alvoroço e insegurança nos senhores donos de escravos e entre os seus. Em Sergipe, mais precisamente na Vila de Laranjeiras, os reflexos do ocorrido em São Domingos ganha dimensões de um suposto levante.¹⁶ (Moura, 1987; Nascimento, Larkin, 2009; Finch III, Charles S., 2009).
- b) na África e na América, o forte ativismo através do movimento Pan-africanista, liderado pelos intelectuais negros: Price Hall, John B. Russworm, Robert Campbell, Paul Cuffee, Edward Wilmot Blynden, Alexander Crummell, Martin R. Delany, Bispo Henry McNeil Turner, Marcus Garvey e outros (Nascimento, E. Larkin, 2009; Finch III, Charles S., 2009). Assim como o trabalho intelectual de outros autores negros que pensaram a exploração socioeconômica e a condição social do negro: Cheikh Anta Diop, Théophile Obenga, Amilcar Cabral, Kwame Nkrumah, W. E. B. Du Bois, Chancellor Williams, George G. M. James, Yosef A. A. Ben-Jochannan, Ivan Van Sertima, Frantz Fanon, Walter Rodney, Abdias Nascimento e tantos outros (Gonzalez, 2020, p. 136).
- c) nos Estados Unidos, após o fim da escravatura, vão surgir as universidades e faculdades de ensino para pessoas negras, que serão mantidas através da doação filantrópica de pessoas ricas. Com isso, são implementados cursos profissionalizantes nas áreas: comercial, industrial e agrícola. Cursos superiores, onde negros(as) tiveram o acesso a formação acadêmica em distintos campos do conhecimento (Nascimento, E. Larkin, 2009; Finch III, Charles S., 2009).
- d) no Brasil¹⁷, as emergentes fugas dos negros(as) dos currais, engenhos e senzalas, para a criação e estruturação dos Quilombos e Mocambos. O mais conhecido entre eles, Palmares. Os Quilombos e Mocambos tinham várias formas de organização,

¹⁶ Ver Conexão em Sergipe. In.: MOURA, Clóvis. **Quilombos: resistência ao escravismo**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

¹⁷ Demos ênfase aos episódios e personagens no Brasil, para o leitor perceber que a construção e gestação da epistemologia da Afrocentricidade aconteceu de forma concomitante, em diversos locais.

seguindo as formas e manejo da terra dentro de uma tradição agrícola africana. Contudo, adaptavam-se às características do modelo econômico colonial na região em que estavam localizados (Carneiro, 1966; Freitas, 1982; Moura, 1987; 1981).

- e) nos movimentos das insurreições nacionalistas, que apresentavam situações de descontentamento ao conjunto de regras e leis imposto pela metrópole à condição econômica e de sobrevivência na colônia à classe do povo era desfavorecida e bastante representativa. A *Inconfidência Mineira*, em 1789, muito mais pela sua relação simbólica com a condição colonial do Brasil, e sua perspectiva de ser o maior movimento de luta em relação à independência da colônia à metrópole Portugal. As revoltas na Bahia, com a *Revolta dos Alfaiates*, em 1798, movimento sustentado à linha de frente pela *Patuleia* – camada mais baixa da sociedade colonial: “*artesãos, soldados, alfaiates, sapateiros, ex-escravos e escravos*” que desejavam a independência do Brasil de Portugal, assim como a sinalização do fim da escravatura e a construção de um regime governamental mais igualitário, demarcando o fim do preconceito de classe, cor e raça. As revoltas entre 1807-1813; a *Revolta de Cachoeira*, em 1814. A *Insurreição da Vila de São Mateus*, em 1822. A *Revolta do Quilombo do Urubu*, em 1826. A *Insurreição de 1830*, e a conseqüente *Grande Insurreição – A Revolta dos Malês*, deflagrada por negros Nagôs e de outras nações africanas. Este movimento teve complexo desdobramento estratégico em que atuavam diversos grupos de negros de diferentes locais da capital baiana, assim como o recrutamento de grande escravaria da região do Recôncavo baiano dos engenhos de açúcar. A *Insurreição Esquecida*, em 1844, quando as autoridades, já no acosse das revoltas anteriores, perseguem os negros de perto. Estes negros liderados por Haussás, Tapas e Nagôs, convocam o movimento contra a escravidão, a partir do subterfúgio do “proselitismo religioso”¹⁸ (Moura, 1981; Reis, 2012).
- f) ainda no Brasil, no campo literário – a escrita e as vozes silenciadas das mulheres negras, como a “Carta da escrava Esperança Garcia no Piauí”, escrita em 1770, com forte apelo emocional ao Governador da Capitania do Piauí, denunciando os maus-tratos do feitor das fazendas reais. A também escrita da professora pública, escritora e musicista, Maria Firmina dos Reis, que nasceu no Maranhão, em 1825, e

¹⁸ Convém destacar que as revoltas, em sua maioria, tinham episódios de delação, o que fazia com que algumas fossem abortadas às vésperas da ação. E outras, dignamente resistentes. Contudo, prevalecia o quantitativo militar e o poderio armamentista do governo da província (Moura, 1981).

hoje é considerada a primeira romancista negra, sendo que na construção de sua literatura antiescravista optou que suas personagens negras falassem sobre si e imprimissem um olhar crítico sobre a escravidão.

A história de vida da escritora, poeta, compositora e cantora negra Carolina Maria de Jesus (1914-1977). Nasce em Sacramento/MG, mas é na cidade de São Paulo que vai escrever os seus diários, que vão compor o seu primeiro livro, *Quarto de Despejo – Diário de uma Favelada*, apresentando a forma em que viveu na favela Canindé, em São Paulo, como catadora de papel, tragando a tensa angústia da fome e da busca pela sobrevivência sua e de seus filhos. Seu livro foi reconhecido pela Academia Brasileira de Letras – ABL e traduzido para treze línguas. Carolina morreu no anonimato. Só agora é que sua obra começa a ser divulgada e reconhecida (Nascimento, E. Larkin, 2009; Finch III, Charles S., 2009; Cult, 2017; Jesus, 2014).

- g) O trabalho estratégico e político de diversas personalidades e entidades que planejaram a luta negra organizada no Brasil¹⁹, tendo destaque a fundação da Frente Negra Brasileira – FNB em 1931, na cidade de São Paulo, com o objetivo de ser uma entidade que discutisse e defendesse os interesses da população negra (moradia, emprego e as discriminações raciais e preconceitos), numa sede onde aconteciam as atividades artísticas, culturais e recreativas, com foco na sociabilidade de seus associados (Domingues, 2018); as múltiplas histórias e estratégias em que se constituem a socialização e disseminação das ideias e interesse da população negra, por meio da imprensa alternativa, em formatos de *pasquins, jornais e revistas*, em diversos estados do Brasil, e que compõem o trabalho *afrocentrado* da “Imprensa Negra”²⁰. Destaque para os primeiros, entre 1833-1889: *O Mulato, ou Homem de Côr, Brasileiro Pardo, O Cabrito, O Crioulinho e o Lafuente, O Homem: realidade Constitucional ou Dissolução Social, Ethiópico, Treze de Maio, A Pátria: Orgam dos Homens de Côr*. Hoje, com a advento da internet e com os portais digitais, a chamada “mídia étnica” veicula diversos assuntos que vão de ideias, biografias, moda, estilo de vida,

¹⁹ Citamos algumas personalidades negras dentro do recorte dessa pesquisa, seguindo a referência bibliográfica em convergência ao tema da *afrocentricidade*. Contudo, esclarecendo que nosso objetivo não é um estudo minucioso do tema.

²⁰ *Imprensa Negra* – expressão já utilizada em matéria abordando a visita do editor do jornal *The Chicago Defender*, - Robert S. Abbott e os textos dos líderes negros americanos. **Jornal O Clarim D’Alvorada**, São Paulo, ano VI, n. 22, p. 1, Domingo, 24 nov. 1929.

comportamento, cultura, cinema e entretenimento de pessoas negras que vivem no Brasil e em outros países (Domingues, 2008; 2018).

O trabalho do intelectual negro Abdias Nascimento (1914-2011), com o Teatro Experimental do Negro-TEN, – Suas ideias trazem aspectos importantes do trabalho afrocentrado, promovendo a “*agência*” quando gerando práticas emancipatórias dentro de um grupo de teatro, junto às classes populares: “os favelados, as empregadas domésticas, os operários desqualificados, os frequentadores dos terreiros”²¹, apresentando, através das artes dramáticas, da escrita jornalística e acadêmica, a encenação da vida dramática e o genocídio do(a) negro(a) brasileiro(a).

A ação política sistemática da negra quilombola intelectual sergipana, professora, historiadora, poeta e militante Maria Beatriz Nascimento (1942-1995)²², cuja família logo cedo migrou para morar na então capital federal, Rio de Janeiro²³. Pesquisou e refletiu, a partir da área de sua formação – História do Brasil –, sobre as contribuições do povo negro africano e afrodescendentes, revelando conceitos e categorias que enfatizaram a *agência* e as identidades das africanidades. Trazendo para a discussão acadêmica nas universidades e na criação do movimento negro organizado as epistemologias que melhor abordavam e orientavam a historiografia do homem e da mulher negra brasileira (Nascimento, M., B., 2018; Rattes, 2007).

A intelectual, historiadora, filósofa, antropóloga, feminista negra Lélia Gonzalez (1935-1994) foi uma das primeiras mulheres a discutir o protagonismo negro, trazendo as discussões de gênero, raça, classe e feminismo no Brasil, dentro dos departamentos acadêmicos e do movimento negro organizado. Assim como a trajetória de outras(os) intelectuais negras(os), a diáspora e o deslocamento em território e espaços é um conseqüente demarcador no desenvolvimento social e político na vida de Lélia Gonzalez. Em 1942, na cidade de Belo Horizonte sua mãe

²¹ Ver NASCIMENTO, Abdias. Uma Reação Contra o Embranquecimento: o Teatro Experimental do Negro. In: NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 161-168.

²² Maria Beatriz Nascimento nasceu em Sergipe e morou até os 7 anos de idade na capital Aracaju, numa casa de taipa e telha registrada em nome de seus pais: Francisco Xavier do Nascimento e Rubina Pereira do Nascimento, situada na Ladeira Sargento Florêncio, nº 49 – hoje conhecida popularmente como Ladeira do Canta Galo, no Bairro Santo Antônio, marco inicial da cidade. **Cartório 11º Ofício – 3ª Zona Imobiliária de Aracaju/SE**, transcrição n. 2061, livro: 3-B, folhas 100-101, 01 ago. 1952.

²³ Na década de 1950, sua família foi viver no estado do Rio de Janeiro, na perspectiva de ter uma melhor condição de vida, passando a morar em uma casa de quintal grande, no bairro chamado Cordovil.

Dona Urcinda reúne os filhos e migra para morar no Rio de Janeiro, se instalando primeiro numa casa de vila no bairro do Leblon e, logo depois, em uma casa no subúrbio de Ricardo de Albuquerque, comprada por seu irmão Jaime de Almeida²⁴. Na capital federal, Lélia vai concluir os estudos, e atuar como professora pesquisadora e militante do movimento negro nos estados do Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. Desenvolveu algumas categorias teóricas na perspectiva de pensar a situação do homem negro e da mulher negra, em especial destaque a *amefricanidade*²⁵ (Ratts; Rios, 2010; Borges, 2009). A própria Lélia Gonzalez (2020) coloca ser desnecessário dizer que a categoria de *amefricanidade* abordada por ela dialoga diretamente com as categorias do movimento *pan-africanista*, *negritude* e *afrocentricidade*.

E finalizamos com a personalidade mais emblemática da luta atual do “movimento de mulheres negras da contemporaneidade”, no Brasil, a intelectual negra, filha de Ogum, *ekede* de Iansã, Filósofa e Doutora em Educação/USP Aparecida Sueli Carneiro. Atuou no movimento negro de forma concomitante, através do *Coletivo das mulheres Negras de São Paulo*; no *Conselho Estadual da Condição Feminina de São Paulo* e *Conselho Nacional dos Direitos da Mulher*; fundando, junto com um grupo de mulheres negras, em 30 de abril de 1988, o *Geledés* – Instituto da Mulher Negra. Sua trajetória está centrada no trabalho coletivo, demarcando o *lugar* de centralidade das mulheres negras (seja em governos, partidos políticos e movimentos organizados). E, sobre ele, atuando com políticas públicas específicas que promovam a questão de gênero, a participação social, a igualdade de direitos e a cidadania. Na área da escrita, aborda as relações raciais e de gênero, trazendo aspectos relativos às memórias das mulheres negras, com o objetivo de tirá-las das bordas e limbo do esquecimento, diante dos fatos, e colocando-as no lugar ao centro de suas vidas e histórias (Borges, 2009).

A partir desses fatos (e outros) é que o professor Molefi Kete Asante, desenvolve suas ideias. No texto *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar* (2009), afirma que o africano é o centro, tendo suas inquietações e contextos de produção de conhecimentos colocados como prioridade de discussão. Sobretudo,

²⁴ Esta mudança foi em decorrência da transferência do seu irmão Jaime de Almeida, que era jogador de futebol do Clube Atlético Mineiro e foi jogar no Clube de Regatas do Flamengo.

²⁵ Ver detalhadamente a *amefricanidade* em GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

considerando que as superestruturas que analisam a produção negra, seja no campo da cultura, da religião, da arte e de outros, quase sempre não a consideram em seu real valor intelectual de identidade cultural, deixando-a sempre à margem dos conjuntos de produções eurocêntricas. Isso causa no africano o mal-estar pela sempre falta de representação nos meios sociais, circuitos culturais e acadêmicos.

Com a epistemologia direcionada a outro lugar de produção de saber, Asante (2009) coloca que uma epistemologia afrocentrada tem como prioridade centralizar nas vivências africanas, trazendo para visibilidade as categorias *a Agência*, *Lugar* [afrocentrado] e *o Tempo*.

1. Onde *a Agência* refere-se às atitudes e desempenho principal da pessoa africana, como agente social e político, diante do mundo em que vive.
2. O *Lugar* [afrocentrado] diz-se do compromisso do africano de encontrar o seu lugar *de* e *como* sujeito da narrativa de sua história, e não ficando à margem dos acontecimentos que tratam de sua trajetória.
3. E, por último, a categoria *o Tempo*, que tem como princípio preocupar-se com os elementos da cultura ancestral, na perspectiva de entender e construir o presente, preservando o passado e, com isso, “proteger e defender os valores, hábitos e a religião africana”. Sobre essa categoria, também vamos trabalhar com as reminiscência e memória, através da oralidade e dos objetos e adereços que marcam aspectos históricos de uma vida e de seu coletivo e diversas situações.

Isso significa dizer que, ao pensarmos o africano, o afrodescendente, devemos considerar a sua afrocentricidade, e ela deve estar vinculada aos elementos da cultura africana – linguísticos, sociológicos, históricos, filosóficos, religiosos e cosmológicos (Asante, 2009).

Nesse sentido, as produções de cinema de Marcelo Roque e de Everlane Moraes são resultados de uma prática cinematográfica permeada por uma ação educativa que, para a nossa inferência, está articulada ao Cinema Negro afrocentrado. Tendo ao centro de seus trabalhos o homem negro oprimido e a mulher negra oprimida.

Analisando as práticas utilizadas no início da trajetória, junto ao coletivo de profissionais e também em seus filmes autorais, nas produções de Marcelo Roque: *A Paquera*, *Quebra-Cabeça* (2005), *Tempo Idos* (2013) e a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos* (2007); *Chegança* (2009); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012); e nas produções de Everlane Moraes: *A Gente Acaba Aqui* (2011-2021), *Caixa D'Água Qui-*

Lombo é Esse? (2012), *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014), *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019), percebemos claras convergências com a epistemologia do intelectual Molefi Kete Asante, com as categorias: *a Agência, Lugar* [afro-centrado] *e o Tempo*.

Como isso aconteceu? Em primeiro lugar, pontuamos que estamos diante de dois realizadores que tiveram início no audiovisual no começo dos anos 2000, quando estavam envolvidos em uma nova perspectiva da cena cultural das cidades de Aracaju e Nossa Senhora do Socorro/SE, com as artes visuais envolvidas com o underground punk, as bandas de rock, criação de fanzines, quadrinhos (HQ), movimento negro da periferia, e audiovisual e cinema, com o Festival Brasileiro de Curtas-metragens de Sergipe²⁶. Everlane Moraes, inserida no desenvolvimento de suas primeiras ideias e práticas do trabalho artístico nas artes plásticas. Marcelo Roque, com algumas experiências artísticas, já tendo participado de exposições coletivas na década de 1990²⁷.

Marcelo Roque conta que conhecia pouco Everlane Moraes. Já a tinha visto, num evento da cena cultural, mas, sem contato aproximado. Foi na junção da equipe para o seu segundo filme que eles foram trabalhar juntos: “quando ia fazer uma produção, as pessoas indicavam outras e foi assim que Everlane Moraes que conhecia de vista, se integrou no filme *Quebra-cabeça*” (Belarmino, 2022).

O tema do filme foi sobre a problemática familiar de Marcelo Roque, quando seu irmão Marx “sumiu por dois meses de casa até mandar sinal de vida em Minas Gerais como morador de rua” (Belarmino, 2022). A família conseguiu trazer ele de volta para casa. A mãe de Marcelo Roque, Dona Terezinha Roque Belarmino, para receber seu filho Marx, arrumou um quarto, pintando-o de branco. Marx (Marquinho) rabiscou, desenhou e pintou as paredes e teto do quarto.

Esse episódio foi marcante para a família de Marcelo Roque e para ele, que, de imediato, diante dos desenhos do irmão, juntou as informações e as ideias do que

²⁶ O Festival se consolidou como agente da cena audiovisual e do cinema em Sergipe. O natural reconhecimento nacional fez com que o nome fosse atualizado, no ano de 2008, para Festival Iberoamericano de Cinema de Sergipe – Curta-Se.

Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/governo/curta-se-e-aperipe-promovem-o-audiovisual>
Acesso em: 12 Junho 2022.

²⁷ Destaque para a 2ª Exposição Coletiva, em 1992, no espaço aberto de Artes Plásticas, na Praça Fausto Cardoso (Antiga Iara). Nesta exposição estavam os artistas: Marcelo Roque, Marcelo Gaspar, Marcelo Uchoa, Rubens Barroso, Fyo, Fernando Cajueiro, J. Batista, Vilson Souza, Théó Leão, Augusto César, Aurélio Seixas e Benedito Letrado. (Arquivo da Poeta Gilda Costa).

desejava filmar. Pensou em fazer um filme que retratasse “o quarto delirante de Marquinhos”, com a poesia de Gilda Costa.

Sobre os estudos aos quais estamos em convergência, Marcelo Roque traz para a centralidade de *Quebra-cabeça* o seu drama familiar, que é afrocentrado nas categorias da *Agência e do Lugar* de um realizador também político e preocupado em apresentar a história de seu irmão Marx pelo viés da arte. Com isso, utiliza o cinema, através do vídeoarte, para consolidar o resultado em uma experiência estética. No vídeo, em seus créditos finais, o diretor não sinaliza nenhuma informação de que a história filmada é familiar a ele. A estrutura da linguagem videográfica, narra inicialmente a realidade e a materialidade do quarto delirante de Marx, apresentando no lugar central da história um personagem documental ou fictício que transita em ações de perturbações e falas.

Ainda sobre a afrocentralidade do filme, destacamos a composição da equipe, com quinze homens e cinco mulheres, mesmo havendo um quantitativo menor de mulheres na equipe, em relação aos homens. Tomemos como base a realidade da produção audiovisual no Brasil, em 2006. Esta realidade só será suspensa com a formação, através dos cursos superiores, nos escritos em manifestos em festivais de cinema e nas políticas públicas, com os editais e mostras, que vão fomentar e democratizar o acesso de um contingente maior de pessoas, de comunidades ao audiovisual e cinema e, conseqüentemente, atingindo a participação feminina.

Neste sentido, a categoria *o Lugar* [afro-centrado] está assentada na peculiaridade da equipe técnica em envolver-se com o tema do filme, desenvolvendo as condições possíveis para a construção da narrativa da história. E, quando não se encontram os requisitos necessários, um impulso coletivo criativo de não se saber sobre algo e sobre si, dá rumo para se buscar o lugar, o onde se está e aonde se quer chegar.

A perspectiva do Cinema Negro tem como um de seus objetivos suspender as formas distintas de exploração à vida humana, analisando as condições dos contextos históricos em que foram e estão submetidos os homens negros e as mulheres negras. Na abordagem na qual estamos trabalhando, são homens e mulheres reconhecidamente em condições em que suas vidas foram menosprezadas pela ausência de acesso aos direitos civis e também pela falta de políticas públicas que coloquem o/a negro/a no centro das questões do país. Isso significa dizer que a população negra africana e de afrodescendentes no Brasil encontra-se em condição de oprimidos. Oprimidos pelo poder (detentor do capital financeiro, social e político), cujo objetivo foi e continua

sendo invisibilizar a participação e contribuição das populações negras do país, em suas específicas tradições populares, religiosas e nas produções artísticas e culturais.

Para estudar os fenômenos brasileiros no campo da afrocentricidade, mais precisamente nas produções artísticas, nos textos e ocorrências do cinema, à qual trazemos a produção de Marcelo Roque Belarmino, procuramos estudar Asante, que define os principais campos temáticos da africalogia: “o social, a comunicação, o histórico, o cultural, o político, o econômico e o psicológico” (Asante, 2009, p. 106). Assim como, pesquisamos as principais contribuições dos intelectuais negros sobre africalogia, em que se destacam as ideias de Cheikh Anta Diop e o filósofo Maulana Karenga. Diop propõe que a área de investigação criada seja mudada de estudos sociais para estudos da família. Enquanto Karenga sugere que as essenciais áreas de investigação sejam: “religião, sociologia, política, economia, produção criativa e psicologia negra” (Asante, 2009, p. 106).

Nesse sentido, entendemos que a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos* (2007); *Chegança* (2009); *Lambe-sujo e Caboclinhos* (2012) são filmes que trazem a *agência* e o *lugar* onde vive, na zona rural, o personagem principal, **Seu Euclides**, um velho negro Griot²⁸, contador de histórias e causos das tradições populares do estado de Sergipe. Os curtas-metragens serão analisados pelo viés dos campos temáticos da africalogia.

Contudo, no filme *Caixa D’Água Qui-Lombo É Esse?*, Everlane Moraes faz um percurso diferente. Coloca no centro o/a oprimido/a afrodescendente, agora na condição de afro-centrado, para que ele/a saia do silêncio e narre sua história e a história da comunidade quilombola Maloca, diante da câmera.

Essa atitude de falar diante da câmera corrobora para o registro da linguagem oral, em um testemunho reflexivo do oprimido quanto a sua condição no mundo. Analisa Freire (2020): “descobrem que pouco sabem de si, de seu ‘posto no cosmo’, e se inquietam por saber mais. Estará, aliás, no reconhecimento do seu pouco saber de si uma das razões dessa procura”. Ao voltar-se para ouvir o relato do/a outro/a oprimido/a, este/a oprimido/a entende que precisa saber mais.

No jogo de saber de si. De saber do lugar de onde venho e de saber do lugar que estou, o/a oprimido/a tem um que fazer abnegado, “a grande tarefa humanista e histórica

²⁸ Termo do vocabulário franco-africano, criado na época colonial, para designar o narrador, cantor, cronista e genealogista que, pela tradição oral, transmite a história de personagens e famílias importantes das quais, em geral, está a serviço (LOPES, Nei, 2011, p. 317).

dos oprimidos - libertar-se a si e aos opressores” (Freire, 2020). Esta tarefa não é fácil na acepção de sua condição. Considerando primeiramente que ao/à oprimido/a cabe conscientizar-se das condições históricas que sobre si estão postas e libertar-se. Buscar sua liberdade é um processo de luta política que requer do/a oprimido/a uma natureza pedagógica de também ajudar a libertar os opressores da desumanização com o/a outro/a.

Voltemos aos filmes negros de Everlane Moraes, destacando, em *A Gente Acaba Aqui* (2011-2021), a história do velório e enterro do tio de Everlane Moraes – Wellington Conceição Fernandes, que, em vida, desejava que ela fizesse um filme sobre ele. Essa circunstância de filmá-lo em vida não aconteceu. No dia do velório, Everlane Moraes filma as imagens dos parentes e amigos que vieram se despedir de Wellington. As imagens, registro familiar íntimo e doloroso, foram guardadas. Somente em 2021, durante o auge das mortes na Pandemia de Covid-19, Everlane Moraes busca em seus arquivos as imagens que resultam no filme *A Gente Acaba Aqui*. Para nossa inquietação de pesquisa, é um filme que aborda a despedida no momento de morte do ente familiar e também de encontros de parentes e amigos em torno do caixão. “Acho interessante esse processo progressivo de despedida. E inclusive o velório é um lugar de despedida e de encontro ao mesmo tempo. Porque também há o encontro de pessoas que não se viam há muito tempo e que não viam o morto havia muito tempo” (Moraes, Everlane. *Mulher no Cinema*, 2021). Sobre encontros, inferimos também o da própria diretora Everlane Moraes com a centralidade de sua história de família e do encontro com o processo de produção das imagens gravadas em 2011, que vão resultar no filme, em 2021.

Sobre essa questão da busca da história e dos encontros, trazemos o que diz Asante (2009, p. 96-97), quando trata das características mínimas da afrocentricidade, pontuando uma delas, que é do *interesse pela localização psicológica* do/a negro/a:

“Localização” no sentido afrocêntrico, refere-se ao lugar psicológico, cultural, histórico ou individual ocupado por uma pessoa em dado momento da história. Assim, estar em uma localização é estar fincado, temporária ou permanente, em determinado espaço. Quando o afrocentrista afirma ser necessário descobrir a localização de alguém, refere-se a saber se essa pessoa está em um lugar central ou marginal com respeito à sua cultura. Uma pessoa oprimida está deslocada quando opera de uma localização centrada nas experiências do opressor.

Nesse sentido, Wellington Conceição, tio de Everlane Moraes, em sua singularidade existencial, esteve em lugar marginal em relação à cultura dominante, mas central à sua cultura afrodescendente. O velório de sua morte é o encontro sublime dele com os seus familiares e amigos.

Outro filme, *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014), que trata das formas e materialidades de como as obras são concebidas pelo intelectual negro e artista Éverton, pai de Everlane Moraes, é também um testemunho visual do processo artístico que ela vivenciou desde criança e que a influenciou decididamente a fazer e seguir no cinema.

Então, o que me levou a seguir a carreira na arte cinematográfica, primeiramente eu tenho uma família de artistas: meu pai é artista plástico, meu irmão é músico e filósofo e tive um tio que também era músico²⁹. Eu venho de uma família de artistas. Desde pequenininha eu pinto e desenho. Eu tenho uma boa aptidão para as artes plásticas também. Mas, uma coisa que me chamou muito a atenção, foi que meu pai, que tem uma obra maravilhosa! Uma obra expressionista muito forte. Meu pai trabalha com a teoria da Comunicação; trabalha com essa ideia de alienação do ser humano; com a ideia do ir e venir; da condição do homem na terra; da guerra; da morte e da vida. Então, meu pai tem uma obra muito forte, muito expressiva, inclusive muito influenciada pelo Neo-expressionismo alemão e também pelo cinema do Faroeste, pelo cinema de Hitchcock. Então, a obra de meu pai é muito cinematográfica e em curso, tem uma ideia de movimento na obra dele que é impressionante. São sempre figuras correndo, alienadas sangrando desesperadas. Há sempre uma tridimensão interessante também: são espaços muitos surreais, plásticos e sombrios. Então, essa obra do meu pai, eu tenho certeza que me influenciou bastante, tanto a fazer cinema, como ao cinema que faço” (Moraes, Everlane, 2020).

Portanto, a *Agência* afrocentrada está em trazer na execução do filme uma outra característica, que é a *defesa dos elementos culturais africanos*, onde “não se pode assumir uma orientação voltada para a agência africana sem respeitar a dimensão criativa da personalidade africana e dar um lugar a ela” (Asante, 2009, p. 97). À vista disso, percebemos, no filme, o cuidado que Everlane Moraes teve em dar voz e emancipar o artista Éverton, quando ele narra suas concepções, as formas e as

²⁹ Everlane Moraes refere-se ao tio cantor e compositor Wellington Santos, conhecido como “Irmão”. Ícone do movimento musical de Aracaju, oriundo da Caixa D’Água, no bairro Getúlio Vargas.

materialidades plásticas em que suas personagens, que são invariavelmente oprimidas, são concebidas.

Os filmes produzidos em Cuba, *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019), serão estudados mais detalhadamente no capítulo cinco. Contudo, é importante apontarmos algumas sutilezas que vislumbramos até o momento, no processo de produção dos filmes da realizadora Everlane Moraes, os quais vão nortear as categorias de análises. O primeiro é o caráter documental dos dois filmes. O segundo é que os filmes trabalham com as características da afrocentricidade: o *compromisso com o refinamento léxico* e o *compromisso com uma nova narrativa da história da África* (Asante, 2009). No caso de Cuba, as questões da diáspora, trazendo aspectos da cultura e da educação com a vivência da metodologia na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV, San Antonio de los Baños; a geografia humana com alguns aspectos da história do povo cubano e da formação da ilha; a cosmologia das religiões de matrizes africana, o candomblé no Brasil e a Santeria, em Cuba, e a prática de vida da realizadora Everlane Moraes.

3 NOTAS SOBRE A REPRESENTAÇÃO DO(A) NEGRO(A) NO CINEMA BRASILEIRO E EM SERGIPE: PERSONAGENS, CAMINHOS E ENCRUZILHADAS

Este capítulo tem como objetivo apresentar as formas de representação do(a) negro(a) no cinema brasileiro e também no Cinema Negro em Sergipe, trazendo aspectos dos contextos culturais, sociais e políticos em que estão inseridos. Também faz uma paragem, apresentando a produção do Cinema Negro realizado por mulheres, a qual se denomina Cinema Negro no Feminino e, por conseguinte, a importância dos primeiros filmes do diretor Marcelo Roque Belarmino e da diretora Everlane Moraes para a identidade de um Cinema Negro sergipano.

Nessa perspectiva, estudamos o cinema como “artefato cultural midiático” da sociedade contemporânea, com potência para pensar sua própria essência e memória enquanto técnica e arte, intensificando as mais diversas expectativas – sobre ele o cinema, entre as quais dimana como outros modos de pensar e de comunicar sobre as coisas e o mundo que se instituem. Mas, sobretudo de estudá-lo em suas particularidades e sutilezas, procurando o significado de sua forma narrativa, cinematográfica e sentido simbólico, na miragem de traduzir suas imprescindíveis ideias contingentes (Galak, Zoboli, Gomes, 2021).

Na condição de Professor pesquisador da Secretaria de Estado da Educação e da Cultura - SEDUC do estado de Sergipe lecionando a disciplina Arte, procuramos realizar um olhar prático metodológico de convergência entre os saberes educativos e a produção cinematográfica, através do qual atribuímos ao filme e a sua prática a possível condição de estudo sobre a representação historiográfica do negro no cinema brasileiro, alinhando à Lei n.º 10.639/2003, que versa pela obrigatoriedade, no Currículo Oficial da Rede de Ensino, da presença da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Africana”.

Consideramos que, assim como os instrumentos de registro de som e da captura da imagem contribuíram para as primeiras pesquisas da antropologia visual, na atualidade, a câmera digital e seus acessórios, associados às “práticas cinematográficas apresentam uma contribuição fundamental ao acenar a possibilidade do uso da filmagem nas pesquisas ligadas às ciências humanas – considerando que a filmagem permite a captação de imagens-som em movimento para posterior análise” (Barros, 2012, p. 60).

Nesse sentido, o cinema constitui-se num artefato cultural, a partir do qual podemos pesquisar (nas primeiras películas) o registro das oralidades³⁰ e a representação do deslocamento dos corpos negros dentro do fotograma, constituindo o cotidiano e as práticas sociais nas quais estes corpos estão envolvidos.

Ainda, analisando recortes específicos da produção de filmes brasileiros de épocas (no período silencioso; na chanchada; no cinema novo; no cinema da retomada...), conseguimos examinar diversas formas criativas de cinema que foram realizadas pelos intelectuais realizadores brancos e negros, que se constituíram como narrativas sociais temáticas que foram definidas por David Neves como *O cinema de assunto e autor negro no Brasil* (1968). Isso teve um marco divisor em meados da década de 1970, quando os intelectuais e atores negros Zózimo Bulbul, Valdir Onofre e Antonio Pitanga foram para a frente da câmera, na condição de diretores do set de filmagem. Assim também aconteceu com o trabalho da primeira cineasta negra, Adélia Sampaio, em 1984.

Este movimento dos três diretores negros e da diretora negra em dirigir seus filmes foi atravessado por uma posição política ideológica que é reflexo de um olhar opositor³¹ – gasto de ver e ouvir histórias dirigidas pelos diretores brancos. Os agora diretores e diretora, num ato transformador, buscam ser o centro para contar as suas histórias – alinhando-se à liberdade de escrever e dirigir o olhar subjetivo da câmera, na busca de flagrar as coisas e o mundo, agora sob uma nova perspectiva do olhar descolonizador.

Por conseguinte, com o objetivo de orientar o percurso da leitura, organizamos a escrita da seguinte forma:

Uma introdução – com glosas preparatórias que determinam os interesses e objetivos do estudo da Educação e Cinema em convergência com a metodologia da historiográfica, na utilização dos filmes como fontes históricas para apreendermos a representação do negro no cinema brasileiro e em Sergipe;

I. A Representação do Negro do Cinema Brasileiro – apresentar um preliminar estudo da representação do negro no cinema brasileiro e em Sergipe, tendo em alguns períodos de sua produção o cotejo do filme como fonte histórica, possível de

³⁰ Embora não se tenha o som falado registrado na película, isso não significa dizer que os primeiros filmes não possuíam sonoridades. Isso é bastante discutível quando o Comentador e os Intertítulos (cartelas) – explicavam e resumiam a ação para o espectador. Flavia Cesarino COSTA, **O Primeiro Cinema – espetáculo, narração, domesticação**, p. 137-142.

³¹ Ver bell hooks. **O Olhar Opositor: Mulheres Negras Espectadoras**, p. 214-240.

nos fazer apreender o corpo negro dentro dos fotogramas e incluso nos gêneros cinematográficos.

II. Cinema Negro no Feminino: o cinema produzido por mulheres intelectuais negras – discorrer sobre o Cinema Negro no feminino, desvelando a produção audiovisual realizada só por mulheres negras. As mulheres negras, em suas práticas de fazer e pensar cinema, articulam estratégias coletivas, resgatando os “espaços-territórios” nos quais elas estão diretamente envolvidas. O Cinema Negro no feminino tem como forma o ajuntamento das mulheres negras para produzir filmes ressignificando suas histórias e memórias.

III. A importância de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes para a identidade de um Cinema Negro sergipano – apresentar a trajetória dos realizadores com os caminhos e encruzilhadas que passaram, até a produção de seus primeiros filmes que estão diretamente ligados e convergentes, como resultados da cena de construção das políticas públicas no campo da cultura, nos anos 2000, no Brasil e, em especial, em Sergipe.

3.1 A REPRESENTAÇÃO DO NEGRO NO CINEMA BRASILEIRO

Torna-se importante ressaltar que o nosso olhar tem como foco as primeiras representações do(a) negro(a) dentro da *mise-en-scène* que é capturada no enquadramento do fotograma da película.

São poucos os filmes que trazem a presença do/a negro/a em películas do “período silencioso” que compreende de 1898 a 1929. Destaque para os filmes: “*Dança de um baiano*” (Afonso Segreto, 1899), “*Dança de capoeira*” (Afonso Segreto, 1905), “*Carnaval na Avenida Central*” (1906), “*Pela vitória dos clubes carnavalescos*” (1909) e “*O carnaval cantado*” (1918)³².

Contudo, os primeiros registros aparecem em fitas do tipo “documentários” ou “naturais”, através da participação nas festas populares (cerimônias e bailes de carnaval) e também nas atividades sociais das inaugurações, bastante comuns na época. Os filmes deste período traziam os/as negros/as muitas das vezes fora do quadro, no trabalho atrás

³² Ver Robert STAM. **Multiculturalismo Tropical – uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**, p. 97; Noel CARVALHO. **O cinema em negro e branco**, p. 17.

da câmera (arrumando e carregando os equipamentos), quando não atuavam em atividades secundárias no fundo do quadro – fotograma, sempre numa perspectiva difusa e quase alegórica (Santos; Zoboli, 2019).

Contudo, no início do século XX, no Rio de Janeiro, era comum a presença de artistas populares negros/as nos circos, *vaudevilles*, cabarés e cafés-teatro, onde destacava-se no Rio de Janeiro a atuação do ator, cantor, autor teatral e palhaço negro Benjamin Oliveira (Carvalho, 2011). Em meados dos anos 1940-1960, a atriz Maria Eliza Alves dos Reis (1909-2007), filha do proprietário do Circo Guarany João Alves, atuou no picadeiro como O Palhaço Xamego³³, sendo atribuída a ela a condição de primeira palhaça negra do Brasil.

Não muito diferente do “Velho Rio”, também em Sergipe, alguns tipos e artistas populares eram atração no cotidiano da capital sergipana, chegando alguns lograrem notoriedade quando eram convidados pelas escolas para atuar com pequenas apresentações que aconteciam nos períodos sazonais do ano letivo.

Na literatura, é possível encontrar destaque para os artistas populares, como: Manoel Silva Alagoano (Mané Imbuaca³⁴), cantor e embolador com pandeiro, que, ao final de semana, se apresentava com o objetivo de completar sua renda. Assim também como o artista negro Humberto Santos, conhecido como “Pipiri” – que entre seus dotes e façanhas artísticas atuava com pantomimas de um “arremedador de coisas e bichos”. Segundo o memorialista Murillo Melins (2007), em *Aracaju Romântica que vi e vivi – anos 40 e 50*, Pipiri imitava “O ronco do porco, o latido do cachorro, o resfolegar da locomotiva, cantores, locutores, imitava também políticos”, o que geralmente causava problemas e irritação aos imitados por ele. Suas passagens e paragens pelo centro comercial de Aracaju era um mister de muito divertimento, quando não rompia estridentes vozearias.

Mas, voltemos ao tema, com um passo adiante, agora na perspectiva de abordar a produção industrial nacional de cinema que se baseou no modelo dos estúdios de Hollywood, que, no Brasil, estava solidificado desde 1920, com a importação, distribuição e exibição de filmes em quase todo território brasileiro.

³³ Ver o Documentário “Minha Avó Era Palhaço”, de Ana Minehina e Mariana Gabriel (neta) de Xamego.

³⁴ O Grupo Teatral Imbuaca do Estado de Sergipe foi fundado no ano de 1977, após a realização de uma oficina de Teatro de Rua, ministrada por Benvindo Siqueira. O nome do Grupo é em homenagem ao artista e embolador popular.

Disponível em: www.imbuaca.com.br

Acesso em: 11 Julho 21.

Sob os resquícios da sociedade ainda demarcada pelas clivagens da escravatura, as relações antagonicas entre brancos e negros é enfatizada pelos filmes da chanchada – “comédias musicais popularescas e prosaicas” que foram produzidas pela Atlântida (1941-1962) e Vera Cruz (1949-1954), a partir da estruturação narrativa da argumentação e roteiros, representando a marginalização da personagem negra por meio de estereótipos raciais e caricaturas.

Destaque para a dupla de atores Oscarito e Grande Otelo, Dercy Gonçalves, Zé Trindade e “os atores e cantores Colé, Chocolate, Vera Regina e Blecaute” e tantos outros artistas e profissionais que trabalharam neste seguimento de gênero. Na verdade, tal segmento era composto por paródias dos sucessos cinematográficos de Hollywood (Leite, 2005; Carvalho, 2011; Silva, 2017), sob os auspícios das ideias de Gilberto Freyre, que retoma a questão racial, articulando aspectos da democracia racial³⁵ – a partir do mito fundador da cultura nacional brasileira, através do atravessamento das raças branca, negra e indígena – mas que viviam sob a égide do racismo e do preconceito racial, no tocante à integração das populações negras na sociedade e no mundo do trabalho.

Salientamos que, do ponto de vista sistemático de estudos sobre a representação da imagem do negro no cinema, para vínculos metodológicos com a pesquisa em educação, também nos debruçamos introdutoriamente sobre o Movimento do Cinema Novo brasileiro, que foi composto pelos jovens Glauber Rocha, Miguel Borges, Carlos Diegues, David Neves, Mário Carneiro, Paulo Saraceni, Leon Hirszman, Marcos Farias, Linduarte Noronha, Sergio Ricardo e Joaquim Pedro de Andrade, entre outros diretores. Estes trouxeram para o centro do fotograma o drama do negro e as diferentes histórias do povo brasileiro, num momento em que, após 1960, cruzavam-se as ações do movimento negro através das lutas organizadas, rompendo com o “Projeto de Brasil mestiço”.

Nesse sentido, o movimento negro brasileiro passou a dialogar com as experiências do movimento negro americano, com os princípios do Pan-africanismo e

³⁵ FREYRE, Gilberto. **Casa & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. 2006.

da Negritude³⁶, que culminaram com a construção de procedimentos que tiveram como base frutificar uma identidade negra na produção artística e nas ações afirmativas que tratavam da inclusão da história, cultura e vivências das populações afrodescendentes nos currículos escolares. Algumas dessas bandeiras de lutas vieram a ser implementadas no século XXI (Carvalho, 2011; Silva, 2017), à exemplo da Lei n.º 10.639/2003, que alterou a Lei de Diretrizes e Bases da Educação – LDB, instituindo a obrigatoriedade de conteúdos de “história e cultura Afro-Brasileira e Africana” na educação.

Na perspectiva de conhecer o que é o fenômeno do cinema e/ou de assunto negro no cinema brasileiro, na condição de contribuir para a historiografia do Cinema Negro para o ensino na educação, dois textos precursores são fundamentais: um escrito pelo crítico, roteirista e diretor de cinema David Neves, “*O cinema de assunto e autor negros no Brasil*” (1968), e o outro pelo jornalista, produtor, roteirista e diretor Orlando Senna, “Preto-e-branco ou colorido: o negro e o cinema brasileiro” (1979), ambos dentro do movimento do Cinema Novo. Estes textos contribuem para um novo arqueamento de olhares e referências quanto à presença do negro nos filmes brasileiros. Contudo, em David Neves, “O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro” (Neves, 1968, p. 75), embora fosse deveras comum a produção de filmes nacionais que abordavam o “assunto negro”.

No texto de Orlando Senna são apresentadas as perspectivas de um Cinema Negro brasileiro, desde seu início no “período silencioso” à década de 1970. Segundo Carvalho (2015), as análises de Senna sobre a produção do Cinema Negro eram convergentes às pautas de discussão do movimento negro, que não argumentavam as ideias do Cinema Novo: o negro/povo e as teses de uma parte da intelectualidade sobre o nacional-populismo, mas o desenvolvimento sobre os conceitos da identidade negra brasileira.

Mas, é na década de 1970 que acontece o marco inicial do Cinema Negro brasileiro, quando os intelectuais e atores negros Zózimo Bulbul e Valdir Onofre,

³⁶ O Pan-africanismo é um movimento anticolonial que foi idealizado no ano 1963, por diversos intelectuais, entre seus principais pensadores destacam-se Edward Burghardt Du Bois e Marcus Musiah Garvey. Seu objetivo é valorizar e defender os direitos dos povos africanos na África e no mundo, a partir da criação de um estado único soberano. Porém, a Negritude é um conceito de *identidade racial* que busca no ajuntamento das populações negras a condição para a luta anticolonial e antirracista. Seus principais idealizadores foram Léon Gontran Damas, Léopold Sédar Senghor e Aimé Césaire, que a partir do *pacto triunviral* firmado por eles estabelecia seus pilares ideológicos. Aimé CÉSaire, **Discurso sobre a Negritude**, 2010.

Antonio Pitanga e outros saem da frente das câmeras, enquanto atores, e vão para atrás delas, na condição de diretores, realizando um movimento de poder simbólico e material que resulta em certo empoderamento étnico no cinema nacional. Essa atitude não somente mudou a função dentro do *set* de filmagem, como a atuação do olhar perante o mundo visto e vivido pelo negro, que também sofreu transformações, apresentando nova abordagem que tem como objetivo suprimir dentro da narrativa e enredos os estereótipos raciais e as caricaturas da construção das personagens negras. Destaque para os filmes deste período, como “*Alma no olho*” (1973), de Zózimo Bulbul; “*Um é pouco, dois é bom*” (1970), de Odilon Lopez, e “*Na boca do mundo*” (1979), de Antonio Pitanga.

Noel Carvalho, em “Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro” (2005), apresenta que, no final da década de 1990, o movimento do cinema e audiovisual reivindicava uma pauta contendo a implantação de políticas públicas com o objetivo de atender às reivindicações de cineastas negros/as que se reuniram em torno de dois importantes manifestos: o Dogma Feijoadá (2000) e o Manifesto de Recife (2001). O Dogma Feijoadá foi idealizado pelo diretor Jeferson De e articulava as principais ideias para o Cinema Negro³⁷. O Manifesto do Recife teve seu episódio durante a 5ª edição do Festival de Recife, em 2001, onde seus principais manifestantes eram compostos por atores, atrizes, realizadores/as negros/as, com o apoio de boa parte das equipes técnicas do cinema. O manifesto formulava princípios para a implantação de políticas públicas que assegurassem o trabalho de negros/as na cadeia produtiva do audiovisual³⁸.

Em relação à participação das mulheres negras nos dois manifestos, é perceptível a participação menor em relação aos homens negros, ou seja, quando pensamos a dimensão interseccional, no recorte de gênero, permanece o domínio dos homens.

³⁷ Veja detalhadamente as principais idéias do manifesto: “1) O filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) O protagonista deve ser negro; 3) A temática do filme tem que estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) O filme tem que ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5) Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) O roteiro deverá privilegiar o **negro comum** (assim mesmo em negrito) brasileiro; 7) Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados” (Carvalho, 2005, p. 98).

³⁸ Acompanhe seus principais pressupostos: “1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (Carvalho, 2005, p. 98).

Destacam-se: no *Dogma Feijoada*, a cineasta Lílian Solar Santiago; e no *Manifesto do Recife*, as participações das atrizes Maria Ceíça, Ruth de Souza e Thalma de Freitas. Entretanto, a partir dos anos 2020, a mirada feminina no cinema brasileiro move-se por diversos desdobramentos estratégicos, os quais as colocam, se não no centro da produção, por enquanto, lado a lado com os homens brancos e negros. Vejamos!

3.2 CINEMA NEGRO NO FEMININO: O CINEMA PRODUZIDO POR MULHERES NEGRAS

O domínio masculino que identificamos nos âmbitos da sociedade não é diferente em relação ao cinema/audiovisual. Também não é diferente quando refletimos quanto à produção e realização do filme negro com a presença feminina, que era mínima e sobre a qual pouco se sabia referente às mulheres negras que atuavam na cadeia produtiva do audiovisual. Sua presença era invisibilizada. Isso se dava por conta das exíguas pesquisas no campo do Cinema Negro quanto a questões de gênero.

O trabalho de pesquisa da professora Edileuza Penha de Souza, da Universidade de Brasília – UnB, foi pioneiro em que objetivava “homenagear a primeira diretora negra” do cinema brasileiro, para um festival que organizava. O resultado da pesquisa indicava a cineasta Adélia Sampaio e seu primeiro filme longa-metragem *Amor Maldito* (1984). Até o momento atual, considerando apenas filmes do tipo longa-metragem dirigido e codirigido por mulheres negras, o segundo filme lançado no circuito de exibição é de 2018, da cineasta Viviane Ferreira, *Um dia com Jerusa* (Oliveira, 2019)³⁹.

A partir do conhecimento do filme e da cineasta Adélia Sampaio, sua presença passou a ser frequente nos festivais e mostras para ser homenageada. Em Sergipe, durante a 2ª Mostra de Cinema Negro – EGBÉ (2017), na abertura do evento, Adélia Sampaio foi recebida pelo também homenageado ator negro Severo D’Acelino, – Adélia e D’Acelino, juntos na EGBÉ, é um momento importante da história do Cinema Negro no Brasil! No dia 22 de abril (sábado), na Unidade Sesc Centro, às 09h, ocorreu o seminário “Mulheres Negras Fazendo Cinema no Brasil”, com a participação das

³⁹ Ver Janaina OLIVEIRA. *Por um cinema negro no feminino*. p. 38.

realizadoras Adélia Sampaio, Luciana Oliveira e Alexandra Gouvêa Dumas. No momento do debate com o público, perguntada sobre as dificuldades do cinema atual em relação ao período em que começou a filmar, Adélia Sampaio respondeu o seguinte:

[...] Eu concordo com você, as dificuldades são as mesmas, porém, com a tecnologia de vocês, a utilização hoje é viável. Na minha época era impossível. Era uma batalha árdua, porque eu travei duas batalhas na minha vida, digamos até uma terceira, porque eu travei a batalha social por ser filha de uma empregada doméstica. Eu travei uma batalha por ser negra e achar que posso chegar a fazer cinema, um absurdo na cabeça do alheio, não na minha. E a terceira coisa é que uma mulher no *set*, na minha época, era um artigo raro, a não ser que ela fosse gostosinha, bonitinha, para o povo ficar cantando e enfim.⁴⁰

Sobre a concepção e a produção do filme *Amor Maldito* (1984), na perspectiva do filme ser uma ficção e dialogar com aspectos do cinema documental, Adélia Sampaio, de forma clara e sintética, falou sobre a estrutura dramaturgica do filme, trazendo detalhes da mise-en-scène que compõe as cenas do tribunal. Vejamos o que ela diz:

Amor Maldito na verdade foi uma escolha minha, porque eu fiquei tão estarecida com a coisa que a gente acompanhou pelos jornais e revistas na época, que eu disse “eu vou tentar fazer um filme disso! Agora eu não vou ficcionar”. Então chamei o José Louzeiro, que era um roteirista de cinema, o Louzeiro topou, e a gente conseguiu, através de um amigo de Louzeiro que tinha sido durante anos repórter de polícia, uns áudios do processo, com todas as falas de todos os advogados, tanto de defesa quanto de acusação. E tudo que está no filme relacionado ao tribunal é real. Então é documental, se você for parar para ver, é documental. Só que ao invés de ser um promotor de verdade, é um ator interpretando-o. Mas os meus curtas-metragens quase todos são baseados em fatos verídicos, ou do ponto de vista do social ou do ponto de vista da velhice, da barra pesada que é a vida que a gente leva, né? Então *Amor maldito*, ele tem uma importância dentro desse contexto. É ficção? Não sei o que é ficção nesse país, o que é realidade, o que é de tão ficcional, o que é? Veja bem, no ano de 2000 eu fiz uma junção com Paulo Markun, que é um jornalista, e realizamos um documentário *AI5 – O Dia Que Não Existiu*. Muito bem, esse filme foi rodado em 2000, com apoio da TV Cultura em São Paulo e da TV Câmara. Nós estamos vivendo um AI5, gente, vocês estão é bobos. Então onde é que está a ficção e onde é que está a realidade?⁴¹

⁴⁰ Depoimento verbal de Adélia Sampaio, no Seminário **Mulheres Negras Fazendo Cinema no Brasil** – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ, realizado no SESC, em 22 de abril de 2017.

⁴¹ Depoimento verbal de Adélia Sampaio, no Seminário **Mulheres Negras Fazendo Cinema no Brasil** – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ, realizado no SESC, em 22 de abril de 2017.

Na produção do cinema comercial brasileiro, a participação feminina negra é quase ausente. Em sistemática pesquisa realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA – UERJ), que teve como objetivo conhecer a diversidade da produção de cinema comercial brasileira, a partir dos filmes de maior bilheteria, lançados durante o período de 2002 a 2012, considerando as variáveis cor e identidade de gênero, com isso, tentando verificar as representações e como elas são instituídas no recorte das funções de direção, roteiro e atuação de atores, é obtido efetivo panorama do tema em questão.

Para uma análise mais atenta quanto à participação da mulher negra no cinema brasileiro, uma janela efetiva de análises são as produções de curtas-metragens, que nos últimos anos têm sido resultado de políticas de ações afirmativas, através dos editais de incentivo à cultura. Produções independentes, individuais e coletivas, assim como ao acesso a equipamentos, o que, de certa forma tornou a produção audiovisual mais acessível, fato também corroborado por festivais, mostras e formatos direcionados às plataformas em territórios digitais.

Nessa perspectiva, o Cinema Negro no feminino articula-se, priorizando a produção realizada por mulheres negras. As mulheres negras, em seus filmes, buscam a experiência coletiva, resgatando os “espaços-territórios” nos quais elas estão diretamente abarcadas e/ou transitam territorialmente. O Cinema Negro no feminino tem como configuração o ajuntamento das mulheres negras para produzir filmes que tratam de suas percepções *do, com e sobre* o mundo, sobretudo, ressignificando as suas histórias, ancestralidades e cosmologia.

Um Cinema Negro no Feminino é um “dinamizador cultural e social” e político capaz de colocar a mulher “preta participante” da sociedade numa posição de fala que não reproduza as concepções masculinas, mas que seja um cinema do encontro das mulheres em suas relações sociais (Santos, 2018). Destaque para o trabalho das diretoras: “*Amor Maldito*” (1984), de Adélia Sampaio; “*Um Filme de Dança*” (2013), de Carmem Luz; “*Cores e botas*” (2010) e “*As minas do rap*” (2015), de Juliana Vicente; “*Balé de pé no chão*” (2005) e “*Mulheres bordadas*” (2015), de Lilian Solá Santiago; “*Rainha*” (2016), de Sabrina Fidalgo; “*O dia de Jerusa*” (2014), Viviane Ferreira; “*O tempo dos orixás*” (2014), de Eliciana Nascimento; “*Kbela*” (2015), de Yasmin Thayná.

Em Sergipe, destaque para a produção no cinema e audiovisual das realizadoras: Everlane Moraes, embora nascida na Bahia, seus estudos e produção estão concentrados a partir do pequeno estado da federação: “*Caixa D’Água Qui-lombo é Esse?*” (2012), “*Conflitos e Abismos: a expressão da condição humana*” (2014) e “*Aurora*” (2018). Luciana Oliveira, “*O Corpo é meu*” (2013), “*Puerpério*” (2021), “*A mulher que me tornei*” (2021), em co-direção com Manoela Veloso Passos, e “*Espelho*” (2022). Alexandra Gouvêa Dumas (BA), “*Nadir da Mussuca*” (2014). Autoria coletiva, “*Flores do Jardim*” (2014). “*Jardim*” (2016), de Fernanda Almeida – resultado da Oficina do Projeto Inventar com a Diferença, na Escola Estadual Júlia Teles; Beatriz Vieirah, “*Em busca de Lélia*” (2017), e de outras intelectuais realizadoras.

3.3 A IMPORTÂNCIA DE MARCELO ROQUE BELARMINO E EVERLANE MORAES PARA A IDENTIDADE DO CINEMA NEGRO SERGIPANO

3.3.1 Marcelo Roque Belarmino e o início do ciclo audiovisual

Marcelo Roque Belarmino⁴² nasceu em Maceió, estado de Alagoas, em 1968. Ainda pequeno, veio morar em Aracaju no ano de 1973. Em Sergipe, fez a educação básica. Durante a adolescência, morou no conjunto Sol Nascente, no bairro Jabotiana, onde participou ativamente de atividades artísticas e culturais. Em 1990, inicia sua trajetória atuando na área de publicidade, na Direção de Arte, na Mídia Publicidade Produções e Promoções Ltda, quando teve o primeiro contato com o cinema, trabalhando na produção de comerciais. Em 1991, prestou concurso público estadual e, em 14 de março, passou a trabalhar nos Serviços Gráficos de Sergipe – Segrase, editora do Diário Oficial do Estado de Sergipe. Em 1997, ingressou na Universidade Federal de Sergipe – UFS, para cursar Arte-educação (hoje, Artes Visuais). Formou-se em 2002 e, nesse mesmo ano, ingressou na Secretaria Municipal da Educação – SEMED/Aracaju mediante concurso público, passando a lecionar a disciplina Arte.

⁴² Ver detalhadamente SANTOS, W. N. *As Aventuras de Seu Euclides (2007) - um cinema negro de bonecos*. Revista Cumbuca, Aracaju - Sergipe, p. 32 - 41, 29 maio 2020.

No ambiente acadêmico, conheceu professores e pessoas que, de outubro de 1997 a dezembro de 1998, empreenderam uma reflexão sobre a prática de cinema em Sergipe: acreditavam que um dos pilares fundamentais do estudo de cinema em Sergipe passava pela estruturação dos processos de formação continuada. Defenderam e promoveram a criação de cursos de 20 horas, que foram ministrados por diretores do cinema nacional, por meio do projeto denominado Plano Geral, que foi realizado pelo Fantomas, Sated e Lei de Incentivo à Cultura Municipal de Aracaju e por empresas incentivadoras e apoiadoras estabelecidas em Sergipe. Em evidência, os cursos que Marcelo Roque concluiu: *A Produção Cinematográfica* – Moema Müller; *O Roteiro Cinematográfico* – Jorge Furtado; *Princípios da Montagem Cinematográfica* – Giba Assis Brasil; *Direção Cinematográfica* – Carlos Reichenbach; *Fotografia para Cinema* – Cézar Elias. Esses cursos foram determinantes para que ele iniciasse no cinema.

No início dos anos 2000, já conciso das ideias do que queria filmar, começa a produzir seus primeiros filmes experimentais: *A Paquera* e *Quebra Cabeça*.

O filme *A Paquera*⁴³ foi filmado no ano 2000. Segundo Marcelo Roque (2019): “eu tenho que fazer minhas próprias produções. Foi daí que eu comprei uma câmera mini VHS, para poder fazer filmes”. As imagens passaram quatros anos adormecidas e só foram editadas em 2004. O filme tem o tempo de 2’10 e sinaliza para a questão dos “agentes de coleta seletiva” de lixo nos conjuntos residenciais Juscelino Kubitschek-JK e Sol Nascente. Este último, onde morava Marcelo Roque, no bairro Jabotiana. A história é de um jovem negro, interpretado por Cícero Mago, que percorre as ruas e vai abrindo as sacolas de lixo que estão nas calçadas, até ser interpelado por um morador, que é interpretado por Manoel Luiz Belarmino: “eh o que é isso! Está espalhando o lixo!”.

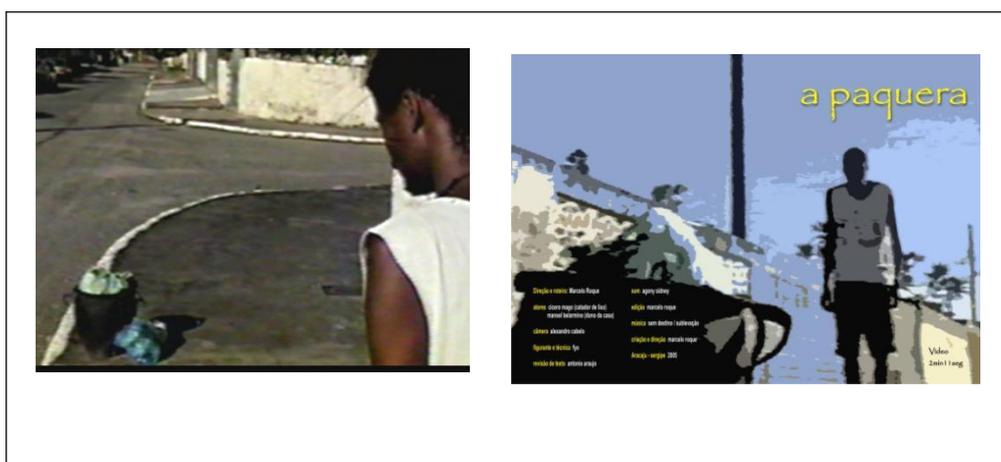
Interessante observar que, neste filme-experimento, já percebemos duas características que vão acompanhar o trabalho cinematográfico do realizador Marcelo Roque. A primeira são as formas que utiliza como recurso para fazer com que o espectador entre na história, como observamos no começo do *A Paquera*. Enquanto a tela está escura e começam a subir os letreiros, ouvimos passos e canto de pássaros. Isso faz com que, aguçado pelo ruído e/ou pela sonoridade, o espectador atente-se para o que vai acontecer. Assim como a retirada do som da cena abruptamente, junto com a edição

⁴³ A PAQUERA – Filme. Direção de Marcelo Roque. Sergipe: produtora vídeos, 2004. 1 DVD (2’10).

acelerada. Tudo isso conduz a narrativa para uma nova situação. A segunda é a capacidade de juntar pessoas para um projeto artístico, estabelecendo as rotinas das funções de alguns que não trabalhavam com cinema e que, mesmo recebendo as atribuições, pouco conheciam sobre elas. Isso fez com que o método se tornasse importante, porque, neste início do ciclo de produção, o próprio Marcelo Roque vai realizar a base teórica do que estudou nos cursos do Plano Geral, na UFS, na prática do set de filmagem de seus filmes. Sobre este adágio da busca do conhecer e da construção do saber, todos da equipe estavam imbuídos de uma camaradagem afetiva, de modo que o aprendizado se fez de forma efetiva na colaboração mútua de cada um. A abertura do filme tem o leiteiro aprodutora vídeos junto com amigos entretenimentos, apresentam *A Paquera*. Desde este filme, a camaradagem tem sido fundamental para a produção dos filmes de Marcelo Roque.

Alguns amigos vão participar do filme-experimento: o vídeoartista e produtor Alessandro Santana (o Cabelo), na câmera; Fyo, figurante e na técnica; Antonio Araújo na revisão de texto; Agony Sidney, na captura e elaboração do som; seu irmão Manoel Luiz Belarmino, que estudava música – Flauta Doce – e fazia o curso de História na Universidade Federal de Sergipe – UFS. Manoel, pela sua inclinação ao cinema, e pelos estudos de historiador, vai escrever com o irmão Marcelo Roque os roteiros dos dois últimos filmes da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides: Chegança e Lambe Sujo e Caboclinhos*.

Figura: 1 e 2 - Frames do filme *A Paquera*, de Marcelo Roque Belarmino (2000)



Quebra-Cabeça (2005)⁴⁴ é o segundo filme de Marcelo Roque, no qual Everlane Moraes realiza as atividades em cinema dentro do coletivo, nas seguintes funções: figurino e maquiagem, assistente produção e assistente de câmera.

O filme *Quebra-cabeça* é mais elaborado em sua ideia chave do que seu antecessor *A Paquera*, por conta que Marcelo Roque parte de um acontecimento real em sua família:

[...] por outro lado, nesta época, ocorreu o sumiço de Marx, meu irmão. Depois de uma contravenção em casa em sua juventude ele sumiu por dois meses, até mandar sinal de vida em Minas Gerais. Fizemos com que voltasse para casa, pois estava em situação de rua. Minha mãe preparou um quarto para ele, todo pintado de branco e organizado. Quando voltou ele começou a rabiscar o quarto todo. Rabiscou e pintou bastante. Juntei a ideia para fazer um curta metragem experimental. O quarto delirante de Marquinhos (Belarmino, Marcelo Roque, 2022).

Esse acontecimento com seu irmão, marcou profundamente a produção artística de Marcelo Roque e foi a base do argumento para a construção do roteiro que também teve a influência da poesia *Quebra-cabeça* da poeta Gilda Costa, escrita em agosto de 1985, na cidade de Estância/SE, e que deu título ao filme.

Eu sou o princípio. Em mim começou a vida e o instante presente. Introduzo aqui a palavra dirigida a você. Como, não sou capaz? E a minha força latente? Duvidas que eu seja capaz de transformá-la em vida? Que ação produzo no momento, aqui, agora? Monto as peças desse quebra-cabeça na minha imagem, na minha bela imagem. Capto fagulhas nos seus e nos olhos dele, energia prestes a desabrochar em mais uma obra criadora. O instante presente é a consumação de todos os que já vivemos. Consigo vencer a mim mesma e penetro um mundo assim... Você, entre o real e o imaginário. Passo a passo (Costa, 1985).

O filme é realizado dentro de um quadrado branco (quarto), com rabiscos, pinturas e colagens, nas paredes e no teto. Todo o piso foi forrado por jornais. A personagem que habita este local é um jovem que está numa condição de solidão existencial. Os elementos visuais e os ruídos sonoros compõem a paisagem de claustrofobia no filme. Destaque para o trabalho de interpretação de Renato de Sá (RAS) apresentando os estímulos e conflitos psicológicos da personagem.

⁴⁴ Ver o filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zaNMOXLC4q4>
Acesso em: 12 Maio 2022.

O *Quebra-cabeça* participou da 6ª edição do Festival Luso-brasileiro de Curtas-metragens de Sergipe CURTASE, no período de 26 a 30 de abril de 2006, recebendo o prêmio de Melhor Vídeo Sergipano – Júri Popular⁴⁵.

Um mês após a premiação, o Jornal Gazeta Hoje, no Caderno B de Cultura, publicou uma matéria-entrevista com Marcelo Roque, bastante inusitada, em que descrevia as características do filme, contudo, transcendendo o caráter informacional, mas sinalizando aspectos que a conduzia a uma análise de crítica cinematográfica, trazendo o aporte de letra de música e frase celebre do Cinema Novo. Vejamos:

Quebra-cabeça leva prêmio de melhor vídeo sergipano no festival curta-Se. ‘Enquanto você se esforça pra ser um sujeito normal...’ Um maluco sai por aí com uma ideia na cabeça e uma filmadora na mão. Esse maluco que falo é Marcelo Roque um artista plástico, com graduação e pós-graduação em Artes visuais sem fronteiras para a sua imaginação e talento, junto, com outros não menos criativos e talentosos resolveram criar um curta.⁴⁶

Nesta primeira parte do texto, utiliza a introdução da letra da música *Maluco Beleza*, de Raul Seixas e Claudio Roberto, e a célebre frase mítica “*Uma câmera na mão e uma ideia na cabeça*”, do Diretor Glauber Rocha, que fez parte da geração do Cinema Novo no Brasil, para conotar o trabalho artístico de Marcelo Roque, que apresentava elementos das artes visuais e da videoarte, através do espontâneo improvisado que o filme mostrava. Contudo, sem deixar de citar a formação acadêmica da Graduação e a Pós-Graduação que dão sustentação teórica à sua imaginação e talento.

Na segunda parte do texto, o filme é analisado pelo aspecto psicológico da personagem e pela textura visual das imagens:

[...] Um cara que cria um mundo no quadrado interior, interpretado pelo ator Renato Sá (filho da atriz Walmir Sandes) imagina (ações) psicodélicas e viaja... Sonha e tudo acontece do esperado ao inesperado, a vida contorcida em pedaços de um jornal local, paredes salpicadas de ilusão, zero grau de tolerância, nesse quarto, um quadro, vida, de gente que chora e ri, grita no escuro, e o silêncio da noite acende a luz da razão, vazão do sufoco equação metralhadora do medo assusta e o protagonista sobe a parede, seu espaço seu talento no

⁴⁵ Ver os jornais: Curta-SE premia sergipanos estreados. **Cinforme**. Aracaju, ano XXIV – Nº 1204, 08 a 14 de maio de 2006. Cultura & Variedade, p. 12.: **Jornal O Capital**. Aracaju, ano XVI – Nº 148, agosto de 2006.

⁴⁶ **Gazeta Hoje**. Aracaju (SE), 21 a 27 de maio de 2006. Cultura Caderno B, p. 2B.

espaço sideral do universo, a vida reveste o medo que se transforma em silêncio.⁴⁷

Em seguida, aborda a fala de Marcelo Roque, quando trata da escolha de produzir um vídeo com uma equipe de profissionais que não eram da área de cinema:

[...] Um vídeo porque é uma linguagem pouco utilizada aqui, e com a ajuda de alguns amigos que não são profissionais da área, gravaram em duas locações. As primeiras gravações foram feitas num galpão no centro da cidade e outros foram gravados no ateliê-studio do próprio Marcelo, foi montado ainda um quarto cenográfico e realizando as gravações além de uma parede verde para dar o efeito de crhoma-kei. Foi muito trabalho segundo ele preparar tudo para as colagens, ilustrações, iluminação, maquiagem, ensaios. Depois de tudo isso ainda teve a gravação da flauta uma parte importante da edição.⁴⁸

Sobre a produção e o processo de decupagem do vídeo em relação à equipe de amigos de Marcelo Roque, que por ele era formada para a vivência de realizar o vídeo, podemos acrescentar que todos possuíam diversos conhecimentos e habilidades nas linguagens artísticas. E, certamente, foi a relação de afeto entre eles e as habilidades e capacidades individuais e coletivas que deram corpo final ao filme.

A parte final da matéria fala do desempenho do filme com a premiação no CURTA-SE, sinalizando o desejo de parte da equipe em continuar a produzir vídeos independentes:

No Curta-se o ‘Quebra-cabeça ganhou prêmio de melhor vídeo sergipano’ – júri popular e o ‘Quebra-cabeça’ está participando de outros festivais de vídeo pelo país, mesmo sabendo que a concorrência é muito grande eles: Marcelo Roque, Sidney, Jamissom Madureira, Cícero e Marcio Prata continuam com a ideia de fazer vídeos independentes.⁴⁹

Com isso, inferimos que, já no início do trabalho, Marcelo Roque vai fazer algo inusitado em seu método de trabalho, que é juntar em torno de projetos em cinema, intelectuais jovens de campos artísticos e profissionais distintos:

Montei um quarto cenográfico na garagem e convidei Jamson e Cícero (artistas do underground do pós punk rock e dos fanzines, quadrinhos

⁴⁷ **Gazeta Hoje**. Aracaju (SE), 21 a 27 de maio de 2006. Cultura Caderno B, p. 2B.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 2B.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 2B.

negros e da periferia MFI⁵⁰) para ilustrar com artes e colagens o quarto cenográfico (Belarmino, Marcelo. Roque, 2022).

Isso será uma característica de seu set de produção e filmagem, que veremos mais detalhadamente na produção da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides* (2007-2012).

Figura 3 - Frame do filme Quebra Cabeça, de Marcelo Roque Belarmino (2005)

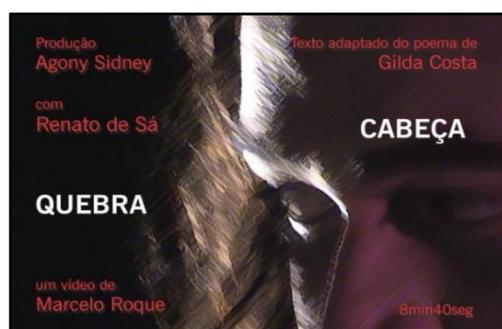


Figura 4 - Ator Renato de Sá (RAS) - frame do filme Quebra Cabeça, de Marcelo Roque Belarmino (2005)



Figura 5 - Frame do filme Quebra Cabeça, de Marcelo Belarmino (2005)



⁵⁰ Faz referência ao complexo habitacional conjunto Marcos Freire I - MFI, na cidade de Nossa Senhora do Socorro/SE, na Grande Aracaju.

Atualmente, Marcelo Roque tem a própria produtora: a *Fazer Filmes Produções Ltda.* Em 31 de dezembro de 2018, aposentou-se do serviço público estadual, da Segrase, mas continua na prefeitura. Ilustra livros, desenha e pinta e está produzindo filmes, dentre os quais se destacam *Tempos e Tempestades – A Kombi de Ivan* (2021); *Tia Ruth* (2021); *Me Eleva Dor* (2022); e o mais recente, *Terra Prometida* (2024).

3.3.2 Everlane Moraes e o início do Ciclo Audiovisual

Everlane Moraes, nasceu na cidade de Cachoeira, localizada no Recôncavo Baiano. Logo cedo veio morar em Aracaju/SE, sendo o Bairro Getúlio Vargas, na área do Quilombo Caixa D'Água, território onde Everlane Moraes iniciou seus estudos e cresceu aprendendo as histórias de sua família e da ancestralidade coletiva da comunidade. Seu pai, José Éverton Santos, é artista visual, e desde cedo Everlane teve contato com a prática artística desenvolvida por ele: entre o trabalho de composição sobre o papel ou a tela branca, as linhas de rabiscos e esboços, via surgir imagens e composições em camadas de cor, texturas e com as personagens em devidos conflitos diante da condição humana. Esse ver do olhar curioso e o abelhudar ainda infantil diante dos materiais artísticos (lápis, papéis, pincéis, tintas e aglutinantes), fez com que Everlane entrasse no mundo artístico pelos dispositivos das artes visuais, através de seu pai José Everton.

Nos anos 2000, encontra-se envolvida no grupo coletivo de estudantes e realizadoras/es que vão promover um movimento fecundo nas artes visuais em Sergipe, em especial no setor do audiovisual e no cinema, junto ao trabalho de formação artística realizado pela Prefeitura Municipal de Aracaju (PMA), participando dos cursos e oficinas realizados pelo Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira – NPD; No terceiro setor, participando das formações em audiovisual realizadas pelo Programa Cultura, através do Setor de Cinema – Serviço Social do Comércio-SESC; Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe – UFS.

Contudo, infere-se que o ajuntamento com jovens realizadoras/es foi decisivo para que Everlane Moraes decidisse trabalhar *com e no* cinema, pontuando que neste momento, para o trabalho coletivo, as artes plásticas em seu processo traziam uma

tradição de construção profissional individualizada, onde as buscas de uma prática autoral diante do suporte dimensional exigiam uma senda solitária.

Nesse sentido, o início das atividades audiovisuais vai estar nas produções dos filmes de Marcelo Roque: *Quebra-cabeça* (2005), nas funções: figurino e maquiagem, assistente produção e assistente de câmera; e na trilogia *As Aventuras de Seu Euclides - Parafusos* (2007), como assistente de direção; *Chegança* (2009) e *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), na equipe de arte.

De forma concomitante com as produções em que participava com Marcelo Roque, Everlane Moraes estudou nos cursos e oficinas realizados pelo Núcleo de Produção Digital (NPD) Orlando Vieira, nos anos de 2006-2013, onde teve contato com profissionais e diretores de outros centros de produção audiovisual, que, diante de seu interesse, fizeram convites para que ela fosse trabalhar em seus projetos.

Em 2009-2011 ingressou na TV Aperipê⁵¹, integrando a equipe de profissionais do Núcleo de Programas Especiais – NUPE, na condição de estagiária, quando o núcleo foi dirigido pela realizadora Gabriela Caldas. Marcelo Roque, também trabalhou no NUPE, sendo cedido pelo seu órgão de origem, Segrase, para desenvolver os projetos audiovisuais para a programação da TV. Nesse período, o contato com os equipamentos e a participação do trabalho na equipe do NUPE, com a troca de experiências e muitas observações, foram importantes para Everlane Moraes iniciar as bases intelectuais da atividade profissional no audiovisual.

É nesse contexto que a produção de Everlane Moraes adentra no estudo do cinema de forma interdisciplinar, atentando para a condição do cinema como dispositivo capaz de unir todas as áreas e linguagens artísticas. E, no ano de 2012, produz e filma seu primeiro curta-metragem, *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* O filme aborda, através de depoimentos de antigos moradores, a história, as vivências e as memórias dos seus primeiros moradores negros africanos e afrodescendentes do bairro Getúlio Vargas e do Quilombo Maloca. Este filme será analisado no capítulo cinco.

No período de 2015-2018, viaja a Cuba, para estudar cinema na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) – San Antonio de Los Baños, cursando Direção de documentário. No período em que estudou na escola realizou vários filmes experimentais, destaque para *A Santa Cena* (2016); *Monga – Retrato de Café* (2017);

⁵¹ A TV Aperipê atualmente integra a Fundação de Cultura e Arte Aperipê de Sergipe – FUNCAP/SE.

Aurora (2018); *Pattaki* (2018). Ao retornar ao Brasil realizou projetos que lhe deram reconhecimento profissional.

Destaque durante a Pandemia de Covid-19, no ano de 2021, quando Everlane Moraes conclui o curta-metragem *A gente acaba aqui*⁵². Primoroso trabalho de ancestralidade, memória e registro, que são as imagens feitas do velório do seu tio Wellington Conceição Fernandes, que morreu no dia 31 de outubro de 2011. Estas imagens foram guardadas e somente editadas em 2021. O filme foi selecionado para a Mostra do Programa Convida do Instituto Moreira Salles-IMS, cujo objetivo foi incentivar e apoiar as produções artísticas audiovisuais no período do isolamento social.

Sobre as circunstâncias do entorno do filme, tendo uma sobrinha que gostava de fazer cinema e a via sempre com uma câmera à mão, o tio falecido Wellington, quando estava vivo, pediu a Everlane Moraes que fizesse um filme sobre ele, contando sua história. Esse desejo foi realizado dez anos depois, quando Everlane Moraes faz busca em seu HD externo para ver o arquivo digital com as imagens de sua mãe de criação, Guiomar Valdelice Santos (Dona Mazinha), falecida em 17 de dezembro de 2020. Percebeu que vários dos que estavam no velório do tio Wellington Conceição Fernandes tinham morrido no período de dez anos.

Diante dessa circunstância familiar, a câmera de Everlane Moraes se movimenta e busca os personagens e temas para enquadrar. O que inferimos ser diferente do método utilizado nos filmes produzidos em Cuba, quando observamos o acesso ao tema e às personagens por conta de um cuidadoso trabalho de pré-produção – a câmera sempre está parada e os temas e as personagens é que se movimentam no quadro.

O filme dedicado a seu tio tem início com o quadro escuro e Everlane aciona a câmera no sentido do interior da casa para a sala. De forma concomitante, ouvimos vozes e gemidos de choro. As pessoas presentes e os familiares estranham a presença da câmera registrando o último momento com o morto. Alguns começam a sorrir. Imediatamente surge um *flare (lensflare)* de luz na entrada da casa e Maria Bernadete encontra-se de pé em frente ao caixão.

Everlane Moraes - *Cês vão sair como vocês estão. Se estiver sorrindo vai sair sorrindo!*

Jovem - *Eu nem penteei meus cabelos.*

⁵² O filme está disponível na plataforma IMS - <https://ims.com.br/convida/everlane-moraes/>
Acesso em: 29 Maio 2022.

Maria Bernadete - *Ficar sorrindo não pode.*

Everlane Moraes - *Tô dizendo a você, que tô pegando a imagem. Você tá brincando!*

Maria Bernadete - *Vai fazer o quê? Um... Como se chama?*

Everlane Moraes – *Um documentário.*

Maria Bernadete – (sorri), *Aí...aí...*

Sobre essas primeiras imagens, inferimos que a morte do ente querido, junto a dor da perda, colocava para alguns presentes uma situação em que sorrir servia como fuga da realidade da própria dor. “Às vezes elas trazem o riso, mas um riso que é como carvões em brasa que logo voltam a se transformar nas chamas da dor” (Adichie, 2021, p. 38). O que estava incontido irrompe em choro. Isso terá seu ponto alto no momento da oração.

A Câmera aproxima, mostra a parte superior do caixão (tampa). Nas laterais, dois castiçais de vela, tendo ao meio, na frente, na cabeceira do caixão, um resplendor de Cristo. Embaixo do caixão, uma bacia com água. Durante o filme, os objetos do velório são mostrados detalhadamente.

As cenas em que João Barreto Neto (1953-2015) faz a tradição religiosa na cerimônia, com a fala, conduzindo a oração dos presentes, para que o morto seja acolhido nos reinos dos céus, é um momento epígono do arco dramático que é realizado pela edição do filme.

“Abrindo os caminhos para a sua entrada triunfal nos reinos dos céus. O reino dos bons.

...E, a gente que fica aqui. É a gente não esquece. A saudade fica no lugar de ‘Etinho’.

Então, a gente reza um Pai Nosso, uma Ave Maria, agradecendo à Deus essa passagem dele entre nós e, a certeza de que um dia nós estaremos reencontrando.

Vamos primeiro agradecer a Deus por termos convivido com ele. Somos tão gratos à amizade, que nós estamos aqui. É um momento, primeiro de agradecimento.

Apenas ele está antecedendo. Está indo na frente.

...E, um dia a gente se encontra na glória do Pai, amém.”

(João Barreto Neto, *A Gente Acaba Aqui*, 2011-2021).

Em seguida o caixão segue em cortejo para o cemitério, tendo as vozes dos presentes em oração ao fundo.

Do que seriam os registros das últimas imagens do tio e a busca de imagens da mãe, em um momento crucial durante a quarentena da Covid-19, Everlane Moraes traz para o centro da discussão a morte de um ente familiar, sobretudo como os acontecimentos no Brasil, quando o Governo negava a importância da vacina, sendo contra as medidas de isolamento orientadas pela Organização Mundial de Saúde–OMS.

O filme também discute a morte e como cada um de nós irremediavelmente encara a vida e o rito de passagem em nossa condição de vida terrena, haja vista que, inevitavelmente, a morte é o que há de real, onde “a gente acaba aqui!”.

Figura 6 - Cartaz do filme A gente acaba aqui, de Everlane Moraes (2021)

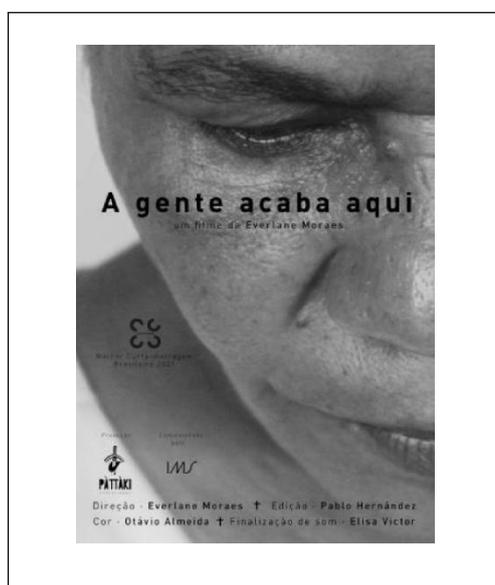


Figura 7 - Frame do filme A gente acaba aqui, de Everlane Moraes (2021)



Um outro momento importante de sua trajetória foi o aprendizado junto às equipes de produção em que trabalhou, nos longas-metragens produzidos em Sergipe, com destaque para os filmes: *Aos Ventos que Virão* (2012)⁵³, de Hermano Penna, na equipe local de produção exercendo a função de 2ª Assistente de Figurino; *A Pelada* (2013)⁵⁴, de Damien Chamin, que foi rodado em locações bastante conhecidas do público aracajuano e no qual Everlane Moraes assina a Direção de Arte (*Chef Décoratrice*).

Participação na equipe de monitores do curta-metragem *Rezou à Família e foi ao Cinema* (2013)⁵⁵, produzido pelos alunos da oficina de Realização em Audiovisual do NPD Aracaju, ministrada por Anderson Craveiro. O curta-metragem foi exibido no CURTA-SE de 2012 e recebeu o prêmio de 3º lugar – Melhor Vídeo Sergipano (Júri Oficial) e também foi exibido em São Paulo, no 23º Festival Internacional de Curtas Metragens Curta-Kinoforum⁵⁶.

Everlane Moraes escreveu o roteiro e fez a operação de câmera⁵⁷ para o curta-metragem experimental *Tempos Idos* (2013)⁵⁸, resultado da oficina Do Roteiro a Produção, ministrada por Marcelo Roque Belarmino, dentro do Projeto CINE OLHO – Cinema na Educação, no SESC Sergipe.

Destacamos nas obras de Everlane Moraes, já em seu início, mesmo que em um exercício de escrita de roteiro, o interesse em tecer situações e aspectos do existencialismo de suas personagens. No caso do roteiro de *Tempos Idos*, é contada a história da atriz Doralice Riviera (Valdeci Moraes de Sampaio) e do ator Tomaz (Antônio André Teixeira Neto). Eles atuaram nos principais espetáculos de teatro e da cena cultural da cidade onde vivem. O tempo passou. Eles envelheceram e foram esquecidos pelo público. Entretanto, continuam a trabalhar no teatro municipal da

⁵³ Ver o filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8QjMOPgBkMI>
Acesso em: 29 Maio 2022.

⁵⁴ Ver o filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywKFBIFtNIE&t=233s>
Acesso em: 29 Maio 2022.

⁵⁵ Ver o filme disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5RnuYuoIJdY&t=920s>
Acesso em: 29 Maio 2022.

⁵⁶ Ver Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo - Programa Brasileiros / Formação do Olhar / Mostra Online kino Oikos
Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/1758/>
Acesso em: 29 Maio 2022.

⁵⁷ Everlane Moraes atuou nessa oficina como Assistente de Marcelo Roque.

⁵⁸ Ver a Fazer Filmes – *Tempos Idos* em <https://www.youtube.com/watch?v=oRARMqh19vc&t=10s>
Acesso em: 29 Maio 2022.

cidade. Ela, na função de camareira, e ele como motorista de uma velha besta (Van), transportando novos atores e produtores para os ensaios e espetáculos.

O filme traz as sutilezas do tempo que atua sobre os corpos e do existencialismo de Doralice e Tomaz, que são esquecidos, embalados pela canção composta por Alex Sant’Anna, interpretada pela aluna Maria Cristina Alves Assunção. As filmagens aconteceram na Unidade SESC Centro, no hall e numa pequena sala no ginásio Charles Moritz – numa passagem de cena/cortina para a sala de artesanato, que foi completamente trabalhada pela equipe de arte, sob a condução de Emanuel Anajob Garapa de Carvalho, para compor o quarto da atriz Doralice. As cenas de palco foram gravadas no auditório Professora Cândida Ribeiro, no Centro de Criatividade, e as cenas externas foram feitas no Cultart – Centro de Cultura e Arte, da Universidade Federal de Sergipe – UFS, e na calçada da sede da Ordem dos Advogados do Brasil – OAB/SE, na Av. Ivo do Prado.

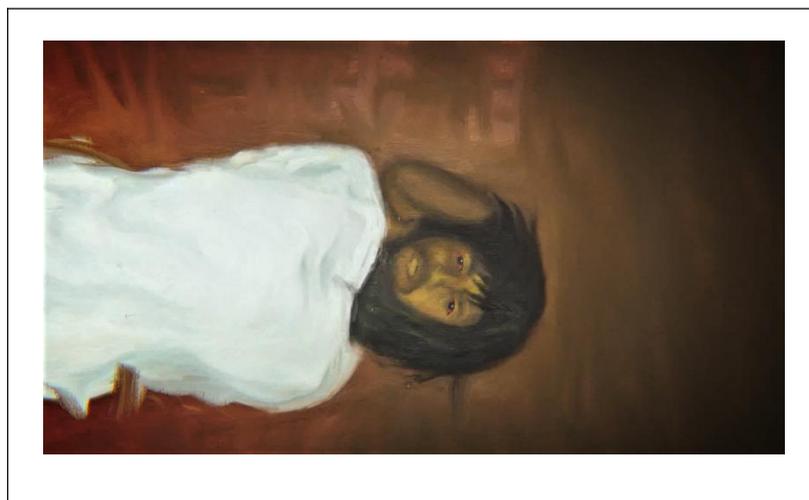
Contudo, o seu primeiro curta-metragem é *Caixa D’Água Qui-Lombo é Esse?* (2012) – que analisaremos na sequência do trabalho – e o segundo filme é *Conflitos e Abismos – a expressão da condição humana* (2014)⁵⁹, que trata da trajetória intelectual e da produção artística de José Éverton Santos, pai de Everlane Moraes, em que ela é sua curadora. O filme apresenta o artista narrando aspectos de seu fazer artístico: “minha arte é uma análise da condição humana” (José Éverton Santos, 2014). Fala sobre arte, o sistema econômico, a vida e a morte. Através da pintura de suas telas, mostra seus personagens saltando da materialidade do quadro, suporte ou voltando para dentro do quadro, para compor a cena, através do recurso da animação. Exemplo é a personagem Frederico 75 (Yuri Alves), uma figura que aparece no filme correndo, sempre fugindo, em desespero, ao tempo em que é alvejado por alfinetes, que pode ser claramente das clivagens raciais e sociais nas quais está vivendo sua constante incompreensão.

Neste filme, as análises que José Éverton Santos faz sobre a condição humana direciona Everlane Moraes a reavivar a memória do público, apreendendo a realidade dos personagens criados pelo artista, utilizando sequências de imagens da cinematografia mundial. Como em caráter emblemático, as cenas dos clássicos: a escadaria de Odessa, do filme *O Encouraçado Potemkin* (1925), de Serguei Eisenstein

⁵⁹ Acervo da cineasta Everlane Moraes
Acesso em: 29 Maio 2022.

em que aparece em plano *plongée* a mãe com o filho no colo em direção ao pelotão czarista. E também a cena do *O Sétimo Selo* (1957), de Ingmar Bergman. Essas cenas são colocadas de forma incidental, com o objetivo de proporcionar convergência ilustrativa com as inquietações narradas pelo artista José Éverton Santos.

Figura 8 - Frame do filme *Conflitos e Abismos* - a expressão da condição humana, de Everlane Moraes (2014)



Em 2023 seu nome está junto às diretoras negras em atividade no Cinema Negro no Feminino, ao tempo em que está produzindo oito projetos cinematográficos, de forma simultânea. Seus filmes estão na programação de mostras, festivais e galerias de arte e VOD⁶⁰. Sempre está ministrando cursos, oficinas e masterclasses. “Seus projetos de longa-metragem foram premiados no IDFA Bertha Fund 2021, Sundance Institute Documentary Fund 2021 e William Greaves Fund 2020”⁶¹. No ano de 2023, Everlane Moraes co-dirigiu o primeiro episódio chamado **Mancha** da série **Histórias (Im)possíveis**, que está disponível na Globoplay. A série foi criada e escrita por Renata Martins, Grace Passô e Jaqueline Souza, e produzida por Leilane Silva, com direção artística de Luisa Lima. Também em 2023 foi homenageada no Cabíria Festival – festival que tem por objetivo promover o protagonismo de mulheres na cadeia produtiva do audiovisual.

⁶⁰ VOD (Video on Demand) como Sundance, Rotterdam, BFI, Womxn in windows e One Story UP.

⁶¹ Ver site do Instituto Moreira Salles – IMS, 2022.

Disponível em: <https://ims.com.br/convida/everlane-moraes/>

Acesso em: 05 Junho 2022.

3.3.3 Uma síntese dos percursos à guisa da cena audiovisual

Fazer um percurso sintético da trajetória do realizador Marcelo Roque Belarmino com os filmes *A Paquera* e *Quebra-Cabeça* e da realizadora Everlane Moraes com os filmes *A Gente Acaba Aqui* e *Conflitos, Abismos – a expressão da condição humana* e a escrita do roteiro e o trabalho de câmera no filme experimental *Tempos Idos* foi para sinalizar que os percursos dos dois tiveram início nos anos 2000. Neste momento, a produção do cinema sergipano era marcada por um coletivo de jovens artistas que estavam assentados na busca e na necessidade de aprender como fazer cinema, período que coincidiu com a implantação de políticas públicas do Governo Federal, as quais estavam baseadas no direito das pessoas à participação livre da vida cultural, simbólica e religiosa, sendo perpassada pelo direito ao “Acesso à Cultura” e à “Diversidade Cultural” do país, ordenados pela Declaração Universal dos Direitos Humanos – DUDH. Isso fez com que as ações do Ministério da Cultura – MinC chegassem de forma mais democrática nos estados brasileiros e, conseqüentemente, em Sergipe (Cesnik, 2012; Ferreira, 2021).

Contudo, constatamos que o coletivo de artistas era distinto em campos artísticos de atuação. Essa distinção fez com que a produção de cinema em Sergipe começasse a reunir pessoas com o objetivo de construir narrativas e contar histórias através do cinema de uma forma bastante peculiar, trazendo vivências e experiências artísticas influentes das Artes Visuais, que eram as formas e as estruturas experimentais já sedimentadas nos circuitos culturais no Brasil e no exterior, através das artes coletivas, intervenção urbana (movimento de rua, grafite), a performance arte, o vídeo, a videoarte e as instalações com o uso de diversos artefatos e dispositivos.

O coletivo de jovens artistas que estão nas produções dos filmes de Marcelo Roque e Everlane Moraes vão compor uma cena audiovisual em Sergipe em que observamos a utilização de elementos do trabalho afrocentrado, na perspectiva das questões do/a negro/a, em que pesem os aspectos da diáspora afro-brasileira e sobre a construção das identidades afro-sergipanas. Para tanto, tomarão como base as memórias e reminiscências construídas pelas oralidades e histórias dos africanos e afrodescendentes brasileiros, mais especificamente nos campos da arte e da cultura. É o que pode ser depreendido de nossas pesquisas, em primevo, considerando as fontes

primárias da época e análises dos filmes acima descritos, além de outros filmes que serão analisados mais especificamente nos capítulos quatro e cinco deste trabalho.

Importante analisar que este movimento de rebobinar a memória, voltando para os agentes (causas) que contribuíram para a aproximação do trabalho colaborativo de Everlane Moraes e Marcelo Roque Belarmino é, sobretudo, importante o momento inicial e histórico da formação em cinema, em que o limiar dos interesses pelas áreas técnicas do cinema estava borrado pela busca generalizada em conhecer as especificidades. E dar conta de tudo o que se pretendia fazer em cinema, naquele momento, era estar a conhecer o que, ao mesmo tempo, se construía. Ou seja, o aprendizado e/ou as soluções para a melhor decupagem do filme se fez ou foram feitas em algumas experiências dentro da produção do set de filmagem acontecendo. Como exemplo, vamos abordar mais adiante a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides* (2007; 2009; 2012).

Nesse sentido, com o objetivo de conduzir as análises do ciclo inicial que teve como base o ajuntamento do coletivo e a formação profissional, organizamos os principais desígnios que os ajuntaram e os que, ao final do ciclo, os levaram naturalmente para territórios artísticos distintos. Os primeiros são como referências substanciais do começo do trabalho no audiovisual, nos anos 2000, na cidade de Aracaju/SE:

- a) a participação política atuante dentro do movimento das/os realizadoras/es do audiovisual em Sergipe, nos anos 2000, fez com que o interesse em estudar cinema sistematizasse uma prática cinematográfica que só mais adiante se transformaria no resultado de uma linguagem autoral.
- b) as identidades negras afrocentradas de Everlane Moraes e Marcelo Roque Belarmino, junto a outros integrantes do movimento, também negros/as, contribuiu para que no set de filmagem nascesse um trabalho margeado por uma relação de afeto, alteridade e centralidade das questões negras. Esta identidade negra foi importante na condução estratégica de outros projetos realizados por integrantes do coletivo com artistas negros/as da periferia da cidade de Aracaju.
- c) as aproximações naturais por área de atuação nos setores da produção de cinema fez com que Everlane Moraes e Marcelo Roque Belarmino estivessem juntos por conta das afinidades e das habilidades práticas das artes visuais, no trabalho de direção de arte, como também no diálogo para a concepção da fotografia e na direção cinematográfica.

Os segundos desígnios estão relacionados ao término do ciclo de cinema, em 2015, e que conduziu os participantes do coletivo a territórios artísticos distintos e realização de projetos autorais:

- a) em meados de 2014, alguns participantes do movimento passam a realizar seus próprios projetos emancipadores e autorais.
- b) Entre 2015 e 2018, Everlane Moraes viaja a Cuba para se especializar em Direção de documentário, na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) – San Antonio de Los Baños.
- c) Uma atualização circunstancial na cena do audiovisual em Sergipe, com a chegada de novas/os intelectuais realizadoras/es) e agentes institucionais no campo do cinema.

4 CINEMA NEGRO AFROCENTRADO EM SERGIPE: DESCRIÇÃO DA FILMOGRAFIA DE MARCELO ROQUE BELARMINO

Neste capítulo da tese, apresentamos a descrição da filmografia do diretor Marcelo Roque Belarmino – “*As Aventuras de Seu Euclides*” – *Parafusos* (2007); *Chegança* (2008); *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012). Ao final do capítulo, os filmes são analisados a partir de três categorias da epistemologia da Afrocentricidade de Molefi Kete Asante: *a Agência, o Lugar* [afro-centrado] e *o Tempo*.

4.1. AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – PARAFUSOS (2007)

	Título	Parafusos
	Ano de produção	2007
	Lançamento	2007
	Dirigido por	Marcelo Roque Belarmino
	Com	Isaias Nascimento Gilvan Filho Diane Veloso Rubens Barroso Carlos Cruz
	Gênero	Cinema de Bonecos Manipulados
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	16min
Sinopse: Seu Euclides, um velho contador de histórias, conta como surgiu a manifestação popular “Parafusos” da cidade de Lagarto, no estado de Sergipe.		

O filme *Parafusos* (2007)⁶² obteve o 2º lugar no CURTA-SE, Júri Oficial. É o primeiro que compõe a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides* – *Chegança* (2008), *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), de Marcelo Roque Belarmino. A trilogia foi agraciada pelo Edital de Incentivo e Patrocínio do Programa BNB de Cultura e, em

⁶² Partes das análises aqui apresentadas foram publicadas por SANTOS, W. N. *As Aventuras de Seu Euclides (2007): um cinema negro de bonecos*. Revista Cumbuca. Aracaju – Sergipe, Ano VII, 2020.

nossa perspectiva, faz parte do Cinema Negro de Bonecos e/ou de Assunto Negro, em Sergipe. A produção do primeiro filme *Parafusos* (2007) tem importância diferenciada, porque inicia o trabalho da equipe composta por jovens intelectuais realizadores/as, técnicos/as em cinema e outros profissionais, estudantes de diversas áreas que, naquele momento histórico, estavam ajuntados coletivamente numa prática colaborativa. Everlane Moraes, no filme *Parafusos*, trabalhou continuamente na função de Assistente de Direção, com Marcelo Roque.

Professores, familiares e amigos nutriam expectativas sobre o trabalho dos jovens realizadores/as. Ali nascia um coletivo de artistas audiovisuais, que, mergulhados na necessidade da prática do cinema, assumiam a responsabilidade de manter o estado de Sergipe como atuante na realização de filmes originários da região Nordeste. Destaquem-se os realizadores Marcelo Roque Belarmino, Everlane Moraes, Moema Pascoini e Diane Veloso, que despontavam no trabalho autoral no cinema.

Figura 9 - Equipe Técnica - Coletivo de Artistas Audiovisuais. *Parafusos*, 2007. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figura 10 - Seu Euclides - *Parafusos*, 2007. **Fonte:** COSTA, Moema.



4.1.1. Marcelo Roque Belarmino – Um Artista Audiovisual

Em entrevista, no dia 05 de outubro de 2019, Marcelo Roque Belarmino nos contou, em detalhes, como surgiram as primeiras ideias que conduziram o fazer do roteiro do filme *As Aventuras de Seu Euclides – Parafusos* (2007), contemplado no Edital Programa BNB de Cultura:

Em 2007, fui à casa de Anselmo Seixas – que era amigo meu das antigas. Anselmo é bonequeiro, e eu tinha feito um curso de Roteiro Cinematográfico com Jorge Furtado e outros cursos. A gente conversou muito! Tivemos a ideia de fazer a união entre os bonecos e o audiovisual. Escolhemos os Parafusos por ser um folgado originário de Sergipe. Tivemos uma ideia de fazer um boneco! Paralelo a isso, ficamos sabendo que tinha o Edital do BNB de Cultura. Escrevi o projeto, e o roteiro escrevemos juntos. Mandei o projeto para o Edital do Programa BNB de Cultura. Quando saiu o resultado e os recursos, pedi a Jamson Madureira que fizesse os desenhos. Passei os desenhos para Anselmo e ele, a partir daí, construiu os bonecos (Marcelo Roque Belarmino, 2019).

Perguntei: E, como era o projeto? O projeto já era As Aventuras do Seu Euclides?

Eu não lembro porque eu botei o nome de Seu Euclides. Eu não me lembro do personagem, entendeu? Lembro que, num curso de modelagem ministrado pelo Professor João Valdênio, na UFS, peguei o barro e modelei a imagem de uma lata de cerveja amassada. Daí ficou parecendo uma boca de um velho. Continuei modelando até chegar à forma concreta de um rosto de um velho. Fotografei. Eu tenho a foto aí! Peguei a foto e passei para outro colega artista Jamson Madureira para fazer um desenho. A foto e o desenho do velho, feito por Madureira, passei para Anselmo Seixas. Ele desenvolveu o boneco Seu Euclides, entendeu? Primeiro, encaminhamos o projeto com o título *As Histórias de Seu Euclides*. Depois, mudamos para *As Aventuras de Seu Euclides*. Inclusive foi até uma sorte, uma coisa boa! Por que tem o Euclides, aqui, do Guerreiro Treme Terra, lá da Caixa D'água, no bairro Cirurgia (Marcelo Roque Belarmino, 2019).

Perguntei: Então, no primeiro momento, não foi essa a intencionalidade de homenagear Mestre Euclides?

Não, não. Não lembro o porquê. Foi coisa assim, precisava do nome do personagem e me lembrei do Seu Euclides. Foi coincidência, ou vai ver que estava na minha mente sem perceber (Marcelo Roque Belarmino, 2019).

Sobre essa questão, inferimos que, certamente, a imagem formada a partir da lata amassada, junto com o desenho/esboço feito do rosto do velho, acionou o pensamento e a memória conservados para reencontrar a imagem e as reminiscências, originando a

representação do Mestre Euclides, que, na lembrança coletiva da nossa geração, era personalidade viva da cultura de tradição. E tivemos a oportunidade de ver, por diversas vezes, as apresentações dele nas festividades do Centro de Criatividade, no bairro Cirurgia.

Em relação ao roteiro, trata-se de filme curta-metragem, com forma estética no cinema de bonecos e formas animadas. Segundo Marcelo Roque, foram influenciados – Marcelo Roque e Anselmo Seixas – pelo seriado *Cocoricó*, da TV Cultura de São Paulo, que lhes inspirou para a criação dessa linha com bonecos e, logo depois, o teatro do *designer* e manipulador Jim Henson: criador do Teatro dos Muppets, Vila Sésamo, Muppets Babies, sucesso nas séries e especiais, na televisão e no cinema. Esse tipo de teatro fez do seu criador, Henson, notável no assunto. No caso de Marcelo e Seixas, seus personagens são bonecos, animais e objetos que ganham mecanismos para se movimentar. Entretanto, o pano de fundo das histórias são as manifestações folclóricas de Sergipe, tendo a *mise-en-scène* numa representação alegórica da festa popular. Sobre seu filme, reiterou Marcelo:

hoje em dia, eu sei que é Jim Henson. Mas, naquela época, eu não sabia quem ele era. Nem conhecia a história dele. Depois percebi que a base dos meus filmes vinha dos Muppets. Veio desse cara: Henson. É uma categoria específica, nem é teatro de bonecos, nem é animação! Para mim, hoje em dia, eu considero como uma categoria específica: filme de bonecos manipulados (Marcelo Roque Belarmino, 2019).

Essa categoria de filme e/ou cinema de bonecos pode talvez responder sobre a produção de Marcelo Roque Belarmino, de 2007 a 2012: um Cinema Negro de bonecos. Por que não é teatro? No teatro, a ação dramática é contínua, diante da plateia. Não podemos dizer que é um cinema de animação, por conta do princípio do movimento na animação, que é o quadro a quadro. É cinema de bonecos manipulados, e a história está estruturada numa narrativa cinematográfica. É Cinema Negro, porque seu realizador é negro e se reconhece negro. Também, parte de sua equipe é negra. É Cinema Negro, porque conta a história das reminiscências das etnias negras do Brasil. O personagem principal, Seu Euclides, é um velho negro sergipano do interior que conta as histórias dos escravos e dos afrodescendentes. O filme, além de contar a representação da manifestação folclórica, se propõe, com a estrutura estética do cinema de bonecos, a aproximar crianças e adultos, por meio da representação lúdica e poética dos materiais,

objetos, roupas e cenários, que apontam vida – numa forma concreta de cinema, na qual atores, animais e coisas são reinventados. Marcelo Roque mostra a história que o folguedo conta e, por conta da dinâmica de apresentação, deixa o público sem entender claramente o enredo da dança ou do folguedo folclórico. Conta-se uma história definida com tempo e espaço.

4.1.2. A história do filme – Grupo Parafusos da cidade de Lagarto/SE

*Quem quiser ver o bonito
Saia fora e venha ver
Venha ver os parafusos
A torcer a distorcer...*⁶³

A partir do mito fundador da história do Grupo Parafusos, da cidade de Lagarto/SE, Marcelo Roque desloca o foco da narração para o personagem Seu Euclides, que, por uma alegoria cênica, conta a história estruturada em *flashback*. Buscando reminiscências de sua memória, relembrou o menino que vivia com seus pais na senzala, no regime da escravidão, o medo que sentia diante das assombrações e visagens que assustavam as pessoas nas noites de lua cheia – na verdade, era a dança Parafusos que os negros faziam quando fugiam dos engenhos para se amalocar nos canaviais e matas e depois criar os mocambos e o Quilombo. No momento da fuga, os negros brochavam o rosto de branco – tabatinga – e vestiam as anáguas das sinhazinhas que estavam no quarador, “cobrindo todo corpo até o pescoço”. Usavam um chapéu branco em formato cone e saíam rodopiando e saltando como assombrações. Após o término da escravatura, os negros mantiveram a tradição da dança. Na cidade de Lagarto/SE, o **padre José Saraiva Salomão**, ao ver os negros evoluindo no entorno da igreja matriz com rodopios, torcendo e destorcendo, batizou-os de *parafusos*.

4.1.3. Curiosidades nas filmagens de Parafusos

I

⁶³ Canto de abertura da apresentação do Grupo Parafusos da cidade de Lagarto/SE.

A produção alugou um galpão, no centro comercial da cidade de Aracaju, nas imediações da Rua Lagarto com Av. Coelho e Campos, próximo à loja Agrovel. Os cenários nos quais aconteciam as cenas foram montados em vários pontos do galpão. Logo de início, Marcelo e o diretor de fotografia, Vinicius Leite –, perceberam que os equipamentos de luz que foram cedidos pelo NPD Orlando Vieira/PMA e a câmera para a filmagem não lograriam êxito na empreitada. Vinicius Leite tinha comprado uma câmera DVCAM e a utilizou nas filmagens, dando maior precisão à filmagem. Mas perceberam que a iluminação não dava conta, pois o cenário principal abarcava metade do galpão. O céu e as nuvens foram pintados na parede e “não tínhamos noção de como iluminar todo esse ambiente” (Marcelo Roque Belarmino, 2019). Diante de alguns problemas na iluminação dos cenários, Vinicius Leite convidou o realizador e professor de fotografia para cinema – o belga – Damien Chemin, que estava ministrando um curso no Núcleo de Produção Digital, em que Leite era aluno, para dar orientação. Segundo Marcelo Roque, Damien disse:

rapaz, aqui eu não vou dar jeito algum. Mas vou dar uma alternativa: vocês instalem 6 (seis) luzes de poste de 220 watts, para iluminar o cenário, e, em cima das lâmpadas, você coloque um plástico branco ou um pano branco, para difundir a luz no ambiente (Marcelo Roque Belarmino, 2019).

Isso foi feito, e o problema foi resolvido consideravelmente. Em seguida, Moema Pascoini foi convidada para fazer parte da equipe de fotografia. Junto com Vinicius Leite –, foram resolvidas as sutilezas da luz e da fotografia no *set*.

II

Outra história envolvendo a produção: o galpão continha um punhado de carradas de areia que a equipe teve de tirar, limpar e lavar, para montar os cenários, e o principal era o sítio de Seu Euclides, com cerca, cancela de entrada, casa de taipa, árvores e objetos em formato reduzido. Após a cenografia montada, na noite que antecedia o início das filmagens, uma torrente chuva caiu sobre o teto do galpão, que tinha um punhado de pingueiras, e o piso ficou com dois palmos de água. Foi-se embora tudo! Num rufar de tambores, a produção e as equipes correram para refazer os cenários.

III

A primeira cena do filme é um *travelling*. A equipe não tinha recurso para locar equipamentos *travelling* pneumático tubular. Então, utilizou a câmera acoplada a um carrinho de supermercado. Resultado: as imagens capturadas ficaram trêmulas. Na edição, encontraram uma formidável imagem com rangido de carro de boi chegando ao sítio de Seu Euclides.

Contar um pouco sobre o artista Audiovisual Marcelo Roque Belarmino e a produção do primeiro filme *Parafusos* (2007) da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides*, momento histórico do cinema sergipano, assim o fizemos, neste sucinto sobrevoo. Em seguida, discorreremos sobre o segundo filme, *As Aventuras de Seu Euclides – Chegança*.

Figura 11 - Moema Pascoini e Cícero Madureira no set de filmagem. **Figura 12** - Forro de lona branco, no teto do galpão. *Parafusos*, 2007. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figura 13 - Everlane Moraes e Marcelo Roque. *Parafusos*, 2007. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figuras 14, 15 e 16 - Sequência de cenas com os negros fugindo do engenho para o Quilombo e Mocambos. Vestidos com as anáguas das sinhazinhas que estavam no quarador. *Parafusos*, 2007. **Fonte:** COSTA, Moema.



4.2. AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – CHEGANÇA (2008)

	Título	Chegança
	Ano de produção	2009
	Lançamento	2009
	Dirigido por	Marcelo Roque Belarmino
	Com	Isaias Nascimento Paulydi Castro Isabela Raposo Kassem Odécio Antonio Carlos Roberto Rubens Barroso Carlos Cruz
	Gênero	Cinema de Bonecos Manipulados
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	15min
<p>Sinopse: Seu Euclides está pescando com Dourada, sua cachorrinha vira lata, num riacho perto de casa, e conta a história de sua descendência de um antigo Reino chamado Mauritânia, que invadiu Portugal por vários séculos, mostrando que nossas origens podem ser de variadas culturas e de lugares distantes.</p>		

*Entremos nesta nobre casa
Com estas vozes descansadas
Louvores viemos dar,
Ao senhor dono da casa*

*Entremos nesta nobre casa
Com prazer e alegrias
Louvores viemos dar,
A Jesus Filho de Maria*

Para darmos início ao segundo curta-metragem da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides – Chegança*, abrimos nossa escrita com o canto de louvor (ainda dentro do Cortejo da Marcha de Rua), que é uma saudação do folguedo cumprimentando e pedindo licença ao dono da casa e a todas as pessoas presentes e/ou aos santos da igreja católica para iniciar a representação. Em nosso caso, pedimos licença ao tempo em que convidamos o(a) leitor(a) para “embarcar a toda pressa” na nau que se objetiva a contar

de forma preliminar a história e a encenação da Chegança dos Mouros que inspirou o filme de Marcelo Roque Belarmino.

Para darmos cabo à descrição do filme e sua relação com o folguedo Chegança, tomamos como referência duas categorias da afrocentricidade. A primeira é *a Agência*, por meio da qual o personagem central do filme seu Euclides se coloca como um *Agente Social*, na perspectiva de contar a história do folguedo popular Chegança, através das reminiscências da oralidade de seus familiares e ancestrais, e a segunda é *o Lugar* [afrocentrado] imprescindível de velho Griot que costura a narrativa de sua história e de seu povo, potencializando alguns elementos formais geográficos da diáspora africana, os territórios onde seus antepassados viveram e agora onde ele vive e da tradição cultural ancestral.

Para o melhor entendimento do(a) leitor(a) sobre o folguedo Chegança⁶⁴, fizemos pesquisa ao estudo de etnografia da professora Beatriz Góis Dantas, através da série *Cadernos de Folclore CHEGANÇA*⁶⁵, que foi concebida e editada pela Companhia de Defesa do Folclore Brasileiro (CDFB), no ano de 1976; os textos de Silvio Romero em *Folclore Brasileiro: cantos populares do Brasil* (1985), em que ele distingue a Chegança dos Mouros e a Chegança dos Marujos; e o manuscrito de Serafím Santiago (1860/1932), *Anuario Chistovense ou Cidade de São Chistovão* (2009), que relata com detalhes a tradicional festa dos Reis na Igreja do Rosário e na praça de mesmo nome, onde, após a missa, as pessoas se juntavam para verem “as funções” se apresentarem em cima e em torno de engenhosa cenografia, construída em madeira ornamentada e forrada. Isso durante o mês de janeiro, aproximadamente “nos fins do século XIX e começo do século XX”.

A Chegança é um folguedo popular que apresenta as tradições da Península Ibérica através de histórias de costumes e das aventuras da expansão marítima, acrescente-se a isso, a difusão do ciclo de narrativas em folhetos de cavalaria que versavam pelas fabulações carolíngias e principalmente pelos romances, como a Nau Catarineta, Mouriscas e as Danças, as quais invariavelmente eram acompanhadas e atravessadas por cantos e músicas que, em destaque, apresentavam a luta pelo domínio

⁶⁴ Convém informar que existem diversos trabalhos de pesquisa sobre o tema da Chegança no Brasil. Contudo, nosso recorte fixa-se na relação do filme e a tradição folclórica em Sergipe.

⁶⁵ O texto A Chegança foi publicado novamente junto a outros dois textos – a Taieira e a Dança de São Gonçalo, no livro **Devotos Dançantes – estudos de etnografia e folclore**, da professora Beatriz Góis Dantas, em 2015.

e/ou pela retomada de território dos Cristãos contra os Mouros e sua consequente conversão ao catolicismo.

No Brasil, a Chegança se institui com base em uma manifestação popular com uma representação estruturada em partes ou jornadas que são declamadas e cantadas, acompanhadas por música e a corporeidade marcada pelo trejeito da dança dos(as) participantes.

Contudo, no século XIX, Silvio Romero, ao pesquisar a Chegança, a distingue em seus inscrites com duas formas de representação: Chegança dos Mouros e Chegança dos Marujos. A primeira, Chegança dos Mouros, “no Brasil a um auto popular, de assunto guerreiro, luta entre uma nau cristã assaltada pelos Mouros que são vencidos e batizados” (Romero, 1985, p. 149). A segunda, Chegança dos Marujos, “é um auto de assunto marítimo” (Romero, 1985, p. 145), em que pese seus temas – o contato entre os povos através da exploração colonial, seja no comércio, através da compra e venda e na troca das especiarias; no naufrágio da nau e/ou ficando à deriva no mar, por conta do sumiço da bússola (agulha de marear); e na sociabilidade entre a tripulação da nau, com a bebedeira e a jogatina entre os marujos. Estas representações populares distintas se evidenciam em “Marujada, Marujos, Chegança de Mouros, Fandango, Barca, Nau Catarineta” (Romero, 1985; Dantas, 1976, 2015). São denominações que existem na região nordeste do Brasil.

Porém, inferimos que, em Sergipe, na Chegança “observa-se na prática, muitas vezes, a interpenetração dos temas de epopéia marítima e da luta contra o infiel” (Dantas, 2015, p. 119). Assim como, na maioria que estão em atividade há uma singularidade religiosa, por conta que comemoram com representações durante a festa de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.

Sobre isso, era comum no Brasil do século XVIII, a criação de irmandades em devoção aos santos e santas da igreja católica, sobretudo como forma de unir aos propósitos do colonizador, estabelecendo uma relação em que pesasse a confiante participação dos(as) índios(as), negros(as) no projeto colonial, a partir da demanda de construção de capelas e igrejas que foram erguidas em diversas vilas e povoações no Brasil, com destaque para Belém, Salvador, Recife, Rio de Janeiro, Parati, Vitória, Laguna, Minas Gerais e, em Sergipe, há registros da existência de várias associações em devoção a Nossa Senhora do Rosário:

[...] na cidade de São Cristóvão (02), nas povoações de Estância, Laranjeiras, Itabaianinha, Divina Pastora, Brejo Grande, Frei Paulo, São José, Rosário do Catete (02), nas vilas de Itabaiana, Lagarto, Santa Luzia, Santo Amaro, Propriá, Vila Nova e Nossa Senhora do Socorro (Oliveira, 2014, p. 325-326).

Contudo, é na província de Sergipe, em São Cristóvão, que data o compromisso com a Coroa Portuguesa, antes do ano de 1686, com a Irmandade dos Homens Pretos do Rosário e, depois, atuando em numa capela própria que foi construída em 1743. As irmandades religiosas tinham como objetivo facilitar a catequese e a devoção do(a) índio(a) e do(a) escravo(a) africano(a) e seu(a) descendente à religião católica e sua parcimoniosa introdução na sociedade colonial. Porém, para ingressar como membro, era imprescindível ser preto(a) e assumir as despesas pecuniárias anuais. As irmandades estavam organizadas dentro do rigor dos princípios católicos, tendo a exigência de que o membro, para assumir funções na mesa administrativa da irmandade, deveria ter uma filiação angola e crioula (Carneiro, 2019; Tinhorão, 2012; Oliveira, 2014).

Vejamos as memórias que retratam a vida cotidiana da então capital São Cristóvão, na segunda metade do século XIX e início do XX, que foram escritas pelo morador e funcionário público Serafim Santiago, em seu manuscrito *Anuario Christovense*, trazendo informações sobre a irmandade dos Homens Pretos do Rosário e a representação da função Chegança⁶⁶:

Segundo a tradição, é a Igreja do Rozario a mais antiga de São Christovão; servio longos annos de Matriz, assim diziam muitos anciãos alli residentes; [...] Era a irmandade mais antiga de S. Chistovão, conhecida por ‘Irmandade dos homens pretos do Rozario.’

[...] já as funções vinham se encaminhando para a porta da Igreja do Rozario.

[...] Ao amanhecer o dia 6 de janeiro, já se achava armado em frente à Igreja, ao lado esquerdo, um Forte, e, sobre elle, um rico docel e alguns assentos para a auctoridades da Mourama, que, ao fingirem desembarcar em terra, subiam para se collocarem alli, de onde o Rei da Mourama mandava em tempo oportuno seu Embaixados ao vapor da Christandade (Santiago, 2009, p. 159-161).

⁶⁶ As citações abaixo estão de acordo com a transcrição do manuscrito *Anuario Christovense*, obedecendo as normas paleográficas.

Para dar ênfase à representação da função Chegança para o público presente, seus organizadores, entre eles, irmãos membros da Irmandade dos Homens Pretos do Rosário, não poupavam esforços para os auspícios da festa:

Caprichavam para se apresentarem trajando a imitação da Marinha Nacional; e os Mouros apresentavam-se vestidos com roupas escarlates, as capas lustrosas e bordadas com lantejoulas. Trabalhavam com capricho para apresentar duas embarcações, ambas por elles construídas de madeira de peróba e ripas de biriba; sendo uma armada a Vapor de Guerra; era o vapor que conduzia a tripulação denominada Christandade; a outra armada à vela, em forma das antigas sumácas, era o navio que conduzia a Mourama ou Pagãos. A Victoria alcançada pelos Christão, no renhu da batalha naval com os Turcos, foi tomada como um grande milagre da santíssima Virgem do Rozario (Santiago, 2009, p. 161-162).

Em visita orientada à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos, em São Cristóvão⁶⁷, com o objetivo de conhecer *in loco* a história e as peculiaridades da arquitetura colonial da igreja, e assim fazer uma ponte com as leituras de referências sobre o tema, ficamos sabendo que o terreno onde a igreja foi construída em 1743 foi uma doação de pessoas de posse da cidade que determinavam que os(as) negros(as) participassem das missas e celebrações festivas. Isso porque nas igrejas dos brancos eles não tinham permissão para entrar. No princípio da igreja de Nossa Senhora do Rosário, o piso era de chão batido. Em seus altares laterais havia balcões móveis, onde os membros da irmandade guardavam tambores e roupas, por conta que ali também eles cultuavam seus Orixás do panteão Yorubá. No frontão de entrada da igreja, no entalhe em pedra calcária que emoldura a porta grande, é nítida a presença de símbolos, formas e linhas que remetem ao sincrético da religião de matriz africana. Na sacristia, há um lavatório também em pedra calcária, com a data de 1743.

⁶⁷ Visita orientada com Monitor da Prefeitura de São Cristóvão à Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos em 16 de março de 2024.

Figuras 17 e 18 - Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. **Fonte:** SANTOS, W. N., 2024.



Figuras 19 e 20 - Vista da parte interna da Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Homens Pretos. **Fonte:** SANTOS, W. N., 2024.



Atualmente, para a celebração de Reis, no mês de janeiro, não é construído ou montado o Forte, para a encenação da função Chegança, e as Embarcações são infreqüentes, porém, as jornadas se repetem em algumas cheganças e em outras são introduzidas novas partes e personagens. Contudo, é bastante comum que “do núcleo básico constituído da luta entre mouros e cristãos, figuram episódios em que se rememoram tempestades, contrabando, brigas entre tripulantes, perda de instrumentos náuticos etc.” (Dantas, 2015, p. 122).

Sobre os aspectos da festa religiosa e os contornos de sua organização, é que fazemos inferências quanto ao trabalho de Marcelo Roque Belarmino, no segundo filme Chegança, abordando o folguedo de devoção católica em que a presença negra é efetiva, ressignificando a sociabilidade e o lazer dentro da própria devoção, que nesta época já

estava atravessada pelas experiências das populações negras dentro das Irmandades religiosas, promovendo aspectos da cosmologia e do sincrético na organização das celebrações e nos investimentos quanto às representações e decorações das festas, nas igrejas e no entorno delas.

4.2.1 O Filme *As Aventuras de Seu Euclides - Chegança*

Com o objetivo de não repetir os problemas de espaço para o trabalho do primeiro filme *Parafusos*, a produção locou como apoio cultural à Amazonas Madeiras um galpão maior, que estava sem uso há algum tempo, ao fundo da loja, localizado na Rua I com Avenida José Carlos Silva, no Distrito Industrial de Aracaju – DIA. Este com mais segurança para a construção da cenografia do segundo filme *Chegança*. A produção iniciou seus trabalhos no dia 15 de outubro de 2008, quando foram feitos no galpão serviços de manutenção e completa lavagem do piso, deixando-o pronto para a execução dos trabalhos, distribuídos dentro da área, através das locações de cenários e dos respectivos departamentos de arte, com seus materiais e equipamentos.

Sobre o tempo da produção do filme, foi em média entre quatro e seis meses, considerando as questões administrativas, confecção de bonecos, adereços e cenários. Quarenta e cinco dias foram as gravações das cenas, com um detalhe que a cena final do combate durou em média mais de 18 horas.

Segundo o diretor Marcelo Roque, o filme foi agraciado:

[...] primeiro lugar nos curtas sergipanos no Curta-se 10 júri oficial e menção honrosa neste mesmo festival só que na classificação nacional. Foi selecionado para cerca de 12 festivais pelo país. Inclusive no Festival de Piloto onde participei no Rio de Janeiro de um programa deste festival com exibição e entrevista com transmissão pela TV Brasil. Também ficou em 2º lugar no Festival promovido pela Aperipê TV em 2011 (Belarmino, 2024).

Sobre a produção do filme no galpão, as pinturas e painéis da cenografia foram feitos nas paredes, e os cenários montados em uma plataforma de aproximadamente um metro e meio de altura, possibilitando uma melhor execução da marcação de cena dos manipuladores de bonecos, com os personagens, objetos e adereços.

Contudo, um dos momentos significativos da produção e direção de arte do filme foi a construção de um barco de cinco metros de comprimento – uma réplica de uma nau, para as cenas dos Mouros, Embaixadas e no desenrolar da história, com o combate final, com a redenção dos Mouros. Sobre isso, explica Marcelo Roque:

Isso aí foi curioso, mas foi muito engraçado ao mesmo tempo. O barco era móvel. A gente desenvolveu uma estrutura de ferro para ela ficar móvel. Então, a gente fez o barco se balançar. Para dar o movimento do mar, entendeu? Eram entre duas e quatro pessoas que ficavam balançando o barco. Enquanto dentro do barco os manipuladores atuavam com os bonecos e, outros por fora para fazerem as invasões e o combate. Tudo isso com muitos cortes (Belarmino, 2019).

O detalhe é que desde o primeiro filme *Parafusos*, o diretor Marcelo Roque nutria a ideia de fazer um segundo filme que tivesse uma cenografia bem interessante para o set de filmagem. Então, ele já teria dito para a equipe de produção que iria construir um barco: “[...] imagina aqui um barco. O próximo que eu vou tentar vai ser a *Chegança*, porque tem um barco. E, eu quero fazer um barco aqui. Botar um barco no cenário, entendeu?” (Belarmino, 2019).

Figuras 21 e 22 - Cenografia. *Chegança*, 2009. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figura 23 - Cena do cais do porto em Lisboa. Chegança, 2009. **Fonte:** COSTA, Moema



Figura 24 - Seu Euclides pescando com Dourada. Chegança, 2009. **Fonte:** COSTA, Moema.



Percebemos que, assim como Serafim Santiago, que vislumbrava a representação da função Chegança com a construção de barcos e sumácas, em sua São Cristóvão de início do século XIX, Marcelo Roque empreendeu um desafio à trupe de amigos para o segundo filme, que era construir um barco cenográfico.

Fizeram pesquisas sobre a construção das embarcações no período áureo das navegações portuguesas, traçando detalhes de compartimentos e áreas externas da embarcação, assim como visita ao deck/oficina do Mestre Didi, no Bairro Industrial conhecendo escala e tipos de materiais (compensados, madeirite, tipos de sarrafos de madeira, cordas, tecido das velas e pintura) com o objetivo de que a cenografia fosse a mais fiel possível e pudesse empreender o resultado desejado.

O resultado é inusitado, sob o ponto de vista de criar uma ambiência marítima no filme, pois as cenas carregam uma sutileza artística como a do porto em Lisboa, a da

invasão e do combate entre Mouros e Cristãos e a da tempestade, que se apresenta com relâmpagos em pleno mar bravio, que a propósito eram feitos por parte da equipe que acionava disparos de flash fotográficos e esguichava água, enquanto um ventilador umidificador de ar, acionado na máxima potência, fazia uma névoa de fumaça fria, criando na cena uma sensação de chuva e dramaticidade.

Para a ambiência e temporalidades das cenas em terra e na nau, em alto mar, caracterizando o período histórico das navegações portuguesas, destacam-se no filme as nuances e cortinas, utilizando o elemento sonoro do Grupo Renantique de Música Medieval e Renascentista⁶⁸, quando o personagem seu Euclides conversa com sua cachorra Dourada e, através do recurso de *flashback*, volta às reminiscências de sua bisavó:

Ei DOURADA, pode até ser verdade mermo. Minha bisavó tumbém disse qui a gente veio dum povo guerreiro lá da mãe África que invadiu e ocupou Portugal e Espanha por muito tempo, os Mouros. E que somos parentes do Rei de lá, a Mauritânia (Belarmino, Marcelo Roque; Belarmino, Manoel, 2009, p. 2).

A trilha sonora foi executada pelos músicos *Emmanuel Vasconcellos Serra* – Viola medieval de arco, flautas doces (sopranino, soprano e contralto) e alaúde renascentista – e *Pedro Marcelo Ribeiro* – Derbak, djembê e tambor renascentista –, gravada no estúdio da TV Aperipê.

Quantas sabedes amar amigo

Cantiga de amigo – Martin Codax, Portugal (séc. XII)

Kemp'sjig

Dança do Teatro de Shakespeare, anônimo, Inglaterra (séc. XVI)

Chevalier, mult estes guariz

Canção da 2ª Cruzada, anônimo, França (1147)

Tourdion

Canção de beber, anônimo, França (séc. XVI)

Il Trotto

Dança italiana, anônima, Itália (sécs. XIII-XIV)

⁶⁸ “Grupo independente, o Renantique foi criado em junho de 1996. Há 27 anos, sob a direção artística do prof^o. Emmanuel Vasconcellos Serra. O grupo tem como objetivo a pesquisa e a prática da música da Idade Média e da Renascença da Europa Ocidental com a abordagem da Performance Instruída. Historicamente e nos últimos 08 anos, o grupo vem montando repertórios do Brasil colonial e imperial e também da América colonial espanhola” (Serra, 2024).

A cantar

Canção de trobaritz, Beatriz de Día (1160 -1212), La Contessa

Des oge mas

Cantiga de Santa Maria do rei Alfonso X, El Sabio (121-1284)

Sobre os efeitos especiais para os tiros de canhão e explosões, conta Marcelo Roque que ficaram a cargo de Marcio: “ele pegava e colocava dentro do canhão um saquinho de pólvora e dois fios elétricos que quando ligados na tomada gerava o efeito da explosão” (Belarmino, 2019). Um outro efeito interessante foi como fazer o combate entre Mouros e Cristãos em ambos os navios. A equipe de produção amarrava os bonecos em cordas e jogava os bonecos para parecer que eles estavam passando de um navio para o outro. Isso foi desafiador porque exige do diretor de fotografia exatidão nos planos e cenas, assim como no trabalho da edição final. Contudo, imaginemos que esse processo criativo no set de filmagem promove na equipe risos e contentamentos.

Na perspectiva de o filme promover a possibilidade para pensar sobre as condições históricas que formaram as ideias e pensamentos que construíram a prática cultural do poder da colonialidade no Brasil, mesmo que de forma subliminar – sob os ideais do colonialismo, em que pese um completo desinteresse e apagamento das culturas aqui existentes, mostrando apenas a sua única forma de viver e de contar as histórias, percebemos que a narrativa de uma história única, contada pelo colonizador, estabelece o poder, que “[...] é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (Adichie, 2019, p. 23). Nesse sentido, a jornada da representação da Chegança é desenvolvida pelo olhar do colonizador português, estabelecendo os interesses de devoção à igreja católica em relação aos Mouros e sua consequente conversão. No entanto, há no jogo da inter-relação entre devotos brincantes e poder da igreja mútuos interesses que se consolidam antes e durante a representação da Chegança, na celebração festiva – em que eles atualizam, a introdução de novas partes na jornada e, nelas também novos personagens. Com isso, os saberes e práticas peculiares da vida dos brincantes atravessam a festa da igreja, por meio de outras possibilidades de contar a história, através do corpo que fabrica, participa, canta, dança e improvisa outras práticas artísticas. A partir do olhar reflexivo quanto à representação da Chegança, podemos inferir que o corpo brincante está a todo tempo construindo e contando uma outra história, que é de luta, resistência,

forma e concepção de mundo, mesmo que o seu desígnio já saibamos dentro da alegoria da encenação da Chegança.

Nesse sentido, no filme, o personagem seu Euclides, no início, quando conversa com o peixe tambaqui, nos dá uma pista de que cada um de nós tem uma história em relação a sua vida e de seus antepassados. Mas, é no diálogo na cabine, entre o Capitão da expedição e o Padre, que percebemos a clareza que o diretor Marcelo Roque tem sobre a questão, nos dando uma ideia de alteridade, reconhecendo que as formas que os Mouros vivem e concebem sua relação com a natureza e as coisas são igualmente importantes quanto a dos portugueses. Reconhecendo que os Mouros são detentores de saberes diversos e que, de fato, eles não são seus verdadeiros inimigos. Vejamos o diálogo na cabine do capitão, em pleno mar bravio.

PADRE – Meu Deus **CAPITÃO**, ficamos a saber que os **MOUROS** estão cá próximos da gente. Esta embarcação é grande e bem construída, contudo, parece velha demais pra agüentar fortes tropeços. O que o senhor pretende fazer?

*O **CAPITÃO** olha nos olhos do **PADRE**, para um pouco e diz...*

CAPITÃO – Reverendíssimo, a vida é uma luta pela sobrevivência. Sei que és um devoto com bastante fé em nossa religião católica, mas nem sempre nosso inimigo é o inimigo.

PADRE – Não entendi, senhor! O que quis dizer com isso?

CAPITÃO – Os **MOUROS** são detentores de uma rica cultura. São muito mais civilizados do que nós europeus; conhecem sobre **MEDICINA, ASTRONOMIA, CIÊNCIAS, MATEMÁTICA...** bem mais desenvolvidos. Achamos que o que é bom pra nós, também seria bom para os outros, mas cada um tem seus costumes próprios.

*O **PADRE** – fica parado enquanto o **CAPITÃO** continua.*

CAPITÃO – A sua religião mulçumana procura tanto a Deus quanto a nossa. Portanto, por uma questão de justiça, os **MOUROS** não são nossos inimigos, uma vez que não são tão diferentes de nós. Apenas falam outra língua, até por que grande parte de seus costumes foram absorvidos por nós nesses séculos de invasão moura.

PADRE – É mesmo. Mas nunca vou confiar nesses infiéis!

CAPITÃO – Como homem do **MAR e GUERRA**, infelizmente, o que tenho de fazer é cumprir meu papel de obediência ao Rei e executar a tarefa que me foi confiada. Vamos lutar até o fim! (BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2009, p. 10-11).⁶⁹

⁶⁹ Roteiro: As Aventuras de Seu Euclides – Chegança, 2009.

Figuras 25, 26 e 27 - Construção de barco cenográfico. Chegança, 2009. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figuras 28, 29 e 30 - Ensaio dos atores manipuladores. Chegança, 2009. **Fonte:** COSTA, Moema.



Dessa forma, em nós, o filme traz uma sutileza que é pensar em *quem, como, quantas vezes* são contadas as histórias a partir da observação do Outro. E, na cena em que estão o Capitão e o Padre, estão presentes dois poderes, com formas distintas de verem o Outro. O Padre carrega a história única sobre os Mouros como povos infiéis. Uma história negativa e estereotipada. O Capitão, de vivências atravessadas pelo conhecimento das práticas e formas de vidas dos Mouros, tem outro entendimento e reconhece outras histórias desse povo: “Achamos que o que é bom pra nós, também seria bom para os outros, mas cada um tem seus costumes próprios” (Capitão, *As Aventuras de Seu Euclides* – Chegança, 2009). E, por isso, ele enfatiza que os Mouros são mais civilizados que os europeus, por conhecerem as ciências e tecnologias da época, e que a presença dos Mouros na Península Ibérica influenciou a cultura e os saberes da Europa. Por isso, não estamos tratando de um inimigo! Mas de outro povo, que tem cultura e costumes diferentes, histórias diferentes as nossas. Isso é recíproco!

Fizemos o percurso de entender como a celebração católica durante o mês de janeiro, a Festa de Reis, e devoção a Nossa Senhora do Rosário e São Benedito estão próximas aos(as) negros(as) que, mesmo antes de aqui chegarem, certamente já conviviam através da inter-relação entre a presença portuguesa na África e sua

consequente presença em Portugal, por conta da escravização, por meio da qual eram vistos como mercadoria. Aqui nas terras do Brasil, uma das formas de organização foi na devoção dentro das irmandades, dentre as quais, em especial, focamos na Irmandade dos Homens Pretos do Rosário, em São Cristóvão. Esta irmandade articulava junto à igreja católica a celebração à santa Nossa Senhora do Rosário e ao santo São Benedito, contratando, na época, um “Batalhão ou uma Companhia – denominada ‘fuzileiros’” (Santiago, 2009, p. 161), que tinha por tarefa a construção dos barcos cenográficos, figurinos, ensaios e representação da função Chegança. Essa teatralidade acontecia em cortejo com os barcos pelas ruas de São Cristóvão, com a culminância e auspícios do combate entre Mouros e Cristão na praça e adro da Igreja Nossa Senhora do Rosário, que ficava repleta de fiéis e populares da cidade e de outras localidades do seu entorno, no percurso do rio Vasabarris e das áreas dos engenhos de cana de açúcar do Vale do Cotinguiba.

O filme mostra o contexto do folguedo Chegança sem apresentar os detalhes que estão no subsolo das questões que permeiam a colonialidade no Brasil no período de sua colonização. Porém, nossa abordagem sobre a descrição e análise do filme procura aproximar e fazer possíveis convergências e reflexões sobre como aconteceu e ainda acontece com suas atualizações à encenação da função Chegança, trazendo aspectos de suas possíveis histórias, sobretudo no círculo social da igreja católica e das Irmandades dos Homens Pretos do Rosário, na cidade de São Cristóvão, em Sergipe.

4.3 AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES - LAMBE SUJO E CABOCLINHOS (2012)

	Título	Lambe-sujo e Caboclinhos
	Ano de produção	2012
	Lançamento	2012
	Dirigido por	Marcelo Roque Belarmino
	Com	Diane Veloso Isaias Nascimento Ananda Barreto Carlos Cruz Rubens Barroso Junior Santos
	Gênero	Cinema de Bonecos Manipulados
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	15min
	Sinopse: Seu Euclides e Dourada estão voltando da pescaria quando são surpreendidos por dois lambe-sujos pedindo ioiô. O joguinho dá um susto neles e Seu Euclides conta as histórias do tempo da escravidão, na cidade de Laranjeiras, em Sergipe, onde surgiu uma rivalidade entre os índios caboclinhos e os negros lambe sujus. Os negros estão fugindo para o Quilombo e o senhor de engenho precisa da ajuda dos índios para destruir o Quilombo.	

O terceiro e último filme que fecha a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos* faz referência à festa popular Lambe Sujo, da cidade de Laranjeiras/SE, que acontece anualmente no segundo domingo do mês de outubro. Nela se rememora, do período da escravidão no Brasil, a história do combate entre Quilombolas e Índios, através da encenação dramática que envolve parte dos moradores e seu entorno do Vale do Cotinguiba, seja na condição de Negros Quilombolas – Lambe Sujos e Índios – Caboclinhos ou público participante, e também nas atividades que se desdobram para o liame de sucesso da festa, recebendo apreciadores(as) e pesquisadores(as) da cultura popular de outros estados do país e das cidades do estado de Sergipe.

Daremos seguimento à descrição do filme da trilogia através da *Agência* em que Seu Euclides, retornando da pescaria com sua cachorrinha Dourada, é surpreendido por dois negros Lambe-Sujos pedindo – *Dá ioiô, seu Euclides!* Seu Euclides vai contar a história do combate entre negros e caboclinhos, que no filme é feita através do *flashback*, retornando à ação dramática, em uma representação no espaço territorial da cidade de Laranjeiras/SE, em meados do século XIX. Para a segunda categoria, *o Lugar afro-centrado*, colocamos no centro a relação de conflito entre Negros e Índios, que sob o subsolo das questões de interesses políticos sobre as posses de terras na época, são provocados e estimulados ao confronto, pelos brancos fazendeiros.

Nesse sentido, convém alertar o(a) leitor(a) de que a estruturação da festa dramática Lambe Sujo perpassa por uma relação simbólica de ressignificação do pertencimento dos moradores da cidade de Laranjeira com sua história e a memória do passado que são ativadas no presente e durante a festa.

Com o objetivo de tornar a escrita da descrição do filme *As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos* mais próxima da festa Lambe Sujo, utilizamos nossa participação na festa quando tivemos a oportunidade de conhecer, fotografar, ser melado durante o cortejo e almoçar a tradicional feijoada que é servida durante o horário do almoço, no dia da festa, como parte da experiência vivida.

Também fizemos estudo ao verbete Lambe Sujo, no *Dicionário do Folclore Brasileiro* (1998), de Luis da Câmara Cascudo e, nos trabalhos acadêmicos de intelectuais pesquisadores que abordam as manifestações populares em Sergipe, detalhando em especial a festa Lambe Sujo, dentro da abordagem em que o folguedo remete em sua essência a um “*passado colonial*” – luta entre negros e silvícolas. Entre eles, se destacam: Felte Bezerra, em *Etnias Sergipanas: contribuição a seu estudo* (1984); Paulo de Carvalho Neto, *Folclore Sergipano* (1994); Beatriz Góis Dantas, com *Mensageiros do Lúdico – mestres de brincadeiras em Laranjeiras* (2013).

Contudo, em Mesalas Ferreira Santos, com a dissertação de mestrado editada em livro *Performance e escárnio na festa do Lambe Sujo de Laranjeiras* (2013) e a tese de doutorado *Etnografia dos folguedos folclóricos em Laranjeiras. Narrativas, performance e experiências nos circuitos da cultura popular* (2016), é trazida uma nova abordagem diante da festa, na perspectiva de entender as performances individuais e coletivas que são denotadas como “irracionais”, perversas e imoderadas, mas que fazem parte do jogo do pertencimento à história e à cultura da cidade de Laranjeiras e de seu

entorno. Nela, os moradores participantes da festa representam, performando as raízes de sua vida e cultura.

Ainda, Odílio Saminêz, em *Tambores de Sergipe: A percussão e o canto na Festa dos lambe sujo e Caboclinhos em Laranjeiras-SE (2021)*, compreendendo a importância da estruturação musical dentro do cortejo da festa, faz a descrição das músicas a partir da percussão, dos ritmos, dos cantos e dos toques dos tambores, sistematizando “a transcrição para a partitura”, tendo, ao final, o registro da festa Lambe Sujo, cujo objetivo é manter a festa viva. Os dois últimos intelectuais fazem uma nova possibilidade de análise sobre o folguedo Lambe Sujo, adiantando aspectos simbólicos e pitorescos da festa que vão além dos aspectos do fenômeno folclórico relacionado ao passado colonial escravocrata. Mas, trazem outros olhares, sobretudo o performático e o escárnio durante a festa, e a possível tradução musical com a transcrição dos cantos e ritmos para a partitura.

Os primeiros escritos sobre a festa Lambe Sujo versam a partir da abordagem que concentra análise no objeto de estudo sobre o viés do resgate do folguedo folclórico dentro das manifestações culturais e populares no Brasil. Mas, é em Felte Bezerra, *Xangô – Lambe Sujo (1984)*, em uma parte do texto, que é feita uma observação com outro autor – Herskovits – sobre o fato de que pessoas em diversas localidades no Brasil e em outros países podem cultuar orixás e serem apossados por orixás diversos. Porém, no Norte do Brasil isso não aconteceria. Sendo comum a existência de terreiros caboclos que realizam rituais para deuses silvícolas. Neste caso, o autor argumenta que em Sergipe existe a influência de alguns terreiros caboclos e que ele, em seu trabalho de pesquisa, chegou a visitar um, nos arredores do bairro Santo Antônio, na cidade de Aracaju: “Aí dançavam os filhos de santo, homens e mulheres, sempre com um turbante de penas, tal como usam os índios” (Bezerra, 1984, p. 141).

Pontuamos este texto, na perspectiva de refletir sobre as relações simbólicas, sincréticas, afetivas e religiosas em que as divindades africanas e silvícolas estão envolvidas. Nesse sentido, Bezerra (1984, p. 141) esclarece a pergunta de sua análise: “Outros terreiros [...] realizam cerimônias ora a deuses africanos, ora a deuses indígenas. Não sabemos a que atribuir essa forte intromissão silvícola numa área tipicamente de influência africana, como o nosso Estado”. De certo, há uma dinâmica natural ao encontro e as relações somatórias e de equivalências em gestos, costumes, linguagens e culturas que atuam nos campos: do cotidiano em que vivem as pessoas e nas alegorias

das ações do folguedo folclórico. Esses campos se interligam dentro da ação dramática durante a brincadeira. Em seguida, Bezerra (1984), como exemplo dessa situação, escreve que na capital Aracaju era costume entre os moradores e as crianças, no dia 24 do mês de outubro, a realização da manifestação folclórica conhecida por Lambe-Sujo, uma brincadeira que se tornou popular por conta do “sujar” e “melar” entre seus participantes:

Pela manhã percorriam as ruas da cidade grupos de ‘negros’ que trajavam calção vermelho com uma simples camiseta e por cima desta um colete. Traziam na cabeça uma espécie de capacete, ou gurita, enfeitado de espelinhos, bonequinhos, contas de vidro furta-cor etc. Como arma empunhavam apenas uma foice de madeira. Era o divertimento da garotada que os acompanhava com grande vozerio. Eram os lambe-sujos, formados sempre de pretos e homens de cor, e os últimos enegreciam a pele com uma mistura de pó preto e banha. A tarde, em um dos arredores da cidade, geralmente em lugar descampado verifica-se o ‘combate’ e a ‘prisão’ dos lambe-sujo pelos caboclinhos. Sob acrescida assistência popular desenrola-se o seguinte espetáculo: Reuniam-se os negros no meio do descampado e começavam suas danças e cantos, que duravam uma ou duas horas consecutivas. Ao centro ficavam um rei e às vezes também uma rainha. Sambavam agitando as foices e cantavam em coro a meia voz, dolente e repetidamente, o que se segue:

Paraguaê, paraguô

Paraguaê...

O meu mano

Paraguaô...

Samba nêgo

Branco não vem cá;

Si vinhé

Torna a vorta

(Bezerra, 1984, p. 141).

Seríamos ingênuos se estivéssemos em busca de uma pureza na dinâmica do folclore, pois, no folguedo encontramos uma rede complexa de conflitos, sejam eles sociais, políticos, culturais, religiosos, econômicos, dentre outros, que são apresentados e representados nos dramas, encenações, músicas, cantos e embaixadas (com portavozes que levam recados e fazem negociações durante o combate). Tudo isso junto vai dar contornos contrários aos que pensam que o folclore, rememorando as histórias do passado, agiliza e estimula a paz na concretude do presente. Não! Pois, “os Batalhões representam contendidas, Caboclinhos e Lambe-sujos também representam batalhas e as ‘guerras’ não se limitam e nem se esgotam nas cenarizações dos grupos, elas continuam

nos desafios que levam ao fracasso, ou à vitória” (Barreto, 2005, p. 66). Assim é a completude da vida, sempre em processos constantes de conflitos e transformações. Nesse sentido, finaliza Felte Bezerra (1984, p. 141) sua análise sobre a descontinuidade da festa na capital Aracaju: “há vários anos, já, que não se realiza a festa lambe-sujo. Desapareceram, por morte, um a um, seus maiores animadores. Eram *os pretos João Maxi, José Lagarto, o velho Leandro e o caboclo Pedro Bom Cabelo*”.

Contudo, possivelmente as pessoas que viveram a êxtase emotiva da brincadeira em Aracaju no mês de outubro passaram adiante as informações da festa Lambe Sujo, visto que, anos depois, durante a Festa de Carnaval, era comum aparecer nas ruas dos bairros 18 do Forte e Cidade Nova grupos pequenos (de quatro a cinco homens) fantasiados de lambe-sujos, a dançarem e promoverem o mela-mela nas pessoas⁷⁰.

Atualmente, a festa Lambe Sujo acontece em algumas cidades do estado de Sergipe. Contudo, é na cidade de Laranjeiras que se concentra sua maior organização e participação dos brincantes, moradores e público “como a maior encenação performática teatral a céu aberto do estado”, dito pelos moradores da cidade.

Figuras 31, 32, 33 e 34 - Cortejo dos Lambe Sujo. SANTOS, W. N., 1995-1999.



⁷⁰ Depoimento das irmãs Maria Alda Nascimento Santos – 81 anos e Emilia Maria Nascimento – 79 anos, moradoras do bairro Cidade Nova. Consultadas em: 26 Abril 2024.

Figura 35 - Mãe Suzana.
Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999



Figura 36 - Pai João.
Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999



Figuras 37, 38 e 39 - Cortejo dos Caboclinhos. Fonte: SANTOS, W. N., 1995-1999



Figura 40 - Taqueiro (Feitor). Fonte: SANTOS, W.N., 1995-1999



Os preparativos da festa Lambe Sujo acontecem logo cedo, no sábado, com o *esmolado*, que consiste em um negro lambe sujo aprisionado e guiado por um caboclinho, com uma corda amarrada na cintura e com um cesto grande na cabeça, transitando na feira da cidade, pedindo a cada feirante uma doação, “*dadá ioiô*” (dar senhor); “*dadá iaiá*” (dar sinhá) e “*voismicê ajuda nêgo?*” que pode ser em dinheiro, feijão, farinha, temperos, verduras e carnes de boi, de carneiro, miúdos de porco, charque, frango e outros. O arrecadado é destinado para o almoço do domingo – a feijoada que será preparada e cozinhada na casa do Mestre Zé Rolinha. À tarde, a partir das 13 horas, um grupo de homens vai à mata com foices e facão para a retirada das taquaras (bambus) e folhas da pindoba (palmeira) que serão a base para a *construção das cabanas* dos lambe sujo (quilombo) e dos caboclinhos (índios), no *Largo do Quaresma*, onde será encenado o *combate final*.

No domingo, a encenação dramática acontece em três atos distintos: o primeiro, *alvorada festiva*, que acontece às quatro da manhã, quando vão chegando os brincantes Lambe Sujos de diversos povoados e municípios do vale do Cotinguiba, seguindo em direção à casa do Mestre Zé Rolinha, onde acontece o ajuntamento e o vozerio madrugado, cantando e tocando os instrumentos.

O segundo, *o cortejo pelas ruas da cidade*, no qual, ainda sem estarem caracterizados, os lambe sujos saem pelas ruas cantando *samba nego, branco não vem cá, se vier pau há de levar* e tocando os instrumentos, anunciando a festa e a tomada da cidade. Uma parte dos brincantes retorna ao ponto de ajuntamento na casa do Mestre Zé Rolinha e a outra a suas casas. Iniciam o ritual da pintura corpórea. Agora caracterizados, saem em cortejo com o Rei, o Príncipe, Mãe Suzana, Pai Joá e dois Taqueiros ou Feitores com chicotes em couro cru comandando a organização do cortejo com chibatadas nos populares que teimam entrar no espaço que estão os lambe sujos. De forma concomitante ao cortejo dos lambe sujos, os caboclinhos se arrumam em sua cabana e seguem em duas filas pelas ruas da cidade, com o Cacique, o seu Filho, a Rainha e a Princesa (que será raptada à tarde), entoando o canto de guerra “*preto correu, caboclo pegou*”, e tocando os instrumentos caixa e tambor.

Ainda pela manhã, a encenação envolve o caráter religioso, com a visita dos dois grupos ao terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem, onde a Lôxa responsável pelo terreiro

vem à porta e abençoa a todos os participantes da festa. Em seguida, os grupos seguem em cortejo, porém, em percursos opostos, e vão se encontrar novamente na praça central, na Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus, agora para receber a bênção do Padre, que pede silêncio e em inspiração a Deus, convoca que todos rezem “O Pai Nosso”, ao tempo em que, após a oração, benze a todos, aspergindo água benta. Seguem a encenação pelas ruas da cidade.

No horário do meio-dia, lambe-sujos e caboclinhos fazem uma pausa no cortejo da batucada e vão para o almoço, saborear a feijoada⁷¹ feita com as doações do dia anterior, no *esmolado*. Os lambe sujós na casa do Mestre Zé Rolinha e os caboclinhos em suas casas. À tarde, os dois grupos voltam em cortejo. Os lambe sujós retornam ao terreiro Nagô e apresentam ao cortejo o personagem Pai Juá. Em seguida, vão à casa da personagem feminina Mãe Suzana, cantando em sua homenagem: “*Cadê mãe Suzane, ô Suzané! Mãe Suzana morreu, ô Suzané! Tá no oco do pau, ô Suzané! Tocando berimbau, ô Suzané*”. A negra se incorpora ao cortejo, dançando, remexendo os quadris sensualmente, com um vestido estampado de chita, chapéu de palha, carregando um cesto com vários objetos de cozinha: panelas, tampas, colher de pau, talheres e brinquedos. Sua performance no cortejo retroalimenta aspectos do feminismo matriarcal e o público das mulheres adere na dança que toma a cidade.

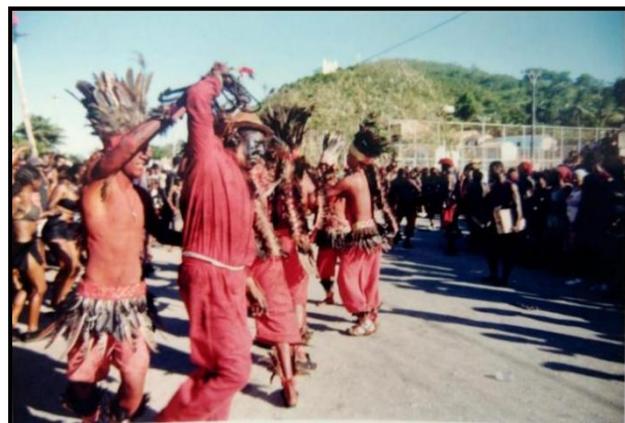
Neste momento, os lambe sujós percebendo que os caboclos estão cercando o grupo, fazem uma investida estratégica, capturando a princesa dos caboclinhos e levando-a para a cabana – quilombo. Na praça principal, local do combate, acontecem várias embaixadas de caboclos, que são vencidos pelos lambe sujós. O Cacique reúne quantitativo maior de caboclos para o combate final, traçando um plano de ataque e guerra com a ajuda do Nêgo da força – que traiu os lambe sujós, indicando o caminho do quilombo –, que em troca ganhará uma porção de terra do Cacique. Entretanto, o Cacique não cumpre o trato e o Nêgo da força foge para o quilombo. As ações dramáticas estão prontas.

⁷¹ A Feijoada é um prato típico da cultura gastronômica brasileira - composta de feijão-preto, carne-seca, toucinho, lingüiças, paio, charque, miúdos de porco e carne bovina. Em alguns estados é acrescentada as verduras: batata, cenoura, chuchu, abobora... É servida acompanhada com a farinha de mandioca.

* Moradores da cidade também cozinham vários caldeirões de feijoada para servirem aos brincantes, parentes e amigos que estão na festa.

A encenação vai para o momento áureo do espetáculo – O *combate final*, que acontece já ao entardecer, numa luta generalizada entre os dois grupos, com o triunfo dos caboclinhos, através da rendição e aprisionamento dos negros lambe sujos, que são levados em fileira ao público, para serem vendidos. Os caboclos índios, em um movimento simbólico de vitória, tocam fogo no quilombo. Enquanto as luzes da iluminação pública se acendem, ali mesmo no descampado do *Largo do Quaresma*, flui a magia e o encanto da festa, que chega ao fim com a saída silenciosa dos brincantes, agora em pequenos grupos, e o público, ainda sob o êxtase e a catarse representativa que se desacelera minuciosamente, assim vai tomando os lados das ruas e as calçadas das casas (Alencar, 1998; Santos, 2013; Saminez, 2021).

Figuras 41, 42 3 43 - Combate final entre Lambe Sujo e Caboclinhos. **Fonte:** SANTOS, W. N. , 1995-1999



Figuras 44 e 45 - Público na Festa Lambe Sujo e Caboclinhos. **Fonte:** SANTOS, W. N., 1995-1999



4.3.1 O Filme *As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos*

A produção do último filme da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos* teve como base a estrutura e tecnologias dos estúdios da WG Produções, otimizando a montagem dos cenários, que foram feitos em um outro espaço e, em sequência, pela produção, eram transportados e montados nos estúdios da produtora; a iluminação utilizada mais específica para o set; as filmagens foram feitas com câmera RED ONE 2K e a captação do som foi direto, com alguns complementos realizados posteriormente. A produção de *Lambe Sujo e Caboclinhos* foi diferente dos dois primeiros filmes, *Parafusos e Chegança*, que foram produzidos dentro de realidades distintas, em dois galpões improvisados e com a produção com limites na planilha de orçamento.

O roteiro do filme foi escrito por Marcelo Roque Belarmino e seu irmão Manoel Belarmino, que não reproduziram fielmente os detalhes da festa Lambe Sujo, com suas partes da encenação, mas, objetivamente, apresentaram os principais aspectos da festa e seu enredo.

O pesquisador Carvalho-Neto (1994), baseado nos registros de Felte Bezerra sobre Lambe sujo de “festa e de brinquedo”, nos contempla com a descrição de que o Lambe Sujo é um “auto dramático” que conserva algumas de suas características. Sobre elas, acrescentamos nossas inferências: A representação do *conflito de um bem contra*

um mal, em que triunfam os caboclinhos como vencedores; *o Cortejo* que é feito pelos dois grupos lambe sujo e caboclinhos pelas ruas estreita da cidade, num imperativo combate performático no final; *Cenários, figurinos e adereços*, a caracterização de lambe sujo com calção e gorro vermelhos e um artefato de defesa, a foice que é feita de papelão ou compensado fino, simbolizando o trabalho dos negros nos canaviais do Vale do Cotinguiba. Atualmente, é comum a utilização de óculos escuros, chupetas, cachimbos e outros objetos e adereços. O corpo é pintado com a mistura de pó preto xadrez, sabão em pedra e água. Depois aplica o mel de cabaú para dar o aspecto de brilho no corpo. Os caboclinhos usam calção, sobre ele um saiote, cocar, colares, punho e tornozeleiras feitos com materiais tendo como base penas dos pássaros. Os materiais são comprados nos armazéns da cidade. Pintam o corpo com a mistura do pó xadrez vermelho, com sabão em pedra e água.

Dentro do auto dramático, diferentemente dos lambe sujos, que são engraçados, escorregadios e tinhosos, os caboclinhos estão sempre com o rosto sério e marchando para a guerra, com o aspecto austero. Nos cenários, o destaque é para a própria geografia da cidade, que proporciona na encenação a utilização da arquitetura da cidade, com as casas, sobrados, igrejas e monumentos. O ponto alusivo no auto dramático é a construção das duas cabanas: quilombo dos lambe sujo e a cabana dos caboclinhos; *A origem religiosa* quando em cortejo visita o terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem e, em seguida, a Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus para receberem as bênção da Lôxa e do Padre; e, por último, a *Comicidade*, que é o caráter irreverente, cômico e sarcástico da festa, onde o próprio corpo do lambe sujo, em performance e escárnio, perseguido pelos caboclos, se encontra com outros corpos desejanter de estarem ali.

Para Mesalás Santos: “[...] A realidade é mais rica do que supõe os olhos abertos. Além de nossa percepção cotidiana, normal, há outras que vazam a banalidade do mundo e revelam as maravilhas e os pavores ocultos” (Santos, 2013, p. 68). Convém inferir que a festa, em sua plenitude entre os moradores, brincantes e público presente, evidencia distintas formas de pertencimento e significados.

Nesse sentido, vejamos o filme que tem seu início com Seu Euclides voltando da pescaria com a cachorrinha Dourada. Detalhe no plano sequência mostrando a estrada, a

paisagem típica da região e o deslocamento dos dois enquanto conversam, quando, de súbito, aparecem dois Lambe Sujos.

- LAMBESUJO 1

Dá iô-iô, dá iô-iô.

Seu Euclides olha a figura de baixo para cima e vê um garoto negro de chupeta, óculos escuro e todo sujo de lama preta.

Sem camisa, com uma foice na mão, um gorro de saci e um calção vermelho. Dourada continua latindo. Outro lambe sujo salta e cai bem próximo com uma garrafa plástica cheia de tinta preta.

- LAMBESUJO 2

Dá iô-iô Seu Euclides, senão, sabe né?

(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 01)

Marcelo Roque Belarmino, logo no início, traz as imagens de dois lambe sujos pedindo *Dar Ioiô Seu Euclides*, uma alusão ao *Esmolado*, onde o Jeguinho aparece vestido de Caboclinho, causando surpresa à Dourada, que pergunta o que é caboclinho? Seu Euclides explica em *flashback*.

- SEU EUCLIDES

Há muito tempo atrás teve um desentendimento entre os índios e os nêgo fujão das senzala. Eles trabaivavam muito no canaviá e eram humilhados por serem escravos, aí...

(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 03)

A cena seguinte é um sarau seguido de um jantar, servido aos convidados do Senhor de Engenho – o Coronel Vicente – e sua filha, na sala principal de sua casa grande. Entre eles, estão o Padre e o Juiz, da cidade de Laranjeiras. As escravas Maria – conhecida como Mãe Suzana, no Quilombo – e Isaura servem os convidados, ao tempo em que ouvem as conversas e os comentários sobre a perspectiva eminente do fim da escravidão e da necessidade de braços fortes para a produção do açúcar e sua exportação para Europa, por conta dos ótimos preços. Era comum nas províncias do Império brasileiro a representatividade do governo a partir da figura centralizadora dos proprietários rurais e, junto a ela, a igreja católica, na figura do padre.

A ambiência sonora da cena – sarau – é de uma música executada no piano, e as sutilezas dos sons dos talheres nos pratos atravessando os diálogos. Este jantar é uma representação que possivelmente aconteceu entre os primeiros dias de janeiro de 1860, quando antecedeu a visita do Imperador Dom Pedro II e da Imperatriz D. Teresa Cristina à cidade de Laranjeiras, no dia 14 do mesmo mês. Para o bom resultado da cena, destacamos a altura adequada da plataforma, com 1,20m, onde se colocou a cenografia, e os adereços cênicos, facilitando o movimento dos bonecos e o trabalho dos atores marionetistas.

Os detalhes da sala de jantar vão sendo mostrados: no primeiro plano, Maria de frente para Isaura, escuta o início da conversa, ao mesmo tempo em que sobe lentamente o vapor do alimento quente. A câmera, em *travelling*, acompanha Isaura no trajeto para servir a bebida, mostrando, ao fundo, o conjunto da cenografia, a porta de acesso da sala para outro cômodo, janelas, quadros na parede, uma cristaleira clássica de duas portas, jarro com arranjo de flores e um luxuoso lustre de cristal no teto, objetos que compõem a cena da sala de jantar do Coronel Vicente e o estilo de vida dos proprietários rurais, plantadores de cana de açúcar da região do Vale do Cotinguiba.

Concomitante ao momento do jantar na casa grande, dois negros da fazenda do Coronel Vicente, Tião e Tobias, fogem para o quilombo. A fuga para o Quilombo foi uma das formas de resistência individual e coletiva do(a) negro(a) ao sistema escravocrata. No Brasil e em alguns países da América em que predominava a sociedade escravista, o Quilombo acenou como uma nova ordem social pautada na liberdade, onde o trabalho seria exercido pelo homem em condição livre (Moura, 1987).

Na fuga, pintam o corpo de cinza e carvão, e finalizam com mel de cabaú. O corpo dos negros fica brilhando e, durante o movimento da fuga, no horário da madrugada, dá um efeito de corpo retinto.

O feitor Ramiro, após dar conta do sumiço dos dois escravos, vai até à casa grande para informar o Coronel Vicente.

- CORONEL VICENTE

O que há de tão importante prá me dizer Ramiro. Não está vendo que estou com meus convidados? Vamos logo... Desembucha.

- FEITOR RAMIRO

Coroné..., sinto lhe dizê..., mas dois escravos fugiram..., o Tião e o

Tubia...

- CORONEL VICENTE

Como é que pôde permitir isso? Logo minhas melhores peças.
Amanhã cedinho corra prá cidade de Laranjeiras. Vá na casa do
Capitão-do-mato e diga prá vir imediatamente aqui.
(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 07)

O Feitor Ramiro, logo cedo, segue à cidade de Laranjeiras e comunica ao Capitão do Mato. O Capitão do Mato vai até a casa grande do Coronel Vicente e recebe ordem para a captura dos dois negros, Tião e Tobias.

O filme mostra, em momentos distintos, os personagens do auto dramático da festa Lambe Sujo: primeiro as negras Isaura e Maria (Mãe Suzana), esta representante materna dos negros e responsável em preparar as comidas e cuidar dos alimentos dos quilombolas, que no auto dramático da festa, no horário do almoço, é servida a feijoada que foi preparada por conta das doações do *Esmolado*. Segundo, pela manhã, logo após a conversa do Coronel Vicente com o Capitão do Mato, Isaura pede ao Coronel as sobras do jantar e os miúdos de carne de porco para fazer uma comida com mais substância para os negros. Mãe Suzana é quem fará a comida! O Coronel também autoriza que Isaura aproveite e pegue o feijão preto, pois ele reclama que o feijão está tão duro que pode quebrar seus dentes. E, em Terceiro, a fuga de Tião e Tobias para o quilombo, já caracterizados com a pintura no corpo, com cinza e carvão e o melaço de cabaú. Os dois, após andarem na mata à noite, são recebidos por um irmão negro, sentinela das cercanias do quilombo. O Feitor e o Capitão do Mato, também conhecidos no enredo da festa Lambe Sujo como *Taqueiros ou Feitores*, são os responsáveis pelo aprisionamento dos negros e pela organização do *Cortejo* durante a festa.

Em sequência, Tião e Tobias entram no acesso do quilombo e mais adiante avistam, pelo clarão da mata, um conjunto de cabanas feitas de pau a pique – “parede feita de uma trama de ripas coberta com barro; taipa” (Houaiss, 2011, p. 707) e um grande terreiro, onde mulheres, crianças e homens vivem em comunidade. Se aproximam e são recebidos por Pai Joá, que dá as boas-vindas, invocando os orixás e pelo Rei do Quilombo e pela escrava Maria, conhecida no Quilombo como Mãe Suzana, que os acolhe para dar comida. Pai Joá afirma que no Quilombo o trabalho é apenas para a sobrevivência, o que se faz e planta é para o bem coletivo dos que vivem ali.

Enquanto isso, no rastro dos fugitivos, o Capitão do Mato vai até a aldeia

indígena dos caboclinhos levar notícias do Coronel Vicente para o Cacique – informando que negros fogem da sua fazenda e estão se reunindo no Quilombo e plantando em suas terras. O Cacique responde que isso não pode acontecer e nunca tiveram problemas com os negros. O Capitão do Mato, antes de sair em disparada em seu cavalo, diz:

- CAPITÃO-DO-MATO

Quem avisa amigo é. Além disso, venho capturá dois nêgo que fugiram ontem e só podem ter ido pro quilombo. Me avisem qualquer coisa, inté.

(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 11)

Próximo à aldeia, a Mulher do Cacique (a Rainha) está lavando os cabelos no rio, na companhia de sua filha Lua (a Princesa), que está brincando, correndo atrás do Macaquinho Lilio, que pegou seu cocar. Os dois se afastam da Rainha e entram na mata fechada. Dois negros quilombolas que estão de vigia percebem que ela e seu macaquinho se aproximam da entrada do quilombo. Um dos negros prende a princesa, porém, deixa na moita seu instrumento de luta a foice. Entrega a princesa para outro irmão negro, que a leva para o Rei do quilombo. A Rainha chama pela filha e não escuta sua voz. Vasculha as moitas e cantos da margem do rio. Adentra na mata e encontra a foice. Desesperada, ela grita:

- RAINHA

Cacique... Cacique acuda, levaram minha fiá!!!

(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 12)

O Cacique reconhece a foice, instrumento dos quilombolas, e de súbito declara guerra ao quilombo!

- CACIQUE

Isso é armada de negro quilombola!

(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 12)

Está montada a primeira parte da história que compõe o enredo da festa Lambe Sujo. Dois grupos principais da encenação já estão apresentados – Os(as) negros(as) fugitivos das fazendas, que estão no quilombo, e os(as) Caboclos(as), os(as) indígenas,

que têm em suas terras o quilombo. Até então, não havia problema algum entre negros e índios. Acontece que, por uma circunstância, os negros raptam a filha do Cacique. E agora os caboclinhos vão resgatar a princesa e serão os perseguidores dos negros.

Na festa Lambe Sujo, antes do *combate final*, acontecem algumas *embaixadas* entre os grupos. Elas são compostas por porta-vozes enviados pelo Rei dos Caboclinhos, exigindo a liberdade da Princesa, filha do Rei e a rendição dos lambe sujo. Caso isso não aconteça, os caboclos usarão da força e da violência. Os caboclinhos são vencidos e saem correndo dispersos pelas ruas da cidade. Os negros comemoram parcialmente a vitória, todos juntos, no *Largo do Quaresma*, tocando os tambores, dançando e cantando as músicas. Neste momento da festa, o lambe sujo e o público se reúnem na maior vozeria de corpos e instrumentos. Assim descreve Mesalas Santos:

Este instante é marcado pela tomada completa da praça central pelos lambe-sujo que iniciam uma grande comemoração com suas músicas que contagiam a todos a se arriscarem numa aventura dramática, onde é impossível não fazer parte da turba, completamente motivada pelas emoções (Santos, 2013, p. 85).

Enquanto os lambe sujo festejam com o público. Os caboclinhos silenciosamente se organizam em um canto da cidade.

Nesse momento, o filme apresenta a quarta parte do auto dramático – O *Combate final*. Guiados pelo Capitão do Mato, o Cacique marcha junto a um quantitativo maior de caboclinhos armados de arcos, flechas e machadinhas, em direção ao quilombo. A câmera é posicionada em um plano que mostra a entrada do quilombo com a fotografia mostrando as cabanas ao fundo. A sensação que temos é que há um descortinar de folhagens em meio à relva – um clarão que se abre e as ações começam acontecer. O detalhe é que os personagens entram por esse clarão e também saem por ele. É uma forma de mostrar o quanto era difícil o acesso ao quilombo. Isso era uma estratégia dos negros, tornar ímprobo onde se vivia e, no filme, otimizar a dificuldade de fazer as cenas do acesso ao quilombo não como algo árduo, mas como um recurso narrativo que deu forma ao filme.

Assim que entram no caminho que vai dar no quilombo, negros quilombolas sentinelas se aproximam, impedindo que o Cacique prossiga. O Cacique diz que vai falar com o Rei do Quilombo e resgatar sua filha, a Princesa Lua. O quilombola responde que no quilombo não tem princesa nenhuma! E, para aquele outro falar com o

Rei, teria que passar por cima dele. É gerado um momento tenso entre os dois grupos que entram em confronto. Os Reis – o Cacique dos caboclos e o dos lambe sujo – começam a dar instruções a seus comandados. De repente, em meio à confusão, a Princesa, que está presa amordaçada numa cabana, consegue tirar a mordaca e dar um grito que todos escutam. A mulher do Cacique – a Rainha – reconhece o grito da filha, atestando que ela está presa no quilombo. O Cacique chama o quilombola de mentiroso e se estabelece um confronto completo, com os dois grupos avançando um sobre o outro. Destaque para os detalhes da filmagem com os cortes precisos para cada ação da luta, com os golpes e esquivas dos negros e caboclinhos. Os caboclinhos vencem o combate com os negros, que vão tombando um a um. Resgatam a Princesa e, em comemoração, tocam e dançam o toré, ao tempo em que ateam fogo no quilombo. A sequência de cenas é com a saída dos caboclinhos pelo clarão na mata, onde se avista o fogo e a fumaça das cabanas de pau a pique em chamas.

Termina o *flashback*. A cena seguinte é o início do filme, quando Seu Euclides está voltando da pescaria com a cachorrinha Dourada e o jeguinho vestido de caboclinho. Antes de chegarem no sítio de Seu Euclides, começam a sentir um cheiro de feijoada. Já na casa, são recebidos por Mãe Suzana, que está com as panelas de barro no fogão a lenha de Seu Euclides, esquentando a feijoada que sobrou da festa Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras. Vestida ainda com a indumentária do *Cortejo* – um vestido de Chita com detalhes de renda e retalhos sortidos em cor e um cesto grande na cabeça com panelas e objetos pendurados – e acompanhada de participantes lambe sujo. Mãe Suzana passa por ali para que Seu Euclides e os seus participem da festa. E participar da festa é ser melado. Pois. Mãe Suzana se aproxima de Seu Euclides.

- MÃE SUZANA

Tá pensando que ia ficar de fora é Seu Euclides?

(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 12)

Mãe Suzana mela seu Euclides e todos começam a rir. Cantam e dançam melando – guerreando – um ao outro, na maior festa.

Com o objetivo de finalizar a brincadeira da melação, Seu Euclides fala em comer a feijoada. E, aproveitando, nos dá a deixa da próxima estória que vai contar:

- SEU EUCLIDES

Eu vou é comer porque guerra me lembra o Guerreiro Treme Terra de Mestre Euclides. Mas essa já é uma outra estória.
(BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012, p. 15)

4.4 CONSIDERAÇÕES SOBRE A PRODUÇÃO DO FILME: A CONSTRUÇÃO DOS BONECOS, CENÁRIO E O TRABALHO DO ATOR MARIONETISTA

Inanimado é tudo aquilo que convive com o homem, mas é destituído de volição e de movimento racional. Ao receber energia do ator, através de movimentos, cria-se na matéria a ilusão de vida, e, aparentemente, passa-se a ter a impressão de ter ela adquirido vontade própria, raciocínio (Amaral, 2007, p. 21).

Iniciamos com a citação de Ana Maria Amaral na perspectiva de trazer nossas pesquisas sobre o filme, inferindo que o Cinema Negro de Bonecos de Marcelo Roque Belarmino, tem sua essência no objeto inanimado e não no “ser vivo/ator”. No caso de seu cinema, o objeto inanimado são os bonecos e as coisas que estão em seu entorno como cenários, adereços, figurinos. Estas coisas são desprovidas do desejo de ação e de movimento, assim como de racionalidade para tal.

O corpo de um ser vivo (homem, animal) possui um “centro pensante” e um eixo que o equilibra no espaço, ajudando que ele esteja sempre em posição de autocontrole da massa do corpo em posição estática ou em posição de movimento. Porém, cabe ao ator marionetistas acionar no boneco e nas coisas o seu “centro pensante” – impulsionando-os para o estágio mágico da criação artística que é transfigurar-se numa existência pulsante e viva (Amaral, 2007).

Mas, é no primeiro sopro de contato do profissional designer de boneco com o roteiro e suas rubricas de orientação que se começa a elaboração dos primeiros rabiscos, esboços e as possíveis escolhas dos materiais e das técnicas que serão empregadas na confecção dos objetos inanimados, que nos parece numa assimilação para a existência. Junta-se a isso, o trabalho dos atores e atrizes marionetistas, responsáveis pelos movimentos e vozes que deram vida as personagens na história do filme. A trilogia *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos, Chegança e Lambe Sujo e Caboclinhos* tiveram

a concepção e o design dos bonecos de Anselmo Seixas e a concepção e execução dos figurinos (as roupas) que vestem as personagens e alguns objetos que compõem as cenas, por Aurélio Seixas. Segundo Anselmo Seixas o processo de trabalho tem seu início quando ele começa a ler o roteiro:

Eu recebo o roteiro. Este roteiro eu vou ler uma, duas, três vezes. E, eu só estou apto a construir um boneco... quando eu vejo a cena acontecendo na minha cabeça. Entendeu? Sabe como é que é? (*sorrindo*). Você ver a cena acontecendo e conseqüentemente você já ver o traço do boneco na imagem do momento... aí eu vou descobrindo já com a história na minha cabeça, a história que eles vão ser inseridos.
(Anselmo Seixas, Making Of – As Aventuras de Seu Euclides Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012).

Os bonecos são confeccionados com o material de espuma seguindo o aperfeiçoamento dos tipos fantoche e mamulengo, com a entrada da mão / luva por trás na altura da base das costas com o pescoço. Detalhe é que o boneco tem em seu eixo central do corpo, uma estrutura que o mantém esguio. Alguns bonecos têm varas. Estas são responsáveis pelo movimento das pernas, braços e mãos. A manipulação é direta tendo em alguns bonecos o trabalho de três atores marionetistas.

Sobre as tipagens dos personagens, a cabeça através do rosto, quando acionada pelo ator marionetista é que molda as principais expressões dos bonecos, dando-lhes aspectos de vida, trazendo em ênfase a corporatura e gestual, assim como as funções cognitivas e psicológicas da personalidade do boneco. Destaque para o delineamento da forma da boca, nariz e olhos. Sobre esses estão a essência da personagem que com a composição do figurino e adereços completa a tipagem da personagem / do boneco. Inferimos que quando vemos os bonecos e os objetos em cena não estamos diante da reprodução da realidade de uma história ou de um fato como ele aconteceu. Nem tão pouco os bonecos destinam-se a remediar os endereçamentos da presença viva do ator. Mas, encontramos em si, um contexto específico da arte para contar algo sem cair no grotesco e no animalesco da reprodução do real. Suscita mostrar claramente aspectos formais dos materiais (espuma, madeira, papel, borracha...) e técnicas em que foram produzidos e ao que se pretende contar algo para além do peculiar e do espetaculoso, buscando na essência da história e nos encantamentos do lúdico folclórico, aproximar, seduzir as pessoas para uma possível construção imaginativa de outro espaço-tempo de realidade.

Junto a isso, os acabamentos da construção das roupas que vestem os bonecos são importantes para a construção da identidade do boneco. Detalhe é que os bonecos são vestidos com uma primeira roupa íntima, sobre a base do corpo. Uma cirola (cirolão) de cor branca, que cobre dos ombros ao ventre, as pernas e os braços. Em seguida são vestidas as roupas. Estas compõem e dão o sentido da personalidade e o estágio ao qual o boneco está. Se é branco rico ou pobre; se é negro quilombola; ou silvícola; se é uma mulher negra vivendo na casa grande e quando foge, transfigura-se na Mãe Suzana no quilombo. A roupa mostra a personagem em sua condição social e como se desloca no convívio do cotidiano. Também, a roupa codifica para a plateia para além de sua posição e função estética e artística. A roupa estabelece uma notoriedade ao boneco de estar no mundo quando vestido. Enquanto o boneco nu não!

Sobre o trabalho da concepção do figurino Aurélio Seixas fala de seu ingresso na equipe de arte da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides*:

[...] sempre fiz as roupas dos bonecos de Anselmo. E, eu passei por lá e estava rolando este filme. Ele me falou que o Marcelo e o Madureira estavam montando um trabalho e disse assim: Aurélio você não quer vestir os personagens? Foi em cima do meu trabalho plástico também. Usei da plasticidade... usei material reciclável. Panos... usei os retalhos e fez boa composição com o cenário né?... com o material do cenário. Fui seguindo também a intuição de ver a festa e fui trabalhando o lúdico, já que o trabalho... é um trabalho lúdico sobre o folclore (Aurélio Seixas, *Making Of – As Aventuras de Seu Euclides* Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012).

Em seguida são colocados os adereços. Estes são importantes por conta que eles preenchem as informações das personalidades com suas funções e condições dos personagens dentro do enredo do auto dramático. No caso dos Lambe Sujo, os instrumentos de trabalho na lavoura no corte da cana de açúcar, a foice e o facão e, os objetos, óculos, chupetas, cachimbo, tênis e outros. Para a personagem Mãe Suzana, a composição dos adereços é mais detalhada, pois eles estão no cesto grande que carrega na cabeça durante o cortejo, contendo panelas, colheres e brinquedos. A Mãe Suzana simboliza a mulher-escrava-mãe que foge com os negros para o quilombo. Dentro da Festa Lambe Sujo, ela é a responsável pelo preparo da feijoada que é servida para os negros que chegam no quilombo em fuga e também para os negros que estão em combate com os caboclinhos. No filme, Mãe Suzana aparece no sítio de Seu Euclides,

esquentando a sobra da feijoada que trouxe da Festa Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras. Os adereços dos caboclinhos são igualmente complexos com cocares, colares, arcos, flechas e machadinhas.

Quanto a cenografia do filme *Lambe Sujo e Caboclinhos*, destacamos os cenários construídos sobre plataformas móveis. As plataformas foram utilizadas desde o segundo filme *Chegança* e os resultados da filmagem e do trabalho dos atores manipuladores deram realce e sutilezas estéticas às cenas. Em *Lambe Sujo e Caboclinhos* os cenários montados sobre as plataformas deram uma melhor condição para o trabalho das equipes de arte, assim como os acabamentos. Exemplo: quando vemos a cena em que o feitor Ramiro vai até a casa grande do Coronel Vicente, justamente no momento em que está acontecendo um sarau e está sendo oferecido um jantar para seus convidados. Em seguida, já mostrando que é outro dia, chega o Capitão do Mato. Ambas as cenas mostram quanto às plataformas ajudam no deslocamento dos atores e no trabalho de manipulação dos bonecos, que qualifica perfeitamente a comunicação dentro da narrativa da história.

Em relação ao trabalho dos atores manipuladores dos bonecos inferimos três elementos como primordiais para o trabalho de composição do personagem. O primeiro é *a manipulação do boneco* e as técnicas para fazer com que o boneco se movimente na cena e faça-se ser entendido com seu texto e se relacione com os outros personagens, elementos e objetos da história que está sendo contada. A forma como o personagem caminha, a gestualidade e a corporeidade do boneco vão dando a tez e a temporalidade da história. Destacamos no filme *Lambe Sujo e Caboclinhos* algumas cenas que mostram as sutilezas do trabalho de manipulação: *a) o deslocamento do Feitor Ramiro e do Capitão do Mato* cavalgando em trote para a casa grande para falar com o Coronel Vicente; *b) a conversa do Capitão do Mato com o Cacique* – parado sobre o cavalo, informa ao líder indígena que os negros quilombolas estão plantando em suas terras; *c) A princesa correndo atrás do macaquinho Lilio* – momento lúdico de beleza e o prenuncio na ação dramática final do combate.

O segundo é *a composição da voz* do boneco. A voz junta ao figurino é responsável pela tipagem da personalidade do boneco. Seu Euclides tem uma voz que o identifica, sua risada é própria. Assim como a composição da voz do Coronel Vicente, bastante austera. A sensação que temos é que ele está dando ordens. A escrava Isaura e sua relação com o Feitor é determinada pela sua forma de falar com ele – *Ave que fedô...*

O que você quer? Não vou mais te dar pinga não. Quanto mais sair com você. Risos (Isaura. Lambe Sujo e Caboclinho, 2012, p. 06). O conjunto de vozes dos caboclinhos (Cacique e Rainha) dão a plenitude da força e seriedade com que os silvícolas atuam dentro auto dramático que é na captura e aprisionamento dos Lambe Sujo. A voz da Princesa faz referência a uma criança e carrega sobre ela o lúdico de brincar com seu macaquinho Lilio e anuncia que algo vai acontecer.

E por último *a atuação do ator manipulador* – a atuação de dar vida ao boneco, na perspectiva de encontrar o “centro pensante” e de equilíbrio do boneco, articulando os elementos da corporeidade, gestos e voz. Mas, sobretudo de trazer a cena à essência do mágico da criação artística, desvendando as sutilezas e miudezas do personagem/boneco dentro do contexto da história – escrita no roteiro.

Ao término do último filme da trilogia *As Aventuras de Seu Euclides Lambe Sujo e Caboclinhos*, o diretor Marcelo Roque percebeu que o passo seguinte na continuidade do projeto seria realizar um seriado, considerando que a qualidade do resultado final aconteceria em melhor forma estética. Filmam-se os episódios, edita cada um, e só depois é que é feita a exibição. O tempo passou e, recentemente ele escreveu um projeto que contempla essa iniciativa:

Depois deste terceiro cheguei à conclusão de que precisamos de um seriado, por isso escrevi um projeto de desenvolvimento de 8 (oito) episódios chamados "*Conta outra, Seu Euclides*", que está aprovado e classificado na Lei Paulo Gustavo – LPG, da Fundação Cultural Cidade de Aracaju – FUNCAJU, aguardando a liberação das verbas para sua realização (Belarmino, Marcelo Roque, p. 3, 2024).

O projeto será de cinema com exclusiva atuação de bonecos manipulados em formato de curta-metragem, com cada episódio tendo o tempo de 13 (treze) minutos, constando a sinopse de cada episódio, cenografia e figurinos, perfis dos personagens principais e um storyboard do primeiro episódio. O projeto também contempla visitas às cidades dos grupos de tradição, seguida de entrevista com os mestres e brincantes e, apresentações dos grupos no Centro Cultural de Aracaju que é administrado pela Funcaju/PMA (Belarmino, 2024).

Ao que se apresenta, aguardemos os próximos desdobramentos cinematográficos do realizador Marcelo Roque com os episódios de "*conta outra, Seu Euclides*".

Figura 46 - Construção dos Bonecos. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figura 47 - Ensaio da cena do jantar na casa grande. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figura 48 - Ensaio da cena do Coronel Vicente e a Escrava Isaura. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012.
Fonte: COSTA, Moema.



Figura 49 - Ensaio da cena do jantar na casa grande com as Escravas Isaura e Maria. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figuras 50 e 51 - Cenografias: entrada e vista do Quilombo. Cidade de Laranjeiras/SE. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. **Fonte:** COSTA, Moema.



Figura 52 - Visita de Mãe Suzana à Seu Euclides. Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012. **Fonte:** COSTA, Moema.



4.5 UMA ANÁLISE AFROCENTRADA DA FILMOGRAFIA DE MARCELO ROQUE BELARMINO

Como apresentado no Capítulo 1 - Introdução, na parte do Percurso Metodológico - Descrição e Análise Fílmica das produções do realizador Marcelo Roque Belarmino, a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides - Parafusos* (2007); *Chegança* (2009) e *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), suspende a ideia afrocêntrica que segundo Mazama (2009, p. 111), a partir dos primeiros estudos da afrocentricidade de Molefi Kete Asante nos anos de 1980, discorre:

[...] de que nós africanos devemos operar como agentes autoconscientes, não mais satisfeitos em ser definidos e manipulados de fora. Cada vez mais controlamos nosso destino por meio de uma autodefinição positiva e assertiva. Os critérios dessa auto definição devem ser extraídos da cultura africana.

Importante informar que os autores estudados, quando enfatizam o termo corpo “africano”, não estão se resumindo a um termo que remete as propriedades biológicas no “sangue” ou nos genes”. Faz referência a algo bem mais significativo quanto a experiência histórica do povo africano. Portanto, infere Asante (2009, p. 102): “Basicamente, um africano é uma pessoa que participou dos quinhentos anos de resistência à dominação européia”. vivendo na África e em sua diáspora no mundo. No Brasil, o termo Afrodescendente é usado para designar a pessoa descendente de africanos em qualquer grau de mestiçagem (Lopes, 2011; 2015).

Em vista disso, para as análises dos filmes, trabalhamos com as seguintes categorias da afrocentricidade: *a Agência; o Lugar [afrocentrado] e o Tempo*.

No primeiro curta-metragem *As Aventuras de Seu Euclides - Parafusos* (2007), se destaca a posição à *Agência* do diretor Marcelo Roque Belarmino e sua equipe na condução e nos desdobramentos da produção, sobre os quais se requer pesquisas, capacidades, valências e métodos para contar/filmar a história do folgado popular *Parafusos* da cidade de Lagarto/SE. Sobre isso, destacamos a posição política [conscientização] do coletivo de realizadores(as) que buscou conhecer a história de resistência dos africanos e afrodescendentes escravizados no Brasil e, que através da arte lúdica do cinema, - posicionando-a em uma nova perspectiva de fruição estética, para escolas e sociedade em geral, mostrou as estratégias de fugas dos negros(as) dos engenhos de Sergipe para os ajuntamentos/aquilombamentos. Diferentemente de contar que os africanos e afrodescendentes, embora nunca foram, tivessem sido coniventes

com o sistema escravista. Por isso, que *a Agência* esta presente no trabalho coletivo dos diversos *Agentes Sociais* presentes na produção do filme. Pois Seu Euclides conta que quando pequeno na senzala, junto a seus pais passou a entender como era feita aquela maneira de fuga do engenho durante a madrugada, - os negros como assombrações e visagens com os rostos pintados de branco e vestidos nas anáguas de roupas das senhoras de engenho, percorriam as estradas fugindo, rodopiando feito um parafuso.

Nessa continuidade, temos a inferência de que, através de cada personagem, por meio do trabalho detalhado dos atores manipuladores dos bonecos, que davam vida às formas e aos objetos inanimados, estava conferida também a condição de *Agentes Sociais*, pois, foram capazes de contar a história por um viés - olhar bastante peculiar, a partir da perspectiva da tradição popular do folguedo em paralelo com o fato histórico que perpassa pelas estratégias que foram utilizadas pelos(as) negros(as) escravizados(as) durante a fuga para os mocambos e quilombos.

Sobre a análise da segunda categoria: *o Lugar [afro-centrado]*, na perspectiva de afirmar que o seu filme é afrocentrado, apresentamos que está em quem conta a história, - o diretor Marcelo Roque Belarmino, através do personagem central Seu Euclides. Pois eles trazem elementos formais do passado ancestral e geográficos da diáspora africana no território brasileiro, especificamente em Sergipe. Sobre isso, “por ter sido deslocados em termos culturais, psicológicos, econômicos e históricos” (Asante, 2009, p. 93). A afrocentricidade é uma epistemologia que pensa em colocar o africano como *Sujeitos e Agentes* de sua própria história. E, no caso do filme *Parafusos* (2007), utilizando um clássico recurso cinematográfico, o *flashback* que faz com que todos nós que assistimos ao filme voltemos no tempo, compartilhado por Seu Euclides, através da oralidade.

Sobre *o Tempo* - terceira categoria da afrocentricidade - que é também voltar aos fatos por meio da prodigiosa memória e reminiscência do povo africano e afrodescendente, através do personagem Seu Euclides, sempre mantendo os elementos culturais e tradicionais da história do povo negro. Portanto, registramos os acontecimentos e as curiosidades durante a produção e as filmagens, pois elas fazem parte do processo de amadurecimento do diretor e da equipe no percurso da produção dos três filmes que compõem a trilogia. E, isso se consegue no passo-a-passo da caminhada que claramente é evidenciada nos filmes.

No segundo curta-metragem *As Aventuras de Seu Euclides - Chegança* (2009), que trata da relação com o folguedo popular Chegança, tomamos como referência as

categorias da afrocentricidade: *a Agência* e *o Lugar* [afrocentrado]. A primeira é a *Agência*, através do personagem Seu Euclides se colocando como um *Agente Social*, na perspectiva de contar a história do folgado, abordando as reminiscências de seus familiares. A segunda é *o Lugar* [afro-centrado] imprescindível na costura da narrativa de sua história e de seu povo.

Sobre as categorias *o Lugar* e *a Agência* percebemos que elas potencializaram no realizador Marcelo Roque Belarmino um processo de “conscientização”, promovendo “uma posição política” que mesmo filmando um folgado popular baseado nas tradições da Península Ibérica, através de histórias de costumes e das aventuras da expansão marítima entre Cristãos e Mouros, em que a representação folclórica *Chegança*, apresenta a cultura e o modo de vida dos Mouros “à margem da sociedade organizada pelos padrões eurocêntricos” (Asante, 2009).

Marcelo Roque Belarmino, mostra no início do filme a conversa de Seu Euclides com o peixe Tambaqui, abordando que cada um de nós tem uma história em relação a sua vida e dos seus antepassados. Entretanto, é no diálogo na cabine entre o Capitão da expedição marítima e o Padre, antes do confronto entre Cristãos e Mouros, que o Capitão reconhece os aspectos da cultura e do modo de vida dos Mouros, sendo tão importantes e igualmente aos aspectos da cultura e do modo de vida dos europeus. Detalha que os Mouros são detentores de saberes diversos e, que a chegada deles na Península Ibérica ensinaram outras formas culturais e tecnológicas de vida para a Europa. Entretanto, o europeu não os reconhece e os busca como inimigos. Aliada a esse propósito está a igreja católica que não aceita a cosmovisão espiritual dos Mouros. No confronto, além do extermínio, aos que ficam realizam a sua conversão à igreja católica. Sobre esta passagem do filme, inferimos que a posição do diretor Marcelo Roque Belarmino é afrocentrada, pois ela “converge com os novos desafios que é desmentir a noção de sentido de uma cultura europeia universal” (Asante, 2009).

Dentro do roteiro, ainda sobre a fala do Capitão da expedição marítima, ele abre a discussão de que a existência da cultura europeia está ao lado e não acima da existência da cultura dos Mouros. Embora no desfecho do filme vemos a rendição dos Mouros e o ato de conversão ao catolicismo, pois assim se apresenta o folgado.

Nesse cenário, o filme nos inquieta a pensar em como se dá de forma subliminar os apagamentos das culturas, sobretudo dos povos Mouros que dentro do enredo do folgado *Chegança* é a narrativa de voz única do colonizador, nos dando uma história

definitiva (Adiche, 2019). No entanto, há algo no jogo da inter-relação da representação da Chegança e o filme *As Aventuras de Seu Euclides - Chegança* (2009) que é de pensar / refletir sobre a “Localização” histórica dos povos Mouros na alegoria folclórica e de fato no construto epistemológico da africanidade. Sobre isso, o filme nos responde se é afrocentrado. E, para nós sim. Porque uma das características da afrocentricidade é não ter um sistema fechados para as possíveis discussões e debates de ideias (Asante, 2009).

O último curta-metragem, fechando a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides - Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), mostra o auto dramático dentro da festa popular Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras/SE, que acontece anualmente no segundo domingo do mês de outubro, revivendo a encenação dramática da luta entre negros quilombolas (Lambe Sujo) e Índios (Caboclinhos), do período da escravidão.

Trabalhamos com a categoria de análises *a Agência*. O diretor Marcelo Roque Belarmino, logo no início do filme apresenta uma sequência de imagens em que Seu Euclides retornando da pescaria com sua cachorrinha Dourada, são surpreendidos por dois negros Lambe-Sujos pedindo – *Dá ioiô seu Euclides!* Seu Euclides vai contar a história do combate entre negros e caboclinhos que no filme é feita através do *flashback*, retornando à ação dramática em uma representação no espaço territorial da cidade de Laranjeiras/SE e seu entorno, em meados do século XIX. Ainda sobre a categoria *a Agência*, embora o filme não mostre é muito importante salientar o processo de envolvimento e *conscientização* dos moradores da cidade de Laranjeiras participando da festa como *Agentes Sociais*, seja como Lambe Sujo (a grande maioria) e Caboclinhos ou nos desdobramentos do sucesso da festa.

A categoria *o Tempo* é apresentada no filme na relação simbólica e de resignificação da cidade de Laranjeiras/SE com sua história e memória do passado que são ativados no presente e durante a festa. Destaque para a presença do sincrético dentro da cosmologia africana e indígena em que estão presentes os afetos religiosos nas divindades africanas e silvícolas apresentadas nos personagens Pai Joá; Mãe Suzana; Rei e Rainha do Quilombo; Rei, Rainha e Princesa dos Caboclinhos. Todos(as) com destaque em seus papéis dentro da filmagem do auto dramático *Lambe Sujo e Caboclinhos*.

Na segunda categoria *o Lugar* [afro-centrado] pontuamos a relação de conflito entre Negros e Índios que sob o subsolo das questões de interesses políticos sobre as posses de terras na época, são provocados e estimulados ao confronto pelos brancos

fazendeiros (donos de engenhos). Este ambiente escravocrata é detalhado na cena do sarau seguido pelo jantar na casa grande do Coronel Vicente, onde estão presentes: sua filha, o Padre e o Juiz, servidos pelas escravas Maria (conhecida como Mãe Suzana) e Isaura que são informantes dos quilombolas. Nesse ponto, a inferência da categoria do *Lugar* é feita sobre a perspectiva de que negros e índios desconhecem os reais motivos que os levam ao confronto. Por isso, que o diretor Marcelo Roque Belarmino, apresenta a questão como uma demanda proveniente “do deslocamento em termos culturais, psicológicos econômicos e históricos” (Asante, 2009), que são consequências do movimento da diáspora negra e indígena em que pese em terras, onde o branco busca sua posse.

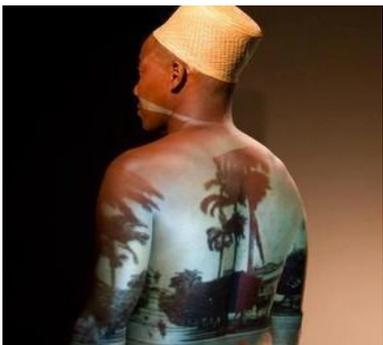
Ainda sobre a categoria *o Lugar* [afro-centrado], destacamos o trabalho da equipe de produção do filme, pelo cuidado de reproduzir as sutilezas e detalhes do *lugar* do africano e do indígena. Como diz Molefi Kete Asante: “[...] demonstrar um forte compromisso de encontrar o lugar do africano como sujeito em quase todo o evento, texto e ideia” (Asante, 2009, p. 97). Assim como o modo de vida dos índios e negros, recompondo os ambientes (cenários) da arquitetura da época, indumentárias, tipagens no design dos bonecos/personagens para o cinema. Sendo bastante característico o período de 1860, na cidade de Laranjeiras/SE, no Vale do Cotinguiba.

Por conseguinte, acreditamos que a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides - Parafusos* (2007); *Chegança* (2009) e *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), de Marcelo Roque Belarmino, suspende as categorias: *a Agência; o Lugar* [afrocentrado] e *o Tempo da* afrocentricidade. Embora seu percurso cinematográfico e projetos audiovisuais delineiam uma produção de cinema que surge nos anos 2000, chegando aos dias atuais, contudo fizemos um recorte de sua produção que trata do início e mais especificamente dos anos de 2007 a 2012 com a trilogia escolhida, que, para nossas pesquisas destacamos como produção do Cinema Negro em Sergipe, no gênero de bonecos e formas animadas.

5 CINEMA NEGRO AFROCENTRADO EM SERGIPE: DESCRIÇÃO DA FILMOGRAFIA DE EVERLANE MORAES

Neste quinto capítulo da tese apresentamos a descrição da filmografia da diretora Everlane Moraes, - *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* (2013); *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019). Na última parte do capítulo os filmes são analisados a partir de três categorias da epistemologia da Afrocentricidade de Molefi Kete Asante: *a Agência, o Lugar* [afrocentrado] e *o Tempo*.

5.1 CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? (2013)

	Título	Caixa D'Água Qui-lombo é Esse? ⁷²
	Ano de produção	2012
	Lançamento	2013
	Dirigido por	Everlane Moraes
	Com	Everlane Moraes LuisaDandara Gilson Marinho (<i>Inha</i>)
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	Livre
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	15min

⁷² 2013. **CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?**. Doc. 15'. HD/Super 8. Cor e B&N. SECULT. Brasil. Distribuição.

Prêmio Inventar com a Diferença na **8ª Mostra de Direitos Humanos da América Latina**. 2013. **Melhor Filme** no SERCINE. Sergipe. 2013 | **Melhor Filme** no CURTASE. Sergipe. 2013 | **Melhor Curta-metragem** e **Menção Honrosa** no V Cachoeira DOC. 2014 | **Melhor Direção, Melhor Filme** e **Melhor Fotografia** no 9º Encontro Nacional de Cinema 2014 | **Melhor Fotografia** no Cine Favela. Goiânia. 2014.

Kinoforum. Festival Internacional de Curtas. São Paulo. 2017 | **Mostra Diretoras Negras Brasileiras**. Brasília/Rio de Janeiro. 2017 | **8ª Latinidades - Festival da Mulher Afro-Latino-Americana e Caribenha**. 2015 | **8º Festival de Cinema Curta Cabo Frio**. Rio de Janeiro. 2014 | **3ª Bienal da Bahia**. Museu do MAAN. 2014 | **Abertura do Festival Internacional BrésilenMouvements**. Cinéma La Clef e l'Université Sorbonne. Paris. 2014 | **7ª Encontro Internacional de Cinema Negro Brasil, África e Caribe ZÓZIMO BULBUL**. Rio de Janeiro. 2014 | **Abertura 6º Festival Visões Periféricas**, Rio de Janeiro. 2013.

Disponível em: <https://everlane-moraes4.webnode.page/meu-trabalho/>

Acesso em: 13 Julho 2022.

Sinopse: o documentário "*Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?*", por meio de depoimentos de antigos moradores e de acervos fotográficos, no âmbito cultural e histórico do bairro Getúlio Vargas, localizado em Aracaju, capital de Sergipe, relata a importância da ênfase que deve ser dada à cultura negra e à presença do negro escravo e seus descendentes, com o resgate de assuntos relacionados à sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial. Mostra que, apesar dessa comunidade existir em uma área urbana, ainda mantém muitos aspectos da vida em Quilombos dos antigos negros escravos do Brasil.

O curta-metragem *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, fruto da produção da diretora Everlane Moraes, foi lançado no ano de 2013. O filme é resultado do Edital de Apoio a Produções Audiovisuais Digitais de Curta Metragem, que foi publicado pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe – Secult.⁷³ O filme tem traços estilísticos que o enquadram no gênero documentário, entretanto, ao tempo em que as dinâmicas das artes contemporâneas cinematográficas se hibridizam em narrativas diversas, ele dialoga com outros gêneros: ficção, experimentação, representação performática corpórea, confluindo para uma representação simbólica do corpo, no próprio corpo, como uma extensão da tela na qual se projetam as imagens do filme.

Exibe a história da comunidade do bairro Getúlio Vargas, compreendendo o *Cirurgia, Morro do Cruzeiro* – onde primeiro foi construída uma caixa-d'água e, hoje, o Centro de Criatividade⁷⁴. A Maloca está encrustada entre as ruas Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto, e é reconhecida como o segundo Quilombo urbano do Brasil. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e a encenação do corpo como suporte performático para projeção de imagens.

Sendo assim, procuramos descrever aspectos da produção do documentário *Caixa d'água: qui-lombo é esse?*, para compreender o corpo negro a partir da temática

⁷³ Parte das análises aqui apresentadas foram publicadas em: SANTOS, W. N. **Corpo Negro: Território, Memória e Cinema**. 2018. 147p. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) – Universidade Federal de Sergipe - UFS. São Cristóvão; SANTOS, W. N.; DANTAS JUNIOR, H. S.; ZOBOLI, F. **Cinema, Educação e Africanidades: A Memória no Documentário “Caixa D'água Qui-Lombo é Esse?”**. Fortaleza – Ceará, Revista Educação & Formação, v.5, n. 3, p. 1-21, set./dez. 2020.

⁷⁴ Fundado em 10 de maio de 1985, o local surgiu a partir de uma proposta de oferecer à comunidade e à cidade um espaço que abrigasse diversificadas atividades culturais e é uma unidade da Secretaria de Estado da Cultura – Secult/SE. Disponível em: <http://agencia.se.gov.br/noticias/cultura/mais-de-trinta-anos-marcam-a-historia-do-centro-de-criatividade>
Acesso em: 31 Dezembro 2017.

da história e da memória. Nessa perspectiva, procuramos descrever a construção do documentário como um lugar de memória que registra uma história de contraponto à história oficial, uma dimensão de “história dos vencidos” que busca demarcar física, funcional e materialmente a trajetória de um povo, seus pertencimentos e identidades (Santos, W. N.; Dantas Junior, H. S.; Zoboli, F., 2020, p. 4).

O filme tem início com letreiros de anúncios de jornais da época (1849)⁷⁵, que denunciam a fuga do/a negro/a dos engenhos e da posse de seu dono. Nesse período, era comum os proprietários, quase diariamente, anunciarem oferecendo recompensa e dinheiro aos que trouxessem de volta seu negro ou negra cativo/a, bem como tornou-se corriqueiro, na província, vilas, fazendas e engenhos, advertir os que escondessem ou “acoitassem” escravos⁷⁶. A linguagem dos anúncios utilizados no filme descreve as características dos negros intencionalmente como uma alegoria imagética que desdenha ironicamente do corpo descrito, empunhando uma escrita já pronta e personificada no componedor gráfico do jornal. E, se essa não estivesse adequada ao chamamento público, acentuava-se no texto escrito novas características que eram acompanhadas de um elemento compositivo, o *emblema tipográfico* (símbolo) de um negro fugindo (ver figura 53. Num olhar da inexistência desejada de um corpo, corroborada por uma violência branca, registrada de maneira a invisibilizar as qualidades, de tal modo que os negros eram vistos e procurados como ordinários.

Eram assim os anúncios:

ANÚNCIO - 05-05-1849

No dia 14-04 fugiu um escravo de nome Pedro de nação Angola, parece crioulo, baixo, grosso, representa idade de 18 annos, cara picada.

Engenho da cidade de Laranjeiras

– Joaquim Martins fontes

ANÚNCIO – 12/05/1849

“em 09-04 fugiu um escravo angola bem ladino, de estatura ordinária, cor preta, idade presumível 30 annos, corpo delgado, pernas finas, olhos regalados, falta os dentes da frente, fugiu do engenho Araçá-Laranjeiras.”

Serafim A. de Almeida Rocha

⁷⁵ A grafia das palavras segue o padrão ortográfico e tipográfico do período em que o jornal foi impresso.

⁷⁶ Ver detalhadamente FIGUEIREDO, Ariosvaldo. **O negro e a violência do branco – o negro em Sergipe**. (1977. p. 83-94).

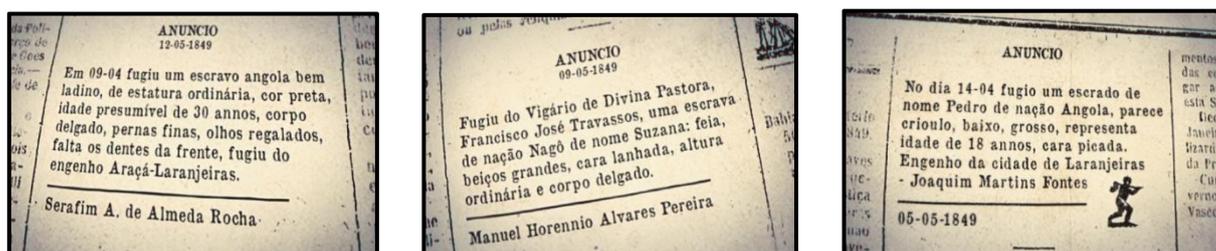
ANÚNCIO - 09/05/1849

Fugiu do Vigário de Divina Pastora, Francisco José Travassos, uma escrava de nação Nagô de nome Suzana: feia, beiços grandes, cara lanhada, altura ordinária e corpo delgado.

Manuel Horennio Alvares Pereira

Figura 53 - Anúncios de jornais da abertura do filme.

Fonte: Frames do documentário Caixa D'água Qui-lombo é esse?



5.1.1 O recorte da pesquisa etnográfica

A equipe de pesquisa do filme foi composta por Everlane Moraes, Black Malê, Williams Souza, Rosália Alves e Daniela Moura, que trouxeram como elemento de partida do filme uma preliminar sequência, enfatizando o período do Império no Brasil, na província de Sergipe, compondo como o negro era visto e tratado na conjuntura que antecedeu o 13 de maio de 1888, quando se deu a abolição da escravatura, e, depois, as asserções documentais sobre as fontes que substanciam o filme: fotos históricas da construção do Centro de Criatividade, mapeamento dos depoimentos sobre o mito fundador da comunidade, que foi realizado com as pessoas mais antigas do bairro e também com aqueles que vivem e/ou que participam do universo próximo da vida de Everlane. O filme faz parte das produções audiovisuais que se caracterizam dentro do Cinema Negro no feminino. Entre as características, está a construção coletiva, a partir do diálogo que se estabeleceu com a equipe técnica envolvida na produção do filme, assim também com cada morador, na perspectiva de visibilizar a fala e criar estratégias para conseguir autonomia e alteridade.

5.1.2 Uma encenação-documental

Em seguida, entra a cartela que intitula o filme CAIXA D'ÁGUA – QUI-LOMBO É ESSE? numa composição de letras em tipos móveis, típicas de um jornal de época. Contudo, percebemos não constar o nome da diretora, enquanto em fusão aparece uma encenação, com sequências de imagens em preto e branco, de um homem negro – interpretado por Gilson Marinho (*Inha*)–trabalhando da roça, no cultivo do milho, sob um sol escaldante. Intencionalmente, a câmera fixa o corpo suado, enquanto surge um *flare*⁷⁷ (*lensflare*) do centro da imagem para a extremidade, ficando tudo branco, criando uma percepção de cansaço e passagem de tempo-espço, por meio da jornada de trabalho. Nova sequência de imagens do homem negro caminhando pelo milharal, acompanhado de uma trilha musical caracterizada pelo som percussivo (*off*), quando entra uma (*voz off*) de um morador – homem velho:

— Então meu avó passou com uma carta, aí os trabalhadores estavam na roça trabalhando né? Aí ele disse: jogue a enxada no mato! Aí o feitor disse: trabalha, tá escutando conversa de vadio, que passa na estrada. Que era a estrada real como chamava. Daí a pouco, o dono da usina chamou todos escravos e falou pra eles: ói, de hoje em diante, vocês estão livres, vai trabalhar pra si próprio. Aí foi aquela festa deles tudo.

Outra voz de morador (*off*):

— A minha avó é descendente de africano.

Enquanto a imagem fixa no close do rosto do homem negro, e no fundo uma imagem difusa de uma igreja, entra (*voz off*) o morador – homem velho:

— Foi no dia 13 de maio de 1888.

E a imagem compõe com o homem negro, caminhando na roça, com a enxada no ombro e os olhos fixos adiante, em direção aonde não sabemos. Certamente, à província de Aracaju.

⁷⁷ Defeito ótico causado quando a luz entra diretamente através das extremidades da lente. Esse defeito causa certas manchas de luz, em formas circulares ou hexagonais. Embora seja originalmente uma imperfeição, muitos fotógrafos, hoje em dia, utilizam esse “defeito” em seu favor, como uma espécie de efeito. Disponível em: <https://focusfoto.com.br/sobre-o-efeito-flare/>
Acesso em: 30 Dezembro 2017.

Figura 54 - Frame do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*



Figura 55 - Encenação documental

Fonte: Frames do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*



5.1.3 Fale! Eu quero te escutar! É importante o que você vai falar! – oralidade dos moradores mais antigos da comunidade

Em significativa parte do filme, antes das entrevistas e dos depoimentos, a câmera já estava posicionada próximo aos moradores, para a captura da imagem e do áudio e, segundo Everlane, o início era com a seguinte fala: — *Fale, eu quero-te escutar. É importante o que você vai falar!*⁷⁸ E o resultado é inusitado, porque algumas pessoas falam explicando detalhadamente fatos da história da comunidade e sobre o surgimento dela, outras sorriem, outros olham desconfiadas para a câmera. E tudo isso é um comportamento natural, porque as pessoas não estão acostumadas com a possibilidade de alguém chegar à casa delas e acionar uma câmera querendo saber sobre o que elas sabem ou pensam sobre alguma coisa. Neste ato de escuta e aproximação de Everlane e da equipe, durante as locações do filme, na comunidade, infere-se que houve um encontro de diálogos com aceitabilidade das pessoas. Esse encontro foi mediado pelo afeto de apreender conhecimento sobre a história e a existência daquele lugar.

⁷⁸ Vídeo produzido por Luciano Freitas, aluno do Curso de Audiovisual, durante uma sessão do Caixa D'Água Qui-lombo é Esse? promovida pela Revista Rever e o CineMais UFS, em 19 de novembro de 2014 (para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqjUPq4raRM>
Acesso em: 02 Janeiro 2018.

No filme, os depoimentos/falas dos moradores não são identificados com legendas, assim como não há sincronismo entre a voz de quem fala e a imagem que está sendo exibida. Essa asserção segue em todo o filme, até os créditos finais, quando os nomes dos moradores são identificados. Isso é um recurso intencional de que a diretora se utilizou: em cada fala, o morador dissimula ser anônimo. Contudo, acreditamos que a diretora deseja evidenciar ao coletivo de moradores a importância da história, de contar/falar sobre o bairro, onde cada voz, mesmo desassociada da imagem, ela mesma, a fala pura, carrega uma força simbólica e representativa de histórias que remetem a várias imagens e a outras e outras histórias. Priorizar a oralidade, subvertendo a hegemonia da imagem ao som foi uma forma que Everlane Moraes pensou. Sobre isso, dentro do coletivo da equipe técnica do filme, certamente, houve boas discussões metodológicas.

Em 27 de novembro de 2012, pela primeira vez, antes de ser lançado, assistimos ao filme durante a programação da 8ª Mostra Pluriartística Novembro Negro⁷⁹, no auditório do Sesc Centro. A exibição foi seguida de um bate-papo com a realizadora Everlane Moraes sobre o projeto de pesquisa e a decupagem do filme. Tive uma inflexão, porque compreendia que, necessariamente, a cada fala, deveria estar associada uma imagem com uma legenda, e isso daria melhor entendimento. Então, se iniciou o bate-papo, e Everlane Moraes evidenciou suas ideias, que partiam de princípios formais e estéticos que subvertiam a ideia do *documentário clássico* e caminhavam na perspectiva da criação de um filme que visava ao experimental. Entrementes a isso, analisando à luz da bibliografia, recorremos a uma confluência, na qual percebemos que o filme *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?* dialoga e/ou trilha um percurso de subversão em relação à decupagem clássica do documentário, abrindo-se para o

⁷⁹ Ver disponível em: <http://www.infonet.com.br/noticias/cidade/ler.asp?id=136502>

Disponível em: <http://www.infonet.com.br/noticias/cultura/ler.asp?id=137141>

Acesso em: 03 Janeiro 2017.

Nas rodas de conversa e bate-papo que se sucederam depois do lançamento do filme, Everlane Moraes e alguns membros da equipe técnica falaram sobre o processo de concepção, produção e montagem do filme. Destaque para o vídeo registro com entrevista produzido por Luciano Freitas, aluno do Curso de Audiovisual, durante uma sessão do *Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?* promovida pela Revista Rever e o CineMais UFS, em 19 de novembro de 2014 (*para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra*), com as participações de Everlane Moraes e do Professor Romero Venâncio do Departamento de Filosofia/UFS, que falou sobre o livro *A sociologia do negro*, de Clóvis Moura. Esse vídeo traz informações importantes da realizadora Everlane e está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=lqjUPq4raRM>.

Acesso em: 02 Janeiro 2018.

inusitado do “experimentar o experimental” entre a imagem e o som, numa nova cultura audiovisual, contribuída pelas estéticas videográficas e digitais (Teixeira, 2012).

E, nesse contexto de contar a história da comunidade, também passava por uma forma estética que trouxesse, em sua base, uma forma artística contemporânea, privilegiando a escuta, a plenitude da oralidade, em um cenário no qual os sons, a partir da captura de vozes, fossem imagens sonoras em suas reais sutilezas de tipos diversificados que compusessem uma ambiência sonora marcada pelos diversos tipos de vozes que precisam ser ouvidas e, sobretudo, conhecidas.

Materializa-se, na obra de Everlane Moraes, a vontade de memória da comunidade, convertendo-se em lugar de história. De igual modo, a ação de escrever a história a contrapelo, conforme apontado por Benjamin (1987), é a radicalização de que a ação de um povo em resistência permanente precisa se traduzir em narrativas materiais e simbólicas. O filme de Everlane Moraes cumpre essa tarefa (Santos, W. N.; Dantas Junior, H. S.; Zoboli, F., 2020, p. 13).

Figura 56 - Depoimento dos moradores

Fonte: Frames do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*



5.1.4 Pluralidade de Memória– resgate de Wellington Santos, morador da Maloca

O filme *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?* resgata uma entrevista de arquivo da TV Aperipê⁸⁰ com o cantor e compositor (*in memorian*) Wellington Santos, conhecido no circuito musical e cultural do estado como *Irmão*, tio de Everlane Moraes. Essa entrevista introduzida no filme é o único momento em que consta a legenda associada à voz correspondente à imagem. Nesta cena, recortamos a fala de *Irmão*, que é ilustrada

⁸⁰ Programa Aperipê Memória, 1991. Fundação Aperipê de Sergipe – FUNDAP, integrante da Administração Pública do Estado de Sergipe. Integra a ARPUB – Associação das Rádios Públicas do Brasil, a Associação Brasileira das Emissoras Públicas, Educativas e Culturais – ABEPEC – e o Comitê de Formação da Rede Brasil, grupo responsável pelo projeto de construção da nova rede pública de televisão brasileira.

por uma foto panorâmica aérea do bairro, precedida pelo som do canto do pássaro bem-te-vi. Os aspectos culturais e artísticos da comunidade / território Cirurgia e Maloca, por meio do depoimento de *Irmão*, passemos a conhecer:

Nasci no bairro Cirurgia e me criei também no Cirurgia... nós somos hoje de uma região considerada ou denominada por quilombo. Uma região... assim que era marcada de muitos movimentos culturais, a exemplo é do... da Chegança de João do Pão, do Guerreiro de Euclides ou do Reisado de Piliu. É, nós temos também na região... tínhamos o candomblé de Dona Isabel, tínhamos o candomblé de Seu Lê. Tínhamos também o Samba de Roda, o Samba de Coco de Seu Enoque. Então, eu acho que eu, eu sou oriundo de uma região bastante rica, assim a nível cultural (Caixa D'água Qui-lombo é esse?, 2013).

Nos contornos do tempo em que o bairro cresceu e se desenvolveu, algumas manifestações foram preservadas, outras desapareceram, e novas surgem ressignificadas pela subjetividade do presente, sobretudo, apoiadas pelo viés da história e da memória do território. Com isso, infere-se ser o filme um documento histórico – coletivo da comunidade Maloca. Resultado de ampla convergência dos campos de conhecimento, o filme realiza a síntese histórica numa busca pela memória. E, nessa perspectiva, podemos confluir inquietações, as quais sinalizam Leandro Karnal e Flavia Galli Tatsch, nos dizendo assim:

Tais objetos tão amplos dialogam mais com os campos da antropologia e da sociologia do que a História tradicional fazia. Necessariamente, a ampliação de temas levou à ampliação da noção de documento.⁸¹

Como também Peter Buker (org.), em *A escrita da História: novas perspectivas* (1992), ponderando o interesse da nova história, a partir dos novos campos de pesquisa:

O que teria provocado tal ampliação? Podemos identificar o surgimento de novos campos aos quais a História tradicional (política) dava pouca atenção. Há uma história oral, há uma história das imagens (distinta de história da arte), há uma história da criança, uma história das mulheres, uma história do corpo e muitas outras.⁸²

⁸¹ Leandro KARNAL; Flavia Galli TATSCH. *A memória evanescente*, p. 15. In.: O historiador e suas fontes. São Paulo: Contexto, 2013.

⁸² Peter Buker (org.), *A escrita da História: novas perspectivas*. São Paulo: Unesp, 1992, p. 11. “[...] a Nova História começou a se interessar por virtualmente toda atividade humana.”

Figura 57 e 58 - Resgate da imagem aérea do bairro Cirurgia. Figura 58: Entrevista de Wellington Santos: “Irmão” – em 1991, na TV Aperipê.

Fonte: Frames do documentário *Caixa D’água Qui-lombo é esse?*



Nesse contexto, Everlane Moraes traz, em seu filme *Caixa D’água – Qui-lombo é esse?*, uma câmera apontada ao resgate da memória, buscando as fontes históricas e documentais nas contingências das histórias, que sejam elas assim no corpo fixo, o corpo em movimento e nas coisas todas. Aqui, defendemos uma preliminar argumentação e, certamente, em outro trabalho mais extensivo que este, poderemos aprofundar as inquietações de que o filme *Caixa D’água Qui-lombo é esse?* é um documento que se configura num patrimônio imaterial do território quilombola Maloca, substanciado pelas falas diretas e pelas imagens das pessoas que ali vivem.

Outro ponto categórico é a participação direta da documentarista Everlane Moraes no filme, o que, a propósito, contrapõe-se à tradição dos documentários: “de um modo geral, o Brasil que aparece nos documentários é sempre um Brasil muito diferente daquele em que mora o documentarista”⁸³. O filme contém características de um filme ensaio-autoral, sendo recorrente a participação da realizadora em cena: aparecem projeções de imagens sobre seu corpo, a exemplo da cena em que ela se coloca em paralelo à imagem do grupo de jovens e à imagem das mulheres, finalizando com a projeção sobre o seu rosto enquanto várias sobreposições de vozes (*off 1 e 2*) credenciam seu pertencimento à comunidade e à construção da história.

1 – Aí é o bairro que tem muita gente negra, o Cirurgia | 2 – Sou mesmo afrodescendente | 1 – Graças a Deus! | 1 – Eu sou negra. Eu fico satisfeita | 2 – meu pai foi capataz de escravo | 1 – meu é tudo negro | 2 – minha avó foi escrava. | 1 – descendente da África mesmo. | 2 – meu pai era branco e minha mãe era negra e misturou tudo | 1 – meu pai dançou em nagô | 2 – e ficou essa cor linda que eu tenho | 1 – nagô africano. Não tenho preconceito com minha cor. De jeito nenhum! Sou Nega mermo. Nega-nega-nega...nega-nega-nega e estou satisfeita com minha negritude. Meu sangue é africano!
(*Caixa D’água Qui-lombo é esse?*, 2013)

⁸³ Francisco Elinaldo TEIXEIRA. *Documentário no Brasil – tradição e transformação*, 2004, p. 65.

É quando Everlane Moraes abre o olho, e, em seguida, entra a imagem em close do violão de *Irmão*, com a trilha musical final, um *rap* em homenagem aos moradores do bairro Cirurgia.

Só o povo tem o novo / tem o sopro / tem o troco /
 Só o povo pinga o copo / Xinga o porco / vinga o corpo
 Só o povo sabe o jogo / possui o fogo / vive o bobo
 Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça
 Só o povo sem truque / do muque / do batuque
 O povo sem sol / sem lençol / do futebol
 Só o povo do sobrevivente / sobrevivente / super-resistente
 Só o povo sem dentes / inconscientes / é semente
 Só o povo que é problema ao invés de ser a gema do sistema
 Só o povo sente a ferida / sofre a vida / que a saída
 Só o povo da raça / da cachaça / da desgraça
 (Caixa D'água Qui-lombo é esse?, 2013)

Figuras 59 e 60 - Projeção de imagem sobre o corpo suporte do ator Gilson Marinho (*Inha*) e da diretora Everlane Moraes. **Fonte:** Frames do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*

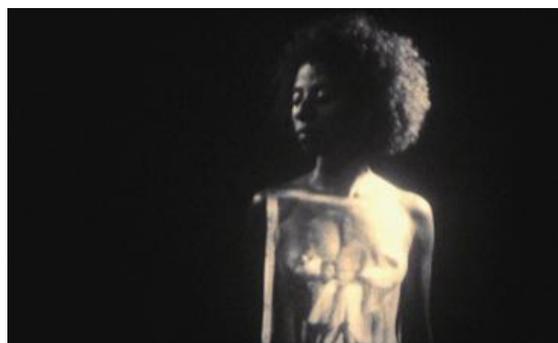
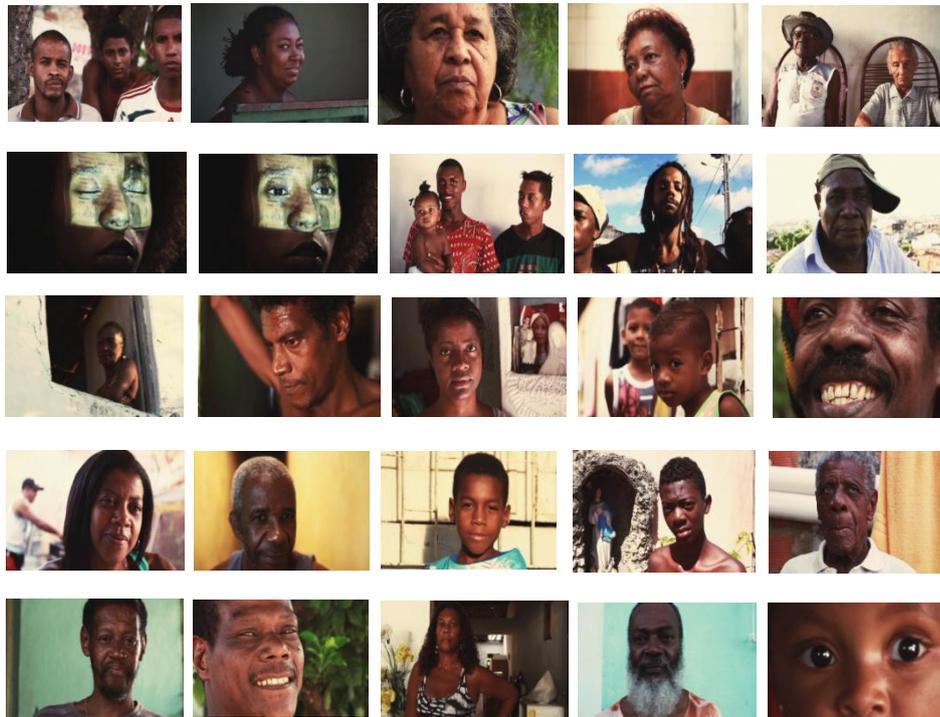


Figura 61 - Mosaico dos moradores do Bairro Cirurgia e do Quilombo Urbano Maloca
Fonte: Frames do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*



5.1.5 Estruturação da narrativa – disjunção do sonoro e do visual

Não obstante, em relação à estruturação da narrativa do filme documentário *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?*⁸⁴, arriscamos dizer que o resultado corresponde a um conjunto de coisas que estiveram atreladas ao método de concepção do filme, o que nos faz pensar, refletir o tema abordado – a história da comunidade Maloca. Por assim dizer, cada elemento constitutivo do filme – locação com a equipe técnica, encenação, animação, trilha musical, fontes históricas, entrevistas, vídeos, fotografias e montagem final, com a intencional disjunção do som (*vozes*) com o visual (*imagens*) – indexa o filme também para uma narrativa experimental e autoral, no sentido de que a presença da realizadora marca o espaço-tempo do território, realizando a captura dos depoimentos junto a cada morador e também sobre as inscrições das imagens projetadas

⁸⁴ Ver Silva, Luzileide. *A montagem nos documentários sergipanos: uma análise dos premiados da Mostra Competitiva de Curtas Sergipanos (2005-2015)*. 148 p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal de Sergipe-UFS, 2017.

em seu corpo⁸⁵, o que reflete uma ação de cinema-pensamento. Com isso, para além de uma câmera que flagra histórias e cria estratégias de interlocução com o outro, o filme traz, à superfície, memórias, lembranças que estavam veladas pelos lençóis do passado. Alegamos isso na busca de um cinema do corpo, com base em Deleuze (2007, p. 248), quando fala da noção de memória em Resnais, Proust e Bérgeon:

Pois a memória já não é, certamente, a faculdade de ter lembranças: é a membrana que, conforme os mais diversos modos (continuidade, mas também descontinuidade, envolvimento etc.), faz corresponder os lençóis do passado e as camadas de realidade, aqueles emanando de um dentro que já estava aí, estas sobrevividas de um fora sempre por vir, e ambos carcomendo o presente, que nada mais é que o encontro daqueles e destas.

Enfim, ajuntar as pessoas para falarem das suas histórias de vida em relação ao espaço onde moram foi além do *dar voz*, foi potencializar “o outro com um intercessor junto ao qual o cineasta possa desfazer-se da veneração das próprias ficções ou, de outra forma, que o põe diante da identidade inabalável como uma ficção” (Teixeira, 2004, p. 66). Entrementes a isso, significa dizer que as tecnologias contemporâneas, associadas ao gênero documentário, tornam-se ferramentas fecundas de escrita e discurso coletivos. Entretanto, devemos arguir quem somos? Por que, diante de nossos olhos/câmera, devemos saber quem filmamos? E eis que, no filme *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?*, somos surpreendidos com seu método, que é de fazer conhecer o Quilombo Urbano da Maloca e, sobretudo, promover o encontro com o cinema, com o objetivo de nos fazer pensar.

Com isso, segundo (Santos, W. N.; Dantas Junior, H. S.; Zoboli, F., 2020, p. 16):

Reitera-se, na composição filmica, na fluência das falas das personagens reais, das estruturas urbanas e dos ritmos da comunidade, conforme assevera Carroll (2005), a exigência que o espectador assumira uma atitude mental assertiva, dialogando com as intencionalidades da cineasta, a descrição dos fatos e as tensões postas na construção narrativa. Este fazer pensar assume os pressupostos de construção de lugares de memória em lugares de história. É na materialidade simbólica e funcional das ações dos sujeitos, na cotidianidade poética de suas ruas e manifestações, na resistência de seus corpos que não podem ser silenciados que se materializa a história em toda a sua pujança crítica.

⁸⁵ Ver também a experiência performativa da projeção de frases escritas nas costas de Carolina, interpretada pela atriz Zezé Motta, e no rosto de Vera Eunice, interpretada pela atriz Gabrielly de Abreu, no filme *Carolina* de Jeferson De, 2003, 14min.

O filme *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?* é o ajuntamento, encontro das pessoas que vivem numa parte do bairro Getúlio Vargas, denominada Maloca. E, é uma forma de ressignificar suas experiências, histórias e memórias no território, onde vivem.

Figuras 62 - Parte final do filme

Fonte: Produção do documentário *Caixa D'água Qui-lombo é esse?*



5.2 AURORA⁸⁶ (2018)

	Título	Aurora
	Ano de produção	2018
	Lançamento	2018
	Dirigido por	Everlane Moraes
	Com	Elizabeth Fuentes Mercedes Rodríguez Crisálida Páez
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	12 anos
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	15min
Sinopse: No palco de um teatro destruído, Elizabeth, Mercedes e Crisálida, três mulheres negras de idades diferentes, revivem e reinterpretem suas histórias, conflitos e perdas, recorrendo a monólogos, boleros e memórias de dança.		

5.2.1 Prólogo

[...] Por ese cuerpo orlado de belleza tus ojos soñadores y tu rostro angelical por esa boca de concha nacarada tu mirada imperiosa y tu andar señorial.

Fragmento da letra da música, LONGINA, de Manoel Corona (1918).

Iniciamos a descrição do filme vislumbrando um fragmento da letra da canção *Longina*, que foi escrita pelo violonista, compositor de trovas, boleros e guarachas populares, o cubano Manoel Corona. Esta canção *Longina* é de belíssima estrutura do gênero musical bolero e Corona compôs, quando em visita à casa da também violonista, compositora e cantora cubana, Maria Tereza Vera (1895-1965), em 1918, quando foi apresentado por ela à negra de beleza “angelical e senhorial” Longina O’Farrill.

Entretanto, o filme *Aurora* de Everlane Moraes é inspirado em outra canção de

⁸⁶ 2018. AURORA. Doc. 15'. FullHD. B&N. EICTV. Cuba. Distribuição.

True/False Film Fest 2020. Columbia, Missouri. Contemporary Latin American Documentary Film Festival. Hungria. 2019 | 30ª Kinoforum - Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo. Mostra Latinos. 2019 | 19ª Doc Buenos Aires International Documentary Film. Cine de Artistas. 2019 | Curitiba International Film Festival. Mostra Novos Olhares. 2019 | 21º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Mostra Corpo Político. 2019. Abertura da 3ª Mostra SESC de Cinema. 2019.

Disponível em: <https://everlane-moraes4.webnode.page/mcu-trabalho/>

Acesso em: 13 Julho 2022.

Manoel Corona, cuja a letra e título da canção [...] “Ay, Aurora, yo te quiero todavía”, faz referência ao amor pela negra de nome Aurora. Um estilo de bolero com rica fórmula rítmica, em que pese a temática da paixão e do sofrimento. Bastante apreciado pelos trovadores e pelo gosto popular, sendo depois expandido seu canto dramático por artistas do teatro popular cubano.

que la expansión de trovadores por toda la Isla, principalmente de la antigua provincia de Oriente, de Camagüey, Sancti Spíritus, Trinidad, Matanzas y La Habana surgieron trovadores-compositores que llevaron una vida modesta y bohemia realizando trabajos laborales de día y cantando de noche en serenatas y reuniones. De entonces se conoce a Pepe Sánchez, venerado por todos sus seguidores, a su discípulo Sindo Garay, Emiliano Blez y Rosendo Ruiz Suárez, desde Santiago de Cuba. Una compositora trinitaria, Catalina Berroa, que componía y ejecutaba varios instrumentos, compuso canciones bellísimas. También Patricio Ballagas, de Camagüey, Manuel Corona, de Caibarién, y otros muchos. (Linares, 2009, p. 301).

Em síntese, o filme *Aurora*, apresenta a história de três mulheres cubanas de idades diferentes: la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodríguez e la señora Crisálida Páez, vivendo em um antigo teatro abandonado, o cotidiano da diáspora afro-cubana das mulheres é apresentado em suas identidades que são postas em desejos, afetos, perdas e memórias que embaladas pela nostalgia do estilo musical do bolero e, as canções populares, dão o tom ao filme de evocar os tempos da formação dos primeiros extratos sociais do povo cubano.

la formación de Cuba em aquellos momentos fue la de una sociedad clasista integrada por los altos niveles de militares e hidalgos que venían a hacer fortuna, las clases medias de servidores y segundones, las clases trabajadoras de españoles que venían también a buscar mejoras económicas y la de los negros esclavos que desde muy temprano llegaron de España y de África, muchos de los cuales, como un estrato más, fueron situados en las ciudades como sirvientes y trabajadores (Linares, 2009, p. 83).

Figura 63 - Mercedes Rodriguez, Crisálida Páez e Elizabeth Fuentes. *Aurora*, 2018.

Fonte: ASCANIO, Pablo.



Estes primeiros informes sobre o gênero da canção, o bolero junto com as preliminares informações sobre a formação da sociedade cubana, são as primeiras pistas para compreendermos as sutilezas que inspiraram a diretora Everlane Moraes a consecução do filme *Aurora*. Essas informações são fundamentais, em função de que nosso pensar sobre o filme terá como movimento no subsolo da pesquisa entender as relações que supostamente estendidas, sobre as três personagens mulheres que vivem num teatro abandonado. Local onde outrora os populares, durante os interlúdios das apresentações (nas Zarzuelas), ouviam as guarachas, habaneras e, bem depois, os mais variados estilos de bolero.

Figura 64 - Teatro abandonado



Figura 65 - La niña Elizabeth Fuentes



Figuras 66 e 67 - La cantante Mercedes Rodriguez y La señora Crisálida Páez. *Aurora*, 2018.

Fonte: ASCANIO, Pablo.



5.2.2 Ay, *Aurora*, me has echado al abandono

O filme tem seu início com o fotograma em escuro. Aparecem os primeiros letreiros com as letras em branco. Em seguida o título do filme: **aurora**, sublinhado com linha branca.

De imediato se acendem as luzes do palco e a primeira cena é la niña deitada de costa na cama. A cama está na posição lateral do palco em relação ao olhar do espectador diante da caixa cênica. Ao fundo se vê na composição fotográfica a estrutura das cordas de manobra, onde eram amarradas as cordas que sustentavam as bambolinas e a cenografia. Este detalhe é pontual e de imediato percebemos que estamos em uma encenação no teatro. E, mais detalhadamente na composição do quadro cinematográfico em perspectiva, a cama ao centro e nas duas laterais do tablado do palco, já chegando na parede do fundo, dois pequenos buracos no estrado que dão a dimensão da profundidade de campo da cena. A la niña olha para cima com ar de reflexão!

O filme também é uma performance de três corpos negros femininos diante do espelho. Neste caso, as mulheres olham diretamente para a câmera, estabelecendo silencioso diálogo, onde se encarregam de falarem suas angústias e temores através de seus corpos. As personagens representam uma fase ou ciclo de vida de uma única personagem ou mesmo, de maneira concomitante das três personagens. Onde, cada uma apresenta suas questões existenciais diante da câmera, que acaba sendo um dispositivo do *Cinema-Espelho*. Sobre as ideias e concepção da maneira de pensar sobre o cinema que vem produzindo, Everlane Moraes, quando conversou com Lygia Pereira, realizadora e colaboradora da Revista online do Verberenas⁸⁷, falou sobre como ver os corpos negros em movimento de diáspora em seus filmes e, as relações que estão estabelecidas entre elas e sua câmera que capta e reflete as histórias de seus(as) personagens, que por conseguinte também espelha suas histórias quanto mulher negra realizadora.

Lygia Pereira: Você pensa essa performance a partir do corpo

Everlane Moraes: Do corpo, do corpo somente. Do meu corpo e do corpo do outro. Eu intitulo meus filmes como um *Cinema-Espelho*, eu me vejo nos meus filmes. Não faço filmes nos quais eu não me veja. São filmes que falam de mim para os outros e que também falam dos outros, que é a mesma coisa que falar de mim. Então são filmes nos quais eu tô confortável ali, porque eu tô me vendo, é o meu próprio reflexo. Eu nunca vou fazer um filme de pessoas que eu não admiro, porque eu não tenho essa capacidade de falar mal de alguém. Então só faço filme de gente que eu me apaixono. Depois que eu me apaixono

⁸⁷ Ver Revista online do Verberenas. Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/a-beleza-esta-dentro-de-nos-que-olhamos-entrevista-com-everlane-moraes/>
Acesso em 19 Julho 2022.

pelo o que ela é e vejo que ela tem uma potência subjetiva em si, vejo que ela tem uma *persona*, eu tento cativar ela pelo olhar mesmo, e pelo olhar ter esse brilho, ser esse espelho, são sinais que chegam”. (Everlane Moreas, Verberenas, 2021).

Na perspectiva de entender as primeiras ideias do *Cinema-Espelho*, retomamos o diálogo com Bazin, através das análises de Esqueda-Verano em *El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell* (2019), em que a autora traz os argumentos de André Bazin, do texto *Ontologia da Imagem fotográfica* (1945), sobre “a identidade entre o modelo real e sua imagem fotográfica”, que anos depois são retomadas pelo filósofo americano Stanley Cavell em que se conclui:

[...] la imagen fotográfica y cinematográfica produce un efecto único en el espectador, que ocupa un sitio intermedio entre la percepción de la realidad visible en el mundo físico y la que acontece en las artes plásticas. Se trata de la acción de *reconocimiento*, que tanto Cavell como Bazin atribuyen al proceso de transferencia (Esqueda-Verano, 2019, p. 22-23).

Sendo que o processo de transferência da realidade para a imagem, não está apenas no resultado final de sua específica reprodução (no papel, na película e no digital). Mas, nas particularidades em si da imagem obtida e em seus reflexos, possíveis atravessamentos e novas percepções que se abrem sem limites para outros distintos sentidos.

[...] la transferencia baziniana consiste en aclarar que, cuando Bazin habla de la imagen fotográfica como huella de lo real, no está propiamente interesado en la idea de un objeto físico que reduplica el mundo, sino más bien en la imagen como una particular forma *apartada* del tiempo histórico y que, sin embargo, permite una nueva observación del mundo en un presente y es capaz de reproducirse o representarse *ad infinitum*. La ontología baziniana no se centra en el objeto fotografía (soporte + imagen), sino en la imagen fotográfica en sí (Esqueda-Verano, 2019, p. 9).

Ainda nesse seguimento teórico, as sequências de imagens, com as situações do cotidiano das mulheres que se sucedem no filme. Seguindo (Bazin, 2014), elas procedem de sua gênese ontológica “do modelo”. Considerando que elas, são e estão esquecidas, vivendo dentro do teatro abandonado. Como se fossem memoráveis personagens do cineteatro áureo daquele lugar. Hoje desprezadas. O filme as eterniza.

Isso significa dizer que a principal característica da origem da imagem fotográfica, está no “modelo”, que no caso do filme, são as situações das três personagens mulheres negras. Contudo, o espectador(a) alinha ressignificações que transcendem a este estado de origem, podendo vislumbrar um devir de diálogos, a partir das histórias das mulheres, para consigo e com outras(os) espectadoras(es), estabelecendo novos sentidos.

Nessa continuidade, Jean-Louis Comolli, em *O Espelho de Duas Faces*⁸⁸ (1997), em que baseado na obra de Guy Debord, *A Sociedade do Espetáculo* (1967), aborda que as relações sociais, estão sendo mediatizada, pelo espetáculo das imagens. Isso, afeta uma grande parte da produção de cinema, que por mais que se coloque como espelho-reflexo da vida, acaba não sendo transparente ao que se propõe, e, suas “representações vêm abaixo”. Porém, Comolli coloca que alguns cinemas minoritários, fazem a resistência a essa questão. E, em nosso caso, percebemos que o filme afrocentrado *Aurora*, comungando das ideias do *Cinema-Espelho*, procurando “nos fazer crer que reflete aquilo que é” em sua ontologia, - que é colocar a *agência* das histórias de suas personagens, no centro da questão da discussão. Contudo, “ele faz bem melhor que isto: fabrica aquilo que virá ser” (Comolli, 2015, p. 166). Isso significa dizer que, “o que virá ser”, prioritariamente será a relação que se estabelece entre a câmera e a diretora Everlane Moraes e as personagens que são filmadas. E, por conseguinte, as ressignificações dessa relação e as que os espectadores farão, a partir do *Cinema – Espelho*, proposto pela realizadora.

Por último, Alain Badiou em *O cinema como experimentação filosófica*⁸⁹ (2004), teoriza a aproximação entre o cinema e a filosofia, por meio das novas tecnologias. Badiou, na luta entre a inter-relação da arte com as práticas de se pensar o fazer cinema, defende que os corpos representados nos filmes, são compostos de uma poiesis de ideias (Yoel, 2015). Nesse ponto de vista, o cinema se constitui como tema de análise para a filosofia, porque “o cinema é a possibilidade de uma reprodução da realidade e ao mesmo tempo, o lado inteiramente artificial dessa reprodução. Em outras Palavras, o cinema é um paradoxo que gira em torno do ‘ser’ e do ‘parecer’. É uma arte ontológica” (Badiou, 2015, p. 36).

⁸⁸ Texto de Jean-Louis Comolli, antes publicado em *Arrêt sur histoire* pelo Centro Georges Pompidou, em 1997.

⁸⁹ Texto de Alain Badiou, antes publicado em Yoel, Gerardo. *Pensar el cine 1. Imagen, Ética y Filosofía*. Buenos Aires. Manantial, 2004, p. 23-81.

Com relação à perspectiva de se pensar o cinema, a partir da filosofia, Badiou (2015, p. 39), elenca cinco formas: 1) *o cinema como arte ontológica*; 2) *o cinema como percepção do tempo*; 3) *a relação da arte com outras formas artísticas*; 4) *a relação da arte com as outras não arte*; 5) *seria abordar a significação ética ou moral do cinema*. Sobre estas formas, destaco duas em relação ao filme *Aurora*. A segunda, ***o cinema como percepção do tempo***, onde percebemos nas idades e corpos das três mulheres. O tempo que é representado pelas subjetividades e inquietações que estão em suas idades. O tempo que é relato narrativo por meio das seqüências de cenas, sobre o estrado do teatro. A la niña Elizabeth que olha no espelho, observando e apalpando seu corpo com o objetivo de conhecer e sentir o volume da mama. O tempo como “dilatação da imobilidade”, alcançado pelo sentimento de mudança em seu corpo, que se processa na transição da fase puberdade para a fase da adolescência. O tempo dilatado quando la niña Elizabeth lava roupa e a estende na janela ao fundo do palco e depois dorme em sonhos, embalada pelo bolero na voz de Mercedes. La cantante Mercedes que diante do espelho, em primeiríssimo plano Big Clouse-Up, acaricia seu corpo em busca do prazer. Depois o tempo se distende em silêncio, enquanto dorme. Voltando depois, interpretando e revivendo as performances memoráveis dos artistas do teatro popular cubano, cantando o bolero *Aurora*, tema do filme, sob os auspícios do tempo dramático do palco desvalido em que vive. O que trata a canção sobre a alma humana atraçoada:

Ay, Aurora, me has echado al abandono
yo que tanto y tanto te he querido;
con tu negra traición me has engañado
y en el fondo del alma me has herido.

Tú has tratado de engañar el alma mía.
Castígala, gran Dios, con mano fiera,
que sufra mucho pero que no muera.
Ay, Aurora, yo te quiero todavía.

Letra da música, AURORA, de Manoel Corona (1887-1950)

Figura 68 - La cantante Mercedes Rodriguez, no camarim. Aurora, 2018.
Fonte: ASCANIO, Pablo.



E, por último, ainda o tempo do silêncio distendido com a la señora Crisálida, deitada na cama na posição de lado. A câmera filme em *ângulo alto plongée* (vista aérea). Uma primorosa cena em que o tempo é mostrado em graduações de luz sobre o movimento das dobras do lençol que cobre o corpo de Crisálida. Uma pintura com luz natural em graduações em preto e branco. Onde a mobília da dormida, a cama, transcende para a função de um suporte que abriga a eternidade fugidia de um afresco pintado abaixo-luz. Lentamente sua mão puxa o lençol e descobrimos que la señora Crisálida tem em seu corpo, os membros inferiores amputados. Em outra cena, sentada numa cadeira de rodas, olha demoradamente para o espelho (a câmera) e, depois penteia os cabelos vagorosamente. Nesta outra cena, a câmera em posição de *ângulo baixo – contra-plongée*, o tempo é apresentado como memória, pela saudade de Crisálida fumando um charuto. O tempo ativa sua memória e as imagens de sua vida surgem em seu consciente. Enquanto ela fuma, chora. Novamente sentada na cadeira de rodas, na posição de costas para a câmera, em frente a janela, o tempo é ouvido através do barulho das crianças que brincam na área externa do teatro. Enquanto Crisálida curiosa arruma charutos em uma vasilha de vime, desejando saber o que está acontecendo na área externa. Segura na base do guarda-corpo da janela (parapeito), interessada para acessar com o olhar, o que o tempo “duração pura” apresenta por meio dos sons que vêm de lá de baixo.

A outra forma de se pensar o cinema, a partir da filosofia que Badiou apresenta é a quinta que *seria abordar a significação ética ou moral do cinema*. Para ele o cinema é uma arte de massas, por conta que a imagem promove o fascínio de quem a ver e,

também deseja desvendá-la. Em razão disso, [...] “o cinema é uma arte de massas, porque aciona poderosos mecanismos de identificação” (Badiou, 2015, p. 39). Em síntese, o cinema para representar os conflitos éticos e morais, os quais estão envolvidos na sociedade, se utiliza dos procedimentos: a “forma do grande horizonte” ou da grande ficção’, onde os assuntos éticos e morais são tratados em alegorias cinematográficas, a exemplo dos filmes que tratam das epopeias dos feitos históricos e míticos; as narrativas que abordam o crime e as formas de vida dos gângsters; o gênero western; e os de guerra (Badiou, 2015). Entretanto, no filme *Aurora*, a questão do conflito ético e moral é colocado a partir do existencialismo feminino, - a única mulher, vivendo sozinha num teatro esquecido, representa as três fases da sua vida. Em um examinar mais apurado com o objetivo de “amplificar e expandir o conflito” (Badiou, 2015, p.52), ético, - podemos pensar que também são três mulheres: la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodríguez e la señora Crisálida Páez, vivendo em um espaço específico, onde cada uma traz as inquietações de seus pontos de vistas. O filme *Aurora* não as faz se cruzarem em diálogos. O filme não tem fala. A não ser na cena do choro de Crisálida. Mas, mesmo assim não conseguimos ouvir claramente o que ela diz. São performances que acontecem na singularidade do tablado em tempos distintos que são representados pelas fases da vida de cada mulher. Esses tempos, alguns foram suprimidos pela montagem.

Por fim, trazer Esqueda-Verano, Jean-Comolli, Alain Badiou e com eles Gilles Deleuze, com as premissas da ontologia da imagem no cinema, foi para entender melhor a abordagem do *Cinema-Espelho* da realizadora Everlane Moraes e também de nos solidarizarmos com ela. Pois, sendo o cinema uma arte das massas, devemos nos voltar para experiências audiovisuais como as produzidas por Everlane Moraes, que trazem as sutilezas das relações e atravessamentos da diáspora africana e afro-americana e das conseqüências convergentes que chegam na pauta emergente dos feminismos na maioria das populações negras. E, também, na perspectiva de compreender que os corpos negros que são representados em suas narrativas cinematográficas, são corpos que se escrevem através da luz para o devir de ideias. São corpos que estão no mundo, assentados na resistente luta pelo *Cinema-Espelho*, em que estarem juntos é também o começo para se reconhecerem em suas identidades.

5.2.3 A fotografia do filme *Aurora*: a representação da imagem da mulher negra

A fotografia do filme é assinada pelo Diretor de Fotografia e Colorista Pablo Ascanio, sendo toda composta em preto e branco. O detalhe é que as personagens vivem em um espaço singular um teatro desprezado. Há muito claramente uma relação de metalinguagem entre o teatro (através do drama das personagens que pode ser contado como num espetáculo teatral) e o cinema (por conta da própria estrutura da filmagem e da montagem) que dar conta de unir os tempos distendidos da narrativa, quando em alguns momentos observamos a densidade psicológica e os conflitos das mulheres e, por outro percebemos o faz de conta dos planos e dos ângulos utilizados no filme. Nesse sentido, estamos diante de uma obra híbrida em sua concepção de origem, em que pode ser uma *performance art* com elementos da dramaturgia teatral, onde a luz é imperiosa, no sentido de preencher os espaços vazios e adensar os volumes dos corpos das personagens, em suas roupas e nos poucos objetos dispostos na cenografia.

Sobre a fotografia do filme, por conta da aproximação convergente do teatro e o cinema, inferimos que possui a nítida influência da composição fotográfica do expressionismo alemão. Contudo, analisando em suas devidas proporções sem os aspectos do jogo de luz e sombras duras e da cenografia acentuada dos filmes de Robert Wiene e F. W. Murnau, assim como o acentuado mistério e assombros e fantasmagorias dos filmes dos anos 1920. Em *Aurora*, as influências expressionistas assim derivadas do movimento, são claramente resignificadas na leveza e na fluidez da luz por Pablo Ascanio. *Aurora*, certamente possui as motivações e influências do expressionismo. Contudo, o que vemos em suas imagens é o tempo puro distendido. A poesia feminina negra pintada a luz num afresco, pulsando as linhas mestras das perspectivas e o laborioso *sfumato* do claro-escuro.

Figura 69 - Tablado do teatro, com janelas ao fundo. *Aurora*, 2018. **Fonte:** ASCANIO, Pablo.



Também destacamos os cuidados na fotografia para filmar a tez da pele negra, os cabelos que ganham uma beleza estética, por meio do contraste entre claro e escuro. Assim como, os detalhes da composição de tecidos com suas dobras e fluidez dos véus na composição do quadro cinematográfico. Isso é observado em contraponto com as áreas dos vãos solitários, onde se abdicou do jogo de contraste para não se atenuar o decalque com sombras duras nos rostos das personagens e nas áreas de relação entre os objetos das cenas. Percebemos que em algumas cenas a luz natural difusa, ajudou na luminescência das personagens, sobretudo na área composta com a cama, que passou a ser suporte para abrigar a pintura feita a luz.

Figuras 70 - Reconhecimento do espaço singular do teatro - la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodriguez y la señora Crisálida Páez. *Aurora*, 2018. **Fonte:** ASCANIO, Pablo.



No momento em que estava finalizando a minuta do texto de descrição e análise do filme *Aurora*, para anexar na Tese, recebi por e-mail, encaminhado por Everlane Moraes, no dia 23 de julho de 2022, fotos e arquivos sobre os filmes *Pattaki* e *Aurora*. Entre os documentos algumas informações eram fundamentais para os desdobramentos da pesquisa e sobre as quais desconhecíamos. Sobre o filme *Aurora* as três atrizes, as quais ficamos encantados com o trabalho interpretativo são da mesma família. Crisálida Páez é a mais velha. Cadeirante e teve seus membros inferiores amputados, por conta dos efeitos do fumo. Mercedes Rodriguez é sobrinha de Crisálida e sua cuidadora. Elizabeth Fuentes é neta de Mercedes que a cria como uma filha (Everlane Moraes, 2017)⁹⁰.

⁹⁰ MORAES, Everlane. **Pre Tesis Documental - Proceso de Investigación**. EICTV, 2017.

5.3 PATTAKI⁹¹ (2019)

	Título	Pattaki
	Ano de produção	2019
	Lançamento	2019
	Dirigido por	Everlane Moraes
	Com	Rodolfo Ofarril Amparo Molina Mauria Herrera Lazara Isis Alexander Quiala
	Gênero	Documentário
	Indicação etária	12 anos
	Nacionalidade	Brasil
	Tempo	21min
Sinopse: As águas regem e nutrem a vida. À luz da lua cheia, a maré sobe, invade a cidade, inunda os seres que a habitam. Um filme-oferenda para Iemanjá.		

5.3.1 - Prólogo

Cuando a la madrugada lapordioseraresbalaenelagua
 enel preciso momento en que se lava uno de sus pezones,
 me acostumbro al hedordelpuerto,
 me acostumbro a lamismamujer que invariablemente masturba,
 noche a noche, al soldado de guardiaenmediodelsueño de lospeces.
 (La Isla en Peso, Piñera, 1943).

⁹¹ 2019. PATTAKI. Doc. 21'. FullHD. Cor. EICTV. Cuba. Distribuição.

20° Sundance Film Festival - Short Film Section. 2020 | Toulouse Film Festival - Sección DecouvertesCortometrajes de Cinélatino 2020. | 63° BFI London Film Festival/ SecciónExperimenta - Strategies of Refusal. 2019 | 8th International Film Festival Rotterdam- IFFR. Soul in the Eye Session. 2019 | 16° Documenta Madrid - Festival Internacional de Cine Documental. OfficialSelection. Escape Session. 2019 | 7th International Film Festival of Asian-Pacific, Rússia. 2019 | 5° Festival Internacional de Cortometrajes Libélula Dorada. Prêmio de Mejor Documental Hispano. República Dominicana. 2019 | 19° Doc Buenos Aires InternationalDocumentaryFilm. Cine de Artistas. 2019 | 21° FESTCURTASBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. OfficialSelection. 2019 | 12° Encontro de Cinema Negro Zózimo BulBul. Rio de Janeiro. 2019 | 4to FICCA KuntaKinte - Festival de Cine Comunitario Afro. Colômbia. 2019 | VII RECIFEST - Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero. Sessão Inundar. 2019.

Disponível em: <https://everlane-moraes4.webnode.page/meu-trabalho/>

Acesso em: 13 Julho 2022.

O filme *Pattaki* é uma produção de 2018, período em que Everlane Moraes estava concluindo o curso na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV, San Antonio de los Baños em Cuba.

Considerando que dentro da EICTV, professores e alunos de diversas nacionalidades estudam muito cinema e se tem pouco contato com a cultura de Cuba, Everlane Moraes, para melhor conhecer as sutilezas do povo cubano e compor o processo de produção do filme, faz um exercício de laboratório e construção de narrativas, definindo fixar-se na área mais antiga de Havana: “fui buscar meus personagens. Passei a morar em La Habana Vieja - Havana Velha” (Everlane Moraes, 2020).

Morando nesta área, conheceu os principais personagens do filme. A mulher cega, depois o homem construtor, e outros. Por último, na noite da cidade, a mulher trans.

A história também é inspirada no poema “*La islã en peso*” de Virgilio Piñera (1912-1979)⁹², que deixou uma obra memorável sobre um olhar peculiar de homem que viveu a Cuba antes e depois da Revolução, os desdobramentos de sua política cultural, também os acirrados confrontos intelectuais no movimento artístico literário e a constante censura do governo a sua obra.

5.3.2 A Tese de Everlane Moraes para a concepção do filme *Pattaki*

Partiremos das ideias de Everlane Moraes quanto à concepção do filme *Pattaki*: “a minha tese é que todo cubano na sua essência é peixe. Mas, esse peixe vive fora do mar. Ele vive fora do mar e vive com sede, recordando da água e querendo água. Água que faz eles ficarem mais úmidos e como um peixe fora da água ou um peixe guardado num aquário. Essa era mais ou menos a minha tese” (Everlane Moraes, 2020).

⁹² Virgilio Piñera, poeta, contista, romancista, dramaturgo e tradutor Cubano. Fixou-se em Havana, em 1938 e, em 1946, foi morar na Argentina, entre idas e vindas, num período de 12 anos. Retornou em 1958, antes da Revolução. Em 1968, foi laureado com o prêmio mais importante de Cuba, pela *Casa de las Américas*, na categoria teatro, com o texto *Dos viejos pánicos*. A partir de 1971, o governo acompanhou de perto sua vida, promovendo censura e não autorizando a publicação de seus textos em Cuba e no exterior, assim como o seu sistemático silenciamento. Ver BARRETO, Teresa Cristófani; GIANERA, Pablo; SAMOILOVICH, Daniel. **Virgilio Piñera**. Revista USP, nº 45, março/maio, 2000, p. 129-172.

Em seguida, em descrição do filme, traremos algumas inferências sobre as quais derivam nossas leituras e, com elas, nossas inquietações. Contudo, sinalizamos que fazemos um exercício de prática de estudo, e que esta prática, em si, traz as vicissitudes de possivelmente não dar conta da profundidade das questões que são postas no filme. Porém, nos colocamos na condição de pesquisadores, de apreender as formas e os sentidos que fizeram o empenho da mesma, uma vez que nossa abordagem do filme *Pattaki* nos faz pensar os corpos dos que vivem em Cuba, prioritariamente, no recorte de suas personagens insulares: a mulher cega (vive dos sinais sonoros, do sentido olfativo e da relação tátil com os objetos e as coisas); o homem construtor (com o cotidiano marcado pelo trabalho, assentando tijolo sobre tijolo para a realização da grande obra que é deter a água do mar); a Sacerdotisa ou Babalaô da religião Santeria, que constrói o altar votivo, que, entre os seguidores, é designado de Trono; a personagem híbrida - a mulher trans (peixe / sereia, que representa a divindade que vive no mar da ilha).

Estes personagens estão cercados por água e marcados pela magia da noite de lua cheia, onde “optei por filmar tudo de noite. Eu gosto da luz da noite! E, a noite me daria uma densidade maior para o que eu queria filmar” (Everlane Moraes, 2020).

A tela escura. Ouvimos os sons do mar... Enquanto as cartelas dos créditos se sucedem. Agora, um plano com alguns peixes estendidos na areia ainda úmida da praia. Um dos peixes se bate contra as últimas gotas de água na areia. O barulho do movimento se mistura aos sons do mar... Na tela escura, aparece o fragmento: “Cada hombre, abriendo su boca como una cisterna, embalsa el agua del mar...” (La Isla en Peso, Piñera, 1943). Em seguida um plano em uma poça de água. O reflexo na translucidez da luz sobre a arquitetura da Havana Vieja reflete na água, enquanto o som de mar se mistura com os reflexos dos passos de uma pessoa. Um acentuado sonoro do escapamento de uma moto com o farol aceso risca do ponto de fuga, em uma diagonal no canto do plano. O som do mar se intensifica aos mistérios de sons metálicos da noite. A imagem da cidade reflete na poça de água. A tela fica escura. Entra a cartela com o título do filme **PATTAKI**. Sentimos, de imediato, um desconforto de mistério, onde as imagens são intencionalmente usadas para que não tenhamos uma ideia clara do que se passa “la maldita circunstancia del agua por todas partes me obliga a sentarme en la mesa Del café. Si no pensara que el agua me rodea como un cáncer hubiera podido dormir a piernasuelta” (La Isla en Peso, Piñera, 1943).

As sequências iniciais do filme nos dão uma sensação de que há uma parede invisível que separa a câmera das personagens. É como se os múltiplos espaços onde acontece a *mise-en-scène* das ações das personagens fosse um espaço cenográfico micro. Isso é evidente na sequência que surge, com o plano ligeiramente escuro no fundo, abrindo-se uma porta, por onde sai a mulher cega, que, apalpando as coisas, caminha em direção ao primeiro plano. Abre a janela e em seguida bebe água. “[...] me ubiquei. Me coloquei com o corpo, onde eu achava que a câmera deveria estar, para alcançar este cotidiano dela. Um cotidiano monótono de uma mulher cega, tateando as paredes da casa e tentando sobreviver dentro daquele ambiente dela que, para mim, conceitualmente seria esse aquário” (Everlane Moraes, 2020).

Figura 71 - Mulher cega, Pattaki, 2019.
Fonte: REBOUÇAS, Flávio.



Neste recorte micro do aquário, o construtor/pedreiro tem a incumbência de construir sua obra, que é a construção das moradias – aquários – individuais dos moradores da ilha, e cotidianamente tapar as fissuras que são os buracos causados pela ação da força do mar nas paredes. Contudo, este construtor/pedreiro é de singular importância na ação dramática do filme. Pois a ele está dada a missão de agir para que o mar não fure e vazze a parede do aquário. Nesse sentido, recorremos ao conto *O Interrogatório*, de Virgílio Piñera, escrito em 1945⁹³, que trata da história de:

um homem que acredita chamar-se Porfírio; que seus pais se chamam Antônio e Margarida; que nasceu na América; que tem trinta e três anos; que é solteiro; que é pedreiro, que causou a morte da filha de sua patroa; que é inocente (O Interrogatório, Piñera, 1945).

⁹³Un Fogonazo, 1987.

Um homem de histórico familiar simples, que é convocado pelo juiz, pois está sendo “*acusado de ter causado a morte da filha de sua patroa*”.

Diz o juiz: Tem algo mais a declarar?

Porfírio: Que sou inocente.

Diz o juiz: O senhor não se chama Porfírio; o senhor não tem pais que se chamam Antônio e Margarida; o senhor não nasceu na América; o senhor não tem trinta e três anos; o senhor não é solteiro; o senhor não é pedreiro; o senhor não causou a morte da filha de sua patroa; o senhor não é inocente.

Porfírio: [...] O que sou então? Exclama o acusado.

É o juiz, que continua olhando-o vagamente,

(O Interrogatório, Piñera, 1945).

Independente da sentença de morte, ou mesmo da sua absolvição (que é de fato determinada pelo Juiz), o pedreiro Porfírio continuará acreditando que é um homem de histórico familiar simples?

Porfírio: [...] Mas sou acusado – objeta o pedreiro.

— Até que se provem os fatos, estarei ameaçado de morte.

Juiz: [...] Não é essa mesma acusação tão inexistente como todas as suas respostas ao interrogatório? Como o próprio interrogatório?

[...] Não; o senhor acaba de ser absolvido.

Mas vejo com infinito horror que o senhor se chama Porfírio; que seus pais são Antônio e Margarida; que nasceu na América; que tem trinta e três anos; que é solteiro; que é pedreiro; que é acusado de ter causado a morte da filha de sua patroa; que é inocente; que foi absolvido, e que, finalmente, o senhor está perdido.

(O Interrogatório, Piñera, 1945).

A nossa inferência em trazer esse personagem do conto em relação ao construtor/pedreiro do filme é na perspectiva de ampliamos a compreensão que, no universo da superestrutura, no qual está a personagem Porfírio, continuará a ser um homem de histórico familiar simples, assim como o construtor/pedreiro que cotidianamente trabalha para impedir que o mar não vaze o aquário, o que será um trabalho impossível. Porque a água, em gotículas, começa a cair em sua cabeça e descem pelo seu rosto. Sendo assim, os peixes que estão no aquário, se assim desejarem viver fora dele, morrerão pela falta de água ou pelo influxo da maré cheia que romperá as paredes.

Uma outra personagem, uma senhora, armazena água encanada em baldes. Enquanto a vida na Ilha é marcada pela presença de água do mar por todos os lados. Incrivelmente, a água potável é desperdiçada na ilha, e falta em muitas casas.

Figura 72 - Homem Construtor / Pedreiro, Pattaki, 2019.

Fonte: REBOUÇAS, Flávio.



A lua está no ciclo de cheia e a atmosfera do filme apresenta, em seu arco dramático, a sensação do devir, no aparecimento da personagem híbrida, a mulher trans peixe/sereia. Sobre a concepção dessa personagem, Everlane Moraes (2020) diz: “tomei como referência o quadro ‘A Mulher Peixe⁹⁴’, de Renè Magritte⁹⁵, para fazer a minha personagem sereia que está no filme”. Magritte tem a capacidade de, em “suas imagens (muitas obras suas representam pinturas dentro de pinturas), o dentro e o fora, o dia e a noite” (Chilvers, 2001, p.322). Nesse sentido, percebemos que o filme *Pattaki* é uma composição documental cinematográfica com características da arte surrealista. Digamos que a cenografia, junto com a *mise-en-scène* do filme, que possivelmente foi gravado em espaços distintos, são organizadas pela montagem, que atua em compor sobre esses fragmentos de narrativas – Mulher cega, Pedreiro, Mulher que armazena água, Babalaô da religião Santeria e a Mulher Sereia –, estabelecendo todas num espaço múltiplo onírico criado: o grande aquário externo à cidade rodeada de água; a casa aquário. Dentro dela, os diversos espaços, e sobre a mesa, o Trono composto com um pequeno aquário em formato de um triângulo, onde vivem outros pequenos peixes. Isso significa dizer que temos a percepção de que há um âmbito e de que este está dentro de outro âmbito, que está dentro de outro. E assim, sucessivamente.

⁹⁴ A obra *Invenção Coletiva* (1934) – uma mulher/peixe/sereia deitada na beira da praia com o corpo banhado pela água do mar.

⁹⁵ René Magritte (1898-1967), pintor belga que desenvolveu seu trabalho prioritariamente a partir do movimento surrealista. Viveu três anos no arrabalde de Paris (1927-1930) e o resto da vida produzindo em Bruxelas. (CHILVERS, Ian. *Dicionário Oxford de arte*. São Paulo: Martins Fontes, 2001).

Figura 73 - Mulher que armazena água, Pattaki, 2019.
Fonte: REBOUÇAS, Flávio.



Em outro plano, o enquadramento sugere, em profundidade de campo, a imagem de uma janela, ao fundo do quadro. Entendemos que o recurso utilizado pela fotografia objetiva conduzir o espectador e fixar seu olhar por alguns segundos à janela, que é, para nós, uma passagem para outro espaço.

No plano seguinte, o espectador está dentro de um quadro de uma pintura surrealista. A tela é a entrada de um quarto, onde se vê uma pessoa negra deitada na cama, com um lençol branco, cobrindo dos pés até a cintura, em posição de costa para a câmera. Ao fundo, a janela aberta, deixa entrar a luz da lua que afunda difusa nas entranhas do quarto. Lentamente, em movimento, a simetria bilateral do corpo vai se mostrando. Vemos a cabeça da Mulher Sereia – olhos e boca pequenos e, no alto da cabeça, uma nadadeira dorsal, adornada pela elegância do cabelo longo em tranças – se erguendo e olhando para a câmera.

Em outro plano, a mesa do altar votivo – Trono – como é realizado na religião Santeria, em Cuba, e no Brasil, oferenda do *bori*⁹⁶, no Candomblé. A cena é filmada com a câmera em 90°, na posição de *plongée absoluto*⁹⁷.

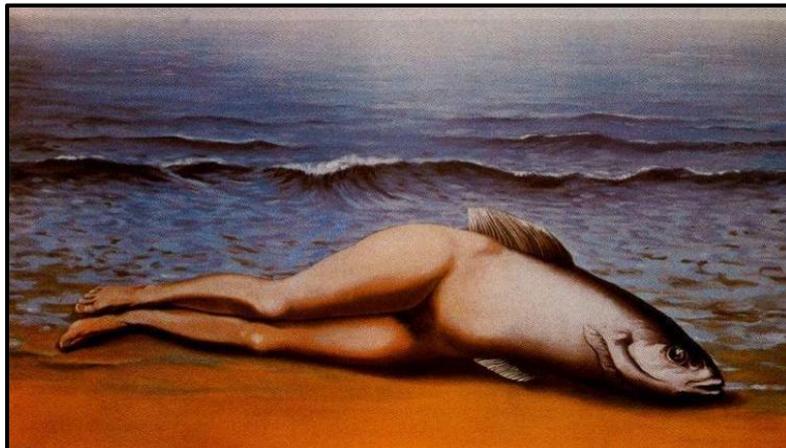
⁹⁶*Bori* se constitui em festejos e obrigações que são dados aos Orixás ou aos ancestrais.

⁹⁷ Quando a câmera está posicionada em um ângulo de 90° mais alto da cena e enquadra o objeto de cima para baixo. Disponível em: <https://www.qu4rtostudio.com.br/post/angulos-de-camera-no-audiovisual>
 Acesso em: 13 Julho 2022.

Figura 74 - Mulher Sereia, Pattaki, 2019. **Fonte:** REBOUÇAS, Flávio.



Figura 75 - obra Invenção Coletiva (1934), de Renè Maritte. **Fonte:** Coletivo Invenção <https://pt.wahooart.com/@/8XYU8Y-Rene-Magritte-coletivo>



A Santeria cubana, - “Regra de Ocha” é hoje a religião nacional dos cubanos. Contudo, a sua assimilação se deu através da sobrevivência dos sistemas culturais religiosos dos povos Iorubás da África Ocidental, vindos para o *plantation* nas colônias do Novo Mundo, através do comércio de escravizados no atlântico. Segundo Reid (2024) os Iorubá recém-chegados em Cuba e nas colônias do Novo Mundo eram conhecidos pela denominação Lucumi. Os pesquisadores, informam que as licenças e vistos para o comércio escravo, no período de 1570 e 1699, davam conta da presença dos Lucumi entre mais de 40 etnias africanas, vivendo em Cuba.

Sendo assim, é importante observar que os aspectos da religião iorubá, ao longo do tempo foram absorvidos nas sutilezas de sua forma e nas práticas dos saberes, entre

eles, os mais primitivos em relação a ancestralidade e a cosmovisão da religião africana, - o culto dos orixás, que ao longo do tempo, pela tradição dos santeiros e das trocas culturais entre seus seguidores, resignificaram simbolicamente os elementos estruturais, por meio do sincretismo cultural e religioso, dando uma feição própria à Santeria e, a identidade nacional em Cuba.⁹⁸

É nesse contexto que deduzimos que o filme apresenta a sacerdotisa ou babalaô no plano cinematográfico em performance de transe, fumando um charuto e cultuando as oferendas do orixá Iemanjá⁹⁹ – búzios, comidas, velas, flores brancas e bebidas –, olhando para o Orum – o Céu dos orixás –, onde está a câmera. A câmera, em posição subjetiva – Orum –, observa as oferendas postas no Trono que está no Aiê–Terra dos homens –, como se fosse o olhar da deusa das águas, mãe de todos os orixás.

Sobre o orixá Iemanjá, parte de seus mitos foram criados no processo da diáspora africana no Brasil e em Cuba. Alguns deles não correspondem ao imaginário sagrado dos iorubás africanos. Contudo, não é em todos os lugares – cidades – do continente africano que Iemanjá está diretamente direcionada às águas do oceano, considerando as relações e hierarquias do mito de formação das cidades iorubás, a favor de suas respectivas divindades. Mas que, em sua maioria, as águas não são apenas relacionadas ao mar (Poli, 2019).

Ainda assim, em um mesmo mito que é citado pelo Prandi (2001), *Iemanjá é violentada pelo filho e dá a luz os orixás*, e em Poli (2019), quando transcreve o mito que se refere à cidade de Oyó – “que não era banhada nem próxima ao mar” –, a partir dos estudos de Pierre Verger, que foram baseados nos relatos de Padre Baudin e de pesquisadores europeus. Percebemos, neste mito, que “Yemoja, dentro da lógica aglutinante da língua iorubá, é a contração de *Yeye* (mãe) *Omo* (filho) *Ejá* (peixe), ou seja: mãe cujos filhos são peixes, ou mãe dos peixes. Os nomes Iemanjá, no Brasil, e Yemaya, em Cuba e nas outras Antilhas, teriam vindo diretamente do nome Yemoja” (Poli, 2019, p. 149-150). Vejamos o mito:

Odudua deu a seu esposo Obatalá um menino e uma menina: Aganju [...] (mato ou floresta) e Yemoja (mãe dos peixes).

⁹⁸ Ver AYORINDE, Christine. A Santeria em Cuba: tradição e transformação. In.: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D., (org.). **A Diáspora Iorubá no Mundo Atlântico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

⁹⁹ [...] “A senhora das grandes águas, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura, talvez o orixá mais conhecido no Brasil. É uma das mães primordiais e está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo. (Prandi, 2001, p.22).

Yemoja é a divindade dos rios e preside julgamentos pela água. [...] O culto a Aganju [...] tem lugar diante do palácio do rei de Oyó, [...] que ainda se chama Oju Aganju.

Yemoja desposou seu irmão Aganju, do qual teve um filho, Orungan, que [...] seria o ar (entre a terra e o céu). Orungan enamorou-se de sua mãe. [...] aproveitando-se da ausência do pai, a possuiu. [...] Yemoja fugiu, [...] perseguida por seu filho. [...] No momento em que Orungan ia apoderar-se dela, Yemoja caiu [...] Seu corpo inchou imediatamente e de seus seios saíram cursos d'água que formaram lagos. Seu ventre explodiu e dele saiu uma série de deuses: Dada (deus dos vegetais), Xangó (deus do trovão), Ogum (deus do ferro e da guerra), Olokum (deus do mar), Oloxá (deusa dos lagos), Oyá (deusa do rio Niger), Oxum (deusa do rio Oxum), Obá (deusa do rio Obá), orixá Okó (deus da agricultura), Oxossi (deus dos caçadores), Okê (deus das montanhas), Ajê Xalugá (deus das riquezas), Xaponã (deus da varíola), Orum (o sol) e Oxu (a lua). (Verge, 1999, p. 295).

[...] E outros e mais outros orixás nasceram do ventre violado de Iemanjá.

E por fim nasceu Exu, o mensageiro.

Cada filho de Iemanjá tem sua história, cada um tem seus poderes (Prandi, 2001, p. 383).

Nesse sentido, Yemoja; Iemanjá; Yemaya, não sendo anunciada no mito acima descrito, como rainha do mar. Mas, contudo, dentro da cosmologia iorubá, é também apresentada como mãe de todos os homens e orixás, e também como mãe da criação das coisas. Pois, de seu ventre e de seus seios, jorraram líquidos fecundos que deram na criação do mundo.

Nesse momento, o arco dramático do filme chega a seu ápice, em que o título do filme **Pattaki**: significa mito, em Cuba. Só em Cuba existe o *pataki* para a Santeria, também denominada como “Regra de Ocha ou Ifá”. *Pataki* quer dizer “os caminhos dos orixás” (Moraes, 2019).

Em Prandi (2001), conta o mito que o orixá mensageiro Exu, preocupado em saber sobre os males que se abatiam sobre os homens e os orixás, foi aconselhado a ouvir todas as histórias do povo e as possíveis presciências e ações feitas, como as oferendas dadas aos deuses para solucionar os problemas dos consulentes. Dessa formidável escuta dos relatos em oralidades dos mitos, Exu reuniu 301 histórias – “de acordo com o sistema de enumeração dos antigos iorubás, que Exu juntou um número incontável de histórias” – que dão conta dos segredos e inquirições sobre a vida, origem do mundo e sobre as coisas da natureza. Esses conhecimentos e saberes dos relatos

foram dados ao advinho Orunmilá, também avocado como Ifá, que repassou aos seus seguidores do oráculo de Ifá, os babalaôs¹⁰⁰.

Ainda segundo Prandi (2001) assinala, no continente africano, a prática da adivinhação da religião dos iorubás ainda se conserva entre as culturas mais tradicionais. Aqui na América, destacam-se as religiões: o candomblé, no Brasil, com os pais e mães de santo, e, em Cuba, a Santeria, com a tradição dos babalaôs¹⁰¹. “Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria antes. Identificar no passado mútuo o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular”¹⁰².

Nesse sentido, então, o mito do orixá Iemanjá, que, na cosmologia iorubá movimenta a natureza do feminino, sendo a mãe de todos os orixás, criadora do universo e senhora das grandes águas dos oceanos. É o orixá mãe dos peixes e das águas que cercam toda a ilha de Cuba, e é também o orixá de Everlane Moraes. Sobre o filme, ela diz:

É um sentimento interno meu em relação ao que é viver dentro de uma ilha. Eu, estrangeira, vivi três anos em Cuba. Mas, sou estrangeira. Diferente de um cubano que vive toda a vida ali. E, que é cubano e vive sob o regime e a constituição cubana. [...] eu queria misturar esses dois paralelos de relatos. Esse olhar sobre a realidade e ao mesmo tempo, esse fabular de uma explicação para essa realidade. Então, surgiu *Pattaki*. (Everlane Moraes, 2020)

Para nossa análise, a própria Everlane Moraes se coloca, assim como todos cubanos, como peixe, sendo ela também regida pelo seu orixá Iemanjá. Entretanto, a diferença entre ela e os cubanos é que sua chegada ao aquário e a partida de Cuba está programada ao término do ciclo na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV. Aos cubanos, restam os encantos e mistérios do mar que é guiado por Yemaya, “mãe cujos filhos são peixes”, onde os peixes não podem sair da ilha!

Nadie puede salir, nadie puede salir!
La vida del embudo y encima la nata de la rabia.
Nadie puede salir:
el tiburón más diminuto rehusaría transportar un cuerpo intacto.
Nadie puede salir:
una uva caleta cae em la frente de lacriolla
que se abanica lánguidamente en una mecedora,

¹⁰⁰ PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 18

¹⁰² *Ibid.*, p. 18.

y “nadie puede salir” termina espantosamente en el choque de las claves (La Isla en Peso, Piñera, 1943).

Concluimos, na perspectiva de entender que o filme *Pattaki*, é também o encontro de Everlane Moraes, mulher negra brasileira que, em sua busca pelas histórias da diáspora feminina africana e afro-brasileira, através do cinema, tem seu sublime encontro com o onírico e o mitológico de seu orixá Iemanjá – no Brasil, na religião candomblé –, e dentro do espaço-tempo, em Cuba – na religião Santería –, quando o Trono Santeiro é mostrado no filme, em oferenda e homenagem à orixá Yemoja. Também, o filme é um festejo de partida. Podemos inferir que é um agradecimento a todas as forças e energias que estiveram presentes no período em que esteve no insular cubano. Um fechamento de um ciclo de estudos e vivências, e se configura como em devir de constante transição de desdobramentos, para as novas travessias na diáspora cinematográfica. Fechemos este escrito com os últimos versos de Virgilio Piñera, em *La isla en peso*, em que apresenta o amor que o povo cubano tem a sua ilha:

Bajo la lluvia, bajo el olor, bajo todo lo que es una realidad,
 un pueblo se hace y se deshace dejando los testimonios:
 un velorio, un guateque, una mano, un crimen,
 revueltos, confundidos, fundidos en laresaca perpetua,
 haciendo leves saludos, enseñando los dientes, golpeando sus riñones,
 un pueblo descende resuelto en enormes postas de abono,
 sintiendo cómo el agua lo rodea por todas partes,
 más abajo, más abajo, y el mar picando en sus espaldas;
 un pueblo permanece junto a su bestia en la hora de partir,
 aullando en el mar, devorando frutas, sacrificando animales,
 siempre más abajo, hasta saber el peso de su isla,
 el peso de una islã en el amor de un pueblo.
 (La Isla en Peso, Piñera, 1943).

Figura 76 - Everlane Moraes na concepção da cenografia - Trono da Santeria para Yemaya (Iemanjá).
Fonte: Produção, Pattaki, 2019.



Figura 77 - Everlane Moraes e equipe de fotografia com a Mulher Peixe.
Fonte: Produção, Pattaki, 2019.



5.4 UMA ANÁLISE AFROCENTRADA DA FILMOGRAFIA DE EVERLANE MORAES

Como apresentado no Capítulo 1 - Introdução, na parte do Percurso Metodológico - Descrição e Análise Fílmica das produções da realizadora Everlane Moraes. Nesta seção, faço a análise dos filmes *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?(2013)*; *Aurora (2018)*; *Pattaki (2019)*. O primeiro produzido no estado de Sergipe, no Brasil e os dois últimos quando estava concluindo o curso na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV, San Antonio de los Baños em Cuba.

Sobre a epistemologia da Afrocentricidade seu criador Molefi Kete Asante, especifica: “a afrocentricidade é um tipo de pensamento, prática e perspectiva que percebe os africanos como sujeitos e agentes de fenômenos atuando sobre sua própria imagem cultural e de acordo com seus próprios interesses humanos” (Asante, 2009, p. 93).

Para as análises dos filmes trabalhamos com três categorias básicas da epistemologia da Afrocentricidade: *a Agência*; *o Lugar* [afrocentrado]; e *o Tempo*. A primeira categoria *a Agência*, onde cada indivíduo têm condições políticas e ideológicas, sendo capazes de atuar na sociedade em relação aos seus interesse individuais e coletivos de forma independente como um *Agente Social*. A segunda categoria é *o Lugar* [afrocentrado], onde nesta categoria de análises as questões de deslocamento em termos culturais, artísticos, psicológicos econômicos e políticos dos africanos(as) e afrodescendentes, considera a relação das consequências do processo da diáspora na atual conjuntura em que vive o africano(a). A terceira categoria é *o Tempo*, que tem como princípio atuar no presente, mas sobretudo atencioso ao passado ancestral, protegendo a centralidade da comunidade e respeitando as tradições de afeto religioso e de fé, dentro da cosmologia africana e afrodescendente brasileira. Resgatando impreterivelmente a harmonia com a vida e a natureza de seu entorno com envolvimento ético, como orienta Ama Mazama (2009, p. 117), sobre os aspectos dos princípios metafísicos, a partir de Karenga (2003) para o qual os “valores e ideias da

África” - “afrocentricidade esposa a *cosmologia, a estética, axiologia e a epistemologia* que caracterizam a cultura africana”.¹⁰³

O primeiro filme *Caixa D'água – Qui-lombo é esse?(2013)*, a categoria *Agência* está na posição de sua diretora Everlane Moraes quando ela atua na proposição de contar a história da Maloca, como uma *Agente Social* da sua história e da causa negra. A Maloca é o segundo Quilombo urbano do Brasil, reconhecido pela Fundação Palmares. Está localizado no *Cirurgia, Morro do Cruzeiro* – onde primeiro foi construída uma caixa-d'água e, hoje, o Centro de Criatividade. A Maloca está encrustada entre as ruas: Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e a encenação do corpo como suporte performático para projeção de imagens. O filme documentário foi realizado a partir de uma pesquisa etnográfica, composta pela equipe: Everlane Moraes, Black Malê, Williams Souza, Rosália Alves e Daniela Moura.

O documentário apresenta “a importância da ênfase que deve ser dada à cultura negra e à presença do negro escravo e seus descendentes, com o resgate de assuntos relacionados à sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial” (Moraes, 2013).

A segunda categoria *o Lugar* [afro-centrado], o filme mostra as questões de deslocamento em termos culturais, artísticos, psicológicos, econômicos e políticos dos africanos(as). A fuga dos negros(as) anunciada nos jornais da época, mostram claramente que os(as) negros(as) atuavam numa posição de afro-centrado(a), na busca pela liberdade e do bom viver, no confronto resistente ao regime escravocrata.

Nessa sequência, a categoria *o Lugar* encontra-se também nos depoimentos do moradores que falam como chegaram na região do *Morro do Cruzeiro* e na Maloca e também através da encenação de migração e diáspora feita pelo personagem interpretado pelo ator negro Gilson Marinho (*Inha*), que se desloca da zona rural para a capital Aracaju, logo após a abolição da escravatura em 1888 em busca de emprego, moradia e de seus parentes.

¹⁰³ MAZAMA, Ama. *Afrocentricidade como um novo paradigma*. In.: NASCIMENTO, E. L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

Nesse cenário, o centro comercial de Aracaju passa a receber glebas de escravos vindos das fazendas do interior. Relegados e marginalizados passam o dia na prestação de serviços de ganho e a noitinha se deslocam para habitar na Maloca, um Quilombo encrustado em meio à urbanidade moderna.

Sobre os aspectos da terceira categoria *o Tempo*, destaque aos silêncios e subjetividades do recorte da pesquisa, contemplando um respeito as falas de cada morador(a), considerando que a preservação da memória da comunidade quilombola em seu modo de viver e estar no mundo se faz na consciência de sua identidade racial e de lugar. Sobre “isso não é fácil, porque as complicações da identidade de lugar são frequentemente descobertas nos interstícios entre o que nós somos e o que desejamos ser” (Asante, 2009, p. 97). Embora temos consciência que sabemos em determinado momento histórico o que uma pessoa é. Contudo, não podemos saber a essencialidade de como será o seu futuro. Porém, deduzimos que o filme tem o compromisso de colocar o dispositivo da câmara para que a pessoa fale! “Eu quero te escutar! É importante o que você vai falar!” Compromisso com a prática de novas formas de narrativa que venham potencializar as histórias do povo negro.

Nesse sentido, o documentário através dos depoimentos dos moradores mais antigos da comunidade Maloca e da *Caixa D’água* lembra como se deu a chegada de cada morador(a), formando o ajuntamento do Quilombo. Assim como se deu o crescimento do centro da cidade Aracaju, chegando nas imediações do *Morro do Cruzeiro*. Então, sobre isso, cada morador entrevistado é um *Agente Social* da sua própria história, pois alguns falam que são descendentes dos mais velhos e primeiros(as) que chegaram no Quilombo. Ainda sobre a categoria *o Tempo*, e sua relação com a “veneração a memória dos ancestrais”, o filme *Caixa d’água: quilombo é esse?* resgata uma entrevista do cantor e compositor (*in memorian*) Wellington Santos (*Irmão*), tio de Everlane. A fala de *Irmão* é significativa sobre os aspectos culturais e artísticos da comunidade/território Cirurgia e Maloca.

Nesse sentido, percebemos que o documentário *Caixa D’água – Qui-lombo é esse?* (2013), através do seu método de construção, à diretora Everlane Moraes procurou de forma consciente, tendo como foco emancipar e libertar o africano e afrodescendente na condição de sua *Agência*, como sujeito de sua vida.

O segundo filme analisado é *Aurora* (2018), que apresenta a história de três mulheres cubanas de idades diferentes: *la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes*

Rodríguez e la señora Crisálida Páez, vivendo em um antigo teatro abandonado. O cotidiano da diáspora afro-cubana das mulheres é apresentado em suas identidades que são postas em desejos, afetos, perdas e memórias que embaladas pela nostalgia do estilo musical do bolero e, as canções populares, dão o tom ao filme de evocar os tempos da formação dos primeiros extratos sociais do povo cubano.

A primeira categoria *a Agência* está posta no trabalho de *Agentes Sociais* realizados pela diretora Everlane Moraes e pelas três mulheres negras cubanas *la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodríguez e la señora Crisálida Páez*. Este encontro de Everlane Moraes com suas personagens femininas é em sua essência afrocentrado, na perspectiva de que a diretora, em sua diáspora africana cinematográfica, busca “*Localização*” e *Agência* com outras mulheres negras, para através do cinema contar histórias que são consequência desse movimento de diáspora.

A segunda categoria *o Lugar* [afro-centrado], inferimos ser o deslocamento de Everlane Moraes e seu encontro com o curso na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV, San Antonio de los Baños em Cuba, na cátedra documentário. Pois, se suas ideias e concepções de seu cinema já estavam claros desde o seu primeiro curta-metragem *Caixa D’água – Qui-lombo é esse?* (2013), produzido em Sergipe, no Brasil, os filmes *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019), são produções que refletem as características da afrocentricidade “interesse pela *localização* cultural e psicológica” de suas personagens. Assim como, o compromisso ético de refletir e defender os elementos culturais africanos.

A terceira categoria *o Tempo*, está assentada nas subjetividades e memórias das três mulheres *la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodríguez e la señora Crisálida Páez*. A *la niña Elizabeth* que olha sua imagem no espelho, observando e apalpando seu corpo com o objetivo de conhecer e sentir o volume da mama. O tempo como “dilatação da imobilidade”, observado pela sensação de mudança em seu próprio corpo. *La cantante Mercedes*, também diante do espelho, toca e acaricia seu corpo em busca do prazer. A categoria *o Tempo*, se demora em sucessivos silêncios. Contudo é cortado com a memorável performance cantando o bolero *Aurora*, tema do filme em que pese a condição da alma humana atraídoada.

Por último, ainda *o Tempo* do silêncio distendido com a *la señora Crisálida Páez*, deitada na cama na posição de lado. A filmagem é feita como se estivesse

pintando um quadro com a luz natural em suas graduações em preto e branco. Primoroso momento em que dialoga com características culturais africanas remetendo “ao alto nível de espiritualidade e envolvimento ético”, apresentando as sutilezas da personagem *la señora Crisálida Páez*.

No terceiro e último filme *Pattaki* (2019), as categorias *a Agência* e *o Lugar* [afro-centrado], para nossa inferência estão no movimento da diáspora cinematográfica que Everlane Moraes fez, indo morar na região mais antiga de Havana, com o objetivo de apreender as sutilezas e características do modo de vida em Cuba. Assim como sair em busca dos seus personagens participando de um laboratório em que tornava-se importante conversar com as pessoas, olhar nos olhos delas, para sentir a partir também de suas falas os contextos das realidades as quais vivem.

Para a elaboração da tese do filme, Everlane Moraes define uma *Localização* cultural e estética sua em Cuba, sobretudo, enfrentando um diálogo com a obra poética *La isla en peso*, de Virgílio Piñera em que está lhe inspira decididamente para a construção final do filme, - “é que todo cubano na sua essência é peixe. Mas, esse peixe vive fora do mar. Ele vive fora do mar e vive com sede, recordando da água e querendo água. Água que faz eles ficarem mais úmidos e como um peixe fora da água ou um peixe guardado num aquário. Essa era mais ou menos a minha tese” (Everlane Moraes, 2020).

A categoria *o tempo* é apresentada em algumas circunstâncias: no título do filme **PATTAKI** que em Cuba está associado ao relato das mitologias e histórias dos orixás do panteão Iorubá, dentro da religião à Santeria, também denominada de “Regla Ocha”. Nesse sentido, conhecer as práticas dos rituais dentro da Santeria, junto as práticas dos seus praticantes, - os Santeiros, foi fundamental para compor a relação do filme com o sistema cultural de Cuba. Assim como, (Reid, 2024) apresenta as práticas religiosas dos Iorubás, pontuando que por conta das sucessivas assimilações sincréticas religiosas, elas exerceram transformações importantes que resignificaram simbolicamente, desde a chegada das primeiras etnias iorubás (os Lucumi) aos dias atuais, a identidade nacional de Cuba.

Ainda sobre a categoria *o Tempo*. Everlane Moraes, mulher negra brasileira em sua busca pelas histórias da diáspora feminina africana e afro-brasileira, através do cinema, tem seu sublime encontro com o onírico e o mitológico de seu orixá Iemanjá – no Brasil, na religião candomblé. Em Cuba, à orixá Yemaya. Entidade rainha do mar.

Dentro da cosmologia iorubá é também apresentada como mãe de todos os homens e orixás. Mãe da criação das coisas. Pois, de seu ventre e de seus seios, jorraram líquidos fecundos que deram na criação do mundo.

Inferimos que o filme é um festejo de partida. Um momento de agradecimento a todas as forças e energias que estiveram presentes no período em que esteve no insular cubano. Um fechamento de um ciclo de estudos e vivências, e se configura como em devir de constante transição de desdobramentos, para as novas travessias na diáspora cinematográfica.

O filme *Pattaki* nos faz pensar sobre os personagens e a representação política de seus corpos: a mulher cega (*vive dos sinais sonoros, do sentido olfativo e da relação tátil com os objetos e as coisas*); o homem construtor (*seu cotidiano é marcado pelo trabalho, assentando tijolo sobre tijolo para a realização da grande obra que é deter a água do mar*); a Sacerdotisa ou Babalaô da religião Santeria, (*constrói o altar votivo*); a personagem híbrida - a mulher trans (*peixe / sereia, que representa a divindade que vive no mar da ilha*). Os personagens estão numa relação com o tempo que pode ser a partir apenas de um tempo existencial de vida, exercido em seus cotidianos. Contudo, o filme nos inquieta em saber qual a função que cada corpo possui dentro da ação dramática. E, em nosso caso, o tempo acentua a angústia política de saber o que pensam, sonham e desejam os corpos insulares?

Em consonância com isso, a categoria *o Tempo* é também suspendida no filme, no sentido em que é a partir do *Pattaki* (mitos e histórias que traçam os caminhos dos orixás) que Everlane Moraes nos faz pensar sobre a força ancestral e de parentesco que se estabelece no presente, invocando o passado antigo, sempre na perspectiva de entender por meio da decifração oracular, os acontecimentos e desafios da atualidade na ilha, na busca por dias e realizações pessoais e coletivas bem mais seguras. O que nos faz conhecer sobre a religião em Cuba. O filme mostra alguns fragmentos da religião que converge com o que pesquisam os estudiosos sobre a Santeria - “Regla Ocha”, com seu *Pattaki*, - é uma religião que se transformou, resignificando e assimilando aspectos sincréticos e devocionais da religião católica. Contudo, sem perder a essência africana. Mas, acrescentando peculiar forma em que a colocam como elemento importante dentro do sistema institucional cultural do povo cubano.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

*O que é o mundo colonial senão uma montagem de cacos?
O que é a banda de cá do Atlântico senão um aterro das sobras da construção
civilizatória do ocidente europeu?
(Rufino, 2019, p. 26)*

Na sua obra “Pedagogia da encruzilhada”, Luiz Rufino (2019, p. 26) responde as questões acima postas dizendo que “uma terra alimentada pelo sangue do sacrifício é uma terra que pulsa a invenção de outras possibilidades de vida”. E nessa potente resposta o autor traz Yangí, o Exu ancestral. “O Exu ancestral está em tudo e, mesmo despedaçado, se levanta, se reconstrói e se põe a caminhar” (Rufino, 2019, p. 26). Que a Lei 10.639/2003 possa ser um tijolo mais no levante dessa reconstrução.

A Lei 10.639/2003 interpela o currículo oficial, na medida em que se propõe questionadora dos parâmetros coloniais. Ela desafia desnaturalizar conteúdos históricos disseminados na educação brasileira como representação de verdade sobre os(as) negros(as), então fixada na identidade com o passado escravo ou o presente através dos estereótipos sociais que os marginalizam culturalmente. Diante o objetivo geral desta tese que foi de pesquisar a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe, a partir das primeiras cenas cinematográficas de Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes, sob a perspectiva da epistemologia afrocentrada de Molefi Kete Asante, acreditamos ser ponderável suspender análise do início da trajetória cinematográfica dos dois realizadores, contemplando a premissa de articular o caráter afrocentrado do Cinema Negro de Sergipe como tese e, que foi verificado mediante o trabalho de análise categorial com a afrocentricidade, e, também com a legislação e as políticas públicas de educação, através da Lei 10.639/2003 e Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação Básica das Relações Étnico-Raciais, de Ensino, em que determina a obrigatoriedade do ensino nas redes públicas e privadas da temática "História e Cultura Afro-Brasileira".

Nessa perspectiva, adentramos com as produções que foram analisadas pelo viés do cinema educação, em que resultou na elaboração de uma ficha-roteiro de apoio didático de cada filme, contendo as principais informações sobre *Elementos Informativos e Delineamentos Pedagógicos* que está no (Apêndice A).

Com isso, a presente tese pretendeu conhecer a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe, que em conclusão, percebe-se que a filmografia de ambos os

diretores é bastante significativa em relação aos pressupostos da epistemologia da afrocentricidade de Molefi Kete Asante

Na trilogia *As Aventuras de Seu Euclides - Parafusos* (2007); *Chegança* (2009) e *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), de Marcelo Roque Belarmino visualizamos a criação do personagem Seu Euclides que é o responsável em abrir a narrativa apresentando as sutilezas das histórias e as estratégias utilizadas pelo povo negro escravizado, resistindo a opressão do sistema escravocrata e pela busca de construir a condição de liberdade.

Sobre as categorias de análise dos filmes: *a Agência e o Lugar* [afro-centrado], destacamos a posição de *Agentes Sociais*, do diretor Marcelo Roque Belarmino e sua equipe, pois eles pesquisaram e conheceram as particularidades dos grupos folclóricos, - como são os autos dramáticos populares para as filmagens que fizeram. Essa atitude do diretor e equipe representa um vigilante compromisso com os interesses mais particulares da afrocentricidade, que é de reposicionar de forma autoconsciente e assertiva a discussão sobre os fatos e a história, colocando o povo africano na centralidade da questão. Consideram Asante e Mazama (2009) que afrocentricidade preocupa-se em saber a “Localização” dos africanos (*lugar psicológico, histórico, cultural e individual*) na sociedade. A hegemonia branca na sociedade, sempre que é colocada as classes sociais ou mesmo individualmente (pessoa-a-pessoa), o africano é colocado em posição marginal. Mesmo que dentro de sua própria cultura.

Nessa perspectiva, observamos que Marcelo Roque Belarmino dentro do seu roteiro exerce uma posição crítica autoconsciente em alguns momentos em contar no filme as histórias dos folguedos populares em Sergipe. Vejamos, - no Curta-metragem *Parafusos* (2007), apresenta a pedagogia dos pais de Seu Euclides que desde ele pequeno mostrava como os(as) negros(as) se organizavam para fugir para os mocambos e quilombos vestindo as roupas (anáguas e saias que ficam embaixo do vestido) das mulheres dos senhores de engenho, com o rosto pintado com tabatinga, rodopiando como um parafuso, - a torcer e distorcendo pela madrugada a caminho do quilombo.

Nos filmes *Chegança* (2009) e *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), também percebemos uma posição afrocentrada de Marcelo Roque Belarmino, quando em *Chegança* ele insere no roteiro um diálogo do Capitão da embarcação com o Padre antes do combate entre Cristãos e Mouros. Esse diálogo é importante, pois nele percebemos que o diretor se coloca na condição de um *Agente Social*, deixando para o público uma

inquietação. Pois ele nos faz pensar sobre a linearidade estática da história da Chegança que é o confronto entre Cristãos e Mouros, com o claro objetivo dos Cristãos de expulsar e exterminar os Mouros do território ibérico e sua consequente conversão à religião católica. O Capitão diz para o Padre que os modos de vida e que os saberes, científicos e os sistemas culturais dos povos Mouros, são pioneiros na formação das sociedades. E, que esses saberes são fundamentais para a atual hegemonia do continente europeu. Com isso, não se trata de estar diante de um inimigo. Mas, diante de um sistema cultural diferente do europeu. Nesse sentido, percebemos a posição de Marcelo Roque Belarmino, no cuidado de questionar por que exterminá-los. Essa posição do diretor avança para outras reflexões bem mais aprofundadas para além do folguedo popular Chegança. Sobre a ótica dos estudos atuais o que os europeus fizeram foi a usurpação dos saberes e a completa negação dos sistemas intelectuais e culturais do povo africano. Por certo, afirma Mazama (2009, p.112):

[...] a Europa forjou grande parte de sua identidade moderna à custa dos africanos, particularmente por meio da construção da imagem do europeu como o mais civilizado e do africano como seu espelho negativo, isto é, como primitivo, supersticioso, incivilizado, ahistórico e assim por diante.

Ainda sobre isso, no curta-metragem *Lambe Sujo e Caboclinhos* (2012), o diretor Marcelo Roque Belarmino coloca uma questão clássica no período em que antecedeu a abolição da escravatura. A cena é o jantar na casa grande do Coronel Vicente, onde as falas são mais emblemáticas sobre *como são* os negros quilombolas. Porém, a filha do Coronel, o indaga: - *papai por que a gente não liberta todos os escravos?. Assim, eles vão trabalhar mais porque vão receber um salário. Cê não acha?* (BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012). Contudo, é o Padre que interfere e se coloca. Intencionalmente Marcelo Roque silencia o Coronel e dar voz para que naquele jantar/sarau a institucionalidade da igreja se coloque e, ela assim o faz: *Os escravos são criaturas atrasadas. Nem ao menos conhecem o sinal da cruz. Vivem por aí criando quilombos. Nesses lugares fazem o que querem!* (BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel, 2012).

Dessa maneira, chegamos à conclusão de que a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides* do diretor Marcelo Roque Belarmino mostrou as estruturas básicas das histórias do folclore sergipano: *Parafusos, Chegança e Lambe Sujos e Caboclinhos*, seguindo a dinâmica das apresentações e as estruturas do auto dramático. Porém

convém salientar que o diretor se coloca questionador, trazendo cenas e falas dos personagens que posicionam uma condição de reflexão sobre o caráter estático da festa ou da brincadeira folclórica. Mas, também nos auxilia a refletir sobre o patrimônio e a memória e a construção das identidades, principalmente posicionando a “*Localização e Agenciamentos*” dos africanos e afrodescendentes dentro do sistema cultural nacional.

Por sua vez, nos curta-metragens de Everlane Moraes *Caixa D’água Qui-lombo é esse?* (2013); *Aurora* (2018); *Pattaki* (2019), as três categorias da epistemologia da afrocentricidade, utilizadas para as análises: *a Agência e o Lugar* [afro-centrado] e *o Tempo*, são norteadoras, - pois os filmes dialogam com o movimento da experiência sócio-cultural da diáspora negra. A diretora Everlane Moraes busca conhecer como se deu a formação do Quilombo Maloca, atualmente localizado no Bairro Cirurgia, através da metodologia de pesquisa antropológica, levantando informações, registros e documentos sobre as primeiras famílias de negros(as) que chegaram na região. As ações políticas e sociais dos governos na área denominada Caixa D’Água. assim como, através das entrevistas com os(as) moradores(as) da comunidade.

Nesse sentido, a posição de Everlane Moraes no filme está em consonância com a afrocentricidade que “é a emergência para os estudos africanos” (Mazama, 2009), mobilizando as pessoas para atuarem como agentes autoconscientes de suas histórias, levantando princípios éticos, reflexivos e os saberes que os ajudem a constituir os modos, saberes e imaginários da comunidade Caixa D’Água. Considerando que para a sociedade hegemônica em poder, as comunidades quilombolas são inviabilizadas e negadas em sua existência e reconhecimento, vivendo quase sempre à margem das políticas públicas, porém atuando em constante luta pelo reconhecimento de seus territórios e práticas e modos de vida. Portanto, inferimos que o filme é um lugar de *Agenciamento* da memória e de resiliência à preservação do sistema de modo de vida e história da comunidade, tecendo o franco compromisso do exercício de descobrir e construir o sujeito autoconsciente de sua história.

Os filmes *Aurora* (2018) e *Pattaki* (2019), foram realizados quando a diretora Everlane Moraes estava em diáspora cinematográfica, estudando na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV, San Antonio de los Baños em Cuba, na cátedra documentário. São dois filmes que acionam as categorias da afrocentricidade *a Agência e o Lugar* [afro-centrado] e *o Tempo*, quando abordam as vidas das pessoas na ilha.

O primeiro, *Aurora* (2018), aciona as histórias de três mulheres cubanas de idades diferentes: *la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodríguez e la señora Crisálida Páez*, vivendo em um antigo teatro abandonado. O filme mostra suas identidades, apresentando fortemente seus desejos, afetos, perdas e memórias, mostrando para o público a formação existencial de uma parte do extrato social do povo cubano, neste caso, nas personagens vivendo no teatro abandonado. O filme é inspirado na música *Aurora* que é tema do filme, de autoria de Manuel Corona. Um bolero que aborda a temática do existencialismo na relação afetiva da paixão e o sofrimento inconfundível. Estilo bastante apreciado pelo público que compunha a cena dos espetáculos do teatro popular na ilha, sempre precedido pelas guarachas e harbaneras. O filme é também uma performance dos corpos femininos diante do espelho. Onde o espelho é a câmera acionada da diretora diante delas. São três diálogos em silêncios que se distendem em angústias, dores, saudades e sonhos nos corpos negros das mulheres.

Logo, a diretora coloca que seus filmes são *Cinema-Espelho* em que pese as flutuações identitárias entre ela e suas personagens, pois Everlane Moraes sempre se vê nos filmes que faz. A imagem do outro é também o reflexo da sua imagem. Sobre isso, Everlane Moraes converge com o que disse (Beatriz Nascimento, Ôri, 1989) “é preciso a imagem para recuperar a identidade. Tem-se que se tornar visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, e, em cada um, o reflexo de todos os corpos”.

À vista disso, percebemos que o filme afrocentrado *Aurora*, apresenta as ideias do *Cinema-Espelho*, que é também, - colocar as histórias e o existencialismos de suas personagens: mulheres negras, no centro da discussão dos efeitos da diáspora africana. Isso, é também reflexo das inquietações de sua diretora.

O segundo filme *Pattaki* (2019), tem como tese a ideia que a população que vive em Cuba em sua essência é peixe. “[...] Mas, esse peixe vive fora do mar. Ele vive fora do mar e vive com sede, recordando da água e querendo água” (Everlane Moraes, 2020). Seu tema *Pattaki*, faz referência “os *pataki(n)es* (em iorubá [doravante, I.]: *pataki*, ‘importante’) ou mitos servem para refletir e sustentar as relações em desenvolvimento entre os orixás e localizá-los em um contexto tanto cubano quanto africano” (Ayorinde, 2024, p. 322). Sobre essa relação com as categorias da afrocentricidade, as quais estamos suspendendo em análises destaque para a *Localização e o Tempo*, pois o filme entre suas flexões apresenta o encontro da diretora Everlane Moraes com seu orixá *Iemanjá* (Candomblé, no Brasil) - *Yemaya* (Santeria, em Cuba) e deduzimos que este

encontro é também “para dar louvor” e agradecimento pela estadia na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV/Cuba, homenageando as forças espirituais, em especial a orixá *Iemanjá* mãe da criação do mundo pelos conhecimentos adquiridos, intercâmbios e travessias realizados.

As sequências de cenas em que mostra a sacerdotisa ou babalaô da religião Santeria em frente ao Trono votivo, nos inquieta conhecer a história da religião. Pois, a Santeria possui aspectos próprios que a fez ser assimilada. Segundo Ayorinde (2024), indicam os atuais estudos sobre cultos dos orixás, que eles possuem uma eminente natureza criadora, integradora e flexível que os fez ser transmitidos e disseminados nas américas. Portanto, com a diáspora do atlântico, os cultos dos orixás iorubás integraram e incorporam outros e novos elementos culturais, possivelmente de povos distintos, assim como os absorvidos de outras religiões como o cristianismo e o islamismo.

Sobre esse contexto espiritual, o filme mostra os encontros e a *Localização* afrodiáspórica da diretora Everlane Moraes com os personagens: mulher cega, homem construtor, sacerdotisa da religião Santeria, mulher peixe e o poema de Virgílio Piñera, *La islã en peso* que inspirou a diretora na construção de sua tese para elaboração do roteiro.

Os filmes aqui analisados *Caixa D’água Qui-lombo é esse?*(2013); *Aurora* (2018); *Pattaki* (2019), fazem parte de um recorte peculiar da cinematografia da diretora Everlane Moraes, em que procuramos mostrar o seu primeiro filme de entrada no circuito de Cinema Negro e, que a fez ser conhecida em diversos festivais no Brasil e no exterior. Os outros dois, da fase em que estava em Cuba, na Escuela Internacional de Cine y Tv – EICTV, cursando a cátedra documentário, reiterou reconhecimento ao seu trabalho intelectual de mulher-negra cineasta.

Neste sentido, seus filmes são referências para as gerações de mulheres realizadoras do Cinema Negro nacional e internacional. Pois, no Brasil anos atrás era comum a invisibilidade da representatividade feminina no Cinema Negro, como comenta (Oliveira, 2019), atualmente a presença das mulheres negras é central no mercado cinematográfico, considerando não apenas as qualidades temáticas e técnicas, mas as diversas formas de estratégias que desenvolvem dentro da cadeia produtiva do cinema e as aproximações de reflexão sobre a própria atuação política dentro do setor do audiovisual / Cinema Negro. É sobre essa perspectiva de atuação no *Agenciamento* e diálogos *no* e *pelo* cinema afrodiáspórico é que deduzimos que a cinematografia de

Everlane Moraes se coloca, como uma experiência do *Cinema- Espelho*, cujo trabalho evidencia a tríade de princípios: estética, ética e política. Sempre em uma posição que estimula os diálogos inter-trans-multidisciplinares em que frutifica compromisso com as histórias das pessoas africanas, afrodescendentes em complexa dimensão da diáspora no Brasil e no mundo.

A partir das questões detalhadas anteriormente, pensamos na perspectiva da educação, através da escola possa ir além dos modismos pedagógicos, dos muros e das intenções políticas que se utilizam do discurso da segregação, de que “somos todos iguais perante a Lei”, para permanecer negando o direito de termos acesso ao conhecimento historicamente acumulado que é invisibilizado sobre o que suspende a Lei 10.639. Com isso, se convoca para a ruptura das estratégias de silenciamento da história do povo africano e afrodescendentes nos currículos do ensino fundamental e médio brasileiros. Convoca-se a pensar, as complexas relações da diáspora. E em sociedades que tem a instituição escola como espaço-tempo de reflexão e formação do indivíduo, trabalhar-ensinar-mediando suspendendo as questões temáticas da linguagem audiovisual e dos modos de vidas e sistemas de saberes culturais, através do Cinema Negro de realizadores e realizadoras, à exemplos dos estudados aqui é uma posição assertiva, conforme afirma Luiz Rufino (2021) em uma educação que “garanta a vivacidade das existências e suas inscrições no tempo” (Rufino, 2021, p. 12).

Neste sentido, a título de ilustração, no ano de 2023 a equipe de professores de Ciências Humanas do Centro de Excelência Professor Paulo Freire¹⁰⁴ (onde o autor que vos escreve é professor) coordenou o projeto “*O meu país é o meu lugar de fala*” ancorado na Lei 10.639/2003, que prevê o ensino de história e cultura africana, afro-brasileira e indígena no currículo escolar, de forma interdisciplinar. A proposta geral foi situar a comunidade escolar em “**seu lugar de fala**”, promovendo uma Semana da Consciência Negra com palestras e atividades voltadas a valorização da população preta

¹⁰⁴ O Centro de Excelência Professor Paulo Freire está localizado no Bairro Industrial, próximo ao centro comercial da capital Aracaju/SE. Foi construído em 1970, no governo de Lourival Baptista, que lhe deu o nome de Colégio Estadual Presidente Castelo Branco. Por conta das recomendações do relatório final da Comissão Nacional da Verdade - CNV (2014), que “*propõe a revogação de medidas que, durante o período da ditadura militar, objetivaram homenagear autores das graves violações de direitos humanos*”, o Governador Jackson Barreto, no dia 14 de janeiro de 2016, assinou o decreto que mudou o nome para o Centro de Excelência Professor Paulo Freire, na perspectiva de homenagear, de fato, uma pessoa representativa da filosofia e história da educação.

e parda de nosso país/ Estado/cidade. Entre outras atividades da semana tivemos a exibição, seguida de roda de conversa de três curta-metragens do Cinema Negro sergipano. *Caixa D'Água: Qui- lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes e *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos* (2007) e *Chegança* (2009), de Marcelo Roque Belarmino. A atividade foi organizada e apresentada pelos professores da escola: Arte - Wolney Nascimento Santos e História - Maria Helena de Oliveira. (ver mais informações sobre o evento nos Apêndices B, C e D).

Acreditamos que a aproximação das temáticas da filmografia analisada suspende questões importantes para pensar as africanidades no âmbito escolar. A linguagem fílmica é uma ferramenta potente no contexto da educação, afinal, acreditamos que “ver filmes, é uma prática social tão importante, do ponto de vista de formação cultural e educacional das pessoas, quanto a leitura de obras literárias, filosóficas, sociológicas e tantas mais” (Duarte, 2002, p. 17). Além disso, o cinema estudado e feito na escola, potencializa os(as) alunos(as) a desenvolverem uma posição de *Agenciamento* em relação a sua própria história. Também, pode reviver fatos históricos e personagens, dando a eles um novo olhar através de um posicionamento consciente.

Assim, a emergência de outras gramáticas visuais – como a cinematográfica aqui apresentada – perpassa também pela dimensão política de defesa da vida em sua diversidade” (Rufino, 2019, p. 20). Os filmes aqui analisados e expostos evocam a produção de um conhecimento que se contrapõe politicamente à história única contada sob o ponto de vista da colonização e do colonizador sobre o colonizado). Atribuindo ao outro (o colonizado) uma história e imagem definitiva (Adichie, 2019). Sobre o projeto subliminar de colonização salienta (Rufino, 2021, p. 18): “A colonização não se faz sem que haja um plano de ensino e um currículo que institua a aprendizagem do ser colonizado via violência e esquecimento de si para sua transformação em algo permanentemente em desvio e submisso”.

Defendemos que a história precisa ser contada a partir de outras vozes, a Europa enricou e se desenvolveu via extermínio dos povos originários da América Latina. Desenvolveu-se com o trabalho escravo do africano, que do seu corpo emprestou o lombo e as forças. O sangue dessas civilizações foram o combustível da modernização da Europa. O colonialismo não terminou, ainda há muitos resquícios das relações de poder que ele criou e institucionalizou. Porém, atuemos todos como verdadeiros *Agentes Sociais* suspendendo as políticas públicas, assim como a efetivação da Lei

10.639/2003 no tempo-espaço escolar, através da arte e dos sistemas culturais do povo africano e afro-brasileiro, com objetivo de descolonizar epistemes, que se entendem “superiores” e racistas.

Concluindo nossas considerações, evidenciando que para os desdobramentos futuros da pesquisa sobre a Afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe, evidenciam-se outros caminhos distintos, os quais dialogam diretamente com o movimento metodológico desenvolvido neste trabalho, em que há a necessidade de verificação quanto aos meios e modos da produção do cinema afrocentrado, levantando aspectos que sejam mais específicos do seu *fazer* coletivo, através de novas categorias de análises que discutam a inter-relação entre a direção e as equipes do filme, achamos visto que neste trabalho não foi analisado em sua completude.

Com essa disposição, evidenciamos o interesse em dar prosseguimento ao objeto de pesquisa da afrocentricidade do Cinema Negro em Sergipe, pontuando aspectos das políticas afirmativas; os editais, mostras e festivais; o quilombismo; pedagogias negras; o movimento negro educador; cinema no feminino [Cinema Negra] e as novas denominações que compõem o campo de pesquisa do audiovisual e do Cinema Negro e sua relação com a cadeia produtiva.

REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- _____. **Notas Sobre o Luto**. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- ALENCAR, Aglaé D'Ávila Fontes. **Danças e Folguedos; Iniciação ao Folclore Sergipano**. Aracaju – Secretaria de Estado da Educação do Desporto e Lazer, 1998.
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMARAL, Ana Maria. **Teatro de Animação: da teoria à prática**. 3. ed. – Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.
- ASANTE, M. K. *Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar*. In.: NASCIMENTO, E. L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- AYORINDE, Christine. *A Santeria em Cuba: tradição e transformação*. In.: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D., (org.). **A Diáspora Iorubá no Mundo Atlântico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.
- BADIOU, Alan. *O cinema como experimentação filosófica*. In.: YOEL, Gerardo. (Org.). **Pensar o Cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 31-82.
- BARRETO, Luis Antônio. **Folclore – Invenção e Comunicação**. Aracaju: Typografia Editorial / Scortecchi Editora, 2005.
- BARRETO, Teresa Cristófani; GIANERA, Pablo; SAMOILOVICH, Daniel. **Virgilio Piñera: Cronologia**. Revista USP, nº 45, março/maio, 2000, p, 131-156.
- BARRETO, Teresa Cristófani. **Virgilio Piñera: Autobiografia**. Revista USP, nº 45, março/maio, 2000, p, 157-164.
- _____. **Virgilio Piñera: Contos**. Revista USP, nº 45, março/maio, 2000, p, 165-172.
- BARROS, José D'Assunção. *Cinema e História: entre expressões e representações*. In.: **Cinema e História – teoria e representações sociais no cinema**. Rio de Janeiro: Apicuri, 2012.
- BAZIN, André. **O Que é Cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify. 2014.
- BAZIN, André. *Ontologia da Imagem Fotográfica*. In.: _____. **O Que é Cinema?** Tradução: Eloísa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify. 2014, p. 27-34.
- BELARMINO, Marcelo Roque; BELARMINO, Manoel. **Roteiro: As Aventuras de Seu Euclides – Chegança, 2009**.

_____. **Roteiro: As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos, 2012.**

BEZERRA, Felte. **Etnias Sergipanas: contribuição a seu estudo.** 1ª reedição. Aracaju, Gráfica Editora J. Andrade, 1984.

BORGES, Rosane da Silva. **Sueli Carneiro.** São Paulo: Selo Negro, 2009.

BRASIL. Comissão Nacional da Verdade. **Relatório / Comissão Nacional da Verdade.** - recurso eletrônico. - Brasília: CNV, 2014.

BRASIL. Ministério da Educação e do Desporto. **Parâmetros Curriculares Nacionais para o Ensino Fundamental.** Brasília: MEC/SEF, 1998.

BRASIL. **Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996.**

Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/110.639.htm

Acesso em: 22 Junho 2022.

BRASIL. Ministério da Educação. **Diretrizes Curriculares Nacionais Gerais da Educação Básica.** Brasília: MEC, SEB, DICEI, 2013.

BUKER, Peter (org.). **A escrita da História: novas perspectivas.** São Paulo: Unesp, 1992

CARNEIRO, Edison. **O Quilombo dos Palmares.** 3ª. Ed. – Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira S.A., 1966.

_____. **Ladinos e crioulos: estudos sobre o negro no Brasil.** 2. Ed. – São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2019.

CARVALHO, N. S. *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro.* In: CARVALHO, N e JÉFERSON, D. **Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro.** São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

_____. *O cinema em negro e branco.* In: SOUZA, Edileuza Penha de. (Org.). **Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003** – 2. ed. v.1 – Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. *A Trajetória de Odilon Lopez – um pioneiro do cinema negro brasileiro.* In. **Revista História: Questões & Debates,** Curitiba, volume 63, n.2, p. 107-130, jul./dez. 2015. Editora UFPR.

CARVALHO-NETO, Paulo. **Folclore Sergipano.** 2ª edição em língua portuguesa. Sociedade Editorial de Sergipe. Aracaju, 1994.

CASCUDO, Luis da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro.** 10ª edição. Edíouro, 1998.

CÉSAIRE, Aimé; MOORE, Carlos (orgs.). **Discurso sobre a Negritude**. Belo Horizonte: Nandyala, 2010.

CESNIK, Fábio de Sá. **Guia do incentivo à cultura**. 3. Ed. atual. e ampli. – Barueri, SP: Manole, 2012.

CHILVERS, Ian. **Dicionário Oxford de Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

COLETIVO INVENÇÃO

Disponível em: <https://pt.wahooart.com/@/@/8XYU8Y-Rene-Magritte-coletivo>

Acesso em: 16 Julho 2022.

COMOLLI, Jean-Louis. *O espelho de duas faces*. In.: YOEL, Gerardo. (Org.). **Pensar o Cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015, p. 165-203.

DANTAS, Beatriz Góis. **Devotos dançantes – estudos de etnografia e folclore**. Aracaju-SE. Criação, 2015.

_____. **Chegança**. Caderno de Folclore n. 14, Rio de Janeiro: Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro – MEC FUNARTE, 1976.

_____. **Mensageiros do lúdico: mestres de brincadeiras em Laranjeiras**. Aracaju-SE. Criação, 2013.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 1 – A imagem-movimento**. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora 34, 2018.

_____. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

DICIONÁRIO HOUAISS CONCISO. São Paulo: Moderna, 2011.

DOMINGUES, Petrônio. *Frente Negra/Legião Negra*. In.: SCHWARCZ, Lília Moritz; GOMES, Flávio dos Santos. (orgs.). **Dicionário da escravidão e liberdade**. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

_____. **A Nova Abolição**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

DUARTE, Rosália. **Cinema & Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

Educação & Sociedade. **Educação e constituinte: carta de Goiânia revisitada**. Campinas, v. 39, n.º. 145, p.811-816, out.-dez., 2018.

Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/es/a/ffcNdnvmDHpk8yK9mfyyspb/?lang=pt&format=pdf>

Acesso em: 22 Junho 2022.

Esqueda-Verano, L. **El cine como espejo diferido: el concepto de transferencia en André Bazin y Stanley Cavell**. Revista de Comunicacion Palabra Clave. Chia, Colombia. Universidad de La Sabana. Vol. 22, n.º 3, Julio de 2019.

Disponível em:

<https://palabraclave.unisabana.edu.co/index.php/palabraclave/article/view/8914>

Acesso em: 21 Julho 2022.

EXECUTIVA Nacional da Marcha Zumbi. **Por uma política nacional de combate ao racismo e à desigualdade racial: marcha zumbi contra o racismo, pela cidadania e vida.** Brasília: Cultura Gráfica e editora, 1996.

FERREIRA, Grazielle Andrade. **Diversidade sob o comando do capital: estudo de caso do NPD Orlando Vieira.** 2021. 120p. Dissertação (Mestrado em Comunicação) Universidade Federal de Sergipe-UFS. São Cristóvão.

FREYRE, Gilberto. **Casa & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal.** São Paulo: Global, 2006.

FREITAS, Décio. **Palmares: a guerra dos escravos.** 4º ed. – Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

FIGUEIREDO, Ariosvaldo. **O negro e a violência do branco - o negro em Sergipe.** Rio de Janeiro: J. Álvaro, 1977.

FISCHER, Rosa Maria Bueno. **Docência, cinema e televisão: questões sobre formação ética e estética.** Revista Brasileira de Educação. v. 14, n. 40, jan./abr. 2009.

FOCUS – ESCOLA DE FOTOGRAFIA.

Disponível em: <https://focusfoto.com.br/sobre-o-efeito-flare/>.

Acesso em: 30 dezembro 2017.

FRESQUET, Adriana. **Cinema e Educação: reflexões e experiências com professores e estudantes de educação básica, dentro e “fora” da escola.** Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

GALAK, Eduardo; ZOBOLI, Fabio; GOMES, Ivan Marcelo. *Cuerpos y artefactos culturales, cuerpos como artefactos culturales.* In: GALAK, Eduardo (org.). **CUERPOS, POLÍTICAS Y ESTÉTICAS - Artefactos culturales, arte y educación.** 1ª ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos, 2021.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos.** 1ª ed. – Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

hooks, bell. *O Olhar Opositor: Mulheres Negras Espectadoras.* In: Hooks, bell. **Olhares negros: raça e representação.** Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

INFORMAÇÕES SOBRE OS FILMES DE EVERLANE MORAES

Disponível em: <https://everlane-moraes4.webnode.page/meu-trabalho/>

Acesso em: 13 Julho 2022.

JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo – diário de uma favelada**. 10. ed. - São Paulo: Ática, 2014.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. *A memória evanescente*. In.: **O historiador e suas fontes**. São Paulo: Contexto, 2013.

LEITE, Sidney Ferreira. **Cinema Brasileiro: das origens à Retomada**. São Paulo: fundação Perseu Abramo, 2005.

LINARES, Maria Teresa. **El bolero em El Caribe. Surgimiento em cuba y su proceso de cambios hasta 1930**. Edición: Rodrigo Ronda León. 2009.

LOPES, Nei. **Enciclopédia Brasileira da Diáspora Africana**. São Paulo: Selo Negro, 2011.

_____. **Dicionário escolar afro-brasileiro**. São Paulo: Selo Negro, 2015.

MAZAMA, Ama. *Afrocentricidade como um novo paradigma*. In.: NASCIMENTO, E. L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.

MELINS, Murilo. **Aracaju Romântica que Vi e Vivi**. Aracaju: Unit, 2007.

MIGLIORIN, Cezar; PIPANO, Isaac. **Cinema de Brincar**. Belo Horizonte, MG: Relicário, 2019.

MIGLIORIN, Cezar... [et al]. **Cadernos do Inventar: cinema, educação e direitos humanos**. Niterói (RJ): EDG, 2016.

MORAES, Everlane. **Pre Tesis Documental - Proceso de Investigación**. EICTV, 2017.

MOURA. Clóvis. **Quilombos: resistência ao escravismo**. São Paulo: Editora Ática, 1987.

_____. **Rebeliões da Senzala**. 3ª ed. São Paulo: Lech, 1981.

NASCIMENTO, Abdias. **Dramas para negros e prólogo para brancos**. Rio de Janeiro: Teatro Experimental do Negro, 1961.

_____. *Uma Reação Contra o Embranquecimento: o Teatro Experimental do Negro*. In.: NASCIMENTO, Abdias. **O Genocídio do Negro Brasileiro: processo de um racismo mascarado**. São Paulo: Perspectiva, 2017. p. 161-168.

NASCIMENTO, M., Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NEVES, David. **O Cinema de assunto e autor negros no Brasil**. Cadernos brasileiros: 80 anos de abolição. Rio de Janeiro: Editora Cadernos Brasileiros, ano 10, n. 47, p. 75-81, 1968.

OLIVEIRA, Janaina. *Por um cinema negro no feminino*. In: LUSVARGHI, Luiza; SILVA, Camila Vieira da. (org.). **Mulheres atrás das câmeras: as cineastas brasileiras de 1930 a 2018**. São Paulo: Estação Liberdade, 2019.

OLIVEIRA, Vanessa S.. **A Devoção a Nossa Senhora do Rosário em Sergipe Del Rey (Séc. XIX)**. Revista do Instituto Histórico Geográfico de Sergipe – IHGSE, Aracaju, n. 44, pp. 313-338, 2014.

PIÑERA, Virgilio. **La isla en peso** (1943).

Disponível em: <https://www.poeticous.com/virgilio-pinera/la-isla-en-peso?locale=es>
Acesso em: 13 Julho 2022.

_____. **La isla en peso** (1943)

Disponível em: [LaislaenpesoGaleria_text.pdf \(archive.org\)](#)
Acesso em: 26 Maio 2024.

POLI, Ivan. **Antropologia dos orixás: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora**. Rio de Janeiro; Pallas, 2019.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

QUARTO PRODUÇÃO AUDIOVISUAL

Disponível em: <https://www.qu4rtostudio.com.br/post/angulos-de-camera-no-audiovisual>

Acesso em: 13 Julho 2022.

RATTS, Alex. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez**. São Paulo: Selo Negro, 2010.

REID, Michele. *Os Iorubás em Cuba: origens, identidades e transformações*. In.: FALOLA, Toyin; CHILDS, Matt D., (org.). **A Diáspora Iorubá no Mundo Atlântico**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2024.

REIS, João José. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. – Edição revisada e ampliada – 3ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

ROMERO, Silvio. **Folclore Brasileiro: cantos populares do Brasil**. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

ROUSSELFF, Dilma. **O golpe de 2016: a porta para o desastre**. Brasil de Fato (BdF). São Paulo, 17 de abril de 2019, às 06:41.

Disponível em: <https://www.brasildefato.com.br/2019/04/17/o-golpe-de-2016-a-porta-para-o-desastre-por-dilma-rousseff>

Acesso em: 26 Junho 2022.

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

SANTIAGO, Serafim. **Anuário Christovense ou Cidade de São Cristóvão**. São Cristóvão: Editora UFS, 2009.

SANTOS, S.A. dos. *A Lei nº 10.639/03 como fruto da luta antirracista do Movimento Negro*. In.: **Educação Anti-racista: caminhos abertos pela Lei Federal 10.639/03**. Brasília: Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização e Diversidade, 2005.

SANTOS, Milton. *O dinheiro e o território*. In.: SANTOS, Milton; BECKER, K. Bertha (Orgs.). **Território, territórios: ensaios sobre o ordenamento territorial**. Rio de Janeiro: e-Editora Lamparina, 2007.

SAMPAIO, Adélia. Depoimento [22 de abril de 2017]. **Seminário “Mulheres Negras Fazendo Cinema no Brasil”**. Pesquisador: Wolney Nascimento Santos. Aracaju-SE – 2ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe – EGBÉ. Gravador digital Sony IC Recorder.

SAMINÊZ, Odílio. **Tambores de Sergipe: A percussão e o canto na festa dos lambe sujo e caboclinhos em Laranjeiras-SE**. Aracaju, SE: Criação Editora, 2021.

SANTOS, Mesalas. **Performance e escárnio na festa do Lambe Sujo**. São Cristóvão: Editora UFS, 2013.

_____. **Etnografia dos folguedos folclóricos em laranjeiras. Narrativas, performance e experiências nos circuitos da cultura popular**. 2016. 249 f. Tese (Doutorado em Ciências Humanas – Antropologia Cultural) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro, 2016.

SANTOS, Wolney Nascimento. **Corpo Negro: Território, Memória e Cinema**, 2018. 147p. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Cinema e Narrativas Sociais) Universidade Federal de Sergipe-UFS. São Cristóvão.

_____. **As Aventuras de Seu Euclides (2007) - um cinema negro de bonecos**. Revista Cumbuca, Aracaju - Sergipe, p. 32 - 41, 29 maio 2020.

SANTOS, W. N.; ZOBOLI, F. *Do teatro ao cinema negro no Brasil: marcas em Sergipe*. In: NOGUEIRA, Adriana Dantas; FRANÇA, Lilian Cristina Monteiro; SILVA, Renato Izidoro(Orgs.). **Cinema e Interdisciplinaridade – convergências, gêneros e discursos**. V.2. Aracaju: Criação, 2019.

SANTOS, W. N.; DANTAS JUNIOR, H. S.; ZOBOLI, F. **Cinema, Educação e Africanidades: A Memória no Documentário “Caixa D'água Qui-Lombo é Esse?”**. Fortaleza – Ceará, Revista Educação & Formação, v.5, n. 3, p. 1-21, set./dez. 2020.

SAVIANI, Dermeval. **A Nova Lei da Educação: trajetória, limites e perspectivas**. 8. ed. rev. - Campinas, SP: Autores Associados, 2003.

SILVA, Caroline Mendes da. **O Negro no Cinema Brasileiro: uma análise fílmica de Rio Zona norte e A grande cidade**. São Paulo: LiberArs, 2017.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/3003**. 2. ed. v. 1. - Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. **Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/3003**. 2. ed. v. 2. - Belo Horizonte: Mazza Edições, 2011.

_____. **Negritude, Cinema e Educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/3003**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2014.

STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical – uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

TEIXEIRA, Francisco Elinaldo. (org.). **Documentário no Brasil – tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. **Festa de negro em devoção de branco: carnaval na procissão ao teatro no círio**. – São Paulo: Ed. Unesp, 2012.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução: Carlos E. M. de Moura. Edusp, 1999.

_____. **Fundação Pierre Verger**. Acervo fotográfico
Disponível em: <https://www.pierreverger.org/br/acervo-foto.html>
Acesso em: 16 Julho 2022.

YOEL, Gerardo. (Org.). **Pensar o Cinema: imagem, ética e filosofia**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

DEPOIMENTO - ENTREVISTA

BELARMINO, M.R. Marcelo Roque Belarmino. Depoimento [outubro 2019].
Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. 1 arquivo mp3. Entrevista concedida para a pesquisa sobre a trilogia As Aventuras de Seu Euclides.

BELARMINO, M.R. Marcelo Roque Belarmino. Depoimento [Maio 2022].
Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. Entrevista concedida para o trabalho de pesquisa O Cinema Negro Sergipano dos realizadores Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes.

BELARMINO, M.R. Marcelo Roque Belarmino. Depoimento [Março 2024].
Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. Entrevista concedida para o trabalho de pesquisa O Cinema Negro Sergipano dos realizadores Marcelo Roque Belarmino e Everlane Moraes.

MORAES, Everlane. Everlane Moraes. [Maio 2020]. Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. Entrevista concedida para o trabalho de pesquisa O Cinema Negro Sergipano dos realizadores Everlane Moraes e Marcelo Roque Belarmino.

SANTOS, Maria Alda Nascimento; NASCIMENTO, Emilia Maria: depoimento [abril 2024]. Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. Entrevista concedida para a pesquisa sobre a Festa Lambe Sujo, na cidade de Aracaju.

SERRA, Emmanuel Vasconcellos. [março 2024]. Entrevistador: Wolney Nascimento Santos. São Cristóvão/SE: Universidade Federal de Sergipe. Entrevista concedida para o trabalho de pesquisa O Cinema Negro Sergipano dos realizadores Everlane Moraes e Marcelo Roque Belarmino.

FILMES ANALISADOS

MARCELO ROQUE BELARMINO

A PAQUERA – Filme. Direção de Marcelo Roque. Sergipe: produtora vídeos, 2004. 1 DVD (2'10).

QUEBRA-CABEÇA – Filme. Direção de Marcelo Roque. Brasil: Agony Sidney, 2006. (7'21)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zaNMOXLC4q4>

Acesso em: 12 Maio 2022.

TEMPO IDOS - Filme. Direção de Marcelo Roque . Sergipe: Fazer Filmes, 2013. (7'18)

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oRArmgh19vc&t=10s>

Acesso em: 29 Maio 2022.

AS AVENTIRAS DE SEU EUCLIDES - PARAFUSOS - Filme: Direção de Marcelo Roque Belarmino. Brasil, 2007. 1 DVD (16')

AS AVENTIRAS DE SEU EUCLIDES - CHEGANÇA - Filme: Direção de Marcelo Roque Belarmino. Brasil, 2009. 1 DVD (15')

AS AVENTIRAS DE SEU EUCLIDES - LAMBE SUJO E CABOCLINHOS - Filme: Direção de Marcelo Roque Belarmino. Brasil, 2012. 1 DVD (15')

EVERLANE MORAES

CONFLITOS E ABISMOS – A EXPRESSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA. Filme. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2014.

Disponível em: <https://vimeo.com/> - (arquivo da Diretora)

Acesso em: 29 Maio 2022.

AGENTE ACABA AQUI - Filme. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2021. (13').

DCP) – Instituto Moreira Salles - IMS, Quarentena – Programa Convida.

Disponível em: <https://ims.com.br/convida/everlane-moraes/>

Acesso em: 03 Maio 2022.

CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE? – Filme. Direção de Everlane Moraes. Brasil, 2013. 1 DVD (15')

AURORA - Filme. Direção de Everlane Moraes. EICTV Cuba, 2018. (15')
Disponível em: <https://vimeo.com/> - (arquivo da Diretora)
Acesso em: 29 Maio 2022.

PATTAKI - Filme. Direção de Everlane Moraes. EICTV Cuba, 2019. (21')
Disponível em: <https://vimeo.com/> - (arquivo da Diretora)
Acesso em: 29 Maio 2022.

FILMES PESQUISADOS

AURORA. Filme. Direção de F. W. Murnau. EUA. 1927 (90'). 1 DVD.

AOS VENTOS QUE VIRÃO. Filme. Direção de Hermano Penna. Brasil. 2012. (1'36'').
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8QjMOPgBkMI>
Acesso em: 29 Maio 2022.

A PELADA. Filme. Direção de Damien Chemin. Brasil. 2013. (1'18''38).
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ywKFBIFtNIE&t=233s>
Acesso em: 29 Maio 2022.

MÚSICA LIBRE: Uma incrível viagem pela música caribenha. Filme. Direção de Carolina Sá. Brasil. 2003. 1 DVD (130')

O ENCOURAÇADO POTEMKIN. Filme. Direção de Serguei Eisenstein. Produção: Goskino. União Soviética. 1925. 1 DVD (74').

ÔRI - Filme. Direção Raquel Gerber. Produtora Angra Filmes: Brasil, 1989. (91 min.)

MAKING OF – As Aventuras de Seu Euclides Lambe Sujo e Caboclinhos. Direção de Marcelo Roque Belarmino e Eduardo Freire. Sergipe, 2012. 1 DVD (6'30)

O SÉTIMO SELO. Filme. Direção de Ingmar Bergman. Suécia. 1957. (1'37''06)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=A-rBzHIvoVA>
Acesso em: 29 Maio 2022.

REZOU À FAMÍLIA E FOI AO CINEMA (2013)
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=5RnuYuoIJdY&t=920s>
Acesso em: 29 Maio 2022.

MÚSICA PESQUISADA

CORONA, Manoel. **Longina**. Cuba, 1918
Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=zacSW3prhUE>
Acesso em: 24 Julho 2022.

JORNAIS

Cinforme. Aracaju, ano XXIV – Nº 1204, 08 a 14 de maio de 2006. Cultura & Variedade, p. 12.

Jornal O Capital. Aracaju, ano XVI – Nº 148, Agosto de 2006.

Jornal O Clarim D’Alvorada, São Paulo, anno VI, n. 22, p. 1, Domingo, 24 nov. 1929.

Gazeta Hoje. Aracaju(SE), 21 a 27 de maio de 2006. Cultura Caderno B, p. 2B.

BUSCA EM CARTÓRIO DE REGISTRO DE IMÓVEIS

Cartório 11º Ofício – 3ª Zona Imobiliária de Aracaju/SE, transcrição n. 2061, livro: 3-B, folhas 100-101, 01 Agosto de 1952.

INTERNET

GOVERNO DE SERGIPE

Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/governo/curta-se-e-aperipe-promovem-o-audiovisual>

Acesso em: 12 Junho 2022.

8ª MOSTRA PLURIARTÍSTICA NOVEMBRO NEGRO

Disponível em: <http://www.infonet.com.br/noticias/cidade/ler.asp?id=136502>
<http://www.infonet.com.br/noticias/cultura//ler.asp?id=137141>

Acesso em: 03 Janeiro 2017.

REVISTA REVER E CINEMAIS UFS

Vídeo produzido por Luciano Freitas, aluno do Curso de Audiovisual, durante uma sessão do Caixa D’Água Qui-lombo é Esse? em 19 de novembro de 2014 (*para comemorar as atividades acadêmicas alusivas a 20 de novembro, Dia da Consciência Negra*).

Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lqjUPq4raRM>

Acesso em: 02 Janeiro 2018.

SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA – SECULT/SE.

Disponível em: <http://agencia.se.gov.br/noticias/cultura/mais-de-trinta-anos-marcam-a-historia-do-centro-de-criatividade>

Acesso em: 31 Dezembro 2017.

FESTIVAL IBEROAMERICANO DE CINEMA DE SERGIPE – CURTA-SE.

Disponível em: <https://www.se.gov.br/noticias/governo/curta-se-e-aperipe-promovem-o-audiovisual>

Acesso em: 12 Junho 2022.

FESTIVAL INTERNACIONAL DE CURTAS-METRAGENS DE SÃO PAULO -
Programa Brasileiros / Formação do Olhar / Mostra Online kino Oikos
Disponível em: <http://www.kinoforum.org.br/curtas/2012/filme/1758/>
Acesso em: 29 Maio 2022.

INSTITUTO MOREIRA SALLES – IMS
Disponível em: <https://ims.com.br/convida/everlane-moraes/>
Acesso em: 05 Junho 2022.

LEI MUNICIPAL DE INCENTIVO A CULTURA – ARACAJU/SE
Disponível em:
https://www.aracaju.se.gov.br/guarda_municipal/index.php?act=leitura&codigo=32692
Acesso em: 10 Maio 2022.

O GRUPO TEATRAL IMBUAÇA
Disponível em: <https://www.imbuaça.com.br>
Acesso em: 11 Julho 2021.

PROPOSTA DE EMENDA À CONSTITUIÇÃO Nº 1, DE 2022
Senado Federal – Atividade Legislativa – 30 Junho 2022
Disponível em: <https://www25.senado.leg.br/web/atividade/materias/-/materia/151585>
Acesso em: 02 Julho 2022.

SENADO APROVA PEC DO ESTADO DE EMERGÊNCIA
Senado Federal - Da Agência Senado Notícias – 30 Junho 2022 – 20h56
Disponível em: <https://www12.senado.leg.br/noticias/materias/2022/06/30/senado-aprova-pec-do-estado-de-emergencia-1>
Acesso em: 02 Julho 2022

SENADO APROVA PEC QUE ELEVA BENEFÍCIOS E IMPÕE
ESTADO DE EMERGÊNCIA
O Estado de S. Paulo – 1 Julho 2022
Disponível em: <https://digital.estadao.com.br/o-estado-de-s-paulo/20220701/textview>
Acesso em: 02 Julho 2022.

TV ZABUMBAMBUS COSTA EIRA ARTE E CULTURA
16 de jun. 2017 - Chegança
CHEGANÇA – SERGIPE: Documentário sonoro do folclore brasileiro – nº 16
Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=HkJ_V6bjcU
Acesso em: 01 Fevereiro 2024.

ENTREVISTAS LIDAS

MULHER NO CINEMA é um site que celebra o trabalho das mulheres nas telas.
Everlane Moraes sobre “A Gente Acaba Aqui”:
“A morte e a dor me fizeram criar.
Texto escrito por Luísa Pécora em 09 de julho de 2021

Disponível em: <https://mulhernocinema.com/entrevistas/everlane-moraes-lanca-o-curta-a-gente-acaba-aqui-a-morte-e-a-dor-me-fizeram-criar/>

Acesso em: 03 Maio 2022.

REVISTA CONTINENTE ONLINE

A Gente Acaba Aqui

(Jornalismo Cultural, produzido no estado de Pernambuco)

Texto escrito por Taynã Olimpia em 05 de Julho de 2021

Disponível em: <https://revistacontinente.com.br/secoes/curtas/a-gente-acaba-aqui>

Acesso em: 29 Maio 2022.

LINK & ZINE

IMS apresenta o curta-metragem “A gente acaba aqui”, de Everlane Moraes

Disponível em: <https://linkezine.com.br/2021/07/01/ims-apresenta-o-curta-metragem-a-gente-acaba-aqui-de-everlane-moraes/>

Texto publicado em 01 de julho de 2021 por Josué Júnior

Acesso em: 29 Maio 2022.

REVISTA ELÁSTICA

(Revista apóia os movimentos periféricos e as lutas sociais de artistas e coletivos que são silenciados e invisibilizados)

Daqui para a eternidade - Em "A Gente Acaba Aqui", a cineasta Everlane Moraes filma o velório de seu tio “fofoqueiro e cachaceiro” e lhe dá seus sonhados 15 minutos de fama

Texto escrito por Artur Tavares em 30 de julho de 2021

Disponível em: <https://elastica.abril.com.br/especiais/everlane-moraes-documentario-morte-tio/>

Acesso em: 29 Maio 2022.

REVISTA ONLINE DO VERBERENAS

Disponível em: <https://www.verberenas.com/article/a-beleza-esta-dentro-de-nos-que-olhamos-entrevista-com-everlane-moraes/>

Acesso em: 19 Julho 2022.

APÊNDICES

APÊNDICE A – FICHA-ROTEIRO DE APOIO DIDÁTICO.....	201
APÊNDICE B – Reflexões sobre a Semana da Consciência Negra de 2023 do Centro de Excelência Professor Paulo Freire - Daniela Moura Bezerra Silva.....	225
APÊNDICE C – Trabalho Interdisciplinar dos Clubes: Arte e Mídia na Semana da Consciência Negra, no Centro de Excelência Professor Paulo Freire.....	229
APÊNDICE D – Fotos do evento.....	236

APÊNDICE A
FICHA-ROTEIRO DE APOIO DIDÁTICO

MARCELO ROQUE BELARMINO

Nasceu em Maceió, estado de Alagoas em 1968. Ainda pequeno, veio morar em Aracaju-SE no ano 1973. Durante a adolescência, morou no conjunto Sol Nascente, no bairro Jabotiana, onde participou ativamente de atividades artísticas e culturais. Em 1990, inicia sua trajetória, atuando na área de publicidade, na Direção de Arte na Mídia Publicidade Produções e Promoções Ltda, quando teve o primeiro contato com o cinema, trabalhando na produção de comerciais. Em 1991, prestou concurso público estadual e, em 14 de março, passou a trabalhar nos Serviços Gráficos de Sergipe – Segrase, editora do Diário Oficial do Estado de Sergipe. Em 1997, ingressou na Universidade Federal de Sergipe–UFS, para cursar Arte-educação (hoje, Artes Visuais). Formou em 2002 e, nesse mesmo ano, ingressou na Secretaria Municipal da Educação – SEMED/Aracaju mediante concurso público, passando a lecionar a disciplina Arte.

Filmografia

Produções independentes como Produtor, Diretor e Roteirista

- 2004. **A PAQUERA** - VHS - 2min (experimental)
- 2008. **QUEBRA-CABEÇA** - mine DV - 7min40s. (vídeo arte)
- 2009. **O PERFEITO** - mine DV – 2min11s. (experimental)
- 2010. **O QUE MOTIVA - PEREGRINAÇÃO DE DIVINA PASTORA** - MiniDV – 15min (documentário)

Edital BNB de cultura – Independente como Produtor, Diretor e Roteirista

- 2008. **AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES: PARAFUSOS** - DVCam - 15min
- 2009. **AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES: CHEGANÇA** – HD - 15min
- 2011. **AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES: LAMBE SUJO E CABOCLINHOS** - DVCam - 15min

2008-2010. DIVERSAS PRODUÇÕES NA APERIPÊ TV - como Diretor e Roteirista

Pela Produtora Fazer filmes (Direção, produção e roteiro)

- 2017. **UMA PASSAGEM PELO 2º DIA DO FASC** – FHD – 2min (matéria)
- 2018. **NA FORÇA DA FÉ** – FHD – 7min (videoclipe)
- 2021. **A KOMBI DE IVAN** – FHD – 20min (documentário)

AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – PARAFUSOS

CINEMA DE BONECOS MANIPULADOS - SUSPENSE | COR | 2007 | 16min

Indicado a partir de 10 anos



Ficha Técnica

Direção – Marcelo Roque Belarmino

Roteiro – Marcelo Roque Belarmino e Anselmo Seixas

Assistente de Direção – Everlane Moraes

Fotografia – Moema Pascoini e Vinicius Leite

Assistente de Fotografia – Bruno Monteiro

Produção Executiva – Isabela Mattiazzo

Diretor de Produção e Platô – Sidney Gomes

Arte – Jamson Madureira

Design e Confeção de Bonecos – Anselmo Seixas

Figurinos – Aurélio Seixas

Atores Manipuladores de Bonecos – Isaias Santos Nascimento e Carlos Cruz

Edição de Vídeo – Marcelo Roque Belarmino

Som de Designer – Marcelo Roque Belarmino

Trilha Sonora Original – Pedrinho Mendonça

Dubladores: Seu Euclides – Gilvan Filho; Mãe Zira – Diane Veloso; Genézio – Rubens; Barroso; Euclides – Carlos Cruz; Nono – Isaias Santos Nascimento; Juvêncio – Diane Veloso; Capitão do Mato – Rubens Barroso; Jeguinho e Papagaio – Isaias Santos Nascimento

Sinopse

Seu Euclides, um velho contador de histórias, conta como surgiu a manifestação popular “Parafusos” da cidade de Lagarto, no estado de Sergipe.

Prêmios e participações em festivais e Mostras

Curta-SE 8 - 2º Lugar – Júri Oficial. 2008

Sobre o filme

A partir do mito fundador da história do Grupo Parafusos, da cidade de Lagarto/SE, Marcelo Roque desloca o foco da narração para o personagem Seu Euclides, que, por uma alegoria cênica, conta a história estruturada em *flashback*. Buscando reminiscências de sua memória, relembrou o menino que vivia com seus pais na senzala, no regime da escravidão, o medo que sentia diante das assombrações e visagens que assustavam as pessoas nas noites de lua cheia – na verdade, era a dança Parafusos que os negros faziam quando fugiam dos engenhos para se amalocar nos canaviais e matas e depois criar o mocambo e o Quilombo. No momento da fuga, os negros brochavam o rosto de branco – tabatinga – e vestiam as anáguas das sinhazinhas que estavam no quarador, “cobrindo todo corpo até pescoço”. Usavam um chapéu branco em formato cone e saíam rodopiando e saltando como assombrações. Após o término da escravatura, os negros mantiveram a tradição da dança. Na cidade de Lagarto/SE, o **padre José Saraiva Salomão**, ao ver os negros evoluindo no entorno da igreja matriz com rodopios, torcendo e destorcendo, batizou-os de *parafusos*.

Sugestões de aproveitamento para roda de conversa em escolas, cineclubes e espaços alternativos

- Quem é o diretor Marcelo Roque Belarmino?
- Como surgiu a idéia de fazer o filme *As aventuras de Seu Euclides – Parafusos*, tendo um personagem que conta a história.
- Como é a Dança Parafusos que os negros faziam quando fugiam dos engenhos para se amalocar nos canaviais e matas e depois criar o mocambo e o Quilombo?
- O filme é uma oportunidade para conversar sobre a linguagem cinematográfica: o formato em curta-metragem; o gênero de suspense no cinema; o cinema com atuação de bonecos manipulados por atores.
- O filme mostra que os negros(as) fugindo para o Quilombo. Então, é bastante oportuno falar dos movimentos de resistências feitos estrategicamente na perspectiva de viver livre ao modo de vida *Kilombo* (da África).
- Sempre que possível visitar exposições e feiras temáticas com bonecos. Ver filmes e espetáculos teatrais e de formas animadas com bonecos e objetos inanimados manipulados por atores.

AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – CHEGANÇA

CINEMA DE BONECOS MANIPULADOS - DRAMA | COR | 2008 | 15min

Indicado a partir de 10 anos



Ficha Técnica

Direção – Marcelo Roque Belarmino

Roteiro – Manoel Luiz Belarmino

Assistente de Direção – Thiago Hora

Direção de fotografia – Damien Chemin

Assistentes de Fotografia – Alunos do Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira –NPD

Edu Freire

Danilo Mecnas

Ramon Ribeiro

Maria Carolina

Vaneide

Anderson Bruno

Mauricio Pascoal

Sâmara Andrade

Operador de Câmera – Damien Chemin

Edição de Vídeo – Beto Matuck

Sound Designer – Pauly di Castro

Trilha Sonora – Grupo Renantique

Áudio gravado e mixado nos estúdios da Fundação Aperipê

Produção – Tereza Mariana Cardoso

Co-Produtor – Emanuel Garapa

Direção de Arte – Marcelo Roque Belarmino

Design e Confeção dos Bonecos – Anselmo Seixas

Figurinos – Aurélio Seixas

Equipe de Arte – Carlos Alberto

Everlane Moraes

Jamisson Madureira

Robério Barbosa

Elenco: Seu Euclides – Isaias Nascimento; Tambaqui – Pauly di Castro; Dourada – Isabela Raposo; Piloto – Kassem; Gajeiro – Odécio Antonio; Guarda Marina – Carlos Alberto; Capitão – Rubens Barroso; Ministro - Odécio Antonio; Escrivão – Isaias Nascimento; Padre – Carlos Cruz ; Embaixador Mouro – Kassem; Rei Mouro – Isaias Nascimento

Sinopse

Seu Euclides está pescando com Dourada, sua cachorrinha vira lata, num riacho perto de casa, e conta a história de sua descendência de um antigo Reino chamado Maurítânia, que invadiu Portugal por vários séculos, mostrando que nossas origens podem ser de variadas culturas e de lugares distantes.

Prêmios e participações em festivais

Curta-SE 10 – 1º Lugar, Júri Oficial. 2010

Curta-SE 10 - Menção Honrosa, classificação nacional. 2010

Festival de Piloto, Rio de Janeiro, com entrevista e transmissão pela TV Brasil.

Festival da Aperipê TV, 2011 – 2º lugar

Foi selecionado para mais de 12 festivais pelo país.

Sobre o Filme

A Chegança é um folguedo popular que apresenta as tradições da Península Ibérica através de histórias de costumes e das aventuras da expansão marítima acrescentado a isso, a difusão do ciclo de narrativas em folhetos de cavalaria que versavam pelas fabulações carolíngias e principalmente pelos os romances como a Nau Catarineta, Mouriscas e as Danças que invariavelmente eram acompanhadas e atravessadas por cantos e músicas que em destaque apresentavam a luta pelo domínio e/ou pela retomada de território dos Cristãos contra os Mouros e sua conseqüente conversão ao catolicismo. No Brasil, a Chegança se institui com base em uma manifestação popular com uma representação estruturada em partes ou jornadas que são declamadas e cantadas, acompanhadas por música e a corporeidade marcada pelo o trejeito da dança dos(as) participantes.

Sugestões de aproveitamento para roda de conversa em escolas, cineclubes e espaços alternativos

- Quem é o diretor Marcelo Roque Belarmino?

- Conversar sobre o folguedo popular Chegança que apresenta as tradições da Península Ibérica através de histórias de costumes e das aventuras da expansão marítima.
- No estado de Sergipe, a Chegança “observa-se na prática, muitas vezes, a interpenetração dos temas de epopeia marítima e da luta contra o infiel” (Dantas, 2015, p. 119). Assim como, na maioria que estão em atividade há uma singularidade religiosa, por conta que comemoram com representações durante a festa de São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.
- Abordar a relação sincrética de fé da população negra no Brasil, com São Benedito e Nossa Senhora do Rosário.
- Era comum no Brasil do século XVIII, a criação de irmandades em devoção aos santos e santas da igreja católica, sobretudo como forma de unir aos propósitos do colonizador, estabelecendo uma relação em que pese a confiante participação dos(as) índios(as), negros(as) no projeto colonial, a partir da demanda de construção de capelas e igrejas que foram erguidas em diversas vilas e povoações no Brasil.
- *Falar sobre a linguagem cinematográfica e a produção do filme* – sobre o tempo da produção do filme foi em média entre quatro e seis meses, considerando as questões administrativas, confecção de bonecos, adereços e cenários. Quarenta e cinco dias foram as gravações das cenas, com um detalhe que a cena final do combate durou em média mais de 18 horas; momentos significativos da produção e direção de arte do filme foi a construção de um barco de cinco metros de comprimento – uma replica de uma nau para as cena dos Mouros, Embaixadas e no desenrolar da história com o *combate final* com a redenção dos Mouro.
- A música é um elemento fundamental no filme, pois ela compõe a criação da ambiência e temporalidades das cenas em terra e na nau em alto mar, caracterizando o período histórico das navegações portuguesas. Destaque para as nuances e cortinas sonoras do Grupo Renantique de Música Medieval e Renascentista.
- Na perspectiva do filme dar possibilidade para pensar sobre as condições históricas que formaram as idéias e pensamentos que construíram a prática cultural do poder da colonialidade no Brasil, mesmo que de forma subliminar – sob os ideais do colonialismo – em que pese num completo desinteresse e apagamento das culturas aqui existentes, mostram apenas a sua única forma de viver e de contar as histórias. Sobre isso, percebemos que a narrativa de uma história única contada pelo colonizador, estabelece o poder, que “[...] é a habilidade não apenas de contar a história de outra pessoa, mas de fazer que ela seja sua história definitiva” (Adichie, 2019, p. 23).

- A partir do olhar reflexivo quanto a representação da Chegança, podemos inferir que o corpo brincante está a todo tempo construindo e contando uma outra história que é de luta, resistência, forma e concepção de mundo, mesmo que o seu desígnio já sabemos dentro da alegoria da encenação da Chegança.
- No começo do filme o personagem Seu Euclides conversa com o peixe tambaqui nos dando uma pista em que cada um de nós, tem uma história em relação a sua vida e seus antepassados.
- Mas, é no diálogo do Capitão da expedição e o Padre que percebemos a clareza que o diretor Marcelo Roque tem sobre a questão, nos dando uma idéia de alteridade, – reconhecendo que as formas que os Mouros vivem e concebem sua relação com a natureza e as coisas são igualmente importantes quanto os portugueses. Reconhecendo que os Mouros são detentores de saberes diversos e, que de fato eles não são seus verdadeiros inimigos.

AS AVENTURAS DE SEU EUCLIDES – LAMBE SUJO E CABOCLINHOS

CINEMA DE BONECOS MANIPULADOS - DRAMA | COR | 2012 | 15min

Indicado a partir de 10 anos



Ficha Técnica

Direção – Marcelo Roque Belarmino

Roteiro – Marcelo Roque Belarmino
Manoel Luiz Belarmino

Produção Executiva – Nadja Donato

Direção de Fotografia – Damien Chemin

Assistente de Fotografia – Edu Freire

Ramon Ribeiro

Operador de Câmera – Luiz Carlos Costa Junior

Design e Confecção dos Bonecos – Anselmo Seixas

Figurinos dos Bonecos – Aurélio Seixas

Som Direto e Edição de Áudio – Alessandro Santana

Trilha Sonora – Isaias Nascimento

Junior Santos

Direção de Arte e Edição de Vídeo – Marcelo Roque Belarmino

Equipe de arte – Junior Santos

Marcio Prata

Everlane Moraes

Jamson Madureira

Assistente de Direção – Thiago Hora

Daniel Lolo

Produção – Cintia Silva

Julia machado

Sidney Gomes

Co-Produção – Emanuel Garapa

Sinopse

Seu Euclides e Dourada estão voltando da pescaria quando são surpreendidos por dois Lambe Sujos pedindo *ioiô*. O joguinho dá um susto neles e Seu Euclides conta as histórias do tempo da

escravidão, na cidade de Laranjeiras, em Sergipe, onde surgiu uma rivalidade entre os índios Caboclinhos e os negros Lambe Sujos. Os negros estão fugindo para o Quilombo e o senhor de engenho precisa da ajuda dos índios para destruir o Quilombo.

Sobre o filme

O terceiro e último filme que fecha a trilogia *As Aventuras de Seu Euclides – Lambe Sujo e Caboclinhos* faz referência à festa popular Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras/SE que acontece anualmente no segundo domingo do mês de outubro, em que se rememora do período da escravidão no Brasil, a história do combate entre Quilombolas e Índios, através da encenação dramática que envolve parte dos moradores e seu entorno do Vale do Cotinguiba, seja na condição de Negros Quilombolas – Lambe Sujos e Índios – Caboclinhos ou público participante e, também nas atividades que se desdobram para o liame de sucesso da festa, recebendo apreciadores(as) e pesquisadores(as) da cultura popular de outros estados do país e das cidades do estado de Sergipe.

O roteiro do filme foi escrito por Marcelo Roque Belarmino e seu irmão Manoel Luiz Belarmino que não reproduziram fielmente os detalhes da festa Lambe Sujo com suas partes da encenação. Mas, objetivamente apresentaram os principais aspectos da festa e seu enredo. Para dar um melhor entendimento ao(a) leitor(a) de como é o Auto Dramático – Festa Lambe Sujo, fizemos um sucinto resumo dos dois dias da festa (sábado e domingo) com suas principais partes:

ESMOLADO – acontece logo cedo no sábado, um negro lambe sujo aprisionado e guiado por um caboclinho, com uma corda amarrada na cintura e com um cesto grande na cabeça, transitando na feira da cidade pedindo a cada feirante uma doação, “*dadá ioiô*” (dar senhor); “*dadá iaiá*” (dar sinhá) e “*voismicê ajuda nêgo?*” que pode ser em dinheiro, feijão, farinha, temperos, verduras e carnes de boi, de carneiro, miúdos de porco, charque, e outros. O arrecadado é destinado para o almoço do domingo – a feijoada que será preparada e cozinhada na casa do Mestre Zé Rolinha.

CONSTRUÇÃO DAS CABANAS - A tarde, a partir das 13 horas um grupo de homens vai a mata com foices e facão para a retirada das taquaras (bambus) e folhas da pindoba (palmeira) que serão a base para a construção das cabanas – lambe sujo (quilombo) e dos caboclinhos (índios), no *Largo do Quaresma* onde será encenado o *combate final*.

No domingo a encenação dramática acontece em três atos distintos:

ALVORADA FESTIVA que acontece as quatro da manhã, quando vão chegando os brincantes Lambe Sujos de diversos povoados e municípios do Vale do Cotinguiba, seguindo em direção a casa do Mestre Zé Rolinha, onde acontece o ajuntamento e o vozerio madrugagal cantando e tocando os instrumentos.

O CORTEJO PELAS RUAS DA CIDADE - ainda sem estarem caracterizados os lambe sujios saem pelas ruas cantando *samba nego, branco não vem cá, se vier pau há de levar* e tocando os instrumentos, anunciando a festa e a tomada da cidade. Uma parte dos brincantes retorna ao ponto de ajuntamento na casa do Mestre Zé Rolinha e a outra a suas casas. Iniciam o ritual da pintura corpórea. Agora caracterizados, saem em cortejo com o Rei, o Príncipe, Mãe Suzana, Pai Joá e dois Taqueiros ou Feitores com chicotes em couro cru comandando a organização do cortejo com chibatadas nos populares que teimam entrar no espaço que estão os lambe sujios. De forma concomitante ao cortejo dos lambe sujios, os caboclinhos se arrumam em sua cabana e seguem em duas filas pelas ruas da cidade com o Cacique, o seu Filho, a Rainha e a Princesa (que será raptada a tarde) em duas filas entoando o canto de guerra *preto correu, caboclo pegou* e tocando os instrumentos caixa e tambor. Ainda pela manhã, a encenação envolve o caráter religioso com a visita dos dois grupos ao terreiro Nagô Santa Bárbara Virgem, a Lôxa responsável pelo terreiro vem à porta e abençoa a todos os participantes da festa. Em seguida, os grupos seguem em cortejo, porém em percursos opostos e vão se encontrar novamente na praça central, na Igreja Matriz Sagrado Coração de Jesus, agora para receber a bênção do Padre, que pede silêncio e em inspiração a Deus, convoca que todos rezem “O Pai Nosso”, ao tempo em que após a oração, benze a todos aspergindo água benta. Seguem a encenação pelas ruas da cidade. No horário do meio dia, lambe-sujios e caboclinhos fazem uma pausa no cortejo da batucada e vão para o almoço, saborear a feijoada (feita com as doações do dia anterior, no *esmolado*). A tarde os dois grupos voltam em cortejo, quando acontecem vários confrontos.

O COMBATE FINAL, que acontece já ao entardecer numa luta generalizada entre os dois grupos com o triunfo dos caboclinhos, através da rendição e aprisionamento dos negros lambe sujios que são levados em fileira ao público para serem vendidos. Os caboclos índios em um movimento simbólico de vitória tocam fogo no Quilombo.

Sugestões de aproveitamento para roda de conversa em escolas, cineclubes e espaços alternativos

- Quem é o diretor Marcelo Roque Belarmino?
- Atualmente, a festa Lambe Sujo acontece em algumas cidades do estado de Sergipe. Contudo, é na cidade de Laranjeiras que concentra sua maior organização e participação dos

brincantes, moradores e público “como a maior encenação performática teatral a céu aberto do estado” – dito pelos moradores da cidade.

- Como é o Auto Dramático – Festa Lambe Sujo da cidade de Laranjeiras em Sergipe?
- Se possível fazer uma análise com aproximação e distinção da Festa Lambe Sujo de Laranjeiras/SE, com o folguedo Quilombo em Alagoas.
- Pesquisar antecipadamente sobre os preparativos da festa Lambe Sujo: no sábado: *o esmolado; construção das cabanas*; No domingo: *alvorada festiva; cortejo pelas ruas da cidade; combate final*.
- O filme mostra personagens importantes do Auto Dramático – Festa Lambe Sujo: O Negro lambe sujo; os Caboclinhos; o Cacique, líder dos Caboclinhos; O Rei dos lambe sujo; Pai Joá, Mãe Suzana, Taqueiro (Feitor); – fale sobre cada um e sua importância na história.
- Importante falar do ritual de caracterização corpórea do Lambe Sujo e do Caboclinhos: lambe sujo o corpo é pintado com a mistura de pó preto xadrez, sabão em pedra e água. Depois aplica o mel de cabaú para dar o aspecto de brilho no corpo. O caboclinho pinta o corpo com a mistura do pó xadrez vermelho, com sabão em pedra e água. Dentro do auto dramático diferentemente dos lambe sujos que são engraçados, escorregadios e tinhosos, os caboclinhos estão sempre com o rosto sério e marchando para a guerra com o aspecto austero.
- Durante a festa o lambe sujo pede dar *Ioiô, dar Iaiá*. A pessoa dando a oferta ou não, ele agradece com um abraço, é aí que acontece a melação.
- Aspectos históricos devem ser tratados, pois na cena do jantar/sarau na casa grande do Coronel Vicente, o Juiz fala da chegada de Dom Pedro II e da Imperatriz D. Teresa Cristina em visita à Sergipe e vai passar na cidade de Laranjeiras. Isso aconteceu em janeiro de 1860.
- Era comum nas províncias do Império brasileiro a representatividade do governo, a partir da figura centralizadora dos proprietários rurais, os coronéis e junta a ela a igreja católica na figura do padre e da justiça do Juiz.
- Tema propício para a roda de conversa é a condição de vida e regime de trabalho escravo nas fazendas do Vale do Cotinguiba. Importante fazer um paralelo com outras cidades e estados do Brasil, nesse mesmo período.

EVERLANE MORAES

Nasceu na cidade de Cachoeira, localizada no Recôncavo Baiano. Logo cedo veio morar em Aracaju/SE, sendo o Bairro Getulio Vargas, na área do Quilombo Caixa D'Água, território onde Everlane Moraes iniciou seus estudos e cresceu aprendendo as histórias de sua família e da ancestralidade coletiva da comunidade. Seu pai José Éverton Santos é artista visual e desde cedo Everlane teve contato com a prática artística desenvolvida por ele. Nos anos 2000-2013 encontra-se envolvida no coletivo de estudantes e realizadoras/es que vão promover um movimento fecundo nas artes visuais em Sergipe, em especial no setor do audiovisual e no cinema, junto ao trabalho de formação artística realizados pela Prefeitura Municipal de Aracaju (PMA), participando dos cursos e oficinas realizados pelo Núcleo de Produção Digital Orlando Vieira – NPD; No terceiro setor participando das formações em audiovisual realizadas pelo Programa Cultura, através do Setor de Cinema - Serviço Social do Comércio-SESC; Curso de Artes Visuais da Universidade Federal de Sergipe-UFS. Em 2009-2011 ingressou na TV Aperipê, integrando a equipe de profissionais do Núcleo de Programas Especiais – NUPE, na condição de estagiária, quando o núcleo foi dirigido pela realizadora Gabriela Caldas. Nesse período o contato com os equipamentos e a participação do trabalho na equipe do NUPE, com a troca de experiências e muitas observações, foram importantes para Everlane Moraes iniciar as bases intelectuais da atividade profissional no audiovisual. No ano de 2012 produz e filma seu primeiro curta-metragem *Caixa D'Água Qui-Lombo é Esse?* e, no período de 2015-2018, viaja à Cuba, para estudar cinema na Escuela Internacional de Cine y TV (EICTV) – San Antonio de Los Baños, cursando Direção de documentário. No período em que estudou na escola realizou vários filmes experimentais, destaque para *A Santa Cena* (2016); *Monga - Retrato de Café* (2017); *Aurora* (2018); *Pattaki* (2019). Ao retornar ao Brasil realiza projetos que lhe conferem reconhecimento profissional.

Filmografia¹⁰⁵

2019. **PATTAKI**. Doc. 21'. FullHD. Cor. EICTV. Cuba. Distribuição.

2018. **AURORA**. Doc. 15'. FullHD. B&N. EICTV. Cuba. Distribuição.

2017. **MONGA, RETRATO DE CAFÉ**. Doc. 15'. HD. Cor. EICTV. Cuba. Distribuição.

2016. **LA SANTA CENA**. Doc. 15'. HD. Cor. EICTV. Cuba. Distribuição.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://everlane-moraes4.webnode.page/meu-trabalho/>
Acesso em: 23 Maio 2024.

2016. **ALLEGRO MA NON TROPPO: LA SINFONIA DE LA BELLEZA**. Doc. 6'. HD.
Cor. EICTV. Cuba. Distribuição.

2015. **EL REFLEJO**. Ficção. 3'. HD. Cor. EICTV. Cuba. Distribuição.

2014. **CONFLITOS E ABISMOS: A EXPRESSÃO DA CONDIÇÃO HUMANA**. Doc. 15'.
HD. Cor. SECULT. Brasil. Distribuição.

2013. **CAIXA D'ÁGUA: QUI-LOMBO É ESSE?**. Doc. 15'. HD/Super 8. Cor e B&N.
SECULT. Brasil. Distribuição.

CAIXA D'ÁGUA QUI-LOMBO É ESSE?

DRAMA | COR | 2012 | 15min

Indicado a partir de 10 anos



Ficha Técnica

Direção – Everlane Moraes

Roteiro – Everlane Moraes

Direção de Fotografia – Eduardo Freire

Assiste. de Direção e Direção de Fotografia Super 8 - Moema Pascoini

2ª Assistente de Direção - Caroline Mendonça

Diretora de Produção– Nah Donato

Som Direto e Desenho de Som - Luiz Oliva

Produtor Platô - Isaias Nascimento

Pesquisa - Everlane Moraes

Black Malê

Williams Souza

Rosália Alves

Daniela Moura

Elenco - Gilson Marinho (Inha) e Luiza Dandara

Preparadora de Elenco - Diane Veloso

Preparador de Elenco (Projeções) - Yuri Alves

Montagem - Gabriela Caldas

Trilha sonora - Irmão e Grupo Membrana

Sinopse

o documentário "*Caixa D'Água Qui-lombo é Esse?*", por meio de depoimentos de antigos moradores e de acervos fotográficos, no âmbito cultural e histórico do bairro Getúlio Vargas, localizado em Aracaju, capital de Sergipe, relata a importância da ênfase que deve ser dada à cultura negra e à presença do negro escravo e seus descendentes, com o resgate de assuntos

relacionados à sua origem, oralidade, localização geográfica e consciência de sua identidade racial. Mostra que, apesar dessa comunidade existir em uma área urbana, ainda mantém muitos aspectos da vida em Quilombos dos antigos negros escravos do Brasil.

Prêmios e participações em festivais

Prêmio Inventar com a Diferença na 8ª Mostra de Direitos Humanos da América Latina. 2013
 Melhor Filme no SERCINE. Sergipe. 2013
 Melhor Filme no CURTASE. Sergipe. 2013
 Abertura 6º Festival Visões Periféricas, Rio de Janeiro. 2013.
 Melhor Curta-metragem e Menção Honrosa no V Cachoeira DOC. 2014
 Melhor Direção, Melhor Filme e Melhor Fotografia no 9º Encontro Nacional de Cinema. 2014
 Melhor Fotografia no Cine Favela. Goiânia. 2014
 Abertura do Festival Internacional Brésilien Mouvments. Cinéma La Clef e l'Université Sorbonne. Paris. 2014
 7ª Encontro Internacional de Cinema Negro Brasil, África e Caribe ZÓZIMO BULBUL. Rio de Janeiro. 2014
 8º Festival de Cinema Curta Cabo Frio. Rio de Janeiro. 2014
 3ª Bienal da Bahia. Museu do MAAN. 2014
 8ª Latinidades - Festival da Mulher Afro-Latino-Americana e Caribenha. 2015
 Kinoforum. Festival Internacional de Curtas. São Paulo. 2017
 Mostra Diretoras Negras Brasileiras. Brasília/Rio de Janeiro. 2017

Sobre o filme

Everlane Moraes lançou o curta-metragem *Caixa D'Água Qui-lombo é esse?* em 2013. O filme é resultado do Edital de Apoio a Produções Audiovisuais Digitais de Curta Metragem, que foi publicado pela Secretaria de Cultura do Estado de Sergipe – Secult. O filme tem traços estilísticos que o enquadram no gênero documentário, entretanto, ao tempo em que as dinâmicas das artes contemporâneas cinematográficas se hibridizam em narrativas diversas, ele dialoga com outros gêneros: ficção, experimentação, representação performática corpórea, confluindo para uma representação simbólica do corpo, no próprio corpo, como uma extensão da tela na qual se projetam as imagens do filme.

A história da comunidade do bairro Getúlio Vargas, compreendendo *o Cirurgia, Morro do Cruzeiro* – onde primeiro foi construída uma caixa-d'água e, hoje, o Centro de Criatividade¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Fundado em 10 de maio de 1985, é uma unidade da Secretaria de Estado da Cultura – Secult/SE. Disponível em: <http://agencia.se.gov.br/noticias/cultura/mais-de-trinta-anos-marcam-a-historia-do-centro-de-criatividade>
 Acesso em: 31 Dezembro 2017.

A Maloca está encrustada entre as ruas Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto, e é reconhecida como o segundo Quilombo urbano do Brasil. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e a encenação do corpo como suporte performático para projeção de imagens.

A equipe de pesquisa do filme foi composta por Everlane Moraes, Black Malê, Williams Souza, Rosália Alves e Daniela Moura, que trouxeram como elemento de partida do filme uma preliminar sequência, enfatizando o período do Império no Brasil, na província de Sergipe, compondo como o negro era visto e tratado na conjuntura que antecedeu o 13 de maio de 1888, quando se deu a abolição da escravatura, e, depois, as asserções documentais sobre as fontes que substanciam o filme: fotos históricas da construção do Centro de Criatividade, mapeamento dos depoimentos sobre o mito fundador da comunidade, que foi realizado com as pessoas mais antigas do bairro e também com aqueles que vivem e/ou que participam do universo próximo da vida de Everlane.

Sugestões de aproveitamento para roda de conversa em escolas, cineclubes e espaços alternativos

- Quem é a diretora Everlane Moraes?
- A história da comunidade do bairro Getúlio Vargas, compreendendo *o Cirurgia, Morro do Cruzeiro* – onde primeiro foi construída uma caixa-d'água e, hoje, o Centro de Criatividade. A Maloca está encrustada entre as ruas Riachão, Marechal Deodoro, Estudantes e Marechal Floriano Peixoto, e é reconhecida como o segundo Quilombo urbano do Brasil. Sua história é contada por meio da oralidade, levando-se em conta a posição de fala de seus moradores mais antigos, com documentos de arquivos: vídeos, fotografias e a encenação do corpo como suporte performático para projeção de imagens.
- Importante contextualizar a formação da cidade de Aracaju – a partir da mudança da capital de São Cristóvão para Aracaju em 1855. Os coronéis, barões e todo o funcionalismo público passaram a morar na nova capital. Com isso, muitos escravos e funcionários seus passaram a morar na área mais distante do centro da capital.
- O filme mostra letreiros de anúncios de jornais da época (1849), que denunciam a fuga do/a negro/a dos engenhos e da posse de seu dono. Nesse período, era comum os proprietários, quase diariamente, anunciarem oferecendo recompensa e dinheiro aos que trouxessem de volta seu negro ou negra cativo/a, bem como tornou-se corriqueiro, na província, vilas, fazendas e engenhos, advertir os que escondessem ou “acoitassem” escravos.
- Importante discutir sobre a linguagem dos anúncios utilizados no filme, onde descreve as características dos(as) negros(as) intencionalmente como uma alegoria imagética que

desdenha ironicamente do corpo descrito, empunhando uma escrita já pronta e personificada no componedor gráfico do jornal. E, se essa não estivesse adequada ao chamamento público, acentuava-se no texto escrito novas características que eram acompanhadas de um elemento compositivo, o *emblema tipográfico* (símbolo) de um negro fugindo.

- A equipe de intelectuais que fizeram a pesquisa para o filme, composta por Everlane Moraes, Black Malê, Williams Souza, Rosália Alves e Daniela Moura, que enfatizaram o período do Império no Brasil, na província de Sergipe, compondo como o negro era visto e tratado na conjuntura que antecedeu o 13 de maio de 1888, quando se deu a abolição da escravatura, e, depois, as asserções documentais sobre as fontes que substanciam o filme: fotos históricas da construção do Centro de Criatividade, mapeamento dos depoimentos sobre o mito fundador da comunidade, que foi realizado com as pessoas mais antigas do bairro e também com aqueles que vivem e/ou que participam do universo próximo da vida de Everlane Moraes.
- Abordar em como se dar o processo de reconhecimento de uma comunidade quilombola.
- O filme faz parte das produções audiovisuais que se caracterizam dentro do *Cinema Negro no Feminino*. Nesse sentido, é importante falar sobre o Cinema Negro e suas principais bases teóricas.
- *Fale! Eu quero te escutar! É importante o que você vai falar!* – *oralidade dos moradores mais antigos da comunidade* – a partir do filme discutir o método e as estratégias utilizadas pela diretora Everlane Moraes na construção de diálogos com os moradores.
- No filme, os depoimentos/falas dos moradores não são identificados com legendas, assim como não há sincronismo entre a voz de quem fala e a imagem que está sendo exibida. Essa asserção segue em todo o filme, até os créditos finais, quando os nomes dos moradores são identificados. Isso é um recurso intencional de que a diretora se utilizou: em cada fala, o morador parece ser anônimo.
- O filme resgata uma entrevista de arquivo da TV Aperipê com o cantor e compositor (*in memoriam*) Wellington Santos, conhecido no circuito musical e cultural do estado como *Irmão*, tio de Everlane Moraes. Importante fazer uma pesquisa sobre a vida e história do compositor Irmão. Se possível fazer audições de suas músicas para saber como ele representou o bairro Getúlio Vargas – o Cirurgia e o Quilombo Urbano Maloca.

AURORA

DOCUMENTÁRIO | COR | 2018 | 15min

Indicado a partir de 12 anos

**Ficha Técnica****Dirección** - Everlane Moraes**Guión** - Everlane Moraes**Fotografía** - Pablo Ascanio**Asist. Fotografía** - Natalia Medina**Producción Ejecutiva** - Tatiana Monge e Everlane Moraes**Sonido** - Bianca Martins**Edición** - Elena Cedeño Gil**Asist. Edición** - Pablo Hernández**Banda Sonora** - “Aurora”, de Manuel Corona**Elenco** - Elizabeth Fuentes, Mercedes Rodríguez e Crisálida Páez**Sinopse**

No palco de um teatro destruído, Elizabeth, Mercedes e Crisálida, três mulheres negras de idades diferentes, revivem e reinterpretam suas histórias, conflitos e perdas, recorrendo a monólogos, boleros e memórias de dança.

Prêmios e participações em festivais

True/False Film Fest 2020. Columbia, Missouri.

Contemporary Latin American Documentary Film Festival. Hungria. 2019

30ª Kinoforum - Festival Internacional de Curtas-metragens de São Paulo. Mostra Latinos. 2019

19ª Doc Buenos Aires International Documentary Film. Cine de Artistas. 2019 Curitiba

International Film Festival. Mostra Novos Olhares. 2019

21º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Mostra Corpo Político. 2019

Abertura da 3ª Mostra SESC de Cinema. 2019

Sobre o filme

O filme *Aurora*, apresenta a história de três mulheres cubanas de idades diferentes: la niña Elizabeth Fuentes, la cantante Mercedes Rodríguez e la señora Crisálida Páez, vivendo em um antigo teatro abandonado, o cotidiano da diáspora afro-cubana das mulheres é apresentado em suas identidades que são postas em desejos, afetos, perdas e memórias que embaladas pela nostalgia do estilo musical do bolero e, as canções populares, dão o tom ao filme de evocar os tempos da formação dos primeiros extratos sociais do povo cubano.

Inspirado na canção de Manoel Corona, cuja a letra e título da canção [...] “Ay, Aurora, yo te quiero todavía”, faz referência ao amor pela negra de nome Aurora. Um estilo de bolero com rica fórmula rítmica, em que pese a temática da paixão e do sofrimento. Bastante apreciado pelos trovadores e pelo gosto popular, sendo depois expandido seu canto dramático por artistas do teatro popular em Cuba.

Sugestões de aproveitamento para roda de conversa em escolas, cineclubes e espaços alternativos

- Quem é a diretora Everlane Moraes?
- O filme *Aurora* é inspirado na canção do cubano Manoel Corona (violonista, compositor de trovas, boleros e guarachas populares), cuja a letra e título da canção [...] “Ay, Aurora, yo te quiero todavía”, faz referência ao amor pela negra de nome Aurora. Pesquise sobre o estilo musical bolero que possui rica fórmula rítmica abordando a paixão e o sofrimento.
- O filme *Aurora*, apresenta a história de três mulheres cubanas de idades diferentes, - analise como o filme mostra o cotidiano de cada uma.
 - ✧ La niña Elizabeth Fuentes
 - ✧ La cantante Mercedes Rodríguez
 - ✧ La señora Crisálida Páez
- Importante fazer uma contextualização da história do país Cuba, trazendo os aspectos de seus primeiros habitantes. Depois a chegada dos espanhóis e a consequente vitória dos

Estados Unidos que passa controlar o país, até a Revolução cubana em 1959, liderada por Fidel Castro.

- A partir da entrevista à Lygia Pereira, realizadora e colaboradora da Revista online do Verberena, em 2021, a diretora Everlane Moraes fala um pouco de seu *Cinema-Espelho* “[...] Eu intitulo meus filmes como um *Cinema-Espelho*, eu me vejo nos meus filmes. Não faço filmes nos quais eu não me veja. São filmes que falam de mim para os outros e que também falam dos outros, que é a mesma coisa que falar de mim. Então são filmes nos quais eu tô confortável ali, porque eu tô me vendo, é o meu próprio reflexo”. Reflita sobre esta forma de pensar-fazer cinema.
- Com relação à perspectiva de se pensar *o cinema como percepção do tempo*, como o filme apresenta as idades e corpos das três mulheres. O tempo é representado através das subjetividades e inquietações que estão em suas idades?
- Analise a fotografia do filme que é assinada pelo Diretor de Fotografia e Colorista Pablo Ascanio, sendo toda composta em preto e branco.
- Faça uma possível relação entre a fotografia e as formas de potencializar os tempos distendidos da narrativa, através dos plano e dos ângulos utilizados no filme.
- Destaque os cuidados da fotografia dentro do quadro cinematográfico, filmando a tez da pele negra das personagens, assim como, os detalhes dos objetos cênicos e dos tecidos com suas dobras e fluidez dos véus dentro da composição.

PATTAKI

DRAMA | COR | 2019 | 21min

Indicado a partir de 12 anos

**Ficha Técnica**

Argumento / Dirección - Everlane Moraes

Producción - Gregorio Rodriguez

Guión - Tatiana Monge

Dirección de Fotografía - Flávio Rebouças

Sonido - Vitor Coroa

Montaje - Keily J. Estrada

Producción Ejecutiva - Gregorio Rodriguez

Directora de Producción - Tatiana Monge

Elenco: Rodolfo Ofarril, Amparo Molina, Mauria Herrera, Lazara Isis e Alexander Quiala

Sinopse

As águas regem e nutrem a vida. À luz da lua cheia, a maré sobe, invade a cidade, inunda os seres que a habitam. Um filme-oferenda para Iemanjá.

Prêmios e participações em festivais

20° Sundance Film Festival - Short Film Section. 2020

Toulouse Film Festival - Sección Decouvertes Cortometrajes de Cinélatino. 2020

63° BFI London Film Festival/ Sección Experimenta - Strategies of Refusal. 2019

8th International Film Festival Rotterdam- IFFR. Soul in the Eye Session. 2019

16° Documenta Madrid - Festival Internacional de Cine Documental. Official Selection. Escape Session. 2019

7th International Film Festival of Asian-Pacific, Rússia. 2019

5° Festival Internacional de Cortometrajes Libélula Dorada. Prêmio de Mejor Documental Hispano. República Dominicana. 2019

19° Doc Buenos Aires International Documentary Film. Cine de Artistas. 2019

21° FESTCURTASBH - Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Official Selection. 2019

12° Encontro de Cinema Negro Zózimo BulBul. Rio de Janeiro. 2019

4to FICCA KuntaKinte - Festival de Cine Comunitario Afro. Colômbia. 2019

VII RECIFEST - Festival de Cinema da Diversidade Sexual e de Gênero. Sessão Inundar. 2019

Sobre o filme

Carta de motivación | Directora Everlane Moraes

“Mi principal motivación en la tesis parte de una reflexión sobre la sociedad cubana, sobre su relación con el mar y con la misma ciudad de la Habana.

El elemento del mar es importante como metáfora. En Salvador, Bahia, ciudad en que vivo en Brasil, tenemos una relación vital y ancestral con el mar, que tiene toda una connotación religiosa también que llevo muy cercana porque soy hija de Yemayá. Y en Cuba, también se encuentran esos significados fuertes con el mar, lo que hay más allá, el miedo, la historia que carga...

A partir de las problemáticas alrededor del mar en Cuba y de la ciudad de Habana, que sufre por la falta de agua, crearé un relato mítico, un Pattaki. Una historia fabulosa, sugiriendo que los seres que habitan esa isla, encarnan de forma simbólica fuerzas de la naturaleza y el aspecto de peces afuera de agua.

Tomo una licencia poética para hacer una analogía entre la sensación de espacio-tiempo en los seres que habitan esta isla en la actualidad, seres se metamorfoseando en la frontera entre de dos espacios: el mar y la superficie” (Moraes, 2018).

Sugestões de aproveitamento para roda de conversa em escolas, cineclubes e espaços alternativos

- Quem é a diretora Everlane Moraes?
- O filme é inspirado no poema **“La isla en peso”** do poeta, contista, romancista, dramaturgo e tradutor cubano - Virgilio Piñera. Procure ler o poema que está disponível em: [LaislaenpesoGaleria_text.pdf \(archive.org\)](#) e faça relação com a Carta de Motivación da diretora Everlane Moraes:
 - ✧ O povo cubano e sua relação com o mar e, a constante falta de água na cidade de Habana.

- ✧ No Brasil, a relação ancestral com o mar, tem conotações religiosas quando se cultua o orixá Iemanjá e, em Cuba Yemaya. Em Cuba e nas outras Antilhas, teriam vindo diretamente do nome “Yemoja”.
- Importante pesquisar sobre o tema da religiosidade de matriz africana e a cosmologia iorubá que apresenta Iemanjá como mãe de todos os homens e orixás, e também como mãe da criação das coisas. Pois, de seu ventre e de seus seios, jorraram líquidos fecundos que deram na criação do mundo.
 - ✧ O candomblé, no Brasil, com os pais e mães de santo, e, em Cuba, a Santeria, com a tradição dos babalaôs.
 - ✧ *Pataki* quer dizer ‘os caminhos dos orixás’” (Everlane Moraes, 2019).
- o filme *Pattaki*, é o encontro de Everlane Moraes, mulher negra brasileira que em sua busca pelas histórias da diáspora feminina africana e afro-brasileira, através do cinema, tem seu sublime encontro com o onírico e o mitológico de seu orixá Iemanjá – no Brasil, na religião candomblé –, e dentro do espaço-tempo, em Cuba – na religião Santeria –, quando o Trono Santeiro é mostrado no filme, em oferenda e homenagem à orixá Yemoja.
- O filme também é um festejo de partida. Agradecimento as forças e energias que estiveram presentes no período em que estive em Cuba. O fechamento de um ciclo de estudos e vivências e, abertura para novas travessias na diáspora cinematográfica.

APÊNDICE B

**Reflexões sobre a Semana da Consciência Negra de 2023 do Centro de
Excelência Professor Paulo Freire - Daniela Moura Bezerra Silva**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

APÊNDICE B

Reflexões sobre a Semana da Consciência Negra de 2023 do Centro de Excelência Professor Paulo Freire.

Em novembro de 2023, a equipe de professores de Ciências Humanas do Centro de Excelência Professor Paulo Freire, encabeçou o projeto “*O meu país é o meu lugar de fala*”¹⁰⁷ ancorado na Lei 10.639/2003, que prevê o ensino de história e cultura africana, afro-brasileira e indígena no currículo escolar, de forma interdisciplinar. A proposta geral foi situar a comunidade escolar em “**seu lugar de fala**”, promovendo uma Semana da Consciência Negra com palestras e atividades voltadas a valorização da população preta e parda de nosso país/ Estado/cidade.

De forma específica, objetivamos com o projeto, impulsionar o conhecimento sobre nossa história, consequentemente, sobre o negro e a formação do Brasil, com uma semana de ações diversificadas sobre a temática (exibição de produção audiovisual, exposição fotográfica, apresentação artística, palestras e concursos).

Na disciplina Sociologia discutimos inicialmente o nosso passado colonial, as consequências dessa história na existência de desigualdades múltiplas em nosso país. Depois analisamos dados sobre a população preta e parda do país e o que tais informações nos revela. Por fim, fizemos uma pequena pesquisa de campo na escola, com o intuito de entendermos as percepções dos estudantes sobre a temática. Segundo

¹⁰⁷ Projeto de autoria da Prof.^a e Dr.^a Daniela Moura Bezerra Silva, que atua na Escola como docente da disciplina Sociologia.

Becker (1997), a experiência vivida na pesquisa de campo, não apenas contribui para o entendimento profundo de determinadas relações sociais, como dão maior profundidade para as nossas análises. A introdução em sala de aula da ferramenta entrevista e pesquisa contribuiu significativamente na percepção do conteúdo enquanto real na vida dos estudantes. Essa atividade se somou a proposta do Novo Ensino Médio que estipula a prática da pesquisa na escola, objetivando melhores rendimentos educacionais.

No percurso para a organização do evento, observamos a necessidade de desenvolvermos uma pesquisa mais aprofundada sobre a temática, o que fizemos por meio de uma palestra introdutória apresentada pela professora de Sociologia da escola, Daniela Moura, em parceria com o professor de Sociologia Williams Silva do Colégio Estadual Paulino Nascimento e por alunos dos primeiros anos do ensino médio que se dedicaram a discutir teoria e prática dos conceitos etnicidade, identidade, racismo, discriminação racial e cultura.

Na sequência da programação, foram exibidos pequenos vídeos elaborados sobre os alunos, referentes a temática. Neles tanto tivemos encenações de casos reais de racismo e preconceito racial, como entrevistas feitas pelos alunos a comunidade escolar, no intuito de observar quais seriam suas percepções sobre ser negro em Aracaju/SE.

Encerrando as atividades da semana tivemos a exibição, seguida de roda de conversa de três curta-metragens do Cinema Negro sergipano. *Caixa D'Água: Qui-lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes e *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos* (2007) e *Chegança* (2009), de Marcelo Roque Belarmino. A atividade foi organizada e apresentada pelos professores da escola: Arte - Wolney Nascimento Santos e História - Maria Helena de Oliveira.

O resultado da roda de conversa foi bastante tocante, pois atuei enquanto pesquisadora na pré-produção do roteiro do *Caixa D'Água: Qui-lombo é esse?* E, agora enquanto educadora, na escola debati as questões relevantes do vídeo com os estudantes. Além disso, tive a oportunidade de rever *As Aventuras de Seu Euclides* que são filmes importantes da cinematografia de Sergipe e, que são objeto da pesquisa de doutorado do professor Wolney Nascimento, que pôde vivenciar na prática a sua proposta de pesquisa em educação que é atuar com a epistemologia da afrocentricidade, através do Cinema Negro, em diálogo com as atividades da escola no Novo Ensino Médio.

É importante destacar que cada turma do ensino médio ficou responsável em defender uma temática ligada a questão racial no Brasil. Apresentamos desde dados estatísticos, a estética, a música e o próprio Cinema Negro, sempre focando na realidade e produção de nosso Estado e cidade.

O projeto foi executado nas séries do ensino médio da escola, compreendendo um público entre 15 e 18 anos de idade, moradores dos bairros Industrial, Porto D'Antas, Coqueiral e Centro. Chama a atenção as referências estéticas dos estudantes, que carregam traços de uma valorização da negritude. Contudo, nas aulas foi possível perceber uma certa falta de informação histórica dessas mesmas referências, daí a necessidade de abranger também no projeto as percepções da comunidade escolar sobre o ser negro em Aracaju.

Daniela Moura Bezerra Silva
Professora da disciplina Sociologia

Aracaju, 26 de junho de 2024.

APÊNDICE C

**Trabalho Interdisciplinar dos Clubes: Arte e Mídia na Semana da
Consciência Negra, no Centro de Excelência Professor Paulo Freire**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

APÊNDICE C

Trabalho Interdisciplinar dos Clubes: Arte e Mídia na Semana da Consciência Negra, no Centro de Excelência Professor Paulo Freire

O Professor Wolney Nascimento Santos é membro do grupo de estudos “corpo e política” da UFS, na linha de pesquisa “corpo e comunicação” e, está concluindo o doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Educação - PPGED-UFS e também atua no Centro de Excelência Professor Paulo Freire, ministrando aula na disciplina de Arte.

Nesse sentido, entendemos ser importante relatar as aproximações e ideias de que tratam a teoria e sua prática em relação ao espaço-tempo da escola. No caso do professor Wolney Nascimento a pesquisa do Cinema e Educação, abarcando as questões da produção do Cinema Negro e as políticas educacionais como condicionantes para uma escola inclusiva, crítica e participativa na sociedade.

O trabalho da professora Maria Helena de Oliveira traça relação pedagógico com a abordagem interdisciplinar, partindo da temática educação nas relações étnico-raciais e o ensino de história e cultura afro-brasileira, buscando desenvolver o olhar dos estudantes para valorização da sua auto-imagem e do entorno em que estão envolvidos.

O presente Relato de Experiência tem como objetivo apresentar o trabalho desenvolvido pelo Clube de Arte mediado pelo professor Wolney Nascimento Santos e o Clube de Mídia mediado pela professora Maria Helena de Oliveira, no Centro de Excelência Professor Paulo Freire, no ano de 2023, dentro do Projeto “*O meu país é o meu lugar de fala*”, que teve como proposta protagonizar a comunidade escolar, a partir do “*seu lugar de fala*”, através de uma programação denominada Semana da Consciência Negra com atividades que centralizavam a participação autoconsciente dos

estudantes como *Agentes Sociais*, repensando as atitudes de alteridade e respeito com relação aos(as) africanos(as) e afrodescendentes, na perspectiva de valorizar a diversidade da formação sociocultural do povo brasileiro.

O Projeto “*O meu país é o meu lugar de fala*” está em consonância com a Lei 10.639/2003 que orienta que a rede de ensino trabalhe através das disciplinas curriculares - a História da África e dos Africanos, assim como a luta dos(as) Negros(as) no Brasil e sua participação na formação social da cultura nacional (Brasil, 2003). E, também converge com o que preconiza o Novo Ensino Médio com a criação de espaços destinados para a práticas de sociabilidades e desenvolvimento de habilidades essenciais para a formação pessoal e coletiva, numa perspectiva de construção sociocultural, estética e artística, por meio do trabalho em equipe. Por conta disso, foi estimulado a criação dos Clubes: Arte e Mídia.

Clube de Arte

O Clube de Arte tem como visão apresentar para a comunidade escolar e comunidade em geral, através da pesquisa em arte e cultura brasileira, as principais experiências artísticas, estéticas e culturais, desenvolvendo habilidades e competências individuais e coletivas de seus participantes, que nortearam o objetivo geral do Clube de Arte com a seguinte descrição: pesquisar as linguagens artísticas, - artes cênicas, artes visuais, cinema / audiovisual, literatura e música no espaço escolar, tendo como um fim a criação de um produto: espetáculo, performance, mostra e exposição que seria socializado para comunidade escolar no mês de novembro, quando se homenageia a pessoa de Zumbi dos Palmares, símbolo da luta e resistência negra no Brasil.

O clube definiu trabalhar com duas temáticas: Artes Cênicas, através da Dança Coreográfica em que apresentou a cosmovisão dos Orixás; e, das Artes Visuais, por meio da realização do Painel Semana da Consciência Negra, com desenhos do rosto de personalidades negras da cultura brasileira e em diáspora pelo mundo. A técnica utilizada foi grafite / carvão sobre papel; e por último a Exposição - Ensaio Fotográfico, com participantes negros(as) do Clube que utilizaram a pintura corporal como uma forma estética de expressão cultural dos(as) africanos(as) e afrodescendentes.

A Dança Coreográfica foi apresentada no dia da culminância. O Painel com desenhos e a Exposição Ensaio Fotográfico foram fixados no corredor / hall da escola.

Clube de Mídia

O Clube de Mídia foi criado após a realização da Eletiva de Pré-Aprofundamento - História do Negro no Brasil, onde foi trabalhado o tema do Cinema Negro, nos meses de agosto a dezembro de 2023. O componente curricular foi lecionado sob a orientação dos professores de Arte e História, tendo a colaboração do pesquisador e cineasta Tarcísio de Araújo Souza Junior que ministrou a oficina de audiovisual com o apoio dos alunos Henrique de Jesus Lima e Davi Santos Santana integrantes do Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID, da Universidade Federal de Sergipe-UFS.

No período os(as) estudantes obtiveram capacitações teóricas e práticas sobre as temáticas: mídia, educação, racismo e Cinema Negro. Isso favoreceu a obtenção de entendimento sobre as diversas formas de comunicação, desde as mais antigas em relação as atuais, compreendendo o que é Mídia e sua relação com a educação. Destaque para a capacitação Oficina de Audiovisual com a exibição de filmes que desconstruem o sentido colonialista brasileiro.

Durante a culminância da Semana da Consciência Negra foi apresentado o vídeo *Clube de Mídia & Clube de Artes: Racismo e Cinema Negro (2023)*, contendo as falas dos participantes dos Clubes em que enfatizaram o aprendizado durante a oficina e a pesquisa sobre o Cinema Negro brasileiro e em Sergipe.

Disciplinas Arte e História à guisa da Semana da Consciência Negra

Em paralelo as mediações nos Clubes: Arte e Mídia, os Professores Wolney Nascimento e Maria Helena atuaram na programação do projeto “*O meu país é o meu lugar de fala*”. A disciplina Arte coordenando as pesquisas com o tema Cinema Negro, na turma do 1º ano C e a Eletiva de Pré-Aprofundamento - História do Negro no Brasil por meio do Cinema Negro com a turma do 1º A, ambas turmas do Ensino Médio Integral, seguindo o seguinte cronograma:

Painel 1 - A relevância da Semana da Consciência Negra na escola. (apresentar a visão da turma sobre o Projeto e temática geral);

Painel 2 - Apresentação da temática (dentro da sala e também na culminância)

Destaque para a turma do 1º ano C com o tema Cinema Negro no Brasil e em Sergipe.

Durante as aulas de mediação com a turma do 1º ano C, reiteramos que o fenômeno da construção do Cinema Negro, foi antecedido pelos ideais do Teatro Experimental do Negro - TEN, criado por Abdias Nascimento, que nos anos de 1940, já refletia que o Teatro Negro seria uma realidade na dramaturgia nacional, quando as histórias e mitemas das personagens pretas fossem escritas e encenadas por escritores(as) e diretores(as) negros(as). Essa realidade se efetivou com o TEN e no cinema com o diretor Zózimo Bulbul.

Para a sensibilização da turma e aproximação com o Cinema Negro, exibimos o filme “*Alma no olho*” (1973), de Zózimo Bulbul, filme referência que é um marco divisor entre o Cinema de Assunto Negro (dirigido por diretores brancos) para o Cinema Negro que é escrito, produzido e filmado por um(a) cineasta negro(a) e/ou por um coletivo negro(a).

Destacamos a figura e história da primeira cineasta negra do Brasil, Adélia Sampaio, apresentando o que lhe motivou a filmar o seu primeiro longa-metragem *Amor Maldito* (1984).

Em Sergipe, apresentamos para a turma o trabalho de Severo D’Acelino como articulador do Movimento Negro em Sergipe e com atuações no cinema brasileiro. Atualmente sendo o ator negro que mais atuou em produções cinematográficas e em telenovelas.

Foi exibido o curta-metragem *Caixa D’Água: Qui-lombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes, no ponto de vista de apresentar para a turma o trabalho do “Cinema Negra” realizado por mulheres e, em nosso caso aqui em em Sergipe, o filme mostra a história da comunidade Maloca - segundo Quilombo urbano do Brasil, contada pelos seus moradores mais antigos.

A Eletiva de Pré-Aprofundamento - História do Negro no Brasil por meio do Cinema Negro com a turma do 1º A, trabalhou com a metodologia de Mídia e Educação a partir dos seguintes aspectos:

- ✓ ver diversificadas produções de mídias na perspectiva de que os estudantes desenvolvam o olhar estético sobre as possíveis formas de produção.
- ✓ conhecer a história do cinema e as cinematografias no Brasil e no mundo;

- ✓ Estimular os(as) estudantes em fazer e produzir conteúdos audiovisuais e mídias digitais com o objetivo de estimular o olhar diversificado em contar histórias e visibilizar personagens e pessoas.

Nesse sentido, foi destaque a Oficina na escola, que priorizou mostrar para os estudantes o que é uma produção de vídeo; analisar fotos; como fazer um podcast; escrever roteiros; como produzir conteúdos para as redes sociais (Instagram, Facebook, Youtube, WhatsApp). Assim como, desenvolver inicialmente no estudante a capacidade de análise crítica de uma produção cinematográfica. E, também como desenvolver um planejamento e construção de seu portfólio com os trabalhos desenvolvidos em sala de aula e nos projetos pedagógicos da escola.

A culminância da Semana da Consciência Negra

No último dia da Semana da Consciência Negra, dentro da programação foram exibidos curta-metragens do Cinema Negro sergipano, seguidos de roda de conversa com a comunidade escolar. As exposições foram realizadas no auditório da escola que tem a capacidade para 100 assentos. O primeiro curta exibido foi *Caixa D'Água: Quilombo é esse?* (2013), de Everlane Moraes. Os dois últimos curtas exibidos foram *As Aventuras de Seu Euclides: Parafusos* (2007) e *Chegança* (2009), de Marcelo Roque Belarmino. A atividade foi organizada e mediada pelos professores Wolney Nascimento Santos e Maria Helena de Oliveira.

As Considerações finais

Importante considerar que as temáticas pesquisadas pelas turmas do Ensino Médio da escola promoveu novos conhecimentos sobre as questões das africanidades e sobretudo, tencionando pensar sobre as referências e traços, os quais os(as) estudantes possuem de negritude e de parentesco com o sistema cultural de afrodescendentes.

Com isso, inferimos ser de importância ações pedagógicas na escola que suspendam as questões das relações étnicas raciais, o racismo e as políticas afirmativas, à exemplo do projeto “*O meu país é o meu lugar de fala*” que foi desenvolvido de forma interdisciplinar na escola, trazendo para o centro da ação de fala, o(a) estudante, o que ele(a) sente, ver e possa prospectar para a sua visibilidade e dos seus.

Nesse sentido, as disciplinas de Arte e História, dentro do espaço escolar atuam de forma conjunta com as mediações nos Clubes Arte e Mídia, com o objetivo de que as pesquisas e as práticas artísticas e sócio-culturais fizessem uma travessia para além dos conhecimentos curriculares, mas que despertasse nos(as) jovens do Centro de Excelência Professor Paulo Freire, em que lugar eles estão? E, partir deste lugar, o que a superestrutura (a sociedade) tem pensado para eles e elas e seus familiares: a escola, moradia, trabalho, qualidade de vida, acesso a um transporte coletivo de qualidade, emprego e outros. Sobre essa perspectiva, podemos ser mais incisivos, nesse jogo social como nós estamos? O que devemos fazer para mudar o nosso lugar e posição de está à margem, para ser o centro, termos um *Lugar* [afro-centrado] dentro das nossas próprias questões e histórias.

Wolney Nascimento Santos
Professor da disciplina Arte

Maria Helena de Oliveira
Professora da disciplina História

Aracaju, 26 de junho de 2024

APÊNDICE D

Fotos do evento



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO
DOUTORADO EM EDUCAÇÃO**

APÊNDICE D

Fotos do evento

Figura 78 - Fachada do Centro de Excelência Professor Paulo Freire



Figura 79 - Palestra do professor Williams Silva do Colégio Estadual Paulino Nascimento



Figura 80 - Comunidade escolar presente na Semana da Consciência Negra



Figuras 81 e 82 - Apresentação dos alunos: Pedro Gabriel, Wilson Luciano, Fernanda Santos e Evelly Maria



Figuras 83-86 - Turma do 1º C - apresentando o tema Cinema Negro



Figura 87 - Foto da turma com os professores Welligton Barreto e Wolney Nascimento



Figuras 88 e 89 - Painéis: Desenho de Personalidades Negras e Ensaio Fotográfico com os alunos



Figura 90 - Oficina de Audiovisual, ministrada pelo realizador Tarcísio de Araújo S. Junior



Figura 91 - Alunos do PIBID/UFS - Davi Santos e Henrique de Jesus conversando com alunos no auditório da escola



Figuras 92-94 - Professora Maria Helena apresentando os resultados do trabalho dos Clubes de Mídia e Arte; Exibição do vídeo resultado *Clube de Mídia & Clube de Artes: Racismo e Cinema Negro* (2023)



Figuras 95-97 - Desfile dos(as) alunos(as) no encerramento da Semana da Consciência Negra

