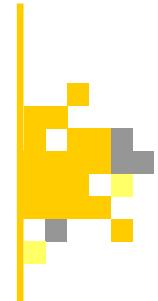


ARTIGOS DOSSIÊ

Adriano da Silva Denovac¹

Antônio Pitanga: resistência, ancestralidade e o contragolpe na capoeira da diáspora

Antônio Pitanga: resistance, ancestry, and the counterattack in the capoeira of the diaspora



RESUMO:

Este artigo analisa a trajetória de Antônio Pitanga, figura central do Cinema Novo e do audiovisual brasileiro, destacando sua relevância na luta antirracista e na construção de uma estética afro-moderno. Ao abordar sua inserção intelectual e artística desde os anos 1960, o texto evidencia o papel singular de Pitanga como um dos poucos negros a participar ativamente do movimento cinemanovista, denunciando o epistemicídio e a baixa representatividade negra nas produções da época. A discussão se estende à televisão, ressaltando o impacto da família Noronha em "A Próxima Vítima" (1995) e contrastando com a polêmica racista de "Pátria Minha" (1994), revelando as limitações da representação negra sem o enfrentamento estrutural do racismo. Fundamentado na perspectiva de descolonização do ser e no conceito de sentipensar, o artigo propõe uma crítica à imparcialidade eurocentrada e evidencia como Pitanga redefine o conceito de sucesso, transcendendo a meritocracia branca e atuando como espelho para a comunidade negra. A análise destaca a importância da experiência, corporeidade e ancestralidade africana na produção de uma estética decolonial, consolidando Pitanga como referência para o pensamento crítico e para a reinvenção das bases do cinema negro brasileiro, em diálogo com as correntes afrodiáspóricas e a busca por justiça, reparação e restituição.

ABSTRACT:

This article analyzes the trajectory of Antônio Pitanga, a central figure in Cinema Novo and Brazilian audiovisual arts, highlighting his significance in the anti-racist struggle and the construction of an Afro-modern aesthetic. By addressing his intellectual and artistic involvement since the 1960s, the text emphasizes Pitanga's unique role as one of the few Black individuals to actively participate in the Cinema Novo movement, denouncing epistemicide and the low Black representation in productions of that time. The discussion extends to television, underscoring the impact of the Noronha family in "A Próxima Vítima" (1995) and contrasting it with the racist controversy in "Pátria Minha" (1994), exposing the limitations of Black representation without confronting structural racism. Grounded in the perspective of decolonizing the self and the concept of "sentipensar," the article critiques Eurocentric impartiality and demonstrates how Pitanga redefines the notion of success, transcending white meritocracy and serving as a mirror to the Black community. The analysis highlights the importance of experience, corporeality, and African ancestry in the production of a decolonial aesthetic, establishing Pitanga as a reference for critical thought and for reinventing the foundations of Black Brazilian cinema, in dialogue with Afro-diasporic movements and the pursuit of justice, reparation, and restitution.

Palavras-chave: Antônio Pitanga; Epistemicídio; Movimento; Racismo; Cinema

Keywords: Antônio Pitanga; Epistemicide; Movement; Racism; Cinema

¹ Doutor em História do Tempo Presente pela Universidade Estadual de Santa Catarina; Professor, Universidade do Estado da Bahia 
Salvador, BA, Brasil.

denovac@gmail.com,  <https://orcid.org/0009-0005-1175-6094>

INTRODUÇÃO

O presente artigo se propõe a analisar a trajetória de Antônio Luiz Sampaio (Pitanga), figura indefectível do Cinema Novo e do audiovisual nacional, não apenas como um registro biográfico, mas como um *locus* de enunciação que articula a história do cinema brasileiro com a luta antirracista. Desde sua estreia em 1960 Pitanga se consolidou como um ator atuante, sendo um dos poucos negros a participar intelectualmente do movimento cinemanovista em seus primeiros anos, uma experiência que já sinalizava o epistemicídio cinematográfico e a baixa participação intelectual de pessoas negras nas produções da época.

Para além da trajetória no Cinema Novo, o artigo discute a presença de Pitanga em momentos cruciais da representação negra na televisão, como o impacto da Família Noronha na novela *A Próxima Vítima* (1995), contrastando-a com a polêmica racista de *Pátria Minha* (1994). Essa discussão lança luz sobre a fragilidade da representação sem o debate estrutural do racismo, apontando para a "mentira da democracia racial".

Nesse sentido, o trabalho se fundamenta na perspectiva da descolonização do ser, utilizando o *sentipensar* como ferramenta epistemológica, o que implica em uma crítica da imparcialidade histórica eurocentrada. Busca-se evidenciar que a presença e a experiência de Antônio Pitanga se

configuram como um espelho que reflete possibilidades para a comunidade negra, redefinindo o conceito de sucesso para além da meritocracia branca e atuando como uma chave para enfrentar o epistemicídio e a negação histórica do "direito de ser".

Antônio Luiz Sampaio nasceu em 1939 na cidade de Salvador, estudou arte dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tem mais de 50 longas metragens em sua carreira, seu primeiro filme foi em 1960 no longa de Trigueirinho Neto, *Bahia de Todos os Santos*, de onde ele herdou o sobrenome artístico: Pitanga.

A carreira do artista está associada a história do cinema novo e do audiovisual nacional, mas ela também marca de maneira indefectível a presença do negro no cinema brasileiro e mundial: dois anos após estrear no cinema, ele protagonizava o clássico *Barravento* (1962) dirigido por Glauber Rocha. No mesmo ano, participou com destaque, em outra obra clássica, do diretor Nelson Pereira dos Santos, *O Pagador de Promessas* (1962); único filme brasileiro até o presente a ganhar a Palma de Ouro do importante Festival de Cinema de Cannes na França. Os dois filmes fazem parte dos primeiros anos do movimento cinemanovista, 1956 – 1972 (Gomes, 1996), que se caracterizava pela crítica social e se constituiu em uma das correntes mais politizadas do cinema no século XX. É o único movimento

cinematográfico brasileiro, até momento, a colocar cinema brasileiro no cenário mundial. Pitanga foi um dos atores mais atuantes no período, tendo trabalhado em 28 produções entre 1960 e 1972.

O ator se declara como “o único negro desse conjunto do Cinema Novo, pensando igualmente que nem eles” (Pitanga, 2017). Por “eles” entenda-se a maioria branca, demonstrando seu lugar como pensante no movimento e denotando sua experiência como homem negro ocupando espaço de prestígio e visibilidade, algo raro no período histórico em questão. Tão raro que quando ele comenta sua participação, reforça que era o “único” negro participando intelectualmente, revelando que os negros e negras tinham baixa participação intelectual ativa nessas produções; é epistemicídio cinematográfico, estavam ali apenas para serem vistos pelos brancos.

O Cinema Novo é parte de uma corrente mais larga e profunda que se expressou igualmente através da música, do teatro, das ciências sociais e da literatura. Essa corrente – composta de espíritos chegados a uma luminosa maturidade e enriquecida pela explosão ininterrupta de jovens talentos – foi por sua vez a expressão cultural mais requintada de um amplíssimo fenômeno histórico nacional. (Gomes, 1996, p. 100).

Importante destacar que na perspectiva histórica Pitanga não era o único preto de sua geração e tampouco do escopo do cinema novo a pensar e militar na luta antirracista, é a forma como ele lê e ressignifica esse passado no presente, tentando demonstrar seu lugar de importância e de alguma forma dando indícios do que foi a experiência racista na produção do cinema brasileiro.

Após o golpe civil-militar de 1964, o ator atuou em diversos filmes com crítica ao governo ditatorial tais como: *Quando o Carnaval Chegar* (1972), de Cacá Diegues, e *Chico Rei* (1985), de Walter Lima Jr, que faz parte de uma série de filmes dirigidos por cineastas e discípulos do Cinema Novo com objetivo de colocar a presença da pessoa negra como protagonista. Antônio Pitanga atuou em mais de 50 filmes entre 1960 e 2020, também dirigiu o filme *Na Boca do Mundo* (1978) e mais recentemente, o filme *Malês* (2025).

Sua trajetória possibilita não apenas remontar uma parte da história do cinema brasileiro; do período pré-ditatorial até as vésperas das eleições indiretas no país e desse momento ao tempo presente.

Durante a ditadura civil-militar Pitanga fez uma incursão nas Áfricas, mas não como exilado. Segundo suas palavras sobre essa experiência:

Eu não fui para Europa, como tantos amigos que tiveram que sair do país em 1964. Escolhi

o exílio na África porque queria saber de qual África eu tinha vindo. Tinha noção de que a minha parte e da minha família foi queimada pelo Rui Barbosa. Aqueles papéis que eu poderia buscar, eu não tinha mais. Saí do Brasil pela porta da frente, em missão cultural, em pleno governo Castelo Branco, porque tinha uns fãs no Itamaraty que admiravam o nosso trabalho. E eu escolhi passar quase dois anos caminhando por alguns países que tivessem o dialeto, a língua, as danças, a culinária, mais próximos e que eu pudesse entender e me achar. Escolher a África já é uma atitude política (...). Com o apoio dos camaradas do Itamaraty, que eram fãs do Cinema Novo, consegui exibir três filmes, Barravento, Ganga Zumba e Esse Mundo é Meu para os presidentes de países como Gana, Nigéria, Senegal. Queria mostrar também como os negros brasileiros se comportavam e como estavam. (Carta Capital, 2017)

Esse trecho retirado da entrevista em contraste com o filme Pitanga (2017) permite inferir algo importante: Antônio Pitanga também se lançou em seus personagens, como esse homem que se lançou às Áfricas em busca de sua origem na ideia de raiz, de ancestralidade. A pergunta que permeia os negros em diáspora: de que África eu sou descendente? Uma pergunta equivocada ao imaginar uma África no singular com um passado formatado na ideia de escravidão. Esse é mais um elemento interessante na vida de artista negro brasileiro, e no entendimento dessa proposta, é um evento que

deve ser posto em contraste, quando pensamos a formação do pensamento negro no Brasil na perspectiva cinematográfica.

Como participante do Teatro Experimental do Negro - TEN¹, Pitanga já tinha experiência de pensar formas de representação que rompessem com o sentido colonial da presença negra no cinema brasileiro. Já existe nesse movimento uma tentativa de desviar da estética colonial, da falsa percepção da realidade. O Tetro Experimental do Negro rompe com o tempo colonial, ou seja, com as formas de representação direcionadas ao tempo negado da colonialidade e convida a nos desprendermos da noção de espaço/tempo, em que a realidade é um simulacro, um momento de falsa aparência, do fim do corpo próprio e o da comunidade. O poder de subjetivação em nossa sociedade migrou para o mercado, assim a imagem de um corpo negro na tela pode deixar de ser um movimento de luta para se transformar outra vez em mercadoria.

O ator “se interessa por um presente que é o seu, em um contexto em que o passado não está nem acabado, nem encerrado, em que o sujeito da sua narração é um “ainda aí”” (Rousso, 2016, p.18). E nesse sentido é importante entender como a trama histórica de Pitanga se articula, mas a partir do locus de enunciação dele, que é muito mais que sua trajetória de vida. Nossa ideia e posição de localização geopolítica e pessoal

é construída em relação ao cosmos e seus pluriversos.

Afirmar o *locus* de enunciação significa ir na contramão dos paradigmas eurocêntricos hegemônicos que, mesmo falando de uma localização particular, assumiram-se como universais, desinteressados e não situados. O *locus* de enunciação não é marcado unicamente por nossa localização geopolítica dentro do sistema mundial moderno/colonial, mas é também marcado pelas hierarquias raciais, de classe, gênero, sexuais etc. que incidem sobre o corpo. (Costa; Grosfoguel, 2016,)

Então a proposta aqui não é uma ponte com o passado, mas um presente aberto repleto desses passados, no aqui e agora, no entendimento de que na forja das histórias, Antônio Pitanga produz narrativas. Portanto, a ideia não é construir a biografia histórica de Antônio Pitanga, mas sim pensar a partir de diversas fontes e dentro de um recorte histórico a experiência de um indivíduo em relação a dinâmica estrutural, social, econômica, cultural etc. Pitanga atravessa momentos importantes na história do Brasil, como fica explícito no filme *Pitanga* (2017) dirigido por Beto Brandt e Camila Pitanga, onde o ator a partir do presente, articulando memória, esquecimento, dores, afetos, lutas, parcerias e imagens de arquivo remonta sua experiência no mundo.

Sentipensar que é o giro do olhar a partir do presente, o que traz no discurso de Pitanga apontamentos sobre o presente e não exatamente sobre o passado evocado nos filmes (Ferro, 2010), que expressam a luta antirracista. É a partir desta ideia que podemos tentar entender esse “negro em movimento”, que cria no tempo suas redes e, entre elas, com homens e mulheres negras. Essa pessoa em movimento constitui um pensamento movimento, algo que de alguma forma antecipa, prevê, dialoga com o pensamento afro-moderno discutido por Achille Mbembe (2013), o que não significa que ele seja um homem a frente de seu tempo, não se trata disso, Pitanga é um homem de seus tempos.

O autor constrói uma discussão sobre o nascimento de um pensamento mundo apontando aspectos em sua análise sobre o desenvolvimento do pensamento pós-colonial no tempo, afirmindo que “ao longo das décadas de 1980/1990 que começa a operar-se uma convergência entre o pensamento pós-colonial, por um lado, e muitas outras correntes, e as genealogias particulares por outro” (Mbembe, 2013, p.65). Uma das correntes que o autor se refere é o pensamento afro-moderno, no qual percebo tangências, conexões, semelhanças com a experiência e pensamento de Antônio Pitanga.

Por outro lado, existe um pensamento afro-moderno que se desenvolve na periferia do

Atlântico e que, aliás toma essa formação oceânica como a própria unidade da sua análise (...). A sua preocupação central reside na reescrita das múltiplas histórias da modernidade enquanto encruzilhada de fatos de raça e de fatores de classe. Nesse âmbito, esse pensamento afro-moderno interessa-se tanto pelas questões das diásporas quanto dos procedimentos através dos quais os indivíduos são submetidos a categorias infamantes, que lhes barram qualquer via de acesso ao estatuto de sujeitos na história. (Mbembe, 2013, p. 64)

No filme, ao se colocar no presente como um “capoeirista mental e da vida”, “um negro em movimento”, alguém que vive no “contragolpe” (Pitanga, 2017), o ator reúne uma chave de palavras para se definir que estão na relação com a experiência dele no tempo, e é no presente que ele evoca esse movimento, que executou a vida toda e segue executando.

Desde que as(os) primeiros (os) africanas (os) aqui chegaram trazidos pela força colonial, as redes de relação foram cruciais para os processos de resistência ao longo da história. Lá no livro didático de quando éramos crianças, e até hoje, em alguns livros, parecia que só apanhavam, trabalhavam e sofriam. Sim, assim também era, mas não só isso, havia o extraordinário desejo de permanecer, de ser, até ser livre, um pensamento de longa duração, um desejo para si e para as gerações vindouras. Como aponta a historiadora

Cláudia Mortari:

o tráfico atlântico, o desenraizamento e a escravidão dos africanos destruíram os vínculos que estes possuíam na África, mas não a consciência que permitiu a reinvenção das identidades e o estabelecimento de novos vínculos familiares no contexto da diáspora. Alguns desses vínculos foram relativamente longos. (Mortari, 2007, p. 131)

Tais estratégias de sobrevivência e de reinvenção das identidades estão entre nós até o presente. Entendo que quando Antônio Pitanga evoca para si o “movimento do contragolpe na capoeira”, está falando segundo a perspectiva desse artigo, de reinvenção de identidades e lutas. Certamente essa força ancestral já existia nas Áfricas e sabemos disso, pois, na imensa diversidade cultural do continente africano, a questão da ancestralidade e o respeito às pessoas mais velhas é quase uma recorrência absoluta; mas aqui no mundo da diáspora² ela se reorganizou frente à demanda colonial escravista. E quero dizer que esse artigo também é sobre cada lágrima e violência recebida, mas o que ela quer destacar de verdade³, é sobre a força de viver e sobreviver a tudo isso até o tempo presente.

É sobre ser um (uma) capoeirista na vida e contra golpear aqueles passados e esses presentes, é meter o pé na porta do futuro. Me movo no sentido e no desejo de ser e de fazer história tal

qual nossos ancestrais. Estamos todas e todos inexoravelmente inscritos na história, o que falta definitivamente é toda a humanidade desfrutar de voz e vez no tempo narrado e no tempo vivido.

A História Amealha, conta, reconta, desvela, falseia, sob o pretexto de dar conta do social, do político, dos engendramentos do poder, do ser, em meio ao total da experiência humana no tempo. Mas o que é uma vida frente ao tempo? Mas o que é tempo? Certamente essas questões são ancestrais e sempre estiveram presentes em diversas culturas. Mas a questão é que a história produzida a partir de um viés ocidental/colonialista, onde tudo o que escapa da racionalidade cartesiana, iluminada, é considerado mito, exótico, bruxaria, relegado ao plano do curandeirismo ou da mais absoluta ignorância. Notadamente isso se dá para além da dificuldade de compreender as diferenças, mas como projeto de poder para eliminá-las, desumanizá-las, escravizá-las, torná-las combustível para legitimar o sistema e “manter o macho adulto branco sempre no comando.”⁴

Evoca-se, para a História, uma consciência universal⁵, no entanto, o que escapa aqui é que a “consciência é uma atividade transcendente” (Fanon, 2005). Não é possível circunscrevê-la ao modelo científico ocidental, a um único universo de possibilidades. Mas é justamente a transcendência da consciência uma das formas assassinadas pela colonialidade do ser, isto é, seu senso de

estar no mundo, sua relação de pertencimento, sua maneira de ver no diferente a possibilidade de compreender mundos e pessoas plurais.

—Contudo, algumas pessoas rompem com o sentido colonial de ser, ou não se deixam encaixar no modelo; constroem formas plurais de ser e estar no mundo e nos impressionam quando as percebemos como agentes no tempo, quando sua própria forma de ser e viver converte-se em denúncia do processo opressivo e de exploração do capitalismo que tem o racismo interseccionalizado com a classe como base. Além de Antônio Pitanga, poderia citar mais uma miríade de pessoas negras que provocam e experimentam esse rompimento com a estrutura colonial, em diversos tempos, mas citarei apenas mais dois nomes, que são emblemáticos no corredor atlântico: Carolina Maria de Jesus e Rosa Parks.

Na verdade, é mais que denúncia, é inspiração e forma de luta, são pessoas frutos de seu tempo, mas com uma capacidade imensa de transcendê-lo. Assim é Antônio Pitanga. Muito antes de *Black Panther*⁶ e *Wakanda Forever*⁷, minha geração e eu já tínhamos um herói negro, só que a maioria não viu. Esse herói estava lá - Antônio Sampaio ou Antônio Pitanga, sua geração e os que vieram antes, estavam lá e estão aqui, ele é guerreiro, é filho de Ogum. Ogunhê!

Todas as imagens usadas nesse artigo, estão em tamanho de destaque. Parto do princípio

de que imagem é texto e terá seu destaque nele. Imagens menores, na perspectiva aqui trabalhada, são postas enquanto ilustração. Suporte para o texto escrito, aqui não; você deve parar, observar, escutar e sentir as imagens em uma lmirada de resistência.

A primeira memória/imagem de Antônio Pitanga que acessamos para propor a discussão desse artigo é do filme, *Ganga Zumba* (1963), direção de Cacá Diegues; tenho nítido em minha lembrança aquele homem preto que aparecia na tela e enfrentava os brancos - a escravização era o pano de fundo. Pitanga marcou de forma importante meu imaginário, e de boa parte dessa geração, que quase não tinha figuras negras em imagens potentes que não fossem as do terreiro, e outros espaços de presença majoritária de pessoas pretas.

No decorrer dos anos, Antônio Pitanga sempre me dava a sensação de força ancestral, eu ainda não sabia bem o quê, mas ela ali já representava algo para mim e para minha geração. Apesar de ser uma figura escassa, já que não fomos ao cinema e só fui ter acesso a este de forma um pouco mais regular, por volta dos anos 90. Dependia sempre de alguma reprise na madrugada, que era possível descobrir no caderno de TV do jornal. A imagem a seguir é totalmente preta e branca na minha tela mental, com destaque para o branco.

Figura 1 - Cena do filme Ganga Zumba (1963)



Fonte: <https://umarisoflora.wordpress.com/2015/01/17/cinema-ganga-zumba-1963/>

O (re)encontro com Pitanga de forma mais consciente da importância da sua figura acontece em 1995, na novela *A Próxima Vítima*⁸, a primeira da Rede Globo de televisão a representar uma família negra de classe média e bem-sucedida. Isso foi bastante impactante naquele momento histórico, pois pela primeira vez, víamos representações distantes dos estereótipos negros inicialmente construídos na literatura e no cinema e, posteriormente, expressos na televisão como sintoma do racismo estrutural e, também, do racismo deliberado das produtoras e produtores, como ainda o é, apesar dos avanços.

Figura 2 - Cena Próxima Vítima



Fonte: Família Noronha – *A Próxima Vítima* (1995)⁹

Eis que surge no horário nobre da TV brasileira¹⁰ a família Noronha. Antônio Pitanga interpretou Cleber Noronha, contador com perfil de homem “íntegro e honesto”¹¹ casado com a secretária executiva, Fátima. Interpretada pela atriz Zézé Mota. Eram os pais do gerente de banco Sidney (Norton Nascimento), do estudante universitário Jeferson (Lui Mendes), que era homossexual¹², e Patrícia (Camila Pitanga), colegial que sonhava ser modelo. Sidney namorava a também secretária Rosângela (Isabel Filardis). A empregada da casa,

Marinete (Catarina Abdala) era a única personagem não negra no núcleo familiar¹³. Entretanto, se observarmos o sobrenome da atriz que interpretou a empregada e seus traços fenotípicos, podemos inferir que não se trata de uma branca europeizada, do ponto de vista do imaginário colonial. Penso que, se essa empregada fosse uma atriz de renome como Vera Fischer, por exemplo, o impacto seria outro.

Para as pessoas negras era de fato um acontecimento. Entretanto, a partir de meu *senti-pensar* (Escobar, 2014) no tempo presente, a trama histórica revela elementos que talvez demonstrem o motivo pelo qual a novela não passou de uma peça solta, um discurso pífio do ponto de vista do impacto social, já que acabou não promovendo um debate mais profundo sobre o racismo e tão pouco mudou a estrutura narrativa das novelas seguintes no que dizia respeito a representação das pessoas negras. Aliás, isso não aconteceu de forma eficaz até o tempo presente.

Entendamos melhor uma parte da trama daquele momento histórico: *A Próxima Vítima* foi apresentada pela TV Globo logo após a novela *Pátria Minha* (1994/1995) de Gilberto Braga, que havia causado polêmica por conta de uma cena de racismo, que mexeu com os movimentos negros, que há muito já questionavam o racismo da emissora carioca.

A cena que causou a reação das entidades

negras foi entre o empresário Raul (Tarcísio Meira) e o jardineiro Kennedy (Alexandre Moreno). O empresário interpretado por Tarcísio desconfia que Kennedy estivesse tentando roubá-lo, quando na verdade este estava admirando as gravatas do empresário. Então, entre outras violências, ele chama o jardineiro de "negro insolente" e faz comentários que trazem o preconceito explícito: "Você pensa que eu acredito em crioulo? Vocês, Kennedy, quando não sujam na entrada, sujam na saída" (Estadão, 2019)¹⁴, entre outras ofensas dessa natureza. Isso gerou uma reação imediata e sugiro que você pare a leitura nesse momento e se puder assista a cena em questão que está disponível na internet¹⁵, que é forte.

Figura 3 – Cena da novela Pátria Minha, de 1994



Fonte: Memória da TV.

Legenda: Disponível em: <https://memoriadatv.com.br/noticia/4284/cena-forte-da-novela-patria-minha-gerou-polemica-e-causou-represalias-a-globo-em-1994.html>. Acesso: 17 nov. 2020.

Apesar do racismo “desde sempre” da Globo, a repercussão tomou proporções nacionais e houve reações. A advogada Vera Lucia Vassouras, de São Paulo, entrou com pedido de liminar (negado poucos dias depois) na 15ª Vara Cível da Capital pedindo a suspensão das cenas que contassem com “referências racistas”. Segundo Vera, a novela atentaria “contra a honra e a imagem dos cidadãos negros no País”. O Núcleo de Consciência Negra da Universidade de São Paulo (USP) se manifestou, por meio do sociólogo Luiz Carlos dos Santos, um de seus coordenadores. “Não adianta os autores da novela dizerem que queriam denunciar o racismo com aquela cena absurda, porque o negro da novela não está discutindo nada, está quieto, é vítima sem voz”, afirmou Santos.

Sueli Carneiro, então coordenadora executiva do Geledés, Instituto da Mulher Negra, também entrou com uma notificação judicial no Foro Cível contra a Globo por “veicular imagens arcaicas” dos negros. “As cenas representam efetivamente o cotidiano que os negros enfrentam. A controvérsia está na imagem dos personagens negros da novela, que são estereotipados”, afirmava. Sueli Carneiro chegou a ter um texto publicado à época. Confira um trecho abaixo:

“Essa atitude tão moderna da emissora e de seus autores de enfrentar o problema do racismo se apoia em imagens arcaicas e ultrapassadas dos negros, que até o nível da historiogra-

fia oficial, estão sendo objeto de críticas e revisões. Impossível que os globais não o saibam. Os personagens brancos da novela são ricos, pobres ou de classe média. Generosos, egoístas, progressistas, reacionários, ou seja, refletem a multiplicidade de situações e atitudes presentes na sociedade. Diferentemente, os personagens negros estão congelados num único estereótipo: são humildes, indefesos e servis." (Estadão, 2019).¹⁶

O Diretor Gilberto Braga se defendeu dizendo ser antirracista, alguns atores e atrizes negras, assim como uma parcela da sociedade entenderam que a cena apenas representava a realidade. E você que assistiu a cena, sentiu o que? A Figura 3 é mais que a representação da dor, é a experiência encarnada na "pele" da representação. Como expresso no relato de Alexandre Moreno, ator que protagonizou a cena:

fiz a cena com muita vontade de ser representante dessa denúncia ao mesmo tempo pintou um certo constrangimento por estar ouvindo aquelas coisas o ator também ressaltou a reação de seu colega durante a gravação o Tarcílio ficou desesperado sofreu a gente não parava de se abraçar¹⁷

Deslocados no tempo, podemos inferir que Sueli Carneiro (2019) estava correta, sobre o que disse na época, aquilo mais reforçou estereótipos do que gerou possibilidades libertárias. Em no-

vembro de 1994, ainda no calor do debate gerado pela novela de Gilberto Braga, quatro meses antes da estreia de *a Próxima Vítima*, e uma semana depois de o Geledés/SOS Racismo entrar com uma notificação na Justiça contra *Pátria Minha*, em uma matéria sobre a novela que estrearia em alguns meses publicada no caderno ilustrada da *Folha de S. Paulo*¹⁸, Silvio de Abreu ao ser questionado sobre a novela *A Próxima Vítima* e sua discussão sobre racismo a partir da família Noronha disse:

Resolvi criar a família para atender uma justa e antiga reivindicação do movimento negro", explica o autor. "Cleber, Fátima e os outros quatro personagens terão uma vida típica de classe média. Conviverão com os brancos em pé de igualdade, sem sofrer discriminação." Sílvio de Abreu ressalta que não concebeu a família de Sidney para discutir os preconceitos raciais no Brasil. Tampouco para aproveitar a polêmica em torno de "Pátria Minha" (...) O autor aponta, ainda, mais uma razão para colocar a família na história. "O país conta, hoje, com um bom time de atores jovens e negros. Por que não aproveitá-los? (Folha de S. Paulo, 2019)

Percebemos aqui um descompasso entre o debate que a novela causou e as intenções do autor supracitado. Do meu lugar, pois eu estava vivo na época e assisti a novela, o que me encantava era ver aquele monte de gente preta na TV viven-

do uma “vida boa”, de fato não havia situações de racismo, e a novela falava de um país que não existia.

Entretanto, aqui é condição central, pensar que as imagens da família Noronha apresentadas pela novela, e segundo as perspectivas desse artigo, dava a certeza de que não fazíamos parte daquilo tudo. No entanto, nos ver ali representados, também conferia uma falsa sensação de liberdade, pois as imagens evocavam para as pessoas pretas esmagadoramente pobres, uma possibilidade de ascensão social, mas sem discutir o racismo, como se isso fosse possível. Podemos inferir pelas fontes que a novela reforçou a mentira¹⁹ da democracia racial ao não expor a família a situações de racismo, exatamente no sentido oposto a novela anterior e que, também, foi um “tiro pela culatra”.

Foi assim que reencontrei Antônio Pitanga, só que dessa vez era colorido e a cor que predomina na imagem de minha lembrança é preta. Então foi pela televisão que conheci Antônio Pitanga, pois no cinema só fui ter a oportunidade de assisti-lo em 2017, quando vi ao filme documentário *Pitanga* e pude entender melhor a força daquela presença e da minha conexão com ele.

O artigo que aqui tento construir está na relação dele também comigo, pelo fato de ser um homem negro em espaço de destaque, é como se ele fosse um espelho que reflete possibilidades, para quem consegue mirá-lo. Já para as pessoas

brancas, isso talvez não seja perceptível, pois o ser branco pode ser o que quiser. Ser uma pessoa branca, em outras palavras, também significa não ter que se pensar como humano, porque ele simplesmente o é.

Isso se dá entre outros aspectos devido a colonialidade do ser, ou seja, o resultado do impacto do longo processo colonial nas linguagens, na construção das subjetividades, de populações indígenas e negras na América Latina e em todas as partes do globo em que o processo colonial eurocentrado foi aplicado, construindo a ideia de uma inferioridade natural dessas populações. Parte do resultado disso no tempo presente está nos manicômios, nas cadeias, nos cemitérios, nas favelas, dentro de mim e dentro de você que lê esse artigo, se és uma pessoa negra: o direito de ser nos foi historicamente negado.

[...] del “yo pienso, luego soy” somos llevados a la noción más compleja, pero a la vez más precisa, histórica y filosóficamente: “yo pienso (outros no piensan o no piensan adecuadamente), luego soy (outros no son, están desprovistos de ser, no deben existir o son dispensables) [...] En el contexto de un paradigma que privilegia el conocimiento, la descalificación epistémica se convierte en un instrumento privilegiado de la negación ontológica o de la sub-alterización. (Maldonado-Torres, 2007, p.144-145).

A partir do meu presente e com as ferramentas reflexivas que posso, faço a inferência de que é na chave da decolonização²⁰ do ser que Antônio Pitanga entra na em perspectiva teórica, uma possibilidade de desconstrução da ideia de inferioridade. Através de seu trabalho, da forma como ele representa, desse homem preto, que mesmo em um papel subalterno, consegue romper o estereótipo que a imagem produz, através de seu corpo e de sua forma de representar, hoje reconheço melhor a sensação que ele me causava.

Mas considerei importante, me colocar na relação, marcar meu encontro com ele, uma vez que o artigo é construído no diálogo entre dois homens negros, na perspectiva de pensar as pessoas negras em movimento, não só no passado evocado por nossas memórias, mas entender esse movimento no tempo presente.

Não é só com as formas de representação dadas pela colonialidade que Pitanga, como herdeiro do Teatro Experimental do Negro - TEN, questiona, mas também a significação social de sucesso. Essa ideia não nos inclui, uma vez que é forjada essencialmente para o branco que confunde espaço de poder, privilégio e meritocracia com sucesso. É sob outra perspectiva que o sucesso de Pitanga, e outras personalidades negras, na indústria cultural, pois o sucesso não é só sobre ele, é sobre nós em uma perspectiva temporal e de lon-

ga duração; se você pessoa negra que lê esse texto alcança o sucesso, o sinal que emitimos nesse jogo de tempo relacional é o mesmo.

Sucesso (...) é algo ainda mais consistente e profundo. É o reflexo social que a realização pessoal de algumas personalidades pode ter. Ou seja, metas individuais, particulares, ao serem atingidas, podem transformar-se numa satisfação compartilhada e coletivamente servir de exemplo para a comunidade em geral. (Macedo Faustino, 2000, p. 15).

É uma História de sujeito para sujeito e não sujeito para objeto, há um diálogo na perspectiva de Patrícia Hill Collins (2019) que valida os conhecimentos compartilhados²¹ nas perspectivas afro-diaspóricas. Nossas realidades são absolutamente diferentes, entretanto, o racismo construído no processo de desumanização e a violência com que esse processo nos constitui é algo que compartilhamos há séculos. E é nessa intersecção ou zona intermediária que estamos, que é a origem africana, o passado de escravização no Brasil do qual somos herdeiros e reverenciamos essa ancestralidade; é ela que sustenta nossa longa caminhada.

Notadamente, esse diálogo não só parte de uma outra episteme como também a produz. Esse movimento é uma reação ao epistemocídio historicamente construído sobre os saberes das populações subalternizadas. Construir e (re)encontrar formas próprias, que foram violentadas pelo proces-

so modernidade/capitalismo, é um caminho para minar e transpor o processo de epistemicídio que segundo Sueli Carneiro:

É fenômeno que ocorre pelo rebaixamento da auto-estima que o racismo e a discriminação provocam no cotidiano escolar; pela negação aos negros da condição de sujeitos de conhecimento, por meio da desvalorização, negação ou ocultamento das contribuições do Continente Africano e da diáspora africana ao patrimônio cultural da humanidade; pela imposição do embranquecimento cultural e pela produção do fracasso e evasão escolar. A esses processos denominamos epistemicídio (Carneiro, 2005).²²

Importante destacar que esse movimento, não elimina a figura da historiografia e os métodos que constituem a História como um campo de saber e ciência, entretanto, esse trabalho estará na tensão da objetividade *versus* subjetividade. Portanto, abandono a ideia de recuo e imparcialidade histórica evocada por uma perspectiva epistemológica colonial e eurocentrada, como se fosse possível ver tudo de cima tal qual uma entidade imparcial. Não é possível e nem prudente tentar historicizar nessa perspectiva única.

Não parece possível o recuo frente a experiência de ser e viver socialmente essencializado como pessoa negra, nós compartilhamos essas experiências com Antônio Pitanga, então eu repito

não é sobre ele, é sobre nós. Chega dos apagamentos! Esse texto busca, na medida do possível, se construir na desobediência epistêmica, e eu busco me desconstruir e provocar os cânones coloniais da academia mergulhada no lodo da modernidade. Por isso, aciono o posicionamento do *sentipensar* (Escobar, 2014).

O conceito discutido pelo antropólogo colombiano Arturo Escobar, a partir dos estudos do sociólogo Orlando Fals Borda, Escobar propõe o *sentipensar* com a terra/território, em diálogo com os povos originários da América do Sul, no caso desse artigo: o território é o corpo. O corpo negro como território em movimento, no corredor atlântico da diáspora.

Sentipensar con el territorio implica pensar desde el corazón y desde la mente, o coronar, como bien lo enuncian colegas de Chiapas inspirados en la experiencia zapatista; es la forma en que las comunidades territorializadas han aprendido el arte de vivir. Este es un llamado, pues, a que la lectora o el lector sentipense con los territorios, culturas y conocimientos de sus pueblos —con sus ontologías—, más que con los conocimientos descontextualizados que subyacen a las nociones de “desarrollo”, “crecimiento” y, hasta, “economía” (Escobar, 2014, p. 16).

Sugiro que você “sentipense” a canção *Tempo Rei*²³, de Gilberto Gil; ela vai a lugares que

serão apontados ou já foram nesse trabalho, entretanto, ela chegará, se você permitir, a instancia do seu ser que meu texto não consegue chegar, pelo limite da própria escrita, porque os textos acadêmicos, são em grande medida elementos na estruturação da dominação, dos tempos e dos sentimentos negados pela colonialidade/modernidade/capitalismo, devemos nos separar do império da visão, e das múltiplas telas da modernidade que atomizam nosso viver, além da visão temos mais quatro sentidos que também foram colonizados, e arrisco dizer que talvez existam ainda outros, mas não os conheceremos aqui de dentro da prisão sensorial.

la estética moderna-colonial ha estado no solamente pero en gran medida gobernada por la visión, por lo visual, por las percepciones visuales y esto obviamente está compaginado con un mundo en el que la representación visual se vuelve una forma central de poder. Entonces, podemos decir que la modernidad/colonialidad ha controlado la representación del mundo y es en este control de la percepción del mundo como imagen, dónde la visión, lo visual se vuelve central para la concepción de estética. (Vazquez, 2015, p. 80).

É possível pensar e articular algo diferente na direção oposta da discussão feita aqui, ou até mesmo, negando o que está sendo discutido. Mas a questão reside na polissemia, isto é, possibilida-

des múltiplas de leituras que as imagens oferecem, o que as torna potencialmente uma ponte com os tempos negados e os tempos não relacionais. Uma vez que esse movimento não é dominado, coordenado pelas estruturas da racionalidade moderna, que são as estruturas do ver, do pensar, do sentir, que entre outras, estão colonizadas.

Há dificuldade, às vezes, em reconhecer trabalhos que não chegam necessariamente ao concreto, quando na verdade ampliam perguntas. Essa estrutura pode ser um pouco incômoda, dentro dessa forma de pensar colonial, moderna, da academia, que quer chegar a fatos que precisam ter determinados padrões, que necessitam chegar a um determinante. Esse artigo, não necessariamente chega num determinante, mas ele abre possibilidades múltiplas, e aí sim, entendendo que esse tempo é relacional, ou seja, estamos em uma relação de tempo-espacó, em que a presença e a concretude daquilo que eu posso medir não é a minha base para o debate, é o contrário, é justamente entrar nesses outros campos, a partir de caminhos como, por exemplo, a ancestralidade; notadamente existem diversas possibilidades de romper, de produzir sentidos outros.

Antônio Pitanga constrói um “corpo” teórico, rompe a perspectiva do corpo, como uma entidade física, mas o corpo também como lugar de uma narrativa em si, repleta de marcas e insígnias que contam a história do corpo negro no mundo,

do “capoeirista da vida”. É um corpo que se torna um território de significado, um espaço epistêmico onde as experiências vividas se transformam em sabedoria. Utilizando seus movimentos e expressões como instrumentos de subversão, Pitanga desafia as limitações impostas pela estrutura realista do cinema, rompendo com as convenções estabelecidas e redefinindo os limites do possível. Antônio Pitanga produz *Aesthesia*: “em este sentido el artista supera y rebaza su individualidade su sentido de “autor/individuo” para entrar em relacion, para abrir su cuerpo, su aesthesis a relationalidad de los tempo negados (Vazquez, 2016, p.82).

Estamos hablando de um cuerpo que tiene una dimensión relacional, um cuerpo que es memoria viva, um cuerpo que no es uno sino que en su interioridad es multiple y en este sentido, es cuerpo con iterioridad histórica, es no um espacio sino um território mnemónico, ancestral, em que el yo no puede reconocerse como individuo, sino que deve entenderse como relación, como comunidad (Vazquez, 2016, p.82).

É um corpo movimento que experimenta o mundo, subverte narrativas e reivindica espaços de representação e expressão; essa concepção do corpo como um território de luta e expressão, espelha a experiência pessoal de Pitanga, que vem da ancestralidade africana, que também é uma

postura política e filosófica. Ancestralidade faz parte dos tempos negados, o que lhe roubou inclusive o *status* de ciência. Ancestralidade também é *sentipensar* (Escobar, 2014).

Nessa chave, o *sentipensar* de Antônio Pitanga não apenas reconhece a importância do corpo negro como um local de resistência e criação, mas também celebra sua vitalidade e poder transformador. Trago aqui para efeito de análise uma passagem do filme Pitanga (2017), em uma conversa com o emblemático cineasta, um dos precursores do cinema negro brasileiro, Joel Zito Araújo.²⁴ É o momento em que ele chega, no que parece ser a casa de Joel Zito para uma conversa; nessa montagem entre cinema e história, vou reencaixa-la aqui. Pitanga ao subir as escadas de acesso a casa, onde Joel Zito o espera no portão, passa sem querer na frente da câmera:

Antônio Pitanga: eu acabei de cometer o maior crime, passei na frente da câmera, mas como é cinema novo...

Joel Zito: Mas você já é um Orixá Pitanga, já pode!

Antônio Pitanga: dá uma gargalhada
Corta!

Sentados conversando, Pitanga no primeiro plano.

Antônio Pitanga: eu sou Jesus Cristo eu sou Alah, ‘cê tá entendendo...

Joel Zito: é o diretor criar a possibilidade de um negro ser um Deus...

Pitanga: no próprio filme a Idade da Terra, eu

sou Ogum, eu sou Davi, pra fazer ressuscitar aquele morto operário, que tá ali nos trilhos do trem. Eu clamo por todos eles em um corpo só, eu sou um cavalo (1:05:40 - 1:06:15)

Em algumas religiões de matriz africana a expressão “cavalo” significa que essa pessoa incorpora as entidades, sendo esse corpo um elo no tempo espaço, uma ponte entre a esfera espiritual e a esfera física, portanto, na leitura desse trabalho, está entre mundos, no mundo e para o mundo, pensamento-mundo (Mbembe, 2013, p. 64), em uma perspectiva tempo espaço, acessando os tempos negados pelas violências da colonialidade/modernidade/capitalismo.

Esse ser mundo em movimento, capoeirista mental, que junto com sua geração sabe que um outro por vir, livre da experiência racista que a modernidade sustenta, passa por justiça, reparação e restituição. É nessa perspectiva que Achille Mbembe discute no livro *A Crítica da Razão Negra* (2019), mais precisamente no epílogo, onde ele traz o pensamento da construção de um “comum” para o mundo, um pensamento-mundo. O “ser mundo” são aquelas e aqueles que vieram antes, os que estão aqui e os que virão depois, que sabem que, para que alcancemos o nosso intento, os contragolpes devem ter direções: “Reparação, restituição e justiça são as condições para a elevação coletiva em humanidade. O pensamento acerca do que há de vir é um pensamento da vida e um pen-

samento em circulação, um pensamento da travessia, um pensamento-mundo” (Mbembe, 2019, p. 309).

Então esses seres mundo são aquelas e aqueles cujos corpos territórios, se movem no sentido de construir as “condições para a elevação coletiva em humanidade” (Mbembe, 2019, p. 309). A essas condições acrescento a desconexão com o tempo da modernidade, com a liberação de uma outra *Aesthesia* (Mignolo, 2010) esse é um movimento central para tornar as outras três: reparação, restituição e justiça possíveis, uma vez que, é fora da prisão sensorial e do esquema mental da modernidade que podemos alcançar o *status* de humanidade, segundo a perspectiva discutida por Achille Mbembe no livro supracitado. E arte/educação são ferramentas centrais para esse processo, escolas que estejam fora do atual esquema violento e punitivo, salvo as poucas exceções. Uma arte fora dos cânones da modernidade, tem o poder de produzir um resultado concreto no mundo, com base na liberação dos sentidos negados.

Contudo é importante problematizar que estamos falando a partir da estrutura da modernidade, onde arte e educação são mercadorias. A cultura está sempre envolvida com o poder e torna-se política em duplo sentido (Giroux, 2003, p. 19). É uma perspectiva complicadora para a extinção da estrutura opressora. Notadamente essa

discussão está na superfície, pois em termos de dissolução dessas estruturas existem outras variantes fundamentais, a serem consideradas, contudo para o debate feito aqui, uma contribuição importante é considerar a desconexão com o tempo da modernidade a partir de uma outra *Aesthesia* ou em colaboração com uma *Asthesis Decolonial* (Vazquez, 2015).

É nesse movimento interpretativo que aponto a episteme criada por Pitanga, e que no tempo presente ele reelabora sua experiência e aponta esses elementos a partir de uma estrutura filmica, quando se diz, um ser que dança, um capoeirista mental, um negro em movimento, um “cavalo”. São palavras mundo, que evocam uma dada forma de luta, que se constitui a partir de um *sentinpear* conectado com um corpo movimento/território e, portanto, motor de uma outra relação com espaço tempo, estética e as formas dadas pela eurocentrismo com relação ao fazer/sentir artístico.

É também ao longo das décadas de 1980-1990 que começa a operar -se uma convergência entre o pensamento pós-colonial, por um lado, e muitas outras correntes e as genealogias particulares (...) por outro lado, existe um pensamento afro moderno, que se desenvolve na periferia do atlântico que, aliás, toma essa formação oceânica e transnacional como própria unidade de sua análise(...) A sua preocupação central reside na reescrita das múltiplas histó-

rias da modernidade enquanto encruzilhada de fatos de raça e fatores de classe. Nesse âmbito, esse pensamento afro moderno interessa -se tanto pela questão das diásporas quanto dos procedimentos através dos quais os indivíduos são submetidos a categorias infamantes, que lhes barram qualquer via de acesso ao estatuto sujeito história. (Mbembe, 2014, p. 65 -66).

Esse estatuto de sujeito da história se consubstancia, para Pitanga quando ele sai em missão cultural pelas Áfricas e para tentar descobrir de onde ele veio, nessa perspectiva muito antes do nascimento do pensamento decolonial, como possibilidades epistêmicas e na colaboração da destruição do sistema colonial/moderno/capitalista, Pitanga, sua geração e tantos outros corpos e comunidades nos mais variados tempos e cantos desse mundo que chamamos terra, já o eram!

Nomeamos esse processo de *Epistemicidio* (Carneiro, 2005). É na periferia do atlântico, como aponta Achille Mbembe, que Pitanga se reconhece melhor na diáspora, isso se dá pelo cinema, pela arte, que moveu e move Pitanga e arte é um ponto de inflexão para o pensamento afro moderno. “A experiência artística e estética desempenha um papel crucial nas reflexões da corrente” (Mbembe, 2013, p.66), notadamente, porque a arte é potencialmente transformadora do mundo em que vivemos, entretanto, essa arte só pode construir o mundo outro fora dos parâmetros kantianos da

arte, do que é belo, do que é ser. De fato, Pitanga e sua geração não rompem por isso, mas seus corpos clamavam por outra estética, por uma *Aesthesis* liberadora de sentidos e possibilidades negadas pelo processo colonial. De alguma forma eles e elas “forçaram a porta da modernidade”, para que hoje pudéssemos avançar nessa perspectiva, e de fato, trazê-las para a concretude da experiência humana no tempo presente, obviamente não é uma tarefa conclusa, pelo contrário, há um longo caminho ainda para “sair da grande noite” de mais de 500 anos de dominação e tentativa de aniquilação de nossos²⁵ corpos e subjetividades.

Esse pensamento afro moderno é um pensamento do entremeio e do entrelaçamento. Reitera que só se pode apelar verdadeiramente ao mundo quando, por força das circunstâncias, se permaneceu com os outros. Nessas condições, “entrar em si mesmo”, é antes de mais “sair de si mesmo”, sair da noite da identidade, das lacunas do seu pequeno mundo. Deparamo-nos, então, com um modo de ver o mundo, que assenta na afirmação radical da corpulência da proximidade, da deslocação, e mesmo do desmembramento. Noutros termos a consciência do mundo nasce da atualização daquilo que já era possível em mim, mas através do meu cruzamento com a vida de outrem, da minha responsabilidade em relação à vida de outrem e dos mundos aparentemente longínquos e, sobretudo, de pessoas com as quais, aparentemente, não tenho qualquer ligação. (Mbembe, 2013, p. 71).

O que esse artigo tenta elaborar é uma análise crítica da memória a partir de alguns elementos estéticos e discursivos oferecidos pelo ator Antônio Pitanga, sustentando que é um movimento de resistência que se baseia na conexão com a ancestralidade africana como fonte de força, inspiração e sentido artístico. Desafiou as representações estereotipadas e coloniais do corpo negro no cinema e na vida, ao mesmo tempo em que, em um outro contragolpe, também se encaixou nesses estereótipos, entretanto, no presente ele elabora uma episteme negra, que é ele mesmo e todas as gerações de negros e negras em movimento, um grande “corpo” em movimento e não uma “massa” em movimento.

Pitanga rompe com o sentido colonial da presença e da representação negra no audiovisual, o que se reflete em uma elaboração estética carregada de propostas e sensibilidades múltiplas. A partir de uma abordagem interpretativa, que conta com TEN (Teatro Experimental do Negro) em sua gênese e que influência em uma representação que não busca ser a repetição das formas eurocentradas de estética e de modelo de representação, mas se constitui no movimento da capoeira, permeada pela experiência de ser negro no Brasil e no mundo, na perspectiva do pensamento afro-moderno.

Outro ponto importante a destacar e que esse artigo busca de forma inicial estabelecer é

uma análise crítica e um apontamento concreto, que convida a academia, os espectadores (as) de uma forma geral, a repensar a representação visual na modernidade, na reconexão com os tempos e sentidos negados pela colonialidade, mas sobremaneira os fundamentos da narrativa e da construção estética audiovisual, na elaboração de um cinema negro brasileiro cada vez mais fundamentado na construção de suas próprias bases, suas abordagens estéticas, permeadas pela experiência de ser negro no Brasil e no mundo, convida o espectador a repensar não apenas a representação visual, mas também os próprios fundamentos dessa narrativa, inclusive com movimentos externos a ele de forma a produção de um cinema/audiovisual culturalmente híbrido.

A episteme construída por Pitanga, aponta algumas possibilidades para entender esse negro em movimento, 'ser mundo', a partir de sua experiência de vida, que permitem elaborar um discurso sobre essa forma de pensar/ser/lutar.

Antônio Luiz Sampaio nasceu em 1939 na cidade de Salvador, estudou arte dramática na Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), tem mais de 50 longas metragens em sua carreira, seu primeiro filme foi em 1960 no longa de Trigueirinho Neto, *Bahia de Todos os Santos*, de onde ele herdou o sobrenome artístico: Pitanga.

A carreira do artista está associada a história do cinema novo e do audiovisual nacional,

mas ela também marca de maneira indefectível a presença do negro no cinema brasileiro e mundial: dois anos após estrear no cinema, ele protagonizava o clássico *Barravento* (1962) dirigido por Glauber Rocha. No mesmo ano, participou com destaque, em outra obra clássica, do diretor Nelson Pereira dos Santos, *O Pagador de Promessas* (1962); único filme brasileiro até o presente a ganhar a Palma de Ouro do importante Festival de Cinema de Cannes na França.

A episteme construída por Pitanga, aponta algumas possibilidades para entender esse negro em movimento, 'ser mundo', a partir de sua experiência de vida, que permitem elaborar um discurso sobre essa forma de pensar/ser/lutar.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao refletir sobre a trajetória de Antônio Pitanga e a construção de uma estética afro moderna no cinema brasileiro, evidencia-se que sua atuação transcende a mera presença diante das câmeras. Pitanga representa uma ruptura com os paradigmas coloniais, propondo novos modos de existência e expressão artística, em que o corpo negro assume protagonismo e agencia sua própria narrativa. O movimento de resistência, fundamentado na ancestralidade africana e na vivência periférica, revela-se como força motriz para a criação de sentidos e possibilidades anteriormente nega-

das pelo processo colonial.

A análise crítica dos elementos estéticos e discursivos presentes na obra de Pitanga aponta para a necessidade de revisitar e reinventar os fundamentos do audiovisual nacional. Sua trajetória inspira a busca por uma linguagem que seja, ao mesmo tempo, plural, híbrida e enraizada na experiência negra brasileira. Ao tensionar fronteiras e desafiar estereótipos, o legado de Pitanga e de sua geração permanece como referência para a elaboração de um pensamento crítico, que não apenas denuncia as marcas da colonialidade, mas também projeta novas possibilidades. O caminho para a superação dos limites impostos pela história colonial é longo, mas o movimento iniciado por Pitanga e por tantos outros corpos e comunidades evidencia que a transformação é possível e está em curso, impulsionada pela arte, pela memória e pela afirmação radical da vida.

Considera-se por fim que a força de sua figura reside na sua capacidade de transcendência, característica que o insere no contexto do pensamento afro-moderno (Mbembe, 2013). Pitanga não é apenas um ator; ele é um fractal que contém em sua experiência individual a história coletiva da luta pela humanidade.

Portanto, a contribuição central deste artigo reside na validação da experiência de vida e da performance de Pitanga como uma episteme legítima. Sua figura reforça que, para se alcançar o

tempo almejado, aquele que exige reparação, restituição e justiça, o primeiro passo é reconhecer e lutar contra a colonialidade do ser que nos nega o "direito de ser" no tempo narrado e no tempo vivido. O trabalho de Pitanga é, em essência, um convite permanente à desobediência epistêmica e ao fim definitivo dos apagamentos.

REFERÊNCIAS

COSTA, Joaze Bernardino; GROSFOGUEL, Ramón. Decolonialidade e perspectiva negra. *Sociedade e Estado*, v. 31, n. 1, Brasília, jan./abr. 2016. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-69922016000100015.

COLLINS, Patricia Hill. *Pensamento feminista negro: conhecimento, consciência e a política do empoderamento*. São Paulo: Boitempo, 2019.

ESCOBAR, Arturo. *Sentipensar com a terra: novas leituras sobre desenvolvimento, território e diferença*. Medellín: Ediciones UNAULA, 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. 1ª reimpr. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.

FERRO, Marc. *Cinema e história*. São Paulo: Paz e Terra, 2010.

GIROUX, Henry. **Introdução; Repensando a política cultural.** In: Atos impuros: a prática política dos estudos culturais. Porto Alegre: Artmed, 2003.

GOMES, Paulo Emílio Sales. **Cinema:** trajetória e subdesenvolvimento. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MACEDO, Aroldo; FAUSTINO, Oswaldo. **A cor do sucesso.** São Paulo: Editora Gente, 2000.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Sobre a colonialidade do ser. **Revista da Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares**, 2007.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra.** Brasil: N-1 Edições, 3. ed., 2019.

MBEMBE, Achille. **Sair da grande noite:** ensaio sobre a África descolonizada, 2013.

MIGNOLO, Walter. Aesthesia decolonial. **Calle**, 14, v. 4, n. 4, jan.-jun. 2010.

MORTARI, Claudia. **Os africanos de uma vila portuária do sul do Brasil: criando vínculos parentais e reinventando identidades.** Desterro, 1788/1850.

2007. Tese (Doutorado em História) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

PITANGA. **Documentário.** Direção: Beto Brant; Camila Pitanga. Brasil, 2017.

ROUSSO, Henry. **A última catástrofe:** a história, o passado e o contemporâneo. Rio de Janeiro: FGV, 2016.

VASQUEZ, R.; BARRERA, M. **Aesthesia decolonial y los tiempos relacionales.** Entrevista a Rolando Vázquez. Calle 14, v. 11, n. 18, 2015.

NOTAS

¹“Teatro Experimental do Negro (TEN) surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, como um projeto idealizado por Abdias Nascimento (1914-2011), com a proposta de valorização social do negro e da cultura afro-brasileira por meio da educação e arte, bem como com a ambição de delinear um novo estilo dramatúrgico, com uma estética própria, não uma mera recriação do que se produzia em outros países.” Fonte: Fundação Cultural Palmares. Disponível em: <https://www.gov.br/palmares/pt-br/assuntos/noticias/teatro-experimental-do-negro-ten>. Acesso em: 04 jul. 2024.

²“O termo “Diáspora” serve também para designar, os descendentes de africanos nas Américas e na Europa e o rico patrimônio cultural que construíram.” (Lopes, 2004, p. 236)

³Aqui me refiro a verdade interna dessa tese, pois comprehendo que a experiência histórica é composta por “verdades” e essa tese faz parte desse turbilhão de possibilidades verdadeiras.

⁴“É chegada a hora da reeducação de alguém. Do Pai do Filho do espírito Santo amém. O certo é louco tomar eletrochoque? O certo é saber que o certo é certo. O macho adulto branco sempre no comando. E o resto ao resto, o sexo é o corte, o sexo. Reconhecer o valor necessário do ato hipócrita, riscar os índios, nada esperar dos pretos.” Fragmento da canção *O Estrangeiro* (1989), composição de Caetano Veloso

⁵Considero “consciência universal” uma expressão limitadora, pois esse universal refere-se a modelos fixos de ser e estar. É imperativo pensar em Pluriverso como espaços outros de existências. Antônio Pitanga e toda sua geração buscam esses espaços outros, como capoeiristas da vida!

⁶Filme da Marvel que arrebatou plateias negras no mundo inteiro, é o nono filme de maior bilheteria de todos os tempos, e o filme de maior bilheteria de um diretor afro-americano. Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Panther_\(film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Black_Panther_(film)).

⁷Tradução livre: Wakanda para sempre, referência ao filme *Black Phanter* (2018).

⁸“Produzida e exibida pela Rede Globo no horário das oito de 13 de março a 3 de novembro de 1995, em 203 capítulos. Escrita por Sílvio de Abreu, com colaboração de Alcides Nogueira e Maria Adelaide Amaral, com direção de Jorge Fernando”

⁹Fonte: Facebook - Mix Bastidores TV. Disponível em: <https://www.facebook.com/mixbastidoresTV/photos/a.307140589943926/565157494142233/?type=3>. Acesso em: 12 out. 2023.

¹⁰A novela chegou a atingir 51 pontos de audiência algo entre 10 milhões de lares. Disponível em: [https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Proxima_Vitima_\(telenovela\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/A_Proxima_Vitima_(telenovela)). Acesso em: 10 nov. 2020

¹¹Na contramão das narrativas novelescas de até então.

¹²Uma intersecção explosiva entre raça e gênero que gerou profundo incômodo na sociedade conservadora e racista do Brasil.

¹³Fonte: Memória Globo. Disponível em: <https://memoriaglobo.globo.com/entretenimento/novelas/a-proxima-vitima/personagens/>. Acesso em: 10 nov. 2020

¹⁴Fonte, Estadão 20/11/2019. Disponível em: <https://emais.estadao.com.br/noticias/tv,dia-da-consciencia-negra-a-presenca-do-negro-em-novelas-na-tv,70003089701>. Acesso em: 11 nov. 2020.

¹⁵Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=xn3SCumw9g8&feature=emb_logo&ab_channel=RodrigoMartins.

¹⁶Fonte, Estadão 20/11/2019. Disponível em: <https://emais.estadao.com.br/noticias/tv,dia-da-consciencia-negra-a-presenca-do-negro-em-novelas-na-tv,70003089701>. Acesso em: 11 nov. 2020.

¹⁷Fonte: Memória da Tv. Disponível em: <https://memoriadatv.com.br/noticia/4284/cena-forte-da-novela-patria-minha-gerou-polemica-e-causou-represalias-a-globo-em-1994.html>. Acesso em: 17 nov. 2020.

¹⁸Fonte: Folha de São Paulo (10/11/1994). Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/1994/11/10/ilustrada/5.html>. Acesso em: 10 nov. 2020.

¹⁹Tomo aqui a palavra mentira no lugar de “Mito”, pois este não é sinônimo de mentira. Compartilho

com o pensamento de Beatriz do nascimento, que tanto o mito como a ideologia possuem fundamentos reais, isto é, estão calcados na experiência das relações entre as pessoas, são como algo que vem do passado sendo reelaborados nas situações presentes. Mas nem o mito nem a ideologia resolvem de todo os conflitos e as diferenças ordenadas dentro de determinadas sociedades (Nascimento, 2022 p. 64.)

²⁰Com a compreensão de que *decolonizar*, é diferente de *descolonizar*. De forma sintética, podemos dizer que a descolonização significa o processo de luta por liberdade política contra o colonialismo, já a decolonização significa mais além, naquilo que Fanon (2005) apontava: é preciso libertar o colono que existe dentro de nós, qual seja, as permanências da colonialidade também na estruturação do ser...

²¹Na obra citada a autora faz uma discussão sobre o feminismo estadunidense na perspectiva epistêmica, entretanto a ideia de diálogo apresentada pela autora é pertinente nessa análise, pois também se trata de episteme negra.

²²Fonte: Portal Geledés. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/epistemicidio/>. Acesso em: 24 nov. 2020.

²³Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=kiCeHMnDoA4&list=RDkiCeHMnDoA4&start_radio=1. Acesso: 10/10/2025.

²⁴“Joel Zito Almeida de Araújo (Nanuque, Minas Gerais, 1954). Diretor, roteirista, escritor e pesquisador. É tido como um dos responsáveis pela implantação do chamado cinema negro, tanto na ficção quanto no documentário, com filmes que debatem o racismo e a desigualdade entre negros e brancos. O tema também se encontra em suas pesquisas universitárias, particularmente, na presença dos afrodescendentes no audiovisual.” Fonte: Geledés. Para saber mais sobre Joel Zito: Disponível em: <https://www.geledes.org.br/joel-zito-de-araujo/>.

²⁵Quando digo nossos, me refiro, aos pretos (as) africanos (as) e em diáspora, aos povos indígenas brasileiros, aos povos originários das américas, as pessoas pobres, as prostitutas, as bichas, as(os/es) trans, a toda a massa de corpos subalternizados nessa longa noite de mais de 500 anos.