

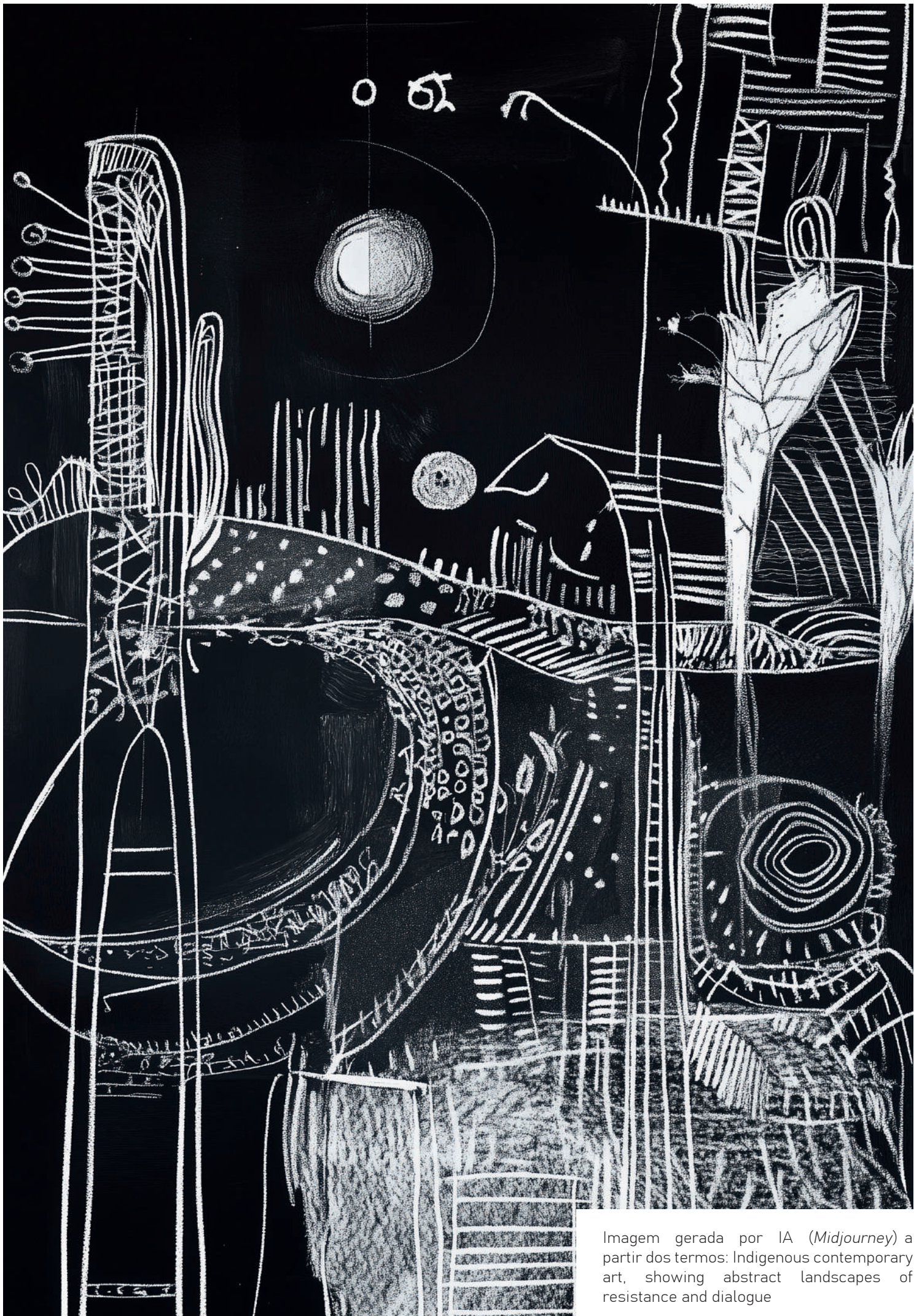


Imagem gerada por IA (Midjourney) a partir dos termos: Indigenous contemporary art, showing abstract landscapes of resistance and dialogue

DECOLONIALIDADE E CONTRAVISUALIDADE NO CINEMA DE HORROR NEGRO BRASILEIRO: UMA ANÁLISE A PARTIR DE GÊNESIS 22 (1999) DE JEFERSON DE*

Lucas Bitencourt Fortes  [0000-0002-3134-1612](#)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Daniela Ripoll  [0000-0002-7247-2600](#)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, Brasil

Resumo

O presente artigo objetiva discutir o cinema de horror negro brasileiro, conectando-o à abordagem decolonial e ao conceito de contravisualidade, a partir de uma análise do curta-metragem *Gênesis 22* (1999), do diretor Jeferson De. Para tanto, parte-se do campo teórico dos Estudos Culturais, fazendo uso de um tripé metodológico composto por etnografia de tela, metodologia visual crítica e análise cultural. Entende-se que os sujeitos negros, por muitos anos, enfrentaram uma série de problemáticas no mundo do audiovisual, relacionadas à invisibilidade e à estereotipagem, muitas das quais, infelizmente, ainda se fazem presentes. Assim, tem-se uma reação com o surgimento do cinema negro, o qual passa a manifestar um caráter decolonial e contravisual. Nota-se que esse cinema se refere a um cinema amplo, abrangendo inclusive o gênero de horror. Com a análise de *Gênesis 22* (1999), de Jeferson De, evidencia-se a potencialidade do cinema negro, mesmo no que se refere ao gênero de horror, contribuindo de forma significativa para a reflexão e problematização das visualidades hegemônicas. Mais ainda, trata-se de uma produção que, apesar de sua curta duração, produz ensinamentos importantes sobre o contexto sociocultural a partir do qual surge.

Palavras-chave

Cinema negro, horror, decolonialidade, contravisualidade.

DECOLONIALITY AND COUNTERVISUALITY IN BRAZILIAN BLACK HORROR CINEMA: AN ANALYSIS BASED ON GENESIS 22 (1999) BY JEFERSON DE

Abstract

This article aims to discuss Brazilian Black horror cinema, connecting it to a decolonial approach and the concept of counter-visibility, through an analysis of the short film *Gênesis 22* (1999), directed by Jeferson De. To this end, it draws on the theoretical field of Cultural Studies, using a methodological tripod consisting of screen ethnography, critical visual methodology, and cultural analysis. It is understood that Black individuals, for many years, have faced a series of issues in the audiovisual world, related to invisibility and stereotyping, many of which unfortunately still persist. Thus, a reaction emerges with the rise of Black cinema, which begins to manifest a decolonial and counter-visual character. It is noted that this cinema refers to a broad cinema, encompassing even the horror genre. Through the analysis of *Gênesis 22* (1999), by Jeferson De, the potential of Black cinema becomes evident, even in relation to the horror genre, significantly contributing to the reflection and problematization of hegemonic visualities. Moreover, it is a production that, despite its short duration, produces important lessons about the socio-cultural context from which it emerges.

Keywords

Black cinema, horror, decoloniality, countervisuality.

Submetido em: 31/08/2024
Aceito em: 19/12/2024

Como citar: FORTES, Lucas Bitencourt; RIPOLL, Daniela. Decolonialidade e contravisualidade no cinema de horror negro brasileiro: uma análise a partir de *Gênesis 22* (1999) de Jeferson De. *(des)troços: revista de pensamento radical*, Belo Horizonte, v. 5, n. 2, p. e54291, jul./dez. 2024.



Este trabalho está licenciado sob uma licença *Creative Commons Attribution 4.0*.

* O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Introdução

O artigo a seguir é resultado de uma pesquisa de Doutorado em andamento que busca discutir as representações de negritude e as estratégias de contravisualidade no cinema de horror negro brasileiro. O trabalho se desenvolve a partir do campo dos Estudos Culturais, um campo transdisciplinar que atua na tensão entre as disciplinas e que apresenta uma concepção ampla em torno da ideia de cultura¹. Além disso, os Estudos Culturais se destacam como uma prática potencialmente ágil de investigação, envolvendo-se com novos fenômenos sociais e não apresentando fronteiras fixas.² Em vista do campo teórico do qual se parte, tem-se um olhar atento para as representações e as pedagogias que emergem das produções culturais que se propõe analisar. No recorte proposto neste trabalho, objetiva-se discutir o cinema de horror negro brasileiro, conectando-o à abordagem decolonial e ao conceito de contravisualidade, a partir de uma análise do curta-metragem *Gênesis 22* (1999), do diretor Jeferson De.³

Realiza-se, em um primeiro momento, uma discussão sobre a presença negra ao longo da história do cinema brasileiro, com o posterior surgimento do que se entende como cinema negro brasileiro. Em um segundo momento, propõe-se a articulação entre o cinema negro brasileiro, a abordagem decolonial e o conceito de contravisualidade, assim como uma apresentação em torno do percurso metodológico adotado ao longo da análise. Em um terceiro momento, apresenta-se o ensaio de análise da produção *Gênesis 22* (1999), de Jeferson De. Ressalta-se que, para os fins propostos, a pesquisa adota um tripé metodológico composto por: etnografia de tela⁴, metodologia visual crítica⁵ e análise cultural⁶. A partir deste preâmbulo, possibilita-se os próximos movimentos.

1. Apontamentos da presença negra no cinema brasileiro

Se nos debruçarmos sobre a história do sujeito negro e suas representações no cinema brasileiro, as omissões em relação à negritude são perceptíveis, sendo evidente o quanto estiveram quase sempre relacionadas às suas raízes como escravizado, ocupando lugares secundários nas produções cinematográficas, muitas vezes com pouca, ou nenhuma, relevância para as narrativas. Destaca-se a estereotipagem constante ao longo dos anos, que simplificava, por exemplo, a figura do negro à do favelado, do malandro, do criminoso, do indivíduo sem acesso à cultura ou com sexualidade aflorada.⁷ Isso pode ser compreendido como algo característico do cinema brasileiro moderno, como destaca Rodrigues:

¹ Nelson; Treichler; Grossberg, *Estudos Culturais*.

² ANG, *Sobre os estudos culturais, novamente*.

³ Jeferson De é um cineasta brasileiro, responsável por diversos outros trabalhos como *Distraída para Morte* (2001), *Carolina* (2003), *Narciso Rap* (2004), *Bróder* (2010), *O Amuleto* (2015), *Correndo Atrás* (2018), *M8: Quando a Morte Socorre a Vida* (2019) e *Doutor Gama* (2021).

⁴ Rial, *Mídia e sexualidades*.

⁵ Rose, *Visual methodologies—an introduction to the interpretation of visual materials*.

⁶ Williams, *La larga revolución*.

⁷ Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*.

Um dos questionamentos mais frequentes feitos ao cinema brasileiro por intelectuais e artistas negros é o de que nossos filmes não apresentam personagens reais individualizados, mas apenas arquétipos e/ou caricaturas: 'o escravo', 'o sambista', 'a mulata boazuda'. A acusação é pertinente, embora o cinema brasileiro moderno prefira em geral personagens deste tipo, esquemáticos ou simbólicos, negros ou não.⁸

Tal problemática estaria presente no audiovisual como um todo, não sendo exclusividade do cinema, manifestando-se, por exemplo, nas telenovelas. Pode-se conceber que muito disso decorre do ideário do branqueamento e do mito da democracia racial enraizados na sociedade brasileira, sendo, para além de desejos, metas sociais construídas historicamente com o fim de apagar a herança africana.⁹ Demoraria considerável tempo até que fosse possível assistir a produções, pensando aqui no contexto cinematográfico, que retratassem o sujeito negro e suas vivências de outras formas. Foi apenas na década de 1960 que filmes como *Barravento* (1962), de Glauber Rocha, e *Ganga Zumba* (1964), de Cacá Diegues, trouxeram a figura do negro posicionada no centro da narrativa, além de possibilitarem um processo de identificação entre heróis negros e a plateia (predominantemente branca). Nos anos de 1970, sobretudo através da organização do movimento negro com uma crítica à ideologia da democracia racial e fortalecendo os debates em torno da africanidade e da negritude, têm-se como reflexo demandas no campo das artes e das Humanidades. Postula-se, assim, a edificação de uma história e cultura negras¹⁰, com a fundação do *Movimento Negro Unificado* (MNU) em São Paulo, no ano de 1978, que lutou pela autoafirmação cultural e pelo incentivo à cultura de matriz africana.¹¹

Até a década de 1990, muitos cineastas brasileiros negros não tiveram a chance de dar continuidade ao aprimoramento de seus trabalhos. Já a partir do final da década de 1990, o cenário passou a apresentar-se de forma diferente.¹² Nesse momento, além das dificuldades e barreiras impostas para que o sujeito negro se fizesse presente na cinematografia nacional, as coisas complicaram-se com a chegada de Fernando Collor de Mello à presidência da República e sua decisão de extinguir a *Embrafilme*¹³, naquele momento a estatal responsável por patrocinar, distribuir e exibir filmes nacionais. Consequentemente, surgiram efeitos como a redução na produção de filmes e o desencadeamento de uma crise no setor. Após algum tempo, surgiram leis de incentivo fiscal à cultura que começaram a impulsionar as atividades do setor audiovisual e, assim, ocorreu a fase que ficaria conhecida como o "cinema de retomada".¹⁴

Embora não se possa afirmar que a retomada do cinema brasileiro tenha resolvido as problemáticas envolvendo a questão da representatividade negra nas telas, e muito menos a questão das oportunidades para cineastas negros, houve ações importantes que contribuíram para o desenvolvimento do cinema negro brasileiro. Por exemplo, em 1999, organizou-se um encontro, intitulado *1º Encontro de Realizadores e Técnicos Negros, no Museu de Imagem e do Som de São Paulo* (MIS-SP), encabeçado por Jeferson De e Daniel

⁸ Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*, p. 21.

⁹ Araújo, *A negação do Brasil*.

¹⁰ Carvalho, *Cinema negro brasileiro*.

¹¹ Rodrigues, *Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem*.

¹² Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*.

¹³ A Empresa Brasileira de Filmes S.A. foi uma empresa de economia mista estatal brasileira produtora e distribuidora de filmes cinematográficos. Foi fundada em 12 de setembro de 1969 e sua extinção em 16 de março de 1990.

¹⁴ Carvalho; Domingues, *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*.

Santiago, dentro do Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, no qual se fizeram presentes diretores como Agenor Alves, Celso Prudente e Ari Cândido, sendo os dois últimos com experiência em documentários rodados no exterior.¹⁵ No ano seguinte, em 2000, no mesmo festival, houve uma Mostra de diretores negros. E é neste ano e neste festival que Jeferson De apresenta seu manifesto, conhecido como *Dogma Feijoada*. Tratava-se de um manifesto que denunciava as permanentes estereotipagens da negritude na televisão e no cinema, e que, ao mesmo tempo, apostava na construção de um projeto de cinema negro brasileiro.¹⁶ Sobre o manifesto:

O termo dogma havia sido inspirado no famoso Dogma 95 de cineastas dinamarqueses. Liderados por Lars Von Trier e Thomas Vinterberg, o dogma europeu pretendia revolucionar o cinema local, especialmente em seus aspectos estéticos, rejeitando manipulações visuais e sonoras, estruturas cenográficas e outros recursos de produção que tornavam os filmes mais artificiais em relação à realidade. Já o movimento brasileiro optou por acrescentar o termo “feijoada”, trazendo o prato típico como símbolo de um cinema que também queria mudar as estéticas do cinema local, mas com base na valorização das referências culturais negras.¹⁷

No mesmo ano do manifesto de Jeferson De, surge o que pode ser considerado um manifesto audiovisual: o filme *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, um documentário sobre o tratamento estereotipado atribuído ao negro no audiovisual brasileiro, que, ao mesmo tempo, aborda a necessidade de construção de representações democráticas no Brasil. No ano seguinte, em 2001, é lançado o *Manifesto do Recife*, na 5ª edição do *Festival de Cinema de Recife*, assinado por atores e realizadores negros, como Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceixa, Maurício Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul.¹⁸ Esse Manifesto trouxe o apoio de muitos atores e atrizes da geração do Cinema Novo, que reivindicavam mais espaço no mercado audiovisual brasileiro para os profissionais negros, ou seja, trabalhavam com a ideia de um protagonismo também atrás das câmeras. O movimento, dessa forma, agia simultaneamente pelo reconhecimento da negritude.¹⁹

Em um de seus trabalhos, bell hooks compreende que, devido à insistência, ao longo dos anos, de cineastas brancos usarem imagens de negros apenas como pano de fundo, reforçando, ao mesmo tempo, paradigmas racistas, tornou-se natural que uma estética negra surgisse, contrapondo-se à incapacidade dos cineastas brancos de olharem para a negritude de outra forma que não sob a ótica do colonizador.²⁰ Nesse sentido, como ressaltou Joel Zito Araújo, apesar da persistência de ideias com tendências à inibição de qualquer discurso de pertencimento racial, existe uma resistência negra persistente, em ascensão, com seus esforços “de valorização da cultura e do reconhecimento de uma identidade negra entre os afro-descendentes”.²¹ Entende-se, assim, que a abordagem decolonial, assim como o conceito de contravisualidade, pode

¹⁵ Carvalho; Domingues, *A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro*.

¹⁶ Carvalho, *Cinema negro brasileiro*.

¹⁷ Rodrigues, *O negro brasileiro e o cinema*.

¹⁸ Carvalho, *Cinema negro brasileiro*.

¹⁹ Rodrigues, *Cinemas negros brasileiros*.

²⁰ Hooks, *Cinema vivido*.

²¹ Araújo, *A negação do Brasil*, p. 37.

contribuir para o entendimento do cinema negro brasileiro, que vai se estabelecer ao longo do tempo. Propõe-se, de tal forma, reflexões a esse respeito.

2. Breves reflexões sobre um cinema negro decolonial e contravisual

Os estudos decoloniais representam um esforço para refundar as relações de poder nas Américas, justamente a partir da problematização das estruturas coloniais que serviram de base para essas sociedades. Assim, pensar em decolonialidade é pensar em uma abordagem que, mais do que debruçar-se sobre as origens do colonialismo, “pretende traçar as continuidades das estruturas de dominação econômicas, políticas e culturais fundadas nesse período e reproduzidas na contemporaneidade”.²² Dessa forma, a partir da decolonialidade, surge a oportunidade de refletir sobre as estratégias para a transformação da realidade. A decolonialidade apresenta uma evidente dimensão política, pois possui em suas raízes as lutas de resistência e reexistência de diversas populações, sejam elas afrodiáspóricas, africanas, indígenas ou terceiro-mundistas. Tal abordagem oferece dois lembretes-chave:

[...] primeiro, mantém-se a colonização e suas várias dimensões claras no horizonte de luta: segundo, serve como uma constante lembrança de que a lógica e os legados do colonialismo podem continuar existindo mesmo depois do fim da colonização formal e da conquista da independência econômica e política. É por isso que o conceito de decolonialidade desempenha um importante papel em várias formas de trabalho intelectual, ativista e artístico atualmente.²³

Têm-se na decolonialidade, ou no pensamento decolonial, uma forte demarcação política, cultural e epistemológica, especialmente por apresentar uma crítica à suposta universalidade da cultura e do pensamento ocidental.²⁴ Dessa forma, oportuniza-se pensar no cinema negro como um cinema decolonial, entendendo-o como um meio de questionamento crítico, possibilitando que surjam visões que desafiem as imposições da modernidade/colonialidade, em virtude dele agir como uma estratégia de transformação da realidade a partir do universo cinematográfico. Isso está em conformidade com o que concebe Nelson Maldonado-Torres, quando diz: “criações artísticas são modos de crítica, autorreflexão e preposição de diferentes maneiras de conceber e viver o tempo, o espaço, a subjetividade e a comunidade, entre outras áreas”.²⁵

Mais do que simplesmente a compreensão do cinema negro como um cinema decolonial, pode-se pensá-lo como uma forma de contravisualidade. Isto é, uma reação – ou, ainda, uma alternativa – frente à visualidade dominante e hegemônica branca²⁶, especialmente diante de toda a deslegitimação e invisibilização do sujeito negro e suas vivências, com destaque ao que historicamente ocorreu aos sujeitos negros no Brasil, em especial dentro do universo cinematográfico. Assim, na contravisualidade, tem-se a representação de uma manifestação política, desafiando determinadas imposições e

²² Pires, *Por um constitucionalismo ladino-amerifcano*, p. 289.

²³ Maldonado-Torres, *Análítica da colonialidade e da decolonialidade*, p. 28.

²⁴ Cardoso, *Cinema, negritude e decolonialidade*.

²⁵ Maldonado-Torres, *Análítica da colonialidade e da decolonialidade*, p. 48.

²⁶ Mirzoeff, *The right to look*.

estruturas. Trata-se de uma desnaturalização de um olhar homogeneizado.²⁷ Além disso, cabe a noção de que ela encontra fundamento em função de três eixos: "primeiro, pela educação pode-se ter diversidade e pluralidade nas imagens; segundo, pela democracia, há a valorização das diferenças; terceiro, pelo reconhecimento de estéticas alternativas".²⁸

Dentre as diversas possibilidades de escolha, optou-se por um olhar para produções do gênero cinematográfico de horror, as quais, historicamente, foram detentoras de uma reputação tida como "marginal" e "subversiva", mas que com o passar do tempo foi sendo percebida, sejam por críticos de cinema como por acadêmicos, como um gênero potencialmente rico e instigante.²⁹ Além disso, considerando o campo teórico que fundamenta o presente artigo, o gênero de horror pode ser concebido como um gênero multifacetado que, para além de causar desconforto e medo ao espectador, e de apresentar um caráter visceral ao abordar temas sensíveis e profundos, mantém uma íntima relação com a cultura a partir da qual surge.³⁰

Quando se propõe pensar o gênero no Brasil pode-se conceber que ele possui um potencial de crescimento, devido à riqueza de superstições, lendas, contos e tradições populares com forte teor religioso e espiritual, e histórias de monstros e assombrações³¹. Ainda assim, embora algumas produções flertassem com o gênero, é somente a partir da década de 1960 que ele começa a ganhar forma, com a produção *À Meia Noite Levarei sua Alma* (1964), de José Mojica Marins, o popular Zé do Caixão. De modo geral, pode-se afirmar que o gênero experimentou altos e baixos ao longo da história do cinema brasileiro³².

Quando o assunto é especificamente o cinema de horror negro brasileiro, é possível encontrar muitos filmes, embora em número consideravelmente pequeno quando comparado com o número total de filmes produzidos no Brasil. Trata-se de uma problemática decorrente da série de barreiras impostas aos sujeitos negros no universo cinematográfico, mas também influenciada pela oscilação pela qual o gênero em si passou ao longo dos anos. Dentre algumas produções de destaque, pode-se citar: *Gênesis 22* (1999), de Jeferson De, *Porto dos Mortos* (2012), de Davi de Oliveira Pinheiro, *Judas* (2015), de Joel Caetano, *Carne* (2018), de Mariana Jaspe, *Terceiro Andar* (2019), de Deuilton B. Júnior, *Eva* (2020), de Rebeca Gonçalves, *Egum* (2020), de Yuri Costa, *Veneno* (2021), de Kauan Oliveira, *Imã de Geladeira* (2022), de Carolen Meneses e Sidjonathas Araújo, *Como Matar uma Boneca* (2022), de Alek Lean, *Arapuca* (2023), de Joel Caetano, *Estamos Sozinhos* (2024), de Igor Correa, *Fobia* (2024), de Adrielle Figueiró, e *E Seu Corpo é Belo* (2024), de Yuri Costa.

²⁷ Abreu, *Contravisualidades*.

²⁸ Torezani; Abreu, *Contravisualidades a partir da série Olhares Negros*, p. 106.

²⁹ Hutchings, *The A to Z of Horror Cinema*.

³⁰ Fortes, *Representações das relações sociais e as pedagogias do horror em produções cinematográficas do diretor Dennison Ramalho*.

³¹ Piedade, *A cultura do lixo*.

³² Fortes, *Representações das relações sociais e as pedagogias do horror em produções cinematográficas do diretor Dennison Ramalho*.

2.1. Percurso metodológico

Dentre o material passível de análise, destinou-se um olhar especial para o curta-metragem *Gênesis 22* (1999), realizado pelo cineasta Jeferson De, considerando-o, a partir de levantamentos, como o primeiro filme que pode ser concebido como pertencente ao cinema de horror negro brasileiro. Além disso, foi analisado que, apesar do curto tempo de duração, ele representa um material rico para potenciais discussões. Para sua respectiva análise, adotou-se um tripé metodológico composto por: etnografia de tela³³, metodologia destinada a desmontar o filme, buscando analisar elementos isolados que poderiam não ser percebidos em sua totalidade; metodologia visual crítica³⁴, ou seja, a adoção de uma postura crítica perante as imagens, considerando quem as produz e, sobretudo, o próprio pesquisador³⁵; e análise cultural³⁶, que possibilita o vínculo entre o artefato cultural e a cultura da qual ele emerge.

Nesse sentido, metodologicamente, realizou-se a observação do objeto de análise, assistindo-o em sua totalidade, assim como cenas isoladas. A partir disso, registrou-se o que foi visto e ouvido, selecionando-se cenas potenciais para discussão ao longo da análise. Com as cenas selecionadas, recortaram-se partes da produção que contribuíssem para a exemplificação e discussão. Nesse processo, a metodologia visual crítica contribuiu para o posicionamento dos pesquisadores, o que implica refletir que determinados elementos possam não ser compreendidos em sua totalidade devido ao lugar social ocupado pelos pesquisadores. Dessa forma, cabe adotar um olhar crítico e problematizador ao longo das análises. Com o incremento da análise cultural, foi possível estabelecer a conexão entre a narrativa fílmica e o determinado contexto histórico-cultural no qual o filme foi produzido. Com essas considerações introdutórias, possibilita-se a compreensão inicial para o que vem a seguir

3. O horror experienciado pelos sujeitos negros

O curta-metragem *Gênesis 22* (1999), de Jeferson De, possui menos de 3 minutos, contudo, a partir dele, diversas problemáticas podem ser tensionadas. A produção, realizada em preto e branco, é fruto de um exercício curricular do 5º semestre do Curso de Cinema e Vídeo da Universidade de São Paulo (USP). Acompanhamos um suposto pai, vivenciando dilemas e conflitos que envolvem a relação com seu suposto filho e com sua fé. O filme possui como condutor narrativo, justamente, um episódio específico da Bíblia, referente ao sacrifício – em nome de Deus – de Isaque por seu pai, Abraão. Na passagem, Deus deseja provas da fé de Abraão e, assim, pede seu filho como prova viva de sua fé, levando-o, então, a sacrificá-lo. Conforme a passagem bíblica: “2 E Deus prosseguiu: Toma agora teu filho, teu único filho, Isaque, a quem amas, vai à terra de Moriá e oferece-o ali em holocausto sobre um dos montes que mostrarei”.³⁷

³³ Rial, *Mídia e sexualidades*.

³⁴ Rose, *Visual methodologies-an introduction to the interpretation of visual materials*.

³⁵ No presente caso, cabe a ciência de que as análises partem de dois pesquisadores brancos, um homem e uma mulher.

³⁶ Williams, *La larga revolución*.

³⁷ Bíblia, *Bíblia Sagrada Almeida Século 21*, p. 21.

Como pode-se ler na referida passagem, Abraão acorda cedo e vai com Isaque, assim como com dois servos, para o lugar que Deus havia mostrado, levando lenha para o sacrifício. Em determinado momento, ele segue apenas com Isaque, deixando servos e o jumento para trás, no local de sacrifício, levando também fogo e uma faca. Quando Isaque questiona onde estaria o cordeiro para a realização do sacrifício, Abraão mente para seu filho:

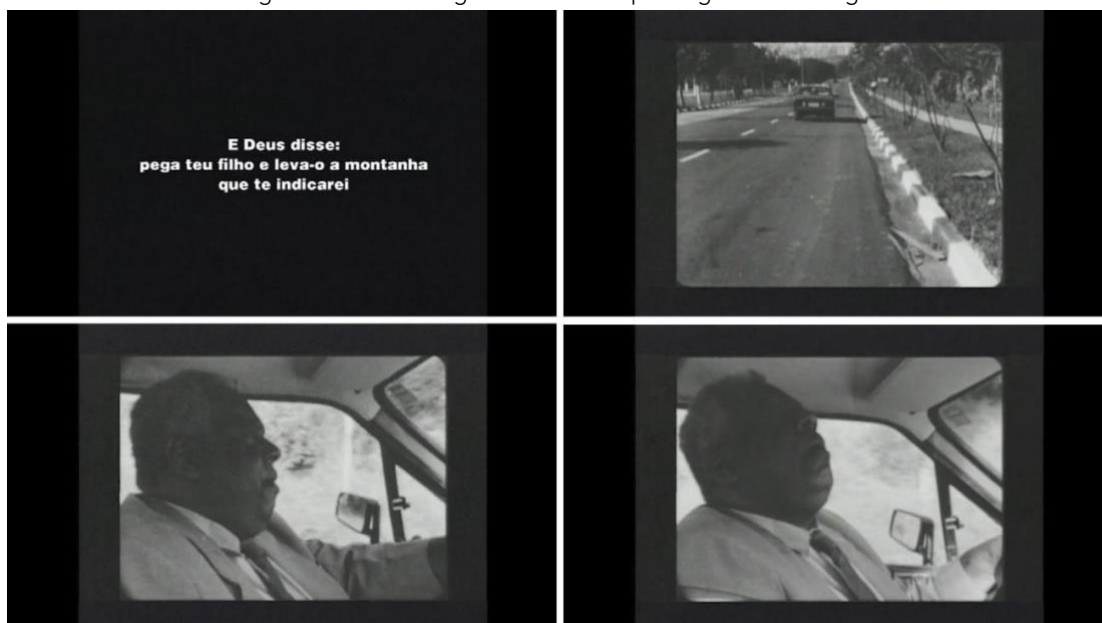
7 Então Isaque disse a Abraão, seu pai: Meu pai! Respondeu Abraão: Estou aqui, meu filho! Isaque perguntou: O fogo e a lenha estão aqui, mas onde está o cordeiro para o holocausto?

8 Abraão respondeu: Meu filho, Deus mesmo proverá o cordeiro para o holocausto. E os dois iam caminhando juntos³⁸.

No desenrolar da narrativa bíblica, Abraão chega a preparar o sacrifício de seu filho, amarrando-o e colocando-o no altar, sobre a lenha. Contudo, um anjo intervém, salvando Isaque, dizendo que agora, visto que Abraão realmente teme a Deus, tendo oferecido em sacrifício seu único filho, não é mais necessária a ação. Ao olhar para trás, Abraão vê um carneiro preso no mato pelos chifres e o oferece em sacrifício. Em consequência, Abraão é abençoado, tendo, mesmo já velho, muitos filhos ao longo de sua vida.³⁹ A narrativa que se vê no curta-metragem utiliza-se desta passagem – contudo, realiza uma releitura e adaptação conforme o período em que o filme foi produzido.

Em *Gênesis 22* (1999), logo em um primeiro momento, é mostrada em tela a mensagem “*E Deus disse: pega teu filho e leva-o à montanha que te indicarei*”, já indicando o possível teor que a produção vai apresentar. Vê-se um carro seguindo por uma rodovia praticamente vazia e, dentro dele, um homem negro, aparentemente de meia idade, de terno claro e gravata, que, enquanto dirige, olha pelo retrovisor do carro algumas vezes, indicando estar prestando atenção a algo (Figura 1).

Figura 1 – Mensagem bíblica e protagonismo negro



Fonte: *Gênesis 22* (1999).

³⁸ Bíblia, *Bíblia Sagrada Almeida Século 21*, p. 22.

³⁹ Bíblia, *Bíblia Sagrada Almeida Século 21*, pp. 21-22.

Além da mensagem bíblica inicial, destaca-se o uso de alguns elementos iniciais, primeiramente o fato de o filme ter sido realizado em preto e branco, sendo que, para o período, a utilização da realização em cores seria possível. Presume-se que a escolha tenha sido proposital, para criar determinado "clima" ao longo do filme. Além disso, a mescla de sons não-diegéticos produz certo estranhamento, talvez até um incômodo. Neste momento, há o uso de um *sample*,⁴⁰ que reúne trechos da música *Narayan*, da banda britânica de música eletrônica *The Prodigy*, assim como, possivelmente, da música *What's Going On*, do músico estadunidense Marvin Gaye. Considera-se que já nesta utilização de músicas e sons distintos, dentro de um contexto específico, está muito presente a ideia de hibridismo cultural, isto é, a mistura de elementos culturais distintos que ocorre quando diferentes culturas entram em contato e interagem umas com as outras.⁴¹ Sobre essa ideia, cabe a reflexão:

Como a hibridação funde estruturas ou práticas sociais discretas para gerar novas estruturas e novas práticas? Às vezes, isso ocorre de modo não planejado ou é resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos e de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas frequentemente a hibridação surge da criatividade individual e coletiva. Não só nas artes, mas também na vida cotidiana e no desenvolvimento tecnológico.⁴²

Curiosamente, o que se vê em *Gênesis 22* (1999) é uma produção cinematográfica de um realizador negro brasileiro, que tem como fio condutor narrativo uma questão relacionada à religiosidade judaico-cristã, e que faz uso, dentro desta produção, de uma musicalidade mista, unindo a música eletrônica dos britânicos da *The Prodigy* com o *soul*⁴³ do estadunidense Marvin Gaye. A própria música, lançada em um contexto de preocupações sociais e políticas nos Estados Unidos, no início da década de 1970, emana a frase "*What's Going On*" (em português, "o que está acontecendo?", algo que coloca em dúvida a ação que o personagem fez ou está prestes a realizar). De fato, essa dúvida manifesta-se na face e nos comportamentos do personagem, sendo perceptível uma inquietação e um nervosismo por parte do protagonista enquanto dirige o veículo. Além disso, cabe frisar que o filme centra toda essa problemática em um protagonista negro (Figura 2).

⁴⁰ Pequeno trecho sonoro retirado de obras musicais ou de outras gravações, para posterior reutilização numa nova obra musical.

⁴¹ Canclini, *Culturas híbridas*.

⁴² Canclini, *Culturas híbridas*, n.p.

⁴³ *Soul* (alma em português) é gênero musical popular que se originou na comunidade afro-americana dos Estados Unidos nos anos 1950 e no início dos anos 1960. Combina elementos da música gospel, *rhythm and blues* e jazz.

Figura 2 – Inquietação, nervosismo e dúvida



Fonte: *Gênesis 22* (1999).

Enquanto se demonstra inquieto, nervoso e em dúvida, também produzindo um possível sentimento de curiosidade no espectador sobre o que fez ou está prestes a fazer, assim como para o que constantemente olha no banco de trás do carro, o personagem sintoniza o rádio do carro, momento em que se tem o que possivelmente refere-se a uma pregação, justamente falando a respeito de *Gênesis 22*, dizendo: “*Abraão era um homem velho, não podia ter filhos, Deus o abençoou, Deus olhou para ele. Mas é necessário dar provas, uma fé sem ação não é nada. Eu vou contar uma história pra você. Deus pediu uma prova viva à Abraão. Ele pediu seu único filho, seu filho como prova, como ação, como fé viva. Pois bem, agora, hoje, neste momento, Deus lhe pede essa prova, meu irmão, e quer de você, já, o mesmo que quis de Abrãao*”. Fora o som do rádio, têm-se sons não diegéticos que se misturam, o mesmo sample anterior, porém com o acréscimo de batidas que se assemelham a uma sonoridade ligada às religiões de matriz africana. Têm-se, então, enquanto ouve-se a mensagem do rádio e os sons não diegéticos, a revelação do que tanto o personagem olhava tão apreensivamente: vê-se um jovem desacordado e sem camisa deitado no banco de trás.

É perceptível que o jovem possui uma guia com búzios no punho, assim como um símbolo, possivelmente tatuado em sua pele, de difícil visualização do que realmente representa, mas que pode referir-se a um ponto riscado⁴⁴ (Figura 3).

⁴⁴ O ponto riscado, ponto cabalístico, ou grafia dos orixás, em religiões afro-brasileiras é uma grafia sagrada que representa a assinatura/símbolo do Guia; signos que manipulam portais/encruzilhadas (abertura/fechamento) e manipulam energias astrais e naturais (atração/repulsão).

Figura 3 – Filicídio



Fonte: Gênesis 22 (1999).

Com a aparição do suposto filho do protagonista, algumas interpretações tornam-se possíveis. Pode-se compreender que o homem, assim como na passagem bíblica, pretende sacrificar seu filho em nome de Deus, como prova de seu temor e de sua fé. Isso explicaria o conflito no qual se encontra o homem, esboçando uma mescla de inquietação, nervosismo e dúvida. A narrativa caminha para a ocorrência de um filicídio⁴⁵, justificado pelo discurso religioso. Assim, a ação à qual o pai está prestes a cometer baseia-se em uma leitura da Bíblia, mais especificamente em torno da passagem de Gênesis 22. De tal forma, pode-se pensar em um fundamentalismo⁴⁶, a partir de uma interpretação estrita da Bíblia, desencadeando uma obediência rigorosa e literal em torno dos escritos sagrados, temática essa presente na atualidade de forma complexa e difusa.⁴⁷ Para pensar o fundamentalismo, uma compreensão é de que se trata mais do que unicamente uma doutrina, mas uma forma de interpretá-la e de vivê-la. Trata-se da adoção de um caráter absoluto em torno de um determinado ponto de vista, que, por sua vez produzirá, graves consequências, desencadeando intolerância, desprezo e agressividade.⁴⁸ Em consonância a estas interpretações, Nunes compreende que:

O fundamentalismo refere-se a um comportamento religioso, como consequência da assimilação de valores rígidos de dogmatismo e ética moral, que muitas vezes se fazem valer da violência física ou simbólica para concretizar seus objetivos. O fundamentalismo surge, em especial em sociedades que atravessam graves períodos de turbulência ou crise [...].⁴⁹

⁴⁵ Filicídio é o ato deliberado de uma mãe ou pai matar o seu próprio filho ou filha. A palavra deriva do latim *filius* (filho ou filha), acrescentado do sufixo *-cide* (para matar, assassinato, ou a causa da morte). Quem comete filicídio é um ou uma filicida.

⁴⁶ Pertinente destacar que o fundamentalismo não se limita a movimentos de base religiosa, podendo apresentar-se em movimentos culturais e políticos.

⁴⁷ Cunha, *Fundamentalismo à brasileira*.

⁴⁸ Boff, *Fundamentalismo*.

⁴⁹ Nunes, *O fundamentalismo e a intolerância religiosa no Brasil de hoje*, p. 86661.

Em *Gênesis 22* (1999), percebe-se que o personagem principal está, como já destacado anteriormente, em um intenso conflito entre seguir os mesmos passos de Abraão ou não. Esse conflito torna-se mais evidente quando, ao chegar ao local onde realizará a ação, há um enquadramento em seu rosto, sendo perceptível uma mescla de reflexão, dúvida e nervosismo (Figura 4).

Figura 4 – Dúvida



Fonte: *Gênesis 22* (1999).

Após parar o carro, vemos cenas em que o homem está de pé, em uma área aberta, segurando uma pistola e apontando-a para o corpo do jovem, que está no chão. Trata-se de um momento em que a câmera foca no rosto do homem, manifestando novamente uma indecisão e um conflito consigo mesmo (pode-se pensar, inclusive, em um sofrimento por parte dele). Contudo, não há disparo, e há o retorno à cena anterior, na qual o homem ainda está dentro do carro e olha reflexivo para o banco de trás, como se o momento em que estava parado de pé apontando a arma para o corpo do jovem no chão tivesse ocorrido apenas em sua imaginação (Figura 5).

Figura 5 – Conflito contínuo



Fonte: Gênesis 22 (1999).

O final do curta-metragem é aberto, embora se possa compreender que o homem caminha para a conclusão do ato com base em sua fé. Em um último momento, vê-se o protagonista olhando novamente para o banco de trás, onde supostamente ainda se encontra o jovem. Assim, a cena dele em pé, em campo aberto, segurando a arma, pode ser algo oriundo de imaginação, refletindo sobre o que está prestes a fazer. Dessa forma, não se sabe se haverá uma intervenção divina, conforme a Bíblia, se o homem executará o ato ou, ainda, se voltará atrás em sua decisão. Com o final em aberto, a angústia do protagonista permanece. Neste momento, ainda são inseridos trechos da música de Marvin Gaye (*What's Going On?*), indicando o conflito vivenciado pelo homem. Tal conflito pode vir a ser pensado como relacionado a uma questão de identidade. Pensando nisso, entende-se que o mundo "está repartido em fragmentos mal coordenados, enquanto as nossas existências são fatiadas numa sucessão de episódios"⁵⁰, com isso, as identidades encontram-se flutuantes. Pode-se refletir sobre uma "crise de identidade" que as desloca e as fragmenta, assim:

[...] as velhas identidades, que por tanto tempo estabilizaram o mundo social, estão em declínio, fazendo surgir novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno, até aqui visto como um sujeito unificado. A assim chamada 'crise de identidade' é vista como parte de um processo mais amplo de mudança, que está deslocando as estruturas e processos centrais das sociedades modernas e abalando os quadros de referência que davam aos indivíduos uma ancoragem estável no mundo social.⁵¹

Não sendo unificadas, e sendo cada vez mais fragmentadas e fraturadas, as identidades vão se multiplicando, sendo construídas ao longo de discursos, práticas e posições, que, por muitas vezes, se cruzam e podem ser antagônicas.⁵² As formas como as identidades se apresentam implicam um duplo deslocamento, a descentração dos

⁵⁰ Bauman, *Identidade*, p. 18.

⁵¹ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*, p. 9.

⁵² Hall, *Quem precisa da identidade?*.

indivíduos tanto de seu lugar no mundo social e cultural quanto de si mesmos. Trata-se da perda de um sentido de si.⁵³ Debruçando-se sobre *Gênesis 22* (1999) tem-se a representação de um homem negro em intenso conflito consigo mesmo. Ele é um homem negro, seguindo de forma obediente e literal o que a sua religiosidade judaico-cristã lhe ensina; ao mesmo tempo, ele é pai do jovem que está prestes a "sacrificar". Dentro disso, pode-se pensar no dilema da ancestralidade, já que o jovem negro, seu filho, é adepto de uma religião de matriz africana. Pai e filho, fundamentalismo judaico-cristão e religião de matriz africana, passado e futuro, violência e sacrifício: o que está acontecendo? Pode-se pensar que o curta-metragem trabalha a ideia da representação de um constante conflito do sujeito negro na contemporaneidade em relação à sua negritude, isto é, suas histórias, vivências e crenças.

Além disso, se pensarmos na figura do jovem, pode-se refletir a respeito das constantes e diversas formas de violência e intolerância que sujeitos negros, adeptos de religiões de matriz africana, sofrem cotidianamente. No caso do curta-metragem, por um conflito de crenças, essa violência está prestes a irromper por seu próprio pai. Assim, de um modo geral, pensando o que *Gênesis 22* (1999) vai produzir, entende-se que o horror experimentado pelos personagens, e com o qual o espectador se depara, seja decorrente de algo que perpassa gerações, fruto de processos e imposições culturais que culminam em um conflito entre sujeitos negros. Tudo o que foi imposto ao sujeito negro ao longo dos anos (se pensarmos que o cristianismo comunga de uma matriz branca europeia, tendo sido imposto em termos coloniais) contribui para esse conflito cotidiano e contínuo, que produz choques entre passado e presente, entre o ancestral e o moderno. Vê-se que o fio condutor desse horror transposto para a tela e experimentado pelos personagens negros decorre muito do fundamentalismo religioso, que serve como respaldo para a violência.

De tal forma, cabe pensar que, através da narrativa apresentada, *Gênesis 22* (1999) manifesta uma crítica ao legado deixado pela imposição do pensamento ocidental e de uma suposta universalidade cultural, evidenciando as marcas, por assim dizer, deixadas nos sujeitos negros, que têm de lidar com os constantes conflitos decorrentes. Tem-se, assim, um caráter decolonial, compreendendo que o curta-metragem se apresenta como uma criação artística que opera de modo crítico, produzindo reflexões extremamente valiosas para pensar os sujeitos negros na sociedade brasileira.

Concomitantemente, o curta-metragem apresenta-se como contravisual, pois desenvolve uma narrativa potente para pensar os sujeitos negros e sua história, colocando-os no centro, opondo-se, de tal forma, a toda invisibilização e exclusão dos sujeitos negros, tão presentes no universo cinematográfico brasileiro, ao longo da história. Ao mesmo tempo, ao posicionar o sujeito negro e sua história no centro narrativo, a partir da perspectiva do próprio sujeito negro, pensando assim o olhar do diretor Jeferson De, produz-se uma crítica e uma oposição à visualidade dominante e hegemônica branca. Apresenta-se, de tal modo, uma manifestação política que desafia imposições e estruturas dentro do universo cinematográfico, que por muito tempo apenas valorizou a visualidade dos sujeitos brancos.

⁵³ Hall, *A identidade cultural na pós-modernidade*.

4. Conclusão

Entende-se que ao longo do presente artigo, ficou evidente o quanto a presença do sujeito negro ao longo da história cinematográfica brasileira foi marcada por movimentos e práticas de exclusão, invisibilização e estereotipagem. Somente após muitos anos e por meio de intensas lutas, o sujeito negro conseguiu ocupar determinados espaços e quebrar barreiras e estereótipos, sendo possível, com muito esforço, considerar o que podemos chamar de cinema negro brasileiro. Nesse sentido, a decolonialidade e a contravisualidade aparecem como elementos importantes para entender o significado desse cinema, além de funcionarem como estratégias que possibilitam um questionamento crítico da Modernidade/Colonialidade e uma tentativa de contrapor-se à visualidade hegemônica branca ocidental, permitindo, assim, pensar-se na existência de um cinema negro decolonial e contravisual.

Como foi proposto, ao analisarmos o artefato cultural, podemos perceber como produções do gênero horror — por vezes considerado um gênero "baixo" — possuem um potencial riquíssimo para refletir sobre uma série de questões sociais e culturais. Em *Gênesis 22* (1999), de Jeferson De, mais do que o horror explícito que se desenrola ao longo de sua narrativa — provocando, por vezes, uma sensação de incômodo e confusão — o filme nos leva a refletir sobre a violência histórica e contínua à qual o sujeito negro é submetido. Soma-se a isso o conflito identitário vivido pelo protagonista, além da presença do discurso fundamentalista religioso, que potencializa a violência. Essas percepções reforçam a ideia de que o cinema negro, mesmo dentro do gênero de horror, possui um potencial representacional e pedagógico de grande importância, se caracterizando como um cinema decolonial e contravisual, que abre espaço para novas perspectivas e visões.

Cabe destacar que, nesse processo analítico, o tripé metodológico adotado contribuiu significativamente para produzir recortes adequados e potencialmente ricos para a discussão, tornando-os acessíveis aos leitores que, porventura, não tenham tido acesso ao filme. Concomitantemente, a metodologia visual crítica orientou a análise, levando os pesquisadores a problematizarem constantemente os significados que emergiam. Ainda sobre a metodologia, compreende-se que a análise cultural proporcionou conexões e bases teóricas essenciais para a devida exploração do objeto de análise, enriquecendo, assim, o presente artigo e trazendo questões históricas e sociais de grande relevância.

Por fim, pensando o contexto de *Gênesis 22* (1999), mas também o cinema negro brasileiro, deve-se destacar sua importância como prática artística e política. O filme de Jeferson De não apenas questiona as construções históricas de poder, mas também desafia as representações fixas da identidade negra, que muitas vezes foram moldadas por discursos coloniais e racistas. Ao trazer à tona questões complexas como a violência estrutural, o confronto entre religiões de matriz africana e o cristianismo, e o dilema da identidade, o curta se torna um potente espaço de resistência, que propõe novas formas de pensar a subjetividade negra.

Referências

- ABREU, Carla Luzia de. Contravisualidades: práticas de resistência em tempos de pandemia e fake News. *Concinnitas*, v. 21, n. 38, Rio de Janeiro, maio 2020.
- ANG, Ien. Sobre os estudos culturais, novamente. In: SANTOS, Luís Henrique Sacchi dos; KARNOPP, Lodenir Becker; WORTMANN, Maria Lúcia Castagna (orgs.). *O que são estudos culturais hoje?: diferentes praticantes retomam a pergunta do International Journal of Cultural Studies*. São Paulo: Pimenta Cultural, 2022.
- ARAÚJO, Joel Zito Almeida de. *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*. São Paulo: SENAC São Paulo, 2000.
- BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecchi*. Trad: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
- BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón. Introdução: decolonialidade e pensamento afrodiaspórico. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. pp. 9-26.
- BÍBLIA. *Bíblia Sagrada Almeida Século 21*: Antigo e Novo Testamento. São Paulo: Vida Nova, 2008.
- BOFF, Leonardo. *Fundamentalismo: a globalização e o futuro da humanidade*. Rio de Janeiro: Sextante, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. Trad. Heloísa Pezza Cintrão e Ana Regina Lessa. 4. ed. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2008.
- CARDOSO, Leandro Andrade. Cinema, negritude e decolonialidade: análise do filme Corra! (Get out!, 2017), de Jordan Peele. *Revista Em Favor da Igualdade Racial*, Rio Branco, Acre, v. 6, n. 3, pp. 86-101, set./dez. 2023.
- CARVALHO, Noel dos Santos (org.). *Cinema negro brasileiro*. Campinas, São Paulo: Papirus, 2022.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DOMINGUES, Petrônio. A representação do negro em dois manifestos do cinema brasileiro. *Estudos Avançados*, v. 31, n. 89, 2017.
- CUNHA, Carlos Alberto Motta. Fundamentalismo à brasileira: perfil e enfoque do Protestantismo de Missão no Brasil. *Horizonte*, Belo Horizonte, v. 18, n. 57, pp. 1137-1161, set./dez. 2020.
- FORTES, Lucas Bitencourt. *Representações das relações sociais e as pedagogias do horror em produções cinematográficas do diretor Dennison Ramalho*. Dissertação (mestrado). Universidade Luterana do Brasil, Programa de Pós-Graduação em Educação, Canoas, 2023.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva e Guacira Lopes Louro. 12. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2020.
- HALL, Stuart. Quem precisa da identidade?. In: SILVA, Tomaz Tadeu da. (org). *Identidade e Diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 15. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2014.

HOOKS, bell. *Cinema vivido: raça, classe e sexo nas telas*. Trad. Natalia Engler. São Paulo, SP: Elefante, 2023.

HUTCHINGS, Peter. *The A to Z of Horror Cinema: The A to Z Guide Series*, n. 100. Lanham; Toronto; Plymouth, UK: The Scarecrow, 2009.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. pp. 27-53.

MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look: A Counterhistory of Visuality*. Durham: Duke University, 2011.

NELSON, Cary; TREICHLER, Paula A.; GROSSBERG, Lawrence. Estudos Culturais: uma introdução. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). *Alienígenas na Sala de Aula: uma introdução aos estudos culturais em educação*. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. 11. ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2013.

NUNES, Wellington Rocha. O fundamentalismo e a intolerância religiosa no Brasil de hoje. *Brazilian Journal of Development*, Curitiba, v. 7, n.9, pp. 86654-86673, set. 2021.

PIEIDADE, Lúcio de Franciscis dos Reis. *A cultura do lixo: horror, sexo e exploração no cinema*. 2002. Dissertação (Mestrado). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

PIRES, Thula. Por um constitucionalismo ladino-amefricano. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGUÉL, Ramón (orgs.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2023. pp. 285-303.

RIAL, Carmem Silvia. Mídia e sexualidades: breve panorama dos estudos de mídia. In: GROSSI, Miriam, et Al (org.). *Movimentos sociais, educação e sexualidades*. Rio de Janeiro: Garamond, 2005.

RODRIGUES, Anthony. *Cinemas negros brasileiros: projetos políticos e movimentos culturais sob uma perspectiva sociológica*. Dissertação (mestrado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 2021.

RODRIGUES, Anthony. Os cinemas negros brasileiros e a transformação da imagem: percursos de um termo estético-político. *Revista Sociedade e Estado*, v. 37, n. 3, set./dez. 2022.

RODRIGUES, João Carlos. *O negro brasileiro e o cinema*. Rio de Janeiro: Palles, 2011.

ROSE, Gillian. *Visual methodologies—an introduction to the interpretation of visual materials*. London: Sage, 2001.

TOREZANI, Juliana Nascimento; ABREU, Emmanuely Ribeiro de. Contravisualidades a partir da série Olhares Negros. *Esferas*, ano 11, v. 3, n. 22, pp. 98-112, set./dez. 2021.

WILLIAMS, Raymond. *La larga revolución*. Trad. Horacio Pons. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

SOBRE AS AUTORAS

Lucas Bitencourt Fortes

Doutorando em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Possui Mestrado em Educação pela Universidade Luterana do Brasil (2023); Pós-graduação Lato Sensu em Orientação Educacional pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2019); Pós-graduação Lato Sensu em MBA em Coaching pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2019); Pós-Graduação Lato Sensu em Sociologia e Ensino de Sociologia pelo Centro Universitário Claretiano (2019); Graduação em Artes Visuais pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2020); Graduação em História pelo Centro Universitário Leonardo da Vinci (2018) e Graduação em Administração pela Universidade do Norte do Paraná (2017). E-mail: L.bitencourt.fortes@gmail.com.

Daniela Ripoll

Licenciada em Ciências Biológicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre e Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), com período de Doutorado Sanduíche na University of Plymouth (Devon - UK). Atuou junto ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Luterana do Brasil (PPGEDU - ULBRA) durante 18 anos, orientando 33 Dissertações de Mestrado e 7 Teses de Doutorado. Fez parte do Núcleo Docente Estruturante do Curso de Ciências Biológicas da Universidade Luterana do Brasil, tendo atuado nas disciplinas de Estágio Supervisionado e de Metodologias de Ensino de Ciências e Biologia. Foi Membro do Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos e Animais (CEP - ULBRA), Coordenadora do PPGEDU - ULBRA e Coordenadora Adjunta do Curso de Ciências Biológicas da ULBRA. É pesquisadora associada do Núcleo de Estudos sobre Currículo, Cultura e Sociedade da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (NECCSO - UFRGS), desenvolvendo pesquisas em torno dos Estudos Culturais em Educação. E-mail: dripoll76@gmail.com.