The background is a textured red surface with a repeating pattern of dark red triangles and spirals. The triangles are arranged in a grid-like fashion, alternating between pointing up and down. The spirals are scattered throughout the design, some overlapping the triangles.

OYÓ

*descolonizando
nossos olhares*

UFRJ — UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
EBA — ESCOLA DE BELAS ARTES
COMUNICAÇÃO VISUAL DESIGN

Oyó

descolonizando nossos olhares

Maíra Macedo Barboza de Macena
Orientação: Prof^a. Dr^a. Elizabeth Jacob

2020.1

CIP - Catalogação na Publicação

M141o Macena, Maíra Macedo Barboza de
Oyó: descolonizando nossos olhares / Maíra Macedo
Barboza de Macena. -- Rio de Janeiro, 2021.
78 f.

Orientadora: Elizabeth Jacob.

Trabalho de conclusão de curso (graduação) -
Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de
Belas Artes, Bacharel em Comunicação Visual Design,
2021.

1. Afrodiaspora. 2. Racismo. 3. Decolonialidade.
4. Vídeo. 5. Motion graphics. I. Jacob, Elizabeth,
orient. II. Título.

Agradecimentos

A Olorum, por estar viva e com saúde.

À Oyá guerreira, que me protege e me dá forças.

A todos os orixás, peço agô e suas bênçãos.

Aos meus guias e protetores, que estão sempre ao meu lado, para que eu nunca ande só.

Agradeço à minha família pelo apoio e o carinho e por nunca duvidarem da minha capacidade de vencer, não importa quão árdua e longa a caminhada.

Aos meus pais, Neuza e Cícero, agradeço pelo amor incondicional e o esforço em dar muito mais do que vocês receberam.

À minha vó, Maria de Lourdes, agradeço pelas lições de vida que você me dá sem dizer uma só palavra.

À Ieda, Nilcea e Melissa, que me deram força em momentos de frustração e sabem das dificuldades que enfrentei para concluir esse (longo) ciclo.

À minha grande amiga/irmã Mariane, que sei que mandou bons pensamentos e vibrações lá de Buenos Aires pra que tudo desse certo aqui no Rio.

A todos os professores que me mostraram que outras histórias existem e despertaram em mim o desejo de me libertar de visões de mundo limitantes e limitadoras.

Agradeço também a todo o corpo docente da Escola de Belas Artes e a todos os funcionários, em especial à Kátia Manhães, que sempre muito paciente resolve os nossos (vários) problemas com o SIGA.

À minha orientadora e professora Elizabeth Jacob, por quem tenho grande admiração e carinho, agradeço por todos os ensinamentos ao longo dos anos, dentro e fora de sala de aula. Agradeço também pela paciência e pelo carinho e por não desistir de seus alunos, por mais difícil que seja a jornada.

Aos espaços e instituições como o FICINE (Fórum Itinerante de Cinema Negro), o CAN (Cineclube Atlântico Negro) e o Centro Afrocarioca de Cinema que ampliaram meus horizontes e *descolonizaram* meu amor pelo cinema.

Aos que vieram antes de nós, para *abrir os caminhos*, e aos muitos que ainda estão por vir.

Axé.

Resumo

Este trabalho de conclusão de curso tem como objetivo documentar o desenvolvimento de um canal de vídeos para YouTube intitulado “Oyó: descolonizando nossos olhares”, cujo intuito é apresentar figuras negras importantes da afrodíaspóra para o grande público, através de vídeos curtos que exploram recorte de imagens e motion graphics com o uso de tipografia animada. Serão apresentadas aqui as pesquisas acerca da evolução do formato vídeo e de conceitos como colonialidade, dentre outros conceitos-chave para melhor compreendermos as ramificações do racismo na sociedade. Também serão documentadas as etapas de criação do episódio piloto do canal, sobre a pensadora e ativista brasileira Lélia Gonzalez.

Palavras-chave: afrodíaspóra, história, colonialidade, racismo, decolonialidade, vídeo, motion graphics.

Abstract

This project documents the development of a video channel for YouTube entitled “Oyó: decolonizing our eyes”, whose purpose is to present important black figures of the African diaspora to the general public, through short videos that explore clipping images and motion graphics using kinetic typography. Research on the evolution of the video format and concepts such as coloniality are presented here, among other key concepts to better understand the ramifications of racism in society. Also documented here are the stages of creation of the pilot episode for the channel, about Brazilian thinker and activist Lélia Gonzalez.

Keywords: African diaspora, history, coloniality, racism, decoloniality, video, motion graphics.

*“A história que a história não conta
O avesso do mesmo lugar...”*

(Histórias Para Ninar Gente Grande,
Estação Primeira de Mangueira)

Sumário

Introdução

1. O *motion graphics* e o vídeo

1.1. Breve contextualização e definições

1.1.1. *Motion graphics*

1.1.2. Vídeo

1.1.3. O vídeo na “era do software”

1.2. O vídeo na internet

2. Brasil: um território afrodiaspórico

2.1. Breve contextualização histórica: colonialismo

2.2. Sobre a situação afro-brasileira nos dias de hoje: alguns conceitos-chave

2.2.1. Racismo

2.2.2. Necropolítica

2.2.3. Epistemicídio

2.2.4. Colonialidade

2.3. Pensamento decolonial

3. O projeto: etapas e documentação do desenvolvimento

3.1. Referências de formato/estilo de vídeo

3.2. Referências estéticas/temáticas

3.3. O canal Oyó: tipografia e aplicação do logotipo

3.4. O episódio piloto: Lélia Gonzalez

3.4.1. Pesquisa e desenvolvimento de texto para narração em off

3.4.2. Definição de tipografia e trilha sonora

3.4.3. Imagens usadas no vídeo

3.4.4. Sobre o processo de criação e montagem do vídeo

3.4.5. Resultado final: imagem de *thumbnail* para YouTube, telas do vídeo finalizado e criação de legenda *close captions*

Conclusão

Bibliografia

Introdução

Ao longo dos anos de formação na graduação em *Design* na UFRJ, tive a oportunidade de circular por diferentes espaços e contextos, onde pude me deparar com diversos debates promovidos por outros estudantes sobre questões de relevância social para pensarmos a sociedade brasileira. Dentre essas, uma das pautas que mais despertou meu interesse foi a questão racial, mais especificamente afrodescendente. Esse debate trouxe para mim diversos questionamentos e apontou para assuntos que eu desconhecia.

Por conta do interesse em buscar novas referências e visões de mundo, que falassem de um ponto de vista fora do recorte do olhar do homem branco europeu (que chega até nós como sendo a “normalidade”), tive o desejo e posteriormente a oportunidade de frequentar espaços culturais voltados para a promoção de ideias centradas na temática negra africana e afrodiaspórica. Isso promoveu uma grande mudança na minha forma de pensar e enxergar o mundo e a partir daí surgiu a ideia de desenvolver o presente projeto, não só por conta do interesse pessoal no assunto, mas, sobretudo, por entender que uma das funções do *design* é promover e auxiliar a difusão de ideias de relevância social, colaborando com a educação e o avanço da sociedade na qual estamos inseridos. Pensando também nas possibilidades do *design* associado ao audiovisual, optei por desenvolver um projeto que utilizasse o vídeo enquanto suporte, pois ele representa uma forma relativamente democrática e acessível à informação nos dias de hoje, em especial graças aos avanços tecnológicos e à popularização do consumo de vídeo através da internet.

Portanto, o presente projeto, “Oyó: descolonizando nossos olhares”, consiste no desenvolvimento de uma plataforma de vídeos curtos que exploram recorte de imagens e *motion graphics* — pensado como um canal para YouTube — cuja proposta é apresentar, de forma simples, figuras negras importantes da afrodiaspora (tanto africanas, quanto afrodescendentes). Nomes como, por exemplo: Abdias Nascimento, Audre Lorde, Jean-Michel Basquiat, Safi Faye, Aimé Césaire, Clementina de Jesus, Frantz Fanon, etc; ou seja, figuras que contribuem ou contribuíram para a sociedade com sua produção intelectual, política, cultural ou artística, mas que nem sempre são conhecidas pelo grande público por conta dos apagamentos promovidos pelo racismo.

O nome Oyó é uma homenagem ao Reino de Oyó¹, um dos reinos do povo iorubá² que é uma das matrizes da afro-brasilidade. Associado ao subtítulo “descolonizando nossos olhares”, a intenção foi não só explorar esse jogo de palavras — através da relação fonética da palavra Oyó com uma variação de um falar coloquial de “olhar”, “olho” ou “olha só”, retomando a ideia de um “olhar sobre algo” — como também apontar para o conteúdo e recorte do projeto, que propõe uma *descolonização* ao espectador.

A figura escolhida como tema do vídeo desenvolvido — como um *episódio piloto* do canal — foi a intelectual e ativista brasileira Lélia Gonzalez, não só por se tratar de uma figura de grande importância no campo das Ciências Sociais no país (e no mundo), com uma vasta produção acadêmica e atuação nos movimentos negro e feminista (em particular na defesa do *feminismo negro*) no Brasil; mas também por ser um exemplo da atuação do racismo através do *epistemicídio*, pois dificilmente se aprende sobre Lélia durante a formação escolar. A primeira vez que ouvi falar de Lélia Gonzalez foi há alguns poucos anos atrás, justamente por ter procurado participar de espaços fora do eixo “hegemônico” educacional/cultural.

Essa constatação a nível pessoal foi algo que me motivou mais ainda a desenvolver esse projeto; que não tem quaisquer pretensões de dar conta da grandiosidade e complexidade da figura, vida e obra de Lélia Gonzalez, mas sim oferecer a todos aqueles que ainda não conhecem seu trabalho uma oportunidade de fazê-lo e, sobretudo, criar no espectador a curiosidade e a vontade de procurar mais informações a respeito da pensadora.

Nos capítulos que seguem são abordados os assuntos relativos ao projeto. No primeiro capítulo, intitulado “O *motion graphics* e o vídeo”, é apresentada uma breve contextualização histórica e definição do termo *motion graphics*, apontando alguns desdobramentos do surgimento do vídeo, sua evolução e potencialidades no contexto

¹ O nome do antigo reino permanece até os dias de hoje, dando nome à cidade localizada na Nigéria.

² Nomenclatura utilizada atualmente no campo da etnografia para se referir ao povo anteriormente denominado *nagô*.

atual de criação e manipulação de imagens na era digital, com a difusão e popularização do vídeo através de plataformas de *streaming on-line*, dentre elas o YouTube.

No segundo capítulo, “Brasil: um território afrodiaspórico”, é feita uma breve contextualização histórica sobre a formação do país, desde o período da colonização portuguesa e são apresentados alguns conceitos-chave para a compreensão das questões atuais da população negra brasileira, explorando diferentes nomenclaturas e ramificações das formas de violência promovidas pelo racismo na sociedade. Dentre essas ramificações, é apresentado também o conceito de *colonialidade* ao qual se opõe o pensamento *decolonial*, que visa promover uma descolonização nas formas do saber, do poder e do ser.

No terceiro e último capítulo, “O projeto: etapas e documentação do desenvolvimento”, são apresentadas justamente algumas etapas do processo de criação do projeto, com as referências visuais e escolhas gráficas para a identidade do canal Oyó e para o vídeo. Apresentando também o levantamento das imagens usadas, a estruturação do texto usado na narração em *off* e o resultado final do vídeo, pensado enquanto o episódio piloto do canal.

1. O *motion graphics* e o vídeo

1.1. Breve contextualização e definições

1.1.1. *Motion graphics*

O *motion graphics*, como imagem em movimento, está vinculado a um conjunto de formas de expressão que nasce com o cinema, e se estende para o filme de animação, até chegar à TV e ao vídeo. Ele traz referências de cada uma dessas linguagens, uma vez que, de certo modo, nasce e herda delas algumas das suas convenções, códigos e relações estabelecidas ao longo de cerca de um século com a sociedade. (VELHO, 2008, p.1)

Em meados da década de 50, no período de consolidação da indústria cinematográfica, surgem os *animated film titles*, ou créditos de filmes animados, apontados por muitos estudiosos como precursores do que conhecemos hoje como *motion graphics* — termo que define essa “área de criação audiovisual particular” que se situa numa espécie de interseção, “fruto do cruzamento de processos e linguagens do design, do cinema e da animação”. (VELHO, 2008, n.p.). Segundo João Velho, o termo em si é relativamente novo, começando a ser usado com mais frequência a partir da década de 80 (2008, p.16).

Até então, os créditos e títulos usados no cinema eram telas estáticas, fotografadas e inseridas no rolo do filme. Os créditos animados, portanto, representaram uma grande evolução, proporcionando uma nova forma de explorar o intervalo de tempo antes do filme. Se, anteriormente, os créditos eram usados apenas para informar a ficha técnica, agora eles passariam a ser usados como um prelúdio, uma espécie de “filme antes do filme”, numa prévia que já introduz elementos-chave e apresenta o “clima” da narrativa. Saul Bass foi um dos designers que mais se destacou nesse momento, sendo visto por muitos como o grande precursor do design de créditos para cinema. Um pouco depois de Bass, o designer Pablo Ferro também trouxe muitas inovações e experimentações para a área. Ambos trabalharam com diversos diretores importantes de Hollywood e foram responsáveis pela produção de alguns dos mais icônicos créditos de filmes da história do design e cinema.

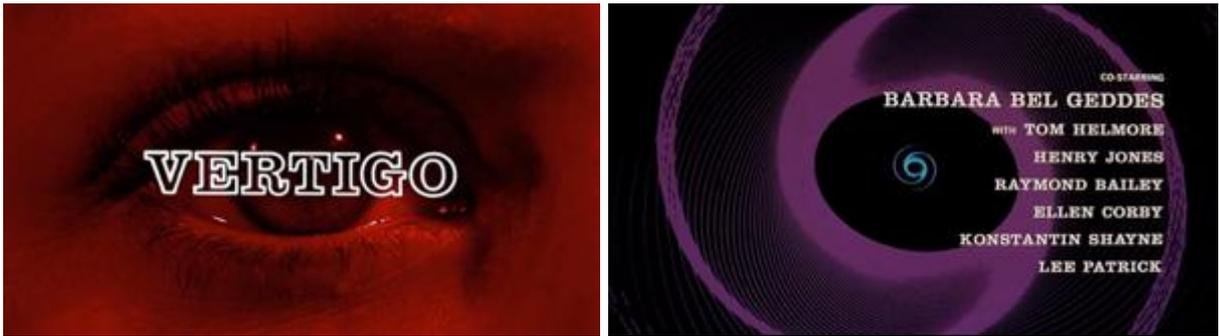


Fig. 1: Stills retiradas dos créditos do filme *Vertigo* (1958, dirigido por Alfred Hitchcock), design de Saul Bass, em parceria com John Whitney. Fonte: <https://www.artofthetitle.com/title/vertigo/>. Acesso em: 06/03/2021.



Fig. 2: Stills retiradas dos créditos do filme *Dr. Strangelove, or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964, dirigido por Stanley Kubrick), design de Pablo Ferro. Fonte: <https://www.artofthetitle.com/title/dr-strangelove-or-how-i-learned-to-stop-worrying/>. Acesso em: 06/03/2021.

Depois de Bass e Ferro, diversos outros designers de títulos prosperaram em Hollywood. E hoje em dia podemos ver produções com créditos bastante elaborados, com alta qualidade artística não só em filmes, como também em programas e séries de TV. O *motion graphics*, no entanto, não se restringe a isso. Podemos observar seu uso em diferentes meios e de formas variadas: em comerciais de TV, infográficos animados, ambientes 3D de realidade aumentada, interface de aplicativos para celular, chamadas e vinhetas, videoclipes de música e *lyric videos* — videoclipes “alternativos” de músicas, usados comumente como uma espécie de pré-lançamento, para apresentar a letra ao público antes do lançamento oficial do videoclipe ou da música, explorando a *kinetic typography* (tipografia animada) — dentre muitos outros exemplos.

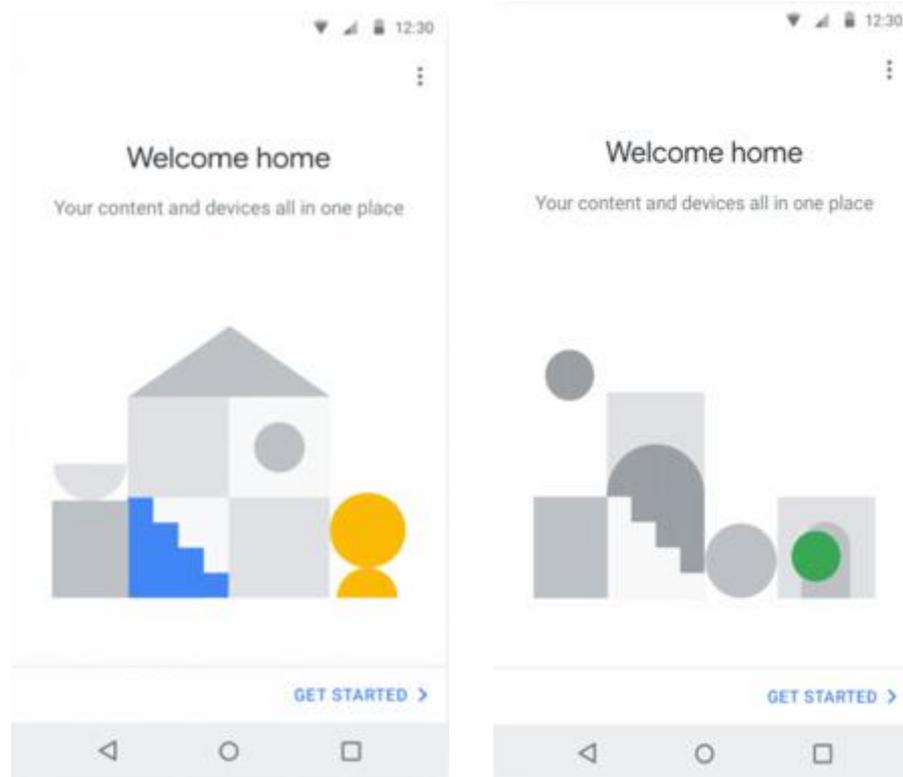


Fig. 3: Imagens de tela da interface do aplicativo para celular *Google Home*. Fonte: <https://abduzeedo.com/motion-design-uiux-google-home-animations>. Acesso em: 20/03/2021.



Fig. 4: Stills do lyric video da música “Carcará”, interpretada por Trio Nordestino e Lucy Alves, 2017, Biscoito Fino. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=Alu3sudy9CY>. Acesso em: 20/03/2021.

1.1.2. Vídeo

O vídeo surge, enquanto formato artístico, em meados da década de 60, num contexto em que os meios de massa, em particular a televisão, já estavam se consolidando e influenciando as artes. Artistas como Num Jam Paik e Wolf Vostell, dentre outros, exploraram essa nova mídia e as possibilidades por ela oferecidas, em especial após a invenção da câmera de vídeo portátil Portapak (da Sony), que de

acordo com Amy Dempsey, marca o “nascimento simbólico da videoarte”, em 1965, quando Paik entra em contato com a nova câmera e começa a utilizá-la em seus trabalhos. Ainda segundo a autora: “A primeira geração dos artistas da videoarte apropriou-se da rica sintaxe da linguagem da televisão – a espontaneidade, a descontinuidade, a diversão (...)” (DEMPSEY, 2010, p.257). Com isso, o vídeo (nesse contexto) apresenta uma estética experimental e lúdica; criando os vídeo-artistas — sobretudo os da chamada primeira geração — uma relação ambivalente com a televisão comercial visto que, ao mesmo tempo que criticavam seu poderio e domínio cultural, participavam também da cultura televisiva, fosse através de parcerias para a produção em estúdios ou com seus trabalhos (gravados) sendo transmitidos por redes de televisão (SANTAELLA, 2005, p.52).

Com os avanços no campo tecnológico, a produção de vídeo passa aos poucos do formato analógico (gravação em fitas magnéticas) para o formato digital (imagens formadas a partir de matriz de *pixels*) com o advento das câmeras digitais e sua subsequente popularização, a partir de meados de 1990.

O surgimento do vídeo corresponde também a uma espécie de ruptura e quebra de paradigmas, uma mudança na forma de pensar e constituir a imagem audiovisual. Enquanto o cinema era pensado como uma “imagem do real”, explorando a profundidade de campo, o vídeo é uma imagem em camadas, que diverge dessa constituição primária cinematográfica. A profundidade de campo é substituída por uma “profundidade de superfícies”, Philippe Dubois nos explica essa oposição:

A profundidade de campo pressupõe a perspectiva monocular, a homogeneidade estrutural do espaço, a recusa da fragmentação e da decupagem, a teleologia do ponto de fuga e, sobretudo, a referência originária absoluta ao olho, ao ponto de vista, ao Sujeito, instaurador e termo de todo o dispositivo. (...) Em vídeo, e especialmente neste uso do vídeo que passa pela mescla de imagens, é claro que não pode haver “profundidade de campo” no mesmo sentido, pois não há mais uma imagem única (nem espaço único, nem ponto de vista único etc.), mas várias. Embutidas umas sobre as outras, umas sob as outras, umas nas outras.

Daí podermos opor à noção cinematográfica de profundidade de campo a noção videográfica de espessura de imagem: esta mixagem visual não deixa de produzir efeitos de profundidade, mas uma profundidade, por assim dizer, de superfícies, fundada na estratificação da imagem em camadas. Nada que ver com a profundidade do campo. Embutir uma imagem em outra é engendrar um efeito de relevo (o “buraco” e seu preenchimento) que é invisível fora da imagem, e só existe para o espectador. (DUBOIS, 2004, pp.86-87)

Seguindo um pouco o caminho do pensamento de Dubois, retomando a ideia de uma espécie de “ontologia” da imagem do cinema, Arlindo Machado nos propõe pensar que, enquanto o “ato inaugural do cinema estaria nesse instante de confrontação direta da câmera com a realidade que se impõe a ela”, o ato inaugural do vídeo se apresentaria mais no trabalho de pós-produção: “A iconografia do vídeo nos dá a impressão de estar diante de um universo de *imagens* e não diante de uma realidade preexistente” (MACHADO, 2011, p.190). Ainda segundo Machado:

(...) a tela pequena e sem profundidade da imagem eletrônica fragmenta e emoldura de forma implacável o espaço visível, torna sensível a textura granulosa do mosaico videográfico e se oferece a todas as interferências e manipulações. Mais do que isso: a imagem eletrônica se mostra ao espectador não mais como um atestado da existência prévia das coisas visíveis, mas explicitamente como uma *produção* do visível, como um efeito de *mediação*. (2011, p.190)

É justamente essa “mixagem visual” mencionada por Dubois, explorada no trabalho de pós-produção (que por vezes é exatamente a gênese do projeto, através da reunião e manipulação de imagens preexistentes) que podemos observar com frequência na criação videográfica, onde as regras e convenções cinematográficas ficam suspensas. Diversos artistas experimentaram com as possibilidades estéticas e de linguagem apresentadas pelo formato vídeo, inclusive alguns cineastas — como Jean-Luc Godard — que, com seus trabalhos, tencionaram essa linha divisória entre cinema e vídeo. Paralelamente, esses recursos visuais também são utilizados em produções dentro de um contexto mais comercial, como na TV (em especial no universo da música, com os videoclipes) e posteriormente, na internet.



Fig. 5: *Stills* retiradas de *Histoire(s) du cinéma*, série em oito episódios (1988-1998, Jean-Luc Godard).
Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Histoire\(s\)_du_cinéma](https://en.wikipedia.org/wiki/Histoire(s)_du_cinéma). Acesso em: 20/03/2021.



Fig. 6: Stills do videoclipe da música *Consumerism*, de Ms. Lauryn Hill, 2013. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=2xb7LYJL1Lk>. Acesso em 20/03/2021.

1.1.3. O vídeo na “era do *software*”

Embora uma câmera portátil e um gravador de fita magnética fossem inicialmente necessários, hoje os vídeos podem ser produzidos e editados inteiramente num computador. O fluxo digital de dados de nossa sociedade midiática fornece um acervo inesgotável de material, que está disponível para uso e posterior manipulação. Agora também é igualmente incerto o aspecto final do vídeo – a forma na qual ele se apresentará: as possibilidades estendem-se das telas gigantescas da Times Square, em Nova York, aos monitores comumente disponíveis nas lojas de eletro-eletrônicos, até as pequenas telas dos telefones celulares. O vídeo é como uma quimera que pode assumir diversas aparências. (MARTIN, 2006, p.6)³

A partir da década de 1990, os avanços tecnológicos na área da computação, não só em termos de *hardware*, mas principalmente de *software*, propiciaram o terreno fértil para a ampliação e “democratização” da criação videográfica, através dos programas para computadores pessoais com capacidade de criação e manipulação de imagens, vetores, som e vídeo. Essa evolução tecnológica permitiu que as pessoas que tivessem acesso a esses novos aparatos (computadores, câmeras filmadoras etc) pudessem criar suas próprias imagens e mensagens, assim tornando-se “produtores culturais sem sair de casa.” (SANTAELLA, 2005, p.59). Esse momento marca também o início do que Santaella chama de “paradigma pós-fotográfico”, com o surgimento das imagens pós-fotográficas ou computacionais, ou seja, imagens geradas

³ Tradução nossa, texto original: While both a hand-held camera and a magnetic tape recorder were initially necessary, today videos can be produced and edited entirely on a computer. The digital flow of data from our media society provides an inexhaustible pool of material, which is available for use and further manipulation. Now also equally uncertain is the video's final appearance – the form in which it will present itself: the possibilities extend from the gigantic screens in New York's traffic-clogged Times Square, to the types of monitors commonly available in stores, all the way to the miniature screens of mobile telephones. Video is like a chimera that can assume many appearances.

inteiramente dentro do computador, que não dependem mais da captura de um objeto preexistente através de dispositivo foto-sensível ou eletrônico, mas sim da “transformação de uma matriz de números em pontos elementares (os pixels) visualizados sobre uma tela de vídeo ou uma impressora.” (2005, p.27).

Para pensarmos acerca desse novo momento, o da imagem computacional, é interessante também explorar as reflexões propostas por Lev Manovich, para quem o momento atual é do a “era do *software*”, definida pelo novo fluxo de produção, no qual a peça chave é a compatibilidade entre os diferentes arquivos gerados por programas distintos. De acordo com Manovich, o que temos hoje é uma “metamídia”, ou seja: “a remixagem dos métodos e técnicas de trabalho de mídias distintas no interior de um mesmo projeto.” (2008, p.168). Essa “remixibilidade”, que resulta numa “linguagem de mídia híbrida, intrincada, complexa e rica” (MANOVICH, 2008, p.168), permite que num mesmo projeto sejam usados desenhos (analógicos ou digitais), fotografias, trechos de vídeos, recortes de suportes variados, tipografia e efeitos dos mais diversos: transições, transparências e até movimentos de câmera (câmera virtual, num ambiente 3D criado inteiramente dentro do *software*). Diferentes tipos de mídia podem ser criadas e modificadas, dentro de um mesmo programa de computador. Podemos abrir uma fotografia no *Photoshop*, modificar seu tamanho, cor, recortá-la e salvá-la em outro formato. Depois, criar uma figura geométrica, em formato de vetor, dentro do *Illustrator* e em seguida abrir os dois arquivos, tanto a imagem que foi editada no *Photoshop* quanto o vetor do *Illustrator*, dentro de um projeto do *After Effects*, que no final resultará num arquivo de vídeo. Ou seja: Dentro do fluxo de produção de imagens existe uma comunicação entre os diferentes *softwares*, facilitando o processo e o tornando mais fluido, e, em certa medida, alterando a própria maneira de se pensar nesses projetos, especialmente os voltados ao meio digital.

Com a evolução dos *smartphones* e *tablets*, não é sequer estritamente necessário o uso de um computador (apesar do poder de processamento de um celular *smartphone* ou *tablet* não alcançar ainda o que um computador pode fazer, por conta da otimização de *software* e *hardware*). Porém é interessante observar que essa limitação está cada vez menor com o avanço dos nano processadores desses aparelhos eletrônicos.

A hibridização, portanto, faz com que as fronteiras, já difusas, fiquem cada vez mais fluidas, e muitas vezes o nome/categoria que atribuiremos a determinado objeto audiovisual estará relacionado mais ao contexto no qual está inserido do que somente a propriedades técnicas ou estéticas do mesmo. Considerando os avanços tecnológicos e as mudanças de formatos, que acarretaram mudanças inclusive nos fluxos de trabalho da produção audiovisual, o antigo debate “fílmico vs digital” já não faz tanto sentido nos dias de hoje, visto que as diferenças entre vídeo e cinema se apresentam agora menos relacionadas com a questão da materialidade do objeto fílmico e suas características em oposição ao vídeo digital; e mais pelo uso, contexto e divulgação das peças. Sabemos que um filme é um filme, apesar de estarmos assistindo a ele na tela do celular, através de plataformas de streaming. O meio digital é entendido como um meio, e não mais como uma separação tão essencial quanto à gênese da obra. Tendo em vista o recorrente aumento do uso da câmera digital em produções cinematográficas, agora tanto o cinema quanto o vídeo são, na maioria das vezes, produtos digitais (salvo exceções, como os filmes ainda rodados em película, por exemplo).

O vídeo, pensado enquanto um meio de massa, é intersemiótico. Santaella nos explica que:

(...) um denominador comum aos meios de massa está na mistura de meios ou multimeios. Meios de massa são, por natureza, intersemióticos. O cinema, por exemplo, envolve imagem, diálogo, sons e ruídos, combinando as habilidades de roteiristas, fotógrafos, figurinistas, *designers* e cenógrafos com a arte dos atores, muitos deles treinados no teatro. Dessa mistura de meios e linguagens resultam experiências sensório-perceptivas ricas para o receptor. Mas, ao mesmo tempo, a mistura atinge um dos alvos a que os meios de massa aspiram: a facilitação da comunicação, pois o significado de uma imagem pode ser reforçado pelo diálogo e pela música que a acompanha. (SANTAELLA, p. 12, 2005)

Consiste justamente de seu caráter intersemiótico e híbrido grande parte das potencialidades desse objeto vídeo, que pode facilitar a compreensão de ideias e informações por parte do espectador, ao integrar e explorar num mesmo projeto diversas ferramentas e recursos disponíveis, inclusive (e particularmente) elementos da linguagem do *motion graphics*, através do uso de recortes de imagens, vetores e tipografia animada. Somando-se a isso a vinculação através da internet, as possibilidades só se ampliam.

1.2. O vídeo na internet

Os avanços tecnológicos no período da década de 90 possibilitaram a expansão da internet, que aos poucos foi se consolidando e alcançando mais usuários no mundo todo. Através dessa conexão na rede mundial de computadores, as pessoas puderam ter um acesso mais rápido a informações diversificadas, que nos primórdios se apresentavam dentro de *sites* com conteúdo estático, em sua maioria textos e imagens de baixa resolução.

Com o tempo, tanto a conexão dos computadores com a rede melhorou significativamente — ganhando em estabilidade e velocidade — quanto os próprios recursos dos sites evoluíram e foram aprimorados: Imagens em maior resolução, páginas com navegação mais fluida, sistemas de busca mais avançados começaram a ser implementados. Dentro desse contexto, o vídeo começou a ser utilizado em páginas da *web*, ainda de forma tímida por conta de diversas limitações associadas a questões como a taxa de transferência de dados e a latência alta (espécie de atraso entre ação e resposta, que faz com que um dado demore mais tempo para chegar no destino). Essas limitações faziam com que o *streaming* de vídeos fosse pouco presente na internet até por volta de 2002.

A partir de 2004, com o surgimento de sites para compartilhamento de vídeos — dentre eles o Vimeo (criado em 2004), o Dailymotion e o YouTube (ambos criados em 2005) — em paralelo aos avanços da conexão de banda larga, o alcance da transmissão aumenta e começa assim a se popularizar o *streaming* de vídeos *on-line*. Atualmente, apesar de ainda existirem diversas outras plataformas de hospedagem e *streaming* de conteúdo de vídeo na internet (como o já citado Dailymotion e o Vimeo), o YouTube — comprado pelo gigante da tecnologia Google no final de 2006 — é o mais popular e também o mais utilizado no Brasil e em diversos outros países. De acordo com dados da pesquisa Video Viewers, realizada em 2018, a plataforma é a preferida dos brasileiros para assistir a vídeos, perdendo apenas para a TV Globo, por 3 pontos percentuais.⁴

⁴ Fonte: <https://www.thinkwithgoogle.com/intl/pt-br/estrategias-de-marketing/video/pesquisa-video-viewers-como-os-brasileiros-estao-consumindo-videos-em-2018/>. Acesso em 20/03/2021.

O fato da plataforma ser (em termos práticos) gratuita também contribui para a sua popularidade. Cabe ressaltar que os vídeos são acompanhados de diversas propagandas, que por vezes chegam a interromper o conteúdo, e que o usuário, ao acessar a plataforma está sendo “vigilado” pelo Google, que vai captar informações de visualizações e engajamento nos conteúdos (curtidas, inscrições, comentários etc) para a partir daí sugerir outros conteúdos aos usuários, através do uso de algoritmos.

Apesar desses inconvenientes — muito questionados hoje em dia por conta dos debates sobre os limites da privacidade dos usuários e das questões éticas acerca do uso desses dados coletados por parte das grandes empresas de tecnologia — o fato é que não é necessário pagar em dinheiro para consumir ou criar conteúdo para o YouTube, tampouco existem restrições significativas quanto ao tamanho e formato dos vídeos. A plataforma Vimeo por exemplo, apesar de oferecer maior qualidade de áudio e imagem, e não colocar propagandas em seus vídeos; possui algumas limitações quanto ao número de vídeos que podem ser hospedados, a duração e o tamanho do arquivo. Mais uma vez a popularidade do YouTube pode ser observada quando comparamos o número de usuários registrados nas duas plataformas, de acordo com dados de 2019: 2 bilhões de usuários cadastrados no YouTube contra 973 mil no Vimeo.⁵

A internet se mostrou uma ferramenta ainda mais útil durante a pandemia da Covid-19, que trouxe diversos desafios para a população mundial por conta das restrições de convívio social, impostas a fim de conter a propagação do vírus SARS-CoV-2. Trabalho em formato *home office*, consultas médicas, entretenimento e educação à distância. Instituições de ensino precisaram cancelar suas aulas presenciais e procurar uma nova forma de prosseguir com suas atividades. Com isso os estudantes precisaram procurar novos meios de acesso a conteúdo educativo, recorrendo muitas vezes a plataformas de vídeos *on-line* para tal. Nesse contexto ficou explicitado mais uma vez o grande problema de desigualdade social que temos no país, onde uma grande porcentagem de estudantes sofreu para dar prosseguimento aos estudos por não ter acesso à internet. Segundo dados da

⁵ Fonte: <https://www.techradar.com/news/youtube-vs-vimeo>. Acesso em: 15/02/2021.

pesquisa TIC Domicílios de 2019 ⁶, 20 milhões de domicílios no Brasil não possuem internet e 47 milhões de brasileiros não tem acesso à rede, o que corresponde à 26% da população.

Se, por um lado, ainda temos problemas de acesso e democratização do conteúdo *on-line* por conta de limitações sócio-econômicas e geográficas, por outro, com a ampliação do uso dos celulares *smartphones*, a possibilidade de acesso a conteúdo audiovisual e à internet foi ampliada consideravelmente. Ainda de acordo com dados da pesquisa TIC Domicílios: 99% do acesso à internet no Brasil é feito através do uso de celulares, sendo que 58% desses usuários acessam à internet *somente* pelo celular. A maior concentração de uso exclusivo do celular como fonte de acesso à internet está localizada nas classes D e E, correspondendo a 85% dos usuários, e na área rural, com 79% dos usuários.

De acordo com uma pesquisa realizada em 2020 pela divisão de mídia da Nielsen Brasil em parceria com a Toluna, a principal atividade dos brasileiros na internet durante a pandemia da Covid-19 foi justamente o consumo de vídeos, filmes ou programas de TV: 93,2% das pessoas entrevistadas (num total de 1.260 pessoas das classes A, B e C) respondeu que acessou à internet com esse intuito.⁷

Portanto, um vídeo postado no YouTube pode alcançar você onde quer que esteja, contanto que tenha acesso a um *smartphone* conectado à internet, através de uma conexão de internet fixa ou de dados móveis (com a assinatura de um plano de operadora de celular). Isso apresenta uma possibilidade muito boa de difusão de ideias, pois ajuda a contornar algumas barreiras geográficas e socio-econômicas, em especial considerando o custo médio de um computador para uso pessoal e um plano de internet fixa mensal; sendo um celular com plano “pré-pago”, por exemplo, uma solução mais viável para as classes de baixa renda.

⁶ Disponível em: https://cetic.br/media/analises/tic_domicilios_2019_coletiva_imprensa.pdf. Acesso em: 20/02/2021.

⁷ Fonte: <https://www.ecommercebrasil.com.br/noticias/brasileiros-acessam-a-internet-todos-os-dias/>. Acesso em: 20/03/2021.

Tendo em vista que a questão da alta concentração de renda e desigualdade social no país também reflete o racismo estrutural, é importante considerar que as classes de baixa renda são formadas em sua maioria por pessoas negras (o público-alvo ideal do presente projeto). Entre os 10% da população com os menores rendimentos, os negros correspondem a 75,2%, enquanto os brancos são 70,6% entre os 10% com os maiores rendimentos no país.⁸

Apesar de suas limitações, algumas delas mencionadas anteriormente, entendemos o formato vídeo dentro da internet como uma ferramenta muito útil e com bastante potencial para a promoção de ideias e disseminação de conhecimento. Nesse sentido, o espaço *on-line* oferecido por plataformas como o YouTube se mostra um território importante de ser ocupado por educadores, artistas e pensadores do campo progressista brasileiro. Felizmente é o que tem ocorrido nos últimos anos, com a estruturação de diversos novos canais que promovem debates valorosos e criam conteúdo qualificado.

No entanto, é extremamente importante pensar em formas de criar e divulgar conteúdo a fim de que se alcance mais facilmente o público-alvo. Por isso, pensar numa plataforma de vídeos curtos (de 3 minutos ou menos) se torna interessante justamente por proporcionar uma experiência mais rápida, sem demandar muito tempo e, conseqüentemente, recursos do espectador; numa tentativa de diminuir a dificuldade no acesso desse material e assim torná-lo mais democrático. Pois não podemos esquecer que o acesso às mídias digitais no Brasil é bastante desigual, sendo justamente a população negra brasileira quem mais sofre com a chamada exclusão digital (mais um dos diversos reflexos do racismo estrutural em nossa sociedade).

⁸ Fonte: IBGE Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>. Acesso em: 05/03/2021.

2. Brasil: um território afrodiaspórico

As pessoas autodeclaradas negras (pretas e pardas) no Brasil correspondem a 56,10% da população, de acordo com dados da Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios (Pnad) do IBGE⁹, o que torna o país um dos mais negros fora do continente africano. Um território afrodiaspórico por conta da diáspora forçada — ocorrida durante a expansão marítima europeia e a corrida imperialista da colonização de territórios do chamado Novo Mundo — através do tráfico de africanos que eram sequestrados de sua terra natal para serem vendidos como escravos nas colônias. De acordo com o *Voyages: the transatlantic slave trade database* (banco de dados sobre o tráfico negreiro transatlântico), chegou a aportar no Brasil, entre 1.525 e 1.867, algo em torno de 3 milhões e 200 mil africanos¹⁰ de diversos países e etnias diferentes.

Esses africanos de diferentes povos contribuíram com a formação do país, não só por meio da super exploração de seu trabalho, mas sobretudo através de suas diversas manifestações culturais: suas línguas, costumes e tradições, expressões artísticas e religiosas etc. Nesse sentido, é importante ressaltar que o uso da noção de afrodiaspóra aqui não se limita à questão da migração forçada do povo negro africano escravizado e sim a uma noção de mundo pensada:

(...) tanto como a tematização dos fluxos, viagens e comunicações quanto como o registro da experiência vivida do negro no mundo afrodiaspórico e as suas respostas ao racismo e à colonialidade do poder, do ser e do saber. Esse mundo afrodiaspórico, portanto, emerge quando alguns autores e autoras dialogam com pensadores que constroem o transnacionalismo negro e quando teorizam e registram suas experiências vividas a partir do lugar político-epistêmico em que vivem e observam o mundo. (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES e GROSFUGUEL, 2018, p.24)

Portanto, pensar no Brasil enquanto um *território afrodiaspórico*, o coloca em diálogo com o restante do mundo, e em particular com os países das Américas do Norte, Central e do Sul, acenando para as semelhanças e proximidades existentes

⁹ Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/>. Acesso em: 08/02/2021.

¹⁰ Fonte: “Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico”, 2018, p.16 (referência completa na Bibliografia).

nas experiências do povo negro nesses países, ao mesmo tempo que relembra o caráter transnacional da identidade negra, sem esquecer sua origem e os laços com a África, e refletindo sobre essa identidade enquanto uma identidade em movimento e fluxo.

2.1. Breve contextualização histórica: colonialismo

(...) a colonização foi uma forma de poder constituinte, cuja relação com o solo, com as populações e com o território associou, de maneira inédita na história da humanidade, as três lógicas da raça, da burocracia e dos negócios (*commercium*). Na ordem colonial, a raça operava como princípio do corpo político, permitindo classificar os seres humanos em categorias distintas, supostamente dotadas de características físicas e mentais próprias. A burocracia emergiu a partir daí como um dispositivo de dominação, enquanto a rede que ligava a morte e os negócios operava como matriz essencial do poder. A força passou a ser a lei, e a lei passou a ter por conteúdo a força. (MBEMBE, 2018a, p.109)

(...) da colonização à civilização, a distância é infinita; (...) de todas as expedições coloniais acumuladas, de todos os estatutos coloniais elaborados, de todas as circulares ministeriais despachadas, não sobraria um único valor humano. (CÉSAIRE, 2020, p.11)

O Brasil é fruto da colonização portuguesa, iniciada no século XV, com o projeto europeu de expansão marítima e colonização do Novo Mundo, que, através do lucrativo tráfico negreiro e da exploração de matéria prima e posteriormente da monocultura agrícola (em sistemas de *plantation*) utilizando o trabalho escravo, possibilitou para os países europeus imperialistas a acumulação de riquezas, que forneceu as bases para o primeiro capitalismo, ou capitalismo moderno (MBEMBE, 2018a, p. 45 e 93).

Projeto de dominação e poder, cuja justificativa forjada — com a contribuição e apoio de filósofos europeus e da Igreja Católica — foi a de impor a "civilização" aos selvagens e assim “salvá-los” das trevas, do paganismo, levando a eles o cristianismo e os valores e saberes europeus. "E foi esse movimento de levar a civilização para onde ela não existia que redundou em um processo de destruição e morte, de espoliação e aviltamento, feito em nome da *razão* e a que se denominou *colonialismo*." (ALMEIDA, 2019, p.19.). A colonização ou colonialismo é, portanto, uma *coisificação*, um empreendimento pautado pela força e pela violência, onde operam relações de

dominação e submissão que o colonizador exerce sob o colonizado, transformado em instrumento de produção (CÉSAIRE, 2020, p.24).

Dentro do sistema colonial, o colonizado jamais é visto como um ser humano. Humano é apenas o *homem branco europeu*, ocidental, civilizado, dotado de razão e história (MBEMBE, 2018a, p.29; ALMEIDA, 2019, p.18). Os colonizados, vistos como inferiores, podem ser escravizados, passar por todo tipo de humilhação e tortura sem que haja, por parte do colonizador, qualquer necessidade de sentir culpa ou remorso. Essa visão, no caso da colonização do Brasil, caía sob os corpos de indígenas e de negros africanos, sendo esse segundo grupo tratado simultaneamente como mercadoria e mão-de-obra.

Considerado uma posse de seu “senhor”, o negro africano escravizado era reduzido ao estatuto de objeto, transformado ao mesmo tempo em mercadoria, ferramenta, propriedade e mão de obra na colônia, numa múltipla exploração para geração de lucro que fazia dele um “homem-metal”, “homem-mercadoria” e “homem-moeda” (MBEMBE, 2018a, p.93). Segundo o autor Achille Mbembe, essa “condição de escravo resulta de uma tripla perda: perda de um ‘lar’, perda de direitos sobre seu corpo e perda de estatuto político”, o que “equivale a uma dominação absoluta, uma alienação de nascença e uma morte social (que é expulsão fora da humanidade)” (2018b, p.27).

Para o escravo, portanto, a colônia representa o lugar de uma perda irreparável — uma perda, antes de tudo, de ordem genealógica — uma cisão dos laços anteriores de comunidade. Nesse sentido (sob a ótica do negro escravizado), a invocação da raça e o desejo da construção de uma comunidade surgem da necessidade de estabelecer vínculos e de criar um lugar no qual os colonizados possam se unir, se manter de pé e se “autoproduzir enquanto comunidade livre e soberana, de preferência por meio de seu trabalho e de suas próprias obras” (MBEMBE, 2018a, pp.71-72).

Através de sua capacidade de simbolização, do gesto, da fala, da expressão por meio de línguas, danças e rituais, o escravo resiste a essa “humanidade sustada” imposta pela sociedade escravagista (que o subjuga e o objetifica a todo custo) e

resgata para si mesmo a condição de *sujeito* (MBEMBE, 2018a, pp.94-95). Podemos observar a presença e a importância desses aspectos (das expressões culturais, da constituição de laços de comunidade e identidade) na história afro-brasileira, em especial por meio das crenças e práticas de tradições afro-religiosas, que representam uma importante fonte de resistência epistemológica, social e cultural desde o período do Brasil colônia até os dias de hoje.

A escravidão dos africanos e seus descendentes durou aproximadamente 400 anos, do século XVI até o XIX, sendo o Brasil o último país do mundo a proclamar oficialmente a abolição da escravatura, somente em 1888. Similar ao que ocorreu nos EUA, após a abolição os negros brasileiros foram postos à margem e a eles não foi destinado lugar algum dentro da nova configuração da sociedade. Segundo Abdias Nascimento, após a abolição formal:

(...) o africano escravizado adquiriu a condição legal de “cidadão”; paradoxalmente, no mesmo instante ele se tornou o negro indesejável, agredido por todos os lados, excluído da sociedade, marginalizado no mercado de trabalho, destituído da própria existência humana. (2019, p.87)

Ou seja, ao escravo liberto e aos seus descendentes não foi oferecida qualquer reparação por parte do Estado, muito menos subsídio para sobrevivência, portanto eles “se viram atirados a uma ‘liberdade’ que lhes negava emprego, salário, moradia, alimento, roupa, assistência médica e o mínimo apoio material.” (NASCIMENTO, 2019, p.89).

2.2. Sobre a situação afro-brasileira nos dias de hoje: alguns conceitos-chave

A colonização deixou muitas marcas nas sociedades em que ocorreu, no Brasil não é diferente. Com a herança colonial ficou também um processo longo e cada vez mais complexo e ramificado de racismo (inclusive enquanto política de Estado). A seguir vamos refletir sobre conceitos importantes para entender algumas dessas ramificações, tendo em vista que diversos autores abordam a questão do racismo sob

ópticas e recortes diferentes, construindo conceitos distintos que dialogam entre si; pois o racismo está, de uma forma ou de outra, na base de cada um deles.

2.2.1. Racismo

(...) o racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam. (ALMEIDA, 2019, p.23)

Ao contrário do que se pensou e defendeu durante algumas décadas dentro do campo da sociologia brasileira, nossa sociedade não "goza de extraordinária paz e harmonia racial" (FREYRE, 8 Out. 1979, apud CARNEIRO, 2005, p.138). Muito pelo contrário, o que vemos na sociedade brasileira é o racismo operando de diversas formas diferentes, agredindo sistematicamente a população negra.

O racismo, como abordaremos aqui, não deve ser entendido simplesmente como uma forma de *discriminação individual* ou *ato de preconceito*, mas sim como uma questão estrutural dentro da sociedade. Segundo o autor Silvio Almeida: "o racismo é sempre estrutural, ou seja, (...) ele é um elemento que integra a organização econômica e política da sociedade." (2019, p.15).

Partindo da relação entre: racismo e subjetividade; racismo e Estado; e racismo e economia; Almeida classifica em três as diferentes concepções de racismo: a individualista, a institucional e a estrutural. (2019, p.25). A concepção individualista do racismo seria aquela que prioriza uma análise do comportamento dos indivíduos, tanto isolados como em grupo em detrimento de análises mais aprofundadas e embasadas. Sob essa concepção, o racismo acaba reduzido a uma questão de preconceito, com viés de problema psicológico, desvio de moral ou caráter. Em geral é uma das formas que mais vem à tona, seja nos meios de comunicação, nos jornais, revistas etc, porque se apresenta para nós por meio de casos que podem ser noticiados e apontados de forma a isolá-los do todo e, de certa maneira, ignorar as raízes do problema. Almeida nos alerta para o fato de que, por se tratar de uma concepção frágil e limitada, a concepção individualista é base para análises carentes de história e reflexão sobre efeitos concretos (2019, p.26).

Ao refletir sobre a sociedade brasileira, é interessante trazer à tona também os pensamentos da autora Lélia Gonzalez sobre racismo, em particular nas relações sociais e no contexto da formação de uma identidade nacional. A autora, fazendo uma comparação entre o que ocorre no Brasil e em outros países com um sistema de segregação mais explicitado (como o que ocorreu nos EUA e na África do Sul na época do *apartheid*), aponta algumas das diferenças e chega à conclusão de que, por conta desses processos históricos e sociais, nos EUA prevalece o *racismo aberto*, enquanto nos países da América Latina, temos o *racismo disfarçado*. Segundo Gonzalez:

Já no caso das sociedades de origem latina, temos o racismo disfarçado ou, como eu o classifico, o *racismo por denegação*. Aqui, prevalecem as "teorias" da miscigenação, da assimilação e da "democracia racial". A chamada América Latina, que, na verdade, é muito mais ameríndia e amefricana do que outra coisa, apresenta-se como o melhor exemplo de racismo por denegação. Sobretudo nos países de colonização luso-espanhola, onde as pouquíssimas exceções (como a Nicarágua e o seu *Estatuto de Autonomia de las Regiones de la Costa Atlántica*) confirmam a regra. (GONZALEZ, 2020, p.130)

Pensar nesse racismo "disfarçado" faz bastante sentido quando nos deparamos com o discurso oficial que perdurou durante muito tempo no Brasil, sendo observado principalmente dentro dos estudos da sociologia. A ideia de que, por conta da miscigenação do povo brasileiro, não teríamos hoje uma sociedade racialmente dividida ou que seríamos "incapazes" de ser um país racista felizmente vem caindo por terra há algumas décadas. Em geral, o que mais temos visto atualmente são debates acerca do "*mito da democracia racial*" em oposição à ideia original (a da democracia racial). Apesar de, obviamente, algumas figuras ainda fazerem coro às ideias anteriores, se apegando ao que Gonzalez nos explicou, utilizando os termos da psicanálise de Freud, como um processo de denegação, ou seja: "Processo pelo qual o indivíduo, embora formulando um de seus desejos, pensamentos ou sentimentos, até aí recalcado, continua a defender-se dele, negando que lhe pertença." (LAPLANCHE e PONTALIS, apud GONZALEZ, 2020, p.127).

O autor Abdias Nascimento aponta para uma outra face dessa celebração à miscigenação do povo brasileiro, denunciando o racismo através do projeto de "embranquecimento" ou "branqueamento da raça", promovido através das políticas para estimular e subsidiar a imigração branco-europeia por parte do Estado brasileiro desde o pós-abolição (2019, p.43 e 90); sendo um dos momentos mais emblemáticos

a assinatura (em setembro de 1945) pelo então presidente Getúlio Vargas, do Decreto-Lei Nº 7967 que regulava a entrada de imigrantes em território nacional, de acordo com “(...) a necessidade de preservar e desenvolver na composição étnica da população, as características mais convenientes da sua ascendência européia.”¹¹ Ou seja, são muitos os exemplos da presença do racismo dentro da sociedade brasileira, inclusive enquanto política oficial de Estado como nesse caso citado.

Um dos avanços conquistados por décadas de trabalho de intelectuais e ativistas negros(as), como Lélia Gonzalez, Beatriz Nascimento, Clóvis Moura, Abdias Nascimento, Guerreiro Ramos, dentre tantos outros — e alguns intelectuais brancos também como Florestan Fernandes e Carlos Hasenbalg — é o de que hoje o racismo está sendo debatido com mais naturalidade e mais frequência no país (mesmo que por vezes ainda sofrendo de análises rasas, como mencionamos anteriormente). A visão idealizada de uma “utópica perfeição tropical do seu esplendor lusitano” (NASCIMENTO, 2019, p.81), um “paraíso dos trópicos” onde todas as raças convivem de forma harmoniosa, graças à bondosa colonização portuguesa, felizmente não mais se sustenta, inclusive entre grande parte da intelectualidade brasileira.

2.2.2. Necropolítica

Utilizado e "aperfeiçoado" pelo colonialismo, o racismo é até hoje um dos instrumentos de dominação mais violentos que temos em operação dentro das sociedades, pois ele "fornece o sentido, a lógica e a tecnologia para a reprodução das formas de desigualdade e violência que moldam a vida social contemporânea." (ALMEIDA, 2019, p.15). O autor Achille Mbembe, retomando o conceito de biopoder (desenvolvido por Foucault), nos apresenta o conceito de necropolítica, explorando as noções de estado de exceção e soberania. De acordo com Mbembe:

(...) a expressão máxima da soberania reside, em grande medida, no poder e na capacidade de ditar quem pode viver e quem deve morrer. Por isso, matar ou deixar viver constituem os limites da soberania, seus atributos fundamentais. Ser soberano é exercer controle sobre a mortalidade e definir a vida como a implantação e manifestação de poder. (MBEMBE, 2018b, p.5)

¹¹ Fonte: “O Genocídio do Negro Brasileiro”, 1978, p.71 (referência completa na Bibliografia).

A raça, e por extensão o racismo, se faz presente aqui mais uma vez, pois é através dela que se produz a diferença e o “excedente”, ou seja, as vidas que são vistas como descartáveis, que podem ser “desperdiçadas ou dispendidas sem reservas”, e sob as quais a soberania é exercida através do poder de matar ou “deixar (sobre)viver” (MBEMBE, 2018a, p.73 e 107). Nesse sentido, a função do racismo é a de “regular a distribuição da morte e tornar possíveis as funções assassinas do Estado.” (MBEMBE, 2018b, p.18).

Apesar de não abordar diretamente a questão do Brasil, conseguimos traçar paralelos entre o que o autor chama de *necropolítica*, uma *política da morte*, e o que observamos na sociedade brasileira. Somos bombardeados diariamente com notícias de morte de pessoas negras, muitas vezes pela mão de agentes do Estado (polícia militar, civil ou forças armadas); sendo mais assustador ainda o número de homens jovens que são vítimas dessa violência. Em 2012, a ONG Anistia Internacional lançou a campanha “Jovem Negro Vivo”, com o intuito de denunciar o problema, apresentando números alarmantes: “Em 2012, 56.000 pessoas foram assassinadas no Brasil. Destas, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos e, desse total, 77% são negros. A maioria dos homicídios é praticado por armas de fogo, e menos de 8% dos casos chegam a ser julgados.”¹²

De acordo com dados de pesquisa feita pelo IBGE e publicada em 2019, intitulada “Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil”¹³:

Em todos os grupos etários, a taxa de homicídios da população preta ou parda superou a da população branca, contudo, é preciso destacar a violência letal a que os jovens pretos ou pardos de 15 a 29 anos estão submetidos: nesse grupo, a taxa chegou a 98,5 em 2017, contra 34,0 entre os jovens brancos. Considerando os jovens pretos ou pardos do sexo masculino, a taxa, inclusive, chegou a atingir 185,0. (IBGE, 2019)

¹² Fonte: Site da Anistia Internacional, disponível em <https://anistia.org.br/campanha/jovem-negro-vivo/>. Acesso em: 05/03/2021.

¹³ Fonte: IBGE Desigualdades sociais por cor ou raça no Brasil. Disponível em: <https://biblioteca.ibge.gov.br/index.php/biblioteca-catalogo?view=detalhes&id=2101681>. Acesso em: 05/03/2021.

Por sua vez, o Anuário Brasileiro de Segurança Pública de 2019 apontou que: “74,5% das pessoas assassinadas em intervenção policial são pretas ou pardas.”¹⁴ Diante desses números estarrecedores, podemos refletir sobre a urgência de debatermos, enquanto sociedade, questões como racismo estrutural e políticas de segurança pública que não se rendam ao senso comum e ao conservadorismo que acaba endossando a falsa “guerra às drogas”. O fato é que a população negra, em especial a moradora de áreas periféricas, favelas e conjuntos habitacionais de baixa renda, são as que mais sofrem com a violência e o descaso do Estado, que continua a vitimar corpos negros, seja através da exclusão social, da marginalização de expressões culturais negras, da intolerância religiosa (nesse caso uma forma de racismo religioso) cujas maiores vítimas são as religiões de matriz africana¹⁵, da ausência de políticas públicas que garantam educação, saúde, transporte e habitação de qualidade, seja com o encarceramento em massa ou com a violência física e a morte.

Dentro do contexto atual, da pandemia da Covid-19, fica mais flagrante ainda as formas em que o Estado brasileiro atua dentro da lógica da necropolítica. O atual presidente da república (Jair Bolsonaro) e o governo federal como um todo, adotou uma postura negacionista, de minimizar os efeitos e a letalidade da doença, insistindo em não adotar medidas para a contenção da proliferação do vírus na população. Desrespeitando os protocolos da OMS (Organização Mundial de Saúde), defendendo que as pessoas deveriam continuar trabalhando sem seguir as restrições de convívio social (evitar aglomerações, usar máscara no rosto cobrindo nariz e boca etc),

¹⁴ Fonte: <https://piaui.folha.uol.com.br/lupa/2019/11/20/consciencia-negra-numeros-brasil/>. Acesso em: 05/03/2021.

¹⁵ É importante mencionar que, apesar de atualmente existirem leis de proteção à liberdade de culto religioso e a tipificação do crime de intolerância religiosa, durante muito tempo no Brasil a atuação do Estado era a de perseguição aos terreiros de Umbanda e Candomblé (ao povo de santo de forma geral), com a criminalização das práticas religiosas, fechamento de terreiros e apreensão de objetos sagrados. No Rio de Janeiro, esses itens confiscados (desde a Primeira República) eram expostos como “prova de crime” e integravam o acervo do Museu da Polícia Civil, com o título de “Coleção Magia Negra”. Foi somente em agosto de 2020, quase um século depois, que o movimento “Liberte Nosso Sagrado” conseguiu que os objetos fossem liberados e transferidos para o Museu da República (no Catete). Fontes: <https://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2020/08/20/apos-100-anos-policia-devolvera-bens-que-contam-origem-do-candomble-no-rio.htm> e <https://casafluminense.org.br/respeite-nosso-sagrado-pelo-fim-do-racismo-religioso/>. Acesso em: 25/03/2021.

alegando diversas vezes que o “país não pode parar”¹⁶, numa visão que prioriza a economia e os desejos do Mercado em detrimento até mesmo da vida da população. E ainda, sua postura de questionar a eficácia e segurança das vacinas e a “demora” em garantir doses suficientes e estipular um planejamento eficaz para a vacinação da população brasileira fizeram do país um dos mais atrasados do mundo na vacinação de seus habitantes. Até o dia 9 de abril de 2021, o Brasil contabilizou mais de 13 milhões de casos registrados e mais de 345 mil mortos pela doença desde o início da pandemia¹⁷; enquanto (também até essa data) apenas 10,47% da população brasileira recebeu a primeira dose da vacina, sendo 3% a parcela que recebeu as duas doses, necessárias para a imunização¹⁸. A nível de comparação, até a mesma data, nos EUA: 20,1% da população recebeu as duas doses da vacina e 34% recebeu ao menos a primeira dose¹⁹.

Apesar de afetar a população brasileira como um todo, é importante notar que a Covid-19 tem um impacto negativo maior para a população negra, tanto pelo aspecto econômico (aumento do desemprego, impossibilidade de geração de renda por conta de atividade informal suspensa durante a pandemia etc), quanto por aspectos sociais (risco de contaminação maior devido a condições precárias de moradia, transporte, falta de saneamento básico; níveis de saúde inferior devido à qualidade de vida, alimentação, falta de acesso a atendimento de saúde de qualidade etc). Sendo a taxa de mortalidade também maior para os negros: De acordo com pesquisa realizada pela ONG Instituto Polis, os homens negros são os que mais morrem pela doença, numa taxa de 250 óbitos a cada 100 mil habitantes (enquanto entre os brancos, a proporção é bem menor, de 157 mortes a cada 100 mil)²⁰.

¹⁶ Fonte: <https://noticias.uol.com.br/ultimas-noticias/reuters/2021/02/04/mortes-sao-uma-realidade-e-nao-podemos-parar-pais-por-isso-diz-bolsonaro.htm>. Acesso em 30/03/2021.

¹⁷ Fonte: <https://especiais.g1.globo.com/bemestar/coronavirus/estados-brasil-mortes-casos-media-movel/>. Acesso em: 09/04/2021.

¹⁸ Fonte: <https://especiais.g1.globo.com/bemestar/vacina/2021/mapa-brasil-vacina-covid/>. Acesso em: 09/04/2021.

¹⁹ Fonte: <https://news.google.com/covid19/map?hl=en-US&mid=%2Fm%2F09c7w0&state=7&gl=US&ceid=US%3Aen>. Acesso em: 09/04/2021.

²⁰ Fonte: <https://www.medicina.ufmg.br/negros-morrem-mais-pela-covid-19/>. Acesso em: 30/03/2021.

2.2.3. Epistemicídio

Um dos (muitos) desdobramentos do racismo que também é interessante mencionarmos é o *epistemicídio*: conceito desenvolvido por Boaventura Sousa Santos, e retomado por Sueli Carneiro. A autora nos explica:

(...) o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso a educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. (CARNEIRO, 2005, p. 97)

O que Carneiro evidencia aqui é uma face do racismo (face essa que dialoga também com o conceito de colonialidade como veremos mais à frente), que age de modo a, por um lado, invisibilizar os sujeitos negros enquanto produtores de conhecimento, e por outro tornar dificultoso que as pessoas negras tenham acesso a esse conhecimento. A situação precarizada da educação pública é um dos exemplos mais notáveis; além da inadequação de educadores que por vezes podem apresentar um “pensamento e (...) postura arrogante e conservadora (...) diante das diversidades étnica, racial, sexual e política existentes na escola e na sociedade” (GOMES, 2018, p.231), gerando não só um ambiente desestimulador como até mesmo discriminatório e hostil para os estudantes.

2.2.4. Colonialidade

A colonialidade é resultado de uma imposição do poder e da dominação colonial que consegue atingir as estruturas subjetivas de um povo, penetrando na sua concepção de sujeito e se estendendo para a sociedade de tal maneira que, mesmo após o término do domínio colonial, as suas amarras persistem. (GOMES, 2018, p.227)

A partir do entendimento da colonialidade enquanto uma "lógica global de desumanização" (MALDONADO-TORRES, 2018, p.36), podemos traçar uma relação desse conceito com os outros conceitos aqui explanados anteriormente (racismo,

necropolítica e epistemicídio). Compreendendo então o colonialismo como um processo histórico, dentro de um recorte temporal específico, podemos pensar em *colonialidade* como o que permanece das ideias e estruturas de poder forjadas no colonialismo. *Grosso modo*, colonialidade é o colonialismo readaptado a novos formatos e áreas de operação dos dias de hoje. Sobre a colonialidade e seus desdobramentos, Maldonado-Torres nos explica que:

É somente em virtude da articulação de formas do ser, poder e saber que a modernidade/colonialidade poderia sistematicamente produzir lógicas coloniais, práticas e modos do ser que apareceram, não de modo natural, mas como uma parte legítima dos objetivos da civilização ocidental moderna. Colonialidade, por isso, inclui **a colonialidade do saber, a colonialidade do poder e a colonialidade do ser** como três componentes fundamentais da modernidade/colonialidade. (grifo nosso) (MALDONADO-TORRES, 2018, p.42).

A autora Nilma Lino Gomes aponta para o fato de a colonialidade se enraizar nos currículos através da disponibilização para os discentes de “leituras coloniais do mundo, autores que, na sua época, defendiam pensamentos autoritários, racistas, xenófobos”, sem suas devidas contextualizações e críticas, sem debater “suas contradições, suas contribuições e seus limites.” (2018, p. 232).

Portanto, a colonialidade do saber, no contexto da educação básica, é um fator que explica, por exemplo, o porquê de muitos de nós termos aprendido nas aulas de história que “no dia 22 de abril de 1.500, Pedro Álvares Cabral descobriu o Brasil”. A ideia de uma terra descoberta, antes de qualquer coisa, sustenta a ideia de que havia aqui um povo que não era visto como humano, pois humano era somente o “civilizado”, o europeu. Os nativos do território eram vistos não enquanto sujeitos, mas sim coisas (selvagens, primitivos, animais). A terra dos selvagens, dos condenados, é uma terra sem gente, portanto uma *terra sem dono*. Isso explica as “doutrinas da descoberta” (MALDONADO-TORRES, 2018, p.28). Um trecho do *Discours sur l’Afrique* de Victor Hugo nos ajuda a melhor compreender essa visão:

Tornar a velha África acessível à **civilização**, eis o problema. A Europa o resolverá. Ide, povos, apossai-vos dessa terra! **Tomai-a! De quem? De ninguém!** Tomai essa terra de Deus. Deus dá a terra **aos homens**. Deus oferece a África à **Europa**. Tomai-a!” (grifo nosso) (HUGO, 1879, apud Mbembe, 2018a, p.133) (Victor Hugo, “Discours sur l’Afrique”, *Actes e Paroles*, vol. 4, Laffont, col. “Bouquins”, Paris, p.1010.)

Refletir sobre a colonialidade nos ajuda a questionar essa visão eurocêntrica dentro do contexto do ensino, em particular no ensino da história. Durante muito tempo, o discurso e narrativa oficiais no Brasil, seguindo o molde do olhar do colonizador europeu — com a história do país contada a partir de sua perspectiva, efetivamente uma “versão concebida pelos brancos e para os brancos” (NASCIMENTO, 2019, p.35) — construíram a ideia de uma aristocracia e senhores benevolentes com seus escravos, e de um povo escravizado espectador que somente “assiste” de forma pacífica e quase apática ao desenrolar de eventos históricos, sem deles participar de forma ativa. Além de sermos ensinados que foi princesa Isabel, no auge de sua misericórdia, que “libertou” os escravos ao assinar a Lei Áurea, diversos movimentos de resistência contra a escravidão, insurreições e revoltas são excluídas, “esquecidas” e invisibilizadas — ou não são ensinadas com a devida significação e importância que merecem — assim como as figuras heroicas por trás desses levantes: a República dos Palmares, a Revolta dos Alfaiates, a Balaiada, as revoltas malês, o Quilombo de Campo Grande, as figuras de Isidoro, o mártir, Preto Cosme, Preto Pio, Manuel Congo, João Candido, Carocango, Luísa Mahin, dentre outros (NASCIMENTO, 2019, pp.87-88).

Porém, é importante lembrar que não é somente através da educação formal que somos bombardeados com as visões de mundo que operam dentro da lógica da colonialidade:

(...) existe uma constelação de dados, uma série de proposições que, lentamente, insidiosamente, por intermédio dos textos literários, dos jornais, da educação, dos livros escolares, dos cartazes, do cinema, do rádio, penetram um indivíduo — constituindo a visão do mundo da coletividade a que ele pertence. (FANON, 2020, p.167)

Em “Pele negra, máscaras brancas”, Frantz Fanon aponta para os desdobramentos da colonização na psique das pessoas negras, explicando as ramificações do racismo e o processo de assimilação que sofrem os corpos e as mentes dos colonizados; impactando inclusive nos afetos e na relação que as pessoas tem com o desejo e o amor. O autor nos explica que, por conta desses processos, os negros da Martinica (sua terra natal), não se enxergavam enquanto negros e tendiam a se identificar com os brancos. Nesse sentido, o próprio Fanon comenta que se reconhecia simplesmente enquanto um “homem francês” e foi somente depois de ter

a experiência de estar em continente europeu que ele despertou para o fato de que era um homem negro, apesar de sua cultura, sua língua e sua visão de mundo (até então) serem, para todos os efeitos, branca.

Um dos poderes da construção de visão de mundo, através da representação utilizada a serviço da colonialidade é justamente esse:

As maneiras pelas quais os negros, as experiências negras, foram posicionados e sujeitados nos regimes dominantes de representação surgiram como efeitos de um exercício crítico de poder cultural e normalização. Não só, no sentido “orientalista” de Said, fomos construídos por esses regimes, nas categorias de conhecimento do Ocidente, como diferentes e outros. Eles tinham o poder de fazer com que víssemos, e experimentássemos a nós mesmos, como “outros”. (...) Mas esse tipo de conhecimento não é externo, é interno. Uma coisa é posicionar um sujeito ou um conjunto de pessoas como o Outro de um discurso dominante. Coisa muito diferente é sujeita-los a esse “conhecimento”, não só como uma questão de dominação e vontade imposta, mas pela força da compulsão íntima e a conformação subjetiva à norma. (HALL, apud HOOKS, 2019, p.34)

Tudo o que vemos, ouvimos e aprendemos molda quem somos, formando nossa consciência e determinando nossas atitudes. O pensamento dominante afeta todas as pessoas inseridas numa sociedade. “Somos bombardeados diariamente por uma mentalidade colonizadora — poucos de nós conseguimos escapar das mensagens oriundas de todas as áreas de nossa vida”, mentalidade essa que “(...) fornece recompensas materiais para submissão e aquiescência que superam em muito quaisquer ganhos materiais advindos da resistência” (HOOKS, 2020, p.57). Por isso, sem reflexão e sem nos darmos conta de que esta “colonização da mente” de fato existe, passamos ao largo de questões importantes para pensar o mundo de forma inteligente e crítica, e, inclusive, corremos o risco de reproduzir discursos racistas, machistas, *LGBTQIA+fóbicos* etc, até quando pertencemos, nós mesmos, aos grupos discriminados.

2.3. Pensamento decolonial

Podemos entender a decolonialidade, e o pensamento decolonial, como o enfrentamento, a luta, contra a “lógica da colonialidade e seus efeitos materiais, epistêmicos e simbólicos.” (MALDONADO-TORRES, p. 36). Enquanto a colonialidade

apresenta um *universalismo abstrato*, ou seja: “um tipo de particularismo que se estabelece como hegemônico e se apresenta como desincorporado, desinteressado e sem pertencimento a qualquer localização geopolítica” (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES e GROSGOUEL, 2018, p.13), que, na realidade, fornece uma visão branco-eurocêntrica, onde o “universal” é a sua própria imagem e semelhança; a decolonialidade por sua vez, busca a criação de um mundo *pluriversal*, “um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente.” (MALDONADO-TORRES, p. 36).

Através da produção de saberes e experiências, da afirmação de sua identidade junto com o fortalecimento de vínculos e redes, os negros da afrodiáspora seguem lutando contra o racismo e todas as suas formas de atuação. Compreendendo então o pensamento, ou ainda, a *atitude* decolonial como forma de resistência (reexistência) e esperança, é possível observar sua presença nas diversas manifestações de cultura, arte, religiosidade, sociabilidade, conhecimento e organização política produzida pelos povos afrodiáspóricos, no Brasil e no restante do mundo (BERNARDINO-COSTA, MALDONADO-TORRES e GROSGOUEL, 2018, p.17).

Nesse contexto, podemos pensar nos termos *descolonização/descolonizar*, não somente enquanto um processo histórico de recorte temporal específico (o das lutas dos povos de nações colonizadas para sua libertação das garras dos governos colonialistas, como o ocorrido nos países da África e Ásia, por exemplo), mas sim enquanto um processo e um projeto aberto, contínuo e em desenvolvimento; compreendendo assim que a descolonização:

(...) continua a ser um ato de confrontação com um sistema de pensamento hegemônico; é, conseqüentemente, um imenso processo de liberação histórica e cultural. Como tal, a descolonização se torna a contestação de todas as formas e estruturas dominantes, sejam elas linguísticas, discursivas ou ideológicas. (MEHREZ, apud HOOKS, 2019, p.31)

Propor, portanto, a *descolonização dos olhares* (no sentido almejado no presente projeto)²¹ visa celebrar toda essa bagagem cultural, intelectual (num sentido amplo de produção de saber, não reduzido ao trabalho acadêmico) e artística; através de um recorte afrodiaspórico, ou seja, que coloca os indivíduos negros africanos e afrodescendentes como o foco central.

Apesar do contexto atual do país, com retrocessos a passos largos em diversas áreas, impostos pela ampliação de uma agenda neoliberal e de pautas conservadoras, é importante lembrar de avanços conquistados até aqui, no sentido da *descolonização* da educação. Dentre eles, podemos citar a aprovação em 2003, durante o Governo Lula, da Lei nº 10.639/03 que tornou obrigatório nos currículos das escolas públicas e privadas o ensino da História e da Cultura Afro-Brasileira e Africana (posteriormente alterada pela Lei nº 11.645/08, que incluiu então o ensino obrigatório da História e Cultura Indígena Brasileira).²² E as chamadas ações afirmativas, com o sistema de cotas étnicas-raciais para estudantes negros e indígenas, ampliado para todas as instituições públicas de ensino superior do país por meio da Lei Federal nº 12.711, aprovada em 2012 (a Universidade de Brasília foi a pioneira nesse sentido, com a aprovação das cotas ainda em 2003).²³ A presença desses estudantes nas universidades foi um fator que impulsionou debates sobre o racismo no meio acadêmico e promoveu o resgate e estudo de figuras e temáticas apagadas pela colonialidade no contexto do ensino superior.

Essas conquistas, dentre outras, são o reflexo de lutas dos movimentos organizados (movimentos negros, indígenas e estudantis), no contexto de governos progressistas. Obviamente, existem diversos limites mesmo dentro desses avanços

²¹ É importante pontuar que uma abordagem decolonial, associada à ideia de descolonizar pensamentos, referências, saberes e formas de ser e estar em sociedade, dentro do contexto brasileiro, engloba também os povos indígenas. Dito isso (e se tratando de um projeto com recorte na afrodiaspora), optamos por não adentrar as questões particulares da história e vivência dos povos indígenas brasileiros, seus saberes e sua produção cultural, intelectual e artística, entendendo que faltariam tempo e envergadura intelectual para dar conta de tamanha empreitada.

²² Fonte: “Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico”, 2018, p.237.

²³ Fonte: *Ibid.*, p.79.

citados e ainda há muito a caminhar. Não haveria de ser diferente, como nos alerta bell hooks²⁴:

Uma grande falha de todos os potentes movimentos por justiça social de nossa nação foi, e ainda é, o pressuposto de que a libertação acontecerá de uma só vez. Isso tem prejudicado os avanços simplesmente porque, quando algumas conquistas na direção da igualdade foram alcançadas, a luta parou. E, obviamente, isso é perigoso quando se está tentando construir subculturas de autodeterminação no quadro da cultura do dominador. Seríamos todos muito mais bem-sucedidos em nossas lutas para acabar com racismo, machismo e exploração de classe se tivéssemos aprendido que **a libertação é um processo contínuo**. (grifo nosso) (HOOKS, 2020, p.57)

Pensar sob essa ótica, se por um lado pode causar uma sensação de cansaço e desesperança, por outro nos lembra de nossa responsabilidade — em especial enquanto produtores e agentes da área criativa — e nos lembra também da importância em continuar travando esses embates e contribuindo, cada qual a sua maneira, com a promoção de ideias e a construção de redes e territórios (sendo eles físicos ou virtuais) de defesa da luta antirracista, tanto no contexto brasileiro quanto no resto do mundo.

3. O projeto: etapas e documentação do desenvolvimento

Conforme mencionado anteriormente, na Introdução do presente trabalho, o projeto “Oyó: descolonizando nossos olhares” consiste num canal para YouTube, com episódios de vídeo curtos para apresentar importantes figuras negras africanas ou afrodiaspóricas nos campos das artes, literatura, cinema, história, política etc, ao público em geral. O nome “Oyó” é uma homenagem ao Reino de Oyó (nos dias de hoje, uma cidade localizada na atual Nigéria), um dos reinos do povo iorubá, que representa uma das matrizes étnicas e culturais da identidade afro-brasileira. O uso do subtítulo “descolonizando nossos olhares” teve como intuito não só explorar um jogo de palavras (através da relação entre as palavras “Oyó” e “olhares”), mas

²⁴ Pseudônimo da escritora Gloria Jean Watkins.

principalmente sugerir ao espectador qual a intenção do projeto: promover uma descolonização em quem assiste.

A seguir estão documentadas algumas das etapas e um pouco do processo de criação do projeto, com o desenvolvimento de um vídeo (episódio piloto) sobre a intelectual e ativista brasileira Lélia Gonzalez.

3.1. Referências de formato/estilo de vídeo

Uma das primeiras etapas no desenvolvimento do projeto foi um pequeno levantamento de alguns exemplos e referências de estilo de vídeo que dialogassem com o tipo de vídeo que eu desejava desenvolver, ou seja: vídeo curto, focado na exploração de recorte de imagens e tipografia animada.

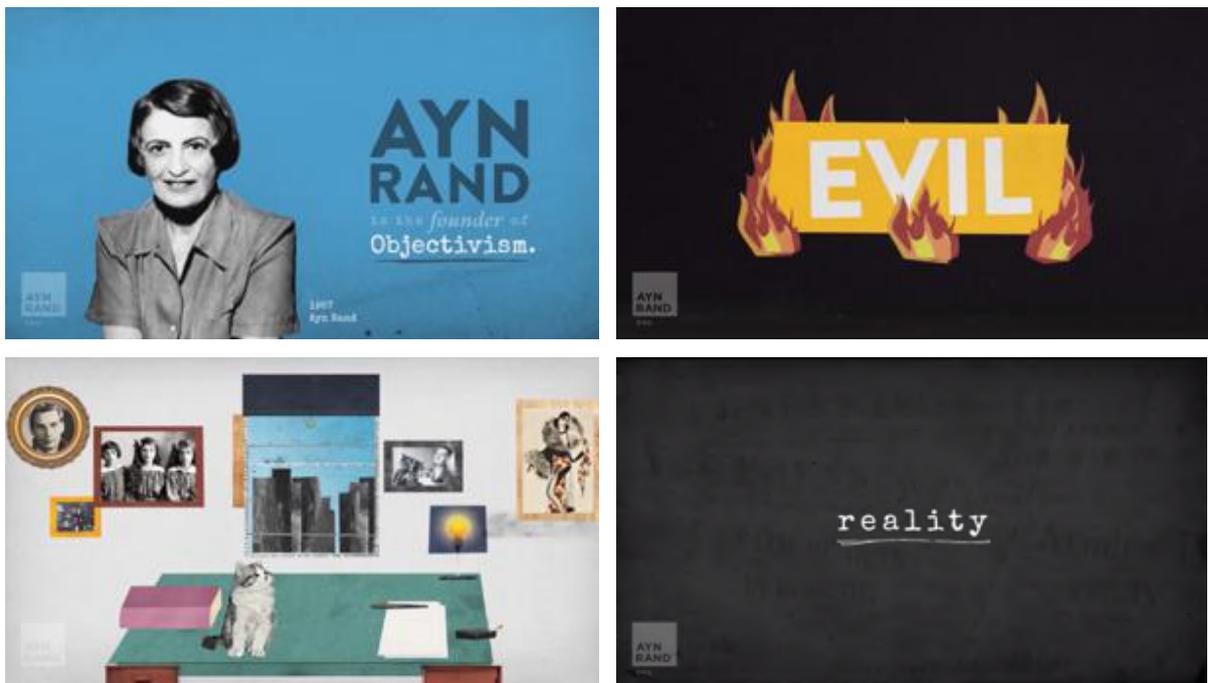


Fig. 7: Stills do vídeo *Ayn Rand: Her Philosophy in Two Minutes*, Ayn Rand Institute.
 Fonte: <https://youtu.be/asery3UeBj4>. Acesso em: 10/02/2021.



Fig. 8: Stills do vídeo “Jean-Michel Basquiat: o artista negro”, Nexo Jornal.
 Fonte: <https://youtu.be/K96PSRA41t0>. Acesso em: 10/02/2021.

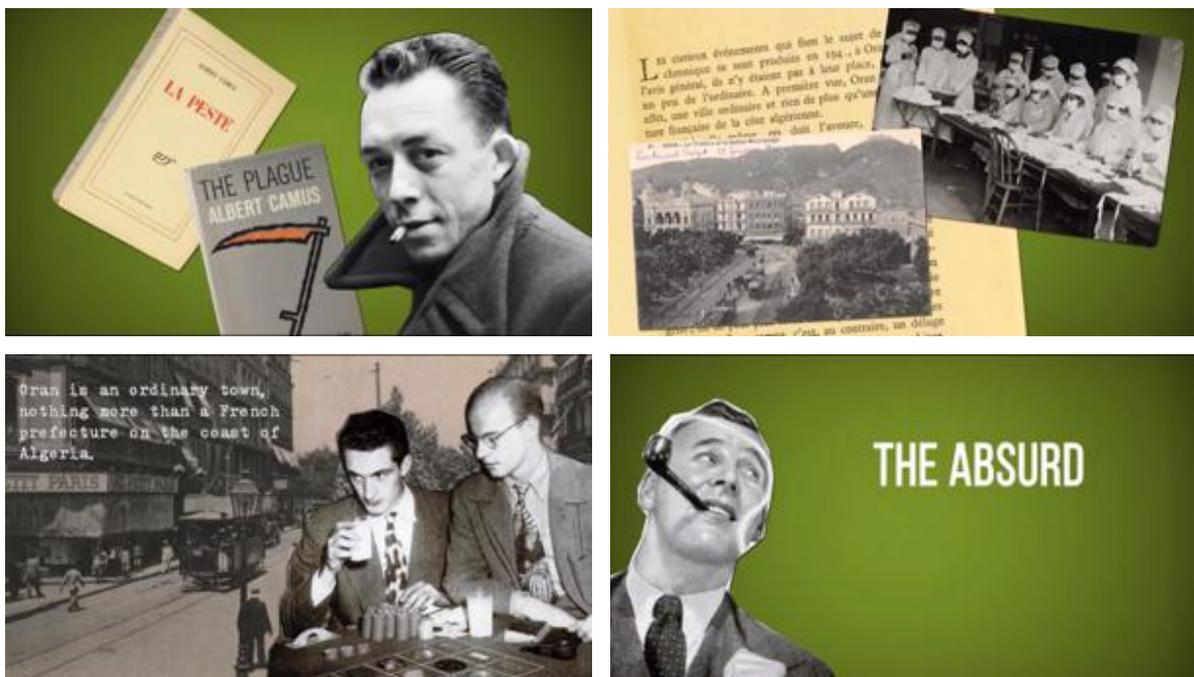


Fig. 9: Stills do vídeo *Albert Camus: The Plague, The School of Life*.
 Fonte: <https://youtu.be/vSYPwX4NPg4>. Acesso em: 10/02/2021.

3.2. Referências estéticas/temáticas

Em seguida, procurei referências visuais dentro do tema do projeto, para a criação de paleta de cores a ser utilizada no vídeo e no canal, e também para os gráficos com a aplicação da marca, tanto dentro do vídeo piloto como na página do canal no YouTube (avatar e *banner* do canal).

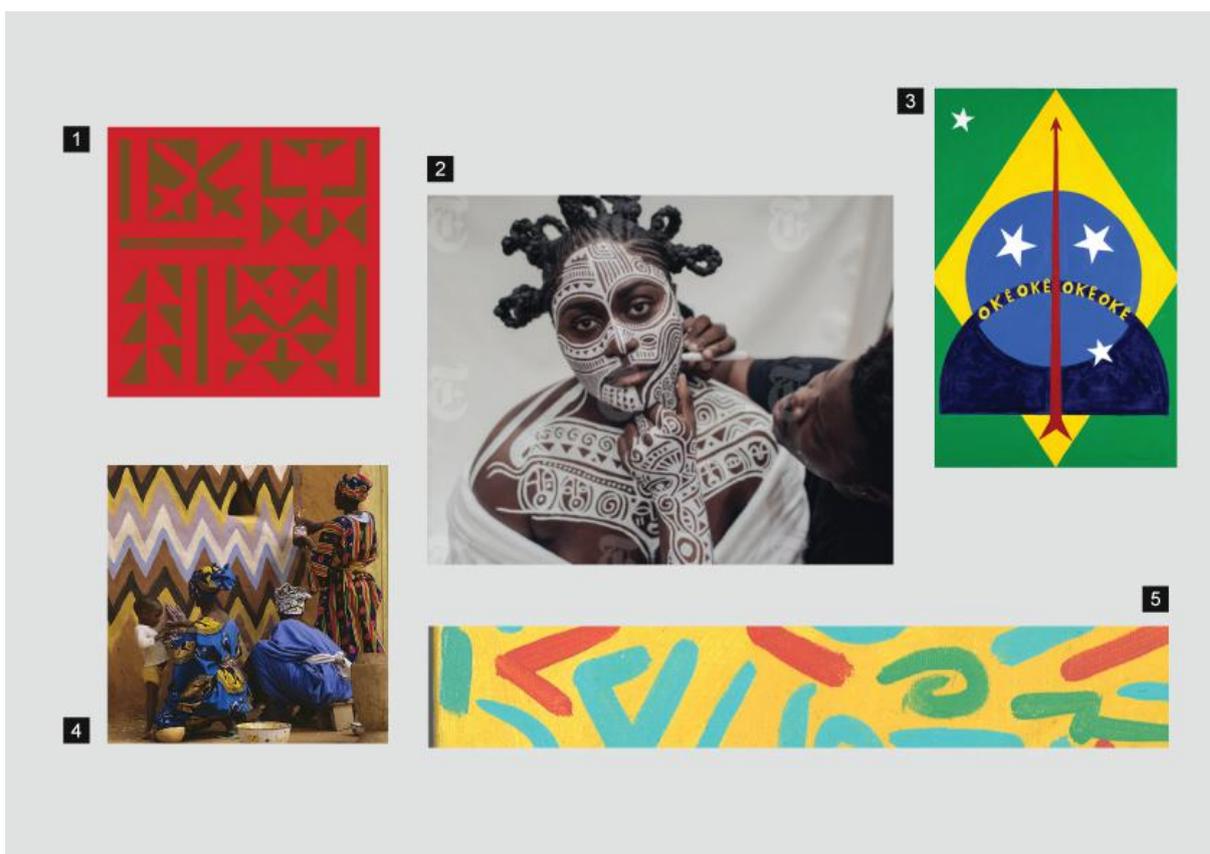


Fig. 10: *Moodboard* com referências estéticas/temáticas para identidade do canal, com as seguintes imagens: **1.** Capa do álbum 'Olorum', de Mateus Aleluia. Foto: Ilustração de Jorge dos Anjos.²⁵ **2.** Pintura corporal de origem iorubana, a atriz e modelo Danielle Brooks pintada pelo artista Laolu Senbanjo.²⁶ **3.** "Okê Oxóssi", pintura de Abdias Nascimento, 1970.²⁷ **4.** Mulheres Soninke pintando um mural na parede. Buanch, Maurîtânia, 1988. Foto: Margaret Courtney-Clarke.²⁸ **5.** Imagem de banner usado em canal de YouTube.²⁹

²⁵ Fonte: <https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/23/mateus-aleluia-se-equilibra-entre-ceu-e-terra-no-album-olorum-sem-perder-elo-com-a-ancestralidade.ghtml>. Acesso em: 20/02/2021.

²⁶ Fonte: <https://www.nytsyn.com/images/photos/1468729.html>. Acesso em: 10/02/2021.

²⁷ Fonte: <https://www.afterall.org/events/art-and-decolonization-seminar-20191015-1000/>. Acesso em: 20/02/2021.

²⁸ Fonte: <http://www.margaret-courtney-clarke.com/african-canvas.html>. Acesso em: 20/02/2021.

²⁹ Fonte: https://www.youtube.com/channel/UCOdz2_52aLgCaHMIUx6mlgw. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 11: Moodboard com referências estéticas/temáticas para o vídeo piloto sobre Lélia Gonzalez, com as seguintes imagens: 1. Capa do álbum *Here Comes The Sun*, de Nina Simone³⁰. 2. Capa do livro “Por um feminismo afro-latino-americano”³¹. 3. Recorte de página do Jornal do MNU, edição de maio/junho/julho, 1991³². 4. Lélia Gonzalez, em Dakar, Senegal, 1979³³. 5. Postagem do perfil oficial do projeto “Lélia Gonzalez Vive” no instagram³⁴.

Explorando as referências estéticas e temáticas apresentadas nos dois moodboards acima, foram desenvolvidas uma paleta de cores para a identidade do canal e outra para o vídeo piloto.

³⁰ Fonte: <https://www.last.fm/music/Nina+Simone/Here+Comes+The+Sun/+images>. Acesso em: 20/03/2021.

³¹ Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=4103052>. Acesso em: 20/03/2021.

³² Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/vida/lelia-foi-para-ancestralidade.jsp>. Acesso em: 20/03/2021.

³³ Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/vida/lelia-foi-para-ancestralidade.jsp>. Acesso em: 20/03/2021.

³⁴ Fonte: <https://www.instagram.com/p/CMlBgvInedn/>. Acesso em: 20/03/2021.



Fig. 12: Cores a serem utilizadas na identidade visual do canal Oyó, no avatar e no *banner* do YouTube.



Fig. 13: Paleta de cores a serem utilizadas no episódio piloto, sobre Lélia Gonzalez.

3.3. O canal Oyó: tipografia e aplicação do logotipo

Para o título do canal foi escolhida a tipografia *Caveat*, por seu desenho que simula a escrita à mão, agregando um aspecto descontraído à identidade do canal.

Caveat
 a A b B c C d D e E f F g G
 h H i I j J k K l L m M n N
 o O p P q Q r R s S t T u U
 v V w W x X y Y z Z

Fig. 14: Caracteres da fonte *Caveat*.

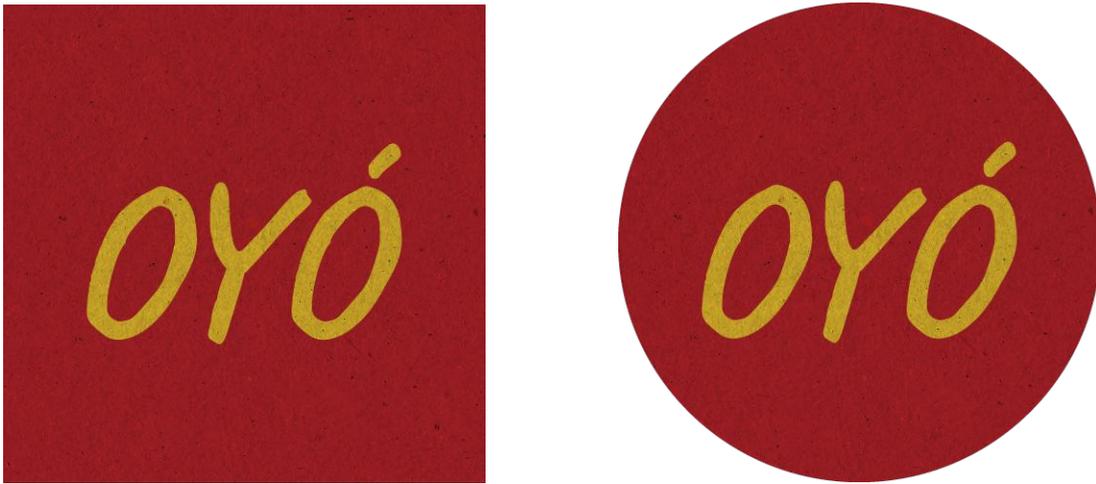


Fig. 15: Logotipo do canal aplicado em avatar para YouTube. À esquerda: a imagem original em formato quadrado; à direita: simulação do recorte esférico que o YouTube faz automaticamente. (Dimensões da imagem original: 500 x 500 px).

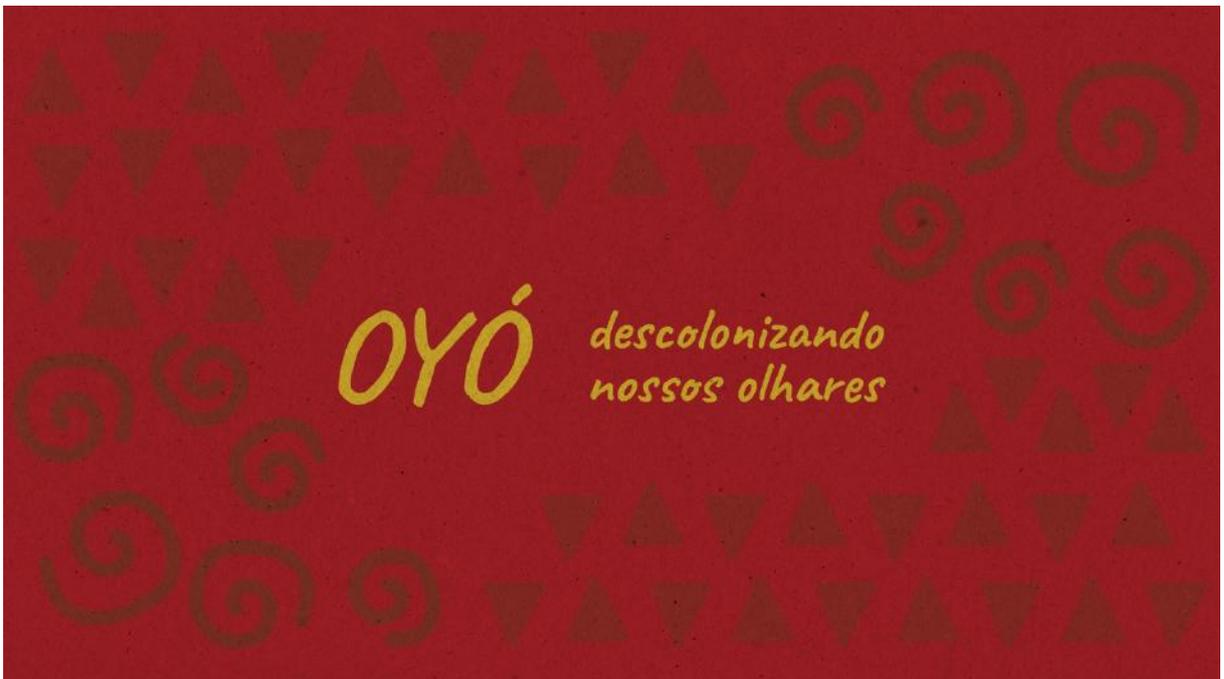


Fig. 16: Logotipo do canal aplicado em *banner* para YouTube. (Dimensões da imagem original: 2048 x 1152 px).

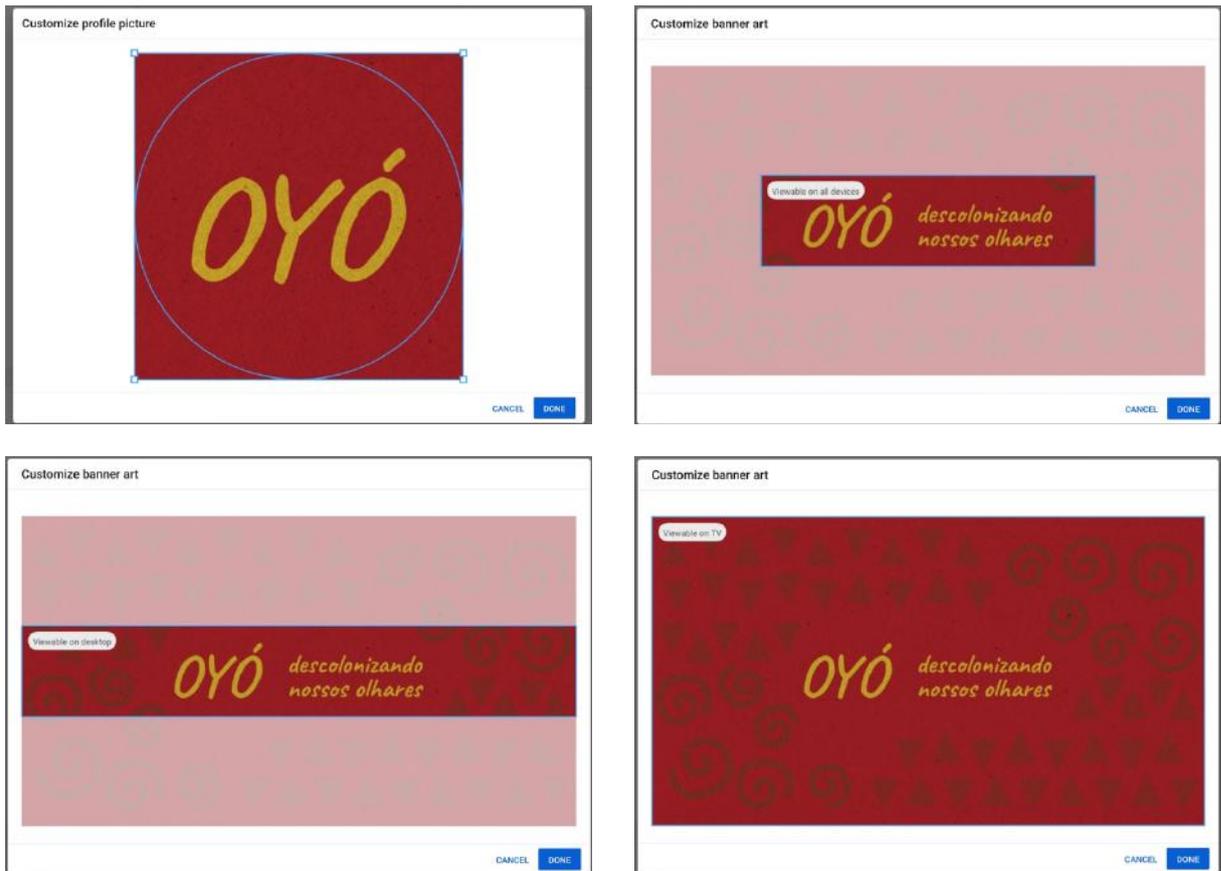


Fig. 17: Telas da interface de customização do canal no YouTube. A imagem do *banner* também sofre um recorte/redimensionamento automático dentro da plataforma, com a simulação da área visível da imagem em três recortes de visualização: em todos os dispositivos, no computador e na TV.



Fig. 18: Simulação de tela da página inicial do canal no YouTube.

3.4. O episódio piloto: Lélia Gonzalez

3.4.1. Pesquisa e desenvolvimento de texto para narração em *off*

Como fonte de pesquisa para a criação do vídeo sobre Lélia Gonzalez foram consultados os livros “Por um feminismo afro-latino-americano” e “Lélia Gonzalez”³⁵, e o *site* do Projeto Memória “Lélia Gonzalez: o feminismo negro no palco da história”³⁶, a fim de ter uma ideia mais abrangente sobre sua vida e obra, e fazer um levantamento de imagens para serem utilizadas no vídeo.

A partir da pesquisa foi desenvolvido um pequeno resumo sobre a personagem, a ser usado como texto de narração em *off* do vídeo:

Lélia Gonzalez foi uma intelectual e ativista brasileira.

Nasceu no dia 1º de fevereiro de 1935, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Filha de pai negro, operário e mãe indígena, empregada doméstica; Lélia foi a penúltima de 18 filhos.

Em 1942, aos 7 anos, mudou-se com a família para o Rio de Janeiro, onde viveu a maior parte de sua vida.

Se formou em História e Geografia em 1959, na Universidade do Estado da Guanabara, atual UERJ, e logo depois em Filosofia em 1962, na mesma instituição.

Cursou mestrado em Comunicação Social na UFRJ (Universidade Federal do Rio de Janeiro), na década de 70 e posteriormente doutorado em Antropologia Política, na USP (Universidade de São Paulo).

Lélia participou ativamente do movimento negro e foi uma das precursoras do feminismo negro no Brasil. Participou da fundação do N'zinga - Coletivo de Mulheres Negras e do MNU (Movimento Negro Unificado) e atuou como vice presidente cultural no IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras).

Se envolveu na vida política e na luta pela redemocratização do país.

³⁵ As referências completas dos dois livros estão ao final do trabalho, na Bibliografia.

³⁶ Site “Lélia Gonzalez: o feminismo negro no palco da história” disponível em: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/>. Acesso em: 25/03/2021.

Candidatou-se a deputada pelo PT em 1982 e depois pelo PDT em 1986. Não chegou a ser eleita, mas recebeu uma votação bastante expressiva.

Fez parte do CNDM (Conselho Nacional dos Direitos da Mulher), de 1985 a 1989, onde promoveu políticas contra a discriminação de gênero e atuou em defesa dos direitos das mulheres negras.

Escreveu os livros: “Lugar de Negro” em parceria com Carlos Hasenbalg em 1982; e “Festas Populares no Brasil” em 1987.

Escreveu também inúmeros ensaios e artigos, a maior parte deles recentemente reunidos no livro “Por um feminismo afro-latino-americano”, lançado em 2020 pela editora Zahar, com organização de Flavia Rios e Márcia Lima.

Lélia Gonzalez foi uma das pioneiras no debate sobre as relações entre raça, gênero e classe no Brasil e no mundo.

Professora universitária, tradutora, antropóloga, militante, escritora. E muito mais.

Lélia Gonzalez foi, acima de tudo, uma mulher plural. Circulava por diferentes espaços, dialogava com movimentos diversos, sempre em defesa das pautas das minorias (que ela chamava de “maioria silenciada”).

Lélia acreditava na militância e na educação, para além dos espaços institucionais e das normas academicistas. E através de seu trabalho, ela aproximou o “acadêmico” do “popular”.

Uma pensadora essencial para entender o Brasil.

Lélia nos deixou muito cedo, em 1994, aos 59 anos de idade.

Seu legado, no entanto, permanece vivo. E sua vida e obra são fonte de inspiração para todos aqueles que lutam contra o racismo e a opressão de gênero e de classe, no Brasil e no restante do mundo.

SALVE LÉLIA GONZALEZ!

3.4.3. Imagens usadas no vídeo

Para o desenvolvimento do vídeo foi feita uma pesquisa e um levantamento de imagens que ajudassem a construir uma breve narrativa sobre a personagem. A princípio foi feito um levantamento mais extenso de fotografias de Lélia, recortes de jornal e outros, referentes à sua vida e obra e também algumas imagens de apoio (não necessariamente sobre a personagem, mas que ajudam a compor o projeto). A partir desse levantamento foi possível ter uma ideia geral de como se daria a estrutura do vídeo. A seguir estão documentadas as imagens que foram utilizadas na versão final do vídeo, com seus devidos créditos e fontes, quando disponíveis.



Fig. 20: Lélia Gonzalez, Cosme Velho, Rio de Janeiro, década de 1980. Foto: Januário Garcia. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/galeria/>. Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 21: Lélia Gonzalez, s.d. Fonte: <https://oglobo.globo.com/cultura/quem-sao-os-pensadores-negros-que-nos-ajudam-entender-brasil-o-mundo-24756071>.



Fig. 22: Vista área de Belo Horizonte, MG, década de 1930. Arquivo Público Mineiro. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/de-um-belo-horizonte-para-uma-cidade-maravilhosa.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 23: Bairro de Copacabana, na zona sul do Rio de Janeiro, primeira metade dos anos 50. Fonte: <https://rioquepassou.com.br/2010/03/01/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 24: Foto de avenida no Centro do Rio de Janeiro (atual Av. Presidente Vargas), ao fundo o prédio da Estação Central do Brasil, por volta de 1940. Foto: Pierre Verger. Fonte: <https://theurbanearth.wordpress.com/2009/02/24/rio-de-janeiro-anos-40/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 25: Lélia na formatura do ginásial no colégio Rivadavia Corrêa, 1951. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/os-anos-nem-tao-dourados-de-lelia.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 26: Diploma de Licenciatura em História e Geografia, UEG, 1959. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/os-anos-nem-tao-dourados-de-lelia.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 27: Lélia: no meio dos livros, se dividindo entre os estudos, o magistério e as publicações. Tijuca, Rio de Janeiro, 1968. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/galeria/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 28: Lélia com o filho Rubens, em campanha eleitoral como candidata a deputada federal pelo PT, Rio de Janeiro, 1982. Foto: Januário Garcia. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/galeria/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 29: Lélia em campanha eleitoral, como candidata a deputada federal pelo PT. Candelária, Rio de Janeiro, 1982. Foto: Januário Garcia. Fonte:

<http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/tomando-partido.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.

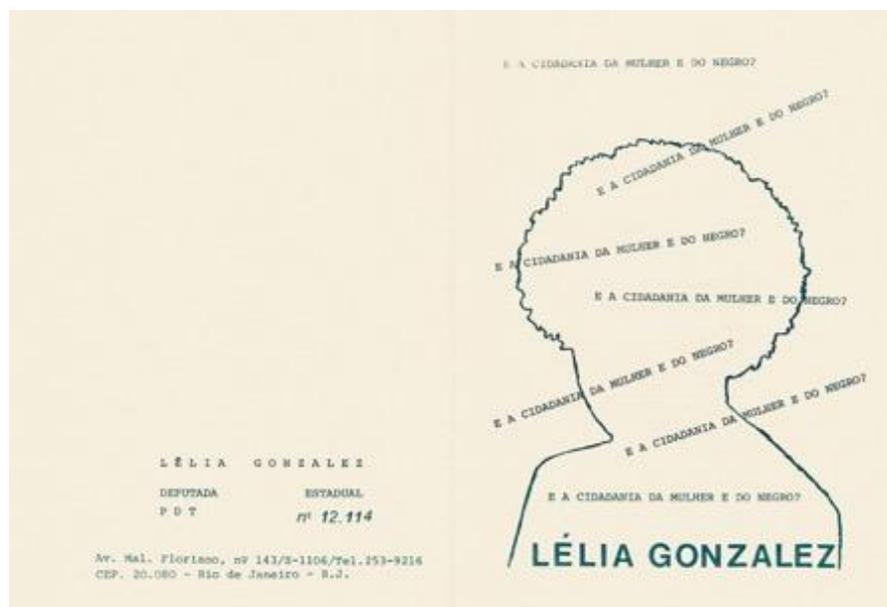


Fig. 30: Folder da campanha de Lélia para deputada estadual pelo PDT, “Odara Dudu: Beleza negra”, Rio de Janeiro, 1986. Acervo Lélia Gonzalez.

Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/tomando-partido.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.

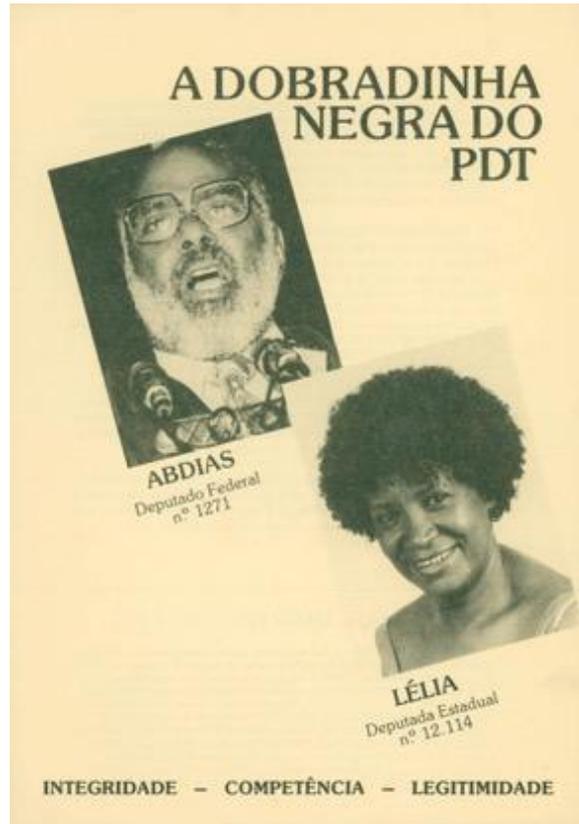


Fig. 31: Material de campanha de Abdias Nascimento e Lélia Gonzalez, “A dobradinha negra do PDT”, 1986. Fonte: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/homem-publico-e-politico/?content_link=1#modal-gallery. Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 32: Lélia Gonzalez discursando durante ato público do MNU na Cinelândia, Rio de Janeiro, em 1983. Foto: Januário Garcia. Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/leiam-lelia-gonzalez/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 33: Lélia ao lado de Angela Davis, por ocasião do seminário *1985 & Beyond*. Baltimore, Estados Unidos, 1984. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 34: Lélia em Dakar, 1979. Acervo Lélia Gonzalez. <https://outraspalavras.net/outrasmidias/breve-roteiro-para-descobrir-lelia-gonzalez/>. Acesso em: 25/03/2021/

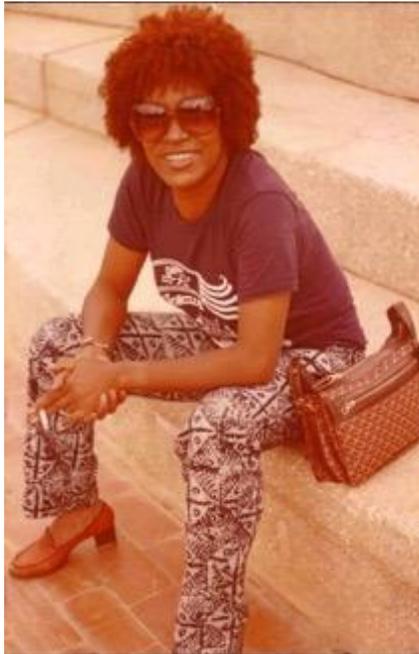


Fig. 35: Lélia em Dakar, 1979.

Fonte: <https://www.correiobrasiliense.com.br/impresso/2015/02/2638665-o-brasil-negro-antes-e-depois-de-lelia-gonzalez.html>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 36: Lélia durante reunião da liderança nacional do Movimento Negro Unificado com a equipe do CNDM. Dezembro, 1987. Empresa Brasileira de Notícias/Guilherme Romão. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/tomando-partido.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 37: Lélia Gonzalez na reunião da Diretoria do Instituto de Pesquisa das Culturas Negras - IPCN - 1986/7. Foto: Januário Garcia. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 38: Lélia em reunião no Instituto de Pesquisas das Culturas Negras (IPCN), Rio de Janeiro. Foto: Januário Garcia. Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/uma-intelectual-ameafricana/>. Acesso em: 25/03/2021.

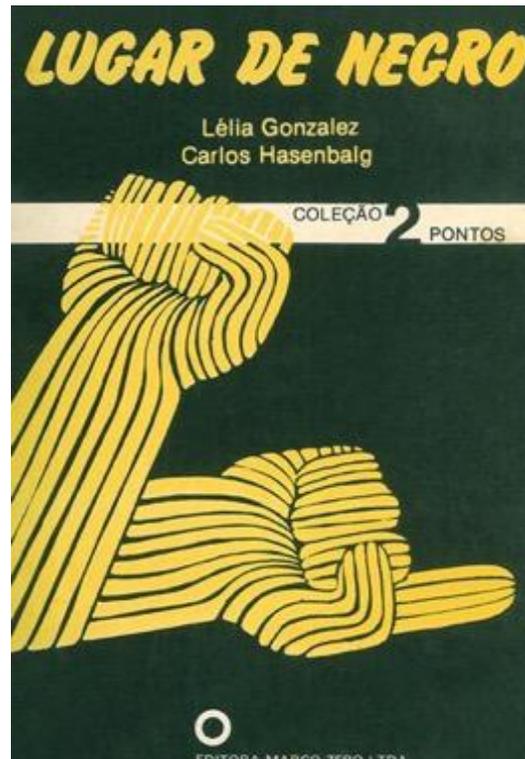


Fig. 39: Capa do livro “Lugar de Negro”, de Lélia Gonzalez e Carlos Hasenbalg, 1982. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/obras-em-pretuques/livros-publicados.jsp>. Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 40: Capa do livro “Festas Populares no Brasil”, de Lélia Gonzalez, 1987. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/obras-em-pretuques/livros-publicados.jsp> . Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 41: Artigo “As amefricanas do Brasil e sua militância”, de Lélia publicado no Jornal Maioria Falante. Ano 2, nº 7 , maio/junho, 1988. Acervo Lélia Gonzalez.

Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/obras-em-pretuques/artigos.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 42: Artigo “Mulher negra: um retrato”, no Jornal Lampião da Esquina, abril de 1979. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/vida/negritude-de-corpo-e-alma.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 43: Artigo de Lélia publicado no Jornal Raça e Classe. Ano 1, nº 2, agosto/setembro, 1987. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/obras-em-pretugues/artigos.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 44: Capa do livro “Por um feminismo afro-latino-americano”, com os escritos de Lélia Gonzalez, org. Flavia Rios e Márcia Lima, editora Zahar, ilustração de capa por Linoca Souza, 2020. Fonte: <https://www.companhiadasletras.com.br/detalhe.php?codigo=4103052>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 45: Folheto da campanha eleitoral de Lélia a Deputada Federal nos anos 1980. Acervo do prof. Luiz Reznik (PUC). Fonte: <http://nucleodememoria.vrac.puc-rio.br/sobre-nucleo/agenda-de-trabalho>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 46: Símbolo do N'Zinga Coletivo de Mulheres Negra. Arte: Deborah Costa. Fonte: <https://www.facebook.com/1517749948454854/photos/pb.100063657852456.-2207520000..1809397792623400/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 47: Marca do MNU (Movimento Negro Unificado).

Fonte: <https://movimentonegrounificadoba.wordpress.com/2013/10/22/mnu-volta-ao-forum-de-entidades-negras-da-bahia/>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 48: Marca do IPCN (Instituto de Pesquisa das Culturas Negras), nov/2020.

Fonte: <https://www.facebook.com/ipcnbrasil.org/photos/a.109625824298609/113483617246163>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 49: Marcha Zumbi está Vivo, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1983. Foto: Acervo do fotógrafo Januário Garcia 1983-11-18. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/marcha-zumbi-est%C3%A1-vivo-rio-de-janeiro-18-de-novembro-de-1983-acervo-do-fot%C3%B3grafo-janu%C3%A1rio-garcia/4wEHZTPH6uJbpA>. Acesso em: 27/03/2021.



Fig. 50: Marcha Zumbi está Vivo, Rio de Janeiro, 18 de novembro de 1983. Foto: Januário Garcia. Acervo Januário Garcia. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/marcha-zumbi-est%C3%A1-vivo-rio-de-janeiro-18-de-novembro-de-1983-acervo-do-fot%C3%B3grafo-janu%C3%A1rio-garcia/zQFowEhx8QcZ-g>. Acesso em: 27/03/2021.



Fig. 51: Lélia na Marcha Zumbi está Vivo, 1983. Imagem retirada do vídeo “Programa Convida: Januário Garcia”, IMS. Fonte: <https://ims.com.br/convida/januario-garcia/>. Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 52: Lélia Gonzalez no 1º Ato Público do MNUCDR no Rio. Cinelândia, 1978. Fonte: <https://ims.com.br/convida/januario-garcia/>. Acesso em: 27/03/2021.



Fig. 53: Lélia (ao centro), rodeada por seus alunos na PUC do Rio de Janeiro, 1980. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/>. Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 54: Lélia Gonzalez ao lado de Januário Garcia e outros companheiros. Serra da Barriga, Alagoas, 1981. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/vida/do-brasil-para-o-mundo.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 55: Lélia Gonzalez ao lado de Abdias Nascimento e outros companheiros. Serra da Barriga, Alagoas, 1981. Foto: Januário Garcia. Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/for%C3%A7a-negra-belo-horizonte-n-1-set-1980-p-5-janur%C3%A1rio-garcia/jgGAtN0vRLEarw?hl=en>. Acesso em: 27/03/2021.



Fig. 56: Lélia Gonzalez e o compositor e intérprete Paulinho da Viola, s.d. Acervo Lélia Gonzalez. Fonte: <http://www.projeto memoria.art.br/leliaGonzalez/vida/negritude-de-corpo-e-alma.jsp>. Acesso em: 20/02/2021.



Fig. 57: Lélia Gonzalez, s.d. Foto: Cezar Loureiro. Fonte: <https://revistacult.uol.com.br/home/lelia-gonzalez-perfil/>



Fig. 58: Marcha das Mulheres Negras, 2017. Fonte: <https://www.marchamundialdasmulheres.org.br/mulheres-pelo-fim-da-violencia-contr-a-populacao-pobre-negra-indigena-e-lutadora/>. Acesso em: 25/03/2021.



Fig. 59: Mulheres negras marcham contra o racismo no Rio de Janeiro. Foto: Mídia Ninja. Fonte: <http://www.generonumero.media/entrevista-nenhuma-mulher-negra-sabe-o-que-e-viver-uma-vida-livre-do-racismo-so-conseguimos-imaginar-diz-pesquisadora/>. Acesso em: 25/03/2021.

3.4.4. Sobre o processo de criação e montagem do vídeo

Após a seleção das imagens para o vídeo e a gravação da narração em *off*, definição de tipografia e trilha sonora, iniciou-se então o processo de montagem do vídeo. O texto de narração em *off* foi utilizado como roteiro do vídeo, sendo adotado aqui um processo mais orgânico de montagem no qual o próprio projeto vai se desenvolvendo e ganhando forma na etapa de edição. Um dos desafios enfrentados foi a questão da duração do vídeo, que não deveria se estender por mais de 3 minutos, por uma questão de ritmo e para respeitar a proposta inicial do formato pensado para o projeto. Nesse sentido, quanto mais curto, quanto menos telas estáticas e menos texto longo fosse utilizado, mais dinâmico ficaria o resultado final. Além do que, um vídeo mais curto tem também bastante potencial de alcançar um público maior, pois não necessita de um investimento grande de tempo do espectador. Levando essas questões em consideração, foi necessário retirar alguns trechos da fala em *off*, e reorganizar o material.

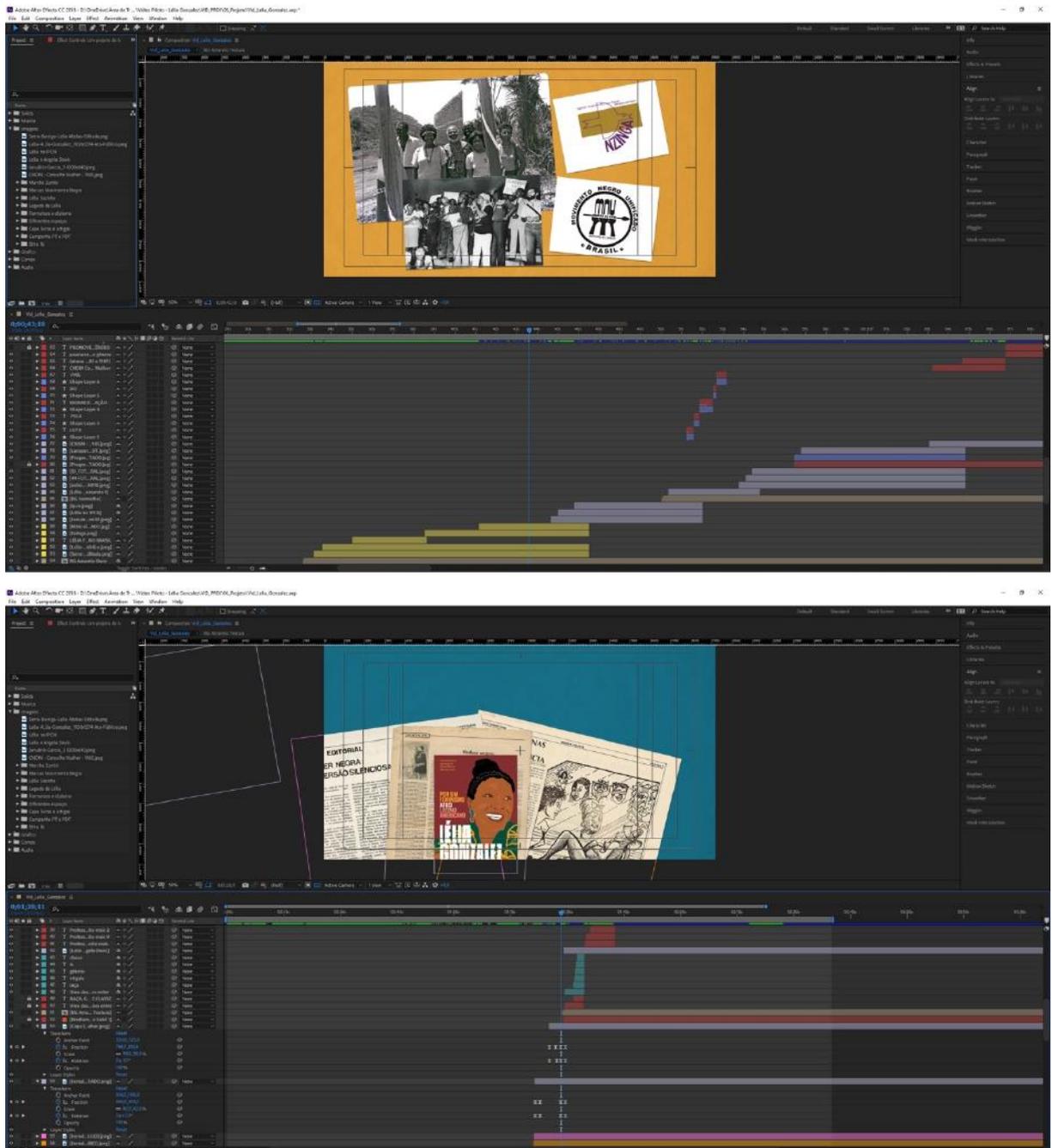


Fig. 60: Telas da “ilha de edição” com o projeto aberto, sendo montado e finalizado dentro do programa *After Effects*.

Durante o processo de montagem, procurou-se utilizar cores vibrantes e explorar uma espécie de “estética de recortes”, com as imagens aparecendo e saindo da tela, como se fossem fotografias e recortes de jornais sendo reunidos numa mesa. Procurou-se também mesclar efeitos e transições diversas na animação da tipografia, a fim de que o texto não ficasse com um aspecto monótono ou previsível, ao mesmo

tempo em que não competisse com as imagens ou desequilibrasse o ritmo do vídeo como um todo.

Ao final da montagem, ajustes e correções, a duração total do vídeo foi de aproximadamente 2 minutos e 44 segundos. Foi utilizada a resolução de 1080p (ou seja: 1920 x 1080 px), num formato de tela 16:9 (resolução e formato padrão *full HD*) por se tratar de uma configuração mais comumente usada em monitores, TVs e celulares hoje em dia.

3.4.5. Resultado final: imagem de *thumbnail* para YouTube, telas do vídeo finalizado e criação de legenda *close captions*



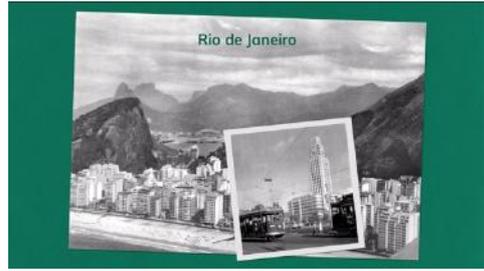
Fig. 61: Imagem de *thumbnail* do vídeo para ser usada no YouTube. Foi usada também no início do vídeo, como uma espécie de “intro”, para localizar o vídeo dentro do contexto do canal e apontar que o vídeo sobre Lélia Gonzalez corresponde a um episódio, dentre outros a serem lançados pelo canal.



LÉLIA GONZALEZ

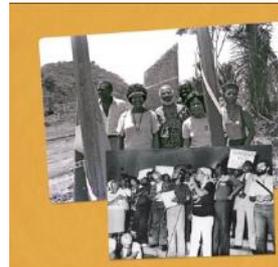
intelectual e
ativista brasileira

Rio de Janeiro




Se formou em História e Geografia, em 1959
na Universidade do Estado do Guanabara (atual UERJ)

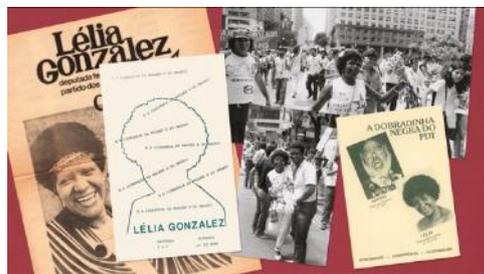
Depois em Filosofia (1962)
na mesma instituição



LÉLIA FOI UMA
DAS PRECURSORAS
DO FEMINISMO NEGRO
NO BRASIL



REDEMOCRATIZAÇÃO



Lélia Gonzalez,
denunciando as
patriarcalidades

A DOBRADILHA
NEGADA DO
PÉTI



promoveu
políticas
contra a
discriminação
de gênero



EDITORIAL
LHER NEGRA:
DIVERSÃO SILENCIOSA

RICANAS
ASU
TANCIA

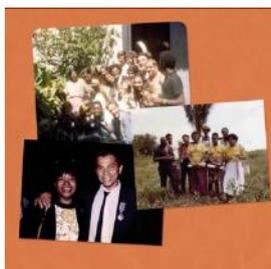
PARA SE
LÉLIA
GONZALEZ



Uma das pioneiras
no debate sobre as
relações entre
raça, gênero & classe



**Professora universitária,
tradutora,
antropóloga,
militante,
escritora
& muito mais**



**SEMPRE EM DEFESA
DAS PAUTAS DAS
MINORIAS**

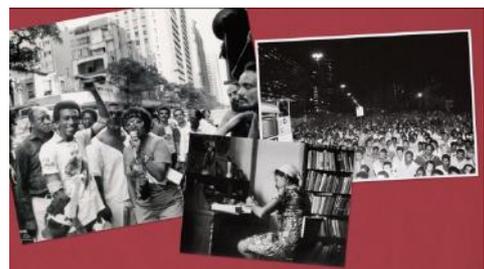




Fig. 62: Alguns *stills* do vídeo finalizado, com a visualização padrão, sem *close captions*.

A etapa final, já com o vídeo salvo dentro da plataforma *on-line* (para efeitos de simulação da criação de fato de um canal), foi a de colocação de legenda *close captions*, nesse caso feita diretamente no YouTube, usando como base o texto original da narração, fazendo eventuais alterações, seguindo o áudio do *voiceover*. A escolha de criar uma legenda para vídeo se deu a partir da reflexão de que o produto final ganharia em acessibilidade caso oferecesse essa opção.

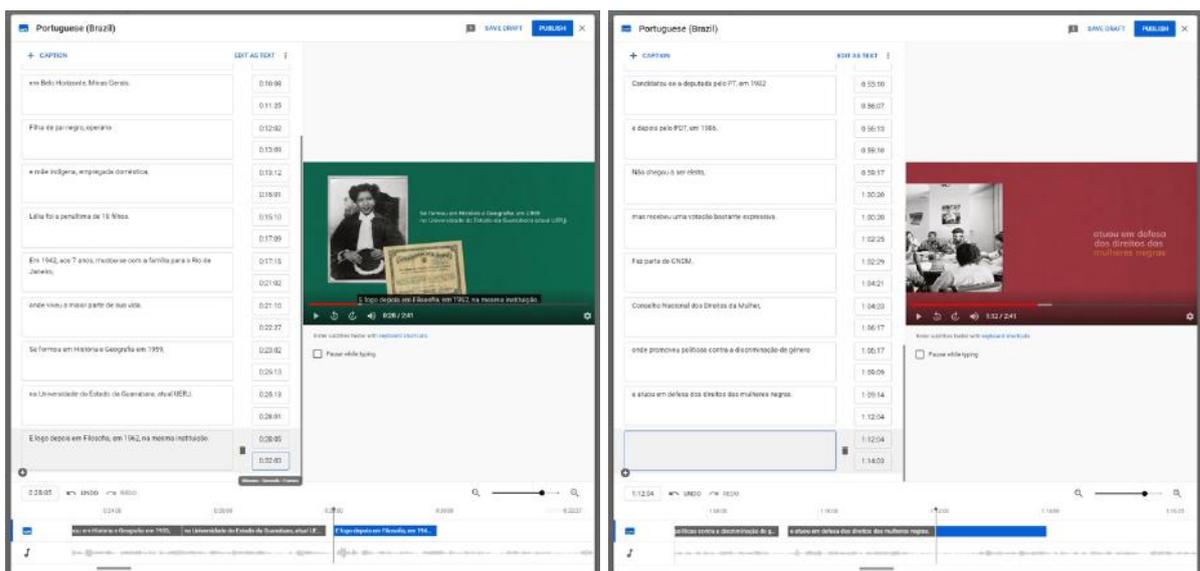


Fig. 63: Tela da interface dentro da plataforma do YouTube para a criação manual de legenda *close captions* para o vídeo.

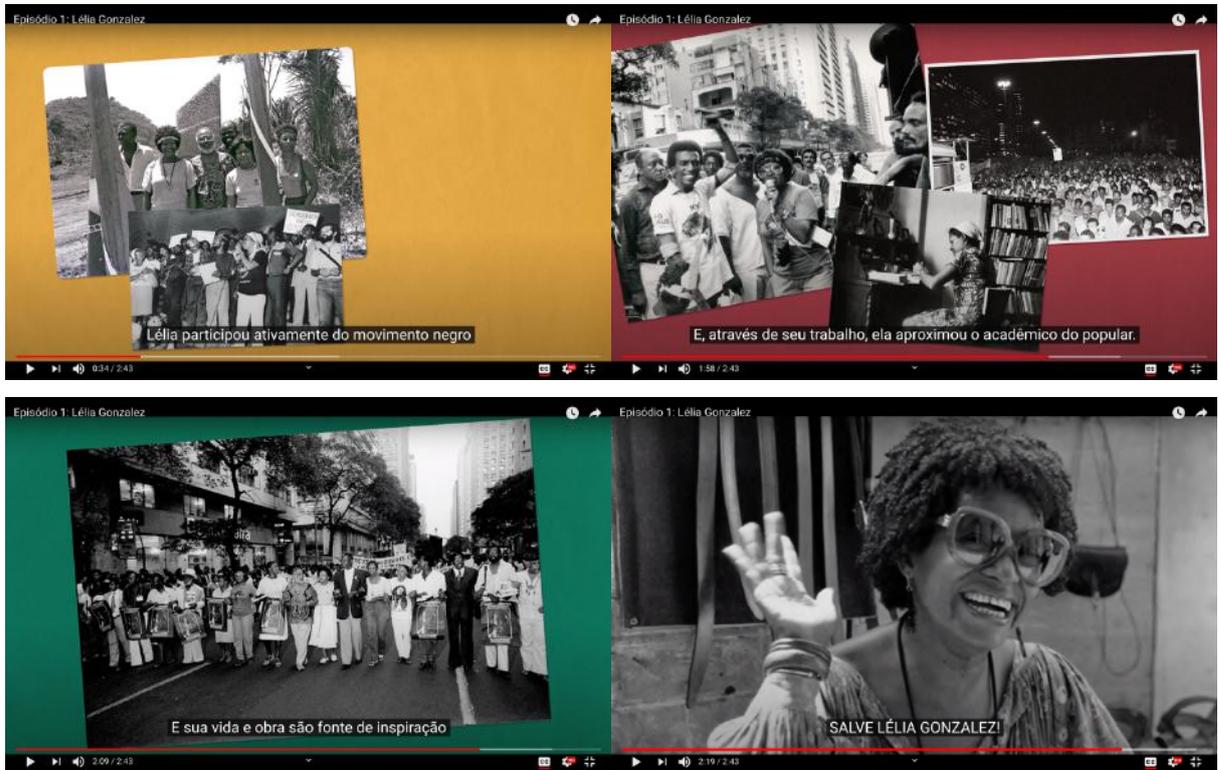


Fig. 64: Alguns *stills* de trechos do vídeo, com a opção de *close captions* habilitada dentro do YouTube.

Conclusão

O desenvolvimento desse projeto foi um processo árduo, sobretudo por conta do contexto atual que vivemos, com a pandemia da Covid-19 afetando de forma tão terrível a vida das pessoas. Seja direta ou indiretamente, estamos todos vivenciando de alguma forma os impactos desse momento tão difícil, tão triste e doloroso; mais agravado ainda por conta do contexto político atual do país, onde os governantes agem de forma explícita em alinhamento com a lógica da *necropolítica*.

Se, por um lado o momento é de dor e tristeza, por outro ele também trouxe à tona as oportunidades que temos enquanto estamos vivos. Aprender e compartilhar, criar e contribuir, são atitudes essenciais ao ser humano. Nesse sentido, desenvolver esse projeto representou para mim não só o fim de um (longo) ciclo, o da graduação, mas também uma oportunidade de aprendizado e crescimento. Um resgate pessoal em sintonia com a parte africana de minha ancestralidade. Ao me debruçar sobre esses assuntos, que me são caros, pude estudar e aprender com muitos mestres, o que tornou a experiência ímpar e possibilitou que eu ampliasse meus horizontes.

Ações que promovam ideias de igualdade, inclusão, justiça social e educação são urgentes nos dias de hoje. Procurou-se pensar no projeto “Oyó: descolonizando nossos olhares” enquanto uma forma de contribuir para a promoção dessas ideias, através da *descolonização* de nossas referências. Em sintonia com essa necessidade, buscou-se também colocar em diálogo grandes escritores(as) afrodiáspóricos(as), a fim de que nos auxiliassem nessa jornada para a compreensão dos desafios que enfrentamos e das possibilidades de avançar em defesa das pautas antirracistas.

Por fim, desenvolver esse projeto possibilitou também alimentar a esperança em dias melhores, fruto da inspiração em figuras como Lélia Gonzalez cuja grandeza nos encanta e nos motiva, revigorando nossas energias para seguir adiante.

Bibliografia

ALMEIDA, Silvio. **Racismo Estrutural**. (Coleção: Feminismos Plurais) Editora Jandaíra: 2019. Kindle Edition.

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**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser**. Feusp, 2005. (Tese de doutorado)

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

DEMPSEY, Amy. **Estilos, escolas e movimentos: Guia enciclopédico da arte moderna**. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

DUBOIS, Philippe. **Cinema, vídeo, Godard**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

GOMES, Nilma Lino. “O movimento negro e a intelectualidade negra descolonizando os currículos”. In: BERNARDINO-COSTA, Joaze; MALDONADO-TORRES, Nelson; GROSGOUEL, Ramón (orgs.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano: ensaios, intervenções e diálogos**. Organização Flavia Rios, Márcia Lima. 1ª ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HOOKS, bell. **Olhares negros: Raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.
_____. **Ensinando pensamento crítico: Sabedoria prática**. São Paulo: Elefante, 2020.

KRASNER, Jon. **Motion Graphic Design: Applied History and Aesthetics**. Focal Press, 2008.

MACHADO, Arlindo. **Pré-cinemas & pós-cinemas**. 6ª ed. Campinas, SP: Papyrus, 2011.

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**. 1ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018.

MANOVICH, Lev. “Importação/exportação: Fluxo de trabalho no design e estética contemporânea”, 2008. In: ARMSTRONG, Helen (org.). **Teoria do design gráfico**. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

MARTIN, Sylvia. **Video art**. Köln: Taschen, 2006.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018. (2018a)
_____. **Necropolítica: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte**. São Paulo: n-1 edições, 2018. (2018b)

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista**. 3ª ed. rev. São Paulo: Perspectiva, 2019.
_____. **O Genocídio do Negro Brasileiro: Processo de um Racismo Mascarado**. 1ª ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

RATTS, Alex; RIOS, Flavia. **Lélia Gonzalez**. 1ª ed. São Paulo: Selo Negro, 2010.

SANTAELLA, Lucia. **Por que as comunicações e as artes estão convergindo?** – São Paulo: Paulus, 2005.

VELHO, João. **Motion Graphics: linguagem e tecnologia – anotações para uma metodologia de análise**. ESDI / UERJ, 2008. (Dissertação de mestrado)

WikiFavelas, **Campanha Jovem Negro Vivo**. Disponível em: <[https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Campanha Jovem Negro Vivo](https://wikifavelas.com.br/index.php?title=Campanha_Jovem_Negro_Vivo)> Acesso em: 05/03/2021.

Wikipedia. **Timeline of online vídeo**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Timeline_of_online_video> Acesso em: 15/02/2021.

Wikipedia. **Internet vídeo**. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Internet_video> Acesso em: 15/02/2021.

Wikipedia. **YouTube**. Disponível em: <<https://en.wikipedia.org/wiki/YouTube>> Acesso em: 15/02/2021.

Projeto Memória. **“Lélia Gonzalez: o feminismo negro no palco da história”**. Disponível em: <<http://www.projetomemoria.art.br/leliaGonzalez/>> Acesso em: 25/03/2021.