

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Programa de Pós-graduação em Comunicação Social

Letícia Moraes Bispo

**TRAUMA E FUGA NA TRILOGIA DA BICHA PRETA**

Belo Horizonte

2025

Letícia Moraes Bispo

## **TRAUMA E FUGA NA TRILOGIA DA BICHA PRETA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Comunicação Social.

Orientador: Prof. Dr. Eduardo Antônio de Jesus

Belo Horizonte

2025

301.16 Bispo, Leticia Morais.  
B622t Trauma e fuga na Trilogia da Bicha Preta [recurso eletrônico] /  
2025 Leticia Morais Bispo. - 2025.  
1 recurso online (90 f.): pdf  
Orientador: Eduardo Antônio de Jesus.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Minas Gerais,  
Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
Inclui bibliografia.

1.Comunicação – Teses. 2. Cinema brasileiro - Teses. 3.Negros  
no cinema – Teses. I.Jesus, Eduardo de. II. Universidade Federal de  
Minas Gerais. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas.  
III.Título.



UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
COLEGIADO DO CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

FOLHA DE APROVAÇÃO

**"TRAUMA E FUGA NA TRILOGIA DA BICHA PRETA."**

**LETÍCIA MORAIS BISPO**

Dissertação de Mestrado defendida e aprovada, no dia quatorze de janeiro de dois mil e vinte e cinco, pela Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Universidade Federal de Minas Gerais constituída pelos seguintes professores:

Prof. Eduardo Antônio de Jesus - Orientador  
DCS/FAFICH/UFMG

Prof. André Guimarães Brasil  
DCS/FAFICH/UFMG

Profª Cláudia Cardoso Mesquita  
DCS/FAFICH/UFMG

Belo Horizonte, 15 de janeiro de 2025.



Documento assinado eletronicamente por Eduardo Antonio de Jesus, Professor Titular-Livre Magistério Superior, em 16/01/2025, às 09:50, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Andre Guimaraes Brazil, Professor do Magistério Superior, em 16/01/2025, às 21:23, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por Claudia Cardoso Mesquita, Professora do Magistério Superior, em 16/01/2025, às 22:03, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 5º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site [https://sei.ufmg.br/sei/controlador\\_externo.php?acao=documento\\_conferir&id\\_orcao\\_acesso\\_externo=0](https://sei.ufmg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orcao_acesso_externo=0), informando o código verificador 3723846 e o código CRC 57B7612C.

*Para minha avó Maria das Dores, por ter me amado. Por ter sido amada, hoje sei amar.*

## **AGRADECIMENTOS**

Sou grata à minha família, pela base e pelo fundamento.

Sou grata ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da UFMG e à Secretaria do programa. Sou grata aos queridos professores da linha de pesquisa Pragmáticas da Imagem, pelo conhecimento compartilhado sempre de modo fraterno, amplo e atento. Sou grata, em especial, ao meu orientador Eduardo de Jesus, pela/o partilha, troca de ideias, leitura atenta, incentivo e gentileza, que tornaram a conclusão desse trabalho realmente possível.

Sou grata às referências de imensa sabedoria que pude entrar em contato através da pesquisa, do cinema e do legado dos movimentos e intelectuais da diáspora negra. Sou grata ao cineasta Juan Rodrigues por seu cinema audaz e combativo.

Muitas foram as pessoas que me presentearam com diferentes doses de encorajamento, presença e nutrição durante o período do mestrado. Sou grata especialmente à vida por ter amigos e às amigas que me fizeram a ressignificar o significado de “amor” e “amizade” nesse tempo em que tanto aprendi: Sette, Guile, Vic, Glênis, Aline, Allex, Débs, Babi, Pris, Lucas, Elis. Do mesmo modo, sou grata ao Caê, por trazer leveza e cuidado aos meus dias, tão vitais na reta final da dissertação, e pela confecção da bela capa dessa pesquisa. Agradeço aos que já se foram: minha vovó, minha tia-avó, a cachorrinha Bibi, o gatinho Teo. Amo imensamente todos vocês.

## RESUMO

Essa pesquisa se volta para o cinema contemporâneo brasileiro realizado por pessoas negras em curta-metragem, a fim de compreender como o trauma colonial coletivo que afeta os sujeitos da diáspora negra surge filmicamente na *trilogia da bicha preta*, conjunto de três filmes realizados pelo cineasta baiano Juan Rodrigues que compõem o *corpus* da pesquisa: *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2020). Buscamos entender como o trauma é elaborado nos filmes e de que modo a ideia de *fuga*, do filósofo Dènetem Touam Bona, amparado por outros pensamentos de intelectuais negros, pode contribuir com um olhar crítico para as obras de Rodrigues. Buscamos responder como através de seus gestos ensaísticos nos filmes, Juan Rodrigues performa subjetivações para além do trauma, compõe fabulações, reparações e possibilidades de vida. Por fim, buscamos entender como esses filmes promovem uma resistência micropolítica ao inconsciente colonial-capitalístico, segundo o conceito de Suely Rolnik.

Palavras-chave: Cinema brasileiro; Cinema negro; políticas da imagem.

## ABSTRACT

This research focuses on contemporary Brazilian cinema created by Black filmmakers in the short film format, aiming to understand how the collective colonial trauma affecting subjects of the Black diaspora emerges cinematically in the *trilogia da bicha preta* (trilogy of the black queer man), a set of three movies directed by the baiano filmmaker Juan Rodrigues that constitute the corpus of this study: *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017), and *Arco do Tempo* (2020). We seek to understand how trauma is addressed in these films and how the concept of “escape”, as proposed by philosopher Dènetem Touam Bona and supported by other Black intellectuals, can contribute to a critical perspective on Rodrigues's works. Additionally, we aim to explore how, through his essayistic gestures in his movies, Juan Rodrigues performs subjectivities beyond trauma, crafting fabulations, reparations, and possibilities for life. Finally, we seek to understand how these films foster micropolitical resistance to the colonial-capitalist unconscious, according to Suely Rolnik's concept.

Keywords: Brazilian Cinema; Black Cinema; the politics of image.

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Frame de O despertar da redentora.....	44
Figura 2 - Frame de Xica da Silva .....	49
Figura 3 - Frames de Alma no Olho .....	52
Figura 4 - Frame de Alma no Olho .....	53
Figura 5 - Frame de Cidade de Deus .....	55
Figura 6 - Frame de Tongues Untied .....	64
Figura 7 - Frame de Kbel.....	68
Figura 8 - Frames de Alma no Olho .....	70
Figura 9 - Frame de Arco da Liberdade .....	72
Figura 10 - Frame de Arco da Liberdade .....	72
Figura 11 - Frame de Arco da Liberdade .....	73
Figura 12 - Frame de Arco da Liberdade .....	73
Figura 13 - Frame de Arco da Liberdade .....	74
Figura 14 - Frame de Arco do Medo .....	75
Figura 15 - Frame de Arco do Medo .....	76
Figura 16 - Frame de Arco do Medo .....	76
Figura 17 - Frame de Arco do Medo .....	77
Figura 18 - Frame de Arco do Medo .....	78
Figura 19 - Frame de Arco do Medo .....	79
Figura 20 - Frame de Arco do Medo .....	80
Figura 21 - Frame de Arco do Medo .....	80
Figura 22 - Frame de Arco do Tempo .....	81
Figura 23 - Frame de Arco do Tempo .....	81
Figura 24 - Frame de Arco do Tempo .....	82
Figura 25 - Reprodução de Ícaro, de Henri Matisse (Fonte: Google).....	83
Figura 26 - Frame de Arco do Tempo .....	84
Figura 27 - Frame de Arco do Tempo .....	85
Figura 28 - Frame de Arco do Tempo .....	85
Figura 29 - Frame de Arco do Tempo .....	86
Figura 30 - Frame de Arco do Tempo .....	86

## SUMÁRIO

1. Introdução .....	10
1.1 Primeiros ensaios .....	10
1.2. Contextos contemporâneos do cinema brasileiro .....	20
1.3 Construindo o objeto .....	24
2. A trilogia da bicha preta .....	29
2.1 Arco da Liberdade (2015).....	29
2.2. Arco do Medo .....	32
2.3 Arco do Tempo.....	36
3. Para olhar os filmes .....	43
3.1 Notas sobre o cinema negro .....	43
3.2 Trauma e Fuga.....	56
3.3 Do ensaístico nos filmes.....	62
4. Análise do <i>corpus</i> fílmico .....	71
Arco da Liberdade .....	71
Arco do Medo.....	75
Arco do Tempo .....	80
5. Considerações finais .....	88
REFERÊNCIAS .....	90

## 1. Introdução

### 1.1 Primeiros ensaios

Lembro-me que, durante a adolescência, quando dizia aos familiares e amigos próximos que queria fazer jornalismo, escutei algumas vezes que seria “como a Glória Maria”. No início, gostava da sugestão. Afinal, ela era uma grande jornalista, apresentava um dos principais programas da maior emissora do Brasil, e viajava por todo o mundo. Conforme cresci e refleti sobre a ideia, compreendi que já não me agradava inteiramente. O “elogio” parecia conter alguma limitação. O espaço da pessoa negra “jornalista” parecia preenchido por uma imagem fixa, pois Glória Maria era reconhecida como símbolo, era “a” mulher negra da comunicação, dentro de um imaginário restrito. Dentro e fora da televisão, a imagem dela era evocada como símbolo de pacificação, de que a mulher – a mulher negra – poderia ser e fazer o que quisesse; no entanto, seu sucesso muitas vezes evidenciava a pouca presença de pessoas negras dentro dessa narrativa de sucesso. Sempre houve – e há, inúmeras artistas negras nos teatros e telenovelas, assim como em todas as manifestações artísticas – no entanto, as aparições e visibilidades eram mediadas por lógicas que eu ainda não conhecia, embora fosse já capaz de estranhar que esses grandes artistas constassem com frequência apenas em produções históricas, que rememoravam os tempos da escravidão no Brasil. Quando iniciei a graduação em Comunicação Social na Universidade de Brasília, em 2010, e passei a estudar jornalismo e depois audiovisual, já não queria ser a próxima Glória Maria, ainda que continuasse a admirá-la e que ela continuasse a ser uma grande referência para mim.

O que notei é que Glória Maria, singular como era, ocupava o espaço de Glória Maria, e dentro dela não cabíamos todas nós; antes, sua imagem patenteava tanto a nossa ausência quanto nossa capacidade de intervenção, na formação de outros mundos e modos de vida. Eu, que era uma jovem estudante, uma mulher negra, olhava para Glória e imaginava maneiras de, como ela fez, colocar a minha impressão no mundo.

Quando terminei o curso de cinema, passei a prestar atenção na nova geração de cineastas negras que surgiu a partir dos anos 2010, e que, como eu, viveu a

infância e/ou a adolescência nas décadas de 2000 e 2010. *Cores e Botas* de Juliana Vicente, lançado precisamente em 2010, quando a cineasta tinha apenas 19 anos, talvez tenha sido o primeiro filme realizado por uma pessoa negra brasileira que assisti nos tempos da faculdade. André Novais Oliveira, um dos mais interessantes realizadores do cinema brasileiro contemporâneo lançou seu primeiro curta-metragem, *Uma Homenagem a Aluizio Netto* (2004), aos 20 anos. Seu trabalho passaria a me cativar como estudante e, posteriormente, como curadora e pesquisadora. Aos 22 anos, a realizadora Yasmin Thayná lançou *Kbela* (2015) de modo independente no Cine Odeon, em sessões lotadas, desafiando curadorias de variados festivais nacionais que não enxergaram, à época, o potencial do filme. Curtas-metragens como os citados se tornaram presentes em meu cotidiano por influência das disciplinas da faculdade, que cursei precisamente na década de 2010, e das mostras e festivais de cinema que costumava frequentar. Logo estariam cada vez mais espalhados pela *internet*. Meu interesse por essas produções não se resumia apenas à identificação direta com a juventude e a negritude dos realizadores: dava-se também por certa tomada de consciência das tensões que envolvem/envolveram a imagem do sujeito negro na tela, e o desejo por explorá-las e/ou excedê-las.

Parte dos cineastas negros da atualidade cresceu, como eu, em um tempo de transições, na infância da “nova república”, constituída a partir da promulgação da nova Constituição Brasileira, ao final dos anos 1980. Ainda que o final da ditadura tenha possibilitado alguns avanços socioeconômicos, as novas instituições não necessariamente rompiam com as velhas estruturas de poder, como ressaltam Schwarcz e Starling (2015): “a democracia convive perversamente com a injustiça social”. Nos anos 2000, vivemos sob um inédito governo de centro-esquerda, ligado às lutas das classes trabalhistas e mais aberto aos enfrentamentos sociais, que deixou como marcas “o combate à miséria, a redução da pobreza, a diminuição da desigualdade e a expansão da inclusão social” (SCHWARCZ e STARLING, 2015). Na década seguinte presenciamos a colheita de frutos semeados pela contínua luta de movimentos negros por mais oportunidades e reparações para as populações racializadas e empobrecidas, como a instituição das cotas sociais e raciais nas seleções de universidades e institutos federais de educação, em 2012. Não apenas assistimos, como vivemos diretamente os efeitos de medidas como essa, uma das que contribuíram para tirar milhões de brasileiros da pobreza – constituída

majoritariamente por pretos e pardos<sup>1</sup>, segundo o IBGE. Essas políticas transformaram a vida dos jovens negros nas últimas décadas, possibilitando que vários de nós pudéssemos aventar a possibilidade fazer um curso de graduação, até mesmo na área de cinema, antes sabidamente um nicho social branco e elitista.

Ainda assim, no presente, ainda existimos em uma realidade acachapante, na qual 77% das vítimas de homicídio no Brasil são pessoas negras: dentre esses a maioria são homens jovens, entre 15 e 29 anos<sup>2</sup>. Vivemos as novas perspectivas que se abriram com maior presença das novas gerações no ensino técnico e superior, ao mesmo tempo em que continuamos a ser as maiores vítimas de todos os tipos de violência, até mesmo a perpetrada pelo Estado e seu braço armado, a(s) polícia(s). Somos sobreviventes em um país no qual o pensamento colonialista segue vivo nas instituições, nas relações e organizações sociais, na distribuição desigual de terras e no incessante genocídio dos povos indígenas, iniciado há mais de 500 anos. Eis o fundamento da realidade que nos traumatiza reiteradamente, em nossos corpos, memórias e subjetividade, a “ficção útil” da *raça* (MBEMBE, 2018), que existe porque não podemos fugir de nossa história, que subsidia o racismo – um paradigma baseado na diferença, que outrora justificou o evento hediondo da escravização de milhões de seres humanos, por cerca de 300 anos. Apesar das transformações sociais que o Brasil viveu desde a abolição da escravatura, em 1888, ainda temos como legado um país que segue entre os mais desiguais do mundo<sup>3</sup>, e a irracionalidade do racismo ainda nos estrutura socialmente. Não há como separar essa complexa e conflituosa história que nos constitui como nação de imagens e narrativas geradas por aqueles que a viveram. As dinâmicas racistas, classistas e sexistas que orientaram as disputas por espaço e poder ao longo do tempo fazem parte de nosso “repositório cultural” (BORGES, 2022), uma espécie de imaginário compartilhado.

Percebo que a união dessas questões em um tema de pesquisa se deu de modo bastante íntimo, como resultado de minhas experiências e observações.

---

<sup>1</sup> De acordo com dados da PNAD contínua de 2022, 45,3% dos brasileiros se declararam como pardos e 10,6% como pretos. Como a população negra é composta por pretos e pela maioria dos pardos (temos ainda as populações indígenas e seus descendentes), ela corresponde a cerca de 55% da população do Brasil.

<sup>2</sup> Dados do Atlas da Violência de 2021, publicado pelo Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA).

<sup>3</sup> Segundo o “World Inequality Report 2022”, relatório da UNESCO, o Brasil é um dos países mais desiguais do mundo. Mais da metade dos rendimentos do país ficam com os 10% que mais recebem, enquanto os 50% mais pobres dividem 10% do total. Quando falamos de acúmulo de riqueza, os 1% mais ricos detêm mais da metade do patrimônio líquido do país.

Destaco a influência de minha avó, uma pessoa que não fazia parte de movimentos sociais, mas era consciente das diversas dinâmicas discriminatórias e abusivas que atingiam a nós, pessoas negras, em nosso cotidiano. Possuía uma sabedoria vivida me transmitia no dia a dia, inclusive através do hábito de assistir a telenovelas e filmes. Ela costumava me chamar à observação dos modos como o racismo articulava as aparições de pretos e pretas nas obras, sem deixar de reconhecer as lutas e a qualidade do trabalho daqueles que encontravam espaços nas telas. Falava-me de Ruth Cardoso, Milton Gonçalves, Zezé Motta e Grande Otelo. Minha avó gostava de todas as obras protagonizadas por Sidney Poitier<sup>4</sup>, e como era professora, tinha especial carinho por *To Sir, With Love* (1967), filme que me apresentou quando era ainda criança, mas não conhecia diretores/realizadores negros. Quando cheguei à universidade pública para iniciar os estudos em comunicação e cinema – oportunidade que devo também à persistência dela, dentre tantas pessoas – tinha o desejo de adquirir outras ferramentas para pensar como as questões raciais atravessam o complexo domínio das imagens.

Logo constatei que o estudo das imagens atravessa em diversos ramos do conhecimento, dentro e fora da educação formal, e busquei me aproximar de filmes realizados por pessoas negras, indígenas e pertencentes a diversas sexualidades, em especial nos circuitos alternativos de exibição, como também de outros modos de arte e de outras literaturas sobre identidade, negritude e lutas dos povos oprimidos. Infelizmente, pouco desse referencial me foi oferecido dentro da graduação em comunicação. Até mesmo dentro das melhores universidades do país, há pontos cegos e desconhecimento profundo sobre as contribuições e problemáticas dos sujeitos negros e indígenas no Brasil e no mundo, e não há como deixar de pensar na correlação dessa lacuna epistêmica com a pouca presença de professores e professoras racializados nessas instituições. Felizmente, a ocupação das vagas por um corpo estudantil mais diverso parece estar contribuindo para a inserção de novas perspectivas no meio acadêmico, seja por iniciativa dos próprios alunos organizados em grupos de estudo, seja porque uma parte dos discentes formados tem retornado à universidade em cursos de pós-graduação ou – ainda que mais raramente – como

---

<sup>4</sup> Sidney Poitier foi um ator, diretor e produtor de cinema, e foi o primeiro ator negro a receber um Academy Award e conseguiu

professores. Desse modo, algumas de minhas leituras se fizeram nesse contexto, mas igualmente por interesse próprio, de modo autodidata e multidisciplinar.

Na última década, também as publicações de autores negros em ficção, não-ficção e em todas as áreas de conhecimento cresceram significativamente. Nesse contexto, continuei os estudos em cinema acreditando de que se trata de um fenômeno não apenas comunicacional, mas artístico. Penso tal como a historiadora da arte Anne Lafont (2023), que afirma que intimamente a arte se relaciona com a vida, com nosso “conjunto de princípios sociais e políticos adquiridos e transmitidos por uma estética comum que religa os indivíduos, os identifica e os distingue.” Estudar a arte, ou o cinema feito por pessoas negras para mim é, então, confrontar os objetos perpassados, ou que perpassam, nossa identidade, entre o ato de lidar e o ato de pertencer (GILROY, 2012), entre o que fazem (fizeram) conosco e o que fazemos (fizemos) de nós.

Nós, pessoas negras, estivemos presentes na constituição do cinema desde o período silencioso, ainda que “de forma minoritária e em papéis estereotipados” (CARVALHO, 2022), uma vez que as relações sociais em quadro eram retroalimentadas pelo que se dava no extraquadro, ou extracampo. Nossa história é marcada pela lenta, mas determinada, abertura de caminhos por artistas, técnicos, produtores e demais trabalhadores negros da área audiovisual. Passamos por todos os períodos de formação de um cinema nacional, por grandes produtoras, por movimentos de vanguarda, por instâncias de debate público sobre o negro nas imagens, por grupos de pesquisa dentro e fora do contexto acadêmico, e ainda por diversas movimentações para formação de coletivos, manifestos e elaboração de políticas públicas de cinema voltadas à população negra. E vimos, aos poucos e depois de muito enfrentamento, a problemática da representação e da representatividade de sujeitos negros e de outras minorias sociais conquistar mais espaço na discussão pública contemporânea.

A limitada presença de pessoas negras nas instâncias criativas e/ou decisórias do fazer fílmico se tornou uma questão de primeira ordem conforme cresceu o reconhecimento de que a disputa pelo poder de construir imagens faz parte do quadro geral de disputas socioculturais. Essa ausência seria, então, um entrave ao surgimento de elaborações que poderiam exceder o imaginário dominante e os lugares pré-determinados aos negros nas telas e na sociedade. Ainda assim foi

apenas após o Cinema Novo, com a ampliação da presença em cena de sujeitos racializados e pobres, que as pessoas negras – muitas as quais atuaram antes nesses mesmos filmes cinemanovistas – passaram a reivindicar espaços e recursos para escreverem e dirigirem os próprios curtas e longas metragens. Influenciados pelos movimentos e levantes populares no Brasil e em diversos outros países, e até mesmo pelo acesso ao cinema negro feito nos Estados Unidos, vimos – a partir dos anos 1970 – artistas como Odilon Lopes, Zózimo Bulbul, Waldir Onofre, Antônio Pitanga, Adélia Sampaio, Cristina Amaral e Lilian Solá Santiago começarem a produzir curtas e longas metragens como diretores, produtores e/ou montadores. Porém, com o enfraquecimento e a dissolução da Embrafilme, toda a produção nacional se retraiu, tornando a se reafirmar aos poucos até a chegada dos anos 2000.

Na atualidade, observamos que os debates sobre a representação negra estão cada vez menos presas a nichos acadêmicos, tornando-se mais presentes em programas de televisão, no jornalismo, nos ambientes de trabalho, nos pequenos e grandes coletivos sociais, nos festivais e mostras de arte e cinema e até mesmo em obras produzidas por empresas de *streaming* e nas redes sociais da internet.

Nesse ambiente de discussão, pudemos colocar em pauta as atualizações do racismo colonial e, tal como fez Beatriz Nascimento por ocasião de um importante seminário (XAVIER, 1982), confrontar as obras que, mesmo contando com presença negra na superfície, podem colaborar com a manutenção do *status quo* que nos aprisiona. Em meio às discussões sobre *Xica da Silva*, Beatriz Nascimento (2022) pensava em como a imagem do negro – e dos temas relacionados – poderia ser explorada, sobretudo em produções da indústria massificada, subordinada às fantasias burguesas e racistas. Superproduções pós Cinema Novo, como o filme de Diegues, estariam sendo produzidas por “proveitadores de nossa imagem, logo, de nossa identidade”, nos tornando em “mercadoria vendável, dessa vez, a partir da ‘mídia’” (NASCIMENTO, 2022). Essa é uma das reflexões possíveis em torno das ambivalências que envolvem filmar, enquadrar, capturar sujeitos e subjetividades negras nas imagens; não existe no vácuo o ato de mostrar, de tornar algo visível.

Ainda que avanços e conquistas estejam longe do ideal quantitativo e qualitativo sob diversos pontos de vista, a produção negra tem emergido substancialmente até culminar na década de 2010, tornando-se mais presente em festivais, mostras de cinema e na internet. De acordo com Heitor Augusto (2018),

podemos notar “não só um aumento na quantidade de filmes produzidos [por pessoas negras], mas também na diversidade de abordagens e de temáticas. Mais do que isso, na expansão de ideias de negritude nos filmes” (AUGUSTO, 2018). Há um conjunto de atores parecem formar um ecossistema de interesse na produção dessas imagens, uma rede que surge da soma da produção fílmica à crítica e pesquisa em torno dessa produção. Edileuza Penha, Janaína Oliveira, Kênia Freitas, Heitor Augusto, Juliano Gomes são alguns dos intelectuais brasileiros de relevância que me inspiraram, primeiro no ambiente da crítica de cinema, e depois no meio acadêmico. São pesquisadores que ponderam acerca das relações estéticas e políticas que emergem dos filmes pretos de ontem e de hoje, defronte à sociedade e às diversas áreas do conhecimento. Localizo-me como pesquisadora, crítica e curadora dentro desse espaço reflexivo.

\* \* \*

Pensamos que não há como pensar a expressão artística e as aparições do sujeito negro no Brasil sem adentrar no trauma coletivo instaurado pela escravização perpetrada no colonialismo. São inúmeras as resultantes da existência de vidas negras em constante diáspora (GILROY, 2012), em diferentes países e regiões; do mesmo modo, são igualmente profusas as expressões artísticas desses povos que encontram ressonâncias umas nas outras. Trata-se de similitudes e atravessamentos propiciados não só pelos eventos históricos que originam esse(s) trauma(s), como também pelas invenções de modos de resistência e modos de vida, apesar desse(s) trauma(s). Como afirma Paul Gilroy (2012): “As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento”. Os artistas e suas obras que mencionaremos nessa pesquisa estão inseridos nessa conjuntura, e suas criações foram igualmente constituídas, de algum modo ou de outro, a partir dessas feridas gravadas na história e nos modos de expressão que irrompem dela. Quando falamos do cinema feito por sujeitos negros, percebemos que se trata de uma trama de obras cujas imagens e subjetividades que se afetam mutuamente, em diversos níveis de percepção e consciência, navegando entre diferentes formas, temáticas e experimentações.

Os curtas-metragens nos interessam por seu caráter, em geral, aberto e não comercial. Dentre eles, estão obras que surgem do aprendizado de realizadores, da ocasião, de falta de recursos e da experimentação artística mais livre e/ou mais pessoal. São também, portanto, meios mais acessíveis às populações marginalizadas e suas propostas estéticas disruptivas e questionadoras. Os sujeitos negros não raro realizam curtas-metragens que nos convocam à observação e à crítica das contradições de um “regime colonial-capitalístico” (ROLNIK, 2018) que esmaga nossas vidas e articulam as imagens de modo a questionar como o aparecimento ou o esconderijo de suas vozes e seus corpos se relacionam com possibilidades de libertação. Desse ímpeto surgem gestos de experimentação, de autorreflexão e de diluição da autoria em favor de um cinema compartilhado – ou politicamente comprometido com comunidades. São formas de um “cinema menor” (SIQUEIRA, 2006)<sup>5</sup>, ou um cinema dado ao desvio, à geração de alternativas às normas de produção, formação e legitimação das imagens de cinema. São meios de ação pelos quais povos subalternizados, como pessoas negras e/ou LGBTQIA+, podem propor outras éticas de existência.

Quando, dentro desse cinema das minoridades, focamos no cinema negro, percebemos variadas poéticas que incorporam ou informam divergências, dissensos, convergências e singularidades entre subjetividades diversas e singulares, inclusive a respeito de matérias como identidade, negritude e política. Observamos como o trauma incontornável do racismo pode limitar, ou condicionar, a expressão artística dos sujeitos negros; observamos como a legitimação, pela imaginação dominante, de certos modos de representação do negro – como, por exemplo, o ideal da representação “positiva” ou da forma “realista” no objeto – em detrimento de outros pode se tornar uma espécie de armadilha, que enreda subjetivamente os sujeitos negros em essencialismos e reduções, em direção contrária à libertação.

Retorno à discussão sobre a imagem de Glória Maria: uma jornalista lembrada pela personalidade carismática e pela carreira bem-sucedida; que, por um lado, abriu portas sobretudo as mulheres negras, mas que é localizada, por suas conquistas e pioneirismos, como uma representação, “a” mulher negra. Aqui, há uma armadilha que pode ser redutora – a depender da articulação do discurso – à multiplicidade que

---

<sup>5</sup> Marília R. de Siqueira (2006) fala de um “cinema menor”, inspirando-se na ideia de Deleuze e Guattari a respeito de uma “literatura menor”, que ambos desenvolvem em “Kafka – para uma literatura menor” (2003).

se apresenta quando falamos da experiência das mulheres negras no mundo. Achille Mbembe (2018) escolhe o termo “silhueta” para designar um certo limite, uma certa fronteira que comprime a singularidade, a qual os sujeitos negros são empurrados para ter direito à uma existência nesse mundo. No mundo que ainda não viu o fim do racismo de origem colonial, resistimos a nos conformar a essa silhueta que nos fixa e nos outrifica. É este movimento que nos interessa: como se opera o desejo de ultrapassar os confinamentos materiais, simbólicos e existenciais do racismo colonial – nas imagens do cinema realizados por artistas negros. De que modo, com que vozes, eles escolhem trazer contradições e enfrentamentos à tona, em um mundo em que o imaginário dominante persiste e se insinua até mesmo através de proposições que pretenderiam dar conta, a princípio, de enfrentá-lo. Tal é o mecanismo de captura e contenção da imaginação capitalista na contemporaneidade: que possamos existir, conquanto nossas vidas e criações não se desdobrem em micropolíticas do desejo, capazes de *mobilizar* modos outros de relações, mundos e existências não alinhadas aos propósitos coloniais-capitalísticos (ROLNIK, 2018).

\* \* \*

Em 2020, ingressei no Programa de Mestrado em Comunicação Social (PPGCOM-UFMG) com intenção de pesquisar a obra de André Novais Oliveira<sup>6</sup>, diretor contemporâneo de Contagem (Minas Gerais) realizador dos longas-metragens *Ela Volta na Quinta* (2015) e *Temporada* (2018). Premiados em festivais de cinema nacionais e internacionais, os filmes de Oliveira se destacam pela poética naturalista moderna. Processos de subjetivação de pessoas negras se revelam na longa observação das relações e situações cotidianas ampliados por escolhas como pôr em cena a família, a si mesmo e/ou a própria vizinhança. Esse modo de filmar que constrói *possibilidades de vida*, que parecem escapar à captura do modo de imaginar hegemônico, muito me interessava. Porém, nesse mesmo ano, a pandemia da doença Covid-19 parou o mundo, e as aulas do mestrado foram suspensas, até que a universidade se reorganizasse para realizá-las de modo remoto, *on-line*. Durante esse

---

<sup>6</sup> André Novais Oliveira é um dos quatro membros da produtora Filmes de Plástico. Como diretor, realizou os filmes *Nossa Mãe era Atriz* (2022), *Temporada* (2018), *Quintal* (2015), *Ela volta na quinta* (2015), *Pouco mais de um mês* (2012), *Estado de sítio* (2011), codirigido com Gabriel Martins, Flávio C. von Sperling, João Toledo, Leonardo Amaral, Leo Pyrata, Maurílio Martins e Samuel Marotta, *Fantasma* (2010) e *Uma homenagem a Aluizio Neto* (2004).

intervalo até o reinício das atividades acadêmicas, engajei-me em dois projetos no campo curatorial. Participei da curadoria do *Festival Rastro*<sup>7</sup>, uma mostra de cinema documental realizada por produtores de Brasília, em sua primeira edição; no outro, colaborei como parte da comissão de seleção do *22º FestCurtasBH - Festival internacional de curtas-metragens de Belo Horizonte*. Os dois eventos seriam realizados, naquele ano, no formato *on-line*, com debates e oficinas realizados remotamente, através de serviços de *streaming* ou plataformas de vídeo como o *YouTube*.

Nesse esse período, devido ao volume de trabalho e ao isolamento social, visionei mais filmes por dia que em qualquer outra fase de minha vida, sobretudo curtas-metragens, a maioria realizados de modo independente, de todo tipo de gênero, autorias, nacionalidades, temáticas e poéticas. Grande parte dos filmes nacionais que assisti me lembravam a reflexão de Marcelo Ikeda (2012) que conheci à época da faculdade, a respeito da existência de um “novíssimo” cinema brasileiro, espécie de nova onda que abrange múltiplos filmes realizados desde os anos 2010, que se tangenciam por surgirem menos pelo interesse comercial, e mais por modos que valorizam relações “entre a criação e a vida”. Historicamente vemos que há mais liberdade de discurso e expressão na realização de curtas-metragens, pelo caráter majoritariamente independente, de baixo custo, de circulação livre e de experimentação. Desse modo, pensei que ao observá-los, poderia olhar mais de perto as relações que tornam possíveis a existência de filmes de sujeitos pertencentes às classes marginalizadas de nossa sociedade.

De fato, há uma relação, embora não exclusiva, entre a insubmissão estética e política e formato de curta duração ao longo da história do cinema. Encontramos no curta-metragem contemporâneo poéticas que aspiram escapar à rigidez do repertório hegemônico. É o formato em que a maior parte das pessoas negras produziu e ainda produz cinema no Brasil. Não raro, são os meios pelos quais se montam e desmontam as fantasias essencialistas que cercam as pessoas negras e suas experiências no mundo; que retorcem as imagens em busca de saídas à realidade traumática do racismo cotidiano.

---

<sup>7</sup> Participei das 2 primeiras edições do festival, em 2020 e 2021. A equipe é de Brasília, como eu, mas devido à pandemia, os eventos foram todos online. A segunda mostra competitiva ficou disponível no site Embaúba Play: <https://embaubaplay.com/festival-rastro/>

“Uma literatura menor não pertence a uma língua menor, mas, antes, à língua que uma minoria constrói numa língua maior”, disseram Deleuze e Guattari (2017) ao tratar da literatura de Franz Kafka – segundo os filósofos, o escritor tcheco redigia o testemunho da vida como modo de expressão, de *dentro para fora*, mas que não se trata apenas de uma literatura dos indivíduos, uma vez que eles podem ser capazes de agenciar uma coletividade a partir de si. Penso que, a partir dessa ideia, há uma espécie de “cinema menor” que emerge a partir de uma cena de realizadores negros que produz, a partir da década de 2010, um conjunto de filmes no qual lidam com o testemunho da vida de modo intimamente implicado, muitas vezes a partir dos próprios corpos e vozes na imagem, e ainda através da manipulação de outros suportes de arquivo e memória de si e de suas ancestralidades. O próprio modo de lidar com esses objetos, em busca de liberdade narrativa e poética, parece requerer gestos abertos e desamarrados que deem conta desse de *dentro para fora*, modos que não raro podemos chamar de ensaísticos, como veremos mais adiante.

Nos detivemos nas inquietações provocadas nesse recorte e redirecionamos a pesquisa de mestrado para esses objetos audiovisuais. Para além da representação de uma realidade e de um cotidiano traumáticos tão arraigados no imaginário dos sujeitos e povos negros, as obras de que vamos tratar navegam por formas de resistência e sobrevivência identificadas, segundo Denetém Touam Bona (2020), com as ideias de *marronagem*, ou de *quilombo* – em diálogo com outros pensadores da diáspora negra nas Américas e inclusive no Brasil, como Abdias Nascimento e Beatriz Nascimento. Vamos deter nosso olhar para articulações estéticas e políticas expressas nas imagens de um conjunto de curtas-metragens, para buscar reconhecer linhas de fuga que sugiram e inventem a possibilidade de vida nas imagens, ainda que em meio à realidade da qual não podemos fugir, do racismo colonial (KILOMBA, 2019).

## 1.2. Contextos contemporâneos do cinema brasileiro

O cinema brasileiro contemporâneo conta com realizadores de uma geração de cineastas com mais de 20 anos que cresceu num momento histórico de ampliação do debate acerca do sujeito negro em várias esferas sociais sociedade – do mesmo modo, nas imagens –, a partir de políticas de movimentos sociais que se

concretizaram em meados dos anos 2000, como a implementação das ações afirmativas em universidades públicas e a criação de editais de fomento em educação e cultura, direcionados às populações racializadas e empobrecidas, como apontamos anteriormente. Entretanto, o acesso de pessoas negras e periféricas a cursos de nível técnico e superior de audiovisual não parece ter impactado o meio dos cinemas comerciais brasileiros. Uma pesquisa do Gemma/UERJ realizada entre 1995 e 2014 apontou que somente 2% dos longas-metragens comerciais do período foram dirigidos por homens negros – e nenhum por uma mulher negra. No mesmo intervalo, apenas 17% do elenco principal desses filmes eram compostos por aqueles que se reconhecem como pretos e pardos.<sup>8</sup> O estudo comprova a disparidade da distribuição de recursos financeiros para o trabalho audiovisual no país, enquanto esconde, ou ignora, que a maior produção de sujeitos negros no Brasil foi – e ainda é – realizada em formato de curta-metragem, com editais de baixíssimo orçamento ou até mesmo de modo totalmente independente.

Vários dos curtas-metragens que assisti durante os trabalhos como curadora não almejavam necessariamente a circulação no meio cinematográfico. Na atualidade celulares *smartphones*, câmeras digitais e *softwares* de edição de vídeo são ferramentas populares e relativamente acessíveis para a criação multimídia e experimental; do mesmo modo, a ampliação do acesso à *internet* entre diversas camadas da sociedade brasileira fez do ambiente digital um importante espaço de circulação audiovisual, repleto de “janelas” que possibilitam acesso a filmes gratuitos ou *video on demand*, através de serviços de *streaming* e redes sociais. Em meio à enorme profusão de imagens e discursos a que estamos expostos no dia a dia, presenciamos as linguagens e estéticas do cinema, das novelas, dos seriados e dos videoclipes sendo apropriadas por aplicativos que tem como produto nossas imagens e nossos dados, através da superexposição e da *performance* da vida cotidiana. Nesse universo pouco ordenado – em rede – os jovens subalternizados descobrem maneiras de visibilizar e elaborar em imagens seus modos de sentir, pensar e viver, suas experiências e intimidades e as estéticas/políticas que os inspiram. Suas criações respondem com velocidade às mutações e instabilidades do presente, ao

---

<sup>8</sup> O estudo “A Cara do Cinema Nacional” realizada pelo Gemma/UERJ pode ser visto aqui: <https://gemma.iesp.uerj.br/projeto/projeto-a-cara-do-cinema-nacional/>

mesmo tempo que funcionam como dispositivos de disputa política sobre o passado e de especulação a respeito do futuro.

Muitos desses filmes elaboram percepções sobre crises demasiado recentes, como o período de instabilidade política que o Brasil vive, pelo menos, desde 2013<sup>9</sup>; período que tornou ainda mais evidentes, ao menos midiaticamente, conflitos sócio-históricos ainda não resolvidos em nosso país, como o genocídio contínuo dos povos indígenas, o antagonismo de classes e as formações estruturais antinegra e heteronormativa. Dentro desse corpo diverso, me interessavam em específico filmes que tratam da produção de subjetividades negras que excedem as imagens e narrativas mostradas comumente nas mídias de massa; imagens que se constroem contra o imaginário semeado desde a escravização dos povos vindos de África, em um processo que possibilitou a *outrização* sistemática e traumatizante de sujeitos não-brancos (MBEMBE, 2018) pela branquitude.

\* \* \*

Foram os processos curatoriais que me permitiram constatar a grande incidência de curtas-metragens nos quais o realizador se implica intimamente na obra. São filmes que têm em comum a centralidade na experiência e na expressão do sujeito, mais que na apreensão, de algum modo, da realidade. Neles, os artistas produzem gestos ensaísticos, ao se apropriarem de, ou excederem, procedimentos formais e de gênero, transitando entre o filme experimental e o documentário, donde parecem gerar desvios e invenções poéticas afim de projetar um “eu interior” em íntimo diálogo com experiências “comuns”, no espaço do “domínio público (CORRIGAN, 2015).

Essas práticas não são novidade no universo do cinema. As obras de Dziga Vertov, Chris Marker, Jonas Mekas, Chantal Akerman, Agnès Varda, Jean-Luc Godard, Barbara Hammer, Werner Herzog e Marlon Riggs, dentre outros realizadores por todo o mundo, são analisadas e estudadas no campo cinematográfico. São artistas que se enveredaram em processos híbridos ao articularem nos filmes, por

---

<sup>9</sup> O “pelo menos” refere-se à falta de consenso sobre quando esse processo poderia ter começado. Tomo como referência 2013, com as “jornadas de junho” e o enfraquecimento do governo da ex-presidenta Dilma Rousseff, que sofreria um processo de *impeachment* em 2016, planejado por congressistas tomados por uma moral cada vez mais conservadora e economicamente liberal.

exemplo, coletas de registros em fotografias ou vídeos, produções artesanais e/ou íntimas como escritos de diários ou poemas, gravações cotidianas de vozes e ruídos de ambientes, dentre outros modos, para construir um pensamento crítico aliado a uma invenção formal. Hoje, muitas dessas obras são reconhecidas como “filmes-ensaio” ou “ensaios filmicos”, em referência aos textos ensaísticos. No universo da literatura, os ensaios são documentados desde *Os Ensaíos* de Michel de Montaigne, nos anos 1580. Daí em diante, depois de muitas passagens e derivações, o termo “ensaio”, passa a ser usado no mundo do cinema para nomear obras que privilegiam perspectivas particulares em lugar da pretensão universal. O termo abrange uma amplitude de discursos em distintas formas, que escapam aos gêneros, e “evoca[m] aquela liberdade de espírito (...) que não admite que seu âmbito de competência lhe seja prescrito” (ADORNO, 2003).

Segundo Timothy Corrigan (2015), o ensaio abandonou sua especificidade literária para mobilizar outros tipos de dispositivos, como o cinematográfico, por volta dos anos 1940, no período em que guerras europeias converteram-se em mundiais. Como seus colegas escritores antes fizeram, cineastas acabaram por explorar diferentes poéticas e suportes artísticos em suas obras, e assim e ampliaram a própria ideia de cinema: esse que privilegia a experiência viva do sujeito e a exteriorização do pensamento, menos preocupado em caber em um gênero ou escola. Silvina Rodrigues Lopes (2022), ao falar sobre a escrita ensaística, ressalta como possibilidades nesse “não-gênero” justamente a flexibilidade, a fragmentação e a dissonância como ferramentas na produção de conhecimento. Características que encontramos nas produções de sujeitos negros como modos de confrontar e/ou escapar de definições e limitações formais ou de narrativas que reiteram traumas e fortalecem as estruturas de dominação.

Dentre a gama de curtas-metragens que assistimos durante os processos curatoriais que estive envolvida, foram justamente os gestos de aparição, em corpo, voz e memória que se destacaram, pelas recorrências e ressonâncias entre eles – ainda que possam ser muitas vezes, à primeira vista, formalmente distintos. São maneiras de ensaiar a experiência negra no mundo e constituir novas – ou reconstituir antigas (quem sabe?) – formas de existência. Esse é o tipo de construção que nos interessa: como realizadores se apropriam livremente de imagens e sons e as montam de modo que nesse processo gerem aberturas de rotas ou esquivas, saídas ou lugares

de fuga: “Pois construir uma fuga não significa ser posto para correr. Pelo contrário, é fazer o real escapar, operar nele variações sem fim para contornar qualquer tentativa de captura” (BONA, 2020). Desse modo, assim como o racismo colonial têm se atualizado para tentar nos manter cativos, atualizamo-nos (ou retornamos ao passado, num caminho circular) através da reinvenção, das *marronagens* contemporâneas, escapando continuamente à sujeição, em direção à recriação do mundo.

### 1.3 Construindo o objeto

O cinema “menor” composto por curtas-metragens que me chamou atenção é o que parece contestar categorias fixas e essencialistas, reducionismos ou conformações, que acabam por circunscrever o espaço do sujeito preto no mundo. Observamos esse cinema e vemos que ele se abre à expressão de subjetividades que fogem, escapam à rigidez das representações guiadas por um certo inconsciente capitalístico (ROLNIK, 2018), herdeiro do colonialismo, no qual o racismo e a heteronormatividade se retroalimentam. São obras que, no mínimo, não se limitam apenas a essas representações (ainda que façam uso eventual delas) nem à “realidade” ou “realismo” que elas buscam referenciar – a realidade traumática do racismo cotidiano (KILOMBA, 2019).

Usamos a ideia de *trauma* como a continuidade de marcas e cicatrizes provocadas pela “irracionalidade do racismo” (FANON, 2008). Trata-se de uma realidade a ser enfrentada conforme as múltiplas faces que o racismo assume na vida individual e coletiva dos sujeitos pretos; acreditamos que esse enfrentamento pode ser feito, no âmbito da expressão cinematográfica, através de disputas e provocações ao imaginário colonizador nas artes e linguagens, que se constituem enquanto gestos micropolíticos (ROLNIK, 2018). Gestos que trazem em comum modulações ensaísticas como recursos estéticos que ativam questões políticas e históricas – para tanto, os cineastas mobilizam vida cotidiana, testemunhos e demais experiências pessoais que agenciam coletividades para modos que não se separam da vida cotidiana e das experiências pessoais, atravessadas entre o subjetivo e o coletivo.

Em uma tentativa de mapear – ou, ao menos, demonstrar a recorrência – (d)os filmes com tais características, realizei uma pesquisa por curtas-metragens de realizadores negros contemporâneos, lançados entre 2010 e 2021, em catálogos de

festivais e mostras de cinema, impressos e digitais. No entanto, diversos filmes podem estar fora desse compilado, devido a uma catalogação ainda muito incipiente das produções em curta-metragem no Brasil – por ser um formato não-comercial, de baixa circulação e pouca preservação. Optei, depois, por citar nesse trabalho apenas filmes que consegui visionar, em meus trabalhos como curadora em mostras e festivais de cinema, ou pela *internet*, disponibilizados pelos cineastas. A maior incidência desses filmes curtos permeados por modos ensaísticos feitos por realizadores negros ocorre de 2015 em diante; no entanto, considere importante mencionar o curta-metragem *Vós* (2011), da coreógrafa, artista de dança e cineasta Ana Pi, por compreender que ele dialoga intensamente com o conjunto examinado em um primeiro momento. Cheguei à seguinte lista de filmes: *Vós* (2011), *Arco da Liberdade* (2015) *FotogrÁFRICA* (2016), *Pontes sobre abismos* (2017), *Memórias do subsolo ou o homem que cavou até encontrar uma redoma* (2017), *Arco do Medo* (2017), *Se o mar tivesse varandas* (2017), *Nome de batismo – Alice* (2017), *NoirBLUE* (2018), *Bup!* (2018), *Edna* (2018), *Para todas as moças* (2019), *Antes de ontem* (2019), *Rebu – A Egolombra de uma Sapatão Quase Arrepêndida* (2019), *Looping* (2019), *Vander* (2019), *Cinema Contemporâneo* (2020), *(Outros) Fundamentos* (2019), *Formatura* (2019), *Arco do Tempo* (2019), *Filha Natural* (2019), *Dádiva* (2020), *Nascente* (2020), *Movimento* (2020), *Uma noite sem lua* (2020), *Amarração* (2020), *à beira do planeta mainha soprou a gente* (2020), *Pele Manchada* (2020), *O que não tem espaço está em todo lugar* (2020), *Deslocamentos, paraíso e caos* (2020), *Cool for the summer* (2021), *um transe de dez milésimos de segundo* (2021), *Queda* (2021), *Gargaú* (2021), *Te guardo no bolso da saudade* (2021).

Essas produções listadas estiveram, nos últimos anos, denotando esse segmento do cinema atual que nos convoca às insubmissões micropolíticas – em meio ao cotidiano de dominação – através de ferramentas de experimentação e engendramento de possibilidades de vida, modos de +fugir, ainda que brevemente, às lógicas do capital do racismo e da moral burguesa. Em meio a essa construção de uma resiliência micropolítica (ROLNIK, 2018), notamos que os cineastas constroem singularidades através da experiência – que se dá no espaço fílmico ou no relato/encenação de um passado –, ao mesmo tempo em que afirmam pertencimentos e constroem comunidades que transcendem identidades estáveis e determinadas; desde as cosmovisões afro-brasileiras à ideia de diáspora negra, chegando a colocar

em questão a racionalidade europeia moderna como mediadora unívoca do pensamento/conhecimento. Consideramos importante observar como, por exemplo, os encontros relatados e encenados nos filmes do *corpus* operam estéticas de plurivocidade em oposição às operações universalizantes e traumáticas do pensamento “ocidental”, colonial-capitalístico. Ou seja, encontraremos nas obras os clássicos questionamentos acerca da criação de um *Outro*, por um imaginário que se pretende como referência humana.

Essa relação de oposição/negação existencial foi extensamente estudada e revista por intelectuais como Frantz Fanon, Aimé Césaire, Sueli Carneiro, Achille Mbembe, Grada Kilomba, Dènetém Touam Bona, Abdias Nascimento, Beatriz Nascimento, Isildinha Nogueira e Jota Mombaça, dentre tantas outras e outros, dentro e fora do Brasil. Nessa pesquisa, como escolha política, tentarei tomar como referência pensadores negros e negras tanto quanto possível. Nos curtas-metragens em questão o trauma não deixa, necessariamente, de ser abordado: surge por vezes numa dimensão individual mas se amplia, por vezes excede-se, ao fazer emergir sintomas e formas traumáticas que atingem os sujeitos negros enquanto coletividade. Diremos aqui de modos de fazer no qual pensamos nos gestos ensaísticos como maneira de construir um além do trauma nos filmes. Tais usos podem revelar a importância de certos modos ensaísticos em relação aos outros, quando nos voltamos para a especificidade do ensaio que foca voz e o corpo negros – ainda, no caso dos filmes escolhidos, negros e *queer*. Como exemplo, sabemos que variadas formas de elaboração e resistência da população negra no Brasil passam pela oralidade – pela palavra, donde surge o ensaio – e de modo igualmente relevante, através dos corpos e seus movimentos, dos sujeitos ou de seus ancestrais. No cinema, precisamos encontrar incidências dessa oralidade e desse movimento constitutivos das culturas e espaços negros. Redirecionei minha pesquisa de mestrado para a análise de alguns desses filmes que visionei durante os tempos de curadoria, até o momento em que um curta-metragem em específico me chamou a atenção, antes que pudesse notar a presença de elementos recorrentes em outras produções do mesmo período: *Arco do Tempo* (Juan Rodrigues, 2019).

Deparei-me com esse curta-metragem durante a curadoria para o festival de documentários, embora, como pontuamos, a obra extrapole o gênero. O jovem realizador Juan Rodrigues é o responsável pela maior parte das funções técnicas do

filme, além de ser a voz e o corpo que na tela se revelam. Desde então, foram as questões instigadas pelos filmes de Rodrigues que encaminharam essa pesquisa analítica e de fundamentação teórica: analisar curtas-metragens para indicar o potencial estético/político que existe no desejo de escapar ao trauma colonial coletivo (KILOMBA, 2019) e das formas fílmicas que o sustentam. *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019) compõem o que o próprio realizador chamou de *trilogia da bicha preta*. Nessa obra em três partes o cineasta, ao longo dos anos, experimenta diferentes modulações do ensaio como forma fílmica para lidar com ambivalências, contradições e cisões oriundos do racismo colonial e da homofobia; movimenta-se, permite-se devanear ou se posiciona com firmeza, constrói sentidos a partir do próprio corpo, encarna uma persona fílmica para falar da(s) experiência(s) do jovem negro e homossexual e especula possibilidades de uma vida livre do peso das opressões que o atingem.

Procuro demonstrar na pesquisa, tomando como base os filmes de Juan, uma tendência no cinema independente contemporâneo realizado por pessoas negras, em específico em curtas-metragens. Essa tendência seria de que há uma ressonância e reincidência, ao menos na última década, de filmes que, apesar de suas múltiplas características narrativas e formais, cruzam-se em seus modos e estratégias na tentativa de deslocar os sujeitos para além da expressão estética de um imaginário racista, que reproduz ou se limita o/ao trauma colonial do negro na diáspora. Desse modo, as poéticas desenvolvidas nesse recorte se assemelham ao recorrer, muitas vezes, a modulações do ensaio, aqui presentes principalmente no auto inscrição de artistas em corpo e em voz, como proposições de imagens e discursos que diluem e/ou põem em questão perspectivas a respeito da existência do jovem negro, periférico e queer no Brasil. Analisaremos a *trilogia da bicha preta*, composta por *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019) –, pois percebemos que o artista propõe um pensamento próprio que dialoga com conceitos como opacidade e fuga, como propõe Denetèm Touam Bona (2020). Pressupomos que esses movimentos constituem o que Suely Rolnik (2018) denomina como micropolítica, modos de resistência e reinvenção que muda os sujeitos de dentro para fora e poderiam verdadeiramente possibilitar a construção de alternativas às limitações da existência sob o capitalismo.

Pretendo, para tanto, partindo dos filmes, buscar referências para essa análise nas literaturas negras multidisciplinares da diáspora, no Brasil e em demais países; um quadro referencial formado vagarosamente e, em parte, de modo independente, após um longo percurso de estudos de cinema anteriores ao mestrado que não tinham a ausência de referenciais negros como uma preocupação. A aproximação com os filmes de Juan Rodrigues não se deu por acaso – uma vez que essas questões estiveram presentes em minha vida tanto através da vivência familiar como em meu percurso social, cultural e político, na constatação de minha negritude e dos espaços que desejo ocupar no mundo, sempre através da arte, seja na música, literatura ou cinema.

Nos interessa saber: 1) Como o trauma colonial coletivo que afeta sujeitos negros em diáspora, surge filmicamente na *Trilogia da Bicha Preta*, série de curtas realizados entre 2015 e 2019 pelo cineasta Juan Rodrigues? 2) Como, através do gesto de auto inscrição nos curtas-metragens, ele ensaia e performa subjetivações para além do trauma, de modo a excedê-lo e possibilitar/inventar uma “fuga” do trauma?

## 2. A trilogia da bicha preta

Selecionamos os filmes deste *corpus* por reconhecer que as obras de Juan Rodrigues apresentam convocações estéticas e políticas que posicionam dentro de uma constelação em diálogo com a cinematografia em curta-metragem desenvolvida por realizadores negros a partir dos anos 2010. Décadas de reivindicações dos movimentos negros e artísticos por políticas públicas e ações afirmativas culminaram no aumento da produção negra também em médias e longas-metragens, mas o curta-metragem segue sendo espaço de maior independência e experimentação para os cineastas – aqui, especificamente, destacamos os jovens negros. É por meio do formato curto e independente que os jovens negros na atualidade podem filmar, montar e finalizar uma obra audiovisual com poucos recursos, com equipes pequenas e, em determinados casos, até mesmo solitariamente.

Na contemporaneidade, o domínio do digital e a profusão de ferramentas para realização e circulação do audiovisual alcançou até mesmo as comunidades mais pobres e socialmente excluídas na esfera socioeconômica brasileira. Entre os jovens negros, o acesso às universidades e aos equipamentos significou o aumento da produção e disponibilização de vídeos independentes. Dentro desse recorte, nos atentamos em especial aos filmes que surgem do desejo de produzir narrativas a partir de si, de seus coletivos e de suas comunidades, a fim de incorporar e/ou fundar estéticas negras, indígenas, femininas, queer e/ou periféricas, entre outras, que normativamente não costumavam figurar nas mídias hegemônicas. Foi em meio a esse contexto que Juan Rodrigues, artista formado na Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo Bahiano, começou a produção d'A *Trilogia da Bicha Preta*, composta pelos curtas-metragens *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019).

### 2.1 Arco da Liberdade (2015)

No princípio do curta-metragem vemos uma tela em preto na qual flutua uma fresta em formato de estrela, e ela dá passagem a um espaço que ainda não podemos distinguir. Fresta ou projeção, é uma passagem. Enquanto isso, escutamos um ruído

abafado, que sugere algo em movimento, nos parece algo semelhante ao rumor de naves que voam pelo espaço, que tanto ouvimos em longas-metragens do cinema norte-americano. Surge então o nome do realizador. No plano seguinte, um plano próximo, vemos uma folha de papel encaixada em uma máquina de escrever. Uma palavra surge lentamente, junto ao som de cada toque: “Liberté.” – “liberdade.” em francês. A câmera se fecha sobre a palavra, aproxima-se tanto que a imagem se torna granulada para logo depois ficar desfocada, enquanto algo como o ruído de um veículo irrompe e com sua interrupção marca um corte seco. Logo em seguida, em um plano próximo, vemos um rosto borrado de dourado. Conforme o plano se abre, revela-se um rapaz negro, desnudo, corpo magro e cabelos descoloridos que segura um pequeno maço de flores com uma mão enquanto com a outra gesticula virando o corpo sutilmente de um lado a outro. No fundo, ouvimos sons que vêm e vão, como o mar – um dos rumores, aliás, parece mesmo com o barulho que as ondas fazem quando quebram na praia. Outro soa como o tilintar de um móbile feito de pedras ou vidro.

O misterioso homem é representado pelo realizador Juan Rodrigues, é seu corpo que ele põe em cena como mediador do que está por vir. Ele está em uma escada, ao lado de uma caixa d’água. Um espaço aparentemente alto, já que vemos o telhado de algumas casas. O rapaz tem olhos dispersos, parece estar em uma espécie de transe, comunicando-se com o invisível. Escutamos pela primeira vez uma voz, que diz: “*A época, sua arte. A arte, sua liberdade.*” Depois disso, o jovem fecha os olhos e o telhado atrás dele desaparece sob uma distorção colorida que invade o quadro. Como interferência, o corpo negro na tela interpela o mundo ao redor – aqui, ele se posiciona do alto, entre os telhados, como uma antena, e o ruído sugere que ela tenta conectar-se a algo ou alguém. Assim começa *Arco da Liberdade*.

Continuamos. Uma conexão é feita com outra antena, observada de dentro de uma casa, e a vemos pela moldura de uma janela, por um recorte. A voz em *off* de Rodrigues pergunta ao entrevistado (1): “*Tá, e se você fosse, tipo, absolutamente livre? Qual seria a primeira coisa que ‘cê faria?*”, e recebe a resposta de outra voz, que soa como a de homem igualmente jovem que chamaremos de entrevistado (1), também em *off*: “*Porra... é... não sei, pô... [vemos nesse momento outra antena contra o céu escuro].*” Ele segue:

Acho que todos os dias eu tento fazer alguma coisa, assim. Exercitar um pouco da minha liberdade. Eu acho que a gente sempre vai estar preso a

alguma coisa. Não dá pra ser sempre livre... mas eu acho que se a gente quiser a gente pode caminhar pra cada vez mais ser um pouco mais livre.

O enquadramento em movimento, oscilante e sem fixação, denuncia que alguém segura uma câmera. O plano se perde na escuridão da noite. Ainda durante a reflexão do entrevistado em *off*, há um corte para o plano de uma janela vista de dentro. Porém, nesse momento só vemos a luz que vem de fora, como em uma fotografia suover exposta e há uma sobreposição nessa imagem, um dente de leão fechado começa a desabrochar, a janela segue enquadrada de forma tremida, próxima e distante. A flor ocupa cada vez mais o enquadramento. Novo corte e agora vemos três telas de tvs antigas em meio ao breu, elas exibem variadas imagens entre ruídos: um homem que nada com um tubarão, números seguidos das palavras “*count down to apocalypse*”, um sol que se põe no mar, prédios altos, mãos que escrevem, a explosão de uma bomba e até mesmo uma imagem sacra. Elas surgem e desaparecem enquanto ouvimos um ruído característico de uma conexão eletrônica – que permanece quando há um corte seco e vemos outras antenas contra um céu verde e saturado. “*Daniel, o que é liberdade?*”, pergunta a voz em *off* de Rodrigues, seguida da resposta também em *off* de uma nova voz desconhecida, aparentemente masculina: “*Ser feliz como a gente é.*” Rodrigues segue: “*E se você fosse absolutamente livre, qual seria a primeira coisa que você faria?*”, e recebe de volta: “*Acho que eu iria para um lugar bem longe, onde ninguém me conhecesse.*” Durante o diálogo, vemos um plano que parece investigar uma janela em contraluz, e as formas de pequenos pássaros atados a ela.

Corte seco. Temos então uma profusão de planos próximos em que Rodrigues dança olhando para a câmera, imagens duplicadas, triplicadas as vezes, e em meio à dança vemos coqueiros, flores, antenas, uma estrada, todas imagens sobrepostas, surgindo, desaparecendo formando o quadro junto ao jovem, como numa espécie de transe. Enquanto esse conjunto de planos se sobrepõem continuamente, escutamos a voz de Rodrigues reverberando-se, e ela parece falar de um outro lugar. Ouvimos<sup>10</sup>:

---

<sup>10</sup> Indicamos algumas palavras que não compreendemos – pela mistura de frases e pelo uso do recurso *reverb* – no discurso do personagem com “[...]”. Não vemos prejuízos no trabalho por um ou outro termo inaudível. Pensamos que nesse momento o som no filme não se pretende totalmente compreensível, uma vez que assume a opacidade das imagens como expressão de algo inalcançável.

Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, arrastando-se pelas ruas do [...] de uma parada, em busca de uma dose violenta de qualquer coisa, hipsters com cabeça de anjo, ansiando pelo antigo contato celestial contínuo [...] na maquinária da noite, que pobres esfarrapados de olheiras fundas viajaram sentados na sobrenatural, os miseráveis apartamentos sem água quente flutuando sobre o teto da cidade [...] que desnudaram seus cérebros ao sexo [...], e viram anjos maometanos cambaleando iluminados nos telhados das casas de cômodos que passaram por universitários com olhos [...] radiantes [...] e tragédias à luz do dia, em que os estudiosos da guerra que foram expulsos das universidades por serem loucos e publicarem odes [...] nas janelas...” (Arco da Liberdade)

Logo após o texto, há uma interrupção abrupta do transe e vemos um plano que se move em *pan*, primeiro enquadrando um homem negro que parece catar papel em um terreno baldio e, logo depois, um rolo de papel higiênico com um grande pedaço desenrolado sobre um tanto de terra. Enquanto isso, ouvimos novamente a voz em *off* de Rodrigues, que pergunta: “*o que é liberdade?*”, e recebe de volta: “*Não tenho a mínima ideia*”. Rodrigues: “*E se, tipo, se você fosse absolutamente livre, qual seria a primeira coisa que ‘cê faria, assim?*”. A outra voz responde: “*Acho que eu me tornaria criador. Entenda como quiser.*” Há um ruído que se manifesta na imagem através de pequenos pontos brancos que piscam, e no som através de um sopro, uma ventania. Corte seco. Tela preta, os ruídos permanecem, até que as palavras *O Arco da Liberdade* surjam no quadro, marcando o fim da obra. Posteriormente, o autor viria a tirar o “O” e esse filme seria reconhecido como o primeiro de uma trilha de curtas-metragens independentes, que o cineasta/performer chama de *Trilogia da Bicha Preta*. Não há créditos no filme, mas por suas características podemos concluir que Juan Rodrigues desempenha a maior parte dos papéis de produção, para além da atuação (ou seria performance?) e da direção.

## 2.2. Arco do Medo

Em uma tela preta. pequenas interferências piscam, por poucos segundos, e *O Arco do Medo surge* em vermelho. Ainda sob a tela preta, a voz de Rodrigues surge em *off*: “*Havia um garoto negrinho em uma caixa.*” Assim começa o curta-metragem. Corte seco. Vemos um jovem homem negro em um plano próximo, ele usa uma camiseta vermelha e um boné colorido. O jovem nos parece incomodado com o boné,

e o retira da cabeça, tornando visível o curto cabelo preto, separado em várias tranças que ele agita; um corte, e ele coloca o boné sobre um chão de concreto.

Outro corte, e vemos um plano médio no qual o rapaz tira a camiseta vermelha e a câmera o acompanha em um *tilt*, mostrando seu torso e uma bermuda vermelha, que ele também tira. Vemos que a camiseta vermelha também foi jogada ao chão. Enquanto vemos a cena, a voz de Rodrigues, em *off*, continua a narrativa: “*Em casa, no morro, janela fechada. Tempo, medo e liberdade o assombravam.*” Uma voz grossa e rude simula um pai, que diz: “*Filho gay é falta é falta de porrada.*” A voz regular do narrador prossegue: “*Braço quebrado, mainha gritava.*” Uma voz feminina mimetiza uma mãe: “*Homem não desmunheca.*” Em *off*, Rodrigues, corpo e voz em quadro, retoma: “E o garoto negrinho transformava a espiga de milho em boneca.”

Dáí em diante, vemos diversas imagens que se atravessam, sobrepostas e opacas: caixas de papelão entulhadas umas sobre as outras, uma máquina que imprime papéis, o movimento do espaço sideral, repleto de estrelas e nebulosas, e então uma paisagem grande vista de longe – uma favela –, sobreposta por uma árvore em contra-luz, o brilho intenso de um sol no fundo. Enquanto isso, o narrador afina a voz e canta, em tom de zombaria: “*Bichinha café-com-leite no [...] só de enfeite, dando pala de machinho e trocando com o vizinho*”. A santa católica, as nuvens no céu, um líquido que se espalha, uma espécie de olho sobre a água, as imagens opacas continuam a atravessar-se. Rodrigues segue seu monólogo:

Rua deserta, toque de recolher. De dentro de sua caixa o negrinho espera amanhecer. De noite o bagulho é doido. Sons da orquestra de mosquitos e grilos, a sirene e a rasga mortalha acompanham. O maestro fardado dispara a sua batuta.

Um plano próximo destaca cada vez mais a palavra SILÊNCIO em um texto, até que a palavra fique desfocada. Sons de tiro de arma de fogo. Em *off* escutamos, sobre a imagem agora desfocada: “*Cai um corpo. Gritos.*” Retornamos à tela preta repleta de pequenas interferências. Vozes mimetizam personagens desconhecidos: “*Eu sou macho. Eu sou negão. Dar o cu é errado* [e surge sobre o fundo preto as palavras ‘dar o cu é errado’], *pivete homem usa ciclone. Só sai de casa armado.*” Novas imagens em sobreposição: a câmera passeia sobre a bermuda e a camiseta vermelhas, esticadas no chão, sobre o boné colorido, sobre números e palavras gravados em concreto. “*A lei da quebrada é seca. Dê o tiro ou seja baleado.*” Voz grosseira: “*Prefiro ter filho ladrão do que ter filho viado.*” Outra voz: “*Bandido bom é*

*bandido morto, diz a voz da maldade.*” As imagens tornam-se opacas até desaparecerem, sob a tela preta, substituídas por pequenas interferências horizontais, elas piscam, como se uma tela falhasse em reproduzir uma imagem. Em *off*: “*Escrito na terra em sua cova sem lápide, lê-se: [escutamos as mesmas palavras que surgem em vermelho sobre preto] quem quer morrer pela arte?*”.

Em planos próximos, em preto e branco, vemos um corpo negro que se desvencilha de fitas adesivas que o cobrem, enroladas em suas pernas, braços e outras partes do corpo. As fitas teimam em se descolar, puxam os pelos da pele, mas o movimento continua, mãos negras surgem, ainda em planos próximos, libertando esse corpo. Rosto, pés, torso, tantas partes revelam o corpo de Rodrigues. É o ator/cineasta quem performa esse ato que nos parece a retirada de uma segunda pele. Escutamos apenas os barulhos do plástico sendo arrancado e alguns lamentos de dor, enquanto o processo segue de modo intenso, enquadramentos próximos que quase tocam o corpo nu que surge com a retirada das fitas. Ainda de perto, observamos os pés de Rodrigues, que agora caminha sobre as fitas retiradas, liberto. Há um corte.

Observamos pernas e mãos de um corpo de pele negra, que se cobre com meias-calças, vagarosamente. A parede ao fundo, o chão molhado, as plantas que surgem no quadro sugerem que se encontra em um espaço como um quintal. Escutamos a mesma voz, em *off*, em primeira pessoa: “*Estas são as meias que minha irmã gostaria de ter usado, mas lhe foi dito que era moda de branco.*” Daí em diante, assistimos a vários planos, próximos e distantes, desse jovem revestindo o corpo com peças de roupa muito distintas das que utilizava no início do curta. Escutamos as vibrações de algo como uma ventania, como o que ouvimos misteriosamente quando colocamos sobre as orelhas uma concha na praia. Rodrigues se monta, assumindo outro gênero. Após as meias pretas, veste-se com uma peça de roupa semelhante a um *body*, com fios de confete dourados que pendem de suas ombreiras, como um enfeite carnavalesco. Ele percorre o próprio corpo com as mãos, e diferentes ? sobrepõem-se, em todos ele dança com leveza, enquanto escutamos à ventania, que parece ecoar. Quando passamos a ver o jovem em plano médio, o volume está mais alto, e Rodrigues está dançando, por vezes encarando a câmera, a quarta-parede, nós, como se posasse para uma fotografia. “*Esta é a roupa que minha mãe nunca*

*pôde usufruir, porque com três filhos para criar é difícil ter tempo para dar close”, ele narra em off.*

Os seguintes enquadramentos nos permitem notar variados detalhes: o jovem tem unhas pintadas, usa um piercing no nariz, tem duas tranças longas suspensas no alto de sua cabeça, lado a lado, nas extremidades. Plano próximo: vemos sapatos de salto alto, muito alto, e suas mãos amarram um dos cadarços. *Off: “Estes são os sapatos que minha avó nunca pôde usar, porque era complicado andar no chão de barro equilibrando a trouxa de roupa na cabeça.”* Outro plano próximo: vemos de perto sua cabeça, suas tranças pequenas, e sobre elas há dois apliques composto de barbantes escuros. As mãos de Rodrigues seguem atando-as às raízes dos cabelos negros. *Off: “Este é o cabelo que minha bisavó se viu usando em um sonho. E então acordou, era 1920.”* Ele se enfeita com maquiagem, delineador, glitter, batom dourado; exhibe adornos colados nos cantos dos olhos e na testa, como pequenas pérolas, e usa vários anéis, um deles grande e dourado. Seu corpo ainda se move e o jovem por vezes ainda mira seu olhar para o espectador, a quarta-parede, e somos seus interlocutores. O enquadramento captura seu rosto, que parece olhar para um espelho, admirando-se. Escutamos o cineasta em *off: “Essa é a maquiagem que a minha tia usaria se quisesse ganhar uma passagem só de ida para o CAPS.”*

Ouvimos a ventania ressoar cada vez mais volumosa, até misturar-se a ruídos diversos, sintéticos, que nos chamam à memória filmes de ficção científica e seus códigos, sons que sugerem a comunicação entre máquinas, ou o movimento de naves que atravessam o espaço sideral, ou a voz de criaturas alienígenas. Em sintonia com esses ruídos, o ator/cineasta ainda se move, mãos e cabeça meneando entre o ar e o corpo, e ele tem os olhos cerrados, como se estivesse em um transe. Vemos outras imagens sobrepostas ao jovem que performa: estrelas brilhantes na imensidão do cosmos, um céu anuviado, substâncias viscosas coloridas que se misturam, como óleos ou tintas. *“Este corpo divergente sobrevivendo no quilombo urbano”,* diz a voz em *off*, enquanto notamos a palavra “divergente” surgir e desaparecer sobre o plano em que Rodrigues ainda se move, dedos tocando levemente o rosto. *“Arte periférica, arcana, e insurgente”,* ouvimos, e vemos estas palavras surgirem sobre o jovem que se move no fundo, cabeça voltada para cima, como se conectado à uma outra dimensão. Vemos o céu, ou cosmos, ouvimos os movimentos de um transe misterioso, sons que parecem levar o jovem para outro lugar.

Tela preta. E surgem os créditos: “Um filme de Juan Rodrigues.” Ao fundo, uma nova imagem: nos parece o planeta Terra, do ponto de vista de quem olha do espaço. Outros créditos nos informam que o cineasta exerceu diversos papéis na feitura do filme: performer, diretor, roteirista, produtor, diretor de arte, editor. Silvia Leme é a diretora de fotografia. Surge, no fim, o logotipo do curso de graduação em cinema e audiovisual da Universidade Federal do Recôncavo Bahiano. Há uma outra marca depois, talvez de uma produtora, e narramos os créditos até o final porque nos segundos derradeiros escutamos um ruído que nos parece importante: de uma nota tocada em um berimbau.

### 2.3 Arco do Tempo

Sob um fundo negro, o título Arco do Tempo surge apenas por segundos, e dá lugar a uma cena, na qual vemos três homens iguais. Um deles está ao centro, e os outros posicionados em lados opostos, equidistantes. Todos surgem imóveis, voltados para o *fora*, para nós. Eles podem estar entre os vinte ou trinta anos de idade, têm a pele negra e os cabelos crespos e descoloridos, em *dreadlocks*. O homem do meio veste apenas uma calça cáqui, tem o peitoral nu, os braços esticados para em direção aos pés e punhos cerrados à frente do corpo. O sujeito à esquerda usa camiseta e bermuda vermelhas; à direita, o terceiro jovem veste um vestido vermelho, confetes finos e dourados que lhe descem pelos ombros. Uma trilha sonora toca ao fundo e amplifica o mistério da cena. Todos começam a se mover, e ouvimos ruídos: primeiro, e brevemente, um “tic-tac”, um som que nos remete a um relógio analógico; depois, o som sugere que uma espécie de corda está sob tensão, sob risco de arrebentar-se. Enquanto isso, os dois homens próximos às laterais do quadro têm nas mãos essas cordas invisíveis, ou correntes, atadas aos punhos do jovem posicionado ao centro, que ora pende para um sentido, ora para o outro, tentando resistir às duas forças ocultas, os braços esticados, pés fincados ao chão.

Temos então um corte, no qual os homens às margens são substituídos por grandes pedaços de carne crua, que giram sob um eixo vertical oculto; o jovem do centro agora puxa os braços para perto de seu corpo, resistindo ao que lhe mantém amarrado. O homem parece resistir cada vez mais [passamos a ouvir uma trilha

musical eletrônica etérea junto ao ruído da corda], seus braços voltando para perto de seu corpo, e ele realiza uma espécie de torção. Quando os outros dois sujeitos voltam a aparecer, o do meio cruza os braços à frente do peito, ergue a cabeça e [ouvimos] rompe os grilhões, liberando o seu corpo e dos homens que o puxavam.

Há um corte que nos coloca mais próximos ao jovem que ainda se liberta: ainda contra um fundo totalmente escuro, vemos seu peitoral nu se ampliar à medida que ele estica os braços, o corpo todo em processo de expansão, pedaços de carne ainda giram em suas margens. A trilha etérea passa a abrigar batidas diversas, o homem se move girando, a cabeça sacode as tranças loiras, o rosto se faz ver: é Juan Rodrigues que empresta o corpo novamente às imagens, que encena de modo fluído essa dança – será uma dança? Um rito? A expressão de um transe? Não temos certeza, notamos apenas que as imagens sugerem que algo ali se opera nesse corpo em movimento, junto à música etérea que abriga batidas diversas e ruídos alienígenas.

Um corte seco e a escuridão do quadro se converte em um abismo, no qual o corpo de Rodrigues parece afundar, lutando para salvar-se, sem sucesso. No tempo em que observamos o homem se tornar cada vez menor ao centro do preto profundo, a música etérea dá lugar à voz de Rodrigues, que reverbera:

Eu destruí a caixa onde fui aprisionado, vivo e morto ao mesmo tempo. E então me vi caindo em um abismo em direção à autoconsciência. Enquanto caio, tenho visões do momento em que acordo, e por três segundos, não nasci com um alvo nas costas. Por três segundos, sou livre para ser e amar. Por três segundos, eu não vivo entre pessoas que acreditaram em mamadeiras de piroca. O peso da minha existência é o combustível que move meu corpo. A glória de existir desafiando estatísticas. Eu vivo atravessando a morte. Eu recuso a sub existência que nos é imposta. Nós somos autores da nossa narrativa. Serei livre quando não houver medo. Muitos temem a inevitabilidade da morte, enquanto nós sonhamos com a possibilidade de viver. E para você, que observa a minha queda, resta a percepção da impotência do discurso e a necessidade da ação. Nós continuaremos aparecendo. Não existe negação para nossas histórias. O futuro irá provar que os laços forjados na luta, no sangue e no suor do povo negro continuará mantendo as portas por onde passei abertas. Eu não estou sozinho. Você não está sozinho. (Arco do Tempo, 2019)

Rodrigues segue em queda até se tornar minúsculo em comparação ao fundo negro, que nos parece tão grande, em comparação, quanto o espaço sideral. Duas luas cheias e brilhantes surgem às margens do quadro, pequenas enquanto o ser desaparece, o discurso se encerra e ficamos com o silêncio; no entanto, logo elas crescem, como se nós, que assistimos, estivéssemos nos aproximando delas. Surge então um quadro menor em meio à imensidão desse espaço negro, no qual as luas

vão e voltam. No quadro dentro do quadro há uma porta aberta que dá acesso a algo como uma varanda ou quintal, repleto de vasos com plantas, e é essa abertura que nos permite ver Rodrigues sentado ao chão, posicionado em frente à uma mulher jovem, de pele negra, de cabelos escuros e cacheados que caem pelos ombros. Eles olham um para o outro e entre eles, no chão, há esmaltes de unha espalhados.

Nas laterais, as luas por vezes dão lugar a nebulosas, ruídos visuais que espelham interferências, galáxias. Enquanto movimenta as mãos livremente, a mulher conversa:

Nesse meu processo de construção de identidade, o racismo, ele imperou primeiro, assim, não era possível eu ser negra, ponto. E quando eu tinha mais ou menos uns quatro, cinco anos, eclode o fato de eu ser gay, né, o fato de meu pai não conseguir entender muito bem e tratar aquilo com estranheza, [ela imita] 'essa pessoa, essa menina é estranha'. E aí quando essa menina é estranha, atravessando ainda mais um lugar que não era possível, ela também era negra, e aí tipo todas as coisas eclodiram. E eu sempre percebi o movimento da diferença, mesmo, dos tratamentos, dos cuidados, das dedicações, das atenções, eles eram um pouco exacerbados demais, e até excessivos, enfim, o desespero faz com que as pessoas ajam de maneira irracional, né [Rodrigues parece escutá-la de modo atento, acenando por vezes com rosto, em apoio ao discurso]. E aí foi bastante conflituoso eu conseguir formar... então como o processo do racismo ele já era institucionalizado, então o meu processo identitário parecia muito mais uma luta pela defesa da minha homoafetividade, da minha identidade gay, do que... muito mais que do que a formação da identidade de uma mulher negra, por exemplo, sabe? Eu queria ser uma mulher lésbica. E até eu conseguir formar todo esse processo, passar de toda a coisa de eu entender que não era uma coisa que era sexual, é homoafetiva, envolve toda uma condição cotidiana, e uma condição de construção que também ainda é muito binária e muito espelhada no modo heterossexual de vida, na heteronormatividade, né? E sempre essa coisa do diferente porque você tá sempre dentro dos outros que são iguais, as pessoas se esforçam e vão fazendo isso... se matando pra serem cada vez mais iguais, é enlouquecedor. E aí isso permeou toda a minha formação de identidade, mesmo, quando eu consegui... as minhas prioridades, não eram prioridade estudar, era prioridade trabalhar e conseguir uma grana, pra conseguir sair de casa, pra conseguir ter a minha independência, conquistar o que eu acreditava ser liberdade, então a faculdade me dava isso? Não dava, então o que vai me dar isso? E aí subempregos, humilhações, racismo, misoginia, abuso sexual, assédio, todos os tipos de situações que a gente passa tentando existir dentro desse lugar em que a gente é sempre visto como diferente...(Arco do Tempo, 2019)

Há um corte para o preto, uma pausa, e então as laterais do enquadramento exibem os ruídos visuais em preto e branco, como se sintonizassem algo, e logo dão lugar à uma lua grandes de cada lado do quadro dentro do quadro; luas como minguentes ou crescentes, contra o fundo preto. Após um instante, surge a mesma varanda vista anteriormente, Rodrigues ainda sentado – ele pinta as unhas dos pés

com os esmaltes espalhados –, voltado agora para outra pessoa, um homem negro, alto, de cabelos descoloridos e barba. Esse homem confessa para Rodrigues:

Sabe, por que assim, eu tô naquele lugar que eu sou um homem, preto, gay e tal... Mas eu sei que quando eu tô na minha, quieto, eu tenho passabilidade, sabe? Então a depender da forma que eu tô vestido, a depender da forma que eu tô e tal, eu vou ser um homem preto, na rua, visto assim, mas tipo a carga da homofobia não vai vir pra cima de mim. E aí que eu parei, e entendi que nesse mesmo tempo que eu sou alvo tem uma galera que tá mais na frente ainda, na linha de frente de ser alvo do que eu [há um corte para o preto, e então o quadro dentro do quadro ressurgue, os dois homens ainda conversam]. É foda porque a gente não é forte o tempo todo, a gente não tá bem o tempo todo, a gente tem os nossos problemas que as pessoas não sabem e só a gente sabe lidar, por mais que a gente compartilhe eles com alguém [agora vemos algo que nos parece a superfície das luas, margeando o quadro ao centro]. Sabe? É coisa de tipo... choro muito, véio. Chego em casa do trabalho e quando eu deito e vou pensar na vida eu choro muito, muito, muito. Mas as pessoas não sabem disso, por mais que elas se compadeçam elas não vão fazer aquilo mudar...”

Há um novo corte para o preto, como uma pausa, e o quadro dentro do quadro ressurgue, ele agora tem um fundo azul claro, e uma pessoa de cabelos cor de laranja, um adorno de barba com flores e o rosto todo preenchido de maquiagens – predomina a cor rosa – é quem fala, em plano próximo. Notamos que essa pessoa usa roupas coloridas, com ilhoses e outros adornos, sobre a pele negra. Às margens do quadro nesse momento exibem auréolas de luz de modo bem próximo, e elas piscam, como luzes de festa. A pessoa se dirige a um interlocutor fora de quadro, que supomos ser Juan Rodrigues, o ator/cineasta:

Eu espero pro futuro que a gente consiga construir essa capacidade de não olhar pra uma pessoa dissidente e marginalize instantaneamente ela. Eu acho que é uma luta que na prática, ela vai ser resolvida neste lugar, quando a gente conseguir ter essa educação de não estar construindo perfis através de fenótipo, assim, mesmo, porque isso junta tudo... tudo que a gente tá falando de ideologia, de horizontalidade, de ‘sou porque somos’, sankofa, de olhar pro passado, sabe? Tem vários pensamentos que existem mas que não são implantados porque ainda tá engendrada uma cultura capitalista, branca, ocidentalizante. Então quando a gente reverter isso, pra mim, a gente começa a esboçar uma ideia de futuro, e é o que eu realmente mais anseio no próximo século, semana, hora...”

Um novo corte, e temos ao centro um plano próximo que mostra novamente o chão da varanda ou quintal visto anteriormente, e vemos as pernas de Rodrigues e do amigo, que pelas roupas e voz, reconhecemos ser do segundo jovem entrevistado, aquele que se descreveu como um homem negro, alto. Os dois voltam a ser margeados por imagens do espaço sideral, galáxias, nebulosas. Por vezes eles pintam as unhas, enquanto o homem fala:

Quando eu tinha quinze anos eu não entendia por que eu tava no rolê com a galera e eu era sempre o único com quem ninguém queria ficar, ou o porquê da galera... juntava na sala pra sacanear, me dar apelido... e ter o concurso de menino mais feio da sala e eu ganhar, sabe? A minha estatura faz com que as pessoas acreditem, antes mesmo de me conhecer, que eu sou uma pessoa totalmente diferente do que eu sou, sabe? Porque socialmente se espera que um homem negro do meu porte seja um cara viril, robusto, grosseiro... hétero, tipo, um homem daquela forma mais escrota de ser..."

Temos outro corte, e passamos de volta para a terceira pessoa entrevistada que surge no quadro dentro do quadro. Às margens, temos os dois recortes que voltam a piscar como ilhoses atingidos pela luz. Podemos reconhecê-la pela blusa e pelos adornos que surgem em um plano próximo focado em seu torno, vemos seu colar, suas mãos que gesticulam enquanto ela discursa, seu cinto grande, seus joelhos; nessa cena, não vemos seu rosto:

E eu acho que é um trajeto mesmo, das afroafetividades, assim... a gente na maioria das vezes tá substituindo amores por processo de autoaceitação, que as vezes a gente não tem porque... é do cara não conseguir se achar bonito ao olhar no espelho... ou achar que a beleza sempre vai estar num outro que muitas das vezes não é semelhante a você, quando você olha, se coloca frente a frente da pessoa, e isso mexe muito com a identidade, também... essa busca, as pessoas constroem essa identidade através dessas relações de aceitação ou não...

Nesse momento temos um novo corte, no qual voltamos para o fundo absolutamente negro. No centro, há dois pedaços de carne girando, nos parece então que se fundem, ou fundam outra ideia nesse movimento. Nos recortes das laterais observamos corpos negros e sobre eles alguns brilhos, como os de uma constelação estelar, e eles têm lenços sobre os rostos, sentimos que é como se ele estivesse num espaço além. A mesma pessoa segue discursando:

Então cê vai modificar uma coisa ali, outra coisa aqui pra poder agradar, e se esquece muito de se olhar... pra mim esse lugar do afeto me instala esses pensamentos, de como nunca é um... ou a gente nunca fala sobre essa autoaceitação, ou sobre esse gostar de si mesmo, estar bem consigo, precisar ter o outro como uma referência, nesse sentido de suporte ou âncora, e que esbarra nesse lugar romântico, às vezes, eu acho, de construir a vida traçando já esse momento como se fosse necessário pra existência humana. Enquanto hoje, já chegando aos trinta anos e não tendo essas experiências, venho me conformando e sabendo lidar do meu jeito com isso, assim...

Há um rápido corte para o preto, e então temos outra cena com a mesma disposição dos quadros das anteriores; porém, aqui vemos no enquadramento central uma criança negra, ela tem o torso nu – livre – e veste apenas óculos grandes, com lentes escuras e armação preta com várias pontas, como sóis negros. Ela segura uma

pequena filmadora e aponta para um local repleto de árvores, como se estivesse fazendo filmes “caseiros”, e nós a vemos dentro do ponto de vista que performa também uma captura caseira” – se as interferências e grãos do “vídeo” são reais ou efeitos, não sabemos. Os recortes nas laterais do quadro exibem algo como um espelho, ou algum outro objeto reflexivo, que não qual vemos formas brilhantes, como planetas no espaço. Enquanto acompanhamos a exploração da menina, escutamos uma voz feminina em *off*:

Mas eu consigo ver o futuro quando eu vejo as crianças, mesmo, os erês... o desejo da renovação, sabe? Ensinar nas coisas, mostrar... não é essa ideia da criança como um pequeno buda, assim, que as famílias geralmente ‘ai, chegou uma criança’, aí todo mundo endeusa a criança, a criança passa por aquela coisa, mas... talvez a gente encontrar mesmo um jeito de recontar esse passado pra construir esse futuro, ou de construir no presente uma reconstrução desse passado para esse futuro... como a gente se conta, como a gente se vê. A sociedade faz um movimento muito estranho de como é que ela lida com seus fatos e com seus acontecimentos...”

Voltamos ao segundo entrevistado após o corte para o preto, que promove uma pausa, e agora os quadros menores exibem novas imagens do espaço sideral. Elas margeiam o enquadramento central, no qual vemos um plano bem próximo do terceiro entrevistado, que captura a boca e os arredores do rosto pintado/adornado dessa pessoa, enquanto ela fala:

“Onde estiver, ou como estiver, esteja em movimento, porque eu acho que a gente é isso, essa energia de movimentar, de sempre estar proporcionando coisas, experiências, sentimentos, sensações, é isso. Seja cinestésica para sempre [manda um beijo]”.

Corte seco. Novas batidas de inspiração afrobrasileira emergem, junto à uma imagem que guarda, dentro dela, um segundo enquadramento. No espaço entre quadro externo e interno, vemos o ponto de vista de quem olha para folhas de árvores e outras plantas, muito verdes – notamos que parece ser o vídeo gravado pela criança negra que aparece em uma cena anterior. No quadro de dentro vemos um largo muro ao fundo de um plano aberto, no qual vemos um muro com tijolos aparentes no fundo, e à frente notamos seis pessoas pretas de diversas idades que estão juntas lado a lado, olhando para a câmera, como se esperassem por um retrato. Elas testam poses diversas, por vezes se aproximando, para construir esse retrato. Uma dessas pessoas é Rodrigues, e as outras parecem ser seus parentes. Eles estão cercados de matos e árvores, guardados por uma espécie de moldura – as margens desse quadro central,

com arestas grossas e negras que a separam do enquadramento maior. Sobre a sonoridade percussiva começamos a escutar diversas palavras e frases em eco, umas sobre as outras, de modo que são pouco compreensíveis, notamos que evidenciam a existência de muitas vozes, algumas dessas palavras ou frases soam como as que estão nesse filme. Conseguimos distinguir poucas delas, como “*Defender a liberdade...*”, “*Amar...*”, “*Eu não estou sozinho. Você não está sozinho*” – essa última frase está no final do discurso da cena em que vemos o corpo de Rodrigues caindo, em meio ao preto absoluto.

Corte seco, tela preta. Há uma mensagem escrita em branco no centro: “*a realização desse curta não seria possível sem todas as bichas pretas que vieram antes de mim. obrigado.*” É o fim do curta-metragem. Os créditos surgem e evidenciam que a equipe deste filme contou com mais pessoas que as duas obras anteriores da *Trilogia da Bicha Preta*.

### 3. Para olhar os filmes

#### 3.1 Notas sobre o cinema negro

Para possibilitar nossa aproximação à obra de Juan Rodrigues, falaremos brevemente sobre a realidade do negro no cinema brasileiro, não com intenção de fazer um panorama ou uma cronologia dessa cinematografia – visto que há outras tantas pesquisas que se detiveram nessa tarefa –, mas com intuito de estabelecer algumas bases para tratarmos de como o cinema trata e dá visibilidade ao trauma coletivo do racismo. O que chamaremos aqui de “cinema negro”, no Brasil, é um movimento contemporâneo, descentralizado, nomeado há poucas décadas através de olhares estética e politicamente implicados, interessados em destacar um certo conjunto de filmes. Não há um consenso sobre quais seriam as condições para constar nesse recorte, para além do centramento do sujeito negro em relação à arte cinematográfica. No entanto, há uma perspectiva que parece um certo ponto de partido para o debate: a pesquisadora, professora e cineasta Edileuza Penha de Souza (2020) afirma que a denominação compreende a “produção de intelectuais e cineastas negros e negras”, um “cinema representativo da territorialidade e comunalidade negra e do patrimônio afro-brasileiro”, ou seja, um cinema em relação sócio-histórico-cultural com o sujeito negro na diáspora brasileira.

Tomamos a ideia do cinema negro brasileiro como uma chave de abertura para um direcionamento político do olhar que leve em conta o dispositivo de racialidade que opera na sociedade brasileira (CARNEIRO, 2023). Nossa presença à frente e atrás das câmeras ao longo da história foi constituída, seja por sujeitos racializados ou não, sob uma dinâmica de forças, das quais destaco a opressão e a resiliência. Tanto a invenção do cinematógrafo pelos irmãos Lumière e como a (questionável e limitada) abolição da escravização na lei brasileira datam do fim do século XIX. O cinema se tornou a arte do século XX em um mundo em que diversas colônias europeias ainda não tinham alcançado a liberdade, enquanto no Brasil os sujeitos negros eram deixados à própria sorte com a mudança paradigma do trabalho promovida pelo capitalismo. O racismo permaneceu como estrutura na divisão social do país, absorvida e encenada no audiovisual em uma relação de mútua reiteração.

\* \* \*

Pensamos no curta-metragem *O despertar da redentora* (1942), de Humberto Mauro, como um exemplo explícito desse funcionamento: o filme encena um encontro que teria acontecido entre a princesa Isabel, aos 16 anos, com uma moça negra que parece ainda mais jovem, que a aborda e conta que está fugindo de sua “senhora”. Em meio a um passeio da princesa com sua irmã mais nova, a moça escravizada se atira de joelhos em direção a Isabel e conta sobre sua vida de fome e violência a serviço de algum escravista. A princesa faz caretas ao escutar a história, denotando uma aparente inocência a respeito da exploração dos povos negros à época. Há a reprodução de cenas de subjugação da garota negra e de seus parentes, aprisionados de diversas formas, até a fuga da menina pela mata.



Figura 1 - Frame de *O despertar da redentora*

A moça escravizada segue chorando de joelhos, agarrada à saia da princesa, quando sua “senhora” e um feitor surgem e tentam acorrentá-la. Nesse momento, Isabel intercede pela jovem negra e não permite que a castiguem, em um ato de aparente misericórdia. No entanto, a “senhora” acaba por levar sua escrava embora. É a deixa para que Isabel reflita e enuncie: “Meu deus! Que coisa horrorosa é a escravidão! Dou a minha palavra, que seja como for, quando eu puder não há de haver mais escravos no Brasil!” Após a declaração, há uma montagem que sugere que, após a assinatura da Lei Áurea pela princesa, os negros estariam completamente libertos e felizes.

Nesse momento, destacamos o caráter didático do filme, assumido em uma cartela do início que relaciona sua produção ao Instituto Nacional de Cinema

Educativo do Brasil. A narração que ouvimos antes da cena principal afirma que se trata de uma história verdadeira, que reproduz fielmente até mesmo o local do acontecido. Mas trata-se de uma fabulação sobre a abolição que não encontra respaldo na realidade: a então regente do Brasil imperial estava cercada de pressão pela abolição de todos os lados, por revoltas de escravos pululando em todo o país, por movimentos abolicionistas moderados e radicais, pelo Exército e pelo Partido Republicano, insatisfeitos com a monarquia. A lei Áurea foi assinada quando a escravização se tornou insustentável.

Até os dias atuais a promulgação da lei Áurea ainda se encontra presente no imaginário popular de boa parte dos brasileiros como foi promovida desde a época da regência de Isabel, como se fosse uma “dádiva” cedida aos negros pela princesa “redentora”, e não a conquista de uma soma de movimentos e circunstâncias políticos (SCHWARCZ e STARLING, 2015). Porém, mais de 50 anos depois, Humberto Mauro realizaria esse curta-metragem a serviço do governo da época, que impulsionava uma espécie de ufanismo pobremente inspirado nas ideias de Gilberto Freyre. Rodrigues (2011) destaca que a obra seria “quase transparente ao transmitir sua mensagem oficial paternalista e autoritária. Segundo ela, o negro nada fez para se emancipar”. Em maior ou menor grau, parte da nossa produção imagética posterior seguiu encenando um mundo no qual os conflitos raciais seriam de fácil resolução ou já superados em nosso país, ainda que a população negra fosse ainda alvo de

“(...) um bloqueio insuperável e de uma forma de dominação racial hipócrita, extremamente cruel e camuflada, que aumenta a exploração do negro e anula suas oportunidades sociais, mas, ao mesmo tempo, identifica o Brasil como um país no qual harmonia e igualdade reinam entre as raças. A armadilha faz a cabeça do negro, que se desorienta e com frequência acaba capitulando, como se fosse responsável pelos seus ‘fracassos’” (FERNANDES, 2022).

\* \* \*

O pesquisador Luis F. K. Hirano (2022) defende que pensemos a história do cinema negro a partir das contribuições de atores e atrizes, que teriam deixado “as marcas fundamentais de suas experiências como negros na construção [dos] filmes” (HIRANO, 2022), afinal, nossa primeira presença no cinema se deu através da atuação. Os sujeitos negros começaram a aparecer substancialmente nas produções brasileiras a partir dos anos 1940, embora raramente atores dessa época tenham feito

algum sucesso para além de uma ou poucas aparições no cinema<sup>11</sup> (RODRIGUES, 2011). Grande Otelo, Agnaldo Camargo e Zé Ketti estão entre os artistas que, segundo Hirano (2022) contribuíram criativamente nos filmes que estrelavam; de modo paralelo, Fábio Rodrigues Filho (2021)<sup>12</sup> nos chama a ver o gesto da atuação não apenas como subordinado à vontade da direção, mas “nos atentar aos gestos mínimos, às tentativas ou exercícios de resistência e às incidências de rasgos na imagem precipitados pelos atores e atrizes negros” (FILHO, 2021). Quando pensamos em rasgos, pensamos na ferida que não podemos separar da existência mesma de nossas imagens nesse mundo, forjada em uma realidade histórica a qual não podemos escapar; enxergamos quebras e suspensões, irmãs dessas feridas que emergem, certas vezes, no próprio ato de tentar romper as estruturas que conformam nossas aparições. Pensamos na representação dos sujeitos negros no cinema ao longo de mais de uma centena de anos e vemos a perduração dessa ferida na “marca do plural” (MEMMI, 2007), na impressão do olhar do colonizador sobre o oprimido: uma concepção que despersonaliza e forma sobre os sujeitos a imagem de um “coletivo anônimo” transparente e perene que nega nossas singularidades e posiciona o sujeito branco como referência de subjetividade e agência.

As disputas por uma ideia de nação e de identidade nacional, no contexto político brasileiro do fim da década de 1950 e início da década de 1960, impulsionaram o surgimento de filmes que reposicionavam o sujeito negro em quadro, emaranhando-o à imagem do “povo brasileiro” (OLIVEIRA, 2016). O Cinema Novo produziu – temática e formalmente – uma crítica à ideia de Brasil veiculada pelas classes dominantes que atravessa o getulismo, o marcante governo de Juscelino Kubitschek e todo o período da ditadura militar. Era a fantasia de um país unificado e próspero, na qual as tensões raciais, sociais, ambientais e outras tantas, eram escamoteadas a favor dos *status quo*, da manutenção de privilégios das elites e de um projeto de desenvolvimento nacional que claramente não seria para todos. Desse modo, ainda que sob a perspectiva de uma elite intelectual, o movimento do Cinema Novo era um denunciador dessa ideologia que perpetuava no Brasil o paradigma da exploração e

---

<sup>11</sup> O pesquisador João Carlos Rodrigues (2011) menciona os atores Henricão, Milton Ribeiro, Eliezer Gomes, Luiza Maranhão, Lídio Silva e João Acaiabe como exemplos de atores negros que tiveram performances memoráveis em apenas um filme de longa-metragem nas décadas de 1950-60.

<sup>12</sup> “Na tentativa de forjar uma ferramenta capaz de operar o corte por justiça, este filme retoma e intervém em imagens de arquivo, reestudando parte da cinematografia nacional à luz da presença e agência do ator e da atriz negra.” Sinopse de “Tudo que é apertado rasga” (2019), de Fabio Rodrigues Filho.

da desigualdade. Surgiram então outras imagens, outros sujeitos e outras vidas em tela: o favelado, o pescador, o religioso, o trabalhador, o homem nordestino (em contraste ao *ethos* sudestino) foram postos em quadro os conflitos e vivências desses sujeitos, as religiosidades afrobrasileiras e o drama da fome e da miséria. Concomitantemente, alguns desses filmes continham certo ufanismo, que visava a construção de uma outra identidade nacional (NASCIMENTO, 2022). Em meio à estética metafórica regional de Glauber Rocha e ao estilo documental de Nelson Pereira dos Santos, dentre trabalhos de tantos outros, surgia a problemática do negro brasileiro. Nas imagens que dialogavam dialeticamente com o mundo, alimentadas por uma ideia de Brasil em perene contradição, emergia o sofrimento do negro.

O homem negro acontece como protagonista nesse profícuo e turbulento momento do cinema brasileiro, que coincide com um período ditatorial no Brasil, realizado por forças militares e conservadoras, a serviço da elite econômica nacional e estrangeira. Diversos artistas, músicos, cineastas, pintores, junto a movimentos sociais urbanos, do campo e das florestas, buscavam sobreviver a essa realidade opressora inspirando-se nas lutas por independência que ocorriam, na mesma época, em países africanos, e em tantos levantes de trabalhadores, estudantes e minorias sociais em diversos países europeus e até mesmo nos Estados Unidos. Nesse interim, a discussão sobre a autoria – que coloca centraliza no diretor a posição de “criador” (estético, político) do filme – atravessou o atlântico e se fazia presente nas discussões sobre mídia e cinema. Tornou-se evidente a ausência do “autor negro” (NEVES, 1968) no cinema brasileiro até então, em um mundo em que a imagem e o audiovisual alcançam protagonismo como meios de documentação, comunicação e fruição.

Em paralelo, o movimento negro brasileiro se reorganizava para resistir à continuidade de um projeto de país no qual habitávamos sem ter lugar. Com a confluência do surgimento de múltiplos intelectuais e artistas pretos, foram colocados em xeque os falsos “consensos” que sustentavam nossa imaginação política, como a negação do racismo no Brasil. Fazia-se a ideia fantasiosa – convenientemente vendida até mesmo ao exterior – de que a mestiçagem ao longo dos séculos, junto à falácia da “branda” escravização, teriam colaborado para a fundação de uma “democracia racial” no país. Tratava-se da continuada propaganda estética e política de que falamos anteriormente. Sobre o mito da miscigenação unificadora, que virou

senso comum, a pesquisadora Sueli Carneiro (2023) destaca que “sua (...) permanência até os dias atuais evidencia, por si, sua função estratégica, sobretudo como apaziguador das tensões étnico-raciais” (CARNEIRO, 2023). Essa é apenas uma das regulações morais que protege a branquitude e a elite financeira que, que se soma às regulações das vidas pelas instituições e seus aparatos violentos – como as polícias – intenta manter as minorias marginalizadas cativas, exploradas, desorganizadas e despojadas de suas singularidades, reduzidas ao consumo. Artistas, ativistas, e pesquisadores têm elaborado acerca dessas questões, não apenas no Brasil, mas em toda diáspora negra.

\* \* \*

Dos anos 1970 em diante, vimos o gradual surgimento cineastas negros, como Odilon Lopez, Zózimo Bulbul, Cristina Amaral, Waldir Onofre, Adélia Sampaio, Lilian Solá Santiago<sup>13</sup> e outros. Além disso começaram a existir espaços de mobilização e debate. Nos interessa em especial um seminário promovido pela Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil (SECNEB), em 1981, que visava ampliar o debate sobre presença negra e descolonização no cinema brasileiro. Pesquisadores de cinema foram convidados à discussão sobre variados tópicos, como a importância dos filmes para a preservação da memória das culturas negras no Brasil e em África e sobre a profissionalização de pessoas negras para que os artistas citados acima não fossem apenas exceções no universo do cinema. Críticos e acadêmicos da área colocaram em pauta as diversas contradições que envolviam aparições negras no campo das imagens, e obras como *Deus e o diabo na terra do sol* (1964) e *Rio 40 graus* (1955), entre outras, foram algumas das janelas que possibilitaram as discussões. Mas foi o debate sobre *Xica da Silva* (1976) que obteve centralidade ao colocar pauta as diversas contradições que envolviam as aparições negras num regime de visibilidade dominado pelo olhar branco.

---

<sup>13</sup> A centralização do papel do diretor como criador do filme acaba por invisibilizar mulheres negras que eram parte fundamental no desenvolvimento do cinema negro brasileiro. Por isso, incluímos aqui Cristina Amaral e Lilian Solá Santiago que, embora não tenham trabalhado majoritariamente como diretoras e roteiristas, exerceram partes substanciais nos filmes que fizeram, como montadoras e produtoras, por exemplo.



Figura 2 - Frame de *Xica da Silva*

Na ocasião, a pesquisadora da SECNEB, Juana Elbein, relembrou a resenha<sup>14</sup> da historiadora Beatriz Nascimento ao longa-metragem dirigido por Carlos Diegues, no qual ela lançava foco sobre as ambivalências que envolvem a representação da mulher negra e sua sexualidade e sobre encenações estereotípicas. Reproduzimos aqui alguns trechos da crítica:

Os negros, escravos e quilombolas são passivos, rebeldes inconsequentes (bandidos salteadores) e reconhecidos da bondade generosa do Senhor (...). Em suma, o *ethos* do português colonizador é de humanidade e reconhecimento da pessoa dos negros. Uma escravidão amena e divertida! (...) Xica da Silva vem reforçar o estereótipo do negro passivo, dócil e incapaz intelectualmente, dependente do branco para pensar. (...) é mais fácil tratá-la [a Xica] como o mito da sexualidade aberrante que foi desenvolvido em quatro séculos de domínio e exploração da mulher negra. Mais uma vez aparece a velha compreensão da África e do africano, como um primitivo, um *selvagem*. (NASCIMENTO, 2022)

*Xica da Silva* é até hoje um dos maiores sucessos de bilheteria nacional no Brasil, visto por cerca de 3 milhões de espectadores apenas nas telas de cinema. No filme vemos uma fabulação acerca de uma mulher negra ex-escravizada que se envolve com um minerador a serviço do poder colonial e que, portanto, desfruta de luxo e poder em uma vida atípica para os negros da época. A obra lida com diversas contradições da vida dos negros escravizados no século XVIII e foi tão elogiada quanto criticada. No próprio seminário do SECNEB, o crítico de cinema José Carlos Avellar e o pesquisador Ismail Xavier defenderam o contraponto de que o longa-metragem protagonizado por Zezé Motta trazia uma imagem libertadora da mulher negra, ao “realizar uma inversão de valores frente aos preconceitos” (XAVIER, 1982); posição questionada pelo pesquisador negro Muniz Sodré, que via a simples inversão

<sup>14</sup> Resenha crítica publicada no jornal *Opinião*, do Rio de Janeiro, em 5 de outubro de 1976.

de lugares de poder entre personagens do filme como insuficiente, diante da força dos códigos culturais naturalizados pelo racismo colonial. Sodré apontou ainda como pode haver pontos cegos no olhar de diretores e de pesquisadores brancos quando se trata de compreender as políticas que envolvem a representação da cultura negra no cinema; perspectivas viciadas que poderiam, então, levá-los a produzir ou promover imagens paternalistas e reducionistas (XAVIER, 1982) acerca do povo negro brasileiro.

Buscamos demonstrar, ao citarmos brevemente a resenha e o debate no seminário do SECNEB, que os apontamentos de Beatriz Nascimento acerca de *Xica da Silva* podem ser - e são realmente - feitos a respeito de inúmeras obras contemporâneas. O contraponto de Ismail Xavier pode ser estendido a tantas outras obras que trazem mulheres negras em aparições arriscadas, do ponto de vista de uma imaginação que confronta a moralidade hegemônica; que o apontamento de Muniz Sodré sobre a insuficiência das inversões estéticas/políticas serve à análise de múltiplos temas e formas que circundam a produção negra, uma vez que os artistas negros são sujeitos nascidos à sombra da imaginação hegemônica e podem reproduzir essencialismos. Não tratamos aqui, portanto, de concordar ou não a respeito das avaliações de Nascimento ou de Xavier acerca de um filme específico, antes intentamos expor algumas das perguntas que pesquisadores e cineastas pretendem tangenciar, responder ou subverter. Para Noel dos Santos Carvalho (2023), debates e espaços como esses foram importantes ao longo das décadas seguintes e tiveram "(...) enorme impacto na cultura brasileira das décadas seguintes. Nas artes, traduziram-se em demandas por autoria negra" (CARVALHO, 2022).

Um dos marcos do cinema dos anos 2000, na pós-retomada, foi o lançamento de *A Negação do Brasil* (2000), de Joel Zito Araújo, documentário que analisa a representação negra no cinema e na televisão brasileiros, ou seja, dando prosseguimento a esse debate. Na mesma década, tivemos ainda reunião de diversos artistas e trabalhadores pretos do cinema e do audiovisual em certos fóruns no qual foram para lidos manifestos – como o Dogma Feijoada (2000) e o Manifesto do Recife (2001)<sup>15</sup> – que trataram, entre outros tópicos, de fundamentos para a existência de filmes realizados ou protagonizados por pessoas negras, e das condições de

---

formação e trabalho para cineastas pertencentes às minorias sociais. Acreditamos que essas iniciativas são parte da costura de uma trama artística e crítica que, junto às transformações sociais do período, pavimentou o caminho para os jovens que produziram a partir dos anos 2010, em que nos deteremos mais adiante.

\* \* \*

Em *Compasso de Espera* (1973) o ator Zózimo Bulbul interpreta Jorge, um homem negro jovem, publicitário e escritor, que busca ascender socialmente. Ele tem que lidar com as tensões em torno de seus relacionamentos com a irmã que o acusa de esquecer das origens, com os amigos militantes e com duas mulheres brancas que, cada qual a seu modo, desvelam dinâmicas de poder. A relação amorosa interracial entre Jorge e a jovem Cristina termina após uma cena de violência, na qual o passeio de ambos para a praia é interrompido por um grupo de racistas que não aceitam ver a troca afetiva pública entre um homem negro e uma mulher branca. O casal é “castigado” pelo bando com socos, chutes e tem as roupas arrancadas. Por fim, são abandonados na praia, em um gesto de humilhação que representa o potencial traumático do racismo na vida cotidiana. O filme lida com as constrações impostas pelo racismo à vida de Jorge, mas vemos ao longo da narrativa há no personagem a recusa em se resumir a uma existência conformada e traumatizada.

*Compasso de Espera* foi dirigido por Antunes Filho, mas teve Bulbul como colaborador criativo, em especial no roteiro do longa-metragem, até mesmo levando questões ao cineasta sobre como o sujeito negro aparece e pode aparecer em quadro. Após várias experiências como ator até os anos 1970, Bulbul decide realizar seu primeiro filme, a partir de películas que sobraram das filmagens de *Compasso de Espera*:

Eu trabalhei muito com o Antunes [Filho, diretor] dentro do *Compasso de Espera*, brigamos muito, discutimos muito, porque a temática realmente era muito mais séria, foi realmente um dos primeiros filmes que coloca o negro não mais escravo, não mais submisso, mas o negro vivendo hoje no Brasil. Quer dizer, com toda a problemática de hoje que tem o Brasil, e do negro dentro desse contexto. E a partir daí foi que eu comecei inclusive a estudar muito mais a problemática negra e surgiu o *Alma no Olho*. (BULBUL, 1977)

Esse momento reflexivo do ator o inspira a realizar um curta-metragem de 12 minutos, no qual põe em quadro o próprio corpo, junto ao *jazz* de John Coltrane, para encenar o percurso do sujeito africano tornado escravo pelo colonialismo europeu, até

tornar-se, na diáspora, o negro em busca de libertação. Contra um fundo branco e poucos recursos em cena, como roupas e correntes, Bulbul performa simbolicamente o sofrimento, a fuga, a espiritualidade, e vários outros movimentos, voltado para a câmera, num perceptível ato de enfrentamento ao olhar branco e colonial que perpetua o confinamento – material e psíquico – do sujeito negro.



Figura 3 - Frames de *Alma no Olho*

A pesquisadora Janaína Oliveira (2020) defende que, a partir desse filme, Zózimo Bulbul inaugura o cinema negro brasileiro, mas não se trata de afirmar um pioneirismo cronológico; em vez dessa perspectiva, Oliveira sugere que *Alma no Olho* se torna um novo ponto de referência para imaginar um cinema que parta da subjetividade do negro:

Sua importância reside, antes, nos avanços estéticos e narrativos realizados por seu filme, que sobreviveu ao ostracismo – imposto pela crítica brasileira e pelos estudos de cinema através de uma hegemonia excludente de quase quarenta anos – para ser retomado como ponto de referência por uma nova geração de cineastas negros/os/es brasileiras/os/es.<sup>16</sup> (OLIVEIRA, 2020)

Corroboramos com o entendimento de Oliveira (2020), de que a importância do curta-metragem ultrapassa a dimensão da “temática negra” e reside, ademais, no que projeta esteticamente, principalmente através da performance: modos de aparecer diante da câmera enquanto sujeito a partir de si mesmo, fora do papel do “Outro” da branquitude, ou ao menos, em contínuo ato de afronta ou oposição. Antes, em *Compasso de Espera*, Bulbul buscara tangenciar essas questões através do personagem Jorge, que não é representado *apenas* com foco em sua dimensão

<sup>16</sup> Tradução nossa de: His importance lies, rather, in the aesthetic and narrative advances accomplished by his film, which has survived its ostracism—imposed by Brazilian critics and cinema studies through an exclusionary hegemony of almost forty years—to be taken up again as a reference point by a new generation of Black Brazilian filmmakers. (OLIVEIRA, 2020)

traumática, de fricção com a realidade – a realidade que não livra o sujeito negro da constrição do racismo. Porém, em Jorge vemos ainda a semente do escape: ele é escritor, é poeta, pode inventar. E em certo momento do filme, o casal protagonista de fato constrói *encenações*, pelas quais atravessam a conformação ao olhar externo, dominante; são esses mesmos atos lúdicos que possibilitam que a dupla experiencie, na frágil relação que estabelecem, algo de autêntico e espontâneo. No final de *Compasso de Espera*, Jorge se retira da complexa trama de fingimentos que testemunhamos ao longo do filme, para assumir o risco da indefinição, diante de um olhar externo – que ele parece denunciar como o nosso, o olhar do espectador.

De modo semelhante, em *Alma no Olho*, o ator dirige o olhar diretamente àquele que o assiste, em uma espécie de devolutiva que nos remete ao “olhar opositor” de que fala bell hooks: “Mesmo nas piores circunstâncias de dominação, a habilidade de manipular o olhar de alguém diante das estruturas de poder que o contêm abre a possibilidade de agência” (HOOKS, 2019). Desse modo, apreendemos que a quebra das correntes que Bulbul encena em *Alma no Olho* não é apenas uma referência direta às ferramentas de constrição e tortura utilizadas pelos brancos colonizadores à época da escravização, mas uma metáfora para o rompimento com a imaginação colonialista que busca tornar o sujeito negro, como disse Frantz Fanon (2008), um escravo da própria aparição.



Figura 4 - Frame de *Alma no Olho*

Ao utilizar o cinema em todas as suas dimensões para desdobrar a experiência do negro no mundo (FANON, 2008), acreditamos que Bulbul inspirou uma ideia de cinema negro que não está contida na reprodução do trauma que compartilhamos, tão presente no “paradigma da verossimilhança” que, segundo Oliveira (2020), pode ser

ultrapassado<sup>17</sup>. Daí parte nossa concordância com a ideia de que Bulbul pode ser considerado o inventor, simbolicamente, do cinema negro que nos interessa hoje, nesse trabalho: algo que reconhecemos como parte da ideia de “cinema menor”, não dado necessariamente às “celebrações tecnológicas” do mercado como direcionamento estético ou poético (SIQUEIRA, 2006). Por esse termo nos referíamos a filmes não-institucionalizados, menos influenciados por forças e ideologias dominantes que pautam com mais facilidade um cinema mais comprometido comercialmente.

O cinema brasileiro, como cinema terceiro-mundista – como diria Glauber Rocha – sempre teve sua porção ativa de uma arte “menor” abertamente independente e/ou anticapitalista, veículo para outros modos de ver e tangenciar o mundo e as questões do nosso tempo. Os filmes que tratamos nesse trabalho participam de uma sub constelação dentre esses cosmos, no qual a experimentação, o manejo livre dos testemunhos, das vozes e dos corpos tantas vezes resulta em modulações ensaísticas que, por suas naturezas inconformadas, acabam por desafiar formal e tematicamente o inconsciente colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018) – esse imaginário que encontra maior ressonância e reiteração nas mídias e linguagens de caráter comercial e/ou de massas.

\* \* \*

Os corpos negros tornaram-se mais presentes em quadro nas últimas décadas através dos filmes de ficção – alguns chegaram a alcançar distribuição no circuito comercial –, sendo *Cidade de Deus* (2002) provavelmente um dos exemplos dos mais conhecidos longas-metragens brasileiros dentro e fora do Brasil. Os elementos fílmicos em *Cidade de Deus*, da mise-en-scène à montagem, reforçam uma certa estética representativa que ligamos à busca pelo “efeito de real”. Nos parece que essa estética presente no cinema brasileiro favorece, sobretudo, a representação do sujeito negro em contextos de extrema violência: a repetição da experiência traumática do racismo colonial do qual ele não pode(ria) fugir, na realidade ou na ficção.

Relembraremos Jacques Aumont (1993) para pensar esse tipo de imagem que o cinema contemporâneo brasileiro, sobretudo o comercial, constrói sobre pessoas

---

<sup>17</sup> Beyond the assumed equivalence between film and reality in these films, it is important to understand black cinema as art. (OLIVEIRA, 2020)

negras e empobrecidas. O teórico do cinema pondera que há um “efeito de real” nos filmes, que parte antes de “efeitos de realidade”, estes provocados no espectador “pelo conjunto de índices de analogia em uma imagem representativa”. Ou seja, há uma imaginação coletiva, uma espécie de “catálogo de regras representativas que permitem evocar, ao imita-la, a percepção natural”. Com base em Jean-Pierre Outard, Aumont (1993) explica que o naturalismo na imagem se baseia sobre efeitos de realidade fortes, que provocam o espectador a procurar/encontrar referências no real para as figuras de representação, ainda que estejamos falando do cinema de ficção: “(...) Ou seja, o espectador acredita, não que o que vê é o real propriamente (...), mas, que o que vê existiu, ou pôde existir, no real” (AUMONT, 1993).

A busca pelo efeito de real curiosamente alcança máxima expressão no cinema através da representação de sujeitos subalternos. Voltemos a *Cidade de Deus*: grande parte do sucesso do longa-metragem se deve ao suposto realismo baseado, entre outros elementos, sobre a atuação naturalista do elenco, composto majoritariamente por crianças e jovens (até então) não-atores, selecionados em oficinas promovidas pela produção do filme.



Figura 5 - Frame de *Cidade de Deus*

O enredo do filme tem como pano de fundo a criação e expansão da favela *Cidade de Deus*, em meio à violência promovida em vários níveis por uma guerra urbana entre o tráfico de drogas e a polícia militar. Uma das decisões criativas que parecem confirmar o desejo de garantir o “efeito de real” no filme, feita pelos diretores Fernando Meirelles e Kátia Lund, consistiu na escolha da preparadora de elenco Fátima Toledo, conhecida por trabalhar com atores e não-atores em busca de expressões viscerais e autênticas. Em *Cidade de Deus*, ela treinava os atores a partir da ideia de que as pessoas podem trazer nos próprios gestos a expressão de suas

vivências e das comunidades de onde vieram – desse modo, os não-atores seriam capazes de encenar com o máximo de verossimilhança as vidas de pessoas faveladas e vitimadas pelo crime organizado e pela polícia militar. “No cinema verdadeiro, a pessoa não deve pensar em criar o personagem, tem que viver realmente a situação”, ela afirma em entrevista à revista Piauí<sup>18</sup>.

No entanto, o que vemos na estética “realista” de *Cidade de Deus* são múltiplas cenas em que pessoas negras e empobrecidas vivem situações de extrema violência e degradação moral; e o “método” de atuação de Fátima Toledo, graças ao imenso sucesso do filme, espalhou-se pelo cinema contemporâneo como uma referência na criação de performances viscerais que emprestam ao filme o “efeito de real” que fez da obra um sucesso.

Há um “campo de batalha simbólico dos meios de comunicação de massa” do qual o cinema não pode se retirar e no qual “a luta por representação no universo simulado homologa aquele da esfera política”, como explicam Stam e Shohat (2022). Ao destacarmos como o filme *Cidade de Deus* constrói uma representação “realista” do mundo, notamos como a visibilidade e a identidade das pessoas marginalizadas em nossa sociedade podem ser negociadas e/ou capturadas pelo inconsciente colonial-capitalístico, até mesmo em obras que supostamente deveriam denunciar a violência contra essas populações. O “efeito de real” presente e valorizado no cinema brasileiro contemporâneo muitas vezes se concretiza na reiteração de alegorias essencialistas e redutoras sobre sujeitos negros e pobres, como a ideia de que as existências dessas pessoas estão reduzidas ao cotidiano traumático promovido pelo colonialismo racista persistente em nossa sociedade.

### 3.2 Trauma e Fuga

Não pretendemos aqui dar conta de toda complexidade sócio-histórica, econômica e cultural que envolve o período das grandes navegações, das invasões ao novo continente, das matanças e aniquilamentos dos povos nativos, perpetrados pelos invasores e, finalmente, dos mercados de venda de seres humanos africanos, levados de milhares em milhares às terras colonizadas para servirem como objetos,

---

<sup>18</sup> <https://piaui.folha.uol.com.br/materia/como-nao-ser-ator/>

escravizados. Assim fala o pensador martinicano Édouard Glissant (2021) dessa experiência vivida por milhões de pessoas que transformou profundamente o mundo: “A primeira escuridão foi ser arrancado do país cotidiano, dos deuses protetores, da comunidade defensora. (...) A segunda noite foi a da tortura, a da degeneração do ser, vinda de tantos impensáveis suplícios.” Tão grande foi o processo de desterritorialização dos sujeitos africanos sequestrados para sustentar a modernidade europeia que pesquisadores como Paul Gilroy (2012) usa o termo “Atlântico negro” para mapear e abordar o tema das culturas da diáspora negra. Porque não se pode tratar delas sem pensar as dinâmicas coloniais e racistas e, concomitantemente, as (re)invenções de modos de vida que permitiram nossa sobrevivência ao longo dos séculos, ainda que com incontáveis transfigurações.

Nos importa tangenciar como essas condições possibilitaram a formação de um imaginário profundamente arraigado, em que se origina a acepção moderna da raça, que o pesquisador Achille Mbembe (2018) qualifica como “um complexo de microdeterminações” e como “uma ficção útil, uma construção fantasmática ou uma projeção ideológica” que se atualiza até hoje nas dinâmicas sociais; que perdura apesar das transformações sociais, entranhada em nossas estruturas, relações sociais e psiquê. De modo parecido, a pesquisadora Saidiya Hartman (2021) fala sobre o *status* atual das vidas negras nas terras colonizadas como uma “sobrevida da escravidão”, um presente que se desenrola sob a sombra de “um cálculo racial e uma aritmética política que foram entrincheirados séculos atrás” (HARTMAN, 2021).

Em uma relação de mútua reiteração, o sujeito negro surgiu subalternizado em tela, em imagens que reproduziam e reafirmavam essa posição – sempre aquém do referente de humanidade construído no colonialismo. Do mesmo modo, a herança da colonização nos países povoados pela diáspora negra é a pobreza e a desigualdade social e material, que implica numa sistemática exclusão das populações subalternas aos meios de produção de discurso e imagem – que, sabemos, são informados ideologicamente e historicamente. Como afirma Érico Andrade (2023): “Um dos maiores legados do colonialismo é determinar, por meio de critérios raciais, os únicos modos legítimos do dizer de si ou de relatar a si mesmo”.

Quando expõe sua perspectiva acerca de como esse determinismo colonial se revela no âmbito da psiquê, a pesquisadora, artista e *performer* Grada Kilomba constrói uma reveladora analogia: “O *sujeito negro* torna-se (...) **tela de projeção**

daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo (...): a ladra ou ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o” (KILOMBA, 2019). Recorrendo à teoria psicanalítica, Kilomba sugere que o processo interno de diferenciação que cria o sujeito racializado – nomeado, assim, como *negro* – pode ser comparado a uma espécie de *cisão* na psiquê. Nessa ruptura, o “Eu” do colonizador, a fim de se enxergar como “bom” e “correto” (positivo), precisa enjeitar o que há de “mau” e “errado” (negativo) em si, a partir de uma racionalidade essencialista e binária, dependente da conformação do outro em uma identidade final para se estabelecer continuamente como universal e humano. Deste modo, busca-se afastar do “Eu” o que poderia fazê-lo semelhante ao “Outro” – este vive sob constante estrangulamento de sua multiplicidade, sob a marca do plural (MEMMI, 2007).

Essa ruptura ou cisão, no entanto, não diz respeito apenas à psiquê daquele que se reconhece na branquitude. A construção da subjetividade do sujeito negro passa por reconhecer no próprio corpo os marcadores que atestariam sua inferioridade (ANDRADE, 2023); o sujeito pode desejar se afastar ou apagar essa identidade marcada pelo trauma, mas em sua dimensão coletiva, ele se torna quase indelével. Não por acaso, ao falar sobre a outrificação que precede a vida que, Fanon (2008) faz uso de palavras que remetem à violação: “O que é que isso significava para mim, senão um desalojamento, uma extirpação, uma hemorragia que coagulava sangue negro sobre todo o meu corpo? (...) Queria simplesmente ser um homem entre homens” (FANON, 2008). Inspirando-se no pensamento de Fanon, Kilomba (2019) escolhe as palavras “ferida” e “trauma” para tratar do impacto do racismo cotidiano na vida dos sujeitos negros.

Vivemos a continuidade desse trauma enquanto vivemos expostos à contínua universalização das percepções europeias sobre humanidade, moralidade, civilização, religião, beleza, e tantos outros aspectos da existência humana – nossa sociedade foi erguida sobre a exploração de povos colonizados material e simbolicamente, de modo a confirmar a mitologia europeia acerca da própria superioridade. O *modo de ver o mundo* autodenominado “ocidental” pelas culturas europeias depende de uma negação da alteridade, de uma recusa ao “Outro” e suas cosmologias, numa constante “estrangeirização” do diferente; quando pensamos em termos de imagem, pensamos que essa ideia se desdobra como desaparecimento, sombra e silêncio: “Estrangeiro’ é o X que substitui um nome próprio” (HARTMAN, 2021). Mas

o simbólico e o material se alimentam um do outro, e as contradições entre os dois também se cruzam, e não é por acaso que falamos de pessoas em situação de rua, nos dias de hoje, como vítimas de processos como invisibilização e higienismo. São, em sua maioria, pessoas negras. Desse modo, acho possível o diagnóstico de Grada Kilomba acerca de um mundo conceitual branco que atravessa as ex-colônias, e busca ainda fixar, conformar e reduzir o Outro (negro, travesti, indígena, imigrante):

Poderíamos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da negritude às quais somos confrontadas/os não são nada realistas, tampouco gratificantes. Que alienação, ser-se forçada/o a identificar-se com os heróis, que aparecem como brancos, e rejeitar os inimigos, que aparecem como negros. Que decepção, ser-se forçada/o a olhar para nós mesmas/os como se estivéssemos no lugar delas/es. Que dor, estar presa/o nessa ordem colonial. Essa deveria ser nossa preocupação. (KILOMBA, 2019)

Essa realidade se extravasa incontornavelmente no imaginário sob o qual foram realizadas as expressões culturais do período da colonização até a contemporaneidade. A hegemonia das ideias tenta construir uma história linear e monológica, investida em epistemicídios e no desencantamento da terra (RUFINO, 2019) – o que aprofunda a alienação e o trauma que afetam corpos abjetos, desprovendo-os de humanidade. O pensamento colonial “desencanta por negar a pluridiversidade do mundo” e opera sob a lógica da subordinação e da mercantilização; mas esse pensamento não deixa de apresentar “fissuras, fraturas expostas, hemorragias, sangrias desatadas” (RUFINO, 2019) nos quais os oprimidos fundam sabotagens e modos de “hackear” a existência cindida que o inconsciente colonial-capitalístico apresenta como único horizonte possível.

Nos tempos de ontem e hoje, os movimentos – sejam eles macro ou micropolíticos – que recusam (e recusaram) a determinação colonial deixaram seus rastros e vestígios ao longo da história e alimentam (alimentaram, alimentarão) as resistências que surgem (surgiram, surgirão), formando um tecido resiliente que lhes empresta força e persistência (as ideias da negritude, por exemplo), ou pode servir-lhes como refúgio, nas práticas espirituais, nas práticas artísticas dos povos explorados: “(...) a carne é partilha quando é memória de uma história comum em que um cruzamento de memórias converge para uma experiência da vivência do próprio corpo como um comum” (ANDRADE, 2023). Esse comum, portanto, pode ser constituído de sofrimento, mas não *apenas*:

“As culturas do Atlântico negro criaram veículos de consolação através da mediação do sofrimento. Elas especificam formas estéticas e contraestéticas e uma distinta dramaturgia da recordação que caracteristicamente separam a genealogia da geografia, e o ato de lidar com o de pertencer.” (GILROY, 2012)

O acervo de conhecimentos reinventados e transmitidos no novo mundo pelos povos nativos e pela diáspora negra se tornou base de sustentação para a continuidade não apenas desses povos, mas de todo povo ou grupo social oprimido nas sociedades pós-coloniais. Gomes, Lauriano e Schwarcz (2021) ressaltam:

“Assim, se chegaram ao Brasil tumbeiros carregados de pessoas com suas histórias, também vieram filosofias, teorias, religiões, plantas, práticas corporais, ritmos, ativismos, linguagens, cantos, padronagens, culturas materiais e imateriais – uma série de experiências que não se restringiram às fronteiras e margens delineadas pelos europeus que colonizaram o Brasil.” (GOMES, LAURIANO e SCHWARCZ, 2021)

Ocorre que nas Américas os escravizados indígenas e africanos – ou seus descendentes – nunca se contentaram com uma vida afastada da terra, das florestas e dos terreiros, sem liberdade para experienciar seus modos de vida – temos notícias de movimentos de revolta ou fuga de escravizados desde o início do séc. XIV. O filósofo e curador Dénètem Touam Bona (2020) chama de *marronagem* os movimentos de fugas de escravos e estabelecimento de quilombos durante o período colonial, mas estende o significado do termo a uma “multiplicidade de experiência sociais e políticas, que se espriam por cerca de quatro séculos, em territórios tão vastos e variados como o das Américas ou dos arquipélagos do oceano Índico” (BONA, 2020). A ideia da marronagem nos ajuda a compreender como as memórias dos *neg mawons* (termo usado nas Antilhas de colonização francesa), quilombos e mocambos (termos usados no Brasil-colônia) ou dos *palenqueros* (termo usado na América de dominação hispânica) influenciam as lutas e práticas de resistência contemporâneas “por reativarem a visão das vencidas e dos vencidos” (BONA, 2020); muitas vezes, as práticas de marronagem envolvem alcançar o “fora” da civilização, reavivar as comunidades e suas relações com a terra, com as matas e com as “sombras”, e constituir “espaços de desaparecimento” para acolher as fugas e/ou dificultar a “captura” daqueles que resistem ao aparelho colonial-capitalístico, dos vagabundos aos dissidentes (BONA, 2020).

No Brasil, segundo Beatriz Nascimento (2021): “Foi a retórica do quilombo, sua análise como sistema alternativo, que serviu de símbolo principal para a trajetória

desse movimento [social]” – o movimento plural e contemporâneo de resistência furtiva e criadora que abarca autoafirmação, restituição e (re)invenção das identidades negras. Como afirmamos anteriormente, a memória colonial também persiste através de diversos sistemas e instrumentos dominadores dos Estados modernos coloniais, sucessores dos aparelhos de repressão e proteção da propriedade privada que se desenvolveram no Brasil-colônia. Percebemos que a “(...) colonização é uma engenharia de destroçar gente” (RUFINO, 2019), mas que o quilombo é uma das respostas à essa constatação. Nesse contexto, as práticas culturais desses povos podem servir como ferramenta contracolonial, instrumentos de fuga que permitam a emancipação e a reapropriação do sujeito subalterno por si mesmo:

O aparelho da escravização só pode funcionar capturando os corpos que escraviza. Fugir é, portanto, provocar curtos-circuitos: opor um vácuo a qualquer captura. A deserção já é um ato de sabotagem. Sob a proteção da lua, os marrons (nègres marrons) inventaram assim táticas complexas de contracaptura; toda uma arte de desaparecimento que também é uma arte de metamorfose. (BONA, 2021)

Mas como desertar, como fugir? A fuga acontece muitas vezes como uma espécie de retorno – os escravizados fugiam para as matas e formavam comunidades a partir da criação de uma coletividade que lhes restituía a humanidade, lhes possibilitavam o reencantamento da vida (RUFINO, 2019). Este reencantamento parte primordialmente dos corpos, está contido (ou extravasado) em seus movimentos, nas palavras e canções que transmitem – e inevitavelmente ligado a um retorno à terra (território), às sombras, às florestas, por fim, a refúgios materiais e simbólicos. Nos fala Rufino (2019):

(...) fomos produzidos como desvio, como seres vacilantes e aí inventamos a ginga, a sapiência do *entre*, para lançar movimentos no vazio deixado. Os seres submetidos às lógicas de opressão desse sistema são inventores de jogos de corpo, palavra e ritmo (RUFINO, 2019).

Quando falando em “sombras e florestas”, dizemos de espaços em que movimentos de reencantamento e subversão da ordem colonialista possam acontecer, seja nas pequenas cidades ou nos grandes centros urbanos, entre pais e mães de santo, entre jovens capoeiristas, cineastas ou *rappers* – sem esquecer os próprios territórios ocupados por povos remanescentes de quilombos, que lutam incessantemente pelo direito de permanecerem em suas terras. Não se trata de um termo usado apenas em sua literalidade: quando falamos de encantamento, falamos de segredo, de como ele alimenta a marronagem e é por ela alimentado (BONA,

2021), de como a partilha desse segredo entre os encantados pode minar a Transparência conformadora que marca o pensamento “ocidental” em relação a outros modos de ser, pensar, olhar e sentir. Em seu discurso “Para a opacidade”, o pensador martinicano Édouard Glissant (2021) explica no que consiste a Transparência: “Para poder te ‘compreender’, devo reduzir tua densidade a essa escala ideal que me fornece fundamentos para comparações e, talvez, para julgamentos. Preciso reduzir.” A furtividade depende do direito à Opacidade, da justa reivindicação do ser pela sua singularidade, e aquele que foge busca escapar às verdades absolutas (GLISSANT, 2021). Em suma, reconhecer o espaço do secreto e do opaco é recusar a barbárie que acompanha o essencialismo, o desejo de conformação que faz do Outro a tela de projeção do sujeito branco. O sujeito negro que foge recusa uma identidade fixa da negritude para que possa criar, juntos aos seus, uma identidade fluida que diga respeito sempre a um “nós”. E nos pede uma perspectiva em direção ao outro que permita que ele seja exatamente como é ou deseja ser: “Opacidades podem coexistir, confluir, tramando tecidos cuja verdadeira compreensão está na textura dessa trama, e não na natureza dos componentes” (GLISSANT, 2021).

### 3.3 Do ensaístico nos filmes

Dentre os modos de escrita o ensaio surge como uma forma flexível de elaboração de uma ideia ou pensamento que permite uma “primeira tentativa”, uma “aproximação preliminar”, um modo experimental de expressão que foge, ou extrapola, os gêneros literários tradicionais. Trata-se de certa prática literária em que uma “prosa espontânea” soma-se a uma “interpretação original de um problema controverso” (STAROBINSKI, 2012), cuja criação é atribuída ao filósofo francês Michel de Montaigne. Ainda segundo Jean Starobinski (2012) o ensaísta seria um amador, um crítico, não-cientista, que contaminaria de bom grado o conhecimento do qual buscava tratar com a própria subjetividade. Em seu corajoso ato de publicar uma série de livros ensaísticos – permeados de “inquirições”, “ignorâncias”, “relatos” e “esboços” – Montaigne abriu caminhos para que qualquer livro pudesse ser publicado (STAROBINSKI, 2012).

Como uma extensão (ou expansão), chamamos filme-ensaio um modo cinematográfico marcado pelo hibridismo e pela experimentação. Pode ser reconhecido em obras no qual encontramos elementos do documentário, da ficção e do cinema experimental para costurar ideias, reflexões e sensações de maneira subjetiva e aberta, como num processo de pensamento em aberto. Na literatura ou no cinema, pensar a forma do ensaio nos possibilita reconhecer, a princípio, que há meios de entrar em contato com mundo não limitados à contraposição rígida entre sujeito e objeto, entre forma e conteúdo ou entre ciência e arte (ADORNO, 2003). Um ensaio pode se construir discursivamente “sobretudo pela justaposição ou coordenação de elementos em vez de sua subordinação” (LOPES, 2022), segundo sua vocação que prevê outros modos de organizar a experiência, de tecer “relações de vizinhança” entre palavras e/ou imagens. Segundo Silvína Rodrigues Lopes (2022), a “verdadeira dimensão” do ensaio é a de “potência incitante”. No domínio da literatura ou do cinema, pensamos que essa potência do ensaio dialoga com a “expressividade ensaística” de que trata Timothy Corrigan (2015):

(...) a expressividade ensaística descreve (...) uma sujeição de um eu instrumental ou expressivo a um domínio público como uma forma de experiência que continuamente testa ou desfaz os limites e capacidades desse eu por meio da experiência. (CORRIGAN, 2015)

Tal expressividade, que geralmente assume uma perspectiva subjetiva, pode trazer a voz ou corpo do cineasta, que se posiciona como autor, narrador ou até personagem da obra; pode traduzir-se em uma abordagem reflexiva, em que o ato de filmar ou montar é explicitamente incorporado à narrativa, problematizando a relação entre imagem e verdade; pode conter narração em primeira pessoa ou se manifestar na montagem, como principal elemento articulador de ideias complexas, associações poéticas e imagens de arquivo. Em grandes filmes como *Sans Soleil* (1983), de Chris Marker, *Os Catadores e Eu* (2000), de Agnès Varda, e *Videogramas de uma Revolução* (1992), de Harun Farocki, vemos que os modos ensaísticos são evocados em obras nas quais uma estrutura narrativa rígida sufocaria a abertura que temas caros à condição humana constantemente demandam. Temas complexos e multidimensionais como memória, identidade(s), tempo, perspectivas de minorias e/ou que questionam o status quo estético e político. Assim, um ensaio não apenas *diz de*

uma subjetividade, mas *produz* subjetividade quando se lança ao mundo (CORRIGAN, 2015).

Ao longo da história do filme ensaístico, cineastas como Barbara Hammer e Marlon Riggs surgem como artistas que exploraram o formato para filmar de modo politicamente engajados questões como liberdade sexual, marginalização dos corpos por racismo ou homo/lesbofobia, história de grupos e movimentos sociais. Suas abordagens eram pessoais e frequentemente assumiam caráter investigativo, não apenas acerca dos fenômenos sociais, mas a respeito dos próprios afetos e violências que os envolvem. Filmes como *Dyketactics* (1974) de Hammer e *Tongues Untied* (1989) de Riggs exemplificam como o ensaístico pode ser usado para investigar questões sociais e culturais, muitas vezes a partir de perspectivas que desafiam narrativas dominantes.



Figura 6 - Frame de *Tongues Untied*

Enquanto Hammer tratou da visibilidade lésbica e do corpo feminino como espaço de expressão de poder e desejo, Riggs abordou o afeto entre homens negros por meio de uma perspectiva que intersecciona questões de raça e sexualidade. Esses realizadores têm em comum a partida da própria consciência, uma “consciência ativa e assertiva”, como afirma Corrigan (2015), que projeta para fora como guia da forma fílmica, que direciona o manejo dos arquivos, memórias, identidades, vozes, músicas, performances e encenações, para criar algo a partir da experiência e estabelecer o diálogo ou o testemunho, dirigindo-se ao fora, “personificado como um ‘você’ mutável ou descorporificado” (CORRIGAN, 2015). Os trabalhos de cineastas como esses continuam a ser referência para aqueles que veem potencial político e estético na apropriação dos modos ensaísticos, bem como para cineastas que

desejam produzir a partir de equipes pequenas e poucos recursos materiais. Também demonstram como essas limitações podem impulsionar inovações estéticas e narrativas. Sem depender de grandes financiamentos, os cineastas ensaístas têm maior liberdade para explorar temas pessoais, políticos ou formas experimentais, que tendem a não interessar a produtores comerciais.

\* \* \*

Notamos que o ensaístico é algo que escapa de visões universalizantes do mundo a partir da própria forma e se envereda por perspectivas críticas às conformações do criar e do sentir e por isso relacionamos as formas que dele surgem com a ideia do cinema menor. Uma modalidade de cinema que sugere a possibilidade de outros modos de vida, capazes de nos fazer questionar “as visões pré-fabricadas do mundo” e nos oferecer “novas possibilidades de ver, pensar e experimentar a realidade” (SIQUEIRA, 2006), ou construir caminhos para além da sujeição ao colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018). A ideia do cinema menor nos ajuda a perceber de que modo podemos olhar para uma cena cinematográfica ativa e frutífera ainda que fora do grande circuito comercial ou mesmo em um circuito mais legitimado, como o circuito de longas-metragens. A cena dos curtas-metragens independentes brasileiros abarca muito da produção dos jovens negros, da população LGBTQ+, de povos indígenas, dos habitantes das periferias urbanas e dos estudantes de graduação (a partir da expansão do acesso ao curso superior para pessoas pretas e pardas, e depois para toda população de baixa renda, pelo sistema de cotas), entre outros produtores mais distantes das lógicas do mercado cinematográfico mais tradicional. Muito do cinema abertamente político realizado por essas pessoas questionam os discursos dominantes e, do mesmo modo, os modos de aparição dos sujeitos marginalizados em uma sociedade estruturalmente racista, conservadora, machista e trans-homofóbica. Uma pesquisa divulgada pelo projeto Cinemateca Negra, realizada pelo Instituto Nicho54 em 2023 acerca da produção cinematográfica negra brasileira de 1949 a 2022, aponta o seguinte:

A Cinemateca Negra realizou um levantamento inédito que mapeia 1.104 filmes dirigidos por pessoas negras no Brasil desde a década de 1940. O estudo revelou que 83% dessa produção surgiu entre 2010 e 2020, indicando uma recente explosão na produção cinematográfica negra, enquanto historicamente houve uma baixa prevalência de longas-metragens produzidos por este grupo. (AUGUSTO, 2023)

Como afirmamos na introdução, as novas gerações de cineastas negros formados a partir das ações afirmativas na educação superior e do maior acesso a tecnologias de produção audiovisual aumentou consideravelmente o número de produções – a pesquisa é inédita ainda ao catalogar as produções de mais de quatro minutos, ou seja, reafirma a importância do curta-metragem tanto quanto torna evidente o menor acesso dos profissionais negros às produções comercialmente mais viáveis ou legitimadas (AUGUSTO, 2023), como longas-metragens, novelas e séries limitadas da televisão. No entanto, esse cinema está acontecendo, tomando muitas vezes a forma do ensaístico ou do filme-ensaio como modos de investigação crítica dos sujeitos negros (e demais sujeitos marginalizados) acerca da própria realidade: de busca por suas identidades, origens e espiritualidade, por formar comunidades, por construir ou imaginar uma vida plena e livre do racismo e das demais formas de esmagamento e captura promovidas material e simbolicamente pelo colonial-capitalístico (ROLNIK, 2018).

Dentre os filmes de que falamos, alguns dos que receberam mais atenção dos festivais e críticos de cinema brasileiros nos últimos anos são: *Travessia* (2015), de Safira Moreira, *Pontes sobre abismos* (2017), de Aline Motta, *Arco do Medo* (2017), de Juan Rodrigues, *Nome de batismo – Alice* (2017), de Tila Chitunda, *NoirBLUE* (2018), de Ana Pi, *Para todas as moças* (2019), de Castiel Vitorino Brasileiro, *Arco do Tempo* (2019), também realizado por Juan Rodrigues, *Cinema Contemporâneo* (2020), de Felipe André Silva, *Amarração* (2020), *O que não tem espaço está em todo lugar* (2020), de Jota Mombaça, de Hariel Revignet, *um transe de dez milésimos de segundo* (2021), de Jamile Cazumbá, *Gargaú* (2021), de Bruno Ribeiro, e tantos outros curtas-metragens, cuja circulação propiciou diversos debates acerca da presença dos sujeitos negros atrás das câmeras e de suas aparições em tela.

\* \* \*

Falaremos brevemente de *Kbela* (2015), obra que julgamos importante nos deter um pouco mais e que certamente influenciou toda a cena cinematográfica negra feita nos anos seguintes, a partir da metade da década de 2010. *Kbela* é um curta-metragem de 22 minutos dirigido por Yasmin Thayná, mulher negra que à época do

lançamento da obra tinha apenas 23 anos. O filme foi produzido de forma independente e financiado por meio de campanhas *on-line* popularmente conhecidas como financiamentos coletivos e, por isso, era um filme aguardado por aqueles que acreditaram no projeto de uma jovem periférica de Nova Iguaçu (RJ). Talvez *Kbela* seja o filme contemporâneo que mais assuma a influência por *Alma no Olho*. Como a cineasta afirma em entrevista para Sabrina Giampá (Geledés), realizada em 2015:

KBELA é um filme inspirado na linguagem do filme *Alma no Olho*, do grande e importante cineasta negro brasileiro Zózimo Bulbul. Quando vi esse filme pirei, o cara fez o que fez no filme quando eu não era nem nascida. Zózimo era um grande inventor, um grande articulador de linguagem cinematográfica. Ele já hackeava antes mesmo da internet chegar no Brasil. Era um verdadeiro hacker, no sentido de combinar coisas, de reinventar, de hackear mesmo o cinema caretão, sabe? (Yasmin Thayná)<sup>19</sup>

*Kbela* é uma obra experimental ensaística que trata da “construção da identidade da mulher negra em meio ao racismo presente nas reações e relações com o cabelo crespo” (OLIVEIRA, 2016), baseado em um conto escrito anos antes por Thayná. Janaína Oliveira (2016) escreve a respeito da estética do filme, que começa ao expor de modo experimental e alegórico um dos traumas que atingem a população negra que vive sob o racismo cotidiano:

Nos seus 23 minutos de duração, o filme nos conduz de forma singular através deste processo de construção identitária que compreendo ter dois momentos: um começo solitário e de muito sofrimento, no qual, presa aos padrões da sociedade que lhe nega o direito à naturalidade e à beleza, a mulher negra faz de tudo para atingir a falsa porta de entrada para a inclusão nos parâmetros sociais, o alisamento dos cabelos crespos. Nesta parte, a público testemunha dimensões de autoflagelo e desespero pelos quais passam as mulheres negras, cujo exemplo maior está no momento em que ocorre aplicação de uma quantidade imensa de produtos diversos, de azeite e vinagre a potes e mais potes de cremes, em uma cabeça que se encontra separada do corpo. Essa solidão aparece também representada em outras sequências desse início marcado pelo sofrimento, fruto da introjeção de padrões hegemônicos. (OLIVEIRA, 2016)

Ressaltamos que as obras que se prendem a certo “realismo” programático e acrítico acabam por vezes repetindo e explorando a aparição do sujeito negro e sua experiência de vida sob o capitalismo racista (muitas vezes, em sequências violentas bastante gráficas, como ocorre no longa-metragem *Cidade de Deus*, de 2012) sem oferecer na obra pouco ou insuficiente contradiscurso – em termos formais ou

---

<sup>19</sup> <https://www.geledes.org.br/yasmin-thaynakbela-o-negro-e-o-unico-individuo-no-brasil-que-precisa-se-assumir-enquanto-sua-propria-racaetnia/>

narrativos –, algo que não se limite à conformação a esse sofrimento derivado de um trauma colonial coletivo. Ainda sobre o filme *Kbela*, Janaína Oliveira (2016) afirma:

A separação entre o momento inicial e o seguinte talvez seja uma das sequências mais belas do filme. Nela, onde há ruptura desses padrões, a personagem interpretado pela atriz portuguesa Isabel Zua, literalmente empretece, se livrando da tinta branca que cobre seu corpo e, por que não dizer, sua alma. Daí em diante, chega a segunda parte do filme, no qual a dimensão coletiva que marca todo seu processo de construção de identidade feminina negra ganha o centro da cena. Na verdade, não é só o processo de construção e afirmação da identidade da mulher negra que vemos em *Kbela*, mas das mulheres negras, juntas, reunidas, coletivamente trabalhando para um processo de fortalecimento mútuo, na batalha da superação das dificuldades da sociedade em que vivemos. É nesse sentido que, a meu ver, *Kbela* é, acima de tudo, a celebração deste encontro de mulheres negras que juntas afirmam suas identidades. *Kbela* é um filme de celebração. (OLIVEIRA, 2016)

Nesse trecho, vemos que Oliveira (2016) descreve uma cena alegórica, na qual uma artista negra performa a retirada de uma tinta branca de seu corpo, que nos parece inspirada no título do incontornável livro do martinicano Franz Fanon, *Pele negra, Máscaras Brancas*, lançado em francês em 1952.



Figura 7 - Frame de *Kbela*

Frantz Fanon era um médico psiquiatra, psicanalista e filósofo nascido na Martinica<sup>20</sup>, que participou da Frente Nacional de Libertação da Argélia praticando

<sup>20</sup> A Martinica é uma das ilhas do Caribe colonizada pela França. A conquista da Martinica pelos Europeus dividiu de modo arbitrário e violento a região do Caribe na qual já habitavam pelo menos três povos indígenas. Esses povos foram escravizados, junto aos africanos sequestrados pelos colonizadores. A Martinica é até hoje um departamento ultramarino insular francês no Caribe. Uma colônia europeia.

medicina em meio a um processo revolucionário. Vejamos o que ele diz no início do capítulo “A experiência vivida do negro”, em *Pele negra, máscaras brancas*:

Cheguei ao mundo pretendendo descobrir um sentido nas coisas, minha alma cheia do desejo de estar na origem do mundo, e eis que me descubro objeto em meio a outros objetos. (...) Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraíndo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu. (FANON, 2008)

É tamanha a potência da descrição subjetiva de um processo de sofrimento psíquico escrita por um intelectual negro – que também conheceu o processo do colonialismo através de sua atuação na Guerra de Independência da Argélia – que suas ideias viajaram através do Atlântico e chegaram a vários outros povos da diáspora negra. Chegaram até nós há décadas, foram lidos por atores importantes do movimento negro ao longo de nossa história, e nossa sugestão é que também inspira imagens como a do filme *Kbela*, no qual um corpo é capaz de performar um ato de libertação do olhar branco que extrapola a “realidade” – que parece inevitável – do racismo. A “relação de vizinhança” que supomos entre *Kbela* e Fanon tem sua terceira aresta em *Alma no Olho*, a obra que inspirou Yasmin Thayná. No filme, Zózimo Bulbul realiza a partir do próprio corpo, à frente de um fundo branco, uma encenação que extrapola a performance do trauma negro, ao representar, para além do sofrimento uma trajetória de insubmissão e a ânsia por se libertar de todas as correntes. Vemos, ao fim do filme, uma sequência em que ele usa um terno branco, mas ainda tem correntes brancas prendendo seus punhos, e não parece conseguir quebrá-las. O que vemos em sequência são vários planos em que as roupas brancas de Bulbul vão desaparecendo pouco a pouco, de modo que sua pele preta se revela cada vez mais; só quando desaparecem todas as camadas de peças de roupas brancas é que o homem negro se torna capaz de quebrar as correntes brancas. Tudo isso acontece sob o ritmo da música *Kulu Sé Mama (Juno Sé Mama)*(1965), performada pelo celebrado compositor de jazz John Coltrane.

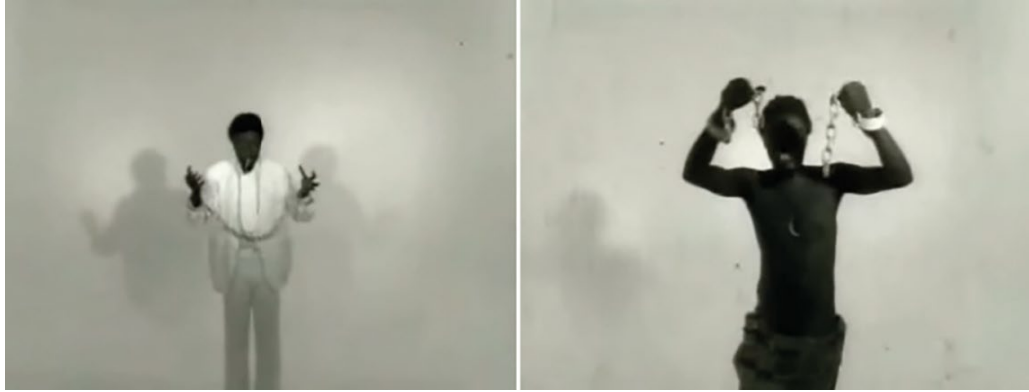


Figura 8 - Frames de *Alma no Olho*

Quando assistimos a *Alma no Olho* e *Kbela*, vemos na tela filmes-ensaio nos quais a experiência de vida do sujeito negro (ou da/e negra/e) e seu processo reflexivo de libertação são representados através de performances, a partir dos corpos negros – e da oralidade, do gesto e da imagem que deles provém. O ato de ensaiar coincide com o ato de criar a fuga, ou torná-la visível, audível e imaginável; esse gesto de fuga se realiza na performance dos corpos – em seus movimentos de insubmissão à branquitude e de transformação/criação de outros modos de vida. Esses filmes colocam em tela a possibilidade de uma existência para o negro para além do trauma instaurado pelo racismo e pela colonialidade.

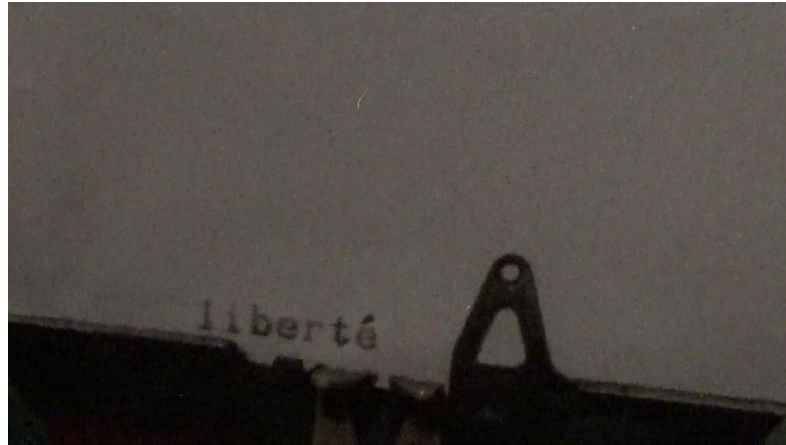
#### 4. Análise do *corpus* fílmico

O *corpus* fílmico escolhido para análise é o conjunto de três filmes que Juan Rodrigues lançou entre 2005 e 2020. Rodrigues é um performer e cineasta formado em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal do Recôncavo Bahiano, que começou a produzir seus filmes ainda à época da graduação e de forma totalmente independente. Escreveu, dirigiu, atuou e produziu a “trilogia da bixa preta”, composta pelos curtas-metragens: *Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2020). Selecionamos os filmes deste *corpus* por reconhecer que as obras de Juan Rodrigues apresentam convocações estéticas e políticas que o posicionam em uma cena cinematográfica de curtas-metragens desenvolvidos por realizadores negros a partir da década de 2010. Como vimos, décadas de reivindicações dos movimentos negros e artísticos por políticas públicas e ações afirmativas que culminaram no aumento da produção audiovisual negra também em médias e longas-metragens, mas o curta-metragem segue sendo espaço de maior independência e experimentação para os cineastas.

Vamos nos deter nas duas forças de que falamos antes: o trauma e a fuga, enquanto passamos pelos modos como os filmes são atravessados pelo ensaístico em suas proposições estéticas.

##### **Arco da Liberdade**

Logo no início de *Arco da Liberdade*, nos chama atenção como o diretor coloca em questão o colonialismo já nos primeiros planos do filme, quando lemos: “liberté”, a palavra “liberdade” em francês, parte o lema nacional francês baseado em coros de protesto na Revolução Francesa: liberdade, igualdade e fraternidade.



*Figura 9 - Frame de Arco da Liberdade*

Logo depois, vemos uma periferia brasileira, e um jovem homem negro parece estar em um estado particular de consciência, para entrar em contato com aquilo que parece não estar ali. Para as culturas negras, o corpo em transe permite o deslocamento e trânsito por múltiplas dimensões (RUFINO, 2019).



*Figura 10 - Frame de Arco da Liberdade*

Planos como os que mostram telhados e antes, os ruídos e as projeções nas paredes, as frestas por onde vemos a luz entrar – tudo isso nos indica sinais dessa abertura, dessa comunicação. Quando o desejo dessa relação se concretiza, só podemos escutá-lo, embora saibamos que a voz que pergunta: “O que é liberdade?” é de Juan Rodrigues.

Nesse filme, o trauma colonial do racismo surge de modo sutil, no reconhecimento dessa busca por conexão e na escuridão, nos cômodos escuros e na

visão da noite fora da janela, em fricção com cores que surgem em contraluz das janelas, das frestas e na sobreposição da flor que se abre.



*Figura 11 - Frame de Arco da Liberdade*

A conexão entre Rodrigues e as três vozes do filme é rápida, atravessada por ruídos e forças que não se revelam, cortadas por televisões que transmitem conteúdos diversos. Quando temos a profusão de imagens de Rodrigues, em planos variados, sobrepostas, atravessando-se, vemos que um transe maior estava em curso.



*Figura 12 - Frame de Arco da Liberdade*

Enquanto vemos fragmentos e sombra de suas mãos levadas à cabeça, aos olhos que se viram, a voz de Rodrigues se multiplica, em várias camadas com tempos diferentes, descrevendo imagens, memórias e narrativas que se acumulam. “Eu vi os expoentes da minha geração destruídos pela loucura, morrendo de fome, histéricos, arrastando-se...” emerge como uma voz em primeira pessoa, mas os ecos misturam

as frases e criam uma atmosfera de imprecisão temporal. Pode ser um discurso contínuo, mas os diferentes tempos que as contém sugerem que naquele corpo há várias vozes. As experiências que ouvimos nessa sequência sugerem subjetividades marginalizadas, feridas, tocadas pela pobreza, pelo vício, pela loucura e pelo desamparo. Uma inevitável situação da juventude negra periférica no Brasil.

Há uma interrupção do transe, ouvimos a voz de Rodrigues fazer as mesmas perguntas a um último entrevistado, enquanto uma câmera observadora foca um homem que anda pela rua à noite em busca de objetos de recicláveis, em um terreno baldio. Enquanto um rolo de papel higiênico de desenrola brevemente por um monte de terra, a câmera se move do homem para o papel.



*Figura 13 - Frame de Arco da Liberdade*

No tremor da câmera, a sugestão de que acompanhamos o ponto de vista de alguém, a visão de uma periferia tocada pelo abandono, redutora e restritiva, em oposição à expansão que o homem podia “ver” e “ouvir” ao entrar em contato com uma potência de abertura. Outras visões se apresentam na capacidade de conexão e nas respostas que ouvimos em *off*. Em resposta à última questão de Rodrigues, “*E se, tipo, se você fosse absolutamente livre, qual seria a primeira coisa que ‘cê faria, assim?’*”, o interlocutor responde: “*Acho que eu me tornaria criador. Entenda como quiser*”.

Em *Arco da Liberdade*, Rodrigues monta uma experiência na qual alguns procedimentos típicos do documentário se cruzam com outros, vindo do cinema experimental, mas parecem estar em função de uma pulsão de descoberta, que alimenta uma energia vital a partir de um corpo negro que carrega e evoca uma

ancestralidade. Memória de sofrimento, mas também de resistências. “E as resistências negras vão se desencadear precisamente a partir da reativação criadora dessa memória (...)”, diz Bona (2020). Seria precisamente o transe, que permite a “intensificação dos fluxos” e o posterior “desencadeamento” das forças que nele operam, como uma pulsão, que permite ao sujeito a reapropriação de seu corpo (BONA, 2021).

### Arco do Medo

No segundo curta-metragem da trilogia da bixa negra, Rodrigues realiza um processo de transformação. No início, escutamos de sua voz em *off* a narrativa de um rapaz negro, morador do morro e “viado”, como ele diz em primeira pessoa. Enquanto isso, ele surge, em planos próximos, olhando para a câmera.



*Figura 14 - Frame de Arco do Medo*

“Tempo, medo e liberdade o assombravam”, ele fala, enquanto tira, uma e uma, suas peças de roupa: uma camiseta e uma bermuda vermelhas, junto a um boné, vão se acumulando pelo chão à medida que a narração sugere uma vida de homofobia e inadequação desde a infância, que parte da própria família. Vemos uma montagem subjetiva, que cruza imagens de caixas e papéis, uma paisagem periférica, um pôr do sol por trás de uma árvore. Uma de suas frases, “De dentro de uma caixa o negrinho espera amanhecer”, revela uma vida de repressão e negação de mais uma camada de sua humanidade, além de uma vida exposição ao trauma do racismo, da homofobia, da masculinidade e da marginalização econômica.



*Figura 15 - Frame de Arco do Medo*

Ouvimos em *off*: “O maestro fardado dispara a sua batuta” e vemos uma profusão de imagens em planos próximos, do céu à rostos de santas esculpidas em pedra. “Cai um corpo. Gritos”. Um cemitério? A sensação que nos invade conforme a narração poética avança, atravessada por sons de tiros de arma de fogo, é de um sujeito que desafia aquilo que supostamente se desenha como seu destino de jovem negro e homossexual: a morte. É quando vemos que há um processo de transformação em andamento.



*Figura 16 - Frame de Arco do Medo*

Na sequência seguinte, vemos um corpo negro que se revela ao retirar pedaços de fita adesiva. Os planos próximos mostram a aderência e a resistência da fita em libertar a pele, escutamos o ruído isolado das fitas que se deslocam, que logo começam a ser puxadas com força por um corpo que já não pode mais suportá-las. Nos parece uma troca de pele, de um corpo marcado por uma memória de violência

que se reiterara gerando grossas camadas. Notamos que esse momento performativo dialoga intimamente com a retirada de tinta branca do corpo da mulher negra em *Kbela* e com a retirada de roupas brancas de Zózimo Bulbul em *Alma no Olho*, em sua dimensão simbólica.

No primeiro filme há uma opacidade que guarda uma vida em desejo de liberdade. Neste filme, a metamorfose precisa acontecer completamente para que se desenhe uma linha de fuga, nesse caso, no visível.

O corpo tomado pelo transe é o corpo carnavalesco, utópico, onde se opera a subversão da identidade, do estado civil, da máquina binária dos gêneros. Das metamorfoses do transe às transformações carnavalescas, encontramos os mesmos fenômenos de inversão dos papéis, de derrubada das hierarquias, de paródia dos conformismos e dos poderes. (BONA, 2020)

Na sequência, ruídos em *reverb* que se assemelham a uma ventania de tom sobrenatural embalam uma cena na qual o corpo de Rodrigues surge em um processo de “montagem” – como na expressão das *drag queens* sobre o processo de se vestirem e se maquiarem para construir uma persona feminina.

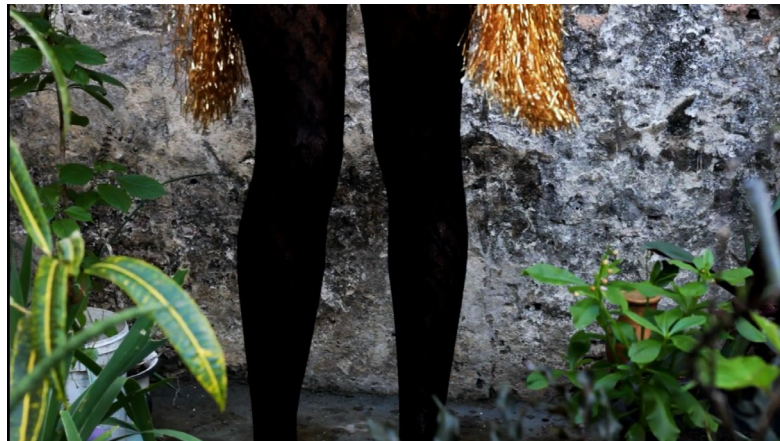


Figura 17 - Frame de Arco do Medo

Juan Rodrigues parece evocar mais uma vez a memória das culturas negras ao apresentar a possibilidade de se vestir para reivindicar no corpo a herança de sua ancestralidade, e não qualquer ancestralidade, mas uma no feminino, que honra as mulheres de sua família: a irmã, a mãe, a avó, bisavó e a tia.

E a marronagem não deve ser vista apenas por um ângulo. Existem muitas formas possíveis. (...) Se olharmos como a história aconteceu em geral, não

foram as grandes revoltas que trouxeram as coisas decisivas. (...) Foram todas as formas de microações, todas as resistências moleculares, todas as resistências fugitivas furtivas, que os abalaram, que fizeram fugir, que criaram mais e mais brechas no prédio e permitiram que tal revolta resultasse finalmente em algo. É isso que prepara o terreno. Como, por exemplo, as mulheres vão transmitir usando histórias, contos, canções, memórias do que aconteceu de resistência. (BONA, 2021)

Há uma espécie de reparação, de retorno em som e imagem, em curso na enunciação de cada peça de roupa, que segue a ordem de trazer à voz um desejo e o trauma que o retraiu: “Estas são as meias que minha irmã gostaria de ter usado, mas lhe foi dito que era moda de branco”. A repetição dos gestos sugere transe e ritual. Um ritual de montagem identitária que se realiza nas sensíveis operações realizadas na montagem fílmica, responsáveis por enquadrar e redimensionar cada parte do corpo que se apropria do poder que vai sendo liberado e ampliado naquele corpo.

O corpo potencializado pelo transe (deslocamento e trânsito por múltiplas dimensões) passa a não ser meramente passivo às violências a ele empregadas, se desgarrar da fixidez material imposta pelo substantivo racial e passa a operar inventando/inventariando ações de resiliência e transgressão. (RUFINO, 2019)



*Figura 18 - Frame de Arco do Medo*

No ato de vestir cada uma das peças de roupa, colocar a extensão de cabelo, vestir os anéis, em suma, Rodrigues faz mais do que performar uma viagem intertemporal para realizar o desejo ou a visão de cada ancestral. No processo de retomada de sua conexão com sua comunidade, Rodrigues forja para si uma identidade, elabora uma fabulação que recusa, inclusive pela composição das

imagens, qualquer essencialismo racial, sexual e de gênero. Quase imediatamente após o fim da montagem, os ruídos se intensificam e se desdobram em sons eletrônicos que associamos a uma viagem espacial.



Figura 19 - Frame de Arco do Medo

Enquanto isso, o autor-cineasta passa a se mover, tocar o próprio rosto, em transe profundo, atravessado por sobreposições do céu, de líquidos, do céu estrelado, uma imagem repleta de camadas. Parece ter aberto, enfim, uma passagem para fuga. Ele permanece conectado, até o momento em que apresenta esse novo corpo, em um discurso no qual a voz em *off* se soma às algumas palavras que surgem, destacadas, no centro do quadro: “Este corpo divergente sobrevivendo no quilombo urbano. Arte periférica, arcana, e insurgente.” Esse corpo divergente – insubmisso – não só reafirma sua sobrevivência, mas anuncia uma vida em afirmação, comprometida na construção de uma comunidade, ideia reforçada pela menção ao “quilombo urbano” (marronagem) e à defesa de uma “Arte periférica, arcana, e insurgente”.



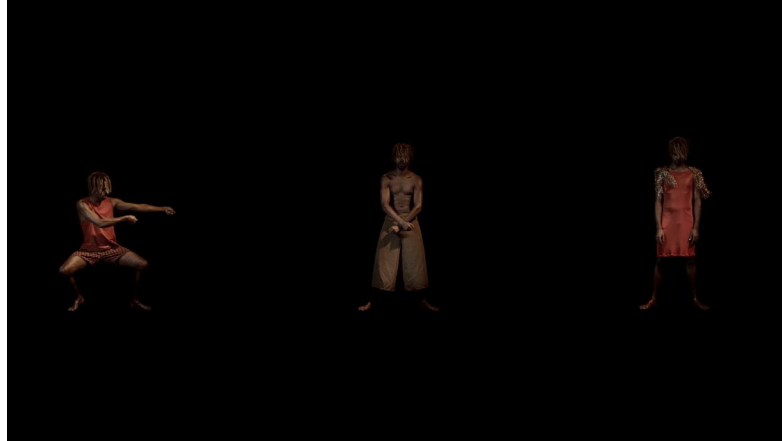
Figura 20 - Frame de Arco do Medo



Figura 21 - Frame de Arco do Medo

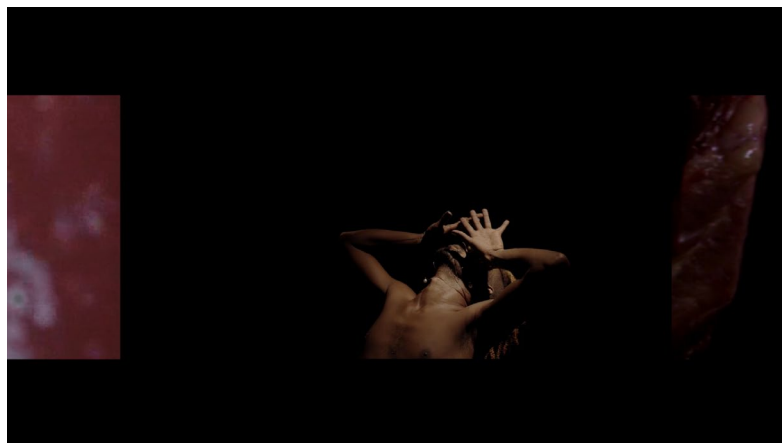
### Arco do Tempo

O último curta-metragem da trilogia começa em menção ao filme anterior: os três homens iguais voltados para a quarta-parede, equidistantes, à frente de um fundo preto, são Rodrigues: à nossa esquerda, vemos o jovem homem negro do começo de *Arco do Medo*, com a blusa e a bermuda vermelhas, e à direita vemos Rodrigues com vestido e confetes amarelos, como ao final de sua metamorfose no mesmo filme.



*Figura 22 - Frame de Arco do Tempo*

O homem do meio, que usa uma calça marrom simples e tem o tronco nu, resiste às espécies de cordas (como sugere o som de algo que se estira) invisíveis que o amarram a seus duplos, e o tensionam de um sentido para o outro. Em certo momento, o homem do meio consegue puxar os punhos para perto do corpo e arrebenta as “cordas”. Uma potente imagem se apresenta: um homem que, diante de outras versões de si mesmo, deseja se libertar.



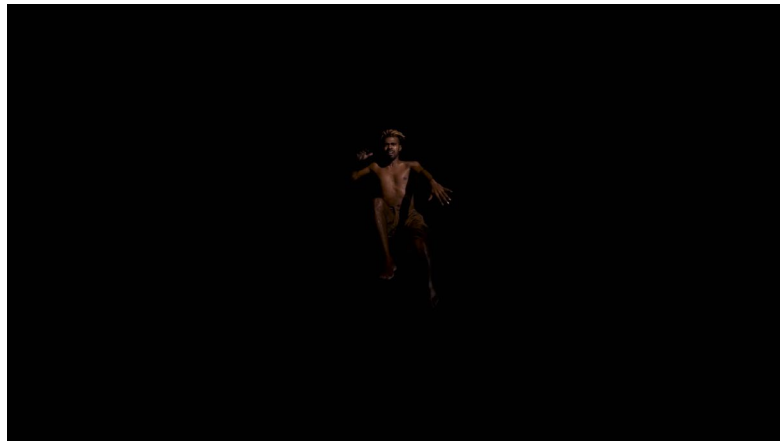
*Figura 23 - Frame de Arco do Tempo*

Quando ele se liberta, o quadro o coloca no centro, em meio a uma margem de mais duas imagens, e é como se Juan Rodrigues dançasse em meio a dois pedaços de carne, talvez duas sentenças, talvez o olhar de um outro para ele, que o cerca. Nesse momento, ele retorna ao transe e dança, sob uma melodia que une eletrônico e batidas, e seu corpo pode finalmente se libertar da constrição. Como em “Alma no Olho”, há algemas para romper, mas Rodrigues não para nisso. Ele reivindica um

modo de realocar no tempo e no espaço ligado às cosmologias negras, como modo de negar a prisão da identidade fixa:

As culturas de síncope são a emergência dos saberes que compartilham o praticar as frestas e pulsam pela potência parida no entre, que vagueia em busca de preencher os vazios. Capoeira, jongo, samba, macumbas, entre outras múltiplas expressões, são culturas de síncope, que, mesmo sofrendo esforços para serem enquadradas em determinadas normas, garimpam espaços para eclodir nos vazios deixados. São práticas que suas potências vibram nos tons das imprevisibilidades e das possibilidades. (RUFINO, 2019)

Quando fala de uma pedagogia das encruzilhadas, Luiz Rufino (2019) fala de modos de resistência que se desenvolveram ao longo dos séculos para serem capazes de operar na “falta”, nas “ausências”, diante de “processos de invisibilização/descredibilização/subalternização produzidos pela dominação do ocidente europeu” (RUFINO, 2019). Esses conhecimentos em sua maioria atravessam o corpo e fazem dele um espaço liminar, de encantamento, em uma lógica que “rompe com o binarismo todo e parte” (RUFINO, 2019); o corpo negro aqui não apenas faz “parte” do mundo, ele se inscreve como “o registro do ser no mundo, mas também do mundo no ser” (RUFINO, 2019).



*Figura 24 - Frame de Arco do Tempo*

Na sequência que se segue o corpo de Juan Rodrigues se afasta de nós no breu, em queda livre, seus braços e pernas como se tentassem alcançar um apoio. Recordamos do mito grego de Ícaro, no qual o inventor Dédalo, seu pai, constrói dois pares de asas feitas de penas e cera para que ambos pudessem fugir de Minos, rei de Creta. Dédalo avisou ao filho que ele não poderia voar muito alto, pois a

proximidade com o sol poderia fazer com que a cera que segurava as asas derretesse. Porém, “(...) o jovem Ícaro se regozijou na sensação de voar. Ele voou tão alto que o calor do sol derreteu a cera que mantinha as penas nas asas e fez o menino mergulhar em sua morte”.



Figura 25 - Reprodução de Ícaro, de Henri Matisse (Fonte: Google)

O mito de Ícaro é popular até hoje e serviu como motivo de inspiração para vários artistas e escritores ao longo de séculos. Pensamos na letra de *Ismália*, canção do rapper Leandro Roque, o Emicida:

Olhei no espelho, Ícaro me encarou  
 Cuidado, não voa tão perto do sol  
 Eles não 'guenta te ver livre  
 Imagina te ver rei  
 O abutre quer te ver de algema  
 Pra dizer: “Ó, num falei?”  
 (Emicida, 2019)

A composição de Emicida fala de sujeitos negros que buscam a vida plena em um mundo sempre preparado para nos eliminar. “Cuidado, não voa tão perto do sol” é um aviso para o sujeito negro que soa como: “sempre que desejar sair da caixa, destacar-se e assumir uma identidade não submissa você poderá ser punido, sobretudo, para lembrá-lo de seu lugar de subalternidade”. É que ressoa com o que ouvimos na voz off de Juan Rodríguez que acompanha sua queda:

Eu destruí a caixa em que fui aprisionado, vivo e morto ao mesmo tempo. E então me vi caindo em um abismo em direção à autoconsciência. Enquanto caio, tenho visões do momento que acordo e por três segundos não nasci com um alvo nas costas. Por três segundos sou livre para ser e amar.

Assistimos à queda de Rodrigues, perdendo-se no breu, como se sumisse no infinito da morte, já que se trata da elaboração de uma revolta, de uma espécie de manifesto fílmico no qual o autor-cineasta admite o trauma do racismo, mas se permite contemplar um mundo no qual ele, um homem negro e bicha, não seria um alvo fácil.

Eu vivo atravessando a morte. Eu recuso a sub existência que nos é imposta. Nós somos autores da nossa narrativa. Serei livre quando não houver medo. Muitos temem a inevitabilidade da morte, enquanto nós sonhamos com a possibilidade de viver.

Em seu discurso, Rodrigues reafirma a existência do trauma ao dizer que vive atravessando a morte, mas em contraponto oferece a revolta contida naquele que reivindica a possibilidade de um sonho comum: a possibilidade de viver de modo verdadeiramente livre. No fim de seu longo monólogo em desafio a um status *quo* racista e LGBTfóbico, Rodrigues afirma (a essa altura, vemos seu corpo cada vez mais diminuto ainda em queda):

Não existe negação para nossas histórias. O futuro irá provar que os laços forjados na luta, no sangue e no suor do povo negro continuará mantendo as portas por onde passei abertas. Eu não estou sozinho. Você não está sozinho.

Quando tudo se torna breu, há silêncio e duas luas cheias surgem pequenas, mas cada vez maiores, às margens do quadro. Surge então um quadro menor, pareado pelas margens no qual vemos as luas mudarem e se tornarem galáxias ou outros temas espaciais. Nesse quadro menor, acompanhamos Rodrigues em uma varanda repleta de plantas, na qual ele está sentado no chão, primeiro com uma mulher e depois com um homem, ambos negros.

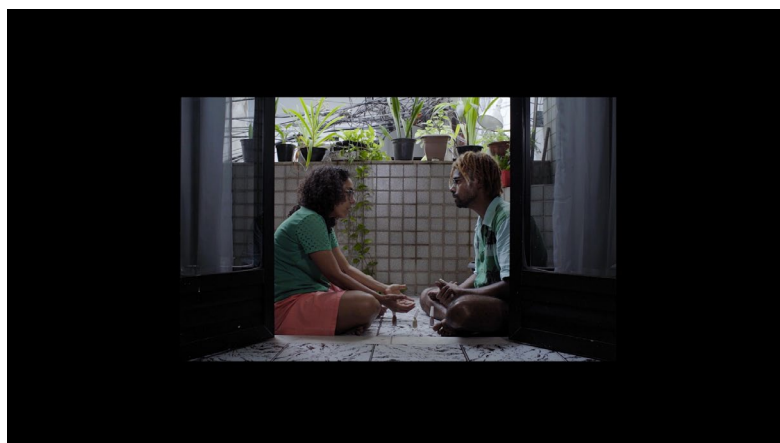
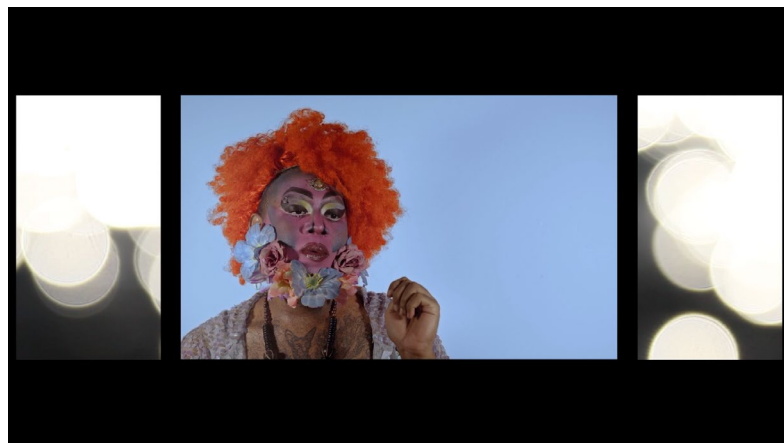


Figura 26 - Frame de Arco do Tempo

Agora, Rodrigues surge vestido de modo informal, camiseta verde e bermuda, e ele escuta seus entrevistados, sentados junto a ele. Ele olha para seus interlocutores e pratica uma escuta atenta. Esse lugar se constitui enquanto espécie de “lugar seguro” na qual essas pessoas falam de suas experiências de vida como pessoas negras e LGBTQ+, num mundo colonial-capitalístico no qual esses modos de desumanização se somam.



*Figura 27 - Frame de Arco do Tempo*



*Figura 28 - Frame de Arco do Tempo*

O que vemos nesse ponto do curta-metragem é o retorno para um modo documental, de entrevista, que nos parece em continuidade com o primeiro filme. Esse ponto de abertura, ouvimos vemos e/ou ouvimos o pensamento de diversas pessoas negras e a montagem nos apresenta variadas imagens de presença e esperança – em especial quando surge uma criança vestida com um óculos divertido e uma câmera pequena em mãos.



*Figura 29 - Frame de Arco do Tempo*

Seguimos vendo às margens do quadro algumas imagens, como de espelhos, outras imagens do espaço sideral e do que parece a superfície da lua. Enquanto isso, os dizeres dos entrevistados se repetem e se sobrepõem, e sonoramente temos uma multiplicidade de vozes que reafirmam o desejo de construção de identidades e comunidades livres, baseadas no cuidado mútuo (delicadamente sugerido na escuta atenta e no ato de pintar das unhas). Na cena final, escutamos o tocar do que parece ser um berimbau, enquanto Rodrigues encerra o filme-ensaio em um momento de fabulação: constrói um quadro dentro do quadro, no qual uma família negra se une as poucos, vemos o autor-cineasta entre as pessoas. A moldura do quadro central é de uma árvore, suas folhas balançam, e é importante que as folhas ainda existam.



*Figura 30 - Frame de Arco do Tempo*

Ao lado da própria família, Rodrigues posa para criar uma fotografia em preto e branco; uma comunidade unida sobre um território comum. Ouvimos a repetição das vozes das entrevistas. Elas são múltiplas e polifônicas. Por fim, escutamos novamente a voz em off de Juan Rodrigues, em mais uma evidência de sua reafirmação de vida: “Eu não estou sozinho, você não está sozinho”.

## 5. Considerações finais

As obras de Juan Rodrigues, em consonância com outras obras de um cinema menor contemporâneo realizado por pessoas negras, demonstram a existência de uma cena artística atenta às contradições de existir como negro em uma sociedade de matriz colonial, na qual o racismo atravessa nossas vidas cotidianamente, apesar de certos avanços em matéria de representação. O pensamento negro sobre liberdade e as cosmologias estão presentes nos filmes, em especial, defendemos que há um pensamento que se manifesta esteticamente na elaboração das imagens e performances através do filme-ensaio. Dentre as modulações possíveis do ensaístico, vemos no trabalho de Rodrigues aquelas nas quais o corpo assume uma dimensão central, como mediador e propagador de questionamentos, relações e reparações. O corpo negro colocado no centro das relações elaboradas pelas imagens para dizer da fuga e do trauma. Desse modo, o performativo se afirma no cinema ensaio negro como ferramenta de mesma importância que o discurso, no qual até mesmo a “voz” é uma presença performativa, em sua energia disparadora de outros estados de consciência e entendimento.

Percebemos que esses filmes não surgem num vácuo de referência, e nem poderiam: conscientes da importância de nossas genealogias simbólicas, novos cineastas como Juan Rodrigues e Yasmin Thayná estão em consonância estética e política com as lutas dos movimentos negros que vieram antes, como a obra de Zózimo Bulbul *Alma no Olho* ou de pesquisadores e pensadores como Sueli Carneiro, Grada Kilomba e Franz Fanon. Notamos que a obra de Denètem Touam Bona permite a aproximação dessas obras através do prisma do pensamento da fuga, ou seja, em busca de modos de reafirmação da vida negra no agora, de uma resistência que segue viva porque as cosmologias e pensamentos negros conseguiram atravessar séculos de exploração através das práticas do segredo (opacidade), do transe e da arte. Para Bona (2020),

É preciso então ver na marronagem um processo de desdomesticação: um “devir selvagem” libertador. (...) O movimento de libertação operado pela marronagem deve ser tomado em sentido próprio: é antes de tudo uma libertação do movimento disparado por um corpo dançante – todo passo de dança podendo ser o esboço de um golpe. (...) Trata-se então de rearmar os corpos e os territórios nos quais eles se inscrevem, reencantando-os pelos sortilégios de uma cosmopoética do refúgio. (BONA, 2020)

No trecho acima, Bona (2020) reafirma que a liberdade dos corpos pauta, não só mas inclusive, na prática artística. Um movimento político fundamental para seguir alimentando o refúgio que pode tornar a vida negra mais possível. Os filmes-ensaio de sujeitos negros brasileiros parecem ter em comum a centralidade do corpo como veículo de experimentação e invenção de imagens que alimentem os gestos de fuga, as possibilidades de sobrevivência e supravivência (SIMAS e RUFINO, 2020) para os povos negros em diáspora. Desse modo, esses filmes são também uma importante ferramenta micropolítica para o enfrentamento do racismo colonial.

Segundo Suely Rolnik (2018), sob o domínio do colonial-capitalístico, as subjetividades encontram-se “desagregadas de si mesmas e de seu campo existencial”, e por isso só conseguem vislumbrar uma forma de mundo: “o mundo”. Para que o sujeito possa começar a se libertar desse imaginário limitante ele precisa reapropriar-se de sua vida (ROLNIK, 2018). Essa ideia ressoa o pensamento de Simas e Rufino (2020) acerca da possibilidade de uma supervivência ou supravivência:

Os sobreviventes podem virar ‘supraviventes’: aqueles capazes de driblar a condição de exclusão, deixar de ser apenas reativos ao outro e ir além, afirmando a vida como uma política de construção de conexões entre ser e mundo, humano e natureza, corporeidade e espiritualidade, ancestralidade e futuro, temporalidade e permanência (...) Mas o salto crucial entre a sobrevivência e a supravivência demanda um conjunto de estratégias e táticas para que saibamos atuar nas batalhas árduas e constantes da guerra pelo encantamento do mundo. (Simas e Rufino, 2020)

Por fim, com os filmes de Rodrigues, vislumbramos a possibilidade de constituição de uma supervivência, ao mesmo tempo fabulada e real, através de uma arte que ensaie “liberar a vida de sua expropriação” (ROLNIK, 2018), futuro desejado pelos sujeitos negros que, há mais de 400 anos, vêm lutando contra tantas as formas de expropriação de seu corpo e de sua humanidade.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. **Notas de Literatura I**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2003.
- BONA, D. T. **Cosmopoéticas do refúgio**. 1. ed. Florianópolis: Editora Cultura e Barbárie, 2020.
- BORGES, R. Cinema, imagem e imaginário: por outros regimes de visibilidade para mulheres negras. In: CARVALHO, N. D. S. **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022.
- CARNEIRO, S. **Dispositivo de racialidade: A construção do outro como não ser como fundamento do ser**. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- CARVALHO, N. D. S. Introdução. In: CARVALHO, N. D. S. **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022.
- CORRIGAN, T. **O filme ensaio: desde Montagne e depois de Marker**. Campinas: Papyrus Editora, 2015.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, G. **Kafka: por uma literatura menor**. 1. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2017.
- FANON, F. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FILHO, F. R. D. S. **Um rasgo na imagem: Fagulhas para uma pequena história do cinema brasileiro - Dissertação**. Belo Horizonte: UFMG, 2021.
- GOMES, F. D. S.; LAURIANO, J.; SCHWARCZ, L. M. **Enciclopédia Negra**. 1. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2021.
- HALL, S. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Tradução de Adelaine; La Guardia e Resende.[et al.]. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.
- HIRANO, L. F. H. Grande Otelo: o ator, autor - pistas para um cinema negro no Brasil. In: CARVALHO, N. D. S. **Cinema negro brasileiro**. Campinas: Papyrus Editora, 2022.
- HOOKS, B. **Erguer a voz: pensar como feminista, pensar como negra**. 1. ed. São Paulo: Editora Elefante, 2019.
- IKEDA, M. O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação. **Cinemas d’Amérique latine**, Toulouse - França, 2012.
- KILOMBA, G. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Editora Cobogó, 2019.
- MBEMBE, A. **Crítica da razão negra**. 1. ed. São Paulo : n-1 edições, 2018.
- NASCIMENTO, M. B. **O negro visto por ele mesmo**. São Paulo: Ubu Editora, 2022.
- NEVES, D. E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. **Cadernos Brasileiros: 80 anos de abolição**, Rio de Janeiro, 1968.

OLIVEIRA, J. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: VALENTE, A.; CAPUCHO, R. **Avanca Cinema 2016 - Internacional Conference**. Avanca, Portugal: [s.n.], 2016.

OLIVEIRA, J. With the Alma no Olho: Notes on contemporary Black Cinema. **Film Quartely**, Califórnia - EUA, 74, n. II, Winter 2020.

RANCIÈRE, J. O tempo da emancipação já passou? In: AL., G. D.-H.. [ **A república por vir: arte, política e pensamento para o século XXI**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

ROLNIK, S. **Esferas da Insurreição: notas para uma vida não cafetinada**. 2. ed. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SCHWARCZ, L. M.; STARLING, H. M. **Brasil: Uma Biografia**. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

SIQUEIRA, M. R. D. **O ensaio e as travessias do cinema documentário - Dissertação**. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

XAVIER, I. Cinema e descolonização. **Revista Filme Cultura**, Rio de Janeiro, 1982.