

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA**

Articulações para uma estética implicada na obra audiovisual afro-brasileira

Patrícia Pereira Lima

Rio de Janeiro

2024

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA CENA**

Articulações para uma estética implicada na obra audiovisual afro-brasileira

Patrícia Pereira Lima

**Dissertação de Mestrado apresentada à Escola de Comunicação da
Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a
obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.**

Orientadora: Profa. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos

Rio de Janeiro

2024

Dedico este trabalho a meus e minhas ancestrais,
e àqueles e àquelas de quem um dia também o serei.

Articulações para uma estética implicada na obra audiovisual afro-brasileira

Patrícia Pereira Lima

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes da Cena.

Aprovado por

Profa. Dra. Maria Teresa Ferreira Bastos – orientadora

Profa. Dra. Adriana Schneider PPGAC/ECO/UFRJ

Prof. Dr. Matheus Araújo Santos / Cinema e Audiovisual UFRB

Aprovada em 13 de maio de 2024.

LIMA, Patrícia Pereira.

Articulações para uma estética implicada na obra audiovisual / Patrícia Pereira Lima – Rio de Janeiro; UFRJ/ECO, 2024.

101 fls.

Dissertação de Mestrado (Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, 2024.

Orientação: Maria Teresa Ferreira Bastos

1. Arte Negra. 2. Estética. 3. Cinemas Negros I. BASTOS, Maria Teresa Ferreira II. ECO/UFRJ III. Artes da Cena. IV. Articulações para uma estética implicada na obra audiovisual

AGRADECIMENTOS

A Deus, aos Orixás, Cosme e Damião e meus ancestrais por essa graça alcançada. Este acontecimento na vida de uma mulher negra lésbica nordestina a serviço da arte é uma vitória de muitas resistências, a prova de que com a proteção e guiança Deles nada será impossível. Olorum Modupé!

Aos meus pais, Pedro Augusto Lima, Maria José Lima, e ao meu irmão, Tiago Lima, a meus avós, Pedro Lima (*in memorian*), Francisco Cosme (*in memorian*), Valdelice Pereira (*in memorian*) e Geraldina Lima. A minha Yá Xaluga, a meus irmãos e irmãs do Ilê Logundé Alakey Koysan. Aos meus sogros, Renato Sheldon e Cibele Rizek, e, em especial, a minha companheira, Ana Rizek Sheldon, pelo incentivo, apoio e por incontáveis trocas e colaborações na constituição das linhas deste trabalho.

Aos artistas negros, negras e negres por germinarem liberdade nas suas livres expressões semeando e evocando a riqueza que nos atravessa além dos tempos. À minha orientadora, a Profa. Dra. Maria Teresa Bastos pela gentil partilha de sua experiência, conhecimento e sabedoria. Às professoras, Dra. Elisabeth Jacob, pela participação na qualificação, e a Dra. Adriana Schneider pela participação na banca final. Ao Prof. Dr. Matheus dos Santos, que me indicou o caminho desta Escola, participou da banca de qualificação e está presente em toda a minha caminhada na pós-graduação, participando também da banca final.

Às professoras e professores Hélia, Vânia Hermínia, Janaína Oliveira, Matheus dos Santos, Kênia Freitas, Cintia Guedes, Lucas Moreira, Antônio da Silva Camara, Paola Barreto, Vera Hamburger, Renato Bolleli, Aby Cohen, Renata Mota, Rita Brito e Tina Melo por contribuírem com seus saberes e experiências em aulas e diálogos vitais para a pesquisa. A todes criadores de visualidade, artistas, diretores, cenógrafos, cenógrafas, expografistas, artífices de todos os tempos. Em especial aos meus parceiros e colegas produtores, minha mais sincera reverência; esse aprendizado constante nas mais diversas adversidades nos leva além.

Aos meus amigos, amigas, interlocutores e incentivadores, Natália Soares, Andrea Maria Santos, Tina Melo, Eduardo Rocha, Luís Parras, Rodrigo Paixão, Isabela Tenucci, Luna Mattos, Musa Mattiuzzi e Raquel Rocha (*in memoriam*).

Ao PPGAC ECO/UFRJ, às secretárias Marlene Bomfim e Laura, à Coordenação do Programa e à minha colega de turma, Rubia Vaz, minha admiração por seu talento e sensibilidade artística, pela parceria e acolhimento, uma troca fundamental em todos os momentos desta caminhada acadêmica.

À CAPES pela bolsa de pesquisa concedida, ao Coletivo Angela Davis (UFRB) pela orientação para acesso aos programas e luta constante pelo acesso e permanência de pessoas negras nas universidades brasileiras, à APAN – Associação de Profissionais Negros do Audiovisual, ao FICINE – Fórum Itinerante de Cinema Negro, por viabilizar formação, acesso e reconhecimento aos profissionais negros e negras no mercado de trabalho do audiovisual brasileiro, e ao MUNCAB – Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira por sua importante existência e resistência nessa dobra do tempo.

Reverência ao meu chão, a cidade de Salvador, que me funda, me ensina, me inspira e me alicerça. Olorum Modupé!

LIMA, Patrícia Pereira. Articulações para uma estética implicada na obra audiovisual afro-brasileira. Orientador: Maria Teresa Ferreira Bastos. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

RESUMO

Esta dissertação tem como objetivo fazer uma leitura das elaborações estéticas de obras audiovisuais realizadas por artistas negras e negros brasileiras e brasileiros entre os anos 2000 e 2020. A partir da análise dos elementos que compõem o espaço de cena, são articulados os indícios para a identificação de uma visualidade que referencia a implicação das obras com a criação de narrativas estéticas que valoram a experiência de vidas negras afro-brasileiras na diáspora e a afirmação de negritude. Em formatos diversos da linguagem audiovisual, serão destacadas as obras de cineastas e artistas visuais negros e negras brasileiros, além dos impactos e reverberações desses trabalhos para a ressignificação das narrativas hegemônicas em novas perspectivas sobre o passado, o presente e o futuro das pessoas negras na afrodiáspora.

Palavras-chave: Arte Negra, Arte Afro-brasileira, Estética, Cinemas Negros, Direção de Arte.

ABSTRACT

This dissertation aims to examine the aesthetic constructions in audiovisual works created by Black Brazilian artists between 2000 and 2020. By analyzing elements that compose the visual space, it identifies indicators of a distinctive visuality that reflects the works' engagement with creating aesthetic narratives that value the lived experiences of Afro-Brazilian Black lives in the diaspora and affirm Black identity. The works of Black Brazilian filmmakers and visual artists will be highlighted across various audiovisual formats, along with the impact and reverberations of these works in reshaping hegemonic narratives, offering new perspectives on the past, present, and future of Black people in the Afro-diaspora.

Keywords: Black Art, Afro-Brazilian Art, Aesthetics, Black Cinemas, Art Direction.

LISTA DE IMAGENS

Imagens 1, 2 e 3 – Paisagens do Benin, frames da videoperformance <i>Agudah</i>	31
Imagens 4, 5 e 6 – Frames da videoperformance <i>Agudah</i>	32
Imagem 7 – O artista Paulo Nazareth, frame da videoperformance <i>Agudah</i>	33
Imagens 8, 9 e 10 – Frames do documentário <i>Pattaky</i>	35
Imagens 11, 12 e 13 – Frames do documentário <i>Pattaky</i>	38
Imagem 14 – “Você vem de Moçambique?”, frame da videoperformance <i>NoirBLUE</i>	38
Imagem 15 – “Ou vem da Etiópia?”, frame da videoperformance <i>NoirBLUE</i>	38
Imagem 16 – “E tudo que eu conseguia pensar era...”, frame da videoperformance <i>NoirBLUE</i>	36
Imagens 17 e 18 – Frames do filme <i>The Last Angel of History</i>	42
Imagens 19 e 20 – Frames do filme <i>The Last Angel of History</i>	43
Imagem 21 – Frames do longa-metragem <i>Voltei!</i>	46
Imagens 22 e 23 – Frames do longa-metragem <i>Voltei!</i>	47
Imagens 24 e 25 – Frames do longa-metragem <i>Voltei!</i>	50
Imagem 26 – Frame do longa-metragem <i>Voltei!</i>	52
Imagem 27 – Frame do longa-metragem <i>Voltei!</i>	55
Imagem 28 – Frame do videoclipe <i>14 de maio</i>	58
Imagem 29 – Frame do videoclipe <i>14 de maio</i>	59
Imagens 30 e 31 – Frames do videoclipe <i>14 de maio</i>	60
Imagens 32, 33 e 34 – Frames do videoclipe <i>14 de maio</i>	60
Imagens 35, 36 e 37 – Frames do videoclipe <i>14 de maio</i>	61
Imagens 38 e 39 – Frames do videoclipe <i>14 de maio</i>	63
Imagens 40 e 41 – Frames do videoclipe <i>14 de maio</i>	66
Imagem 42 – Fachada do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, em Salvador	72
Imagem 43 – Banner da entrada com identidade visual da exposição <i>Um defeito de cor</i>	72
Imagens 44 e 45 – Expografia <i>Um defeito de cor</i> , Museu de Arte do Rio (MAR)	74
Imagens 46, 47, 48 e 49 – Tecidos da artista Goya Lopes, MUNCAB (BA)	75
Imagens 50, 51, 52 e 53 – Tecidos do artista Jurandir Sobrinho, o Maxodi, MUNCAB (BA)	76
Imagens 54, 55, 56, 57 e 58 – Fotos do pavimento térreo da exposição <i>Um defeito de cor</i>	79
Imagens 59, 60, 61, 62 e 63 – Fotos do pavimento térreo da exposição <i>Um defeito de cor</i>	80
Imagens 64, 65, 66, 67, 68 e 69 – Fotos do primeiro pavimento da exposição <i>Um defeito de cor</i>	81
Imagens 70, 71, 72, 73, 74 e 75 – Fotos do primeiro pavimento da exposição <i>Um defeito de cor</i>	82
Imagem 76 – Foto de videoperformance com a atriz Grace Passô	84
Imagens 77 e 78 – Frames do vídeo <i>Ajeum da Diáspora</i> ; Fernanda (à esquerda) e Angélica (à direita)	84
Imagens 79 e 80 – Frames do vídeo <i>Ajeum da Diáspora</i>	85
Imagens 81 e 82 – Frames do vídeo <i>Ajeum da Diáspora</i>	85
Imagens 83 e 84 – Frames do vídeo <i>Ajeum da Diáspora</i>	86
Imagem 85 – Instalação <i>Mulheres Negras Não Recebem Flores (2022)</i> , da artista Panmela Castro	87
Imagem 86 – Frame na TV do documentário <i>Missão do Congado (2022, 15')</i> , do artista Yhuri Cruz	87
Imagem 87 – Foto da exibição do curta-metragem <i>Travessia (2017, 5')</i> , da artista Safira Moreira	87

Imagem 88 – Instalação <i>Fundamento</i> (2022), das artistas Rainha F, Aretha Sadick, Stephane Marçal e Azizi Cypriano	88
Imagem 89 – Foto do vídeo <i>Cartas de Luis Gama</i> , de Giulia Maria Reis e Lucas Magalhães, com atuação de Lázaro Ramos	88
Imagem 90 – Instalação <i>Guardiões</i> (2022), de Leonardo França e Otun Elebogi Kleyson	88
Imagem 91 – Sala expositiva do vídeo <i>Ifá</i> (2015), do artista visual Leonardo França	88
Imagens 92, 93, 94, 95 e 96 – Videoinstalação <i>Apagamento #1 (Cabula)</i>	89

SUMÁRIO

1. Introdução	12
2. INÍCIO	16
2.1 As relações para o espaço cênico na obra afrocentrada	18
2.2 Implicar as imagens e os sujeitos, objetos e o Mundo	24
3. MEIO	30
3.1 Cinemas negros	40
3.2 <i>Voltei!</i> : articulações para uma estética implicada	45
3.3 Introdução ao novo arquivo semiótico negro	55
3.3.1 Arquivo do presente	57
3.3.2 Arquivo do passado	61
3.3.3 Arquivo do futuro	65
4. INÍCIO	67
4.1 Um defeito de cor: articulações para uma produção implicada	70
4.1.2 Recorte audiovisual	83
5. Considerações finais	92
6. Referências bibliográficas	94

1. Introdução

Nos últimos vinte anos, obras criadas, produzidas e protagonizadas por artistas negros, negras e negres alcançaram uma nova dimensão relacional entre o presente e a ancestralidade. A existência de corpos negros historicamente atravessada pela falácia da inferioridade tem sua presença redimensionada na negação das imagens existentes, operando a criação de novas convergências imagéticas resultantes deste esgotamento.

Trata-se de obras audiovisuais implicadas na instituição do antirracismo, através da composição de uma imagem de negritude articulada, um gesto político-social de representação. Este gesto constitui uma reivindicação estética e social na qual se elabora uma identidade representativa para o imaginário coletivo e afirmativo sobre a negritude.

A cor do indivíduo nunca é simplesmente uma cor, mas um enunciado repleto de conotações e interpretações articuladas socialmente, com um valor de verdade que estabelece marcas de poder, definindo lugares, funções e falas (MARTINS, 2023, p. 39).

A produção de imagem audiovisual, “um conjunto de planos, que em conjunto formam as sequências” (RODRIGUES, 2007, p. 27), é organizada do roteiro à edição. A cena, entendida na sua concepção pelo uso potencial da visualidade, apresenta composições subjetivas negras que, através de diversos princípios técnicos, em variações de formato e modo de exibição, desestabilizam uma ordem de significação hegemônica.

Quando Leda Maria Martins (2021, p. 55) afirma que a identidade construída depende do tipo da relação que o “sujeito estabelece com seu corpo e da experiência de prazer, dor e desprazer”, delinea-se um fio condutor de existência e expressão que permeia o fazer artístico implicado. A artista sintetiza neste fazer o seu espaço de poder operado por uma visualidade de significações advindas das experiências aprendidas e vividas em sua negritude.

Voltadas para obrigatoriedade de estudo das histórias e culturas negra e indígenas nas escolas brasileiras, a Lei 10.639/03 e sua atualização para a Lei

11.645/08¹ fomentam uma mudança estrutural significativa para o (re) conhecimento das histórias afro-atlânticas e a recomposição do referencial de significado e significante sobre as existências afro-diaspóricas.

Emancipar a Negridade do Mundo Ordenado exige que o conhecer e o fazer sejam emancipados do Pensamento, desarticulados das maneiras pelas quais o Pensamento – o suposto trono do Universal – é limitado, circunscrito e encarcerado pela Verdade (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 97).

Essa Verdade é boa parte das narrativas afro-atlânticas contadas e reconstituídas por pessoas brancas em registros e documentos oficiais que descrevem as atrocidades de maneira etnográfica. No campo de disputa onde o objeto analisado tem vida, não seria possível destituir sua humanidade e continuar bradando progresso e verdade.

É urgente a produção de outras versões, elaboradas e contadas a partir da experiência das pessoas negras, seja através de registros baseados em documentação existente ou em memórias imaginadas reverberadas pelas oralidades. Outras informações dessas travessias e a localização de modos de compartilhamento das vivências afro-atlânticas são inspiração fecunda à criação de artistas negros e negras para o reestabelecimento do que se entende por “Verdade” através dos tempos.

O aprendizado do método essencialista (HOOKS, 2013, p. 110), com base nos discursos e operações sistêmicas políticas, econômicas, sociais e culturais, promove o apagamento e a morte dos povos, culturas e corpos dissidentes, processo característico das operações do Mundo Ordenado (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 111). Uma outra perspectiva de operação para quebra da engrenagem sistêmica conflui para montar as tecnologias de produção de imagens e representações de negritude denunciativas, militantes, afirmativas; elaborações que evocam uma ruptura com o dominante e são um convite às outras perspectivas sobre suas histórias e práticas artísticas.

¹ BRASIL. Lei n.º 11.645, de 10 de março de 2008, que estabelece as diretrizes e bases da educação nacional, para incluir no currículo oficial da rede de ensino a obrigatoriedade da temática “História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena”. Disponível em: https://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2008/lei/l11645.htm. Acesso em: 10 abr. 2024.

Essas práticas apreendidas, uma aglutinação de técnicas, inspirações e talentos, se constituem como um ato contínuo de perpetuação de saberes e modos de fazer. O gesto de implicação se configura quando essa junção de fatores colabora para o desmantelamento dos conceitos herdados do colonizador. Na perspectiva do Mundo Implicado, assumir o gesto de implicação ordena uma operação sistêmica que relaciona e objetiva na fruição e no fazer, gerando imagens que decodificam as significações atribuídas aos seus corpos nas obras apresentadas.

Expostas em cinemas, galerias ou nos sites de vídeos da internet, a montagem das significações nas imagens implicadas engendra relações mercadológicas e identitárias, em acordo ou disputa, num modo de enunciação que opera a destituição do pacto estético apreendido. O discurso no Espaço-Tempo pode se dar na palavra, ou pode se dar na forma que “a palavra, um fazer ver como imposição de ordem visível” (RANCIÈRE, 1940, p. 123), imprime e carrega em si para a compreensão e apreensão do espectador. Com o atravessamento das experiências ancestrais e as histórias do presente desses artistas negros e negras em diáspora, tem origem o que compreendo como uma visualidade implicada na destituição de antigos aprendizados.

A visualidade constituída por essas experiências fundamenta o conceito de “imagem implicada”, que se dedica a desapropriar os conceitos hegemônicos e a instituir outras rotas de imaginação e fabulação para a história de vidas negras. Seja fabulando o passado ou o futuro, no presente que consumimos a mensagem, é necessário o discernimento para a quebra da mensagem degenerativa e o pacto com a desconstrução e restituição de dignidade à imagem das pessoas negras.

Cenários, objetos, mobiliários e adereços demarcam uma operação visual ou material que configura o desmonte do regime homogeneizante da estética conhecida. É “esse índice de visualidade (que) compõe as escritas grafadas no corpo, um signo cultural estilístico” (MARTINS, 2021, p. 209) que mira proposições estéticas que apontam os indícios para que a categoria de Negridade se articule em seu plano criativo.

O Cinema Implicado surge a partir do posicionamento no qual cada imagem está profundamente associada àquelas do passado, do presente e também às que virão; profundamente associada ao mundo e a tudo que o constitui (DOS SANTOS, 2020, p. 20).

Como a intencionalidade da representação “é construída através de opções permanentes de enquadramento, angulação, composição, objetos, cores e texturas, criando signos simbólicos que efetivamente se impõem ao espectador” (BUNGARTEN, 2007, p. 15), são esses recursos técnicos que contribuem para uma narrativa não messiânica, mas ressignificadora da história do negro em diáspora.

A partir da representação imagética, em cada signo articulado, “a linguagem é uma articulação de diferenças” (HALL, 2003, p. 360). Nela, se aglutinam sentidos e referências visuais, sonoras, sensações palatáveis e olfativas, em constante elaboração de significações que tornam possível a revisão e a ressignificação de conceitos e aprendizados sobre as vidas negras na diáspora.

As inquietações e implicações que fundam este trabalho se dão a partir da leitura de estudos afrocentrados sobre como o racismo atravessa todas as interseccionalidades das pessoas negras na afrodíspora e sobre como é possível montar estratégias de fuga nas brechas da hegemonia branca. Entendi como necessária a articulação desses pensadores e pensadoras negras espelhadas às minhas experiências como mulher negra fazedora de arte e cultura deste país. Construir esse trabalho me fez amar ainda mais a minha negritude e compreendê-la como a força motriz para o meu compromisso na formação do olhar para uma sociedade anti-racista.

Para intitular os capítulos, parto da filosofia Bantu, na compreensão de que o Todo é comprometido com as vidas inesgotáveis em sua ancestralidade, dando origem aos acontecimentos que refazem, na espiralidade do tempo, as mudanças e recomeços incessantes e transformam as histórias de mundo através dos tempos.

Assim, o primeiro capítulo, “INÍCIO”, apresenta os conceitos que compõem os indícios para uma análise da visualidade implicada.

No segundo capítulo, “MEIO”, analiso a estética e a elaboração do processo criativo e de visualidade de videoperformance, videodança, videoclipe, longa e curta metragem, e que relações constituem as operações para uma visualidade implicada.

No terceiro capítulo, “INÍCIO”, é feita a identificação dos indícios necessários para uma produção implicada, a partir da experiência com coordenação de produção da itinerância da exposição *Um defeito de cor*, homônima ao livro de Ana Maria Gonçalves, no Museu Nacional da Cultural Afro-Brasileira (MUNCAB), em Salvador.

2. INÍCIO

Quando nascemos, ganhamos um nome e um registro no qual, dentre muitas informações, também são classificadas “raça/etnia”, definidas pelos registrantes, responsáveis ou, até mesmo, pelo tabelião do cartório de nascimento. Esse documento de afirmação da existência civil do indivíduo será usado por toda a sua vida para atestar uma leitura que determina quem somos a partir de como nos veem.

Funcionando como categoria originária, material e fantasmática, a raça esteve, no decorrer dos séculos precedentes, na origem de inúmeras catástrofes, tendo sido causa de devastações psíquicas assombrosas e de incalculáveis crimes e massacres (MBEMBE, 2022, p. 13).

Muitas falácias compõem os conceitos e entendimentos sobre etnia e raça, mas, entre elas, a miscigenação se destaca no rebusque de sua aplicação. O que seria uma “livre fusão entre pessoas de uma origem diferente” (NASCIMENTO, 2019, p. 116) dá lugar à barbárie cultural e social que origina o país “a partir do estupro brutal do branco contra a mulher negra escravizada” (NASCIMENTO, 2019, p. 116) e do apagamento dos costumes e referências culturais e religiosos dos povos negros em diáspora.

Determinadas pelo fenótipo, a existência social se imprime a partir de um arquétipo semiótico negro, “que veicula essas marcas (e) produz, assim, um tabu estético singular, que reproduz uma imagem grotesca e caricatural do negro” (MARTINS, 2022, p. 43). A singularidade, semioticamente corrompida pelo racismo, torna a leitura da cor da pele o ponto inicial para a sequência que vislumbra o objeto em relação com seu corpo e, por último, uma resultante imagética dotada de ícones e símbolos será determinante para a sua sobrevivência ou morte.

A descrição fenotípica embasa a interpretação e um conjunto de práticas do sistema jurídico e policial que persegue e aprisiona o que chama de minoria e dissidente, sendo que, segundo o IBGE 2022,² a maioria da população brasileira se autodeclara negra. As categorias de hierarquização constituídas pelo racismo, que tem como máxima o pensamento “você não é negro, é excessivamente moreno”

² Segundo dados do IBGE, em 2022, a população brasileira é formada por 20.656.458 pessoas pretas e 92.083.286 pessoas pardas. Disponível em: <https://censo2022.ibge.gov.br/panorama/>. Acesso em: 21 mar. 2024.

(FANON, 2008, p. 73), apresenta os abismos da existência e as urgências da racialidade para a interrupção do ciclo de morte e apagamento racial perpetrado pela branquitude.

Pensar o fazer artístico como dinâmica de engajamento e implicação articula disputas de modo de criação e modos de produção. Advindos dos “resíduos de sensações e percepções de ordem sobretudo tátil, espacial, cinestésica e visual” (FANON, 2008, p. 105), artistas negros, negras e negres reivindicam e ativam concepções vitais que conjugam os tempos de suas experiências sociais e profissionais trazendo à cena e ao centro a constância da pulsão de vida, em sua amplitude máxima, e lasciva.

Seja sobre o passado recente, ou tratando-se da elaboração de uma memória presente, a mensagem se funda nas relações entre as experiências vividas e apreendidas articuladas temporalmente em fases. Segundo Stuart Hall (2003, p. 354), a mensagem como uma estrutura complexa de significados não é simples. E, certamente, se envolver uma pessoa negra, o racismo terá atravessado e corrompido inúmeros destes códigos comunicacionais.

Movimentos objetivos e latentes de diversas áreas e linguagens culturais se mobilizaram para que a história contada sobre a escravidão no Brasil não seja a história do negro brasileiro. Após os anos 2000, as engrenagens artísticas se empenharam na valorização da existência dessa verdade e na importância de difundir-la para a formação das novas gerações. Essas subjetividades referenciadas na valorização, no reconhecimento e no resguardo de saberes e narrativas ancestrais assentem a negritude como força e vigor, acessando as tecnologias inesgotáveis de vida na história de formação da sua raça.

A arte negra brasileira empenha a interrupção das repetições e interpretações que deslegitimam a grandeza e a importância das expressões e subjetividades negras na formação cultural da afrodíspora brasileira. Identificar uma visualidade negra implicada baseia-se no princípio de que “as curvas da ancestralidade são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir” (MARTINS, 2021, p. 204). Essa relação temporal produz registros, acontecimentos e materializações de memórias vividas projetadas num fluxo incessante de significações e relações de significado.

A estética negra se caracteriza pela presença dos múltiplos elementos que representam diversas etnias, períodos e materialidades referenciadas majoritariamente nas tradições de matriz africana. Constantemente atravessada pela exploração e expropriação, a violência patrimonial, étnica e cultural contra as coletividades e etnias funda a estética negra brasileira a partir da chegada de seus descendentes. Aqueles que conseguiram trazer um item, objeto ou imagem, além da sua própria intenção, resguardavam a constituição da passagem de uma sabedoria múltipla que se singulariza através do seu modo de fazer ou na linguagem que apresenta a relação simbólica e icônica que formula as aspirações firmadas na ancestralidade.

É por meio das imagens produzidas neste agora que se concebem a atualização, a mutação e a reparação que atendem às urgências políticas e humanitárias. Como afirma Leda Maria Martins (2021, p. 155), a experiência e a construção da identidade dependem da experiência que o corpo provoca, o que torna emergencial garantir a vida e o imagear dos futuros sob uma estética baseada na existência negra.

2.1 As relações para o espaço cênico na obra afrocentrada

A arte afrocentrada pode ser representada por elementos oriundos da religiosidade, da cultura, de etnias e saberes de regiões e tempos das diversas partes de uma África múltipla em suas fronteiras. Entre essas linhas territoriais, variam-se os contornos dos rostos, a negrura das peles e as sabedorias registradas pela oralidade, transladadas coercitivamente para o lado Ocidental, onde seus objetos, técnicas e habilidades praticadas dão origem a uma arte afro-brasileira.

O tráfico de pessoas negras fez com que seus saberes oriundos fossem proliferados em diferentes meios e linguagens, aplicados e recodificados a partir das matérias locais disponíveis na região do desembarque. Assim, artífices negros e negras constituíam um fazer local, ramificando saberes ascendentes. A arte fluía como expressão e registro de sua inspiração, mas também da indagação possível de ler sob essa materialização recodificada.

Esse processo se destina a pensar as linguagens artísticas como um aglutinador de relações culturais e religiosas em práticas que apresentam e

expandem a noção de negritude.³ O espaço cênico como o campo do acontecimento, o campo da batalha, “o lugar das estratégias” (SIMAS, 2018, p. 105), tem seu contorno determinado pela passagem do tempo, a textura, a densidade, constituindo a mensagem imagética.

As disputas e diálogos para a composição de uma imagem, acontecimento, que reverbere e mobilize práticas antirracistas no Mundo Ordenado, são um “lugar onde se pratica nas frestas” (SIMAS, 2018, p. 105). Cada elemento integrante da composição não esgota seu significado e pode ser lido e interpretado por conceitos que colaboram e se aglutinam num mesmo encruzilhar. A intersecção em operação é a conquista da autonarrativa, de recomposições e ajustes das significações. Seja no cenário para a captação de um filme, seja no lugar da performance, ou mesmo na expografia de uma exposição, o diálogo entre a cenografia e o corpo negro estabelece uma relação compositiva implicada.

O corpo negro, como eixo central, é capaz de mobilizar todas as vias e de manter-se em constante movimento, promovendo as operações nas cenas que compõe. A encruzilhada “emerge como disponibilidade para novos rumos, poética, campo de possibilidade, prática de invenção e afirmação da vida” (RUFINO, 2019, p. 13). Como um desenho de decisões estéticas e sociais demarcadas pelo significado universal dos itens, cabe às escolhas compositivas estéticas diferenciar e determinar na materialização essa outra representação.

A direção de arte, conceito cunhado no cinema para definir o que no teatro se chama “cenografia”, busca a “forma, ideia e conteúdo” (DRAGO, 2014, p. 99) como princípio de composição da imagem para o audiovisual. A narrativa visual será composta e impressa, e cada elemento representa a personalidade, a classe social, a faixa etária, o gênero e outras infinitudes de intersecções estéticas em cena. Trata-

³ Negritude, aqui, como em todo o texto, está no sentido dado pelo Dicionário Houaiss, cuja definição é mais sucinta e geral, sem qualquer alusão a movimentos ou ideologias específicas ao Brasil ou a qualquer região no exterior: “1. qualidade ou condição de negro; 2. sentimento de orgulho racial e conscientização do valor e riqueza cultural dos negros”; e, ainda, no sentido operado pelo poeta Aimé Césaire (1913-2008), que cria a palavra na língua francesa “*négritude*”, que se refere a: a) o povo negro (“*Haïti où la négritude se mit debout pour la première fois...*”); b) o sentimento ou a vivência íntima do negro (“*[...] ma négritude n’est pas une pierre, as surdité ruée contre la clameur du jour / ma négritude n’est pas une taie d’eau morte sur l’oeil mort de la terre / ma négritude n’est ni une tour ni une cathédrale [...]*”); c) a revolta e a consternação (“*je dis hurrah! La visible négritude progressivement se cadavérise...*”). Cf. FERREIRA, Lígia Fonseca. “Negritude”, “Negridade”, “Negrícia”: história e sentidos de três conceitos viajantes. Disponível em: <http://www.letas.ufmg.br/literafro/artigos/artigos-teorico-conceituais/153-ligia-f-ferreira-negritude-negridade-negrícia>. Acesso em: 9 abr. 2024.

se de dinâmicas estéticas compositivas artísticas engajadas em práticas mobilizadoras de reversão do mundo como conhecemos.

Se pensarmos que a constituição que objetiva um Mundo Implicado restitui a humanidade e a emancipação humano e não humano (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 14), uma visualidade implicada é construída por um conjunto de operações sígneas. A resultante é uma relação que decreta o fim da “impiedosa tendência a destruir a identidade do sujeito negro, através da internalização compulsória e brutal de um ideal do ego branco” (SOUZA, 2021, p. 25). Antagônico e latente, a mensagem visual deve estar posta para quebrar a operação antropocêntrica.

A consideração de todas as vidas existentes constitui o campo de imanência e força que mobiliza o lastro de referências possíveis de serem ramificadas. Na temporalidade, a passagem dessas sabedorias mobiliza-se numa noção aplicada do “Corpus Infinitum, ou seja, está profundamente implicada com tudo o que existiu, existe, e ainda está por ou poderá ou não vir a existir” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 14). É no esgotamento das visualidades distorcidas que as práticas e estratégias se forjam para romper o arquétipo imposto pelo sistema ordenado ao extermínio de corpos e subjetividades negras.

E se ao invés do Mundo Ordenado imageássemos cada coisa existente (humano e mais-que-humano) como expressões singulares de cada um dos outros existentes e também do tudo implicado em que/como elas existem, ao invés de como formas separadas que se relacionam através da mediação de forças? (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43).

A destruição do ordenamento do mundo como conhecemos dá lugar a um complexo encadeamento de reconfigurações, realoca as referências dos massacres promovidos pelos sistemas operativos para o extermínio e a expropriação. Imagear o Mundo Implicado constitui uma prática de sobrevivência em relações tangidas por indivíduos engajados na mudança extraordinária, com leituras concomitantes entre a ressignificação do presente e do passado para a constituição de futuros expandidos.

A urgência do protagonismo das subjetividades negras fomenta nas brechas do brancocentrismo um espaço para que a arte negra assuma o lugar de narradora de si a qualquer tempo, mirando o futuro, quando prova o quanto o estereótipo e a marginalização da imagem do negro foram reforçados ao longo da história. Na releitura dos registros ficcionais e oficiais da criação do Brasil, “esse conjunto que

entretém, instrui ou persuade, com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais” (HALL, 2003, p. 390), é recodificado para, em sua operação, fomentar a afirmação da negritude.

As criações estéticas e materiais que envolvem esse pensamento implicam a vida e todos os atravessamentos de uma existência na produção de sua arte, tornando-a um sujeito negro “despistador, proteico, multiforme... [do qual] não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem” (RAMOS, 2023, p. 225). A autoria afrocentrada propõe a própria verdade sem estigmas e se quebra antes mesmo do objeto apresentado.

A estética dos adereços aponta para as escrituras no corpo, assim como para o corpus cultural que as significa. O corpo tela é também um tecido policromático... numa gramática de composições inusitadas, ora com as descontinuidades e assimetrias de tons e de padrões de desenhos, ora geometricamente concebidas e alinhadas (MARTINS, 2021, p. 107).

Assim, a política da significação convoca os artistas negros e negras a uma ressignificação de imagens, ícones e símbolos que, relacionados, componham uma prática narrativa e registro de experiências e verdades através dos tempos. Essas escolhas traduzem um plano estético visual que articula a manutenção e a inserção da representatividade das dinâmicas vitais de negros e negras na diápora.

Neste trabalho, a imagem audiovisual é o meio e a mensagem, ou seja, o que vemos disposto no que o espectador lê como espaço cênico, o recorte criado pelo diretor de fotografia. O reordenamento dos significados apreendidos para formação dessa mensagem, a “política da significação – a luta no discurso” (HALL, 2003, p. 402), está lido em todos os elementos cenográficos e suas características iconológicas como “uma descrição enriquecida de métodos históricos, psicológicos ou críticos” (DRAGO, 2014, p. 99).

A cinematografia brasileira apresenta em sua trajetória personagens e narrativas muito atuais e atuantes na manutenção do Mundo Ordenado, obras atemporais que relacionam o corpo negro à bandidagem, à prostituição, à pobreza. Cinemas de todas as décadas configurados para a caricatura e subalternização da existência negra sob o “fenômeno da branquitude têm sua perpetuação no tempo e [isso] se deve a um pacto de cumplicidade não verbalizado entre pessoas brancas que visa manter seu privilégio” (BENTO, 2022, p. 18).

Como campo desta encruzilhada, está o cinema implicado, “um cinema – em suas dimensões de produção, imagem e crítica – que esteja densamente vinculado ao mundo e a tudo que o constitui” (DOS SANTOS, 2022, p. 12), e que apresenta na sua composição fílmica estratégias fugidias para a constituição de uma estética que colabore com as estratégias de quebra do mundo conhecido.

Essas estratégias estariam dispostas no campo da composição imagética visual, criada a partir do “tripé constituído pelo diretor do filme, o diretor de fotografia e o diretor de arte”, algo que “é apontado como o fundamento na criação da imagem fílmica” (BUNGARTEN, 2007, p. 102). Nas artes visuais, as produções audiovisuais são geralmente feitas em modo self, com o artista articulando em sua visualidade as aspirações para uma mensagem visual constituída por elementos e signos que apresentem a narrativa de cada obra a partir da ação e relação deste corpo negro em cena.

Nessa ação performativa do negro vida, artistas e diretores negros e negras assumem a característica do negro vida, um “despistador, protéico, multiforme” (RAMOS, 2023, p. 225), aglutinando referências estéticas afrocentradas para criar as atmosferas e cenários. Diretores de arte e artistas negros e negras usam os elementos constitutivos para a elaboração de uma visualidade implicada na ressignificação da história conhecida.

É no momento mesmo em que o negro reivindica sua condição de igualdade perante a sociedade que a imagem de seu corpo surge como um intruso, como um mal a ser sanado, diante de um pensamento que se emancipa e luta pela liberdade (SOUZA, 2021, p. 31).

A leitura visual desses elementos apresentados como ambiente da narrativa, onde “os autores-criadores da linguagem visual aportam um repertório pessoal de imagens, referências visuais tais como memórias, vivências, conteúdos culturais, sonhos, em suma, imagens mentais” (BUNGARTEN, 2007, p. 102), passa pelo “processo contínuo de significação do mundo cultural e ideológico que está sempre significando e ressignificando” (HALL, 2003, p. 362), propondo a experiência de um continuum que articule uma visualidade antirracista.

A arte, em sua posição vanguardista, em formas diversas de leitura da realidade do negro vida como um ser *in futuro*, responde à pergunta de Peirce: “pode

o futuro afetar o passado através de um instrumental qualquer que, novamente, não envolve alguma ação do futuro sobre o passado?” (PEIRCE, 1977, p. 25).

A experiência e o pensamento propostos por Denise Ferreira da Silva sobre o Mundo Implicado se entrelaçam à teoria de Guerreiro Ramos no entendimento sobre a mudança e a vitalidade que a consciência do valor da negritude é capaz de provocar. Essa consciência representa a força, a virtuosidade e sua capacidade de, nos espirais do tempo, reunir conceitos, habilidades e saberes, aplicando-os nas condições mais adversas, “pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje” (RAMOS, 2023, p. 225).

Essa implicação impressa em “textura, o tom e a cor, a profundidade” (BUNGARTEN, 2007, p. 102), compõe as narrativas visuais e imagens que registram a presença das subjetividades negras em filmes, videoperformances e videoinstalações. É uma inventividade estratégica que se revela e se monta nas significações icônicas e simbólicas que redimensionam verdades e nas quais aparecem a força, a beleza e a vitalidade das pessoas pretas.

Em defesa de sua própria existência, obras e narrativas visuais articulam códigos que mobilizem a perspectiva social, impactando também toda uma lógica mercadológica da arte. Rebatendo e combatendo significações e vestígios que elaboram outros discursos e convocam toda a sociedade a reapreender, Fanon (2008, p. 108) afirma: “não sou escravo da ideia que os outros fazem de mim, mas da minha própria aparição”.

Cada momento de desconstrução é também um momento de reconstrução, essa reconstrução não é mais permanente do que a anterior, mas não se trata apenas de desmontar o texto... você não pode fugir do fato de que dizer algo significa desmontar uma configuração de sentido existente e começar a esboçar uma nova (HALL, 2003, p. 370).

O espaço cênico delinea o eixo temporal no encontro entre a criação e a criatura, o criador e o fruidor inseridos numa espiralidade que se alinha na materialidade. Representa a ancestralidade, e se dá numa “articulação específica de momentos, que é particular e peculiar a um momento histórico específico” (HALL, 2003, p. 375). A mensagem visual aparece como uma montagem de fragmentos a serem recompostos com as interferências do presente.

Nas obras audiovisuais, o engendramento dos significados pode ser apreendido, desde que o conjunto de normas esteja alinhado com o coletivo. Por isso, qualquer atitude subjetiva que referencie a história do negro de maneira antirracista, compreenderá a possibilidade de lidarmos com o desaprendimento de tudo o que lhe pareça contrário. A mobilização dos fragmentos compõe uma narrativa não única, incontável, rica e inesgotável.

Os domínios dos sentidos preferenciais têm, embutida, toda ordem social enquanto conjunto de significados, práticas e crenças: o conhecimento cotidiano, das estruturas sociais, do modo como as coisas funcionam para todos os propósitos práticos dessa cultura (HALL, 2003, p. 397).

Assim, seria identificado um sistema de criação e fruição decodificada (HALL, 2003), em que as mensagens, códigos e significados relacionados às existências negras estariam implicados em sua afirmação e propósito de uma política antirracista. Trata-se de modos alternativos de fruição reparatória, nos quais as representações imagéticas fortaleçam e ressignifiquem a semiótica do negro.

2.2 Implicar as imagens, os sujeitos, objetos e o Mundo

O termo “implicar” pode ser lido sob muitas perspectivas, de muitas maneiras, e atende por significações ambíguas e equivalentes se considerarmos que a espiralidade reordena os significados. “Implicar”, que significa envolver, tornar importante, e em outra dimensão ser incompatível, inconciliável (FERREIRA, 1975, p. 747), também representa a quebra do mundo que conhecemos (FERREIRA DA SILVA, 2019).

Logo, ser um sujeito implicado é estar enredado, envolvido, comprometido (FERREIRA, 1975, p. 746), com o desmonte das hierarquias de poder e destruição do Mundo Ordenado, este que é oferecido, mas somente dado àqueles que cedem ao delírio da branquitude. A quem resiste, resta a luta para a constituição de um Mundo Implicado, onde “não se trata mais de jogar o jogo do mundo, e sim de sujeitá-lo a golpes de integrais e de átomos” (FANON, 2008, p. 120). Trata-se de compreender as existências vivas do ecossistema em operação no agora, a

aniquilação da segregação, do genocídio e da escravização de pessoas em todo o Mundo.

Porém, não é via de regra ser negro e estar implicado. Muitas variantes compõem essa implicação, que não está relacionada à cor da pele tão somente, apesar de ser o fato primordial de ser visto. São fatores como modo de vida, classe social, posicionamento político, religioso, entre outras interseccionalidades, que determinam esse real engajamento.

A partir das fissuras e corrupções da crise global, um novo funcionamento político social progride, a relação entre o Mundo Implicado e a arte negra alicerça outros padrões de existência, “emancipados da razão universal e suas separações” (SILVA, 2019, p. 108), sem preponderâncias. Corpos negros, negras e negres, em fuga do sistema de silêncio e hegemonização, tornam esse lugar do impossível a sua posição estratégica de atuação, um processo sistêmico de sobrevivência coletiva.

Esses valores aplicados à ideia de universalidade – humanos, morais e éticos –, que atualizam constantes tentativas de apagamentos de corpos negros e negras na história das colonizações pelo mundo, são os mesmos que balizam as escolhas que compõem o que seria visto e como a história será contada a partir da “codificação vigorosa da absorção e reflexão da luz pelos objetos” (CANEVACCI, 1984, p. 146), via lente e captação audiovisual.

Para essa relação acontecer, o espaço de cena e seus elementos devem operar a constituição de significações contrárias e multiformes atribuídas às diferentes condições de estado, volume, textura e temperatura compostas na imagem. Características temporais, condição econômica, traços das personagens e suas personalidades, reais ou ficcionais, integram essa composição.

As vestimentas, indumentárias, o desenho dos cabelos, as inscrições e os adornos, o uso de diversos adereços, os arranjos cromáticos, os jogos de policromias e de luminosidades, constituintes das gravuras corporais, compõem códigos estéticos com forte intensidade e simbolismos culturais (MARTINS, 2021, p. 105-106).

Nas artes visuais, as artistas imprimem suas criações em imagens, objetos, instalações e videoperformances que operam significações para a linguagem audiovisual marcada pela presença da câmera, do registro da ação e do campo em que ela acontece. Nessas criações, “o dom de dar visibilidade a memórias e

sentimentos, transformando com leveza a intensidade do fazer do artista que conta a sua arte” (MELO, 2021, p. 9), abunda de sentidos a sequencialidade das imagens em movimento.

Nos sabemos negres e sabemos de nossas histórias, o passado conversa com nossa pele, emaranha nossos cabelos e nos lança para as encruzilhadas, estas cheias de possibilidades, de distintos caminhos prechos de narrativas, de outras imagens e de múltiplas existências (MELO, 2021, p. 3).

No final dos anos 1960 e início dos anos 1970, após o protagonismo de atores negros como Zozimo Bulbul (1937-2013) e Antonio Pitanga (1939-), atrizes negras como Léa Garcia (1933-2023) e Zezé Mota (1949-), em filmes do Cinema Novo, foram determinantes para o surgimento do Cinema Negro brasileiro da atualidade. Pioneiros no enfrentamento ao sistema de invisibilização da potência da participação e presença das pessoas negras nos filmes e novelas foram decisivos para o que se analisou a partir de 2000 no audiovisual brasileiro.

Cineastas, atores, atrizes, artistas, intelectuais e produtores negres e negros mobilizam fóruns, encontros e eventos de formação em cinema para pessoas negras, compreendendo que o cinema negro no Brasil se funda na “busca da autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens, sua principal missão, tendo para isto que lidar com obstáculos dos baixos orçamentos, dificuldade de acesso a verbas e financiamentos, entre outros nas esferas da produção audiovisual” (OLIVEIRA, 2016, p. 1).

O início dos anos 2000 fomenta auto captações com validade, notoriedade e exibições em galerias de arte e salas de cinema no Brasil e no exterior. Num formato de produção distanciado das regras hierárquicas conhecidas do cinema comercial, artistas negros, negres e negres articulam temáticas ancestrais, práticas afetivas e políticas na criação de suas estéticas narrativas mapeada por caminhos constitutivos implicados em novos modos de fazer imagens.

Videoarte, videoperformance, curtas-metragens, médias-metragens, longas-metragens, videocliques produzidos entre os anos de 2000 e 2023, atravessam as curvas da espiralidade temporal em construções referenciadas na pluralidade dos cinemas produzidos por cineastas e artistas, africanos e africanas, brasileiros e

brasileiras, para públicos e mercados diferentes, num mesmo esforço contínuo de autoria e garantia de existência no cenário audiovisual nacional.

No início dos anos 1990, o sucateamento da Embrafilme promoveu um hiato de produções financiadas pelo Estado brasileiro, retomando os pensamentos sobre a importância de uma agência que dialogasse com o legislativo a possibilidade de produzir novos filmes. Documentos contemporâneos, como o Manifesto Dogma Feijoada⁴ e o Manifesto do Recife,⁵ fazem parte da história de aspiração do progresso técnico e prático ofertado também a pessoas negras, a partir do reconhecimento das necessidades subjetivas, técnicas e de salubridade neste fazer.

Em 2001, a criação da ANCINE – Agência Nacional de Cinema –, instância estatal que regulamenta as ações e recursos destinados às produções audiovisuais e cinematográficas no Brasil, promoveu editais de fomento e incentivo à formação de profissionais negros e negras como criadores, produtores e diretores de sua própria narrativa. Seja por ação direta ou recurso via leis e incentivos locais, a agência é responsável por fiscalizar, distribuir e dar suporte ao fazer cinema vinculado à institucionalidade, garantindo a exequibilidade de inúmeros filmes e ações audiovisuais, e gerando uma grande guinada nos índices de produção e público cinematográfico no país.

O auge das conquistas de políticas públicas, entre os anos de 2003 e 2011, período em que a nação brasileira foi presidida por Luis Inácio Lula da Silva (PT), foi responsável por grande parte do desenvolvimento de ações conjuntas entre ministérios e secretarias para valorização cultural, reparação de vida e memória de populações dissidentes.

⁴ O Manifesto Dogma Feijoada foi um documento criado pelos cineastas negros debatidos durante o 11.º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo, realizado em 2000. O Manifesto Dogma Feijoada surgiu como resultado de encontros e articulações – formais e informais – entre cineastas negros baseados majoritariamente em São Paulo. Os participantes mais ativos nos debates para a confecção do texto foram: Ari Candido, Billy Castilho, Daniel Santiago, Jeferson De, Lilian Solá Santiago, Luiz Paulo Lima, Noel Carvalho e Rogério de Moura. No texto, os cineastas estabeleciam: 1. O filme tem de ser dirigido por realizador negro brasileiro; 2. O protagonista deve ser negro; 3. A temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4. O filme tem de ter um cronograma exequível. Filmes-urgentes; 5. Personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6. O roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7. Super-heróis ou bandidos deverão ser evitados.

⁵ Manifesto lido durante a premiação do 5.º Festival de Cinema do Recife, em 2001. Joel Zito Araújo, Maria Ceíça, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul, entre outros nomes do cinema brasileiro, assinaram o texto, que cobrava maiores oportunidades para profissionais negros do audiovisual. Nele, a classe reivindica: 1. O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão. 2. A criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil. 3. A ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes. 4. A criação de uma nova estética para o Brasil que valorizasse a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

De 2011 a 2016, após um golpe promovido contra o Governo da então presidente Dilma Rousseff (PT) e a ascensão da política contrária aos interesses culturais, se estabeleceu o retrocesso nas esferas institucionais federais, legislativas e judiciárias, o que resultou na extinção da ANCINE e do Ministério da Cultura, repercutindo diretamente na quantidade de projetos produzidos de maneira precária ou à mercê da paralisia mercadológica e política.

Em 2023, com a volta de Luis Inácio Lula da Silva à presidência via eleição democrática ocorrida em 2022, a agência e o ministério iniciam uma retomada de suas atividades após seis anos de sucateamento e pré-extinção, sistema do plano de silenciamento e censura do governo brasileiro.

O Brasil, essa ficção colonizada e recolonial, submissa ao imperialismo e imperialista, dominada e dominante, nunca serviu de fato ao propósito das lutas contínuas por liberação do território e dos corpos subjugados em sua construção (MOMBAÇA, 2021, p. 16).

O declive das vitórias humanitárias e a paralisação de ações que mantinham em funcionamento os editais, como Curtas Afirmativos,⁶ não foram obstáculo para que as produções negras continuassem crescendo e se modelando conforme as possibilidades técnicas e orçamentárias para tanto. Neste período, com o objetivo de cessar a precariedade e a escassez de protagonismo no campo de produção imagética, artistas negros e negras elaboraram modos diversos de fazer cinema com autonomia e protagonismo narrativo.

Localizados no tempo histórico da decolonialidade, artistas negros e negras engajados e engajadas numa “luta que busca alcançar não uma diferente modernidade, mas alguma coisa maior do que a modernidade” (MALDONADO-TORRES, 2018, p. 41), se movimentam no espiralar dos sucessivos agoras, em constante sobrevivência a todo o Ordenamento que insiste em aniquilá-los. Assim, traçam caminhos e modos de experiência, expectativas e métodos individuais e coletivos para o alcance da representatividade negra na criação de uma estética autoral que valorize sua ancestralidade.

⁶ “O Edital sofreu críticas e retaliações por parte de alguns grupos, chegando mesmo a ser temporariamente suspenso em virtude de ação movida por um advogado do estado do Maranhão que afirmava que a iniciativa do Ministério da Cultura era na verdade uma atitude racista, geradora de desigualdades, e não promotora de inclusão” (OLIVEIRA, 2016, p. 6).

Na temporalidade “onde tudo vai e tudo volta” (MARTINS, 2021), como uma conjuntura da cena, a construção do espaço cênico se apresenta, entre traumas e feridas, como impressões de relicários, memórias táteis e materiais, sensações e memórias passadas e futuras para negras e negros em diáspora.

Exposições, performances e laboratórios de pensamento crítico sobre a importância da subjetividade negra e seu apagamento sistêmico foram propulsores de uma reconstituição do repertório referencial da existência do negro na arte e na sociedade contemporânea. Proposições visuais e imagéticas ocuparam espaços culturais, galerias e salas de cinema antes predominantemente ocupadas por arte europeia produzida por artistas brancos com referência eurocêntrica.

Essa ocupação de espaços estabelece uma relação provocativa à autonarrativa da epistemologia negra no tempo presente e potencializa o caráter político dessa representação artística e social. Nessa fissura do Mundo Ordenado, encontra-se o espaço possível para a disputa das verdades sobre as narrativas possíveis às vidas negras além da escravização e da subalternização, e que inspiram as artes negras para criações que fabulam as existências para além do racismo e do genocídio tão presente em todos os tempos.

A trégua de fruir a obra pode ser interrompida pela norma do racismo ou pelo desconhecimento de uma peça ou objeto que não se reconheça o valor por não ser apreendido. Essa ativação sinestésica das ações da cena e do espaço expográfico se dá dependente de uma subjetividade ímpar, experiencial, em que a sensorialidade é ancestral e intransferível.

É preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re) inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política (HOOKS, 2019, p. 11).

Essas obras que se tramam em referências estéticas implicadas têm em *Voltei!*⁷ uma representação precisa sobre acompanhar a passagem de um momento sem luz para a retomada da expectativa de sobrevivência. Essa travessia é, portanto, “o próprio gesto de imageação de um Mundo Implicado” (DOS SANTOS, 2020), e a criação de novas memórias e arquivos de afro-referências é um gerador de continuidades, resultados e outras narrativas que sigam nesta mesma direção.

⁷ Longa-metragem, dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio, que será abordado no item 3.2, página 45.

3. MEIO

As camadas que elaboram e tangem a relação entre os corpos negros produzem uma concepção para uma nova percepção coletiva espectadora com a proposta de uma visualidade estética antirracista na qual as imagéticas e as grafias da vinda coercitiva de africanos e africanas entre os séculos XVI e XVIII são parte da narrativa, e não sua verdade absoluta.

Para além das invenções desmoralizantes amplamente divulgadas, do apagamento da cultura, religiosidade e subjetividade, as obras afro-brasileiras implicadas concebem elaborações imagéticas afrocentradas e afrorreferenciadas que ilustram e imprimem a subjetividade negra do presente, em revisão do passado, em montagem do nosso anseio de futuro.

E por articular especificamente África e Brasil pelo viés da arte, a expressão “arte afro-brasileira” expressa maior precisão que as demais, localizando os objetos que abarca e circunscrevendo a discussão para as experiências e questões mais propriamente brasileiras (MENEZES NETO, 2018, p. 22).

A arte negra afro-brasileira se constitui das negações dos padrões eurocentrados e da aglutinação das diversas referências culturais entre os povos originários e os migrantes do continente africano. Nas diferenças entre regiões dentro de um mesmo Brasil, encontramos distanciamentos e proximidades de povos ancestrais desse mesmo solo. Penas, madeiras, bambu, búzios e pedras são materiais compartilhados nas elaborações que hibridizam arte negra e arte indígena como expressões de Brasil.

Como na obra do artista visual afro-indígena mineiro, Paulo Nazareth (1977-), que apresenta em *Agudah* (2013)⁸ videoperformance de cerca de 11 minutos e 52 segundos, gravada pelo modo automático de sua câmera de vídeo preto e branca à beira de um rio na cidade de Ouidah, no Benin.

⁸ NAZARETH, Paulo. *Agudah*, Ouidah 2013, youtube, (11'52",2013). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=rxERsxellFQ&t=6s>. Acesso em: 18 abr. 2024.



Imagens 1, 2 e 3 – Paisagens do Benin, frames da videoperformance *Agudah*

Nos primeiros segundos de filmagem, acompanhamos a imagem em movimento com a presença do barulho de uma motocicleta. O artista faz uma imagem panorâmica de todo o local, enquanto localiza o espaço ideal para ocorrer a sua performance. Após estabilizar a câmera, Paulo aparece na imagem com figurino oitentista em corte ocidental e cava um buraco, retirando um punhado de terra, apertando-o e ingerindo a terra retirada às margens do rio africano.

Comer terra era uma prática comum entre as pessoas negras escravizadas. Elas cometiam o ato em repúdio à violência sofrida à revelia de qualquer humanidade. A sua morte como prejuízo financeiro e insubmissão também é retratada em obras audiovisuais. A reprodução da autonomia sobre a decisão de viver e morrer reconduz ao olhar sem perder a vida. Ou podemos pensar que esta terra, de origem ou desse agora, não mata? Ou nutre?



Imagens 4, 5 e 6 – Frames da videoperformance *Agudah*

A imagem proposta, em que corpo, gesto e a presença da motocicleta reordenam toda a ação temporal, se torna ferramenta dessa liberdade que desloca e reconduz aquela vida não perdida. Trata-se de adubar a vida, negada àqueles que, em uma mesma ação, em outra dobra do tempo, fugiram por ela.

A proposição de pensar a implicação no fazer dessas imagens está, como afirma Abdias Nascimento, na importância do exercício de lembrar “nossa potencial luta libertária *sem* desprezar os sacrifícios dos nossos antepassados para que nosso povo sobrevivesse” (NASCIMENTO, 2019, p. 113). Assim, retornar a episódios que nos convidam a acionar novas narrativas de fuga é valorar iniciativas anteriores para o aprimoramento da tecnologia no agora.



Imagem 7 – O artista Paulo Nazareth, frame da videoperformance *Agudah*

A imagem audiovisual como “um campo de batalha, lugar de estratégias” (SIMAS, 2018, p. 105), opera articulações criativas nas quais seus signos, ícones e criações imagéticas inspiram quem produz. Pretende-se que a sistemática afetação do receptor/interpretante se dê nos formatos convencionais da sétima arte ou nos suportes e exibições expandidas.

A produção de uma estética implicada acontece nas fissuras presentes entre o Mundo Ordenado e os indícios de um Mundo Implicado, restituído de humanidade e subjetividade na cena e na plateia. O uso dos recursos estéticos para criação decorre “dos saberes que transitam com os povos da diáspora, a memória desse conhecimento foi transportada das Áfricas às Américas pelas práticas corporificadas” (MARTINS, 2021, p. 208).

A composição estética criada por Paulo Nazareth reivindica muitas coexistências e implica a relação entre tempo e referência. Gesto e materialidade formam o espiral das significações que revisam e atravessam do passado para o futuro a presente descontinuidade. A escolha do espaço, a posição da câmera, o figurino, a presença da motocicleta e da plena vida instauram novas perspectivas estéticas e imagéticas sobre narrativas afrodiaspóricas.

Nos percursos propostos pela criação da imagem, são previstas significações a partir da relação dos espectadores/público-alvo com a obra. Essa formação, da qual tratamos no capítulo de introdução, condiciona a capacidade de compreensão sobre o que é visto. Ela depende da experiência cultural, social e da história individual de cada ser interpretante.

A separabilidade – caracterizada pelas relações que cruzam o existir dentro do Mundo Ordenado – convoca a implicação, mobilizando a si e ao outro pela destruição

deste mundo conhecido (FERREIRA DA SILVA, 2020). Reaprender a ver e a discernir sobre que é visto promove a elaboração de proposições referenciais renovadas pelo fabular e ficcionalizar sobre existências negras em todos os tempos.

Neste fabular, os signos visuais são operados para a formação de uma mensagem que assume a implicação em seu papel central. Trata-se de mobilizar índices, ícones e símbolos (PEIRCE, 1977, p. 52) para uma constituição semiótica que ressignifique a leitura das significações e sentidos apreendidos sobre objetos e elementos que compõem a visualidade de obras concebidas por artistas negros e negras em todos os tempos.

Nessa indução a uma concepção de obras e leituras implicadas, os signos são operados de maneira complementar e adversa à teoria peirceana, são geridos de modo que o índice apareceria como algo que marca a existência sem necessariamente existir na materialidade ou na realidade, estando em operação pela relação com algo que se acredita ser. Enquanto o ícone é, de fato, algo existente que representa o que é dito ou sabido, o símbolo finda o compreendido atribuído de nova carga de verdade, confrontando ou derrubando o estabelecido.

Assim, um “símbolo é uma lei ou regularidade do futuro indefinido” (PEIRCE, 1977, p. 71) que pode ser construído por referenciais existenciais, aprendizados científicos, religiosos, culturais, que repercutem nas artes através de elaborações conceituais ramificadas pelas interseccionalidades e trajetórias de vidas daqueles que as fundam, sendo infindáveis em sua possibilidade de realizar-se.

No documentário *Pattaky* (20”52’, 2019), a diretora Everlane Moraes (1987-) retrata a escassez e a abundância que se hibridizam ao real e à fé numa construção simbólica inspirada no poema *Isla en peso*, do poeta cubano Virgilio Piñera (1912-1979). O poema, que versa sobre a relação entre seus personagens e as águas, é representado pelos seres hipnotizados por lemanjá na maré alta da Lua Cheia.

No curta metragem, as águas se destacam para além do humano, numa representação onírica, como se trouxessem à superfície sua atmosfera abissal. O filme, gravado em Cuba, traz da cultura lucumi⁹ as narrativas do oráculo Ifá e o termo *patakis*, que adjetiva “algo muito importante” (LOPES, 2020, p. 103).

⁹ Cultura relacionada à religião de matriz africana, Ifá, cujos saberes abrangem toda a extensão de conhecimentos referentes à existência humana e todas as formas de relacionamento do ser humano. Compreende a relação do Cosmos com o Universo, com os outros seres da Natureza, com os fenômenos cósmicos e os processos naturais, com o meio ambiente e, sobretudo, busca explicar a ligação entre as dimensões visíveis e invisíveis (LOPES, 2020, p. 67).

Na primeira cena, um peixe se debate sobre a areia molhada, um signo da vida marinha que será trabalhado em diversos formatos, apresentando-nos que o símbolo abstrato, “cujo objeto único é um caráter” (PEIRCE, 1977, p. 71), pode ser apresentado visualmente em variações de cunho desafiador às leis semióticas conhecidas.

Essa borragem conceitual e estética articula relações entre humanos e não humanos, destacando o animismo numa narrativa que transborda as dimensões sensoriais na presença dos elementos sincréticos. Na oferenda para a divindade lemanjá, a fotografia caleidoscópica nos dá a dimensão incontável das versões da luz sobre os objetos. Assim, as imagens não se revelam pela qualidade, função e matéria que se conhecem, mas pelo arranjo e intenção estética que, além de ornamentar, alimenta.



Imagens 8, 9 e 10 – Frames do documentário *Pattaky*

Essas flores, velas e utensílios dedicados ao culto estão envoltos na oferenda que simboliza a presença da fé, outrora destituída dos povos africanos nos batismos coercitivos. A vida, representada num adereço, será a quebra do mito ou delírio,

compondo uma imagem avessa à sereia, o ser mitológico feminino comumente conhecido pelo dorso e cabeça humanos com o rabo de peixe.

Os elementos cenográficos e objetos contidos em *Pattaky* se implicam na relação das pessoas negras com as águas, nessa narrativa imagética funcional que se desvela poeticamente em sua ritualística. Reconstituir a relação dos corpos negros com a profundidade dos oceanos através da ancestralidade – nos mares do Brasil ou de Cuba – amplia as margens, irrigando o universo onírico de elaborações simbólicas afrocentradas.

As culturas nacionais são compostas não apenas de instituições culturais, mas também de símbolos e representações, que produzem sentidos com os quais podemos nos identificar e que constroem identidades (HALL, 2003 *apud* BUNGARTEN, 2007, p. 50).



Imagens 11, 12 e 13 – Frames do documentário *Pattaky*

O cinema e o audiovisual, como possíveis aglutinadores de sentidos da audição à fruição, provocam o apuro das relações entre o que se vive e o que se vê nas práticas artísticas. O conceito de Mundo Implicado elaborado por Denise Ferreira

da Silva aproxima a relação com os elementos não humanos vivos na cadeia de existência a ponto de restabelecer a sua conexão com algo nunca visto ou sabido.

Essa relação acontece ao “explorar o grafismo das formas: volumes, linhas, cores e tons combinando-se em harmonia musicais sobre a superfície branca do papel de reprodução” (CANEVACCI, 1989, p. 148), camada por camada. Nessa sucessão de decupagens, as matérias que compõem a visualidade como objetos e mobiliários apresentam a vida das coisas operadas pelas demais vidas existentes no Cosmos.

Em *NoirBLUE – déplacements d'une danse* (2018),¹⁰ a realizadora, performer e dançarina, Ana Pi (1986-), apresenta seu percurso em terras africanas, as conexões ancestrais, intervenções e interlocuções com as populações e paisagens locais. No início do vídeo, as imagens se alternam entre o relato sobre a viagem e a preparação gestual e visual para a performance.

Entro no avião e percebo que todas as pessoas nele são pretas. O piloto, a primeira classe. E assim percebo que essa não é uma viagem qualquer. Estou indo para a África Subsaariana. (Texto do filme *NoirBLUE – déplacements d'une danse*)

A intervenção artística e ambiental provocada pela passagem de Ana Pi elaborou uma cartografia em que o seu corpo em movimento, ao cortar a paisagem delineando a sua existência no espaço, remodula aquele tempo. A quebra imagética provocada pela presença da artista neste tempo narra sobre a importância do fato.

O tecido azul marinho, que cobre o rosto e animiza o corpo feminino durante todo o vídeo, relaciona as cosmovisões como um elo entre céu, corpo e chão, um diálogo incessante sobre seguir e permanecer. A natureza, alçando os ventos, efeitos naturais do sentimento de estar no solo ancestral, em diálogo com corpos negros como o seu, em seus cotidianos, agora é experienciada na presença deste dançar.

Discursos, corpo, dança, imagens e edição costuram as perguntas e olhares que questionam a origem da sua negritude, respondidas pela artista com o movimento, assumindo que a sua existência resulta da vinda de todos os lugares da África que resultam na sua origem negra, brasileira, real, imbricada com a ficção e a

¹⁰ PI, Ana. *NoirBLUE – déplacements d'une danse* (27', Brasil /France, 2018). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KtjCOnY3rEk>. Acesso em: 18 abr. 2024.

capacidade de se imaginar em todos esses lugares geográficos onde nasceram seus ancestrais.

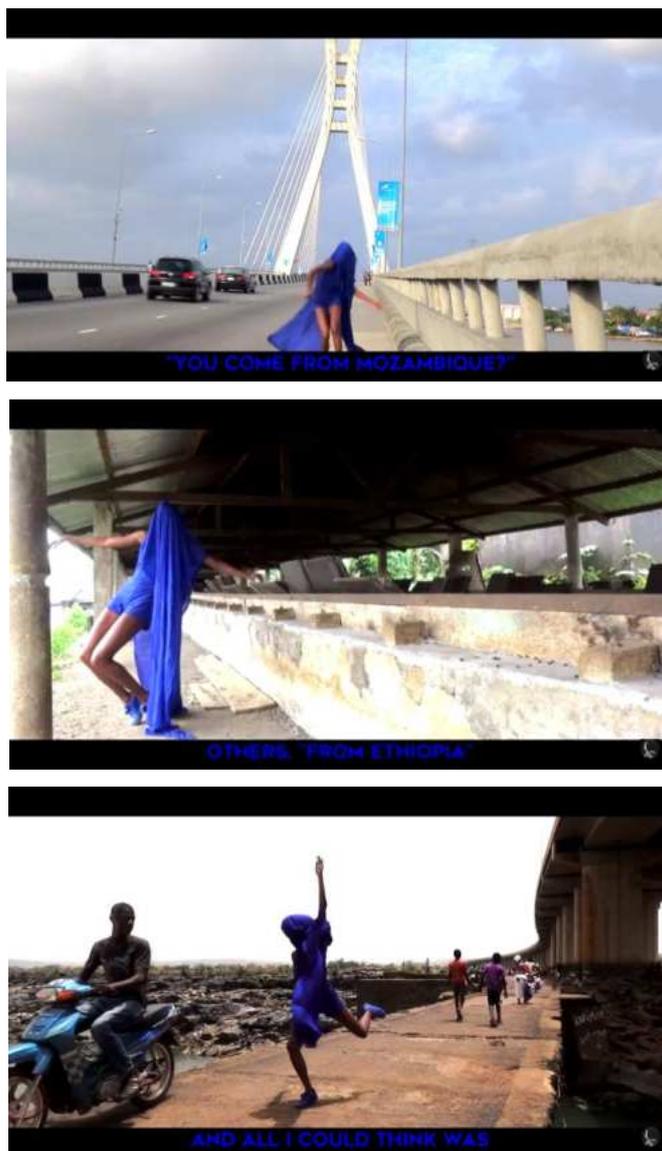


Imagem 14 – “Você vem de Moçambique?”, frame da videoperformance *NoirBLUE*

Imagem 15 – “Ou vem da Etiópia?”, frame da videoperformance *NoirBLUE*

Imagem 16 – “E tudo que eu conseguia pensar era...”, frame da videoperformance *NoirBLUE*

As obras analisadas nesta parte do trabalho usam a presença de seus corpos em cena para representar o retorno e o encontro com a nação mãe, numa relação marcante sobre o significado dos elementos que compõem suas presenças. Neste presente 2024, na fresta do sistema hegemônico, localizo nestas obras citadas um processo de implosão da classificação do conceito ocidental conhecido, entendido como não possível a todas as pessoas negras viventes.

As curvas da ancestralidade são presididas pelos antepassados venerados, pois sua imanência e presença são condições imprescindíveis para o pulso e fluxo ininterruptos e contínuos do existir (MARTINS, 2021, p. 204).

As obras citadas se relacionam a partir de referencial de implicação na composição e pensamento sobre o espaço de cena e imagem, compreendendo que “as rotas precisam ser continuadas e caminhos estão sendo abertos, pois há um abismo a ser atravessado. E para isso necessitamos de novas magias, de novas imagens” (DOS SANTOS, 2020, p. 12).

Assim, é a partir da construção do universo visual para performances, danças e encenações que se articulam elaborações estéticas afro-referenciadas que reconstituem o referencial imagético das narrativas negras no presente, implicado na importância do passado para um referencial de futuro afrodescendente.

Essa imagem ressonante pairando sobre toda a composição também nos dá a impressão que suas vagas peças também não devem ser tomadas como componentes sólidos de algo, de uma totalidade significativa, mas como outras imagens cujos significados variam de acordo com a forma como cada uma e todas ressoam de forma separada ou junta, sequencialmente ou simultaneamente (FERREIRA DA SILVA, 2021, transcrição).

A sequencialidade, esse espírito do movimento no tempo (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 39), se dá na formação da imagem a partir de um referencial temporal visual que articula escolas artísticas e estilos para imprimir significados e gerar referências. Ela é notada em produções que articulam narrativas de retorno, resistência ou afirmação de futuros em signos operativos que apresentam a liberdade, os direitos, os desejos outrora aviltados.

O tempo costuma ser representado figurativamente em elementos que se caracterizam pela diferenciação de algum estado, numa revisão de estilo ou registro da mudança de condição estrutural. E aqui não falamos só de objetos, mas também do sujeito em características físicas como figurino, maquiagem e uso de adereços em presenças que definem a época, a classe social e a faixa etária.

Essas ações e elementos não distorcem a realidade de existência das mazelas ainda geradas pelo racismo e pela precariedade resultante dos anos de escravização, mas se protagonizam as subjetividades e experiências existentes neste contexto para a formação e fortalecimento da negritude. No cinema, a imagem se forma com base

na elaboração do roteiro e argumento do filme; a impressão dessa imagem na ambiência e montagem da sequencialidade determina o estilo, a escola cinematográfica e o gênero.

Representar o futuro envolve um vínculo com o passado, e uma capacidade de projeção dos anseios e dos objetivos no presente que formula um dos conceitos para o afrofuturismo. Precursor dessa mentalidade renovatória, o movimento vincula “as criações artísticas que exploram futuros possíveis para as populações negras por meio da ficção especulativa” (FREITAS; MESSIAS, 2020, p. 4) às tecnologias e perspectivas inovadoras que objetivam o fortalecimento intelectual, cultural e existencial de pessoas pretas em todos os tempos.

3.1 Cinemas negros

Atualmente, quando falamos de afrofuturismo, incluímos narrativas negras nos campos da ficção especulativa, da ficção científica, da ficção histórica, da fantasia, das mitologias e do realismo mágico com crenças não ocidentais (FREITAS, 2017, p. 126).

Já somos o futuro do afrofuturismo da década de 1980, quando a alcunha foi pensada para denominar os desejos que caracterizam esse tempo à frente do agora. Há, no exercício desse fazer, um esperançar reparativo, algo menos especulativo e mais operativo que norteie e recomponha a vista da cena articulando outras narrativas visuais.

Esse índice de visualidade compõe as escritas grafadas no corpo, aquilo que, como inscrição, constitui uma imagem, um signo cultural estilístico, “um corpo hieróglifo” (MARTINS, 2021, p. 209) dotado de unidade e significação. Os recursos técnicos ganham formato e projeção com a luz, figurinos e efeitos, um espelhamento das belezas no percurso dos caminhos sígneos e simbólicos. Assim, a presença desses artistas negros e negras compõe uma estratégia operativa que decodifica a operação de versões visuais que assimilam novas significações.

A montagem das imagens de arquivo, de filmes, fotografias e imagens televisivas, possibilita um acesso imediato às diversas temporalidades e narrativas das tecnologias das culturas negras, o que põe em prática fílmica uma empreitada verdadeiramente afrofuturista de não

linearidade temporal, do curto-circuito entre passado, presente e futuro (FREITAS, 2017, p. 129).

O sistema tecnológico afrofuturista pode ser representado por humanos híbridos entre heróis e robôs, ou pessoas negras em posição de protagonismo. Proporciona a fusão entre os signos africanos interferidos sobre as dobras do tempo em ações criativas, estéticas, visuais e musicais, com posições de poder e afirmação política e econômica. Perpassando os figurinos, cenários e ambientações que remetem ao intergalático, a imaginação sobre um futuro é capaz de tornar a este presente por meio de um conjunto de elementos vistos no passado.

O espaço preenchido pelas palavras decompostas em materialidades, formatos e significados terá de ser recomposto. A cenografia aglutina as referências para esta articulação. Assim, organizada camada a camada da imagem com a sublimaridade de informações constituídas nos cenários, objetos e figurinos que montam o filme, cena a cena tem na atuação do corpo negro a referência narrativa de sua presença e todas as nuances dessa existência.

a prática cinematográfica negra teve, necessariamente, que emergir como desconstrução dos regimes de verdade do próprio cinema, pois, ao fazê-lo, endereçava também uma crítica à ortodoxia raciológica dominante (AKOMFRAH, 2017, p. 22).

No longa metragem *The Last Angel of History* (1995),¹¹ o diretor John Akomfrah (1957-) dá indícios da estratégia de constituição de perspectivas e subjetividades múltiplas de existência da raça negra no mundo, usando a história da música negra como fio condutor para o registro de modos de existência fora do conceitual branco ocidental.

Na imagem que abre o filme, um espelho d'água indetermina o limiar entre o delírio e o real, a verdade e a lenda. Numa atmosfera onírica negra, Akomfrah rompe os limites, construindo um discurso imagético a partir das iconografias espaciais do universo artístico do afrofuturismo da época. No funk, no rap ou no jazz, na ciência e na astronomia, é perceptível como cada existência compõe a estética de representação da existência a partir de imagens e ações que afirmam a negritude a ser projetada para um futuro em relação com as construções do passado.

¹¹ *The Last Angel of History* (1995), direção de John Akomfrah. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gcbSUwPjass>. Acesso em: 18 abr. 2024.



Imagens 17 e 18 – Frames do filme *The Last Angel of History*

A coleção de imagens históricas indicia a construção da memória para o futuro; imagens de lutas, guerras, protestos, animais selvagens, escravização, são intercaladas por performances afrofuturistas que utilizam elementos tecnológicos para dar suporte à imagem em movimento. Essas coleções operam a montagem de um documento vivo e aberto sobre a produção de uma ficção a partir da realidade vivida por pessoas negras de todos os tempos, destacando-as como mentores em registros de experiências reais até a ficção para sobreviver e criar suas próprias referências culturais.

“A linha entre a realidade social e a ficção científica é uma ilusão de óptica”, diz um trecho do filme, e o uso de espelhos, elementos metálicos e metais preciosos denota, em sua composição, a história de riqueza dos povos negros na África e em diáspora. O poder e o potencial para reger e operar a criação do belo a partir da subjetividade negra também nos falam sobre a falência do modo operativo do planeta em que vivemos.

No encantamento das imagéticas impossíveis, o deslocamento da prática futurista – ecologia analógica, diáspora digital, guerra sônica – é representada pela imagem de uma bomba de extração de petróleo, pelo aparecimento do futuro no passado em funcionamento operativo no presente.



Imagens 19 e 20 – Frames do filme *The Last Angel of History*

O filme de Akonfrah, uma produção afro-americana, se relaciona com o Cinema Negro do Brasil e as obras audiovisuais produzidas por artistas negros e negras implicados numa espiral do tempo para reconstituição de uma memória futura que nos seja referência imagética e compositiva no significar da existência negra na diáspora.

Assim, são promovidos desvios e barragens entre as linguagens visuais com resultados finais híbridos nos quais “a imaginação de futuro dos socialmente mortos passa pelo intensivo enfrentamento dessa morte social contínua e pelo confronto com os vivos” (FREITAS; MESSIAS, 2020, p. 16). Os cinemas negros representam a capacidade de sonhar e realizar, engajar e dialogar em contextos muito diversos.

A travessia do Mundo Ordenado para o Mundo Implicado requer deixar para trás modos de saber, sentir e fazer. Exige o abandono de determinações e estruturas de interpretação que nos querem sempre-já presos e presas ao Espaço-Tempo do Progresso e à escravização perene justificada por relações jurídico-econômicas desenroladas linearmente no continuum da História.

Se os cinemas nacionais já são plurais de um ponto de vista geográfico e cultural, eles o são ainda mais pelas diferentes maneiras como os próprios cineastas, com propostas estilísticas e estéticas particulares, e, às vezes, autorais, problematizam questões ligadas à subjetividade, às realidades comunitárias, nacionais ou transnacionais (BAMBA; MELEIRO, 2012, p. 16).

As referências visuais adquiridas durante a vida social, cultural e religiosa de uma pessoa negra determinam ou não a sua implicação com as temáticas de destruição do Mundo como conhecemos. Mesmo não conceituada no sistema

universal de significações, como também não anunciada ou dividida por categorias, a mensagem a ser formulada para a quebra dos sistemas atuais necessita traçar um plano de fuga nas brechas da encruzilhada (SIMAS, 2018).

Na visualidade, a disputa dos elementos representativos no enquadramento fotográfico elabora e registra versões de experiências ancestrais, apresentando uma estética silenciada e aviltada, onde a autoria negra e sua autonomia de exposição constituem seu estado de fuga. O fugitivo, “aquele mundo ou sujeito que some quebrando toda a capacidade de correlação” (MOTEN; HARNEY, 2013 *apud* GADELHA, 2019, p. 8), recusa o sinônimo da significação hegemônica; abre-se em multiplicidades, riquezas, em infinitas narrativas de negritude em diáspora.

As escolhas compositivas e elementares elaboram um sistema de operação do espaço de cena constituído com base em sua implicação. Nas artes visuais e performativas, a realidade social e a experiência de vida dos artistas são o substrato do campo imaginário. Ainda assim, “a primeira rota de fuga atual é como tirar o próprio pensamento da lógica de um sistema global, sabendo muito bem que esse sistema não deixará de existir” (GADELHA, 2019, p. 8).

Como obra referencial para uma narrativa implicada, o longa-metragem *Voltei!* (2019) representa como a ancestralidade e as expectativas de sobrevivência e releitura do Mundo conhecido são o “próprio gesto de imageação de um Mundo Implicado” (DOS SANTOS, 2020). Arquivo do passado, este filme documenta os anseios de liberdade e construção de memória para um episódio histórico aterrorizante do Brasil.

Voltei! é um longa metragem dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio, produzido em Cachoeira, cidade de extrema importância e relevância na história das lutas por liberdade dos negros na Bahia. De rica herança cultural e histórica, a cidade é tombada pelo IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional); banhada pelo Rio Paraguaçu, Cachoeira detém uma verve artística e cultural inspirada e lapidada pela brisa que invade os dias menos quentes.

A Rosza Filmes, produtora dos diretores desse filme, possui uma ampla filmografia que retrata uma identidade cultural própria da região, afirmativa e com cotidiano firmado em hábitos tão antigos quanto os caminhos que cortam a cidade. A negritude cachoeirana se destaca por saber a importância do lugar e do sentimento de enraizamento ancestral que transcende a cidade.

A remontagem de um dos momentos políticos mais traumáticos da história recente da nossa democracia, a votação do impeachment de Dilma Rouseff, é o marco temporal para compreender onde estávamos e onde é possível chegar politicamente dentro de um panorama já conquistado. Com um roteiro baseado num contexto que apresenta os personagens e as escolhas estéticas, cênicas e técnicas, o único cenário do filme carrega toda a cenografia preparada para a sua ilustração.

3.2 *Voltei!*: articulações para uma estética implicada

É necessário que os artistas de toda a natureza lembrem-se sempre que a Arte é absoluta quando está no domínio do sentimento, mas que é precisamente uma técnica no instante de sua exteriorização (Santa Rosa¹² 1952 *apud* Drago, 2014, p. 58).

O longa-metragem dirigido por Ary Rosa e Glenda Nicácio, *Voltei!* (2021), começa em seu único cenário, a cozinha da casa das irmãs Goés Calmon. No ano de 2033, a retirada do “Governo do Disparate” do poder, após um mês de apagão de energia (i)mobiliza o país naquele momento.

As vidas das irmãs Fátima, Alayr e Sabrina, filhas de uma mulher negra portadora de transtornos mentais torturada e desaparecida durante a Ditadura Militar brasileira nos anos 1970, são o eixo dos acontecimentos captados por uma câmera quase fixa, nos instalando à mesa com as personagens na antiga casa em que as mulheres moravam com seus pais.

Na primeira cena do filme, Bina dá luz ao espaço de cena numa coreografia luminosa onde candelabros, velas e lamparinas se posicionam como dispositivos de intensidade do breu do presente, dando a atmosfera e o recurso de luz para a fotografia. A luz revela o cenário e a divisão espacial de uma casa antiga que imprime a história de uma família e que atravessa o tempo entre as gerações, aglomerando móveis e eletrodomésticos de várias épocas.

¹² Tomás Santa Rosa Júnior (1909-1956) é reconhecido como o primeiro cenógrafo brasileiro. Foi o primeiro artista plástico da cena a trabalhar em conjunto com o diretor, criando uma obra teatral visualmente simbólica, segundo as concepções do teatro moderno. O fato de ser mulato e nordestino é destacado em sua biografia com o registro de sua intensa colaboração para o TEN (Teatro Experimental do Negro), dirigido por Abdias Nascimento (DRAGO, 2014).

O primeiro autor dessa imagem é aquele que maneja o jogo de luz e sombra, a intensidade, o contraste, o realce e o ocultamento: o diretor de fotografia. O seu parceiro nessa criação, o seu complementar, é o que concebe e constrói os elementos materiais da cena sobre os quais essa luz vai incidir e assim também desenhar as sombras. É o diretor de arte (BUNGARTEN, 2007, p. 97).



Imagem 21 – Frame do longa-metragem *Voltei!*

A direção de arte, também assinada por Glenda Nicácio, torna a cozinha o cômodo-palco, criando uma relação sonora para fazer existir os demais cômodos da casa. A mesa ao centro é a inconformação em reforma dos modos pré-concebidos, expondo os elementos que tornam essa narrativa uma obra implicada.

Uma atmosfera de tensão, reclusão e escassez traz como referência a condição social da população brasileira nos anos de chumbo da Ditadura Militar (1964-1985), impressa nos registros orais das personagens e na presença de elementos que configuram esse contexto cotidiano amplificado pela constante ameaça de violação do corpo e dos direitos civis dessas populações.



Imagens 22 e 23 – Frames do longa-metragem *Voltei!*

A operação cenográfica da casa das irmãs Goés Calmon apresenta um arranjo residencial conhecido onde geladeira, fogão, copos e pratos apresentam a relação com o tempo e a quebra entre a posição social das personagens e a identificação econômica operante no sistema ordenado em manutenção do consumismo e do capitalismo representado pela aparelhagem da cozinha.

A presença dos eletrodomésticos desligados demarca a decadência desse modo de vida humano e anuncia a falência do poder de consumo de uma nação em crise, em que o anseio pelas mudanças alcança o que seria o Mundo Implicado (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43). Essa espiralaridade temporal posta no desenho de cena ambientada num futuro de crise energética remete ao passado pelo uso de lampiões, pilhas e velas, chamando a atenção neste presente para o futuro que estamos a ver acontecer diante da crise hídrica e o avanço da criminalidade ambiental assustadora dos últimos quatro anos de desgoverno no Brasil real.

Preenchida e constituída na “resultante de múltiplas imbricações; a de um movimento cósmico, simultaneamente retrospectivo e prospectivo no qual se incluem todos os seres e todas as coisas” (MARTINS, 2021, p 207), a relação entre o objeto e o tempo tem significações, ordens e funcionalidades pré-estabelecidas desmanteladas através de recursos cênicos narrativos justificados, como a presença da geladeira sem energia elétrica e o relato do alto custo e precária qualidade do gelo vendido no momento da escassez.

Evocado em muitas cenas, Obaluaê, orixá da cura, é Ele mesmo também o sol, o lamber do fogo que ilumina cenários, objetos e, principalmente, os rostos e gestos das personagens que enaltecem a beleza com luminosidade e calor, oscilando e marcando cada cena, mas também representando a importância das forças Daqueles que não vemos, mas operam e atravessam na criação do que é visto.

O cinema está também fortemente vinculado à ideologia. Porém a qualidade essencial da obra cinematográfica está no encantamento, na capacidade de criar ilusão, na magia de transportar o espectador para um mundo de devaneios e sonhos (BUNGARTEN, 2007, p. 60).

Essa distopia futurista instaura uma sensação premonitória de extensão do absorto de coerência política e humana em avanço no mundo inteiro, e a urgência de usar a cronologia para reelaborar como queremos construir tantas próximas horas. A exposição do cotidiano à mesa de jantar e a composição do figurino com uma indumentária de descanso compõem uma topografia do íntimo elaborada em camadas de cor e textura que constituem uma integração para o plano visual implicado.

O clima de encontro e troca de relatos sobre suas profissões e formações no campo artístico, jurídico e educacional reformula de forma fugidia representações já vistas do corpo feminino negro nas cozinhas a servir. Nesta dimensão de futuro, “a habilidade em produzir e transmitir conhecimentos nas bordas, margens e frestas diante do enfrentamento de culturas hegemônicas se configura historicamente como uma característica de resiliência e sagacidade do nosso povo” (MELO, 2022, p. 17).

Uma mulher negra na ocupação de delegada de uma cidade pequena, a figura de uma mulher negra professora e uma cantora de axé negra promissora elaboram um exercício especulativo de poder que aciona “dispositivos premonitórios que sirvam

à proliferação de narrativas que nos permitam simultaneamente estudar o horror e conceber formas coletivas de atravessá-lo” (MOMBAÇA, 2021, p. 91).

A atribuição desses lugares sociais discute o genocídio e a falta de acesso à educação da população negra e a objetificação da mulher negra, a partir de performances orais que descrevem a relação com objetos como a viatura, o quadro e o microfone, instrumentos do ofício e representações icônicas desses fazeres.

O combate à misoginia e a ocupação de mulheres negras em cargos de alta hierarquia são uma projeção do tempo que impõe outro pilar da quebra do Mundo Ordenado. Alicerçado no patriarcado e na mira para substituição desses valores e aprendizados coloniais, a libertação dos padrões pode não ser feita pela extinção imediata, mas pela barragem do modo de uso deste aprendizado.

A decolonialidade propõe à coletividade um pensamento que vá de encontro a todo o arcabouço da cultura colonial e o revise, propondo e proporcionando outros lugares de imaginação e pensamento da existência para os corpos negros. Como afirma Nelson Maldonado-Torres, “o engajamento construtivo e crítico são fundamentais para o pensamento da teoria decolonial”.

A teoria decolonial criticamente remete sobre nosso senso comum e sobre pressuposições científicas referentes a tempo, espaço, conhecimento e subjetividade, entre outras áreas-chave da experiência humana, permitindo-nos identificar e explicar os modos pelos quais sujeitos colonizados experienciam a colonização, ao mesmo tempo em que fornece ferramentas conceituais para avançar a descolonização (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 33).



Imagens 24 e 25 – Frames do longa-metragem *Voltei!*

O modo como a fotografia posiciona o espectador à mesa ativa as sensações e as lembranças olfativas e gustativas. A maniçoba, comida típica da região do Recôncavo Baiano, é uma liturgia à bazófia entre os prazeres do paladar e das memórias gustativas, “quando o corpo se fecha pra luta e abre para o encanto” (SIMAS, 2018, p. 107). A comida tem, em seus ingredientes, carnes vermelhas salgadas e a folha da mandioca, que necessita de um preparo adequado para que seja desativada a sua poção venenosa. É comumente encontrada e integra o cotidiano alimentar da cidade.

O prazer do encontro com o sabor registra o espaço íntimo e amistoso, fecundo. A simplicidade desse preparo mediante os riscos nos leva à história agrícola da região no plantio de cana de açúcar, fumo e mandioca. Como afirma Leda Maria Martins, são o olhar e a voz dos antepassados que asseguram as existências, e é a lembrança quem garante a produção das memórias (MARTINS, 2021). É a passagem

dessa receita, o segredo para deter os males da folha, que aprimora, resguarda e transmite a importância desta tecnologia ancestral.

Entre as paredes que as viram crescer, o atraso está simbolizado no rádio de pilha, estabelecendo a conexão entre a casa e o mundo exterior tão singular naquele momento retratado no longa-metragem. A sabedoria ancestral é o alicerce para a sobrevivência e pode ser vista em sua aplicação, mas como poderia ser representada imagetivamente?

A narrativa constituída pelas irmãs Goes Calmon amplia o cenário para as memórias das ruas e personagens da cidade, as lembranças da vida e da morte da mãe e do pai, e da irmã (desaparecida); “mesmo na morte, na dinâmica das transformações, incide o gesto profético do devir como reminiscência da metamorfose necessária para a urgência, emergência e continuidade da vida” (MARTINS, 2022, p. 205). Essa continuidade garantida pelo retorno surpreende, porque se materializa, mas esteve sempre garantida pelas memórias afetivas de quem vive.

Fátima (Arlete Dias), desaparecida no início da ditadura do Governo do Disparate, fugiu do cativeiro e caminhou dias e noites até chegar à casa das irmãs, remontando a história de tantas pessoas negras que escaparam de seus algozes em direção a quilombos e núcleos de cooperação. Apesar do susto com a presença física da irmã, neste reviver composto pelas recordações, “anelam-se o retornar, torna-se e volver no passado a assim como o reatar, reinstaurar e reativar o porvir” (Martins, 2021, p. 205). O retorno de Fátima é quando as alegrias e as dores são expressadas, de maneira muito caricatural em termos de gírias da oralidade popular baiana, que marcam a outra etapa da narrativa.



Imagem 26 – Frame do longa-metragem *Voltei!*

Um grito profundo marca o resultado do julgamento, sinônimo de nosso desespero, atravessado, agudo e latente, que arrisco chamar de tempo-grito que se mede pelo tamanho da nossa angústia por este grande momento urgente que foi a mudança de governo no Brasil em 2022. A cena se relaciona ao relato não reproduzido de Frederick Douglass por Sadija Hartman sobre o aterrorizante ruído proferido por sua tia Ester enquanto era açoitada (MOTEN, 2020). O perturbador som gerado pela imposição colonial à sentença da nossa própria aparição (Fanon, 2008) e toda a violência empregada até os dias atuais nesta abjeção imposta.

O tempo em sua espiralidade é o elo para a consolidação dos processos de implicação. Consolida como identidade a negritude, a possibilidade de construir e estimular experiências emancipatórias latentes, ostentando o “simples reconhecimento do fato de ser negro, a aceitação do seu destino de sua história, de sua cultura” (MUNANGA, 1988, p. 44).

No Mundo Implicado, esse tempo espiralar (MARTINS, 2021) proporciona a catarse das memórias e inspira o instinto de sobrevivência dessas mulheres negras que, em suas sabedoras herdadas, reconhecem que “cada coisa existente (humano e mais-que-humano) [são] como expressões singulares de cada um dos outros existentes” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 43). É uma operação que envolve o compromisso com a sobrevivência e o fortalecimento comunitário, fomentando princípios e valores passados de geração a geração.

As narrativas de seus lugares como irmãs, filhas e observadoras do mundo em desconstrução nos afirmam que a “ancestralidade é clivada por um tempo curvo, recorrente, anelado. Um tempo espiralar, que retorna, restabelece e também transforma, e que em tudo incide” (MARTINS, 2022, p. 204). Assim, o processo emancipatório se dá no gesto de imagear durante a travessia (DOS SANTOS, 2020).

Criar táticas de preservação e disseminação da memória, assim como renovar os arquivos através de novas referências de interpretações e ficções sobre o futuro, se torna essencial para o fim do Mundo Ordenado (FERREIRA DA SILVA, 2019). Mas será que conseguiremos fugir dos vestígios, mesmo neste fim projetado? O pensamento do artista implicado envolve sua experiência de vida na inspiração, projeto e execução, no pré, no durante e no pós, imbricado, sem começo e sem fim. Será possível conceber uma estética negra implicada que perpassasse os critérios e enquadros estético-brancos eurocêntricos?

[...] não apenas lembrar um passado ruim, mas usar as histórias sobre o passado e o presente para reivindicar a história do futuro (YASZEK, 2013 *apud* FREITAS; MESSIAS, 2020, p. 6).

O pensamento do artista implicado envolve sua experiência de vida em todo o seu processo criativo, imbricado, sem começo e sem fim. No cinema produzido pelos diretores Ary Rosa e Glenda Nicácio, o protagonismo e as projeções de futuro das personagens pretas, a maioria delas femininas, apresentam, além de um perfil que compõe a trama, uma significação em operação acerca da reinscrição desse Mundo Ordenado.

A maioria das ficções audiovisuais produzidas no livre mercado está comprometida com as temáticas mercadológicas e, principalmente, com o reforço da colonialidade. Na produção de *Voltei!*, a narrativa política presente se reconstitui na reprodução do real, no comentário sobre cada votante ou numa breve história sobre aquele que é o outro na hierarquia do protagonismo do poder.

O cinema é mais uma das principais formas em que as culturas negras vislumbram novos posicionamentos dos afrodescendentes para que construam seus conhecimentos a partir das imagens (ROSA; COSTA, 2020).

A implicação está em descrever e interpretar como forjar e garantir os meios para a produção “estando entre Mundos”, tornando a narrativa íntima envolvida nos

diálogos objetivada em instituir a humanidade que a história insiste em apagar no modo como vê e trata o corpo negro em sua existência e subjetividade. A narrativa se encarrega de romper com o limite do devaneio enquanto encena a razão.

O tempo, na teoria proposta por Leda Maria Martins, propõe a revivência dos mesmos acontecimentos em momentos distintos, como na relação entre o filme e o livro *A parábola do semeador*, da escritora afro-americana Octavia Butler (1947-2006). O livro é ambientado em 2024, em um governo semelhante ao do Disparate. O filme relata a prisão e morte de artistas, cineastas, poetas e pessoas relacionadas à cultura com uma denúncia ao momento de agora, e destituição das vitórias de séculos de militância.

A destruição das cidades, dos livros, dos patrimônios públicos e da dignidade humana também se faz presente no trajeto percorrido por Olamina, a protagonista, em busca de sua família, dizimada pelo Governo, enquanto convive com a empatia física e o dom da oratória que lapida e reverbera a sua fé. O que difere Fátima e Olamina é a caminhada solitária da cantora de axé music, enquanto Butler elaborou um quilombo itinerante para a narrativa do livro prosseguir até ela encontrar sua filha, retirada dos seus braços ainda bebê.

Essas tramas da experiência se emaranham e se repetem na história hibridizando referências (ancestralidade) e causas (presente). Esse todo vivente que compõe a trama interage para que o registro audiovisual seja feito em narrativas ficcionais, documentais ou na captura de performances, gerando arquivos de futuro que mobilizam o presente. Qual seria a visualidade da fuga? Qual a estratégia visual que elabora a mudança da condição presente para outra condição também presente, mas em outro agora?

É neste processo de captura do agora que se estabelece a implicação; os artista negros e negras agenciam suas experiências para criar sobre si mesmos, em imagem. Como pensar a constituição de uma estética implicada que materialize e remonte a perspectiva Ordenada e amplie a operação constitutiva do Mundo Implicado? Seria possível agenciar as operações de uma construção estética afrocentrada com referenciais e composições imagéticas positivos de negritude?

Assim, o objetivo é desorientar o sujeito e desordenar a estética imposta, considerando o borramento a partir das escolhas imagéticas reconfiguradas que tornam possível fabular o mar da decolonialidade ou o espaço sideral do

afrofuturismo, refletidos e translúcidos para a memória de um amanhã que mira no futuro que constituímos hoje, onde corpos negros resistem, apesar da barbárie.



Imagem 27 – Frame do longa-metragem *Voltei!*

3.3 Introdução ao novo arquivo semiótico negro

Fotografias, imagens em movimento, pinturas, registros de um período de tempo, poesia e música se unem em um projeto de resistência antirracista, enunciando o seu discurso a partir do entrelaçamento dos formatos criativos e aglomerados de referências visuais em ordem criativa e comunicativa, compondo um arquivo visual implicado.

Quando Seligmann-Silva (2009, p. 271) ressalta que, “se o homem atua no mundo a partir de sua constante leitura e interpretação do mesmo, esse processo de leitura é guiado por uma gramática das formas que é em grande parte gerada pelas artes”, destaca que é a partir da fruição e de seu repertório que se garante o acesso a essa leitura. O que se pode compreender por novo arquivo?

As características fenotípicas de uma pessoa registrada na fotografia não seriam uma referência dos traços a serem redescobertos anos à frente? Assim, ver uma fotografia se torna uma revisita ao arquivo genético, responsável pela fenotipia e semelhança entre raças e povos. E como se marcam tais existências em um espaço ou local?

Segundo Assmann (1999 *apud* SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 344), “todo

sistema de arquivo implica três movimentos básicos: a seleção, a conservação (em mais de um sentido deste termo) e o acesso às suas informações”. Para atuar no mundo, o homem depende de todos os seus arquivos de aprendizados motores, sociais e sensoriais, um corpo exequível às informações apreendidas.

Pensar o corpo como arquivo evoca também a materialidade dos grandes ficheiros, as pastas na nuvem ou na área de trabalho de um computador. Os movimentos dos registros, articulações e relações compõem arquivos. Este processo de constituição arquivar, seja na memória ou em organizações de documentos e/ou objetos, vestígios físicos, está atravessado pelo interesse e por relações que esse conteúdo pode estabelecer com o tempo e os modos de registro.

São os conjuntos de registros dessas ações que formarão os arquivos que podem revelar no futuro o tempo que vivemos agora. Quando Saidiya Hartmann (2020, p. 28) questiona se “é possível exceder ou negociar os limites constitutivos do arquivo”, nos convida à reflexão sobre como são feitas as seleções e ações arquivais sobre o presente do corpo negro nas artes do mundo que conhecemos. O conjugado da temática do horror já fora apresentado, mas esse desfecho não se deu.

As obras de arte, como um suporte de registro histórico, estabelecem encadeamentos dos sistemas simbólicos operados com códigos e ícones dispostos ao processo de decodificação ou emissão de uma mensagem com “efeito e influência”, “com consequências perceptivas, cognitivas, emocionais, ideológicas ou comportamentais muito complexas” (HALL, 2003, p. 390). A arte negra como representação imagética articula seu alcance em reverberações que constituem e registram mudanças históricas e sociais nas existências negras na diáspora.

Como uma peça desse arquivo do futuro, estas obras demarcam as novas narrativas e perspectivas de artistas e produtores negras e negros para a consolidação desse novo arquivo. Imagético, lúdico e documental, “nosso corpo foi desvelado agora como um arquivo em suas bases materiais e não apenas como metáfora arquivar” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 274).

Na arte visual negra contemporânea, destaca-se o protagonismo nas narrativas em “que a escravidão não pode ser entendida somente pelas torturas e pela opressão que impôs e que esses autores relutam em re-representar, mas pela beleza criada pelas pessoas escravizadas” (HARTMANN, 2020, p. 18). É esta riqueza subjetiva, laboral e técnica de enfrentamento ao racismo que se torna expoente em representar os paradigmas destes novos repertórios sobre a existência histórica e

artística das pessoas negras.

Nas religiões de matriz africana, os mais velhos são denominados “bibliotecas”, em consideração e reconhecimento às suas experiências de vida e aprendizado. Os saberes ancestrais têm na oralidade a principal fonte de arquivo e difusão das tradições, saberes e memórias da cultura negra.

O saber biológico e a atual revolução das neurociências apresentam um potente modelo de cultura, como um complexo sistema de hereditariedade, e do homem, como um sofisticado sistema de inscrições mnemônicas. Nosso corpo foi revelado como um arquivo (BAUDRILLARD, 2003, p. 273).

Assim, a arte como campo de ação sensível e política esmiúça os muitos passados históricos na sociedade em que vivemos e foca numa representação de negritude que “trabalha no sentido de desconstruir esse jogo teológico. Elas tentam sabotar nossos hábitos de julgar e de repetir identificações de modo mecânico” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 271). Na brecha do Mundo Ordenado, o desafio é fabular novos presentes e torná-los arquivos referenciados no passado, para um agora que logo será futuro.

3.3.1 Arquivo do presente

No dia 14 de maio, ninguém me deu bola / Eu tive que ser bom de bola pra sobreviver / Nenhuma lição, não havia lugar na escola / Pensaram que poderiam me fazer perder.

Trecho da música “14 de maio”, de Jorge Portugal e Lazzo Matumbi (2018).

Na recente história política do Brasil, a população esteve exposta a gestos e expressões racistas representadas como reforço e legitimação de poder do espaço midiático e político na perpetração do genocídio, do racismo e da eugenia. Esses gestos e símbolos são identificados a partir de um arquivo referencial montado sob o sangue de muitas pessoas negras na história do mundo.

Como o “poder depende de seus arquivos [ele] necessita dominar e controlar as informações aí contidas” (SELIGMANN-SILVA, 2009 *apud* ASSMAN, 1999, p. 344); só a partir da identificação desse sistema de códigos que aglutinam seus

significados formando a mensagem judicializada se percebe o absurdo do seu uso nos dias atuais.

A música “14 de maio”,¹³ composição do artista e compositor Lazzo Matumbi e do poeta, escritor e professor Jorge Portugal, lançada em 13 de maio de 2018, integra um projeto de música e videoclipe assinado pela diretora Urânia Munzanzu. Marcando a passagem de 130 anos da abolição da escravatura no Brasil, este documento do futuro se inspira no desdobramento estético visual do videoclipe¹⁴ e realiza um convite à revisita de significações dos arquivos e memórias icônicas impostas à experiência de vida dos corpos negros em diáspora.



Imagem 28 – Frame do videoclipe *14 de maio*

A letra da música descreve a perspectiva do dia seguinte das pessoas negras brasileiras após a falácia da proclamação de liberdade aos escravizados ocorrida em 13 de maio de 1888. Em sua visualidade, a figura de uma mulher negra conduz uma sucessão de queima dos ícones, códigos e gestos simbólicos protagonizados e perpetrados pelas estruturas do racismo.

No início do vídeo, um casal interracial formado por uma mulher negra e um homem branco namora na areia, corre para o mar e namora sob as águas. Sob o toque dos tambores e do agogô, o homem começa a pressionar os ombros da mulher para baixo d’água, numa tentativa de afogá-la. A mulher aparece desacordada, mas nos surpreende ao nadar e erguer uma ferramenta de orixá enterrada no fundo do mar.

¹³ Letra da música “14 de maio” (Jorge Portugal e Lazzo Matumbi). Disponível em: <https://www.letras.com.br/lazzo-matumbi/14-de-maio>. Acesso em: 31 mar. 2024.

¹⁴ Lazzo Matumbi, *14 de maio*. Disponível em: [Lazzo Matumbi - 14 de Maio \(Clipe Oficial\)](#). Acesso em: 31 mar. 2024.



Imagem 29 – Frame do videoclipe *14 de maio*

A ferramenta é forjada com as formas e símbolo da Padinha, a força feminina dos caminhos, ao lado de Exu, sendo ambos senhores regentes das encruzilhadas. Aqui, vemos todos os palcos em que a cena é representada como encruzilhada (SIMAS, 2018). Essa entidade feminina, uma mulher negra retinta alta com cabelos de dread lock, assume o poder para compor o desmantelamento do mundo conhecido.

No imponente prédio de arquitetura eclética, pessoas brancas tentam cooptar uma mulher negra para sua roda de conversa e lhe oferecem um copo de leite. A presença e o ato de beber leite está descrita na história neozista como um código que representa a superioridade branca. A tentativa de cooptá-la é desmobilizada pela Entidade que convoca as pessoas negras do recinto¹⁵ a se unirem para desmontar o símbolo do racismo jogando o leite na cara dos brancos.

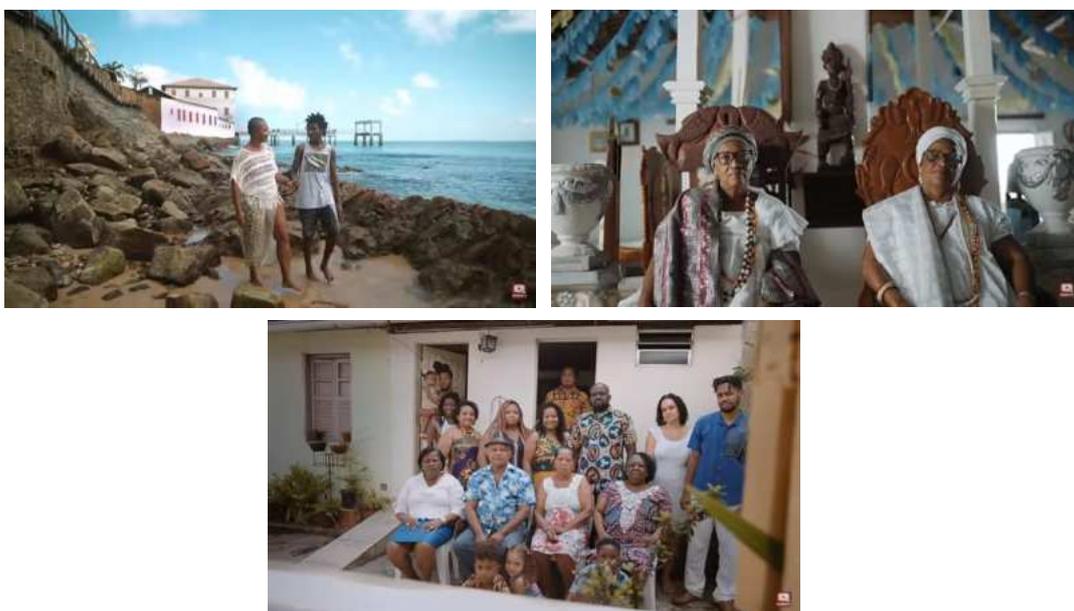
Intercaladas a narrativas e imagéticas ficcionais, o videoclipe nos apresenta imagens de pessoas negras e suas muitas versões familiares, um registro dessa geração, uma memória afetiva a ser preservada; um arquivo. A matriarcalidade na realidade das mulheres negras e da força dessas mulheres no enfrentamento com o Mundo Ordenado se dá através do sagrado ancestral africano – o candomblé.

¹⁵ A locação é o salão de entrada do Palácio Rio Branco, antiga sede do Governo da Bahia no século XVI.



Imagens 30 e 31 – Frames do videoclipe *14 de maio*

O varal de roupas revela à comunidade as senhoras negras vestidas com indumentária festiva das cerimônias de culto aos Orixás; é no posar imponente no barracão do terreiro que se concebe o registro implicado: arquivar, histórico e ancestral; gesto, presença, experiência. As imagens da cidade apresentam os espaços de trânsito, as moradias populares, a mata ciliar sobrevivente à sanha predatória do mercado imobiliário e o museu moderno da Bahia.



Imagens 32, 33 e 34 – Frames do videoclipe *14 de maio*

Como um campo político, a imagem denunciativa é formada por indícios da violência contra os povos originários, e a permanência dessas injustiças grafa-se num arquivo do presente. Em formatos que assumem a materialidade urgente deste agora, o cartaz de papel feito à mão, “Mãe, estou vivo”, figura o caráter de exceção assumido como comum pelo genocídio comandado pelo Estado e pela sociedade

racista.



Imagens 35, 36 e 37 – Frames do videoclipe *14 de maio*

No tecido preto com linhas brancas, a bandeira do Brasil reforça o solo nacional como “Terra Indígena”, uma alusão ao roubo de terras, grilagem e reiterado assassinato dos povos indígenas que estão em constante defesa de seus territórios. Estendido sobre o chão do terreiro por mulheres de axé, essa imagem simboliza o entendimento e a necessidade da luta conjunta para a reparação dos arquivos e constituição de estratégias para construir o futuro.

3.3.2 Arquivo do passado

Vai além do ato de resistência à dominação, estamos sempre no processo de retornar ao passado, mesmo enquanto criamos novas formas de imaginar e construir o futuro (HOOKS, 2019, p. 37).

Se a leitura e interpretação do homem atua no mundo, o processo de leitura

dessa gramática das formas gerada pelas artes produz “a ontotipologia, os tipos que estão na base de nossos julgamentos não apenas estéticos, já que essa mesma ontotipologia impregna nossos juízos éticos e políticos também” (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 271). As memórias afrodiaspóricas estão embevecidas do racismo colonial, articulado até os dias atuais em atuações perversas e violentas.

As teorias eugenistas, elaboradas por cientistas da antropologia criminal como Carlos Lombroso (1835-1909) e Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), e o investimento na violência invocada pela “história aparente” destacada por Hartmann (2020, p. 20) alimentam a suposta inferioridade destacada “em toda parte: nos documentos, declarações e instituições que decidem nosso conhecimento do passado”.

O arquivo da escravidão repousa sobre uma violência fundadora. Essa violência determina, regula e organiza os tipos de afirmações que podem ser formuladas sobre a escravidão e também cria sujeitos e objetos de poder (HARTMANN, 2020, p. 27).

Historicamente, a sujeição dos corpos escravizados representou um único viés de registro sobre a existência de pessoas negras. É exata a tentativa de “tornar o arquivo para além da sentença de morte, um túmulo, uma exibição do corpo violado, um inventário de propriedade [...]” (HARTMANN, 2020, p. 15). Assim, as artes negras implicadas se desenvolvem para que o passado de extrema violência seja visto e revisado como expoente possível num esmiuçamento do passado para reconstituir e dar luz a um novo presente.

Novelas, filmes, séries e videoartes, videoclipes, são formatos audiovisuais diferenciados que se somam à montagem de um arquivo sobre a vida de pessoas negras, seja propondo uma revisão à disposição e entendimento do mundo que conhecemos, seja em narrativas ficcionais que descartam o arquivo das projeções violentas para produzir obras que montam um vasto campo de narrativas fugidias.

Conforme eu a entendo, uma História do presente luta para iluminar a intimidade da nossa experiência com as vidas dos mortos, para escrever nosso agora enquanto ele é interrompido por esse passado e para imaginar um estado livre, não como o tempo antes do cativo ou da escravidão, mas como o antecipado futuro dessa escrita (HARTMANN, 2020, p. 17).

No videoclipe *14 de maio*, a entidade percorre diversas situações que figuram o racismo pelas ruas e espaços simbólicos da capital da Bahia. Convoca o levante das pessoas negras, juntando-as para executarem um plano de liberdade do seu povo. “A ideia é essa: provocar e engajar” (HOOKS, 2019, p. 41) o levante das pessoas negras a reconhecerem suas histórias, luta e a potência cultural, intelectual e subjetiva, confrontando o sistema racista.

Dividida em esquetes, a narrativa é costurada por essa presença que evoca a resistência à morte e promove ações de ressignificação e quebra do Mundo Ordenado. A presença da indumentária utilizada pela KKK (Ku Klux Klan) no largo do Terreiro de Jesus, em Salvador, conhecido como Pelourinho, constitui uma nova referência imagética para o local.

A ficção permite a reinvenção e o reordenamento da memória sobre o espaço, reverberando no ato o “povo negro forte” a ensejar perspectivas que atualizem a liberdade e a soberania como característica de negritude. A visualidade dos figurinos, adereços e objetos usados pelas personagens da cena torna o momento onírico uma distopia que, no espaço histórico real, exacerba a experiência do acontecimento em sua queima.

Eu desejava escrever uma nova história, que não fosse limitada pelos constrangimentos dos documentos legais e fosse além da reiteração e das transposições que constituíram minha estratégia para desordenar e transgredir os protocolos do arquivo e a autoridade de suas afirmações e que me permitiram aumentar e intensificar suas ficções (HARTMANN, 2020, p. 26).



Imagens 38 e 39 – Frames do videoclipe *14 de maio*

O fogo, elemento utilizado para matar e apagar vidas negras em toda a história conhecida, é usado em cena para tornar pó a indumentária e a representação

simbólica e estrutural que ela carrega. Combustível capaz de “voltar o homem ao pó”, também é capaz de incinerar contradições, culturas, provas de genocídio, mas não a possibilidade de reconstrução e reconstituição das memórias, já que

O objeto mitológico, de funcionalidade minimal e de significação maximal, refere-se à ancestralidade ou mesmo à anterioridade absoluta da natureza. No plano vivido, tais postulações contraditórias coexistem no interior do mesmo sistema como complementares (BAUDRILLARD, 1993, p. 89).

A obra audiovisual demarca não só o anseio por uma nova construção de acontecimentos que elaborem a reparação, mas também por uma nova referência de futuro, a partir das cinzas do supremacismo e da retomada do território. Como “o significado de todos os filmes é o de imprimir com letras de fogo a onipotência do capital investido, de sua ideologia, das pulsões reificadas” (CANEVACCI, 1984, p. 77), a beleza do fogo contagia a quem assiste a ruir a matéria que imprime o tempo, um fato ou acontecimento.

A expressão “fogo nos racistas”, utilizada no Brasil para ilustrar as manifestações do *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam) – movimento e chamado para responder aos eventos cotidianos de violência racial (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 122) –, recorre à incineração dos procedimentos e ações que remontam e reafirmam a violência colonial cometida pelo Estado.

Assim como banalizam o assassinato constante e sistemático de vidas negras, uma realidade forjada para o “comum” gera audiência nos programas sensacionalistas que empilham registros da ruína humana que se tornou o arquivo da sociedade do espetáculo. Esse arquivo do presente também se compõe com as mídias e redes sociais num constante embate entre a reprodução da verdade, os factóides e as fake news.

Entre a infinidade de produções imagéticas, obras implicadas como o videoclipe *14 de maio* “agem como uma intervenção crítica e transformam as práticas cinematográficas, alterando noções sobre a experiência do espectador” (HOOKS, 2019, p. 239), indicando uma outra experiência de verdade para quem deseja se ver representado na tela, e compõe este movimento de afirmação da negritude.

3.3.3 Arquivo do futuro

O sobrevivente oscila entre a necessidade de narrar e a impossibilidade de esgotar com palavras suas vivências. Além disso, ele deseja com seu relato não apenas gerar memória (e, se possível, justiça), mas também gerar o seu esquecimento, aprender [...] não a arte da memória, mas sim a arte do esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2009, p. 278).

No videoclipe *14 de maio*, a diretora e roteirista Urânia Munzanzu apresenta um documento audiovisual, elaborado e executado durante a pandemia mundial de Covid-19, nos anos de 2020 e 2021. Durante os cerca de sete minutos e meio, inúmeras interpretações se tornam possíveis e conduzem a arte do esquecimento para a descontinuidade representacional do sistema racista.

Dirigido por uma mulher negra, o protagonismo feminino é uma “manobra analítica que ativa a poética negra feminista, aprofunda/adentra/atravessa ao mesmo tempo que vai além das divisões observadas pela artista [...]” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 127). A poesia que está no cabelo esvoaçante da mulher que rema, incansável, está na maestria da sobrevivência negra através dos tempos.

Pensar o videoclipe *14 de maio* como “uma ferramenta poética negra feminista desenhada para minar as bases da gramática ética” (FERREIRA DA SILVA, 2019, p. 126) o estabelece como referência para a quebra do mundo que conhecemos, uma experiência de representação e a constituição de novos conjuntos de registros, criando a relação entre o que deve ser definitivamente desprezado e o que deve ser exaltado e distribuído.

O arquivo do futuro se constitui da implicação com o propósito de reparação, reconstrução e independência subjetiva das pessoas pretas para criar suas narrativas sobre o dia que virá. O futuro é representado pela criança do clipe que carrega consigo o machado, ferramenta do orixá Xangô, que representa a justiça e tem o fogo como seu elemento de poder.

Repare como é belo / Nosso povo lindo / Repare, é o maior prazer / Bom pra mim, bom pra você / Estou de olho aberto / Olha moço, fique esperto; Que eu não sou menino (trecho da música “14 de maio”, de Jorge Portugal e Lazzo Matumbi, 2018).



Imagens 40 e 41 – Frames do videoclipe *14 de maio*

No final do videoclipe, uma criança negra cruza o caminho do poeta. Ela corre em direção à mata, empunhando o oxé (PRANDI, 2001, p. 244), conhecido popularmente como o machado de Xangô. Os itans (LOPES, 2020, p. 103), contos e fábulas sobre entidades de matriz africana, atribuem à entidade o domínio do fogo e da justiça. Conhecido pelas tramas de luta e vitória de maneira inusitada e justa, Xangô, em nome da justiça e proteção de seu povo, é capaz de cuspir bolas de fogo e derrotar os inimigos (PRANDI, 2001, p. 250-251).

Durante toda a narrativa, os elementos que representam o Orixá estão em operação na visualidade e significação que compõem a cena. Constituir as relações entre os símbolos e os ícones depende do acesso aos seus arquivos de vida, mas também da ancestralidade. A tomada de poder e reparação articuladas pela narrativa constituem um arquivo de experiências afetivas e políticas, um acervo de memórias imagéticas constituído ao longo da vida.

Com acervo de aprendizados escolares, técnicos e informações absorvidas do acompanhamento, a imagem como ponto de acesso ao repertório é capaz de “reconhecer o presente e inventar o futuro” (HOOKS, 2019, p. 240). Trata-se de uma decupagem de arquivo atemporal e de contramemória para o negro como personagem da sua própria existência tornar-se também protagonista da sua narrativa.

4. INÍCIO

Nasci em Salvador, capital da Bahia, no ano de 1984, quando o Brasil engatinhava rumo à democracia, após vinte anos de Ditadura Militar. Vinda de uma família de classe média assalariada, quando criança, meu maior desejo era ler e escrever, tendo nas telenovelas e filmes da Sessão da Tarde minha maior exploração do mundo exterior à família na infância.

As referências criativas que constituíram a elaboração da minha identidade silenciavam a minha subjetividade. A centelha não demorou a ganhar chama, encontrando no teatro da escola e nos videoclipes da MTV uma ideia do que seria a área em que iria atuar na vida. Ainda assim, era preciso destituir a vida do espaço da cena. A tela de 14 polegadas era o grande portal para constituir uma visão crítica. O desejo de criar me impulsionou ao desejo de querer saber fazer.

Ao longo dos anos 2000, os trabalhos para o audiovisual eram sempre ofertados como uma grande oportunidade, mas sem nenhuma ou muito pouca remuneração. Logo, para seguir o sonho e o ideal de trabalhar com arte, fazia dupla jornada para administrar os muitos anos da realidade financeira de “quem estava começando”. À essa altura, me dedicava à produção de trabalhos artísticos em qualquer linguagem, na busca por moldar e aprender com os processos um jeito possível de fazer produção.

O mercado de trabalho e, antes, a escola foram territórios de luta e sobrevivência, primeiro por existir, depois por acreditar. A cada experiência, o garantido mesmo era o momento de apagamento e silenciamento de minha subjetividade, quando não usurpada pelas hierarquias sendo constantemente parafraseada sem ser citada.

Essa realidade subjetiva muitas vezes vai além do contrato de trabalho, elaborado minuciosamente, com diversas questões em aberto na condução dos direitos individuais do trabalhador. No audiovisual, as profissionais tratam situações como *burnout*, vidas infelizes ou doenças provocadas pelo excessivo e precário modo de trabalho como o “normal”. Mas eu nunca vi beleza em tais mazelas, ainda relegada pela postura questionadora e exigente à minha dignidade quando estava em campo.

Comer, dormir, defecar, estudar, dar suporte à minha família são fundamentais à minha existência e nunca compreendi porque, ao aceitar o *job*,¹⁶ principalmente “de cinema”, teria de abrir mão de necessidades vitais para cumprir as demandas a mim designadas. É óbvio que a condição não se aplicava a todos os trabalhos, mas sentia um certo orgulho e presunção no ar das pessoas – em sua maioria brancas – que exaltavam a precariedade e a abnegação como se estivessem fazendo em razão de uma causa (sendo que os milhões já haviam sido ganhos, por outra pessoa).

Nos vinte anos dedicados à função de produtora de artes, aprendi muito com a materialidade e com os artífices que se dedicam à forja inventiva do artista para manter o fôlego e continuar a caminhada. Após a pandemia, uma crise financeira se abateu sobre o segmento, sendo constantemente repetida pelos executivos contratantes e compreendida para questões como proporcionalidade do cachê *versus* volume de trabalho.

Foram muitas as investidas e reclamações para melhoria das condições gerais de trabalho. No entanto, enquanto cenógrafos, cenógrafas, diretores e diretoras de arte figuram e usam a estética africana como inspiração para seus projetos, na base, esfalfam e silenciam os profissionais, principalmente os negros e negras, menosprezando suas realidades e se apropriando de suas ideias e contribuições sem creditá-los.

Com o mercado sempre na posição de defesa, enquanto é verdadeiramente quem ataca, forja-se “como se o diferente ameaçasse o normal, o universal” (BENTO, 2023, p. 18). Assim, compreender os parâmetros de integrar uma perspectiva me aproxima dos movimentos afrocentrados para o cinema e me motiva a me associar à APAN (Associação de Profissionais Negros do Audiovisual).

Um campo de aprendizado, a associação fundada em 2015 tem por objetivo “resistir a um processo de negação de nossas existências, corpos, vozes e obras nos espaços de poder e de tomada de decisão e trabalhar pelo desenvolvimento das políticas públicas para o setor (audiovisual)”.¹⁷ A APAN oferece cursos de formação política e técnica, fomentando o acesso ao fazer e às escolas fílmicas que originaram os Cinemas Negros de diversos países. Cineastas, pensadores e pensadoras negras

¹⁶ *Job*, termo em inglês usado pelo mercado audiovisual para se referir a um trabalho por tempo determinado.

¹⁷ Informações retiradas do site da instituição. Disponível em: <https://apan.com.br/a-apan-e-quilombo/>. Acesso em: 10 abr. 2024.

nela se organizam para pensar o cinema negro brasileiro como um espaço de diálogo e preparação para as conquistas.

O Manifesto Dogma Feijoada e o Manifesto do Recife foram referências para compreender que o meu incômodo era legítimo e coletivo, e que a organização da reivindicação precisava ser tratada para garantir o trabalho, primeiramente, e, em seguida, melhores condições de exercê-lo. Profissionais negros e negras deixamos de ter ser tema (RAMOS, 2023, p. 225) para assumirmos o protagonismo também na operação técnica e laboral, e no delineamento do que seria constituído sobre a negritude neste agora.

Nestes 23 anos posteriores, os manifestos mencionados ainda se fazem atuais em suas reivindicações e questionamentos. As realidades do campo de trabalho mudaram, mas as demandas do setor se interseccionam, e muitos avanços e conquistas ainda não são sentidos pelas classes profissionais, assim como muito se discute sobre a autoria e o conceito do que é Cinema Negro no Brasil.

Apesar de muitos pesares, a realização e a emoção de ver o trabalho na tela ou na galeria, ou em apreciações e citações inesperadas, mantêm o vigor e o desejo de seguir produzindo. O aprendizado é um exercício contínuo, uma experiência de negritude de maneira a desenhar o espaço, operá-lo para ser visto, apreciado, para que seja fruidor e reverberante de possíveis mudanças na projeção de futuro para espectadores negros e negras.

Continuo na busca por um audiovisual de reparação, que nos sirva enquanto povo nação de maioria pobre e de pele escura, que possa ajudar a curar nosso imaginário de feridas seculares causadas pelos que se servem de nós e de nossas imagens. Vejo sinais dessa reparação em vários filmes que assisto, cada vez mais. Muitos desses filmes são feitos por mulheres negras. Continuemos (SANTIAGO, 2021, p. 15).

Meu fascínio pela arte me faz operária dela, envolta numa série de premissas que precisaram ser estabelecidas com base no insucesso de algumas relações. Mas o saldo é de que todas as argumentações e críticas acontecem porque me importo e, assim, me implico no fazer com qualidade, não só do que será mostrado, mas cuidando de todo o ecossistema derivado desse processo.

4.1 *Um defeito de cor*: articulações para uma produção implicada

Neste tempo presente da arte negra brasileira, o ano de 2024, estão em circulação diversas exposições e atividades artísticas afrocentradas focadas na disseminação da memória afroatlântica e no estabelecimento de um mercado de arte negra. Ao longo dos vinte anos de recorte temporal selecionado para este trabalho, visitei diversas exposições que tinham na negritude seu fio condutor curatorial, inspiração estética, dando visibilidade às epistemologias e estéticas negras.

Essa profusão mobilizou público, crítica, imprensa e toda uma cadeia produtiva que designa o conjunto de relações que fundamentam este texto para indiciar uma produção implicada. “A universalidade da pretitude como deslocamento da conexão entre matéria e sentido repousa na improvisação como essa ruptura entre o que as coisas são, em abstrato, e como elas existem em particular” (MOTEN, 2023, p. 15). Essas particularidades constituem a interseccionalidade da experiência vital do negro na diáspora e sua coercitiva relação com a branquitude e o racismo estrutural.

São elas que irão determinar o modo como esse artista negro implicado, sujeito e criador da sua concepção, rompe a dinâmica do negro tema (RAMOS, 2023) e compreende a importância da cadeia técnica que o cerca. Para construir a obra a muitas mãos e pensar a sua exibição, usa-se o deslocamento de sentido para improvisação e fuga dos modos operativos do sistema de significação imagética.

A curadoria se inspira na história do livro *Um defeito de cor*, escrito pela célebre escritora Ana Maria Gonçalves. Personagens, lugares e acontecimentos históricos estão representados por obras de arte negra, em sua maioria concebidas por artistas negros e negras de todos os tempos. Em técnicas variadas, as matérias embevecidas de sentido grafam a ancestralidade na experiência de relação com as obras.

No livro, acompanhamos Kehinde, mulher negra que fora escravizada e que, depois de passar grande parte de sua vida entre o Brasil e a África, escreve ao seu filho uma carta na qual conta toda a história da sua vida para que ele saiba sobre ela e sua origem. A relação entre ficção e realidade se estabelece ao chegar ao Brasil com sua avó e irmã; a jovem é batizada Luisa, num dos procedimentos de aniquilação das origens e desumanização dos negros ao desembarcar.

A história percorre os períodos da Colônia (1500 a 1822) e do Império (1822 a 1889), findando na República, sistema político ainda em vigência no Brasil. Em seu curso, o livro nos revela a similitude entre as histórias dos abolicionistas Luísa Mahin

e Luis Gama, mãe e filho respectivamente, separados pelas imposições do regime escravista no Brasil.

Como no livro, dividido em dez capítulos, a escritora e curadora Ana Maria Gonçalves e os curadores Marcelo Campos e Amanda Bonan constroem uma relação mimética entre os elementos do percurso da personagem. Cada obra selecionada representa a virtuosidade e a celebração aos ancestrais. A mostra restitui dignidade aos extraídos de sua terra, agora vivos e pulsantes na cultura e na fé daqueles que deles descendem.

As cidades de Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Uidá são os cenários que aportam a imensidão das narrativas possíveis de existência e resistência para as pessoas negras em seus movimentos. A representação das heranças de liberdade e de ensinamentos se dá na intersecção entre a experiência da personagem, as linguagens artísticas e suas materialidades, constituindo a continuidade do saber.

Nesta curva temporal, acessamos a exposição montada no Centro Histórico de Salvador, nas proximidades do Pelourinho, local público de açoitamentos de pessoas escravizadas no período escravocrata. No Rio de Janeiro, a primeira montagem ocorreu no MAR (Museu de Arte do Rio), localizado na área portuária onde aportavam os navios que traficavam pessoas negras. Essa relação histórica entre os espaços e a presença ancestral restitui o direito à memória e à ressignificação da ocupação desses lugares.

Em suas espirais tudo vai e tudo volta, não como uma similaridade especular, uma prevalência do mesmo, mas como instalação de um conhecimento, de uma sophya, que não é inerte ou paralisante... (MARTINS, 2021, p. 206).

As cerca de 370 obras – entre instalações, bidimensionais, tridimensionais e vídeos – montadas no MUNCAB (Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira) tiveram sua expografia desenhada pela arquiteta e expografista Aline Arroyo, com consultoria do artista visual Ayrson Heráclito. Em dois pavimentos do imponente prédio centenário, a história de luta e resistência ainda presente na vida das pessoas negras em toda a diáspora é recontada através de constituições visuais e táteis variadas.

O projeto de expografia era composto por vigas de sustentação em base de concreto, projetando um circuito a partir da disposição das obras nas telas e no espaço expográfico. Mudar a disposição do espaço, forjando arquiteturas internas

múltiplas, fechando as janelas externas e abrindo passagens entre espaços do mesmo prédio, foi uma das propostas do projeto.

Em 2007, no segundo mandato do Governo Lula, na gestão do Ministro da Cultura Juca Ferreira, o compositor e ativista cultural José Carlos Capinam coordenou o projeto para a abertura do MUNCAB, “um museu com ênfase na valorização de aspectos da cultura de matriz africana, destacando a sua influência sobre a cultura brasileira”.¹⁸ O prédio, indicado pelo artista plástico Emanuel Araújo, integrante do conselho de fundação do museu, foi eleito o espaço ideal para a montagem de um acervo de obras de artistas negros e negras brasileiros de todos os tempos.



Imagem 42 – Fachada do Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira, em Salvador
Imagem 43 – Banner da entrada com identidade visual da exposição *Um defeito de cor*

O projeto de instalação, manutenção e administração é uma realização conjunta do Ministério da Cultura (MINC) e da AMAFRO, entidade gestora da execução do projeto que conta com a parceria e o apoio de outras instituições governamentais e não governamentais para a gestão do espaço. A exposição *Um*

¹⁸ Site do MUNCAB – Museu Nacional da Cultura Afro-Brasileira. Disponível em: <https://museuafrobrasileiro.com.br>.

defeito de cor foi uma realização da Prefeitura Municipal de Salvador através da Secretaria de Cultura e Turismo, a primeira etapa de uma parceria que visa a requalificar o conjunto arquitetônico do museu, composto por dois prédios.

A afirmação de “um museu em processo”, apresentada no site da instituição, denota a sua dedicação em firmar-se para além do conceito de museu universal, com direção e corpo administrativo majoritariamente negros. Trata-se de um compromisso ancestral, mas que esbarra nas dificuldades do mantimento das condições de trabalho *versus* a realidade social e financeira desse grupo de trabalho.

Infelizmente, no Brasil, um “museu que não se alinha com as normas do museu ocidental, que busca formas diferentes de exposição e funcionamento” (VERGÈS, 2023, p. 42), está fadado a intempéries administrativas e financeiras que o distanciam do conceito de pós-museu. Enfrentando dificuldades para o atendimento de demandas simples, a burocratização para conseguir acessar o recurso, e mesmo para usá-lo após conquistado, é divergente da desejada celeridade.

O esforço para atender às normas de preservação e conservação passa pelas dificuldades de manutenção da estrutura física dos espaços, exigindo uma dedicação museológica contínua. Essa ação está focada em driblar as intempéries geradas pela desresponsabilização e descaso do poder público, em suas limitações de escuta e entendimento sobre o funcionamento cotidiano do espaço, mesmo sem qualquer mostra ou exposição; já que, como parte do patrimônio, é tombado, seria necessário mais que regras para manter as características preservadas.

Para *Um defeito de cor*, o MUNCAB, atualmente dirigido pelas cineastas e gestoras culturais, Cintia Maria e Jamile Coelho, montou uma equipe de produção voltada para a exposição, na qual atuei como produtora executiva e coordenadora de produção durante os meses de agosto de 2023 a março de 2024. Neste período, estive na mediação e consolidação dos contatos com artistas, diretoria do museu e equipe do MAR (Museu de Arte do Rio) e da OEI (Organização dos Estados Ibero-Americanos), idealizadora e gestora da exposição, respectivamente.

Por se tratar de uma itinerância, a exposição tem como base a primeira montagem nas instalações do MAR, no Rio de Janeiro, um ponto de partida para a adequação do projeto expositivo e curatorial para a criação da ocupação espacial. A expografia se desenha a partir do conceito material que eu havia visto como espectadora em minha visita à exposição no MAR.

A composição das estruturas expositivas e o mobiliário trabalham com a materialidade da madeira, do tecido e do vidro. E a curadoria concilia a relação de cada obra com o suporte expositivo. As diversas versões do projeto obedeciam à rígida arquitetura do prédio, compreendendo suas fragilidades e potencialidades.



Imagens 44 e 45 – Expografia *Um defeito de cor*, Museu de Arte do Rio (MAR)

Obras, sinalização e informações técnicas dos espaços compunham a vistas para a compreensão da instalação dos dois andares. Usar a estética das bases em concreto com hastes de madeira, como no MAR, com estruturas mais inteiriças para suporte das obras, foi um recurso pensado para melhorar a fruição. Os bidimensionais foram colocados em suportes verticais, e as peças tridimensionais se dividiram entre vitrines e bases mais próximas ao olhar do público.

A exposição teve seus dez capítulos delineados pelos tecidos da artista e designer, Goya Lopes, e do artista visual Jurandir Sobrinho, o Maxodi. As estampas e cores de Goya Lopes se apresentam em duplas, enquanto as histórias e personagens bordados por Maxodi com fitas, miçangas e franjas apresentam as simbologias e elementos da rica imagética cultural afro-brasileira.

A exposição foi majoritariamente composta pela presença de obras de artistas negros e negras expressionistas, modernos e contemporâneos, contando com obras de colecionadores, o acervo do MAR e o acervo do MUNCAB, que abriga em sua reserva obras de artistas negros e negras dos séculos XVIII e XIX. De técnicas

artísticas variadas, a temática estava voltada para as experiências da negritude e das religiões de matriz africana.



Imagens 46, 47, 48 e 49 – Tecidos da artista Goya Lopes, MUNCAB (BA)



Imagens 50, 51, 52 e 53 – Tecidos do artista Jurandir Sobrinho, o Maxodi, MUNCAB (BA)

Divididos entre os pavimentos térreo e primeiro andar, as obras dos mais de oitenta artistas,¹⁹ em sua maioria negros e negras, apresentavam versões afro-atlânticas em materialidades e técnicas distintas, de regiões brasileiras variadas, que se relacionam e se caracterizam pela ancestralidade como eixo central.

A narrativa poética configura portanto o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica, que configura o corpus cultural (MARTINS, 2019, p. 127).

Acontecimentos como a exposição são fundamentais também para compreender o funcionamento da engrenagem cultural do presente. Em Salvador, a maioria dos museus existentes são geridos pelo Estado, que arca com o patrimônio, a infraestrutura e o pessoal, por meio da Diretoria de Museus do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (DIMUS/IPAC), uma unidade vinculada à Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SecultBa). Esses espaços trabalham com acervos pertencentes também à esfera pública.

O MUNCAB possui um dos acervos mais importantes da cultura afro-brasileira, com obras de artistas negros e negras de todos os tempos e técnicas, como a dos pintores Benedito José Tobias, Arthur Timótheo, João Timótheo, Estévão Silva, esculturas do Mestre Didi, Antonio Oloxodé, José Adário, J. Cunha, Jorge dos Anjos e Rosana Paulino. Urge a necessidade de uma exposição permanente desse acervo para mobilizar atividades educacionais voltadas para a preservação e ressignificação imagética da trajetória dos negros e negras na diáspora.

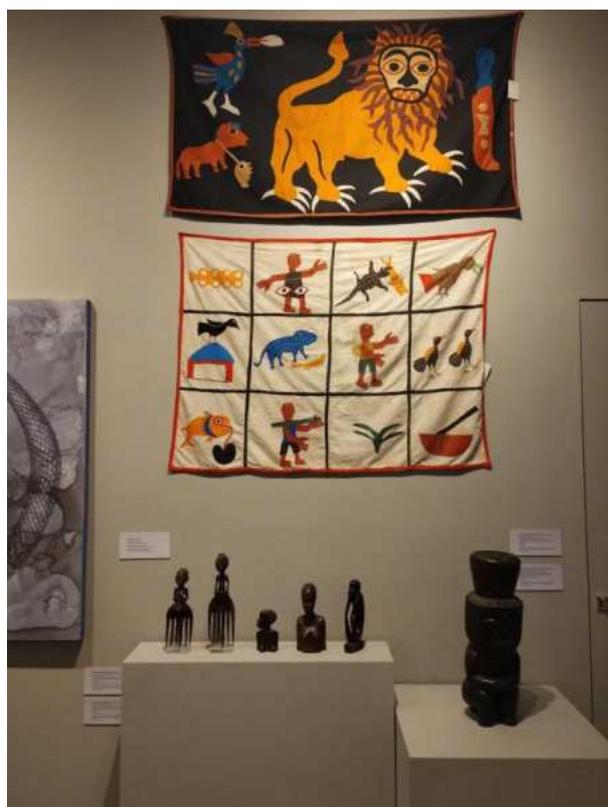
¹⁹ Lista de artistas da itinerância *Um defeito de cor* - MUNCAB - Salvador (BA): Manuel Querino, Akinwande Kennedy, Alafumin, Alberto Pitta, Alex Ferro, Aline Besourô, Aline Motta, Angélica Moreira, Ani Ganzala, Antônio Oloxede, Aretha Sadick, Azizi Cypriano, Rainha F., Stéphanie Marçal, Ayra Aziza, Ayron Heráclito, Carlos Vinicius Pereira dos Santos/Awô Bordados, Carybé, Cipriano Inocêncio, Dalton Paula, Daniel Jorge, Dinho Araújo, Edsoleda Santos, Elisa Larkin Nascimento, Emerson Rocha, Fernanda Felisberto, Gabriella Marinho, Giulia Maria Reis e Lucas Magalhães com Lázaro Ramos, Grace Passô, Guilherme Almeida, Guilhermina Augusti, Iké Udé, Isabel Gouvêa, J. Cunha, Joelington Rios, Jonatas Conceição, Jornal Nacional do Movimento Negro Unificado Carlos Moura, Edson Cardoso e Lande Onawale, Josafá Neves, José Adário, José Pedreira/Carybé, Joy Candeia, Julia Sá Earp, Kika Carvalho, Kwaku Ananse Kintê, Lázaro Roberto, Leonardo França com Obaráyí Balbino Daniel de Paula e Musa Mattiuzzi, Leonardo França e Otun Elebogi Kleyson Assis, Leonce Raphael Agbodjelou, Lidia Lisboa, Lorenzo Dow Turner, Luis Gama, Marcela Bonfim, Márcio Vasconcelos, Maré de Matos, Mario Cravo Neto, Márvila Araújo, Matheus Morani, Matheus Ribs, May Agontinmé, Milton Guran, Mulambô, Nádia Taquary, Octávio Araújo, Odorico Tavares, Pai Dedeco (Adeilton Brito de Castro), Rivanilson Leite, Paulo Vítor dos Santos, Pandro Nobã, Panmela Castro, Pedro Carneiro, Pierre Verger, Priscila Rezende, Rebeca Carapiá, Renan Teles, Roberta Holiday, Ruth Landes, Safira Moreira, Sheyla Ayo, Silvana Mendes, Tassila Custodes, Tiago Sant'Ana, Tiganá Santana, Ventura Profana, Voltaire Fraga, Wallace Pato, owillartista, Yedamaria, Yedda Affini, Yhuri Cruz, Zora Seljan, Hélio Oliveira, Estevão Silva, Heitor dos Prazeres, Jorge Luiz dos Anjos, Antônio Firmino Monteiro, João Timótheo, Agnaldo Manoel dos Santos, Mestre Didi - Deoscóredes Maximiliano dos Santos, Arthur Timótheo, Benedito José Tobias, Emanuel Araújo, Valdete da Silva (Mãe Detinha), Adenor Gondim, André Otum Laran, Álex Igbó, Jasi Pereira, Eduardo Paixão, Aislane Nobre, Francolino, Maxodi (Jurandy Sobrinho), Goya Lopes, Jaqueline Coêlho, Kelani Abass.

As engrenagens movidas na espiralidade fazem com que essas obras e a personagem se encontrem na cidade da Bahia no século XXI, através dos olhos de seus descendentes. As lutas e movimentos por liberdade e dignidade do povo negro ressurgem na beleza e na complexidade desta conjuntura que conjuga muitos tempos. A obra *Paisagem Sonora*, composta pelos artistas Tiganá Santana e Jaqueline Coêlho, traz a voz da escritora e a de sua mãe entre um trecho do livro e uma troca de memórias, o que mantinha o espectador imerso na melodia acolhedora que povoava os dois pavimentos da exposição.

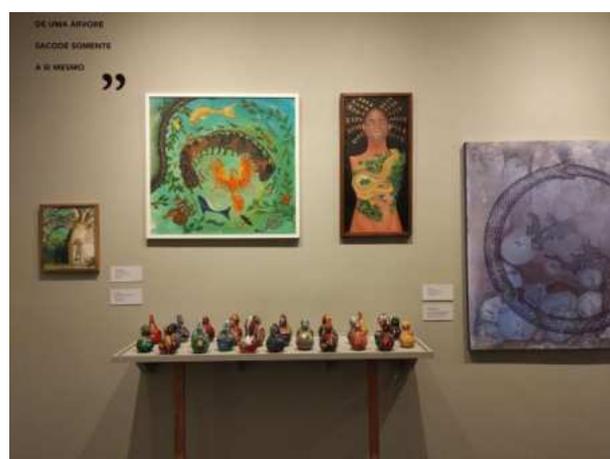
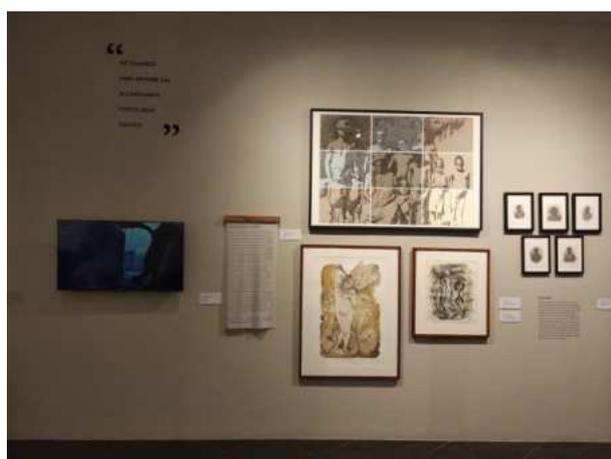
Nas obras referenciadas nas religiões de matriz africana, simbologias e procedimentos para o assentamento hibridavam a fruição artística e o aspecto litúrgico. As obras de Pai Dedeco de Oxaguian e de Mãe Detinha trazem representações de Orixás em diferentes materialidades, destacando a religiosidade como ponto fundamental para a resistência às atrocidades cometidas contra o negro. Como afirma Abdias Nascimento (2019, p. 115), “foi em suas religiões ancestrais que o africano encontrou um espaço onde se apoiar e defender o que lhe restava de identidade humana”.

A matriarcalidade afirmada em tantas obras inspiradas nas histórias de mulheres negras da realidade, como a das abolicionistas Luísa Mahin e Luis Gama, nos mostram de perto a fundação de um país que venera o patriarcado, mas no qual quem leva comida para casa e luta pelos seus direitos e os do filho, é a mãe. Por isso, logo na entrada, passamos pela obra *Igbaiwá* (2021), da artista baiana Nádia Taquary, começando um ciclo de renascimento a partir da experiência imagética e sensorial sobre nossas existências negras através dos tempos.

A obra, formada por inúmeras miçangas turcas vermelhas, reproduz o útero, tão caro à nossa ancestralidade, gerador de mundos e agente do presente através do tempo. *Um defeito de cor* é uma obra literária visual, sensorial, que aglutina uma gama de experiências que afirma a negritude em suas obras e instiga à composição de memória. O contato e a fruição dessa imagética negra reluzente, amorosa, de luta, decodifica nossa perspectiva de futuro. A seguir, podemos ver as imagens geradas pela montagem das obras no espaço expositivo.



Imagens 54, 55, 56, 57 e 58 – Fotos do pavimento térreo da exposição *Um defeito de cor*



Imagens 59, 60, 61, 62 e 63 – Fotos do pavimento térreo da exposição *Um defeito de cor*



Imagens 64, 65, 66, 67, 68 e 69 – Fotos do primeiro pavimento da exposição *Um defeito de cor*



Imagens 70, 71, 72, 73, 74 e 75 – Fotos do primeiro pavimento da exposição *Um defeito de cor*

4.1.2 Recorte audiovisual

Sob as paredes largas do antigo prédio do Tesouro, repousou o registro de operação das subjetividades vindas e constituídas num passado não muito distante, norteado pela ancestralidade e suas reverberações no tempo. O formato fílmico na arte contemporânea extrapola todas as possibilidades de abordagem de registro, remonta cronologias e determina o acontecimento da fruição a cada looping.

Todos os departamentos servem à arte, diferentemente das produções cinematográficas. Tudo está pensado para elaborar o momento cênico do performer. E, como qualquer lugar é lugar de cena, a escolha pelo real torna arte tudo o que se vê e se relaciona com o corpo em performance. No entanto, as singularidades possíveis a partir das ferramentas de edição, como já tratamos no segundo capítulo, tornam a repetição uma possibilidade de comparar ritmo, o diferencial desta linguagem.

A exposição contou com doze obras audiovisuais expostas nos dois andares do prédio.²⁰ Expostas em TVs de 43" e 55", os vídeos destacam momentos e narrativas diversas sobre a ancestralidade e sobre a memória afro-brasileira constituída a partir da trajetória de Kehinde, personagem principal do livro de Ana Maria Gonçalves. A expografia, ao priorizar o percurso, manteve os vídeos sem assento para visualização, garantindo, assim, a presença das TVs entre as obras bidimensionais instaladas nas paredes.

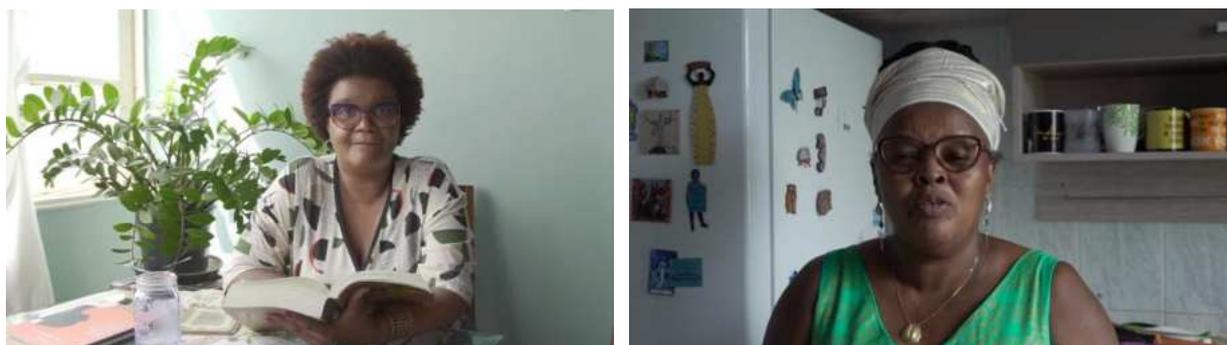
No pavimento térreo, o vídeo sem título interpretado pela atriz e diretora Grace Passô dava voz a Kehinde, no hall de entrada da exposição. No vídeo exibido na TV, a personagem narra a trajetória de sua árvore genealógica em uma carta ao filho, Luís Gama. No salão expositivo do térreo, era possível ver também os vídeos *A cova do escravo é a cidade* (2022, 18'), do artista Yhuri Cruz, e *Passar em branco* (2018, 8' 16"), do artista Tiago Sant'ana.

²⁰ Lista de vídeos da exposição por andar: térreo – Grace Passô, Yhuri Cruz, Tiago Sant'ana e Angelica Moreira e Florisbela; primeiro andar – Safira Moreira, Azizi Cypriano e Stephane Marçal, Yhuri Cruz, Thiago Sant'Ana, Leo França e Kleysson XX, Panmela Castro, Gabriel IVídeo Lazarro Ramos.



Imagem 76 – Foto de videoperformance com a atriz Grace Passô

Dos vídeos do primeiro andar, destaco a obra *Ajeum da Diáspora – Episódio 1: Um defeito de cor, Arroz de Hauçá*,²¹ no qual a professora de literatura, Fernanda Florisberto, e a chef, escritora e ativista, criadora do Ajeum da Diáspora,²² Angélica Moreira, apresentam a feitura de uma receita de Arroz de Hauçá, tendo como referência o livro *Um defeito de cor*. No início do vídeo, Fernanda inicia a leitura de uma das passagens, na qual Kehinde registra a diversidade das comidas encontradas à venda nas ruas da capital.



Imagens 77 e 78 – Frames do vídeo *Ajeum da Diáspora*; Fernanda (à esquerda) e Angélica (à direita)

²¹ *Ajeum da Diáspora*, um dos projetos convidados pelo IMS a se dedicar à criação durante a quarentena, apresenta *Narrando Sabores*, realizado em novembro de 2020. Disponível em: <https://youtu.be/Pq22Jm8gEjY?si=rMY4X0TOkWXfrFG2>. Acesso em: 5 abr. 2024.

²² *Ajeum da Diáspora*; a chef Angélica Moreira, idealizadora e responsável pelo projeto de etnogastronomia, se uniu à professora de literatura Fernanda Felisberto para criar o *Narrando Sabores*, projeto sensorial e degustativo que passeia pela riqueza das narrativas negras e utiliza a gastronomia como chave de aproximação das memórias das famílias negras, revelando outras dimensões da nossa literatura.



Imagens 79 e 80 – Frames do vídeo *Ajeum da Diáspora*

No vídeo de 16"15", Angélica se prepara para apresentar numa cozinha com iluminação e ambientação acolhedora; vemos os ingredientes simetricamente cortados, exaltando a cor, a beleza e o frescor do tomate, da cebola e dos temperos frescos. Acompanhados das orientações técnicas de uma mulher negra, especialista na preparação da comida com competência e amor, aprendemos também sobre a origem do “azeite doce”, como é conhecido o azeite de oliva na Bahia.

A presença do fazer de Angélica remodela toda a experiência com a receita, que, sublime, vai se montando, como se cada personagem do livro estivesse ali a entrar na panela e ceder seu sabor ao contexto histórico em que o prato se transforma ao ser exibido. A tecnologia a serviço da continuidade proporciona ao espectador a possibilidade de fruir a obra em outro sentido: o paladar.



Imagens 81 e 82 – Frames do vídeo *Ajeum da Diáspora*

A imagem dos ingredientes, o gesto das mãos que movem a colher dentro da panela: toda a poesia na performance do cozinhar saúda as origens daquela sabedoria ancestral, hoje uma iguaria possível de ser experimentada e degustada com a receita do livro e da videoperformance. “Cozinhar, cozer, performar é manter

relações e elos sagrados com a natureza. Assim também, aquele ou aquela que cozinha transmite no ato de cozinhar uma competência é uma substância que nutre, mas transmite também sua qualidade interior” (MARTINS, 2021, p. 110).

Os saberes compartilhados neste vídeo são uma grafia de redesenho da ancestralidade através da arte, aguçando os sentidos olfativos e palatáveis disparados pela imagem. O tipo de pimenta, a história da carne do sol e o modo como o livro é sintetizado por Angélica durante a feitura do arroz transbordam alquimia e gestos que, na transferência de saber, se condensam ao fazer fílmico em sua capacidade de tornar-se arquivo.

A vida das coisas apresenta o reconhecimento pela percepção de vitalidade daquele humano como sua própria referência (GADELHA, 2019, p. 3) – mulheres negras de todas as cidades que visitaram a exposição puderam identificar a sua habilidade ancestral como arte. O modo de cortar o tempero verde, o tamanho de cada cubo do tomate ou o ponto do camarão determinam o quanto são esses detalhes os decisivos para uma alquimia imagética de muitos significados.

Toda a força vital contida na relação entre os gestos e o alimento está incluída na história do *Ajeum da Diáspora* e na presença de Angélica Moreira em cena e atuação nesta curva do tempo. Em 2022, ela encantou-se, resignificando a existência desse vídeo – um arquivo para o futuro, com registro da oralidade e da memória dos saberes que permanecerão reverberando, encantando e reconectando todos aqueles que assistem a sua posição ancestral.



Imagens 83 e 84 – Frames do vídeo *Ajeum da Diáspora*

No segundo andar, podemos ver, no tablet, a artista Panmela Castro, do Rio de Janeiro, como uma caixa exibidora do seu relicário de momentos, em seu vídeo integrante da instalação *Mulheres Negras Não Recebem Flores*. Vemos, ainda, o

vídeo *Missão do Congado*, do artista Yhuri Cruz (também do Rio de Janeiro), e *Travessia*, curta-metragem da cineasta Safira Moreira (da Bahia).



Imagem 85 – Instalação *Mulheres Negras Não Recebem Flores* (2022), da artista Panmela Castro
 Imagem 86 – Frame na TV do documentário *Missão do Congado* (2022, 15'), do artista Yhuri Cruz
 Imagem 87 – Foto da exibição do curta-metragem *Travessia* (2017, 5'), da artista Safira Moreira

Estão presentes as videoinstalações das artistas Azizi Cipriano e Stephanie Marçal (Rio de Janeiro), integrantes da obra *Fundamento* (2022), e *Guardiões* (2022), dos artistas visuais Leo França e Otun Elebogi Kleyson (Bahia). No espaço reservado para as projeções, era possível assistir *Cartas de Luis Gama* (2022), dirigido por Giulia Maria Reis e Lucas Magalhães, interpretado por Lázaro Ramos. *Ifá* (2015), vídeo do artista Leonardo França (Bahia), também podia ser visualizado.



Imagem 88 – Instalação *Fundamento* (2022), das artistas Rainha F, Aretha Sadick, Stephane Marçal e Azizi Cypriano

Imagem 89 – Foto do vídeo *Cartas de Luis Gama*, de Giulia Maria Reis e Lucas Magalhães, com atuação de Lázaro Ramos

Imagem 90 – Instalação *Guardiões* (2022), de Leonardo França e Otun Elebogi Kleyson

Imagem 91 – Sala expositiva do vídeo *Ifá* (2015), do artista visual Leonardo França

Neste pavimento, destaco a videoperformance *Apagamento #1 (Cabula)*, cara a esta pesquisa em seu conteúdo e forma, além da temática local, uma memória lamentável para a negritude da cidade de Salvador. No chão do salão, uma TV de tubo de 14 polegadas reproduzia o artista visual Tiago Sant'ana numa composição de fotos em formato 3x4, usando as várias fotografias para dar movimento aos 48 segundos, durante os quais vemos o desaparecimento da palavra “Cabula” desenhada no corte de cabelo do artista.



Imagens 92, 93, 94, 95 e 96 – Videoinstalação *Apagamento #1* (Cabula)

Comissionada para a exposição *Axé Bahia: The power of art in an afro brazilian metropolis*, no Museu Fowler at UCLA, em Los Angeles, no ano de 2017, a obra inclui em sua circulação a cidade onde ocorreu o acontecimento que a inspira. A performance é uma menção à Chacina do Cabula, ocorrida no dia 6 de fevereiro de

2015 no bairro de mesmo nome na cidade de Salvador, Bahia, quando policiais militares assassinaram doze jovens negros da comunidade.²³

A ação performática tem como referência os cortes de cabelo estilizados com desenhos e símbolos delineados pelas navalhas, comuns nas periferias brasileiras. O cabelo, “um símbolo de resistência cultural à opressão racista e [...] considerado uma celebração da condição de negro(a)” (HOOKS, 2005), é uma linguagem estética corporal de afirmação da negritude, da beleza e da autoestima.

Nesta ação, ao raspar o cabelo, o artista representa o apagamento e o plano de extermínio em curso, que assassina corpos e subjetividades negras para a manutenção do Mundo Ordenado (FERREIRA DA SILVA, 2019). No texto descritivo da obra,²⁴ o artista chama a atenção para como a mídia brasileira, ao alegar que “os jovens assassinados carregavam em seus corpos marcas raciais e sociais”, atribuía a esta visualidade dos corpos preconceitos que os “hierarquizam historicamente como perigosos e abjetos”.

A marca da invisibilidade é uma marca racial visível; a invisibilidade tem a visibilidade em seu âmago. Ser invisível é ser visto, instantânea e fascinantemente reconhecido como o irreconhecível, como o objeto, como a ausência de autoconsciência individual, como um recipiente transparente de significados totalmente independentes de qualquer influência do próprio recipiente (MOTEN, 2022, p. 111).

Essa marca entre a visualidade e a invisibilidade pode ser lida além do vídeo, na escolha da TV de tubo aprumada no chão, onde a posição obriga o espectador a mudar o seu ponto de vista e ver o que a sociedade racista luta para apagar e tornar invisível. O tempo é demarcado pela aparição e pelo desaparecimento da palavra que localiza a barbárie.

Nesta obra, conteúdo e suporte representam a implicação. Em seus significados e relações de coexistência, artista, obra e suporte desenham a cena na

²³ A denúncia do Ministério Público destaca que, na madrugada do dia 6 de fevereiro de 2015, “militares em serviço, todos portando armas de fogo de grosso calibre, no curso de suposta diligência policial, encurralaram e executaram sumariamente os jovens: Evson Pereira dos Santos, 27 anos, Ricardo Vilas Boas Silvia, 27, Jeferson Pereira dos Santos, 22, João Luis Pereira Rodrigues, 21, Adriano de Souza Guimarães, 21, Vitor Amorim de Araújo, 19, Agenor Vitalino dos Santos Neto, 19, Bruno Pires do Nascimento, 19, Tiago Gomes das Virgens, 18, Natanael de Jesus Costa, 17, Rodrigo Martins de Oliveira, 17, Caique Bastos dos Santos, 16. Disponível em: <https://ponte.org/com-12-jovens-negros-mortos-chacina-do-cabula-completa-5-anos-sem-desfecho/>.

²⁴ Informações sobre a obra disponíveis no site do artista: <https://tiagosantanaarte.com/2017/03/21/apagamento-1-cabula/>. Acesso em: 5 abr. 2024.

composição instalativa e na obra, chamando a atenção para o atraso que vivemos com o racismo estrutural e genocida. “Falar e escrever sobre as atuações de violência implica enfrentar esse fenômeno, de que a violência é também um movimento de linguagem” (FANON, 2022, p. 17), assim como a performance.

Nela, o uso do corpo assimila a autoimagem, o gesto e a relação com a mensagem na ortografia raspada em si. A imagem do texto sobre o corpo refaz a narrativa em looping. A circulação da obra de arte itenera a denúncia, criando um outro meio de acesso à notícia, conhecida nacionalmente pela sua brutalidade nas páginas e editoriais de polícia, agora instalada numa galeria de arte.

Essa presença alcança experiências em diversos públicos, mas especialmente na cidade de Salvador, onde aconteceu o ocorrido. Com a chance de alguém conhecer ou ter convivido com um dos jovens em sua vida social, escolar ou afetiva, a obra pode gerar novas memórias e lembranças imagéticas sobre essas vidas cessadas. Isso redimensiona o acontecimento, tornando-o um arquivo aberto; o que para o grande público se inicia no dia das mortes, ganha continuidade na constante construção de memória a cada vez que alguém fruir sobre ela, reconstituindo-a.

A iniciativa de montagem de obras de artistas de Salvador foi de extrema importância para a representatividade e autoestima do público e do artista local. Negros e negras criantes, em suas imagéticas e temáticas fundamentadas na experiência com a cidade, dialogam com as pessoas que nela coabitam, atravessadas pela ancestralidade que as une. É um (re)encontro reverberante para o engendramento e engajamento desses indivíduos no cenário cultural do presente.

Em seu período de exibição, *Um defeito de cor*, no MUNCAB, recebeu instituições culturais, profissionais e educacionais, com público majoritariamente composto pela população negra de Salvador. Através das obras ali expostas, foi possível atravessar cada espectador com a experiência de uma leitura do livro a partir de sua visualidade. O cubo branco, como suporte das narrativas negras implicadas, representa um indício de reparação através da valorização e construção de memórias das novas gerações de espectadores e artistas negros e negras.

5. Considerações Finais

A partir de conceitos e obras de pensadores, artistas e criadores negros e negras, foi possível conceber o reconhecimento das práticas implicadas como retorcimento dos sistemas hegemônicos. Neste ano de 2024, inúmeras manifestações e iniciativas artísticas disruptivas convocam público e criadores negros e negras para fomentar o protagonismo das presenças e representações negras nas obras artísticas de diversos formatos.

À luz do pensamento implicado, imagino que haja uma grande força ancestral que rege as ações e cria espaços no tempo para que pessoas negras, artistas, trabalhadores, curadores, possam dialogar sobre seus lugares de importância. Educar e reeducar pensadores e pensadoras negros e negras a partir da perspectiva implicada propicia uma quebra fundante no modo de fruição artística e nas trocas de experiências de relação com a arte.

A palavra “insubmissa” me surge primeiro que “implicação” e, na trajetória, compreendi que uma alicerçava a outra. A luta era primeiro para existir e, depois, para encontrar nas frentes e nas relações o aprendizado necessário para não sucumbir. Foram muitos antes de mim para que eu chegasse até aqui, e pretendo ser alicerce e fundamento para que tantas outras pessoas negras sejam livres em seu inventar.

Consolidar uma negritude ainda mais atuante e consciente da sua importância na construção de um futuro, alterar o sistema de imagens, alterar os sistemas sociais: nada é mais importante que resignificar. A visualidade e a estética são ferramentas aliadas na construção e no fortalecimento de uma autoestima coletiva negra, não-messiânica, colecionadora de êxitos em suas lutas de resistência, com necessária exposição da sua beleza e multiplicidade subjetiva.

Amar a negritude como resistência política transforma nossas formas de ver e ser e, portanto, cria as condições necessárias para que movamos contra as forças de dominação e morte que tomam as vidas negras (HOOKS, 2019, p. 63).

A arte negra contemporânea, além de implicada na constituição de outras memórias de existência projetada, também se lança no tecimento das tramas de futuro, como fortalecimento da autoestima e dignidade das pessoas negras. A

ancestralidade me proporcionou estar no epicentro de sua valorização, e a isso atribuo um compromisso que identifico como a implicação que descrevo, e amar a negritude me faz praticá-la em todos os meus futuros presentes.

6. Referências bibliográficas

AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Org.). *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BAMBA, Mahomed.; MELEIROS, Alessandra. *Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos*. Salvador: EDUFBA, 2012.

BAUDRILLARD, Jean. *O sistema dos objetos*. Tradução de Zulmira Ribeiro Tavares. São Paulo: Perspectiva, 2012.

BENTO, Cida. *O pacto da branquitude*. São Paulo: Companhia das Letras, 2022.

BUNGARTEN, Vera. *A imagem cinematográfica: convergências entre design e cinema*. 2013. 231 f. Tese (Doutorado em Design) – Departamento de Artes e Design, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

CANEVACCI, Massimo. *Antropologia do cinema*. Brasília: Brasiliense, 1984.

DOS SANTOS, Matheus Araújo. Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negritude, imagem e desordem. *Logos*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 1, 2020.

DRAGO, Niuxa Dias. *A cenografia de Santa Rosa: espaço e modernidade*. Rio de Janeiro: Rio Book's, 2014.

FANON, Frantz. *Os condenados da terra*. Tradução de Lígia Fonseca Ferreira e Regina Salgado Campos. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. *Peles Negras, Máscaras Brancas*. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FERREIRA, Aurélio B. H. *Novo Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA DA SILVA, Denise. Como a arte social e ecológica flexiona a ideia de estética?. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N1kSs3nMRg4>. Acesso em: 21 jul. 2022.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A dívida impagável*. São Paulo: Casa do Povo, 2019.

FREITAS, Kenia. Roubando dados: a refundação do afrofuturismo em *O Último Anjo da História*. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Org.). *O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

FREITAS, Kenia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo – as distopias do presente. *Imagofagia*, v. 17, p. 402-424, 2020.

GADELHA, José Juliano. O Sensível Negro: rotas de fuga para performances. *Rev. Bras. Estud. Presença*, Porto Alegre, v. 9, n. 4, 2019.

HARTMANN, Saidiya. Vênus em dois atos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

HOOKS, Bell. Alisando o nosso cabelo. Tradução de Lia Maria dos Santos. *Gazeta de Cuba – Unión de escritores y Artista de Cuba*, jan./fev. 2005. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

HOOKS, Bell. *Ensinando a Transgredir: a educação como prática da liberdade*. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, Bell. *Olhares Negros: raça e representação*. Tradução de Stephanie Borges. São Paulo: Elefante, 2019.

LOPES, Nei. *Ifá Lucumi: o resgate da tradição*. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar*. São Paulo: Cobogó, 2021.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. 2a. ed. São Paulo: Perspectiva, 2023.

MALDONADO-TORRES, Nelson. Analítica da colonialidade e da decolonialidade: algumas dimensões básicas. In: BERNARDINO-COSTA, J.; MALDONADO-TORRES, N.; GROSGOUEL, R. (Org.). *Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*. Belo Horizonte: Autêntica, 2018.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. 2a. ed. São Paulo: n-1 edições, 2022.

MELO, Tina. *Traço negro: narrativas negras nas artes visuais de Cachoeira e São Félix*. Ilustração de Lia Cunha. Salvador: Duna, 2022.

MENEZES NETO, Hélio Santos. *Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro-brasileira*. 2018. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

MOMBAÇA, Jota. *Ñ V nos Matar agora*. São Paulo: Cobogó, 2021.

MOTEN, Fred. A Resistência do Objeto: o grito de Tia Ester. Tradução de Matheus Araújo dos Santos. *Revista Eco-Pós*, v. 23, n. 1, p. 14-43, 2020.

MOTEN, Fred. *Na quebra: a estética da tradição radical negra*. Tradução de Matheus Araújo dos Santos. São Paulo: Crocodilo; n-1 edições, 2023.

- MUNANGA, Kabengele. *Negritude, usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1988.
- NASCIMENTO, Abdias. *Quilombismo: documento de uma militância pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- OLIVEIRA, Janaina. Kbelá e Cinzas: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: VALENTE, Antônio; CAPUCHO, Rita (coord.). *Avanca/Cinema 2016*. Avanca: Cineclube de Avanca, 2016, p. 656-666.
- PEIRCE, Charles S. *Semiótica*. Tradução de José Teixeira Coelho Neto. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. *Negro sou: a questão étnico-racial e o Brasil. Ensaios, artigos e outros textos (1949-1973)*. Organização de Muryatan S. Barbosa. Rio de Janeiro: Zahar, 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Tradução de Mônica Costa Neto; organização de Tadeu Capistrano. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- RODRIGUES, Chris. *O cinema e a produção*. 3a. ed. Rio de Janeiro: Lamparina, 2007.
- ROSA, Fábio José Paz da; COSTA, Ana Valéria de Figueiredo da. O cinema negro encontra a formação de professoras: sensibilidades interculturais, impressões pós-coloniais e reconstruções decoloniais. *Eccos*, São Paulo, n. 55, p. 1-18, out./dez. 2020.
- RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Estética e política, memória e esquecimento. *Remate de Males*, v. 29, n. 2, jul./dez. 2009.
- SANTIAGO, L. S. Uma mulher na feijoada? Raça e gênero na disputa pela representação negra no audiovisual contemporâneo brasileiro. In: MARTINS, Renata (Org.). *Empoderadas: narrativas incontidas no audiovisual brasileiro*. São Paulo: Oralituras, 2021.
- SOUZA, Neuza Santos. *Tornar-se negro ou As vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- VERGÈS, Françoise. *Decolonizar o museu: programa de desordem absoluta*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Ubu Editora, 2023.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. 4a. ed. São Paulo: Paz e Terra, 2008.