

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

QUÉZIA MARIA LOPES GOMES DA SILVA RIBEIRO

CINEMA É TRAVESSIA: ESCRIVIVÊNCIAS DE MULHERES NEGRAS NO
AUDIOVISUAL CURTA-METRAGISTA NEGRO



Niterói
2023

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

QUÉZIA MARIA LOPES GOMES DA SILVA RIBEIRO

CINEMA É TRAVESSIA:
ESCREVIVÊNCIAS DE MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL
CURTA-METRAGISTA NEGRO

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense (PPGCine-UFF), Linha de Pesquisa Histórias e Políticas (L2), do Instituto de Arte e Comunicação Social (IACS), como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Reinaldo Cardenuto

Niterói

Abril 2023

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

R484c Ribeiro, Quêzia Maria Lopes Gomes da Silva
Cinema é travessia : escritórias de mulheres negras no
audiovisual curta-metragista negro / Quêzia Maria Lopes Gomes
da Silva Ribeiro. - 2023.
105 f.: il.

Orientador: Reinaldo Cardenuto Filho.
Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Instituto de Arte e Comunicação Social, Niterói, 2023.

1. Cinema Negro. 2. Cinema Brasileiro. 3. Cinema Negro
Feminino. 4. Audiovisual Contemporâneo. 5. Produção
intelectual. I. Cardenuto Filho, Reinaldo, orientador. II.
Universidade Federal Fluminense. Instituto de Arte e
Comunicação Social. III. Título.

CDD - XXX



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌

└ └ └ └ └ └

PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

Ata de Defesa da mestranda **QUÉZIA MARIA LOPES GOMES DA SILVA RIBEIRO**, na forma em que se segue:

Aos 30 dias do mês de maio de dois mil e vinte e três às 14 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura, nº 8, Bloco A, São Domingos – Niterói/RJ (banca formada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **QUÉZIA MARIA LOPES GOMES DA SILVA RIBEIRO** formada pelos seguintes professores doutores: Reinaldo Cardenuto Filho (orientador - presidente da banca), Elianne Ivo Barroso (UFF) e Janaína Damasceno Gomes (FEBF/UERJ). Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra à aluna para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: "**CINEMA É TRAVESSIA: ESCRIVIVÊNCIAS DE MULHERES NEGRAS NO AUDIOVISUAL CURTA-METRAGISTA NEGRO**". Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem a aluna, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelos professores. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

A banca destaca o empenho da candidata no sentido de compor uma reflexão teórica fundamental para pensar a experiência contemporânea do audiovisual realizado por mulheres negras, o que demandou de sua parte um grande compromisso com as pesquisas intelectuais e leituras bibliográficas. Destaca-se, também, a qualidade estilística da escrita textual, com forte viés ensaístico e capaz de prender a atenção dos leitores de início ao fim. Por fim, salienta a importância do tema e de uma abordagem metodológica que leva em consideração a realização audiovisual da própria candidata, intercalando vida pessoal, política, cultural e social. A banca sugere o desdobramento das pesquisas e a publicação de seus resultados em forma de artigo.

Assim, a banca considerou a aluna **APROVADA (x) NÃO APROVADA ()**.

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, Reinaldo Cardenuto Filho, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca

Reinaldo Cardenuto Filho (Orientador)

Elianne Ivo Barroso – UFF

Documento assinado digitalmente



JANAINA DAMASCENO GOMES

Data: 16/06/2023 18:36:08-0300

Verifique em <https://validar.iti.gov.br>

Janaína Damasceno Gomes - FEBF/UERJ

A todas nós, mulheres negras, a quem a vida nos convocou a sermos aquelas a quem amamos e admiramos.

AGRADECIMENTOS

Ao meu Nicholas, meu afeto sem medida.

A Cabral, beijo doce e abraço apertado que me acolhe. Amor que o tempo intensifica.

À minha mãe Graça, porto seguro de uma vida inteira, e a meu pai Elias.

Às minhas irmãs Elisabeth e Priscila, amigas de todas as horas, cúmplices desde a infância.

À equipe técnica criativa, elenco, parceiras/os, apoiadores e benfeitores de *Corpos Invisíveis* por fazer do cinema esse sonho que se sonha junto e, por isso, se torna realidade.

Ao meu orientador Reinaldo Cardenuto pela escuta presente, orientações acertadas, sinceridade e compreensão.

A Eliany Salvatierra e Maurício Brangança, por indicar caminhos e pela escuta atenta em minha banca de qualificação.

À minha banca de defesa, Elianne Ivo Barroso, Janaína Damaceno, Sônia Beatriz Santos e Índia Mara Martins, por terem aceitado tão receptivamente o convite e acolhido minha pesquisa.

Aos professores, coordenadores, técnicos, representantes discentes, alunos e colegas do PPGCine-UFF, pela partilha, escuta e suporte.

À CAPES e ao PPGCine-UFF por financiarem a minha pesquisa.

À professora Sônia Santos (UERJ) e suas orientandas, a Simone Ricco (SME/RJ – NEIRER), NEAB-UERJ, minhas colegas oficinairas, coordenação e alunas das oficinas pedagógicas antirracistas que desenvolvemos juntas.

Às realizadoras que esta pesquisa me permitiu estudar, vocês me inspiram.

A todas as mulheres negras e homens negros pesquisadoras e artistas que me abriram caminhos, e às/aos que virão depois de mim. Que, no futuro, toda essa dor se torne apenas uma lembrança vivida por seus ancestrais. “Porque a gente está no futuro. E no futuro, nós falamos com as nossas próprias bocas. E no futuro, a roda é ainda maior. E no futuro, há espaço para coisas que a gente nem imaginou, que nem esse momento”. (Ana Pi, em *NoirBlue – deslocamentos de uma dança*, 2018)

O lixo vai falar e numa boa.

(Lélia Gonzalez)

Aqui, 'nós' estamos falando "em nosso próprio nome" (Hall, 1990, p. 222) e sobre 'nossa' própria realidade, a partir de nossa perspectiva que tem, como no último verso do poema, sido 'calada por muito tempo'. Esse verso descreve como o processo de escrever é tanto uma questão relativa ao passado quanto ao presente, e é por isso que começo este livro lembrando do passado a fim de entender o presente, e crio um diálogo constante entre ambos, já que o racismo cotidiano incorpora uma cronologia que é atemporal.

(Grada Kilomba, fragmento de *Memórias de Plantação*, 2019)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Obra de Rosana Paulino

Figuras 2 e 3: “Foto geradora” de *Travessia* e parte do cartaz do filme

Figuras 4 e 5: Frames de *Ôri* com fotografias de Beatriz Nascimento

Figura 6: Fotografia de Safira Moreira para a obra *Cais* (longa-metragem em produção)

Figura 7: Foto de Safira Moreira acompanhada de citação de Conceição Evaristo (2007, p. 21)

Figura 8: Frame de *Travessia*

Figura 9: Frame de *Travessia*

Figura 10: Frame de *Travessia*

Figura 11: Frame de *Travessia*

Figura 12: Frame de *Travessia*

Figura 13: Frame de *Travessia*

Figura 14: Frame de *Travessia*

Figura 15: Frame de *Pontes sobre abismos*, mãe e filha unidas pela cabeça, pelo Ôri

Figura 16: *Se o mar tivesse varandas #4*, 2017 – Autoria: Aline Motta

Figura 17: *Pontes sobre Abismos*, videoinstalação e série de fotografias, 2017 – Autoria: Aline Motta

Figura 18: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 19: *Pontes sobre Abismos* | Videoinstalação em 3 canais, 08:28 | Série de Fotografias | 2017

Figura 20: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 21: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 22: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 23: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 24: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 25: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 26: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Figura 27: Frame de *(Outros) Fundamentos*

Figura 28: *(Outros) Fundamentos*, vídeo e série de fotografias, 2017-2019 | Autoria: Aline Motta

Figura 29: Frame de *(Outros) Fundamentos*

Figura 30: Frame de *(Outros) Fundamentos*

Figura 31: Frame de *NoirBlue* – deslocamentos de uma dança

Figura 32: Frame de *NoirBlue* – deslocamentos de uma dança

Figura 33: Fotografia de Maria Severina Gonçalves Campos

Figura 34: Frame do filme *Corpos Invisíveis*

Figura 35: Frame do filme *Corpos Invisíveis*

Figura 36: Frame do filme *Corpos Invisíveis*

LISTA DE SIGLAS

ANCINE - Agência Nacional do Cinema

APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro

BA – Bahia

CAAC - Centro Afro Carioca de Cinema

CACHOEIRADOC – Festival de Documentários de Cachoeira

CsO - Corpo sem Órgão

CUFA - Central Única das Favelas

FAMA – Fundo Avon Mulheres do Audiovisual

FICINE - Fórum Itinerante de Cinema Negro

FIES - Programa de Financiamento Estudantil

GEMAA – Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa

IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

IESP – Instituto de Estudos Sociais e Políticos

ONG – Organização Não-Governamental

ONU – Organização das Nações Unidas

PNAD – Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios

PROUNI - Programa Universidade para Todos

REUNI - Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais

SISU - Sistema de Seleção Unificada

UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro

UFBA – Universidade Federal da Bahia

UFF – Universidade Federal Fluminense

RESUMO

A pesquisa realizada pelo Gemaa-Iesp e pela Ancine (2018), que analisou os 142 longas-metragens lançados em salas comerciais em 2016, revelou que nenhuma mulher negra dirigiu ou roteirizou um longa comercial nesse período. Além disso, mulheres negras só apareceram como protagonistas em 5% dos filmes brasileiros – ainda assim, frequentemente são construídas pelo olhar branco e masculino, perpetuando representações que reforçam estereótipos de gênero, raça e classe. No período de 1995 a 2021, nenhuma mulher negra dirigiu ou roteirizou um dos dez longas-metragens brasileiros de maior bilheteria em cada ano (GEMAA, 2023). É desse lugar de invisibilidade e inconformismo que nasce esta pesquisa. O objetivo é analisar a construção de subjetividades de mulheres negras a partir de suas escrituras cinematográficas em primeira pessoa. Mergulho, então, no oceano curta-metragista, onde encontramos mais realizadoras negras. Debruço-me, principalmente, sobre as narrativas documentais, numa abordagem interseccional, que leva em consideração raça, gênero, sexualidade, a partir de quatro obras de três realizadoras negras contemporâneas, são elas: *Travessia* (2017), de Safira Moreira; *NoirBlue – Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi; *(Outros) Fundamentos* (2019) e *Pontes sobre Abismos* (2018), ambas de Aline Motta. Proponho um percurso de escritura cinematográfica e acadêmica, em diálogo com as realizadoras e suas obras a partir de uma perspectiva autoetnográfica. Ao me inserir nesta pesquisa-ensaio, trago comigo mais um documentário, este de minha autoria e em longa-metragem, *Corpos Invisíveis* (2023). Como fundamentação teórica para discutir identidade numa perspectiva, ao mesmo tempo, coletiva e subjetiva, abordando o sujeito em sua relação com a estrutura, mobilizo os conceitos de amefricanidade, de Lélia Gonzalez; de identidade atlântica (em travessia afrodiaspórica), de Beatriz Nascimento. Abordo também o conflito entre corpo colonial, trauma e corpo decolonial, o “ser-se negra numa sociedade branca” (SOUZA, 2021), a partir de autores como Frantz Fanon, Grada Kilomba, Neusa Santos Souza, Isildinha Baptista Nogueira, entre outros.

Palavras-chaves: cinema negro e feminino; documentário; escrituras cinematográficas; subjetividades; decolonialidade

ABSTRACT

The research carried out by Gemaa-Iesp and Ancine (2018), which analyzed the 142 feature films released in commercial theaters in 2016, revealed that no black woman directed or scripted a commercial feature in that period. In addition, black women only appear as protagonists in 5% of Brazilian films – even so, they are often constructed by the white and male gaze, perpetuating representations that reinforce stereotypes of gender, race and class. In the period from 1995 to 2021, no black woman directed or scripted one of the ten highest-grossing Brazilian feature films in each year (GEMAA, 2023). It is from this place of invisibility and nonconformity that this research is born. The objective is to analyze the construction of subjectivities of black women from their first-person cinematographic writings. Diving, then, into the short film ocean, where we find more black female directors. I focus mainly on documentary narratives, in an intersectional approach, which takes into account race, gender, sexuality, based on four works by three contemporary black female directors, namely: *Travessia* (2017), by Safira Moreira; *NoirBlue – Displacements of a dance* (2018), by Ana Pi; *(Other) Foundations* (2019) and *Bridges over the Abyss* (2017), both by Aline Motta. I propose a journey of cinematographic and academic writing, in dialogue with the filmmakers and their works from an autoethnographic perspective. By inserting myself in this research-essay, I bring with me yet another documentary, this one of my authorship and in feature film, *Corpos Invisíveis* (2023). As a theoretical foundation to discuss identity in a perspective that is both collective and subjective, approaching the subject in his relationship with the structure, I mobilize the concepts of Amefricanity, by Lélia Gonzalez; of Atlantic identity (in an Afro-diasporic journey), by Beatriz Nascimento. I also address the conflict between the colonial body, trauma and the decolonial body, “being black in a white society” (SOUZA, 2021), from authors such as Frantz Fanon, Grada Kilomba, Neusa Santos Souza, Isildinha Baptista Nogueira, among others.

Keywords: black and female cinema; documentary; cinematographic writings; subjectivities; decoloniality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO – DESEJAR ESTAR AQUI	11
1. TRAVESSIAS E ENCRUZILHADAS	18
2. <i>ATRAVESSEI O MAR, UM SOL DA AMÉRICA DO SUL, ME GUIA</i>	48
3. TORNANDO O INVISÍVEL VISÍVEL: O CONCEITO DE QUILOMBO A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO <i>CORPOS INVISÍVEIS</i> (2023)	72
4. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS	98
REFERÊNCIAS FÍLMICAS	104

INTRODUÇÃO – DESEJAR ESTAR AQUI

Eu desejava. Mas não sabia desejar. Desejar nasce com a gente, mas saber desejar é das tarefas mais complicadas que encontrei.

O desejo pode tomar conta de uma pessoa inteira, todinha. O desejo que uma pessoa todinha deseja pode até acontecer, mas a minha problemática era: **Como desejar o que eu quero desejar?** Essa pergunta se tornou a ideia que rondava cada pedaço da minha cabeça e eu não tinha pra onde correr.

Não se pode fugir da própria cabeça, não se pode apartar-se do próprio coração, disse certa vez Montanha Russa.

Por vários dias eu desejava coisas, mas elas não me tomavam mais o corpo todo, como quando eu nem pensava sobre isso e desejava até com os poros. Sentia-me feito uma barata presa na teia de uma aranha, mas sem aranha nenhuma, parada, suspensa e agarrada a muitos fios que me acompanhavam constantemente, mas que nem sempre são visíveis.

Eu precisava aprender a desejar.

(Helena Silvestre, *Notas sobre a fome*, 2021, fragmento da página 24)

Ando cada vez mais convencida de que minha história é construída também pelos meus fracassos, minhas dores, pelas vezes em que meu corpo não é potente, quando não há desejo. Ingressei na academia em 2006. Eu me sentia tão aquém daquele universo, mas era a primeira pessoa do meu núcleo familiar a estar ali. Além de mim, três alunas/os negras/os na sala de aula, na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), há 16 anos, numa turma de 40 a 60 alunos, no curso de Comunicação Social – abrangendo as habilitações de Jornalismo e Relações Públicas. Todos os quatros periféricos, suburbanos. Mirei na possibilidade de estágio em um dos laboratórios da faculdade, a bolsa baixíssima, mas seria o que garantiria minha permanência ali. Então, ingressei, a princípio, de modo voluntário. No laboratório, mais dois bolsistas negros. Em pouco tempo, duas amigas negras como eu eram meu quilombo ali, na sala de aula e no estágio. Não por acaso, a UERJ havia acabado de implementar políticas de ação afirmativa, desde 2003.

Eu nunca me senti parte, mas continuei ali. Na Universidade Federal Fluminense (UFF), pensava que encontraria a paixão que o primeiro curso não me proporcionou. Ingressei no bacharelado em Cinema e Audiovisual em 2010, mas não havia tantas ou tantos como eu, nem no corpo discente, menos ainda entre os docentes. Na licenciatura em Cinema e Audiovisual, o perfil dos alunos mudou um pouco, já enxergava trabalhadores e filhos de trabalhadores, mães, pessoas periféricas, negras e negros, transgêneros. Só em 2018 estudei pela primeira vez com uma professora negra retinta, numa disciplina ofertada pelo curso de Estudo de Mídias. Terminei a licenciatura no final de 2019 e pela primeira vez desde que ingressei na escola – desde o jardim de infância –, me dei um “ano sabático”, exclusivamente dedicado aos projetos, sem vínculo formal com a escola ou a academia. Parece algo insignificante, mas, para mim, foi libertador me permitir, ainda que um único ano, estar distante da educação formal. Por vezes em conflito comigo mesma, venho de uma trajetória de autocobrança e muita culpa. Nesse período, do meu incômodo com as invisibilidades sociais e históricas, nasceu novamente o desejo de pesquisar, de precisar estar para ser. Patricia Williams, no

ensaio “On Being the Object of Property” (em *The Alchemy of Race and Rights*), escreve sobre as dores que vivemos em nossos cotidianos desencadeadas pelas várias formas de opressão, mesmo quando somos já pessoas “conscientes” das dominações:

Há momentos na minha vida em que parece que perdi uma parte de mim. Há dias em que me sinto tão invisível que não consigo lembrar em que dia da semana estamos, em que me sinto tão manipulada que não consigo lembrar meu próprio nome, em que me sinto tão perdida e com tanta raiva que não consigo dizer uma palavra bem-educada às pessoas que mais me amam. É nesses momentos que vislumbro meu reflexo na vitrine de uma loja e me surpreendo ao ver uma pessoa inteira me olhando de lá... Nesses momentos, tenho de fechar os olhos e lembrar de mim mesma, desenhar uma figura interna que seja inteira e bem-acabada. (WILLIAMS, 1998 *apud* hooks, 2013, p. 102)

Como Marielle Franco disse uma vez, creio que nossa existência tem sido pautada pela resistência e pela sobrevivência, pois “ser mulher negra é sobreviver e resistir o tempo todo” (FRANCO, 2017/2018, s.p.) – e essa percepção tem um peso muito mais histórico diante do genocídio e epistemicídio contra mulheres e homens negros, no Brasil e na diáspora, do que qualquer teor romântico. As dores que o racismo e o machismo/misoginia me impuseram, e me impõem até hoje, me levaram até a arte, onde encontrei um pouquinho de cura. Costumo dizer que, de certa forma, a arte me salvou e o cinema tem sido meu campo de luta, um cinema independente e “de guerrilha” – mas esse lugar que, muitas vezes, é construído sob uma percepção romantizada das dificuldades e da falta de oportunidades para quem não é herdeiro, pode ser também muito adoecedor.

Cheguei à teoria porque estava sofrendo, a dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar a viver. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, querendo entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, cheguei à teoria porque queria fazer a dor ir embora. Eu vi, na teoria, um local para a cura. (hooks, 2013, p.59).

Como em tantos outros espaços, ainda que reconheçamos esse lugar como um campo de luta, estamos aqui, ocupando postos do cinema independente, porque somos empurradas constantemente para as margens. Pesquisa recente (2018) realizada pelo Grupo de Estudos Multidisciplinar da Ação Afirmativa (Gema-IESP-UERJ) e da Agência Nacional do Cinema (Ancine), que analisou os 142 longas-metragens lançados em salas comerciais em 2016, revelou que nenhuma mulher negra dirigiu ou roteirizou um longa comercial nesse período. Além disso, mulheres negras só apareceram como protagonistas em 5% (cinco por cento) dos filmes brasileiros – ainda assim, frequentemente são construídas pelo olhar branco e masculino, perpetuando representações que reforçam estereótipos de gênero, raça e classe. Quando analisado o período de 1995 até 2021, nenhuma mulher negra dirigiu ou roteirizou um dos dez longas-metragens brasileiros de maior bilheteria em cada ano (GEMAA, 2023). “E eu não sou uma mulher?”¹ – já perguntava, há quase dois séculos, a abolicionista e mulher

¹ Truth já apontava para a necessidade de interseccionar as opressões de gênero, raça e classe: “Olhem para mim! Olhem para meu braço! [...] Eu lavrei e plantei e juntei os grãos no celeiro e nenhum homem conseguia passar na minha frente – e eu não sou uma mulher? Eu conseguia trabalhar tanto quanto qualquer homem (quando conseguia trabalho), e aguentar

negra ex-escravizada Sojourner Truth, em seu discurso às sufragistas norte-americanas, na Convenção dos Direitos das Mulheres (Akron, Ohio, 1851).

Também no período de 1995 a 2021, mesmo entre homens negros, que ainda representam um pequeno percentual nas funções de roteirista e diretor, há uma falsa ideia de representatividade e presença.

Dentre os 27 anos analisados na pesquisa, 10 deles obtiveram algum roteirista classificado como preto/pardo. No entanto, vale pontuar duas coisas: todos desse grupo são homens e há indivíduos que se repetem, sendo eles: Hilton Lacerda (2020), José Junior (2020), Leo Luz (2015), Gabriel Martins (2014), Marcius Melhem (2014), Paulo Halm (2010, 2008, 2001, 1999, 1997 - duas vezes, 1996) e André Batista (2007). (GEMAA, 2023, s.p.)

Em 2020, pela primeira vez na história do cinema brasileiro recente dois homens negros assinaram a direção de longas-metragens com lançamento comercial, Jeferson De (*M-8 Quando a morte socorre a vida*) e Hilton Lacerda (*Fim de Festa*). Quando falamos em políticas afirmativas, os dados não são mais expressivos, apenas *Marte Um* (2022), de Gabriel Martins, chegou ao circuito comercial, tendo sido produzido com recursos do Longa Afirmativo, direcionado ao financiamento de filmes de realizadores negros. Pela primeira vez, um filme dirigido por um homem negro foi o indicado pelo Brasil para disputar a categoria de Melhor Filme Internacional do Oscar, representando o país.

Volto, aqui, à percepção do cinema curta-metragista como um campo de luta, constituído por produções independentes, com pouco ou nenhum orçamento/verba, como um lugar de fazer cinema “no amor” ou do fazer artístico como “guerrilha”. Não queremos estar nesse lugar romantizado e adoecedor, no entanto, chegamos a ele e nele ficamos. Com frequência, como um “início de carreira”, um “jeito de começar”, um “momento de aprendizado”, mas o que ocorre é que, muitas vezes, nunca saímos dele. Aos 35 anos de idade, costumo dizer que sinto que estou sempre começando, porque, me parece, que essa linha de chegada tem sido constantemente movida de lugar. Não encontro nunca o limiar para fazer a transição tão esperada ao grande mercado. Mesmo que minha formação acadêmica tenha começado aos 18 anos e que tenha sido constante e diversificada de lá para cá – abrangendo academia, cursos livres, projetos próprios, trabalho voluntário, prestação de serviços –, me sinto sempre no começo. Sou roteirista, diretora, produtora, mas, ao mesmo tempo, sinto sempre que não sou. Por vezes, em diversas áreas e momentos da vida, estou sempre nesse não-lugar, de não ser e não estar. E é desse lugar, que muitas mulheres negras ocupam no cinema, que vim aqui falar.

Eu morri um pouco e nasci um pouco, porque um pedaço se foi, que era o meu pedaço de ser amparado nalgum cafuné urgente. E nasci um pouco porque a vida nos convoca a ser aqueles e aquelas a quem amamos e admiramos.

o chicote também – e eu não sou uma mulher? Pari cinco crianças e vi a maioria delas ser vendida para a escravidão, e quando chorei meu luto de mãe, ninguém além de Jesus me ouviu – e eu não sou uma mulher?” (TRUTH *apud* HOOKS, 2019, p. 237).

Mas como é que se faz isso?

(SILVESTRE, 2021, p. 129)

A academia é também, por vezes, um lugar de dor, um lugar de muitos não. Eu já morri e nasci muitas vezes estando aqui, às vezes, me sinto remando sozinha na direção contrária ao movimento do mar. É difícil encontrar acolhida numa estrutura que te invisibiliza. Proponho, neste trabalho, um percurso de escrevivência cinematográfica e acadêmica, no qual dialogo com as obras e suas realizadoras a partir de uma perspectiva autoetnográfica, inserindo na pesquisa acadêmica as “narrativas de si”, a narrativa em primeira pessoa. Retomo, aqui, a citação de Grada Kilomba epígrafe deste trabalho, quando ela parafrasea Stuart Hall: “aqui, ‘nós’ estamos falando ‘em nosso próprio nome’ (Hall, 1990, p. 222) e sobre ‘nossa’ própria realidade, a partir de nossa perspectiva que tem, como no último verso do poema, sido ‘calada por muito tempo’”. Penso que marcar esse lugar me é importante porque, ao escrever esta dissertação, como Conceição Evaristo na escrita de *Becos da Memórias* (2018), chego à conclusão de que é sobre a minha história e as histórias dos meus que trato aqui. São muitas vozes negras que falam comigo quando escrevo, quando teorizo, quando analiso e são, igualmente, muitas vozes negras que convoco a falar aqui nesta escrita.

As escrevivências, termo com o qual a escritora Conceição Evaristo define sua produção literária, nas obras da autora, estão intimamente ligadas às memórias, lembranças, sonhos, desejos. Há um percurso biográfico em suas narrativas que não vem apenas da trajetória de vida da autora, mas também dos seus, a população afrodescendente, marcada pelas dores e traumas da exclusão social. Entre o realismo e o lirismo intimista, que desnuda os sentimentos e emoções do eu lírico da autora e de suas personagens, encontramos em suas obras dor e afeto, violências e resiliências. A escrevivência é, portanto, da ordem da poesia e da prosa intimista.

Na base, no fundamento da narrativa de *Becos da Memória*, está uma vivência que foi minha e dos meus. Escrever *Becos* foi perseguir uma escrevivência. Por isso também busco a primeira narração, a que veio antes da escrita. Busco a voz, a fala de quem conta, para se misturar à minha. (EVARISTO, 2018, p. 11)

Em *Becos da Memória*, a autora faz menção às várias narrativas e personagens que habitam suas memórias, sua subjetividade, suas vivências e suas obras: “Homens, mulheres, crianças que se amontoaram dentro de mim, como amontoados eram os barracos de minha favela” (2018, p. 17). A autora desnuda a exclusão e a desigualdade social por vezes ignorada pela sociedade, pelo *status quo*:

A obra em prosa de Conceição Evaristo é habitada, sobretudo, por excluídos sociais, dentre eles favelados, meninos e meninas de rua, mendigos, desempregados, beberrões, prostitutas, “vadios” etc., o que ajuda a compor um quadro de determinada parcela social que se relaciona de modo ora tenso, ora ameno, com o outro lado da esfera, composta de empresários,

senhoras de posses, policiais, funcionários do governo, dentre outros. No plano da ficção, o universo marginal que a sociedade tenta ocultar. (OLIVEIRA, 2009, p. 621)²

A escrevivência, portanto, vai além das vivências exclusivamente pessoais, diz respeito, sobretudo, às vivências compartilhadas, à denúncia social e à manifestação de corpos dissidentes numa sociedade branca e pós-colonial, sobretudo os corpos de mulheres negras. Por vezes, as personagens de Conceição Evaristo retratam famílias matriarcais de mulheres negras ou, ainda, meninas negras.

Os fragmentos que compõem *Becos da memória* procuram aliar a denúncia social a um lirismo de tom trágico, o que remonta ao mundo íntimo dos humilhados e ofendidos, tomados no livro como pessoas sensíveis, marcadas, portanto, não apenas pelos traumas da exclusão, mas também por desejos, sonhos e lembranças. Violência e intimismo, realismo e ternura, além de impactarem o leitor, revelam o compromisso e a identificação da intelectualidade afrodescendente com aqueles colocados à margem do que o discurso neoliberal chama de progresso. (OLIVEIRA, 2009, p. 621)

No esforço de decolonizar a prática da pesquisa acadêmica a partir do lugar que exerço como pesquisadora, me insiro também como sujeito e protagonista nesse processo de construção de conhecimento.

O perigo ao escrever é não fundir nossa experiência pessoal e visão do mundo com a realidade, com nossa vida interior, nossa história, nossa economia e nossa visão. O que nos valida como seres humanos, nos valida como escritoras. O que importa são as relações significativas, seja com nós mesmas ou com os outros. Devemos usar o que achamos importante para chegarmos à escrita. *Nenhum assunto é muito trivial*. O perigo é ser muito universal e humanitária e invocar o eterno ao custo de sacrificar o particular, o feminino e o momento histórico específico. (ANZALDÚA, 2020, p. 233)

É justamente o pensar a partir do corpo – meu, enquanto pesquisadora, das realizadoras das obras estudadas e os corpos em tela – que nos permite uma metodologia e uma abordagem interseccional – ou de encruzilhadas, como propõe Carla Akotirene –, que leva em consideração os marcadores sociais, de raça, gênero e classe. Produzir saberes e conhecimentos, dar a perceber e conhecer, pautando o corpo, implica pensar, para além do lugar epistêmico, o lugar social de cada corpo em relação a esse contexto. Nenhum saber, nenhum conhecimento, pode ser construído fora ou desconectado desses marcadores. Portanto, não se trata apenas de pensar o contexto político-histórico-social, mas que lugar cada corpo ocupa nesse contexto, como se relaciona com ele, de onde é visto, onde é posicionado socialmente, onde se posiciona; de onde e como constrói sua identidade e subjetividade enquanto corpo. O que está implicado aqui é mais do que pensar o lugar que o objeto (ou sujeito) pesquisado ocupa no contexto social, mas também o lugar que meu corpo, enquanto pesquisadora, enquanto sujeito que reflete sobre esse objeto, ocupa. De que lugar esse corpo produz

² Todavia, “(...) a autora escapa das soluções fáceis: não faz do morro território de *glamour* e fetiche; tampouco, investe no traço simples do realismo brutal, o qual acaba transformando a violência em produto comercial para a sedenta sociedade de consumo. (OLIVEIRA, 2009, p. 621)

conhecimento. Essa questão é central para mim. Não há como fazer esse movimento sem racializar a academia, sem racializar a branquitude. A academia e a ciência ocidentais são brancas, atravessadas por toda uma estrutura de produção de saberes, discursos, epistemes e metodologias que é colonial, e “‘branco’ não é uma cor” (KILOMBA, 2015, s.p.)³. O racismo, o patriarcado, a heteronormatividade e a colonialidade são ferramentas de hegemonia de poder da branquitude, que operam pela produção e manutenção da desigualdade e da exclusão. “A luta do homem contra o poder é a luta da memória contra o esquecimento” (KUNDERA, 1987, p. 7).

As metodologias feministas nos impelem a explorar conexões nem sempre aparentes, a habitar contradições e descobrir o que há de produtivo nelas e nos métodos de pensamento e ação. Elas nos incitam a pensar em conjunto coisas que parecem estar inteiramente separadas e a desagregar coisas que parecem pertencer naturalmente umas às outras.
(...) O pessoal é político. Há uma profunda força relacional que liga as lutas contra as instituições e as lutas para reinventar nossa vida pessoal e nos remodelarmos. (DAVIS, 2018, p.99)

Para analisar a construção de subjetividades de mulheres negras a partir de suas escrevivências em primeira pessoa, mergulho no oceano curta-metragista, onde encontramos mais realizadoras negras. Debruço-me, principalmente, sobre as narrativas documentais, numa abordagem interseccional, que leva em consideração raça, gênero, sexualidade, a partir de quatro obras de três realizadoras negras contemporâneas, são elas: *Travessia* (2017), de Safira Moreira; *NoirBlue*⁴ – *Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi; *(Outros) Fundamentos* (2019) e *Pontes sobre Abismos* (2018), ambas de Aline Motta. Ao me inserir nesta pesquisa-ensaio, trago comigo mais um documentário, este de minha autoria e em longa-metragem, *Corpos Invisíveis* (2023). Contudo, se não chega às salas de exibição comerciais, permaneço, com ele, invisível aos dados oficiais como uma mulher negra que (não) dirigiu e roteirizou um longa-metragem.

Como fundamentação teórica para discutir identidade numa perspectiva, ao mesmo tempo, coletiva e subjetiva, abordando o sujeito em sua relação com a estrutura, mobilizo os conceitos de amefricanidade, de Lélia Gonzalez, e de identidade atlântica (em travessia afrodiaspórica), de Beatriz Nascimento – os quais definirei ao longo dos capítulos. Além dos textos das autoras, me interessa articular também as leituras possíveis com o documentário em longa-metragem *Ôrí* (1989), roteirizado por Beatriz Nascimento e dirigido por Raquel Gerber. Pensando o conflito entre corpo colonial, trauma e corpo decolonial, o “ser-se negra numa sociedade branca” (SOUZA, 2021, p. 45),

³ Tradução publicada (14 de novembro de 2015) pelo blogue *Preta, Nerd & Burning Hell* da entrevista de Grada Kilomba *Branco não é uma cor* concedida ao *The African Times*. Disponível em: <<http://www.pretaenerd.com.br/2015/11/traducao-branco-nao-e-uma-cor.html>>. **Nota da Tradutora:** [Tradução Clandestina/Copy Left] Entrevista conduzida por Stefanie Hirsbrunner do African Times (2013). Disponível em: <gradakilomba.com/interviews/interview-1/>. Acesso em: 14 nov. 15.

⁴ *Noir* é uma palavra francesa que significa preta ou negra.

mobilizo conceitos de Frantz Fanon, Grada Kilomba, Neusa Santos Souza, Isildinha Baptista Nogueira, entre outros autores.

CAPÍTULO I – TRAVESSIAS E ENCRUZILHADAS



Figura 1: Obra de Rosana Paulino
Sem Título, 2016. Impressão sobre tecido, ponta seca e costura. 58 × 89,5 cm

Estamos cansados de saber que nem na escola, nem nos livros onde mandam a gente estudar, não se fala da efetiva contribuição das classes populares, da mulher, do negro e do índio [indígena] na nossa formação histórica e cultural. Na verdade, o que se faz é folclorizar todos eles. E o que é que fica? A impressão de que só homens, os homens brancos, social e economicamente privilegiados, foram os únicos a construir este país. A essa mentira tripla dá-se o nome de sexismo, racismo e elitismo. (GONZALEZ, 1982, p. 3).

Por vezes, meu lugar na escrita e na prática estético-artística é o da dor, da cura e da reparação. Tenho feito uma travessia, do pensamento como sujeito negro parasitado pelo racismo – como diria Neusa Santos Souza –, onde me via em total incompletude, para uma busca por refrigério. “O pensamento negro é um pensamento sitiado, acuado e acochado pela dor da pressão racista. (...) A economia psíquica passa a gravitar em torno da dor, deslocando o prazer do centro do pensamento” (COSTA, 1982 *apud* SOUZA, 2021, p. 32). Da margem, o corpo negro olha para o mar. E nada há a fazer que não se jogar no atlântico das águas. Nas margens, tudo o que lhe resta é uma identidade em suspensão. Seu corpo precisa aprender [impositivamente] a desejar o que é desejável pelo branco. “E, como o branco não deseja o corpo negro, o pensamento vai encarregar-se de fazê-lo inexistir,

desaparecer enquanto representação mental” (COSTA, 1982 *apud* SOUZA, 2021, p. 32). Assim, somos levados a construir uma identidade em negação, o “auto-ódio” como um dos aspectos da “alienação cultural” – para Fanon –; “estado de alienação”, para Piera Aulagnier⁵ (c. f. COSTA 1982 *apud* SOUZA, 2021, p. 41); ou “*fetichismo do branco, da branquidão*”, para Jurandir Freire Costa (1982 *apud* SOUZA, 2021, p. 41, os grifos são do autor). Esse fetichismo da branquidão, para Freire Costa, nada mais é do que um modelo de identificação normativo-estruturante com o qual negros e negras se defrontam cotidianamente, no âmbito do fetichismo; e, no desejo de embranquecer, acabamos por desejar nossa extinção. Então, visando evitar a dor, para Costa, desistimos de nossa “verdade” contra a “verdade” da palavra branca: o sujeito negro “expurga de seu pensamento os itens relativos à questão da identidade que ele poderia criar e outorga ao discurso do branco o arbitrário poder de definir o que ele pode ou deve pensar sobre si mesmo” (1982 *apud* SOUZA, 2021, p. 41).

Beatriz Nascimento, em *O Racismo na Mídia*⁶, narra a experiência de perguntar a uma criança preta, que assistia ao seriado *Sítio do Pica-Pau Amarelo* (1977-86), qual seu personagem preferido na narrativa. Ao responder, a criança lista apenas personagens brancos. A pensadora resolve ser mais direta e lhe pergunta se gosta de Tia Nastácia. Embaraçadamente, a criança responde que Tia Nastácia “tem medo de tudo e é meio boba”. Alguns dias depois, Nascimento faz uma visita à escola da mesma criança (do 4º ano primário, na época) – onde alunos pretos eram minoria – e nota que, em cartazes didáticos afixados nas paredes, lia-se comentários e caracterizações racistas, do autor e do narrador da obra, sobre a personagem de Tia Nastácia. Nascimento, então, conclui que a criança ignorava a existência daquela personagem, fenotipicamente identificada com seu mesmo grupo étnico, por não reconhecer nela a idealização que fazia de si mesma: “Ela fazia de conta que esses personagens [negros, como Tio Barnabé, Tia Nastácia, Saci e Malazarte] não existiam porque talvez não existam realmente na idealização que ela faz de sua própria imagem, de seu próprio grupo étnico” (NASCIMENTO, 2022, p. 42). Em uma experiência similar assistindo ao mesmo seriado, um menino branco, sobrinho de uma pessoa amiga de Nascimento, assimilando e interpretando a representação pejorativa que a narrativa construía em torno da figura de personagens negros, pergunta irritado sobre Tio Barnabé: “Por que ele só fala errado?” Dias depois, ele se volta para a tia explicando: “já sei, Tio Barnabé fala errado igual a minha empregada, ele fala errado porque é preto” (NASCIMENTO, 2022, p. 42).

⁵ (...) a direção do processo é como que invertida. O sujeito para de pensar autonomamente, conferindo a um outro o direito arbitrário e onipresente de definir a verdade indubitável sobre sua identidade. Essa possibilidade caracteriza o que Piera Aulagnier chamou de “estado de alienação”.

Acreditamos que este último fenômeno descreve satisfatoriamente o que acontece com o pensamento negro que “perde a cor” e a identidade negra para ganhar a “alma branca” (artística, folclórica), também definida pelo branco. (COSTA, 1984 *apud* SOUZA, 2021, p. 41)

⁶ Texto, até então inédito, escrito para o painel *Relações Inter-Raciais* (1979), promovido pela Casa de Cultura de Israel, no Rio de Janeiro, e publicado postumamente em *O negro visto por ele mesmo* (2022), pela Ubu Editora.

Ao narrar essa experiência, Beatriz Nascimento quer dar a ver com exemplos cotidianos que ambas as crianças, sejam elas pretas ou brancas, interpretam a fantasia veiculada na Tv a seu modo. Porém, a criança branca teve mais condições de relacionar essa fantasia com sua própria realidade, justamente por ser uma criança branca num mundo “branco” ou “embranquecido”. Além de não ter dificuldade para costurar um nexos entre os dois contextos, a criança branca o fez sem qualquer prejuízo emocional e reproduziu o conceito estereotipado exatamente como lhe foi transmitido pela televisão – a isso chamamos de naturalização, o que pressupõe rigidez inalterável. A criança preta, por outro lado, para aceitar e subjetivar os mesmos estereótipos precisaria atribuir a si mesma conceitos negativos, então, preferiu fazer de conta que esses personagens não existiam e o fez com perdas emocionais,

(...) porque esses estereótipos nem sequer passam como sendo o próprio preto. Ou seja, aqueles seres sem mobilidade no tempo e no espaço real (Saci, Tio Barnabé, Malazarte e Tia Nastácia) fazem parte de uma realidade imóvel que não corresponde à realidade dessa criança, enquanto ser preto. O “preto” veiculado pela Tv não é uma realidade histórica, social e individual que corresponde à vivência de todos os componentes do grupo étnico a que pertence essa criança. São conceitos, ou melhor, pré-conceitos: tolo, dócil, servil, ignorante, medroso, fala errado. (NASCIMENTO, 2022, p. 42-3)

Isildinha Baptista Nogueira, psicanalista negra, em *A cor do inconsciente* (2021), questiona os efeitos das marcas deixadas pelo racismo – que, em seu texto, Nascimento chama de “perdas emocionais”:

Qual efeito dessas marcas? Até que ponto não afetam a própria constituição do negro como sujeito? E, nesse caso, até que ponto sua afirmação da condição negra, na luta contra o racismo, não seria atravessada por sentidos não elaborados, obscuros, produtos dessas marcas? (p. 34)

Nogueira tenta responder à inquietação de como se dá para o sujeito negro “a elaboração, no plano psíquico, dos sentidos que o racismo traz consigo?” Ela se aprofunda na investigação desses processos, em *A cor do inconsciente*, justamente por acreditar que

Vão além de uma pura e simples introjecção; tampouco podem ser explicados como simples consequência de um lugar de inferioridade econômica e social, embora essa seja a realidade que afeta a maioria da população negra, fruto do processo histórico que anteriormente comentamos [colonialismo, escravização em massa, diáspora]. Na situação atual, o negro pode ser consciente de sua condição e das implicações histórico-políticas do racismo, mas isso não impede que ele seja afetado pelas marcas que a realidade sociocultural do racismo deixou inscritas em sua psique. (2021, p. 34)

Voltando ao artigo “O Racismo na Mídia”, Beatriz Nascimento segue questionando a veiculação reiterativa por parte dos meios de comunicação, da literatura à tv, da história, da ciência, de que pretos e pretas só fazem parte de um segmento de classe e a um passado histórico da sociedade

brasileira. Afirma: “nem todos os pretos estão necessariamente nas profissões do setor de serviços, nem todos são serviçais” (2022, p. 43).

Por que, por exemplo, essa mídia não veicula essas figuras do passado que participaram de fato de uma realidade socioeconômica e política? Será que desconhecem? Somente para refletirmos: por que a historiografia e a literatura esqueceram de registrar pelo menos os políticos pretos do final do Segundo Reinado?⁷ (NASCIMENTO, 2022, p. 43)

Aqui, retomamos a reflexão de Lélia Gonzalez que abre este capítulo, que atribui à tríade sexismo, racismo e elitismo a exclusão de negros, mulheres, indígenas, trabalhadores – acrescento também pessoas lgbtqi+ e com deficiência – da historiografia, da literatura acadêmica, dos saberes formais, da escola, e, como evidencia Beatriz Nascimento, do próprio saber científico:

Quando os próprios estudos científicos fundamentam que as desigualdades interétnicas seriam o resultado de um processo inacabado de mobilidade social por parte desses segmentos pretos e mestiços, o que se pode esperar da ficção da TV, que só trabalha com mitos? (2022, p. 45)

Recentemente, em uma sessão de análise terapêutica, compartilharam comigo uma leitura que faziam da arte que venho me propondo a desenvolver, que me move e me afeta. Nessa partilha, em resumo, nas palavras desse interlocutor, eu buscava “dar voz a pessoas e/ou grupos silenciados”. Essa expressão “dar voz” sempre me incomodou, porque, para mim, pressupõe que aquele grupo social seria incapaz de falar por si mesmo, parte da ideia de infantilização de seus corpos – cabe lembrar que a etimologia da palavra “infante” remete, em significado, àquele que não sabe falar, que precisa que falem por ele. Em outra medida, me remete também a alguém que viria de fora para dentro do grupo, o velho mito, recorrente no saber colonizador, do “branco salvador”, sendo reproduzida sobre nossos corpos, como se precisássemos embranquecer para ocupar espaços e “ter voz”. Romper com esse lugar comum demanda um deslocamento do olhar, um processo contínuo de descolonização de mentes e corpos, de desnaturalização daquilo que foi “naturalizado” histórica e socialmente, um deslocamento epistemológico, a fim de visionar novos devires, novos meios de narrar, novos meios de sentir. Não precisamos de voz, voz nós sempre tivemos, precisamos de escuta.

Os perigos de uma história única – como discute Chimamanda Adichie (2009) – não se resumem ao reducionismo em torno da trajetória de um povo e sua objetificação, passam também pela ideia de poder. Toda narrativa única pressupõe uma conjuntura que expõe uma relação entre dominador e subjugado, onde a narrativa oficial é prerrogativa do grupo ou da classe dominante. A narrativa única sobre um povo o desumaniza, simplifica suas subjetividades e identidades, reduz trajetórias, assassina seus corpos, usurpa (quase) todas as suas construções e legados, demoniza seus

⁷ Patrocínio, Rebouças, Luís Gama, Bocaiúva, Torres Homem, Maciel da Costa.

deuses, silencia e deslegitima sua voz. A regra é: você é quem sempre saberá menos sobre si mesmo. Você terá de aprender a pedir desculpas por ser quem é. Você sempre recebe mais do que merece.

A história única não se resume aos estereótipos que o senso comum cuida de estabelecer e perpetuar. Ela se expande para os mais diversos campos da vida social, como a educação, as artes, a escola, a universidade, as instituições e mesmo a ciência. “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história” (ADICHIE, 2009, s. p.). Assim, numa sociedade colonial e escravista como a brasileira, a narrativa única sobre negros é, com frequência, a que associa negros em diáspora à escravidão e negros africanos à miséria e fome. Como critica Nascimento, é apresentada uma realidade imóvel, onde a escravidão é vista como onipresente no sistema socioeconômico da época – “mas ao lado dessa escravidão conviveram outras formas de relações de produção, e eu nem vou falar nos quilombos” (NASCIMENTO, 2022, p. 44); além disso, “uma parcela majoritária da população de cor tinha uma experiência prévia na condição de livre” (HASENBALG⁸, 1988, p. 121 *apud* NASCIMENTO, 2022, p. 44).

Clóvis Moura já apontava, em texto publicado em 1983, para a narrativa única em torno das pesquisas e estudos sobre o negro brasileiro, sua história e cultura:

As modernas pesquisas sobre o Negro (salvam-se algumas evidentemente) fazem, no entanto, simples levantamentos empíricos, quantitativos, os graus de preconceito racial, marginalização, prostituição e criminalidade existentes na comunidade negra. A sociedade de modelo de capitalismo dependente que, substituiu a de escravismo colonial, consegue apresentar o problema do Negro no Brasil sem ligá-lo, ou ligá-lo insuficientemente, às suas raízes históricas, pois tal ligação diacrônica remeteria o estudioso ou interessado ao nosso passado escravista. O sistema competitivo inerente ao modelo de capitalismo dependente, ao tempo em que remanipula os símbolos escravistas contra o negro procura apagar a sua memória histórica e étnica, a fim de que ele fique como homem flutuante, ahistórico. (MOURA, 1983, p. 125)

“Quando você diz que os negros são somente um efeito da escravidão, você levanta a questão: os negros podem ser amados? Não desejados, não queridos, não adquiridos, não cobiçados. Os negros podem ser **amados**? A experiência negra/negridade (*blackness*) pode ser **amada**?”⁹. Vivemos ainda sob o signo do colonialismo e do racismo estrutural, que está subjetivado nas construções e relações sociais, nas éticas de vida, nas instituições, nas ideologias, nos imaginários, nas práticas cotidianas, na educação – uma vez que esta não se encontra fora, acima ou descontextualizada de qualquer construção humana, do pensar e do fazer, que pouco ou nada tem de democrático numa sociedade racializada pela supremacia branca:

⁸ Carlos Hasenbalg é co-autor com Lélia Gonzalez de *Lugar de negro*, de 1982.

⁹ Fred Moten, no filme *Dreams are colder than death* (2013), de Arthur Jafa (*apud* OLIVEIRA, Janaína. Curso Online História e Crítica do Cinema Negro, 2021, os grifos são meus).

O colonialismo e suas tradições produzidas e perpetuadas durante séculos são radicalmente racistas. Nesse sentido, cabe pensarmos as suas presenças e produções a partir do que salientou Fanon (2008), quando nos chama atenção sobre o racismo/colonialismo como modos gerados que operam nas produções do agir e compreender o mundo. Assim, um estudo que venha a debruçar-se sobre as educações deverá considerar que esses fenômenos/práticas se tecem em cotidianos permeados por efeitos do racismo/colonialismo. (RUFINO, 2015, p. 05)

O epistemicídio é uma das faces do genocídio que mata, de várias (inúmeras) maneiras – física, simbólica, intelectual, subjetiva –, negros e negras. Dados levantados e apurados nas mais diversas áreas e conjunturas colocam corpos negros no topo das estatísticas de violência nos espaços públicos e privados, homicídios, abusos e supressão de direitos. O colonialismo e o racismo são “modos gerados que operam nas produções do agir e compreender o mundo” (FANON, 2008 *apud* RUFINO, 2015, p. 05), bem como na construção de linguagens. Posto que a história única é modelo colonial de hierarquização e exclusão de saberes, povos e culturas, voltamo-nos, então, aos saberes e mitologias de matriz africana a fim de traçar e trilhar novos devires.

Empreendemos, assim, uma travessia, que vai da fragmentação e desconstrução à invenção. Evocamos, então, o “dono da porteira do mundo”, “é ele a força vital a ser invocada para a tarefa miúda de riscar os pontos da descolonização” (RUFINO, 2019, s. p.). Nesse sentido, recorremos a Èsù Onã, senhor dos caminhos ou o próprio caminho. Na ciência encantada das macumbas, referencial teórico-prático do qual partimos,

Qualificado dessa maneira, Exu é aquele que nos concede mobilidade, ritmo, movimento e, por consequência, caminhos. Cabe ressaltar que a noção de caminhos endereçada a Onã se vincula à noção de possibilidades. Dessa forma, Onã é caminho circunstancial, imprevisível, inacabado. A ideia de caminho como algo determinado, linear, indicando início, meio e fim não encontra identificação nesse princípio. (RUFINO, 2019, s. p.)

Partimos, então, da compreensão da arte negra e do cinema negro como produção de vida, como produção de sentido, de espaço para existir, com plenitude e inteireza, como uma encruzilhada de possibilidades e travessias. As artes e culturas africanas e afrodiáspóricas são performáticas, carregadas de símbolos e expressividades, no corpo, em sua performatividade, nos adereços, nas pinturas corporais e de tecidos – que carregam também oralidade, grafismo –, nos cabelos, nos adornos, na dança, no cantar, no pular. Toda essa herança performática vem da ancestralidade e da ideia de espiritualidade construída a partir desses corpos. Ao evocar a arte negra, num fazer artístico decolonial, não há outro lugar de onde se partir que não o corpo, como identidade e memória, como documento, evocando a ancestralidade ocultada pelo colonialismo, ativando-a por meio do movimento performático, que é ancestral. Nas culturas negras, como aponta Stuart Hall (2013), num movimento ancestral, o corpo é tomado como elemento central do capital cultural adquirido pelos escravizados, descendentes e destituídos: “(...) pensem em como essas culturas têm usado o corpo –

como se ele fosse, e muitas vezes é, o único capital cultural que possuímos. Temos trabalhado em nós mesmos como em telas de representação” (p. 154).

Portanto, pensar a arte e o cinema no contexto da diáspora africana implica em um deslocamento do olhar a partir do pensamento decolonial. “A colonização é uma engenharia de destruir gente, a descolonização, não somente como conceito, mas enquanto prática social e luta revolucionária, deve ser uma ação inventora de novos seres e de reencantamento do mundo” (RUFINO, 2019, s. p.). Retomamos, então, à citação de Lélia Gonzalez que abre este capítulo a fim de apontar para sua continuidade no texto do jornal feminista *Mulherio*. À mentira tripla a qual dá-se o nome de sexismo, racismo e elitismo, ela contrapõe: “E como ainda existe muita mulher que se sente inferiorizada diante do homem, muito negro diante do branco e muito pobre diante do rico, a gente tem mais é que mostrar que não é assim, né?” (GONZALEZ, 1982, p. 3). Se tomamos como fundamento teórico a concepção materialista – com a qual Nogueira também dialoga e na qual se fundamenta – de que “há uma interação dialética entre as representações sociais – ideologicamente estruturadas – que são produtos das estruturas socioeconômicas e as configurações que constituem o universo psíquico dos indivíduos” (2021, p. 34), emerge urgente a necessidade de descolonizar:

É nessa perspectiva que a transgressão dos paradigmas coloniais mira a emergência de novos seres, assim como a invenção de novos cursos do saber ou, em outros termos, uma ciência humana *outra*. As ciências humanas centradas na racionalidade eurocêntrica são humanas para os brancos e desumanas para os não brancos. Exu é um princípio ontológico, epistêmico e semiótico negro-africano, trasladado e redimensionado na diáspora, que se manifesta como prática de saber e filosofia da ancestralidade. Assim, um ato de descolonização cosmológica me possibilita o enveredamento pela descolonização do ser/saber/poder¹⁰. (RUFINO, 2019, s. p., os grifos são do autor)

Corroborando com essa perspectiva, Beatriz Nascimento (2022) atribuirá à ideologia a responsabilidade pelas distorções da realidade do passado e do presente¹¹. O projeto civilizatório da sociedade brasileira foi determinado histórica e socialmente pela ideologia do branqueamento, que apaga e exclui negros, indígenas e seus descendentes: “(...) ela (a ideologia) quer levar em conta que os povos de cor, negros e índios [indígenas], não sejam considerados como formadores em todos os graus e todos os níveis da civilização brasileira” (p. 46). Tomemos, então, esses três conceitos postos pelo materialismo histórico que podem nos ajudar a pensar esse processo de negação ou afirmação da consciência do ser negro (negritude) numa sociedade branca colonialista: ideologia, alienação e estrutura *versus* consciência (subjetividade):

(...) na produção social da própria existência, os homens entram em relações determinadas, necessárias, independentes de sua vontade; essas relações de produção que correspondem a um grau determinado de desenvolvimento de suas forças produtivas materiais. A totalidade

¹⁰ Em nota na obra *Pedagogia das Encruzilhadas*, Rufino referencia a obra de Oliveira, ver: OLIVEIRA, E. D. *Filosofia da Ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007.

¹¹ São ideologia porque não têm fundamento histórico, mas povoam o insciente coletivo.

dessas relações de produção constitui a estrutura econômica da sociedade, a base real sobre a qual se eleva uma superestrutura jurídica e política e à qual correspondem formas sociais determinadas de consciência. O modo de produção da vida material condiciona todo o processo de vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina o seu ser; ao contrário, é o ser social [sua existência] que determina sua consciência. (MARX, 2008, p. 47)

Ou, parafraseado por Sergio Paulo Roaunet (s.d. *apud* Nogueira, 2021, p. 34): “as condições socioeconômicas e a ideologia modelam a estrutura psíquica dos homens [...] e a consciência, assim estruturada, percebe o real de uma forma particular, transformando essa percepção em opiniões e ideias que correspondam às exigências sociais” (s.n.t. *apud* Nogueira, 2021, p. 34).

Marta Harnecker (1981) define ideologia como:

As ideologias, como todas as realidades sociais, só se tornam inteligíveis através de sua *estrutura*. A ideologia comporta representações, imagens, sinais etc., mas estes elementos considerados isoladamente não fazem a ideologia; é seu *sistema*, seu *modo de combinar-se*, o que lhes dá sentido; é sua estrutura que determina seu significado e função. Pelo fato de estar determinada por sua *estrutura*, a ideologia supera como realidade todas as formas nas quais é vivida subjetivamente por este ou aquele indivíduo. A ideologia, portanto, não se reduz às formas individuais nas quais é vivida e, por isso, pode ser *objeto de estudo objetivo*. É por isso que podemos falar da natureza e da função da ideologia. (p. 102, os grifos são da autora)

Kabengele Munanga define Negritude ou a identidade negra como a história comum que liga todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu e classificou sob o nome ou definição de “negros” (2009, p. 20). Portanto, negritude não se refere apenas à cultura dos povos de pele negra – que, embora o olhar “branco” tente homogeneizar, são extremamente diversificadas –, mas sim ao fato de terem sido sistematicamente desumanizados e suas culturas submetidas a políticas de destruição e apagamento – a “negação da existência”, segundo Munanga (2009, p. 20). Portanto, Negritude diz respeito também à

tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da inferiorização e negação da humanidade pelo mundo ocidental, a *negritude* deve ser vista também como afirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas. Consequentemente, tal afirmação não pode permanecer na condição de objeto e de aceitação passiva. Pelo contrário, deixou de ser presa do ressentimento e desembocou em revolta, transformando a solidariedade e a fraternidade em armas de combate. A *negritude* torna-se uma vocação permanente de todos os herdeiros dessa condição para que se engajem no combate para reabilitar os valores de suas civilizações destruídas e de suas culturas negadas. (2009, p. 20, os grifos são do autor)

O conceito de negritude só faz sentido, portanto, em oposição dialética à ideia de branquitude, estando intrinsecamente relacionados um ao outro, na medida em que implicam, inalienavelmente, numa concepção de hierarquia entre raças, que forja lugares de inferiorização e supremacia. “Para ser racista, coloca-se como postulado fundamental a crença na existência de ‘raças’ hierarquizadas dentro da espécie humana. De outro modo, no pensamento da pessoa racista existem raças superiores e raças inferiores” (MUNANGA, 2009, p. 15). Portanto,

a branquitude significa pertença étnico-racial atribuída ao branco. Podemos entendê-la como o lugar mais elevado da hierarquia racial, um poder de classificar os outros como não brancos, que, dessa forma, significa ser menos do que ele. O ser-branco se expressa na corporeidade, a brancura. E vai além do fenótipo. Ser branco consiste em ser proprietário de privilégios raciais simbólicos e materiais. (MÜLLER e CARDOSO, 2017, s. p.)

De igual modo, não há também como falar dessas identidades forjadas dentro de uma estrutura socioeconômica e política sem falar também de racismo e de luta de classes, de uma sociedade classista, elitista. “Se historicamente a negritude é, sem dúvida, uma reação racial negra a uma agressão racial branca, não poderíamos entendê-la e cercá-la sem aproximá-la com o racismo do qual é consequência e resultado” (MUNANGA, 2009, p. 15), pois “o racismo é um fato que confere à “raça” sua realidade política e social” (MUNANGA, 2009, p. 15). Há, portanto, na fundação, na estrutura da sociedade brasileira, também, uma relação dialética entre raça e classe:

os oprimidos brancos da sociedade não têm consciência de que a exclusão política e econômica do negro por motivos racistas só beneficia a classe dominante, o que torna difícil, senão impossível, sua solidariedade com o oprimido negro; além disso, eles mesmos são racistas pela educação e pela socialização recebidas na família e na escola. Raça e classe se tornam, então, duas variáveis da mesma realidade de exploração, na estrutura de uma sociedade de classe (PEREIRA, 1987, p. 151-162). (MUNANGA, 2009, p. 18)

O racismo, o sexismo e o elitismo, a tríade à qual Lélia Gonzalez se refere em nossa epígrafe, são as ideologias que estruturam a opressão que recai sobre mulheres negras na sociedade brasileira, dando a elas o lugar de “Outridade” – para Grada Kilomba e Djamilá Ribeiro. De acordo com Silvio Almeida,

O racismo é uma ideologia, desde que se considere que toda ideologia só pode subsistir se estiver ancorada em práticas sociais concretas. Mulheres negras são consideradas *pouco capazes* porque existe todo um sistema econômico, político e jurídico que perpetua essa condição de subalternidade, mantendo-as com baixos salários, fora dos espaços de decisão, expostas a todo tipo de violência. (2018, p. 52, os grifos são do autor)

Daí a importância de debruçar-se sobre este fenômeno social pelo viés da interseccionalidade, pensada por feministas negras num contexto de luta por emancipação social e política em que mulheres negras eram ignoradas por mulheres brancas, ou na luta antirracista, na qual mulheres negras eram inobservadas por homens negros – como bem pontua Akotirene na abertura de *O que é interseccionalidade?* (2019), da Coleção *Feminismos Plurais*:

Surge da crítica feminista negra às leis antidiscriminação subscrita às vítimas do racismo patriarcal. Como conceito da teoria crítica de raça, foi cunhado pela intelectual afro-estadunidense Kimberlé Crenshaw, mas, após a Conferência Mundial contra o Racismo, Discriminação Racial, Xenofobia e Formas Conexas de Intolerância, em Durban, na África do Sul, em 2001, conquistou popularidade acadêmica, passando do significado originalmente proposto aos perigos do esvaziamento. A interseccionalidade visa dar instrumentalidade teórico-metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, capitalismo e cisheteropatriarcado – produtores de avenidas identitárias em que mulheres negras são

repetidas vezes atingidas pelo cruzamento e sobreposição de gênero, raça e classe, modernos aparatos coloniais. (p. 14)

Audre Lorde, em *Sou sua irmã: mulheres negras se organizam para além das sexualidades* (2020, p. 14)¹², diz: “quando digo que sou uma feminista negra, quero dizer que reconheço que o meu poder e minhas opressões primárias são consequência do fato de eu ser negra e mulher, e, portanto, as minhas lutas nessas duas frentes são inseparáveis”. Um exemplo prático, a partir de si mesma, do que é a interseccionalidade enquanto método de compreensão da realidade, que leva em consideração as interseções de opressões distintas sem hierarquizá-las – esta foi a defesa de Lorde no texto *Não existe hierarquia de opressão* (2020). A interseccionalidade, portanto, leva em consideração a experiência definida pelo corpo – no sentido mais amplo – e pela identidade, entendendo como ele é visto nas relações sociais, na vida social, em interação com o outro e com o mundo. “Minha sexualidade é parte integrante do que sou, e minha poesia é produto da interseção entre mim e meus mundos” (LORDE, 1990, s.p. *apud* RIBEIRO, 2020, p. 8).

É por isso que Grada Kilomba irá falar do lugar de “Outridade” dispensado às mulheres negras nas sociedades da diáspora africana, pois este é o lugar que lhes resta numa conjuntura patriarcal branca, na medida em que o homem branco é o ser universal, o ser humano abstrato, e, com ele, as mulheres negras não partilham nem o sexo, como os homens negros, nem a cor/etnia, como as mulheres brancas. O racismo cria

o chamado “Outro”, sempre como antagonista do “eu” (self). Essa cisão evoca o fato de que o *sujeito branco* de alguma forma está dividido dentro de si próprio, pois desenvolve duas atitudes em relação à realidade externa: somente uma parte do ego – a parte “boa”, acolhedora e benevolente – é vista e vivenciada como “self”, como “eu” e o resto – a parte “má”, rejeitada e malévola – é projetada sobre a/o “*Outra/o*” e retratada como algo externo. O *sujeito negro* torna-se então a tela de projeção [representação mental] daquilo que o *sujeito branco* teme reconhecer sobre si mesmo, neste caso: a ladra ou o ladrão violenta/o, a/o bandida/o indolente e maliciosa/o. (KILOMBA, 2019, p. 36-7)

O sujeito negro, segundo Kilomba, torna-se não apenas a/o *Outra/o* – isto é, o diferente em relação ao qual o “eu” da pessoa branca é medido –, mas também “Outridade”, que é “a personificação de aspectos repressores do ‘eu’ do *sujeito branco*”:

Toni Morrison (1992) usa a expressão “dessemelhança”, para descrever a “branquitude” como uma identidade dependente, que existe através da exploração da/o *Outra/o*, uma identidade relacional construída por *brancas/os*, que define a elas/es mesmas/os como racialmente diferentes das/os *Outras/os*. Isso é, a *negritude* serve como forma primária de Outridade, pela qual a branquitude é construída. A/O “*Outra/o*” não é “*outra/o*” *per se*; ela/ele torna-se através de um processo de absoluta negação (KILOMBA, 2019, p. 38, os grifos são da autora).

¹² A Ubu Editora lançou em 2020 a obra *Sou sua irmã: escritos reunidos e inéditos de Audre Lorde*, originalmente lançada nos Estados Unidos em 2009. Tradução de Stephanie Borges, organização e apresentação de Djamilia Ribeiro.

Contudo, as

mulheres negras, por serem nem brancas e nem homens ocupam um lugar muito difícil na sociedade supremacista branca por serem uma espécie de carência dupla, a antítese da branquitude e masculinidade [...] Mulheres negras nessa perspectiva, não são nem brancas e nem homens e exerceriam a função de Outro do Outro [...] A mulher negra só pode ser o Outro e nunca si mesma. Para ela, existe um status oscilante que ora pode permitir que a mulher branca se coloque como sujeito, assim como o homem negro, entretanto a autora rejeita a fixidez desse status (RIBEIRO, 2017, p. 38-9)

Esse lugar de Outridade, de Outro do Outro, traduz bem a invisibilidade, ou melhor, a invisibilização e o apagamento ao qual nós, mulheres negras, temos sistematicamente sido submetidas na sociedade brasileira durante todo o processo histórico de sua formação. Em entrevista recente à revista *Brasil de Fato*, assim Ana Prestes define o patriarcado no contexto brasileiro:

No Brasil, o patriarcado, ou o patriarcalismo, que é a manifestação do patriarcado em forma de organização social, é um legado dos colonizadores portugueses. A conjunção entre religiosidade e escravidão no Brasil rural que nasce com a colonização da América Portuguesa dá origem ao patriarcalismo brasileiro. O patriarcado no Brasil, que nasce agrário e escravista, se transformou ao longo dos últimos 5 séculos, especialmente com o desenvolvimento do capitalismo e do complexo industrial-urbano.
(...) Toda sociedade é vítima de uma sociedade patriarcal. Todos sofrem e de alguma forma reproduzem o padrão, como uma espécie de ciclo vicioso do qual é muito difícil sair. Mas como se trata de um sistema que gera opressão, obviamente as mulheres são as que mais sofrem. Especialmente as mulheres pobres e negras por serem o elo mais frágil da corrente social. (PRESTES, 2023, s.p.)

Sueli Carneiro, em sua tese doutorado, *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser* (2005), aponta para a produção e reprodução sistemática, no ideário racista, de concepções sobre mulheres e homens negros que, atreladas às suas condições de vida, naturalizem o lugar de “Outro” (“Não-Ser”) que lhes é impugnado:

A sustentabilidade do ideário racista depende de sua capacidade de naturalizar a sua concepção sobre o Outro. É imprescindível que esse Outro dominado, vencido, expresse em sua condição concreta, aquilo que o ideário lhe atribui. É preciso que as palavras e as coisas, a forma e o conteúdo, coincidam para que a ideia possa se naturalizar.
(...) A profecia auto-realizadora é imprescindível para a justificação da desigualdade. Nesse sentido, a pobreza a que estão condenados os negros no Brasil, é parte da estratégia racista de naturalização da inferioridade social dos grupos dominados a saber negros ou afrodescendentes e povos indígenas. (p. 29-30)

Beatriz Nascimento também escreve a esse respeito no artigo “O racismo na mídia” (2022), denunciando o mito amplamente difundido e reproduzido que atribuía a mulheres e homens negros a responsabilidade por sua exclusão socioeconômica:

Portanto não procede, como explicação mecânica das relações entre pretos e brancos no Brasil, a fixação de um modelo interpretativo apoiado na ideia de que a escravidão ainda hoje mantém sua herança discriminatória como justificativa para os pretos permanecerem nos extratos mais baixos da população, por não terem se ajustado ao novo sistema econômico, devido ao despreparo técnico em que se encontraria a massa de ex-escravos após 1888. Isso é um mito que a ciência forneceu ao próprio sistema. (NASCIMENTO, 2022, p. 45)

Também para Isildinha Baptista Nogueira, a herança escravocrata atribui ao negro o lugar de mão de obra escrava e as implicações socioeconômicas para suas condições de vida ao longo da história, tomando o efeito pela causa, naturalizando-o:

Para entendermos a posição do negro no que diz respeito às representações associadas ao corpo, tal como a percebemos hoje, é necessário levarmos em conta a herança do sistema socioeconômico escravagista, que não só atribuía ao negro o lugar de mão de obra escrava, com todas as implicações sociais de condições de vida miseráveis, mas que também construiu teorias que, em última instância, tinham como objetivo tomar o efeito pela causa, ou seja, atribuir as condições de vida que os negros efetivamente experimentavam a limites e tendências “naturais”. (2021, p. 103)

No exercício analítico de formular uma hipótese de trabalho, me pergunto se, de alguma forma, não são as imagens e estéticas que produzimos enquanto mulheres negras cineastas e artistas, uma resposta a todo racismo e sexismo que nos afetam. Quais os efeitos subjetivos dessas opressões? É pelo fato do racismo, do sexismo e do colonialismo estarem determinados por uma estrutura que essas ideologias superam “como realidade todas as formas nas quais é[são] vivida[s] subjetivamente por este ou aquele indivíduo”, sem reduzir-se “às formas individuais nas quais é vivida”; podemos, então, falar de sua natureza, função e estudá-la (HARNECKER, 1981, p. 102) a partir de experiências de alguns artistas negras, sem ignorar o que cada trajetória tem de pessoal, de individual, mas apontando, sobretudo, suas interseções, o que elas têm de coletivo, de semelhante e de divergente. Interessa-me, portanto, estudar o sujeito a partir de sua relação com a estrutura.

Para tentar dar conta, ainda que em parte, das muitas camadas implicadas nesse debate, retomo aqui um questionamento de Munanga quando parafraseia o antropólogo João Baptista Borges Pereira a fim de debruçar-se sobre a identidade negra em diáspora no contexto da sociedade brasileira: “poderiam os negros construir sua identidade com base numa cultura já expropriada e cujos símbolos fazem parte da cultura nacional? (PEREIRA, 1982, p. 177-187).” (MUNANGA, 2009, p.17). Fanon elucida que “o objeto do racismo já não é o homem individual, mas uma certa forma de existir. No extremo, termos tais quais ‘mensagem’ e ‘estilo cultural’ são restaurados. Os ‘valores ocidentais’ misturam-se peculiarmente ao já célebre apelo à luta da ‘cruz contra o crescente’” (2019¹³, p. 65). A esse processo, Fanon – e Amílcar Cabral – darão o nome de racismo cultural. “Testemunhamos a destruição dos valores culturais, de modos de vida. A linguagem, o vestuário, as técnicas são desvalorizadas” (2019, p. 65).

No que concerne ao racismo cultural na sociedade brasileira e à identidade do negro brasileiro, Munanga afirma, na obra *Negritude, usos e sentidos*:

¹³ Esta antologia reúne textos tanto de Frantz Fanon quanto de Amílcar Cabral e outros revolucionários africanos sob o título de *Revolução Africana: uma antologia do pensamento marxista* (2019), organizada por Jones Manoel e Gabriel Landi, Selo “Quebrando as correntes” da editora Autonomia Literária.

(...) Esse discurso [sobre a identidade contrastiva do negro, cuja base é a negritude, em oposição à identidade do opressor], sabe-se, passa necessariamente pela questão da cor da pele ou do corpo negro e pela cultura, por razões historicamente conhecidas. Com efeito, a alienação do negro tem se realizado pela inferiorização do seu corpo antes de atingir a mente, o espírito, a história e a cultura. (2009, p.17)

Na edificação de uma identidade nacional brasileira, forjada sob o mito da democracia racial, da “mestiçagem”, do imperativo de embranquecimento, a ideologia dominante no Brasil adota estratégias de folclorização e domesticação da cultura e das religiões negras (PEREIRA, 1982, p. 93-105 *apud* MUNANGA, 2009, p. 18): “[...] a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la [...]. (FRY, 1982, p. 52)” (MUNANGA, 2009, p. 18).

No caso da população negra brasileira como de qualquer outra, a memória é construída, de um lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares vividos por esse segmento da população, e, de outro lado, pelos acontecimentos, pelos personagens e pelos lugares herdados, isto é, fornecidos pela socialização, enfatizando dados pertencentes à história do grupo e forjando fortes referências a um passado comum (por exemplo, o passado cultural africano ou o passado enquanto escravizado). O sentimento de pertencer a determinada coletividade está baseado na apropriação individual desses dois tipos de memória, que passam, então, a fazer parte do imaginário pessoal e coletivo (HALBWACHS, 1968). (MUNANGA, 2009, p. 16)

Se a identidade é construída numa relação entre memória pessoal e coletiva num processo de socialização e subjetivação, de apropriação individual que conjuga passado e presente, ancestrais e herdeiros, imaginário pessoal e coletivo, como preencher as lacunas deixadas por um passado apagado? Como resgatar a memória de nossos ancestrais se fomos e somos alienados dela? Onde encontramos essa memória? Mas “se você esquecer, não é proibido voltar atrás e reconstruir”, diz o provérbio africano. Esse é o esforço de Safira Moreira, em *Travessia* (2017); de Ana Pi, em *Noirblue – deslocamentos de uma dança* (2018); e de Aline Motta, em *(Outros) Fundamentos* (2019). Da ausência de memória em sua família, Moreira se lança na travessia de reconstruir o que foi estilhaçado:

Travessia é o curta que realizei a partir da memória estilhaçada, fruto do apagamento histórico da população negra no Brasil. Por eu ser agora uma mulher negra com uma câmera na mão e muitos sonhos no peito, que o curta se fez. Foi no gesto de garimpar fotografias de mulheres negras nas feiras de antiguidade do Rio de Janeiro que encontrei a fotografia que abre o filme, todas as fotos que encontrei nesse espaço provinham de álbuns de famílias brancas, logo, elas refletiam esse apagamento. (MOREIRA, 2017, s.p.)¹⁴

¹⁴ Sinopse oficial do filme disponível em: <<https://vimeo.com/236284204>>.



Figuras 2 e 3: “Foto geradora” de *Travessia* e parte do cartaz do filme

É do registro fotográfico garimpado de uma mulher negra desconhecida o ponto de partida para Safira Moreira reconstruir essa memória estilhaçada. A imagem abre o filme, que nos revela, no verso da foto, uma ausência: quem colhe o registro não está interessado em eternizar a imagem da mulher negra e sim do menino branco que ela carrega no colo, descrevendo-a apenas como a babá: “Tarcisinho e sua babá. Dias d’Ávila, 15/11/1963”. Essa mulher se torna, talvez, o rosto imaginado da avó da realizadora:

Maria do Carmo, essa busca por fotografias antigas se inicia por conta de minha avó. Da imagem dela que falta, do álbum de família que falta. Foi o olhar dela que busquei durante cinco anos nessas fotografias, vendidas em feiras de antiguidade. Ou uma possível leitura de seu olhar. Se cabia sonho ali, se havia esperança. Do que ela pensava no caminho pra casa, depois de entregar as trouxas de roupas das famílias brancas da Graça (bairro nobre de Salvador). Do que a fazia chorar, e rir. Akomfrah, cineasta ganês-britânico, diz que toda imagem é a súplica por um futuro. Se a imagem ali descartada, retorna, e eu a encontro, o cinema a encontra, é afinal o futuro dela se cumprindo? Me apropriado dos olhares, sinto que é minha avó falando comigo. **Talvez não só ela, mas uma gama de mulheres negras de sua geração. São muitas avós e bisavós negras falando comigo.** (MOREIRA, maio de 2019, s.p., os grifos são meus)¹⁵

A imagem de abertura é muito mais do que apenas um rosto ou um corpo imaginado para uma avó que a autora conheceu apenas nas histórias e memórias de sua mãe, ela tem uma dimensão matrilinear: na vida pessoal da diretora, que tem na figura da mãe Joana Angélica Moreira uma grande referência; na realidade social brasileira, onde mulheres negras são maioria dos “chefes de família” nas famílias brasileiras¹⁶. Safira descreve a mãe, que faleceu em 2021, como “uma grande mãe, acolhedora. Uma verdadeira filha de Oxum” (2022, s.p.). Sua irmã, Daza Moreira, jornalista, em uma

¹⁵ Texto divulgado na campanha online que Safira Moreira criou para arrecadar doações que custeassem sua ida ao Miradas Doc 2019, com o longa-metragem *Cais* – à época, em desenvolvimento. Campanha criada em maio de 2019, disponível em: <<https://www.vakinha.com.br/vaquinha/ajude-a-safira-ir-ao-miradas-doc>>.

¹⁶ Segundo dados do IBGE, 55% das famílias brasileiras são lideradas por mulheres negras. Das quais, 63% estão abaixo da linha da pobreza – de acordo com dados da *Síntese de Indicadores Sociais: uma análise das condições de vida da população brasileira* (2019), do IBGE. Disponível em: <<https://biblioteca.ibge.gov.br/visualizacao/livros/liv101678.pdf>>.

entrevista sobre a partida da mãe, que era chef de cozinha a frente de seu projeto de cozinha afetiva *Ajeum da Diáspora*, também a descreve como uma matriarca que levava consigo os ensinamentos de outras mulheres: “minha mãe nunca frequentou nenhuma escola de gastronomia, aprendeu a cozinhar com as mais velhas de sua família, que eram mestres nessa arte” (2022, s.p.). Na narração de *Travessia*, podemos ouvir a voz de Joana Angélica contando sobre a experiência de crescer com poucos registros fotográficos de sua família, e a ausência de registros de sua mãe e avó. É desse apagamento enquanto experiência pessoal, familiar e, ao mesmo tempo, coletiva, social, que Safira constrói uma escrevivência cinematográfica – para usarmos o conceito que Conceição Evaristo cunhou para definir sua escrita – em *Travessia*, que surge como um grito intimista e compartilhado por reparação.

Tanto no curta *Travessia* quanto em seu projeto de longa-metragem documental em produção *Cais*¹⁷ (Giro Planejamento Cultural, BA), Safira Moreira busca a materialização da imagem que se perdeu nos vales da memória, que apenas o relato oral dos mais velhos e das mais velhas conservou. É uma busca por tornar o (quase) invisível visível na procura por registros fotográficos de famílias negras e de mulheres negras. Como afirma Beatriz Nascimento na *voice off* de *Ôri* (1989),

(...) é preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade. (NASCIMENTO em *voice off* no filme *Ôri*)



Figuras 4 e 5: Frames de *Ôri* com fotografias de Beatriz Nascimento

¹⁷ Moreira vem filmando o longa desde 2021. O projeto começou a ser desenvolvido em 2018, ocasião em que foi premiado pelos editais FAMA – Fundo Avon Mulheres do Audiovisual e Rumos Itaú Cultural.



Figura 6: Fotografia de Safira Moreira para a obra *Cais*



Figura 7: Foto de Safira Moreira acompanhada de citação de Conceição Evaristo¹⁸

Na ausência de registros, só nos resta ficcionalizar, contar-se, narrar-se. A autoficção, como gênero literário, é definida por Eurídice Figueiredo como “um gênero que embaralha as categorias da autobiografia e de ficção de maneira paradoxal ao juntar, numa mesma palavra, duas formas de escrita que [em princípio] deveriam se excluir” (2010, p. 51), “se opor” (2013, p. 13). Nesse sentido que Safira irá construir imagens performadas ou posadas de famílias negras, reparando e reconstruindo a memória que o tempo e o apagamento sistemático de mulheres e homens negros, enquanto projeto de sociedade, fragmentou. É preciso narrar-se, pois narrar é poder existir.

¹⁸ Montagem imagem + texto feita por mim para esta pesquisa.



Figura 8: Frame de *Travessia*



Figura 9: Frame de *Travessia*



Figura 10: Frame de *Travessia*



Figura 11: Frame de *Travessia*



Figura 12: Frame de *Travessia*



Figura 13: Frame de *Travessia*



Figura 14: Frame de *Travessia*

Memória e esquecimento são, portanto, parte de um mesmo processo, assim como subjetividade e partilha coletiva também o são. A realizadora atravessa todo um atlântico de apagamentos em busca de reparação para os seus, para as suas, para todas as mulheres negras que construíram o país, mas foram invisibilizadas. A questão que o filme pauta é: quem tem direito à memória?

Travessia (2017, distribuído pela Vitrine Filmes) é o primeiro curta-metragem de Safira Moreira, que é diretora de fotografia, diretora e roteirista, nascida em Engenho Velho da Federação, em Salvador (BA), em 1991. O curta, realizado como trabalho de conclusão para a Escola de Cinema Darcy Ribeiro, no Rio de Janeiro, abriu o Festival Internacional de Rotterdam em 2019, tendo sido premiado em diversos festivais nacionais e internacionais, entre eles, o Prêmio de Melhor Filme no CachoeiraDoc, Melhor Filme pelo júri jovem do Festival Panorama Coisa de Cinema e Prêmio Especial do Júri na Semana dos Realizadores. Entre seus trabalhos como diretora de fotografia, destacam-se o curta-metragem *Eu, minha mãe e Wallace* (2018), dos Irmãos Carvalho, premiado como Melhor Filme pelo júri popular do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro; e o longa-metragem de ficção *A Matéria Noturna* (2021), de Bernard Lessa, que recebeu o prêmio de Melhor Filme na mostra Futuro Brasil do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro. Safira assina roteiro e direção da série documental em cinco episódios *Iyas Idanas – Mulheres da Cozinha* (2019).

Safira se autodescreve como uma realizadora que “há anos trabalha com imagens de pessoas negras, ao redor de uma política da memória”¹⁹. “A lembrança é uma experiência eminentemente individual, mas o fato de crer no compartilhamento de lembranças origina essa memória compartilhada, o que estaria na base da função política da memória ou daquilo que se denomina hoje

¹⁹ Minibio de Safira Moreira na plataforma *Embaúba Play*. Disponível em: <https://embaubaplay.com/diretor_s/safira-moreira/>.

como ‘políticas de memória’” (FERREIRA, 2011, p. 106). É esta a temática de *Travessia*, ao se propor a construir uma política da memória para a comunidade negra, sendo a própria autora parte dessa comunidade.

Na poesia de Conceição Evaristo, *Vozes-mulheres*, que abre o filme, o eu-lírico da autora – do filme e da poesia – se apresenta como representante da força feminina negra silenciada na perda da memória de suas ancestrais, mas que é resgatada na voz da filha, da neta:

A voz de minha bisavó
 ecoou criança
 nos porões do navio.
 Ecoou lamentos
 de uma infância perdida.

A voz de minha avó
 ecoou obediência
 aos brancos-donos de tudo.

A voz de minha mãe
 ecoou baixinho revolta
 no fundo das cozinhas alheias
 debaixo das trouxas
 roupas sujas dos brancos
 pelo caminho empoeirado
 rumo à favela

A minha voz ainda
 ecoa versos perplexos
 com rimas de sangue
 e
 fome.

A voz de minha filha
 recolhe todas as nossas vozes
 recolhe em si
 as vozes mudas caladas
 engasgadas nas gargantas.

A voz de minha filha
 recolhe em si
 a fala e o ato.
 O ontem – o hoje – o agora.

Na voz de minha filha
 se fará ouvir a ressonância
 O eco da vida-liberdade.
 (EVARISTO, 2017, p. 24-5)

O poema de Evaristo, narrado por Inaê Moreira, artista do movimento²⁰, traz um percurso ancestral desde sua bisavó, de nossas ancestrais ainda meninas nos porões dos navios negreiros, em travessia atlântica, até a voz de sua filha, isto é, das gerações futuras, que representam “o eco da vida-

²⁰ Conforme se descreve em seu site, como artista do movimento, que realiza um trabalho de dança intuitiva, conforme ela nomeia. Ver: <<https://www.inaemoreira.com/dan%C3%A7a-intuitiva>>.

liberdade”. A voz de sua avó ecoou obediência na “casa grande-senzala”, nas lavouras e plantações, “aos brancos-donos de tudo”. A voz de sua mãe ecoou revolta, mas ainda baixinho, “no fundo das cozinhas alheias”, ou “debaixo das trouxas” de roupa por lavar, rumo à favela. A voz do eu-lírica da autora “ainda ecoa versos perplexos”, marcados por sangue e fome. Mas é a voz de sua filha que recolhe todas as vozes de suas ancestrais, “mudas caladas, engasgadas na garganta”. Em um eco de vida-liberdade, a voz de sua filha recolhe “a fala e o ato”, o ontem, o hoje e o agora. É da força de mulheres negras, de um percurso ancestral que se materializa no hoje e no agora, que a liberdade se fez.

Interessante notar também que a música que acompanha os registros posados de mulheres e suas famílias negras para o filme é *Juána – Joana*, em tradução para o português – na voz da cantora caboverdiana Mayra Andrade – composição de Kaká Barbosa. A música é homônima ao nome da mãe de Safira Moreira, de quem é a *voice off* que ouvimos como narração no filme. A canção, que Mayra Andrade classificou, em entrevista ao Portal *Público* em 2009 – ano em que lançou o álbum *Stória, Stória* –, como um “funaná sambado”²¹, acompanhada de percussão e cantada em crioulo cabo-verdiano²², fala justamente que Juána também pode falar. O contar-se também é prerrogativa sua. Juána, na narrativa da canção, é uma matriarca de seis filhos, que testemunha as mudanças do mundo ao longo dos anos. O futuro é ainda incerto, ninguém sabe o que ele reserva, mas certamente o mundo está mudando:

Joana, tu também podes falar
 Te abre um pouquinho comigo
 Reúne tua coragem e resiste
 Como um galho de bimbirim
 Olha! O muro de Berlim já caiu
 E o ano de 2000 já se aproxima
 O velho tempo já se vai
 Agora todos se voltam para o amanhã
 O leste com o oeste estão calmos, por ora
 E surge então uma nova democracia
 No entanto, a fome e a doença permanecem
 E nós ainda ficamos à espera da chuva
 Seu Pulampa não é mais menino
 Mas ainda dá ações de graças ao Senhor
 E você Joana, com esses seus seis filhos
 Precisa arranjar um trabalho

²¹ Antes de gravar o disco Mayra estava de férias na Bahia, por isso, conta ela na entrevista, a música *Juána* recebeu influências da música brasileira. Sobre ser um “funaná sambado”, ela explica que “há o normal, o meio andamento, o sambado”. “Este puxa para o Brasil”. Entrevista concedida ao jornalista João Bonifácio, do portal *Público*, em 15 de maio de 2009. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2009/05/15/culturaipsilon/noticia/mayra-andrade-faz-musica-ilegitima-231363>>.

²² As canções de Mayra Andrade são cantadas sempre em crioulo cabo-verdiano, inglês, francês e/ou português. Mayra diz que gosta de fazer uma “música ilegítima”: “O que é um cão bastardo? É um cão que já não tem raça. A música caboverdiana é mestiça e eu ainda por cima sou permeável – tudo o que me encanta noutras músicas entra na minha. Andei por todo o lado, pelo que a minha música é naturalmente assim”. A cantora é cubana e pelo companheiro de sua mãe ser diplomata viajou por diversos países. Entrevista concedida ao jornalista João Bonifácio, do portal *Público*, em 15 de maio de 2009. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2009/05/15/culturaipsilon/noticia/mayra-andrade-faz-musica-ilegitima-231363>>.

O mundo inteiro está mudando
 Ninguém sabe o que o futuro reserva
 O destino de todos é incerto
 Nem mesmo os reis estão seguros do porvir
 Este ano todos nós tomamos a benção
 Do Papa João Paulo II
 Na missa grande de salvação
 De todos os pecadores do mundo
 (BARBOSA, 2009, tradução livre da canção *Juána*)²³

Ao mesmo tempo em que surge, na canção, uma nova democracia – bem como buscada historicamente, ontem, hoje e no porvir, por nós pessoas negras – a fome e a doença ainda permanecem. É uma luta de gerações, é por isso que o resgate da ancestralidade e o abraçar a negritude enquanto identidade nos é tão importante, caso contrário, a mudança não virá, a reparação não virá, a reconstrução não virá. Ela é, por isso, coletiva e familiar, ao mesmo tempo que subjetiva e pessoal.

Vista desse ângulo, para as mulheres e os homens descendentes de africanos no Brasil e em outros países do mundo cujas plenas revalorização e aceitação da sua herança africana faz parte do processo do resgate de sua identidade coletiva, a *negritude* faz parte de sua luta para reconstruir positivamente sua identidade e, por isso, um tema ainda em atualidade. Tomando a forma de irmanação entre mulheres e homens que dela se reclamam para fazer desaparecer todos os males que atingem a dignidade humana, a *negritude* se torna uma espécie de fardo do Homem e da Mulher negros. (MUNANGA, 2009, p. 20, os grifos são do autor)

O autor descreve a negritude como uma “espécie de fardo do Homem e da Mulher negros”, porque ela traduz um compromisso fraterno incansável, que não permite descanso enquanto uma ou um de nós ainda sofrer discriminação por sua cor – ou por suas características negroides, me permito acrescentar a partir da leitura de Munanga:

Enquanto uma única pessoa continuar a ser caracterizada e discriminada pela cor da pele escura, enquanto uma única pessoa se obstinar, por causa de sua diferença, a lançar sobre outra pessoa um olhar globalizante que a desumaniza ou a desvaloriza, a *negritude* deverá ser o instrumento de combate para garantir a todos o mesmo direito fundamental de desenvolvimento, a dignidade humana e o respeito das culturas do mundo. A *negritude* fornece nesses tempos de globalização, um dos melhores antídotos contra as duas maneiras de se perder: por segregação cercada pelo particular e por diluição no universal (CÉSAIRE, 1987, p. 5-33). (MUNANGA, 2009, p. 21)

Esse compromisso ético-estético é um modo de vida assumido por homens e mulheres negras dentro de um processo de tomada de consciência, que Beatriz Nascimento, na narração de *Ôrí* (1989), define como “cabeça... que, por extensão, também designa a consciência negra na sua relação com o tempo, a história e a memória”.

E ORI é a palavra mais oculta porque é o homem, sou EU. Porque é o indivíduo, a identidade. A identidade individual, coletiva, política, histórica. ORI é o novo nome da História do Brasil. ORI talvez seja o novo nome do Brasil. Este nome criado por nós, a grande massa de

²³ Tradução do site *Letras*, realizada pela usuária “Mirela”. Enviada ao site por “Adenis”, legendada por “Nalenkya”. Disponível em: <<https://www.letas.mus.br/mayra-andrade/1516030/traducao.html>>.

oprimidos, reprimidos. Reprimidos antes, depois oprimidos, torturados. Transgressores. (NASCIMENTO, 1989, p. 6 *apud* RATTTS, 2006, p. 65).

Ao ser questionada sobre as motivações para escrever *Memórias de Plantação* (2019²⁴), em entrevista, Grada Kilomba fala de uma cadeia de enlaces à qual pessoas racializadas estão recorrentemente referenciadas:

(...) racismo no presente é capaz de te fazer voltar ao passado histórico. Ele re-enquadra a ordem colonial: sempre que uma pessoa é confrontada com o racismo, naquele instante, ele ou ela está sendo tratado como subordinado, um “outro” exótico dos tempos coloniais²⁵. (2015, s.p.)

Essa cadeia entre memória e trauma interessa a Kilomba não apenas da perspectiva macropolítica, mas a partir do mundo subjetivo dos corpos e corpos negros. Trata-se de um movimento na direção de resgatar sua humanidade historicamente negada pelo racismo e pelo passado colonial. Esse passado colonial e os episódios de racismo cotidiano nos colocam em diálogo constante com o trauma colonial. Mas, aqui, a memória do trauma é mobilizada num percurso que vai em direção à cura. Esse é percurso narrativo que encontramos em *Travessia* (2017).

curar não significa nunca mais
vai doer,
feliz não significa nunca mais
vai chorar
ser forte não é rigidez
(aquebrantável; tem alguma coisa,
na fragilidade, pra se
aprender)
matéria é uma casa que habita a gente no
finito da jornada. Mesmo que cimento
prometa eternidades, é de mariô y
barro a lembrança da acolhida
(palha, ou clorofila morrida, y
tecnologia de terra muito molhada
que a primeira deusa, velha, lenta, macerou)
perfeição é o nome de um deus:
botamos pra morar na nossa
falha. A gente é nada mais
que poeira das colisões estelares,
a gente, poeira de toque e o
dissolver as estrelas:
um registro do fim
um pedaço do nada
um silêncio de vácuo
a memória do brilho, do
brilho
y saudade
do infinito.
[NASCIMENTO, Tatiana. *Taipa* (o big-bang do criacionismo)]

²⁴ Ano de publicação original da obra: 2008.

²⁵ Tradução publicada (14 de novembro de 2015) pelo blogue *Preta, Nerd & Burning Hell* da entrevista de Grada Kilomba *Branco não é uma cor* concedida ao *The African Times*. Disponível em: <<http://www.pretaenerd.com.br/2015/11/traducao-branco-nao-e-uma-cor.html>>. **Nota da Tradutora:** [Tradução Clandestina/Copy Left] Entrevista conduzida por Stefanie Hirsbrunner do African Times (2013). Disponível em: <gradakilomba.com/interviews/interview-1/>. Acesso em: 14 nov. 15.

Em “O campo discursivo dos mini-documentários sobre a condição diaspórica no cinema brasileiro” (2011), artigo do professor e pesquisador da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Mohamed Bamba (*In memoriam*), marfinense radicado no Brasil por mais de duas décadas, Bamba aponta para o desejo de narrativizar e “documentarizar” a realidade das populações negras e afrodescendentes por parte dos jovens cineastas negros que despontavam no cinema brasileiro daquele período – primeiras décadas dos anos 2000. Para ele, se, por um lado, os “filmes do Cinema Novo retratavam a cultura e, sobretudo, a espiritualidade dos negros brasileiros pela perspectiva de um projeto de questionamento da identidade nacional” (2011, p. 64), os mini-documentários emergentes no circuito independente “abordavam essas questões em si” (2011, p. 64).

Parto da hipótese de que o compromisso pessoal que alguns cineastas negros ou afrodescendentes têm com a temática negra os conduz a renovar o modo de representação das memórias das tradições culturais populares negras e de matriz africana no Brasil bem como os leva a produzir narrativas em que não hesitam em introduzir certa poesia em narrativas que constroem, geralmente, com uma consciência política e étnica afirmada. Interessam-se geralmente pelas histórias de vida de indivíduos, famílias ou personagens afrodescendentes comuns ou que se destacam de algum modo no meio das suas comunidades. (2011, p. 64)

Bamba observa que esses jovens cineastas negros que emergem no cenário independente contemporâneo procuram situar seus filmes em posição diametralmente oposta ao cinema etnográfico, na medida em que “eles fazem da ‘pesquisa etnográfica’ um ponto de partida e não de chegada” (2011, p. 64). De objetos a sujeitos, partindo da experiência pessoal e coletiva para pensar suas próprias pesquisas e narrativas, e dos seus. Kilomba nomeia a introdução de *Memórias de Plantação* (2019) como *Tornando-se sujeito* e adota uma escrita em primeira pessoa, autobiográfica, a fim de evidenciar a ruptura com uma “leitura” social de mulheres negras como objeto de pesquisa para a de sujeitos de suas narrativas e investigações acadêmico-científicas. É nesse sentido que falamos de uma escrevivência de mulheres negras, uma escrita, pelas palavras, pelo discurso ou pela imagem, que tem como ponto de partida a própria experiência do sujeito e de suas comunidades.

Escrever este livro foi, de fato, uma forma de transformar, pois aqui eu não sou a “Outra”, mas sim eu própria. Não sou o *objeto*, mas o *sujeito*. Eu sou quem descreve minha própria história, e não quem é descrita. Escrever [com palavras ou imagens], portanto, emerge como um ato político. O poema ilustra o ato da escrita como um ato de *tornar-se* e, enquanto escrevo, eu me torno a narradora e a escritora da minha própria realidade, a autora e a autoridade na minha própria história. Nesse sentido, eu me torno a oposição absoluta do que o projeto colonial predeterminedou. (KILOMBA, 2019, p. 28, os grifos são da autora)

Para elucidar essa virada de ver-se como objeto para afirmar-se e reconhecer-se na posição de protagonista, Kilomba parte da definição de “sujeito” e “objeto” apresentada por bell hooks:

bell hooks usa esses dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que os *sujeitos* são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p. 42). Como *objetos*, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são *sujeitos*” (hooks, 1989, p. 42). Essa passagem de *objeto* a *sujeito* é o que marca a escrita como ato político. (KILOMBA, 2019, p. 28, os grifos são da autora)

Se tomamos essa argumentação de Kilomba entendendo o audiovisual também como linguagem, estética e discurso, como “escrita” visual ou imagética, ou “escrita” audiovisual, podemos compreender o cinema/audiovisual negro como um campo político, que realizadores e autores negros vêm construindo como lugar de afirmação política, de oposição ao colonialismo cultural, de transformação – evidenciando a transição do “lugar” de objeto, definido pelo colonizador, para o de sujeito, afirmado pelo colonizado em processo de decolonialização – assemelhando-se à proposta de Amílcar Cabral de “reafricanização dos espíritos” em contexto de luta de libertação nacional no continente africano, em particular Guiné Bissal e Cabo Verde.

Cabral vai defender a reafricanização dos espíritos (da ideias, dos valores, dos sentimentos e percepções) como o primeiro passo a ser dado na luta anticolonial (libertação nacional). Esse processo se daria no âmbito cultural, em oposição ao modelo hegemônico do colonizador, que coisifica o negro (no caso de Cabral, o negro africano). É preciso, portanto, reintegrar sua humanidade, passando de “objeto” à sujeito de sua história, cultura, origem e identidade, um lugar de protagonismo, oposição e mudança/ transição. Decolonizar ou reafricanizar, portanto, tomando o cinema e o audiovisual como ferramenta, é um ato político de afirmação e produção de vida, de projetos de mundos, de devires.

(...) escrever [penso aqui na escrevivência como definida e defendida por Conceição Evarista] é um ato de decolinização no qual quem escreve se opõe a posições coloniais tornando-se a/o escritora/escritor “validada/o” e legitimada/o” e, ao reinventar-se a si mesma/o, nomeia uma realidade que fora nomeada erroneamente ou sequer fora nomeada. (KILOMBA, 2019, p. 28, os grifos são da autora)

Portanto, podemos afirmar, como Kilomba na escrita de *Memórias de Plantação*, que há nessa “escrevivência”, seja fílmica seja literária, um desejo duplo:

o de se opor àquele lugar de “Outridade” e o de inventar a nós mesmos de (modo) novo. Oposição e reinvenção tornam-se então dois processos complementares, pois a oposição por si só não basta. Não se pode simplesmente se opor ao racismo, já que no espaço vazio, após alguém ter se oposto e resistido, “ainda há a necessidade de tornar-se – de fazer-se (de) novo” (hooks, 1990, p. 15). Em outras palavras, ainda há a necessidade de *tornar-mo-nos*²⁶ sujeitos. (KILOMBA, 2019, p. 28-29, os grifos são da autora)

²⁶ Em nota, Grada Kilomba pontua que “o conceito ‘tornar-se’ tem disso usado pelos Estudos Culturais e Pós-coloniais para elaborar a relação entre o eu e a/o ‘Outra/o’”. (KILOMBA, 2019, p. 28, os grifos são da autora)

Aqui, “tornar-se” é verbo que nomeia o processo de tomada de consciência, de reinvenção de si e, ao mesmo tempo, tem uma dimensão coletiva, comunitária. O tornar-se sujeito é reparar a humanidade usurpada, a identidade coisificada, objetificada, tornar-se sujeito, nesse sentido, é também tornar-se negro.

Mohamed Bamba identifica, no contexto histórico daquele período, elementos que favoreceram a emergência do que convencionou-se chamar de “cinema negro independente”, entre os quais, as inovações tecnológicas dos últimos anos e a implementação de políticas afirmativas em favor das populações afrodescendentes – inclusa a lei de ensino obrigatório da história e das culturas africanas:

(...) Seus minidocumentários surgem num contexto histórico em que há uma intensa discussão sobre a implementação de políticas afirmativas a favor das populações afrodescendentes, entre elas a lei sobre o ensino obrigatório da história e das culturas africanas nas escolas brasileiras. Sendo assim, procurei entender como alguns diretores curta-metragistas (afrodescendentes ou não) participam desse debate público, revisitam novos e antigos “assuntos negros”, mas também como, através de suas estratégias narrativas, abrem e estendem o tratamento dessas questões para uma problemática maior que chamei aqui de “condição diaspórica” no Brasil. (BAMBA, 2011, p. 64)

Na obra recém-publicada *Cinema negro brasileiro* (2022), Noel dos Santos Carvalho traça uma linha temporal que vai da comunicação “O cinema de assunto e autor negros no Brasil”, no Congresso Terceiro Mundo e Comunidade Mundial, em Gênova, em 1965, quando o cineasta David Neves chamou a atenção para o filme de “assunto negro” destacando cinco obras do Cinema Novo²⁷; até o *Dogma Feijoada*²⁸, publicado em 2000, durante o 11º Festival Internacional de Curtas-Metragens de São Paulo; o *Manifesto de Recife*²⁹, lançado no 5º Festival de Cinema de Recife, em 2001; e a intensificação da agenda antirracistas, com reivindicações do movimento negro de ações afirmativas nas universidades, no mercado de trabalho, na mídia, nos partidos e nos governos – reivindicações estas que ainda fazem parte das pautas e agendas dos movimentos sociais negros.

Carvalho destaca também as associações e ONGs que contribuíram para a institucionalização do cinema negro, como as oficinas nas periferias de São Paulo realizadas pela Associação Cultural Kinoforum desde 2001; a Mostra Internacional do Cinema Negro, que acontece desde 2004; as formações da Central Única das Favelas (Cufa), do grupo de Teatro Nós do Morro e do Centro Afro

²⁷ A saber, “os filmes são: *Barravento* [Glauber Rocha, 1962], *Ganga Zumba* [Cacá Diegues, 1964], *Aruanda* [Linduarte Noronha, 1960], *Esse mundo é meu* [Sergio Ricardo, 1963] e *Integração racial*” (NEVES, 1968)”. (CARVALHO, 2022, p. 11)

²⁸ “Fizeram parte do *Dogma Feijoada* os realizadores: Ari Candido, Jeferson De, Daniel Santiago, Billy Castilho, Celso Prudente, Lilian Santiago, Cristina Amaral, Ana Danddara, Rogério de Moura, Luiz Paulo Lima e Noel Carvalho” (CARVALHO, 2022, p. 15). Outros artistas e intelectuais também apoiaram o momento, entre eles, Joel Zito Araújo, Zózimo Bulbul, Waldir Onofre e outros. (CARVALHO, 2022, p. 15).

²⁹ “Assinaram o manifesto: Antônio Pitanga, Antônio Pompêo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceíça, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul”. (CARVALHO, 2022, p. 15)

Carioca de Cinema (Cacc), todos no Rio de Janeiro; as publicações do Fórum Itinerante de Cinema Negro (Ficine); e a fundação da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (Apan), em 2016.

Quanto às políticas afirmativas no audiovisual brasileiro, ainda caminham timidamente, há uma longa jornada pela frente, uma longa estrada a ser pavimentada rumo à equidade de raça e gênero. Porém, cabe aqui considerar que os resultados da pesquisa apresentada pela Ancine em 2018 sobre raça e gênero no cinema e audiovisual brasileiro, a partir de dados de 2016, que contou com colaboração do Gemaa - Iesp, abriram caminhos para que as ações afirmativas sejam paulatinamente incorporadas às políticas públicas do setor e da área cultural, e aos mecanismos de fomento. A expansão do sistema universitário (público e privado) entre 2002 e 2013, como resultado da política de cotas no ensino superior (Lei nº 12.711/2012), programas do Governo Federal como Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), Sistema de Seleção Unificada (SISU), Programa Universidade para Todos (Prouni) e Programa de Financiamento Estudantil (Fies), representou um aumento da ordem de mais de 100% dos alunos matriculados em instituições de ensino superior, saltando de 2.047 para 4.867³⁰. Entre 2010 e 2019, o número de alunos negros no ensino superior cresceu quase 400% - segundo levantamento do site *Quero Bolsa* a partir de dados do IBGE. Do total de matriculados, negros representam 38,15%, um percentual ainda inferior a sua proporção no conjunto da população brasileira, que é da ordem de 56% (COSTA, 2020).

No segundo capítulo, me debruço ainda sobre narrativas fílmicas construídas em ritmo ascendente, que vão da dor, medo e imprecisão, à cura, ao buscar e abraçar a própria identidade, agora, a partir de obras de curta e média-metragem das realizadoras Ana Pi e Aline Motta. Portanto, a questão principal para a discussão do capítulo seguinte parte da construção da identidade, por essas realizadoras, nas obras *NoirBlue – Deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi, (*Outros Fundamentos* (2019) e *Pontes sobre Abismos* (2018), de Aline Motta, numa conjuntura de branqueamento: “Como formar uma identidade em torno da cor e da negritude não assumidas pela maioria cujo futuro foi projetado no sonho do branqueamento?” (MUNANGA, 2004, p. 137).

CAPÍTULO II – ATRAVESSEI O MAR, UM SOL DA AMÉRICA DO SUL ME GUIA

Em artigo para a *Philos, a revista das Latinidades*, intitulado “O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro” (2020), a pesquisadora Mariana Graciotti resgata

³⁰ Dado apresentado por Carvalho (2022, p. 14). Informação disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=16762-balanco-social-sesu-2003-2014&Itemid=30192>.

questionamentos de Achille Mbembe (2018) que nos ajudam a pensar essa identidade em fragmentação, forjada em travessia, firmada sobre o apagamento e a solidariedade:

O intelectual camaronês, em *Crítica da Razão Negra* (2018), faz uma leitura que nos ajuda a entender a declaração de uma identidade negra e as camadas de ser um sujeito racial que reescreve a própria história em um movimento que, em suas palavras, é ambíguo, autopossesivo, mas que proporciona a si mesmo seu próprio fundamento (Mbembe, 2018, p. 64). Essa escrita, se esforça para fundar um arquivo, o que no caso da história dos negros, é uma tarefa complicada, pois nem tudo o que viveram como história deixou vestígios, e na ausência destes e de documentos historiográficos, “*como se escrever uma História?*” (Mbembe, 2018, p. 63). Responder à pergunta “*quem sou eu?*” é mobilizar fragmentos de uma experiência que é fragmentada em si mesma, “*a de um povo pontilhado, lutando para se definir não como um compósito disparatado, mas como uma comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda a história da modernidade*” (Mbembe, 2018, p. 63). (GRACIOTTI, 2020, s.p.)

“(…) É importante registrar que hoje se admite que a imagem não ilustra nem reproduz a realidade, ela reconstrói a partir de uma linguagem própria que é produzida num dado contexto histórico” (KORNIS, 1992, p. 238). Do mesmo modo, “o documento é monumento. Resulta dos esforços das sociedades históricas para impor ao futuro – voluntária ou involuntariamente – determinada imagem de si próprias. No limite, não existe um documento verdade. Todo documento é mentira” (LE GOFF, 1984, p. 102-3³¹ *apud* KORNIS, 1992, p. 238).

Como preencher lacunas quando tudo é já ficção? Voltar num momento e se perder nele, morar nele, viver dele, morrer nele. Só nos resta, então, fabular, narrar e inventar memórias, criar o que a história oficial não conta e não pode mais ser lembrado. É o que faz Aline Motta em sua travessia de (re)descoberta de sua própria subjetividade como mulher negra vinda de famílias interraciais, em uma sociedade que por muito tempo repousou – e ainda repousa – sob o sono injusto do mito da democracia racial, da miscigenação racial romantizada, contada como história de amor, um suposto amor que não veria cor, nem raça:

Minha tataravó Francisca trabalhou como escravizada numa fazenda de café em Vassouras. Eu fui até lá procurar por vestígios dela, mas encontrei apenas um possível atestado de óbito de alguém com o mesmo nome e idade aproximada que morreu na ‘Fazenda de Ubá’.
(…) Francisca da Conceição, sexo feminino, cor preta, 60 anos de idade, viúva, lavradora.
(MOTTA, 2020, s.p.)

Na *voice over* em primeira pessoa, narrada por Motta em seu trabalho audiovisual para projeção em três telas *Pontes sobre Abismos* (2017), ela fabula: “Eu vejo uma mãe e uma filha. Eu vejo uma avó e uma bisavó. Elas estão unidas pela cabeça. São negras, são da minha família. Eu descendo delas. Elas não estão mais vivas, mas eu posso evocar suas imagens. Vento e bruma”.

³¹ LE GOFF, Jacques. Documento/ Monumento. In: *Enciclopédia Einaudi*. Memória e História. Vol. 01. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.



Figura 15: Frame de *Pontes sobre Abismos*, mãe e filha unidas pela cabeça, pelo Ôrí

O movimento é travessia para a memória. No corpo, a travessia para reconstruir as lacunas que o tempo apagou:

Através de muita pesquisa, leitura e uma busca de linguagem em que eu simplesmente não faça uma transposição direta de documentos e de fotos do álbum de família, procuro dar especificidade e contexto às histórias que estou contando. Mas também me sinto livre para preencher as lacunas, fabulando hipóteses sobre a trajetória de algumas das minhas antepassadas, e não seguindo uma ordem cronológica dos acontecimentos. (MOTTA, 2020, s.p.)



Figura 16: *Se o mar tivesse varandas #4*, 2017
 Autoria: Aline Motta



Figura 17: *Pontes sobre abismos*, videoinstalação e série de fotografias, 2017
 Autoria: Aline Motta

“Memória aqui não é lembrança” (SANTANA, 2021, p. 43), é “uma encruzilhada de temporalidades” (SANTANA, 2021, p. 43). Como o nascimento do Sol todo e a cada dia, “a repetição do irrepetido” (SANTANA, 2021, p. 43) é pulsação, que, por sua vez, é vida que está por vir, por viver; a cada pulsar que se repete, o novo, a memória ancestral e o devir. Esse rito de repetir o irrepertido, do eterno retorno – de um mesmo que é sempre novo, pois um homem não poderia banhar-se duas vezes num mesmo rio, já que ele e o rio não seriam mais os mesmos –, é processo e transmutação: “uma coisa que se transmuta em outra, que se transmuta em outra” (SANTANA, 2021, p. 43), “processos e processos” (SANTANA, 2021, p. 43). É movimento e travessia:

Ao mesmo tempo é um rito que se repete e repete, numa cinética do que os bakongo chamariam de *Dingo-dingo*: de processos e processos e processos... No fundo, na chave do transmutativo de uma coisa que se transmuta em outra, que se transmuta em outra... **Memória aqui não é lembrança, memória é registro de uma confluência, uma encruzilhada de temporalidades, de experiências a partir dessa presença dilatada.** Não é o registro de algo que aconteceu e se deu lá e, a partir de então, pode-se reportar a essa coisa que se deu como algo esgotado. Memória aqui é presença, porém essa presença tem um largo diâmetro e se comunica, inclusive, com o que nos antecedeu. (SANTANA, 2021, p. 43, os grifos são meus)

O direito à memória está intrinsicamente relacionado ao direito de **poder falar, poder narrar**, que, por sua vez, diz respeito ao lugar de fala, o *feminist standpoint*:

(...) não poder acessar certos espaços, acarreta em não se ter produções e epistemologias desses grupos nesses espaços; não poder estar de forma justa em universidades, meios de comunicação, política institucional, por exemplo, impossibilita que as vozes dos indivíduos desses grupos sejam catalogadas, ouvidas, inclusive, até de quem tem mais acesso à internet. O falar não se restringe ao ato de emitir palavras, mas de poder existir. Pensamos lugar de fala como refutar a historiografia tradicional e a hierarquização de saberes consequente da hierarquia social. Quando falamos de direito à existência digna, à voz estamos falando de locus social, de como esse lugar imposto dificulta a possibilidade de transcendência.

Absolutamente não tem a ver com uma visão essencialista de que somente o negro pode falar sobre o racismo, por exemplo. (RIBEIRO, 2017, p. 64)

O chamado “lugar de fala” não é sobre quem pode falar ou monopolizar o discurso – afinal, essa ferramenta, por anos a fio, é hegemonia da branquitude cisheteronormativa –, mas sobre quem tem o direito de narrar-se, de contar sobre si e sobre os seus e, portanto, quem tem direito à memória, ao registro, ao estar para ser. É sobre memória e esquecimento.

Carla Akotirene, em participação no *podcast* BahiaCast, 12 de abril de 2023, elucida sobre o “lugar de fala”:

As pessoas estão achando que lugar de fala é exatamente o lugar da identidade, quando, na verdade, o lugar de fala tem a ver com o lugar de quem está se posicionando acerca da estrutura. Então, todas nós, todos nós temos lugares de fala comprometidos não com uma posicionalidade de cor da pele, de gênero ou de orientação sexual, mas o lugar de fala que tem a ver com o compromisso ético, político, com a superação das estruturas que discriminam, que excluem, que colocam a gente em situação de subalternidade. Então, muitas pessoas estão usando a reivindicação de “meu lugar de fala” para não se comprometer, quando, na verdade, o lugar de fala é exatamente a experiência que produziu a sua identidade e essa experiência foi ocasionada pela estrutura e não pela particularidade da identidade, porque não existe identidade sem estrutura. Eu só sou negra, porque existe o racismo, então, é essa estrutura que produziu o negro. Eu só sou trabalhadora, porque existe o capitalismo, porque foi o capitalismo que produziu a identidade de trabalhador. Todo mundo tem lugar de fala, mas o lugar de fala tem que estar em consonância com o que a gente entende como estrutural e não só como política de identidade. É identidade política e não política de identidade. (AKOTIRENE, 2023)³²

Em *Pontes sobre abismos*, a autora narra, a partir das memórias de sua avó, as lacunas que se perderam com o apagamento. A partir do recurso de várias telas, a câmera adentra construções antigas de residências, cômodos vazios e em penumbra, numa atmosfera imagética e sonora de revelação:



Figura 18: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Um dia minha vó me disse que ia me contar um segredo. Ela disse: “eu nunca conheci o meu pai, ele nunca me reconheceu como filha, o nome do meu pai é Enzo, Enzo Pereira de Souza”. Enzo era o filho do patrão. O filho do patrão da casa onde sua mãe, minha bisavó Mariana, trabalhava. Mariana engravidou de Enzo e foi mandada embora. Anos se passaram. Eu demorei muito tempo procurando por Enzo, até que encontrei seu nome em jornais antigos. Ele aparece muitas vezes na coluna social. É muito popular. Naquele dia, uma outra família

³² AKOTIRENE, Carla. Carla Akotirene no BahiaCast, 12 de abril de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aHqBdXRf27A>>

nasceu. A outra metade do DNA da minha avó. O registro do nascimento da minha avó foi encontrado. “Aos 13 de julho de 1911, nesta capital federal e neste cartório, compareceu Veríssimo Francisco dos Santos, com 41 anos, trabalhador, residente na Rua Barcelos, 11, e, na qualidade de tio, declarou que em sua residência, às 3h da tarde de 11 do corrente mês, nasceu uma criança parda, do sexo feminino, à qual deu o nome de Doralice, filha natural de Mariana Francisca da Conceição, natural do Estado do Rio, solteira, filha de Francisco da Silva Moraes e de Francisca Maria de Jesus”. (MOTTA em *voice over* de *Pontes sobre abismos*, 2017)



Figura 19: *Pontes sobre Abismos*
 Videoinstalação em 3 canais, 08:28
 Série de Fotografias³³
 2017

A narrativa sobre a genealogia familiar da autora reflete o processo de miscigenação nos esteios da população brasileira. Longe da narrativa mítica da democracia racial, esse processo se estabelece a partir do exercício de poder, de um ciclo infinito de violências e violações de corpos negros e femininos. Nesse contexto, ganha corpo também a ideologia do embranquecimento, que vai sendo naturalizada nas diversas camadas sociais.

O racismo latino-americano é suficientemente sofisticado para manter negros e índios na condição de segmentos subordinados no interior das classes mais exploradas, graças à sua forma ideológica mais sofisticada: a ideologia do branqueamento. (...) Uma vez estabelecido, o mito da superioridade branca demonstra sua eficácia pelos efeitos de estilhaçamento, de fragmentação da identidade racial que ele produz: o desejo de embranquecer (de “limpar o sangue”, como se diz no Brasil) é internalizado, com a simultânea negação da própria raça, da própria cultura. (GONZALEZ, 2018 [1988a], p. 326)

Por meio dos registros fotográficos e oficiais, como o documento de registro de nascimento da avó, Motta vai recriando a imagem, a história e a memória. Reconstruindo justamente essa identidade racial em fragmentação, em estilhaços. É no interior dos escombros, das lembranças em ruína, que a história se refaz.

³³ O trabalho *Pontes sobre Abismos*, como os outros trabalhos da trilogia, tem duas dimensões, uma em série fotográfica e a outra em audiovisual, a videoinstalação em três canais/ telas, com 8’28” de duração.

Estimulada pela revelação de um segredo de família, Aline partiu em uma jornada em busca de vestígios de seus ancestrais. Ela viajou para áreas rurais do Rio de Janeiro/Brasil, Portugal e Serra Leoa, pesquisando em arquivos públicos e privados e, ao mesmo tempo, criando uma contranarrativa do que costuma ser contado sobre como as famílias brasileiras foram formadas. A partir de suas experiências pessoais, a peça visa discutir questões mais amplas como o racismo, as formas usuais de representação, a noção de pertencimento e identidade em uma sociedade que ainda tenta lidar com sua história violenta e as noções romantizadas de sua miscigenação elogiada. (MOTTA, 2017)



Figura 20: Frame de *Pontes sobre Abismos*



Figura 21: Frame de *Pontes sobre Abismos*



Figura 22: Frame de *Pontes sobre Abismos*



Figura 23: Frame de *Pontes sobre Abismos*

Para tematizar a relação de poder presente na ideologia do branqueamento – ou do embranquecimento – da qual fala Gonzalez, no filme, Aline Motta recorre ao mito de como os leopardos teriam ganhado suas pintas. Na narrativa³⁴ apresentada pelo poeta inglês Rudyard Kipling (1902), os leopardos ganham suas pintas a partir de uma relação perigosa e desleal com o fogo. Sorrateiramente, o fogo não adverte ao amigo dos perigos de sua presença em sua casa, limitando-se apenas a orientá-lo quanto ao que fazer para recebê-lo e como, depois disso, bastaria aguardar por sua presença. O casal de leopardos esperará ansioso e feliz por ser agraciado com a visita do amigo. Porém, ao convidar e permitir que o fogo entre em sua casa, o fogo, que assente em atender ao convite, põe a casa em ruínas, acabando por queimá-la completamente. Apenas sua presença é suficiente para destruir por inteiro o que os leopardos possuíam. No último minuto, porém, o casal consegue saltar para fora da casa e se salva, restando apenas as pintas pretas como resultado do toque do fogo ao inclinar-se para cumprimentá-los. É desse encontro que os felinos teriam herdado o medo do fogo ou o instinto em alerta ao vê-lo.

Porque os Leopardos têm pintas

O Leopardo era muito amigo do Fogo visitando-o todos os dias, embora este nunca fosse a sua casa. Estas visitas sucederam-se durante tanto tempo, que a mulher do Leopardo zangando-se com o marido, disse-lhe que o amigo nunca retribuía as visitas porque sabia que eles eram pobres e portanto não lhe interessava ir a casa deles.

E de cada vez que o marido saía de casa, ela dizia-lhe sempre a mesma coisa. Isto sucedeu-se também tantas vezes, que o pobre do Leopardo, já cansado das discussões com a mulher, pediu ao Fogo que lhe retribuísse a visita.

A princípio, o Fogo tentou escusar-se, dizendo que nunca ia à casa de ninguém porque não podia andar. Mas quando o amigo lhe perguntou se era porque eles eram pobres e lhe contou as discussões que, por causa disso, tinha com a mulher, insistindo muito na visita, o Fogo acabou por concordar, com uma condição: para ele poder chegar a casa do Leopardo, era necessário haver uma estrada de folhas secas que fosse desde a sua casa até à do amigo.

Muito contente, o Leopardo contou depois a conversa à mulher, que logo se pôs a apanhar folhas secas para fazerem o caminho.

Quando a passagem ficou terminada, o Leopardo combinou com o amigo a visita à sua casa no dia seguinte.

Estavam marido e mulher à espera do visitante quando sentiram um vento forte acompanhado de um ruído de coisas a estalar no exterior. Correram a ver o que se passava e viram o Fogo à sua porta. Este estendeu os dedos em chamas para cumprimentar o Leopardo, mas este e a mulher conseguiram fugir saltando por uma janela.

A casa ficou toda queimada e desde então, os Leopardos têm manchas pretas como lembrança dos sítios onde os dedos do Fogo tocaram no seu antepassado, fugindo assim que o sentem ao longe. (KIPLING, 1902, s.p.).

³⁴ No texto “Afrofabulações e opacidade: as estratégias de criação do documentário negro brasileiro contemporâneo”, publicado no livro *Pensar o Documentário, textos para um debate*, organizado por Laecio Ricardo - EDUFPE (2020), a autora Kênia Freitas aborda a obra *Pontes sobre abismos* e credita o conto à mitologia de origem africana. Esta também foi uma suspeita minha ao assistir ao filme de Aline Motta, porém, em minhas pesquisas, não encontrei mais informações que confirmassem a origem. Link para trecho do texto: <https://files.cargocollective.com/624463/Afrofabulac-o-es-e-opacidade_-as-estrategias-de-criac-a-o-do-documenta-rio-negro-brasileiro-contemporaneo---Kenia-Freitas.pdf>

Em *Pontes sobre Abismos*, sobre imagens de estudos do movimento, produzidas a partir de sistemas de animação como o praxinoscópio, em *voice over*, Motta narra: “a mulher leopardo vendo sua casa em chamas perguntou: - ‘É esse o seu amigo?’ Foi assim, todo chamuscado, que o leopardo ganhou suas pintas” (MOTTA, 2017). Uma a uma, a imagem dos leopardos presente em cada uma das três telas vai se apagando em *fade out* até desaparecer, como os negros de pele retinta num projeto histórico-político de miscigenação e embranquecimento da população brasileira.



Figura 24: Frame de *Pontes sobre Abismos*



Figura 25: Frame de *Pontes sobre Abismos*



Figura 26: Frame de *Pontes sobre Abismos*

No Brasil, há um número enorme de família interracialis. Dentro da população negra, que é maioria no país, 47% são pardos e 9,1% são pretos (PNAD Contínuo - IBGE, 2022). O processo de colonização das Américas pelos europeus foi marcado pela escravização dos corpos negros e indígenas, não somente no sentido físico e geográfico, mas também cultural, abrangendo as diversas dimensões da vida, como a religião, a arte, a educação no sentido mais amplo etc. O racimo presente

em todo continente americano foi construído nesse processo de colonização, característico dos povos de colonização ibérica (Espanha e Portugal) e anglo-saxã (Inglaterra, Holanda). Contudo, essas duas vertentes de colonização produziram práticas diferenciadas de racismo. A colonização de origem anglo-saxã, que se deu nos territórios do Estados Unidos e Canadá, produziu a ideia de pureza étnico-racial, dando ênfase à segregação social e espacial. Nos países dominados pela colonização ibérica, entre eles o Brasil, construiu-se e difundiu-se a ideia de miscigenação. No primeiro, o racismo é mais evidente, no segundo, é mais disfarçado. Esse racismo latente Lélia Gonzalez denominará de “racismo por denegação”.

As reflexões de Gonzalez, nesse sentido, dialogam com as de Oracy Nogueira (2006), quando o autor diferenciava o racismo brasileiro do estadunidense a partir de dois aspectos predominantes, um em cada contexto: no Brasil, predominaria o “preconceito racial de marca”, enquanto que, nos Estados Unidos, o “preconceito racial de origem”. O racismo de marca leva em consideração as características fenotípicas dos sujeitos/as, como cor da pele, olhos, formato (arredondado ou mais protuberante) da testa ou do queixo, nariz e/ou lábios negróides (volumosos), cabelo crespo, misto ou cacheado (geralmente volumoso) – além de somar-se a essas características outros elementos, como território, roupas/moda, linguagem, religião, se destacando, contudo, as marcas que estão nos corpos dos indivíduos, que, de alguma forma, podem ser manejadas. Por isso a ideologia do embranquecimento, da miscigenação, da democracia racial, vai ganhando força, caracterizando-se por um processo de negação, no sujeito, de sua própria negritude e de suas origens indígenas e africanas – afro-ameríndias, afrolatinoamericanas.

De forma violenta, a percepção hierárquica entre as raças/etnias vai se estabelecendo, com brancos no topo da hierarquia racial. “Quando se analisa as estratégias utilizadas pelos países europeus em suas colônias, verifica-se que o racismo desempenhará um papel fundamental na internalização da superioridade do colonizador pelos colonizados” (GONZALEZ, 1988, p. 72). O princípio da igualdade, estabelecido no artigo 5º da Constituição Federal de 1988, e no artigo 7º da Declaração Universal dos Direitos Humanos, adotada em 1948 pela Organização das Nações Unidas (ONU), ao definir que “todos são iguais perante a lei”, reduz-se apenas a “um caráter nitidamente formalista em nossas sociedades” (GONZALEZ, 2018, p. 326) e traz consigo a falsa ideia de ausência do racismo operando na sociedade.

O segundo tipo de racismo (“preconceito racial de origem”), por outro lado, prioriza, além das “marcas” no corpo do indivíduo, a origem, a ascendência, a “pureza” – algo similar ao que ocorria na Alemanha nazista, quando o regime exigia que, para ser ariano, era preciso ter algumas gerações apenas de arianos na genealogia familiar; caso tivesse um judeu, ainda que num grau de parentesco menor ou distante, não poderia ser considerado ariano. Esse tipo de racismo, portanto, leva em consideração, sobretudo, a árvore genealógica e, para mantê-la “pura”, evita-se a chamada

miscigenação, priorizando a separação espacial entre brancos e negros. Isso também ocorreu na África do Sul, com o regime do *Apartheid*, herança do modelo anglo-saxão de colonização.

As formas explícitas de racismo nas sociedades de colonização anglo-saxã produzem, entre a comunidade negra, uma “consciência objetiva”, por ser um racismo direto, extremamente violento, e sem “disfarces”. Por esta razão, a comunidade negra se empenha em resistir, resgatar e afirmar a “humanidade e competência de todo um grupo étnico considerado ‘inferior’” (GONZALEZ, 2018, p. 327).

Lélia Gonzalez afirma que a América é muito mais marcada pelas culturas africanas e indígenas do que pelas européias, no entanto, a visão que prevalece de cultura e raça é branca e eurocentrada. É pensando na herança das culturas negras/africanas e ameríndias que Lélia trabalhará com a ideia de “amefricanidade”. A amefricanidade visa justamente afirmar que a constituição de povos que são marcados pela herança africana e ameríndia torna essa uma experiência singular, é mais do que uma questão geográfica, “a categoria de amefricanidade incorpora todo um processo histórico de intensa dinâmica cultural” (2018, p. 329).

Ao reivindicar nossa diferença enquanto mulheres negras, enquanto amefricanas, sabemos bem o quanto trazemos em nós as marcas da exploração econômica e da subordinação racial e sexual. Por isso mesmo, trazemos conosco a marca da libertação de todos e de todas. Portanto, nosso lema deve ser: organização já! (GONZALEZ, 2018, p. 366)

O conceito de amefricanidade foi criado em contraposição às terminologias racistas, pois, de acordo com Lélia Gonzalez, não é possível adquirir uma consciência sobre quem realmente somos se permanecermos subjugados a uma linguagem racista: “Quanto a nós, negros, como podemos atingir uma consciência efetiva de nós mesmos, enquanto descendentes de africanos, se permanecemos prisioneiros, ‘cativos de uma linguagem racista’?” (1988, p. 76). Assumir uma postura amefricana visa também “ultrapassar uma visão idealizada, imaginária ou mitificada da África” (GONZALEZ, 2018, p. 331) e reafirmar a particularidade de nossa experiência no continente americano sem perder os laços que temos com os antepassados africanos. Para Lélia Gonzalez, a amefricanidade já estava presente desde a época da escravidão e se

manifestava nas revoltas, na elaboração de estratégias de resistência cultural, no desenvolvimento de formas alternativas de organização social livre, cuja expressão concreta se encontra nos quilombos, cimarrones, cumbes, palenques, marronages, marroom societies, espriadas pelas mais diferentes paragens de todo o continente. (2018, p. 333)

Aline Motta também irá abordar o embranquecimento como política de extermínio em (*Outros*) *Fundamentos*, que ela lança em 2019, se propondo a construir uma colagem de imagens gravadas em Lagos (Nigéria), em Cachoeira (BA) e no Rio de Janeiro (RJ). Ao reunir imagens das três cidades em um mesmo construto, ou melhor, ao partir de fragmentos imagéticos recolhidos em

diferentes cidades e estados, diferentes países e continentes, a autora busca evidenciar seu conflito com relação ao pertencimento, que ela acaba por transformar em força criadora, produzindo uma iconografia possível para seu passado, presente e futuro, construindo pertenças, tecendo caminhos, percorrendo encruzilhadas.

Última parte da trilogia que começou com “Pontes sobre Abismos” [2017], depois com “Se o mar tivesse varandas” [2017]³⁵ e terminou com “(Outros) Fundamentos” [2019]. Com imagens captadas em Lagos/Nigéria, Cachoeira/BA e Rio de Janeiro/RJ, este projeto pretende dar conta das conseqüências da jornada que a artista empreendeu em busca de suas raízes. Com isso, procura re-estabelecer laços com seus ancestrais comuns, através das águas e pontes que conectam as três cidades, e imaginando uma possível comunicação por espelhos, que refletiriam a mesma luz dos dois lados do Atlântico. (MOTTA, 2019)³⁶

Na trilogia, Motta embarca em uma travessia íntima em busca de suas raízes e laços ancestrais que ligam o Brasil à Nigéria, partindo de sua própria história, ela narra também a história de um povo. A artista retrata uma comunicação imaginada entre as cidades por meio de espelhos, que nos permitem ver os dois povos como reflexo um do outro. Aqui, os reflexos controem identidades. Em *Se o mar tivesse varandas* (2017), Aline fabula:

Se o mar tivesse varandas
a água teria gosto de terra
a paisagem seria uma arquitetura
e da praia daqui e da praia de lá
teríamos a mesma vista

Se o mar tivesse varandas
as ondas passariam recolhendo testemunhos
e a memória de uma costa
seria passada à outra
chocando-se contra as rochas
(MOTTA, 2017, em *voice over*)

Numa travessia de barco, a imagem que abre o filme é um plano ponto de vista de Aline Motta. Toda narrativa é construída por planos ponto de vista da autora-personagem. Para além de apenas produzir as imagens, toda história é contada de seu ponto de vista, narrada em diálogo com sua poesia intimista. É o Ôrí, a consciência da realizadora, que conversa com o espectador, quase como um filme-carta para ela mesma. Em meio à paisagem sonora que funde o mar à habitações de palafita e barcos ancorados às margens, vozes de crianças, que não vemos na imagem, gritam “Oimbo” sucessivas vezes. Palavra que Motta também repete num diálogo de volta: “ ‘Oimbo’, ‘Oimbo’, ‘Oimbo’ sou eu. Branca. Branca na Nigéria. Negra no Brasil”. Assim, no prólogo do filme, a autora

³⁵ Teaser disponível em: <<https://www.alinemotta.com/Se-o-mar-tivesse-varandas-If-the-sea-had-balconies>>

³⁶ Sinopse oficial de *(Outros) Fundamentos*, disponível no site da artista: <<https://www.alinemotta.com/Outros-Fundamentos-Other-Foundations>>

já pontua de que lugar pretende construir, na narrativa fílmica, o conceito histórico-social de “raça”, elástico, mutável de uma realidade social à outra, de uma experiência cultural à outra. Prossegue:

Eu os reconheço, eles não me reconhecem. Eu me vejo neles, eles não se veem em mim. Me chamam de “Oimbo”. Se ao menos soubessem. Se soubessem que estavam no navio comigo quando me obrigaram a partir. Eles estavam no avião comigo quando eu voltei. Com 200 anos de diferença. Talvez eles não saibam que ninguém ficou mais branco no Brasil por amor. Embranquecer ou desaparecer. (MOTTA, 2019)



Figura 27: Frame de (*Outros*) *Fundamentos*

Motta busca pertença nos corpos que foram, para ela, a referência de toda uma vida. A referência de maternidade, de matriarcas, de mãe, de avó, de bisavó. Ela narra: “às vezes, nossos olhares se cruzam e eu espero um tipo de conexão que não me afasta e sim, me acolhe. Se eles realmente pudessem me ver, eles poderiam se ver?” Assim, vai construindo ou evidenciando um não-lugar onde corpos pardos como o dela, como o meu, costumam se ver em famílias inter-raciais. Vamos nos construindo assim por um longo período da vida, às vezes, por toda uma vida, como uma identidade em suspensão.

Minha mãe nasceu no Rio de Janeiro em 1939. Fazia apenas 50 anos da abolição da escravidão. Uma geração, duas gerações, três gerações. Uma geração, duas gerações, três gerações. Quem de nós é livre? Naquele tempo, ter uma carteira assinada ou uma caderneta escolar, era como calçar sapatos pela primeira vez. Às vezes, conseguimos voltar para onde viemos, mas nesta passagem descobrimos que a casa onde você morava foi demolida e seu lugar é um terreno baldio qualquer. Nascer aqui, morrer do outro lado. (MOTTA em *voice over* em (*Outros*) *Fundamentos*, 2019)

Nas imagens dos rios da cidade de Lagos, na Nigéria, ou da Baía de Guanabara, na travessia do Rio de Janeiro a Niterói, a travessia atlântica é constantemente evocada no filme. Mais do que um oceano ou espaço de travessia entre o continente africano e o Brasil, o Atlântico, no pensamento de Beatriz Nascimento, é um espaço físico, cultural e simbólico de corpos que se distanciaram no tempo e no espaço, de resgate da memória, de ligação com a ancestralidade, de resistência à brutalidade do

racismo, à violência, à desumanização dos corpos negros, ao apagamento cultural, à intolerância religiosa e à opressão econômica. Uma forma de ser e de estar para além das dores e sofrimentos deste mundo.

A narrativa de *Filhas do Pó* ou *Filhas do Deserto* (*Daughters Of The Dust*, 1991, dir. Julie Dash), primeiro filme de uma mulher afro-americana a ser distribuído no circuito comercial norte-americano, também evoca essa identidade forjada em travessia atlântica. É na conversa final da personagem da avó/bisavó, matriarca da família e daquela comunidade, que, agora, se dividia, que essa identidade irá aparecer. Uma parte da grande família protagonista decide permanecer no povoado local (principalmente os mais velhos) enquanto a outra parte escolhe migrar para outros estados. Na cartela inicial do filme, o contexto da narrativa é apresentado:

Na virada do século, os Gullahs, das Ilhas do Mar, descendentes de cativos africanos, permaneciam isolados do continente [faixa de terra] da Carolina do Sul e da Geórgia. Como resultado de seu isolamento, os Gullah criaram e mantiveram uma cultura afro-americana distinta, imaginativa e original. As comunidades Gullah lembraram, lembraram e lembraram muito do que seus ancestrais trouxeram da África... (*Daughters Of The Dust*, 1991, tradução livre)

Quando a avó/bisavó se dá conta que não há mais outra saída e de fato a família irá se dividir, ela chama todos eles para junto de si e conta:

Quando eu era criança, minha mãe cortou este [segurando uma pequena mecha de cabelo nas mãos] de seu cabelo antes de ser vendida para longe de nós. Agora, estou adicionando meu próprio cabelo. Deve haver um vínculo, uma conexão, entre os que vão para o Norte [migração de ex-escravizados e afrodescendentes para o Norte dos EUA] e os que ficam, entre nós que estamos aqui e aqueles que estão do outro lado do mar. Uma conexão! Somos como duas pessoas num só corpo, o último dos antigos e o primeiro do novo. Sempre viveremos esta vida dupla, você sabe, porque nós somos do mar. Viemos aqui acorrentados, e devemos sobreviver. Devemos sobreviver! Há água salgada em nosso sangue. (88'07" – 89'19")

Para Beatriz Nascimento, a nova forma atlântica, em travessia, de se conectar com o passado, se faz presente mediante novas circunstâncias, incorporando outros elementos culturais, territoriais e simbólicos, que partem da ancestralidade e ressignificam sua experiência. O quilombo é uma das expressões da “África transatlântica”. Há toda uma dinâmica de reafirmação da cultura negra e da origem territorial, mas produzindo-se novas práticas, ideias, sentimentos e percepções da realidade. Não se trata de uma imitação mecânica, mítica e idealizada do continente africano, mas de uma adaptação dinâmica de acordo com as singularidades da realidade.

Ó paz infinita, poder fazer elos de ligação
numa história fragmentada. África
e América e novamente Europa e África.
Angola. Jagas. E os povos do Benin de
onde veio minha mãe.
Eu sou atlântica.
(NASCIMENTO, em *Òrí*, 1989)

No poema *Urgência II (Quilombo dos Palmares)*, de 1985, Beatriz Nascimento expressa essa ideia que articula passado (ancestralidade) e as urgências do momento (no caso, a reparação das injustiças) na experiência do Quilombo dos Palmares (Angola Janga – que traduzido do kimbundo significa pequena Angola):

Faça-se tu em forma visível
 Repara a trajetória do ato
 Incompatível com a origem do fato
 De todos em um e em Si
 Lição que dos meus aprendi
 Verdade que cedo escolhi
 Da argila Afra nasci
 Quando eras fui eu quem o vi
 (NASCIMENTO, 2015, p. 40)

Na narração em primeira pessoa, fio condutor das imagens, dos olhares, dos corpos, que abre os caminhos em *(Outros) Fundamentos*, Motta questiona: “se pertencer é uma ficção, posso apontar um espelho para a Nigéria e ver o Brasil? O inverso também é possível? Para além do oceano, um aponta o espelho para o outro e pergunta, é você mesmo? Por que demorou tanto?”



Figura 28: *(Outros) Fundamentos*, vídeo e série de fotografias, 2017-2019
 Autoria: Aline Motta

Os espelhos, a água, os reflexos, os registros fotográficos impressos em tecidos e os corpos negros e femininos em tela ganham uma dimensão performática. Em outro trabalho, *Máquina Kalunga*³⁷ (2023), exposição que estreou este ano no Sesc Belezinho, em São Paulo, Aline Motta explica o simbolismo da água no construto de seus trabalhos e processos artísticos:

A água é um elemento muito presente no meu trabalho. Eu já tinha feito uma série de imagens que eram reproduções de fotografias de pessoas da minha família em tecido e esses tecidos foram levados de volta para a natureza e fotografados em vários ambientes com água. Então,

³⁷ *Máquina Kalunga / The Kalunga Machine*. Instalação (vídeo projeção + fotografia), dimensões variáveis, 2022. Um trabalho *site-specific* criado para um centro comunitário em São Paulo chamado Sesc Belezinho. “A Máquina Kalunga” é composta por uma reprodução em grande escala de uma fotografia em uma janela de vidro de 16x21m e um vídeo projetado no chão de vidro. Sob o piso de vidro, está localizada a piscina do centro comunitário. De acordo com as cosmologias centro-africanas, o que separa as dimensões dos vivos e dos mortos é uma fina linha de água chamada Kalunga. Nesta forma de ver o mundo, a água guarda memórias, a água é vista como um veículo, a água é uma máquina do tempo. Da mesma forma, “A Máquina Kalunga” é uma máquina que vê o invisível com seus olhos de água. À medida que a luz rebate no átrio, refletindo e espelhando as imagens para frente e para trás, ela pode ser experimentada como uma possível manifestação física do mundo espiritual. (MOTTA, 2022) Texto e vídeo disponíveis no site oficial da artista: <<https://www.alinemotta.com/Maquina-Kalunga>>.

a projeção de vídeo que a gente vê aqui é um compilado dessas imagens [presentes também em *(Outros) Fundamentos*], e devido à própria arquitetura do espaço, parece que essas imagens estão emergindo da piscina, que fica embaixo da projeção. *Kalunga* tem vários significados para a nossa cultura brasileira e, originalmente, em Kimbundu, *Kalunga* significa uma fina camada de água que separaria o mundo dos vivos do mundo espiritual. Então, a água seria esse veículo, seria um transporte para essas outras dimensões. A água como uma máquina do tempo. Então, *Máquina Kalunga* é a máquina de ver o invisível com seus olhos d'água. (MOTTA, S.n.t., transcrição de depoimento de Aline Motta em vídeo)

A performance a partir dos corpos de mulheres negras aparece num gesto ancestral belo e afetuoso, presente tanto em *(Outros) Fundamentos* quanto em *NoirBlue – Deslocamentos de uma Dança* (2018), a amarração do turbante, que recobre o Orí:



Figura 29: Frame de *(Outros) Fundamentos*



Figura 30: Frame de *(Outros) Fundamentos*



Figura 31: Frame de *NoirBlue* – deslocamentos de uma dança



Figura 32: Frame de *NoirBlue* – deslocamentos de uma dança

Quanto à performance da negrura por meio dos corpos em tela, cabe resgatar o termo oralitura, como Leda Maria Martins o define no artigo “Performances da oralitura: corpo, lugar da memória”, como sendo do âmbito da performance, seja na letra da palavra ou nos volejos do corpo:

O significante oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição verbal, mas especificamente, ao que em sua performance indica a presença de um traço residual, estilístico, mnemônico, culturalmente constituinte, inscrito na grafia do corpo em movimento e na vocalidade. Como um estilete, esse traço cinético inscreve saberes, valores, conceitos, visões de mundo e estilos. A oralitura é do âmbito da performance, sua âncora; uma grafia, uma linguagem, seja ela desenhada na letra performática da palavra ou nos volejos do corpo. (2003, p. 77)

Tanto Aline Motta quanto Ana Pi regressam à África em busca de reconstruir, ou mesmo ficcionar, identidades em fragmentação, de si mesmas em particular, e dos seus. Esse percurso, Ana Pi faz por meio da dança. O azul que guia a autora não é mais o das águas, como em (*Outros Fundamentos* ou o da fita azul que uma mulher negra nigeriana carrega no pescoço por um longo percurso; ele está, em *NoirBlue*, no tecido *voil* azul que a autora carrega, no figurino de Pi, em seu corpo e pés, nas legendas como recurso extradiegético. Os cenários também são pontes, estradas,

trajetos e travessias, onde o corpo negro se funde ao azul dos tecidos. Como Motta, Pi trabalha com o corpo em suas obras.

Noirblue traz o gesto como escrita, como grafia, a performance como oralidade do corpo. Trata-se de pensar a corporeidade resgatando sua origem etmológica, enquanto sinônimo de corporalidade (corpo + oralidade), rementendo à experiência e à vivência performática, dado que o corpo é um instrumento relacional com o mundo. Aqui, corpo e mente não estão dissociados, e um não existe sem o outro, são igualmente construtos de um mesmo ser. Portanto, trata-se da corporeidade como corpo vivenciado. “Eu só posso compreender a função do corpo vivo realizando-o eu mesmo e na medida em que sou corpo que se levanta em direção ao mundo” (MERLEAU-PONTY, 1994, p.90). O corpo como instrumento de relação e interação com o mundo, consigo mesmo e com outros corpos; como ferramenta de percepção do mundo. “Antes da ciência do corpo – que implica a relação com outrem –, a experiência de minha carne como ganga de minha percepção ensinou-me que a percepção não nasce em qualquer outro lugar, mas emerge no recesso de um corpo” (MERLEAU-PONTY, 1992, p. 21).

A partir desse entendimento, podemos falar, talvez, de uma escrita imagética, em *Noirblue*, por meio do gesto, por meio da corporeidade (corpo + idade, etmologicamente), por meio do movimento. Assim, temos uma escrevivência imagética que é invenção e produção de vida e de memória, que é movimento ancestral. O corpo como grafia de uma escrita viva que acessamos pelo movimento e o movimento é memória. No primeiro módulo do ebook “Insumos para ancoragem de memórias negras”³⁸, Tiganá Santana elucida:

Me parece que a abertura oportunizada pelo instante presente, de modo difuso, sempre movimentada o que está noutros espaços-tempos, numa movimentação precedente, em uma movimentação sucedânea. Presença é isso: é algo cujo raio de alcance está sempre relacionado a outras camadas, outras experiências. Nesse sentido, quando a gente fala de memória a partir da língua e da cultura kongo, a memória é *ntima*, “coração”. Coração é justamente essa força orgânica que somente pode pulsar no instante. Em que pese o fato de essa pulsação parecer ser contínua e necessitar sê-lo, claro, numa certa instância, ela é sempre a inauguração de alguma coisa que não havia acontecido. (2021, p. 43)

Na cultura e na língua kongo, a memória não está, portanto, ligada exclusivamente à mente, mas ao coração enquanto força orgânica que só pode pulsar no instante, no agora, na encruzilhada de temporalidades, na presença com múltiplas interseções e articulações. Desse modo,

antecedência não é passado, muito menos esse passado no participio, não só o passado substantivo, não é o que está passado. **Antecedência são as diversas radiações dessa presença dilatada, complexa. Com muitas camadas, muitos cruzamentos, combinações, articulações possíveis.** Quando alguém quer ir no Congado, no Reinado, nos Maracatus, nos Candomblés, nos Sambas, quando alguém gira, traz as suas quebras no corpo. Performa palavras, frequências, idiofones, ou seja, sonoridades que expressam ideias, conceitos,

³⁸ Resultado de uma formação realizada na Casa Sueli Carneiro, em 2021, da qual Tiganá Santana foi um dos professores e autor/ organizador do livro.

imagens. Isso de algum modo já passou por corpos precedentes, com pés anteriores, sentiu a textura de terras outras, mesmo de terras de África que não estão aqui, mas se comunicam por meio dessas escritas performativas, como dirá Esiaba Irobi, dos corpos em outras experiências de territorialidade pós-sequestro escravagista. (SANTANA, 2021, p. 43-44, os grifos são meus)

Ana Pi atravessa o atlântico até a África Subsariana em busca de suas origens e de sua ancestralidade, mas nunca é apenas sobre ela mesma, e sim sobre os deslocamentos forçados dos povos negros, sobre o que se preservou e o que se perdeu da identidade que esses sujeitos deixaram em África e, ao mesmo, trouxeram em seus corpos. O futuro é ancestral. O movimento é ancestral e é ele que conduz a memória nessa encruzilhada de temporalidades entre passado, presente e futuro, entre o antes, o agora e o devir. O corpo noirblue de Ana Pi, corpo negro, preto, envolto em tecidos azuis, forja, no movimento performático, uma política da memória. São muitos corpos desterritorializados, diaspóricos, que Ana Pi traz consigo em cada movimento. O movimento é encontro. A experiência de perceber, em toda a narrativa de *Noirblue*, seja na *voice off* ou nas imagens do corpo de Pi se integrando ao espaço, ao território, é, antes de tudo, uma experiência corporal.

A percepção sinestésica é a regra, e, se não percebemos isso, é porque o saber científico desloca a experiência e porque desaprendemos a ver, a ouvir e, em geral, a sentir, para deduzir de nossa organização corporal e do mundo tal como concebe o físico aquilo que devemos ver, ouvir e sentir” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 308).

Portanto, a experiência perceptiva é uma experiência corporal, está intrinsecamente ligada à realidade corpórea, à experiência do sentir, ela passa pelos sentidos e não pela razão sem corpo.

O conceito de Corpo sem Órgão (CsO), tal como proposto por Deleuze e Guattari, pode nos ajudar a pensar a experiência corpórea de perceber. O CsO “não é uma noção, um conceito, mas antes uma prática, um conjunto de práticas” (1996, p. 08-09). A partir da noção de órgão elaborada pelo poeta e dramaturgo francês Antonin Artaud, extraída da obra *Para acabar com o juízo de Deus*, de 1947, Deleuze e Guattari compreendem que existe um sistema pré-estabelecido, que é externo ao corpo e impõe, a priori, limitações, definindo como os órgãos do corpo devem ser utilizados, estabelecendo, dessa forma, funções. No entanto, há múltiplas experiências humanas que rompem com esses esquemas apriorísticos, demonstrando, assim, que não existe nada intrínseco aos órgãos do corpo. Artaud entende que o órgão é toda e qualquer parte do corpo que acessa o mundo dentro de um plano de fluxos, um conjunto de forças externas que controlam o corpo (“juízo de Deus”). O órgão está para além da dimensão puramente biológica, é também uma dimensão política. É estratificado, o estrato (“organizado, significado, sujeito”) é a forma e substância, indivíduo e universal, percepção e racionalismo. É nas brechas dos estratos que o corpo pode experimentar as “linhas de fuga possíveis” – “nada há de mais inútil do que um órgão” (ARTAUD *apud* DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 10).

O Corpo sem Órgão é um corpo que possui órgãos, o que está sendo questionado em si é a ideia de organicidade e o que os autores estão propondo em suas reflexões são práticas de rupturas com esses modelos organicistas. “Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo. O CsO não se opõe aos órgãos, mas a essa organização dos órgãos que se chama organismo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 19). O organismo é inimigo do corpo. “Desfazer o organismo nunca foi matar-se, mas abrir o corpo a conexões que supõem todo um agenciamento, circuitos, conjunções, superposições e limiares, passagens e distribuições de intensidade, territórios e desterritorializações medidas à maneira de um agrimensor” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 21).

Criar um corpo sem órgão significa criar algo para além daquilo que está estabelecido. O Corpo sem Órgão é um corpo desterritorializado e o que lhe atravessa é o desejo, que é compreendido aqui como construção de um agenciamento, desejo é produção. O corpo não está preso ao objeto de desejo, o corpo passa pelo desejo sem se prender, o corpo é “nômade”, ele faz uma passagem, se movimentando pelo desejo, e não se prendendo ao objeto do desejo. O devir está no processo, na experiência, a “conexão de desejos, junção de fluxos, *continuum* de intensidades” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). O Corpo sem Órgão é uma experiência única, que só pode ser vivida quando o evento acontece, o encontro. Ela jamais se repetirá, nunca mais será vivida, por mais que se esforce no sentido de reproduzi-la, o acontecimento é único.

O Corpo sem Órgão não é a falta, o desvio, os fantasmas, ou o retorno de algo que se perdeu (“não podemos voltar atrás”), como propõe a psicanálise. Para os autores, “o erro da psicanálise é o de ter compreendido os fenômenos de corpos sem órgãos como regressões, projeções, fantasmas, em função de uma imagem do corpo” (DELEUZE; GUATTARI, 1996, p. 22). “(...) [A psicanálise] traduz tudo em fantasmas, comercializa tudo em fantasmas, preserva o fantasma e perde o real no mais alto grau, porque perde o CsO” (1996, p. 11). O Corpo sem Órgão é, portanto, da ordem dos pequenos gestos, dos micros agenciamentos e não existe regra para que seja criado.

Para pensar essa questão do Corpo sem Órgão, Deleuze e Guattari partem de um pensador clássico da filosofia, Baruch Spinoza. Eles perguntam: “o grande livro sobre o CsO não seria a *Ética*?”; e afirmam: “todos os CsO prestam homenagem a Espinosa” (1996, p. 13-14). Na obra *Ética*, Spinoza afirma que ninguém conseguiu demonstrar o que pode um corpo. “O fato é que ninguém determinou, até agora, o que pode o corpo, isto é, a experiência a ninguém ensinou, até agora, o que o corpo [...] pode e o que não pode fazer” (2009, p 101). A reflexão de Spinoza pressupõe que não é possível definir as potencialidades de um corpo a priori, pois tudo depende dos afetos, da relação entre as singularidades do corpo e dos corpos externos (SPINOZA, 2009). Na relação entre corpo e afeto, o que pode um corpo é afetar e ser afetado.

Outra influência de Spinoza está na ideia de órgão e organismo. Para Spinoza, o corpo é um atributo finito de uma substância infinita, um corpo singular constituído por corpos singulares. Os corpos se diferenciam pela forma como se compõem. O corpo não é definido pelas funções, mas pelas combinações, e as combinações se dão pelo movimento. A filosofia spinozana é uma filosofia multitudinária, da multiplicidade, da composição e do movimento.

Em *Noirblue*, os deslocamentos performáticos do corpo de Pi acessam e, ao mesmo tempo, trazem consigo experiências outras de territorialidades e temporalidades, de ancestralidades e devires, na relação de seu corpo desterritorializado com o mundo, com o passado, o presente e o agora.

O que acontece por meio dessas manifestações [“escritas performativas” “dos corpos em outras experiências de territorialidade pós-sequestro escravagista”], que são, sobretudo, coletivas, é justamente a integração entre essas experiências de temporalidade e a não separação também entre o que seja uma certa ideia de subjetividade, de singularidade da pessoa e tudo aquilo que se passa na experiência da vida.

(...) Uma pessoa que está aqui hoje carrega o DNA de quem precedeu. Esse DNA não é uma coisa do passado, ele é ativado agora e, de algum modo, tem como semente a promessa da mobilização de ressonâncias que virão. Não necessariamente somente sob ponto de vista biológico, mas esse DNA que circula nesse corpo presente também pode ir adiante a partir da construção de uma obra que não se restringe a combinações biológicas. Vejam que o que veio de outras entidades que biologicamente puderam formar uma pessoa-presença necessariamente movimenta temporalidades distintas, espaços distintos de acontecimentos. **Memória é sempre essa ativação do que acontece, do que floresce, do que se dá agora, nesse instante.** A partir desse cruzamento, da encruzilhada trazida pelo *Dikenga dia Kongo*, o Cosmograma Kongo, temos, no meio dessa encruzilhada, a horizontalidade da experiência e a verticalidade, que diz respeito à nossa incidência singular diante da horizontalidade coletiva. (SANTANA, 2021, p. 43, os grifos são meus)

Enquanto dança, Ana Pi narra África como um território “que resistiu à invasão” e sua dança como uma

dança de guerra, dança de fertilidade. Dança de cura. Eu coloco meu tripé. O tempo é de reza. Eu também levo meu véu azul e me coloco no espaço, junto, me integro. Esse véu me revela o que existe de mais escondido na história que me contaram. Eu só acredito vendo com meus próprios olhos. Eu só acredito sentindo com meus próprios poros. (PI, em *voice off* em *Noirblue*, 2018)

Temos, aqui, a criação de um Corpo sem Órgão pela “inversão de signos”, como prática da inversão dos modelos de assujeitamento – como a história oficial o é. O Corpo sem Órgão está relacionado a uma questão ética, uma tomada de ação, um posicionamento, uma prática, plano de imanência e não de transcendência. Não tem começo nem fim, são intensidades, fluxos, interações, composições, caos, desarranjos, limite imanente.

Quando dança em Costa do Mafim, na cidade de Abidjan (bairro de Abobo), os passos de Pi se confundem com os dos rapazes que nasceram e vivem ali. Por vezes, enquanto espectadores, pensamos: “eles dançam o passinho? Ou seria o frevo?” Não somos apenas nós que nos identificamos. Os jovens dançarinos locais também perguntam a Pi confusos: “você nunca veio aqui, como é que

você conhecia?” (PI, 2018). Ao que ela responde em *voice off* na narração do filme: “porque a gente está no futuro. E no futuro, nós falamos com as nossas próprias bocas. E no futuro, a roda é ainda maior. E no futuro, há espaço para coisas que a gente nem imaginou, que nem esse momento” (PI, 2018). Santana explica essa noção de tempo espiralar que os povos africanos nos delegaram como legado ancestral:

A inauguração do sol a cada dia, para que cada dia seja uma instância de mediação, porque o sol traz também ao mundo, ao mesmo tempo, tudo o que foi mistério antes. E quando ele mergulha em Kalunga – que também é “mar”, “oceano” – quando mergulha nas águas transformativas de Kalunga, ele leva toda a casca e todo o corpo do dia para isso que não se conhece de modo evidente. O que não se conhece até se ser de outro modo, até se morar de outro modo, é também uma outra hora de mediação, o pôr do sol.

Na inauguração do pôr do sol, para apresentar uma nova poética disso que se chama de natureza e que, evidentemente, não se separa de nada disso que se compreende como cultura, que é uma cisão fortemente moderna e que é muito distante dessas cosmologias aqui evocadas. É curioso que esse sol que vai inaugurar e nos apresentar esse dia, se vocês notarem bem, antes de realizar o seu feito-processo há um canto estético dos pássaros para esse dia que se inaugura. Não é o canto dos pássaros para reprodução, nem o canto do alimento, nem o canto do perigo. É o canto do começo para essa nova poética. (SANTANA, 2021, p. 46)

E “quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar” (PI, 2018).

CAPÍTULO III – TORNANDO O INVISÍVEL VISÍVEL: O CONCEITO DE QUILOMBO A PARTIR DO DOCUMENTÁRIO *CORPOS INVISÍVEIS* (2023)

“Cada corpo procura a alquimia possível para suportar o fardo dos dias”
(Helena Silvestre, em *Notas sobre a fome*, 2021)



Figura 33: Fotografia de Maria Severina Gonçalves Campos

Esta é minha vó.
 Gosto de parar para ver a única foto que tenho dela e notar como me vejo nela.
 Somos parecidas.
 Mulheres nascidas em famílias interraciais.
 Eu cresci odiando meu nariz, minha testa, minha boca, meus cabelos.
 São todos traços que herdei de meu pai e que, hoje, vejo que herdei também de minha avó. Por isso, ver as fotos dela, me traz pertença, porque sou parecida com alguma mulher da minha família e não só com meu pai.
 São dela os traços da mulher que vive em mim, essa mulher que eu nunca conheci e só tardiamente me foi apresentada por fotos.
 Então, levou um tempo para eu entender minha história por completo, e desde a infância ela sempre me foi incompleta, sempre faltou pedaços. Ver minha avó me fez completar, de alguma forma, as lacunas que faltavam.

Eu, menina, de frente pr'o mar.
 De tempo em tempo,
 o mar vem e me convidava pra entrar.
 Sorrateiro, ele corre de volta.
 Eu fico.

Porque eu temia.
 Temia tantas coisas.
 Temia sua grandeza,
 temia porque me via.
 Temia porque o mar parecia comigo.

Às vezes, me via em suas ondas.
 Todos os dias adentrava esse sonho e acordava sem entrar.
 Nem nas águas nem no outro de mim.
 Minha vida toda parou nessa cena.
 E ficou lá. Assim.

Eu parada, de frente pr'o mar,
 sem me deixar molhar...
 Parada a observar.
 Isso me definia a gosto dos outros.
 Como bem queriam.

Ficava sempre com a impressão de que não vivia.
 Nem me via.
 Traços borrados, rabiscos de mim.
 Fragmentos forjados no outro.
 Pr'um outro.

Por vezes, concessões.
 Me marcavam menos a pele
 quanto menos preta me via.
 A faca que me cravavam no peito,
 eu ajudava a empurrar.

Cabelos presos.
 Amarra. Prende. Não solta.
 Sempre controle o preto.
 Amarra. Esconde. Prende.
 Como se não houvesse jeito.

Nariz farto.
 Testa redonda.

Cabelos crespos,
saltando aos olhos brancos.
Não havia beleza alguma em tudo que se fazia volume.

Havia um não lugar,
guardado para mim.
De onde eu nunca poderia sair.

A vida toda foi assim.
Tanto ódio de mim mesma morava em mim.
Eu calei muitas coisas aqui dentro.
Muitas vozes. Muitas mulheres.
Tantas meninas.

Odiava o reflexo que via no espelho.
Era me ver que eu não suportava.
E calei tudo dentro de mim,
quando acreditei que realmente não tinha nada pra dizer.
Que o silêncio era meu e não deles.

Caí e levantei muitas vezes.
Cada vez mais envergada.
Cada vez mais enrijecida.
Mas isso foi o que fizeram de mim.

Eu me reescrevi.
Só isso me restava.
Teci a mim mesma.
Cada parte abraçando a outra.

E tão mais florida fiquei
quando encontrei cura nos braços do mar.
Tive que me perder,
pra me encontrar lá dentro,
na correnteza.

As águas batendo no peito.
Tive medo de calar pra sempre.
Mas esse mar que era estranho pra mim
me recebeu com calma e festa.

Vendaval e leveza.
Vento e aconchego.
Não foi você que me achou.
Eu achei você.

(Voice over do projeto-filme Tudo o que não te contei sobre mim)

Criada em uma família interracial, desde pequena tive muitas questões com a minha identidade e a minha aparência. Minha mãe é branca e sempre admirei sua beleza, para mim, ela era (e é) linda, mas eu não me parecia em nada com ela. Ora, se ela era linda e eu me via no extremo oposto de seu fenótipo, de sua aparência, só me restava me entender como “feia”, alguém fora dos padrões de beleza. Essa visão me machucou por anos. Lembro de ter 15 anos e chorar muito sem saber o motivo, sentada no quintal de casa. No fundo, eu sempre senti que estava em um não-lugar. Eu cresci vivendo um processo constante de auto ódio. Não gostava de tirar fotos, nem do espelho. Era muito insegura quanto à minha aparência e também sobre quem eu era. Sempre fui muito parecida

com meu pai, que é negro, mas, na minha cabecinha de menina, não queria ser. Como não querer ser quem se é?

Quanto entrevistei a escritora Carolina Rocha para o longa-metragem *Corpos Invisíveis* (2023), minha estreia na direção, no roteiro e na produção executiva de um longa como cabeça de equipe, ela narra um sentimento parecido, de não se ver reconhecida na imagem de sua mãe, que era branca:

As minhas lembranças de muito criança são lembranças já de dor, assim. Eu me lembro que uma das questões, por exemplo, é...de lidar com o corpo da minha mãe. Era porque eu olhava para o corpo da minha mãe e não me via, né? Minha mãe era loura dos olhos verdes e eu ficava para minha mãe: Por que eu não tenho olho verde? Por que eu não tenho o cabelo igual ao seu? Como eu faço para ser igual a você? E nisso, a gente vai também, por trás do auto ódio, perpetrando várias violências no nosso corpo para chegar naquele lugar. Então, tomei banho de água sanitária porque eu achava que esfregando água sanitária no corpo eu ia ficar branca e aí o meu parâmetro era mesmo querer ser igual a minha mãe. Depois, o parâmetro era querer ser igual a Xuxa, as Paquitas... (07'11")

Em outro momento da entrevista, que não entrou para o corte final do filme, Rocha relata que, na tentativa de embranquecer, usou um pregador de roupas no nariz para “afiná-lo”. Na minha pré-adolescência e adolescência, passei por um processo muito parecido, recorrendo a um pregador de roupas para tentar me desfazer de um traço físico que, à época, eu odiava: meu nariz farto. Meu pai me ensinou essa “técnica”, da mesma forma que lhe foi ensinada no passado, por também se incomodar com o próprio nariz. Vivi uma adolescência muito dolorosa por não me reconhecer na imagem de mulheres que via na televisão, nos filmes, na propaganda, na publicidade, e por odiar meu reflexo.

Em *Vivendo de amor*, hooks questiona

onde está o amor, quando uma mulher negra se olha no espelho e diz: “Vejo uma pessoa feia, escura demais, gorda demais, medrosa demais – que não merece ser amada, porque nem eu gosto do que vejo”. Ou talvez: “Vejo uma pessoa tão ferida, que é pura dor, e não quero nem olhar para ela porque não sei o que fazer com essa dor”. Aí o amor está ausente. Para que esteja presente é preciso que essa mulher decida se olhar internamente, sem culpa e sem censura.

E ao definir o que vê, talvez perceba que seu interior merece ou precisa de amor. (1994, s.p.)

No inconsciente coletivo e para a história oficial, os corpos negros/pretos femininos frequentemente não ocupam o lugar do fazer artístico. A arte ocidental é majoritariamente branca, masculina e cisheteronormativa. Quando fazem concessões, não é incomum que a arte negra seja deslocada para um reconhecimento por vezes folclorizado, na tentativa de subalternizá-la pela querela da criação artística *versus* técnica, arte *versus* artesanato, manifestação cultural. Da minha jornada de formação como artista, buscando saberes outros que não os da arte institucionalizada, nasce o desejo e a necessidade de abordar a dor e a potência dos corpos negros femininos, que culmina no processo artístico do documentário em longa-metragem *Corpos Invisíveis* (2018-2023) e, mais tarde, em uma mostra cultural multiplataformas homônima, *Corpos (In)visíveis: entre a dor e a potência* (2021).

Creio que, de certa forma, a inquietação para este projeto transmídia (o filme e a mostra) partiu desse lugar da arte ocidental onde não encontramos tantas iguais. Esse deserto de afeto e pertencimento, um corpo no mundo que é (quase) invisível. Pensar a invisibilidade dos corpos negros femininos na cidade, na vida social, munida do desejo de aquilombar-me com outras mulheres negras. O processo do fazer criativo desse documentário (2023) se desdobrou em um memorial poético, que apresentei como trabalho de conclusão de curso na Licenciatura em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense. Tanto com o memorial quanto com o filme e a mostra cultural, longe de provocar apenas reflexões, queria construir afetos, afetar e ser afetada. O que pode um corpo? Propus-me, então, a refletir sobre experimentações, enquanto afeto e sou afetada pela poética visual das três obras, onde morre e nasce um pouco de mim. Para mim, processos são sempre sobre morte e nascimento, finais e começos, partidas e chegadas.

O que pode o corpo para produzir resistência ao poder hegemônico? O que pode o corpo para existir e resistir em modelos deletérios? A existência do sujeito enquanto corpo se estabelece *na relação com*, na coletividade. De acordo com Fanon, no mundo branco, o negro encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal, que, nesse caso, é puramente negacional:

Então nos coube enfrentar o olhar branco. Um peso fora do comum passou a nos oprimir. O mundo real disputava o nosso espaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração do seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é uma atividade puramente negacional. É conhecimento em terceira pessoa. Ao redor do corpo, reina uma atmosfera de clara incerteza. (...) Lenta construção do meu eu enquanto corpo no interior de um mundo espacial e temporal, parece ser esse o esquema. Ele não se impõe a mim, é em vez disso uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, porque se estabelece uma dialética efetiva entre meu corpo e o mundo. (2020, p. 126)

Os sentimentos de coletividade e solidariedade são importantes para a afirmação do corpo negro enquanto existência e resistência na diáspora e nas culturas em África. Resistir para existir, existir para resistir, para “desobedecer à ausência e para viver na existência” (KILOMBA, 2020, p. 16) ou, ainda, na partilha do trauma, na empatia e na alteridade de ser-se negro numa sociedade colonial branca:

Em qualquer lugar do mundo
Não há desgraçado linchado ou torturado
Que não seja eu também
Assassinado e humilhado

AMIÉ CÉSAIRE, *E os cães deixam de ladrar*
(*apud* FANON, 2020, p. 99)

No documentário *Corpos Invisíveis* (2018-2023), o corpo negro feminino é tomado como corpo-documento, como espaço de resistência e como continente, no sentido de pertencimento. Partindo dessa premissa, o filme se propõe a discutir o racismo, enquanto herança do passado

escravocrata brasileiro, como estruturante da invisibilização e inviabilização dos corpos negros femininos – somando-se a isso o machismo e a misoginia, que também são estruturantes das relações sociais da sociedade brasileira, que é patriarcal. Corpos negros femininos foram e são histórica e socialmente hostilizados, discriminados, vilipendiados, invisibilizados, de modo que esses corpos têm se tornado espaço de resistência, de enfrentamento e afrontamento, na medida em que resistem em existir.

Assim, me propus a pensar o corpo como grafia, como “escrevivência” da memória; a corporeidade, ao conjugar corpo e oralidade, como uma escrita viva, que acessamos pela memória, pelo movimento e pela performance, “como se o corpo fosse documento”:

a memória são os conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. **Como se o corpo fosse o documento.** Não é a toa que a dança para o negro é um fundamento de libertação. O homem negro não pode ser liberto, enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo. (...) é preciso a imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos. A invisibilidade está na raiz da perda da identidade. (NASCIMENTO em *voice off* no filme *Óri*, 1989, os grifos são meus)

Para Beatriz, o corpo é documento da travessia forçada de homens, mulheres e crianças negras. O corpo, portanto, é memória e identidade. O corpo enuncia sentidos e significados (RATTS, 2006, p. 68).

Entre luzes e som, só encontro, meu corpo, a ti. Velho companheiro das ilusões de caçar a fera. Corpo de repente aprisionado pelo destino dos homens de fora. Corpo/mapa de um país longínquo que busca outras fronteiras, que limitam a conquista de mim. Quilombo mítico que me faça conteúdo da sombra das palavras. Contornos irrecuperáveis que minhas mãos tentam alcançar. (NASCIMENTO, 1997 *apud* RATTS, 2006, p. 68)

Em 2021, o projeto *Corpos Invisíveis* se desdobrou na construção de uma Mostra multidisciplinar, nomeada como *Corpos (In)visíveis: entre a dor e a potência*, que reuniu multi-linguagens, como a fotografia (exposição fotográfica), a performance (em videoarte/ vídeo instalação), o vídeo (apresentando uma série de entrevistas de mulheres negras, artistas, militantes, mães, periféricas etc.) – a partir do material bruto captado para o filme –, oficinas (de autocuidado feminino, performance e dança) e mesas de debate. Tanto o documentário quanto a Mostra abordam o apagamento social dos corpos negros femininos a partir da experiência pessoal e artística de onze mulheres negras, que debatem identidade, memória coletiva, ancestralidade, afetividades e maternidade. A partir de entrevistas e performances, afirmam-se como corpos políticos que visibilizam suas muitas formas de ser, existir e resistir. Falar do corpo como aspecto central de meu pensamento e obra me é tão importante porque é nele e a partir dele que experienciamos colonialidade e decolonialidade:

Eu era a um só tempo responsável pelo meu corpo, pela minha raça e pelos meus ancestrais. Eu me percorri com um olhar objetivo, descobri minha negrura, meus traços étnicos – e então me arreentaram o tímpano com a antropofagia, o atraso mental, o fetichismo, as taras raciais, os negreiros e, acima de tudo, acima de tudo o mais: “Y a bon banania³⁹”. (FANON, 2020, p. 126)

Se por um lado nenhuma pessoa branca é convocada a responder pelos atos e condutas de outras pessoas brancas, por vezes, quando somos o único negro/a – ou mesmo em maior número – nos espaços que ocupamos, como uma sala de aula do ensino superior, um grupo de debate na academia, ou em um encontro informal, somos constantemente convocados a opinar ou analisar algo do “ponto de vista negro” ou do “ponto de vista de pessoas negras”. Há, portanto, uma pasteurização no que a branquitude entende como “olhar do negro”, que além de ser reducionista e negar a diversidade de experiências, desumaniza e essencializa um “ser negro” por excelência – sabemos que essa prática racista, naturalizada nas sociedades coloniais, tem origens eugenistas, por enquadrar pessoas negras num padrão de conduta, numa visão de mundo e no sistema de pensamento essencialista, como se a negritude ou a negrura fossem uma espécie de essência, não uma construção plural, coletiva e subjetiva.

Em um trecho da entrevista da escritora Carolina Rocha (Dandara Suburbana) ao documentário, ela diz: **“A dor do racismo, ela nos paralisa, paralisa nossa autoestima, nossa cognição. A gente vai ficando ali engessada, cristalizada”** (60’44” – 61’15”, os grifos são meus). Essa frase ecoou por anos na minha memória⁴⁰, porque por muito tempo estive cristalizada. Levou muito tempo para a tomada de consciência, levou muito tempo para que meu Ôrí despertasse, levou muito tempo para que, como na *voice off* que abre o filme *Corpos Invisíveis*, meus cristais não mais se dobrassem e quebrassem-se em mil pedaços:

Meu corpo,
comprovação material da minha existência,
espaço de afetos e
das minhas vivências.
Guardo aqui aprendizados
e meu diálogo com o mundo,
um mundo que me tem machucado, ferido
Se o mundo me rejeita,
a imensidão do meu eu me acolhe,
até que o dia que descubro
tecidos tão negros quanto o meu,
que também ocupam a cidade,

³⁹ “A expressão y’a bon banania remete a rótulos e cartazes publicitários criados em 1915 pelo pintor De Andreis, para uma farinha de banana açucarada instantânea a ser usada “por estômagos delicados” no café da manhã. O produto era caracterizado pela figura de um *tirailleur sénégalais* (soldado de infantaria senegalês usando armas de fogo), com seu filá vermelho e seu pompom marrom, característicos daquele batalhão colonial. O “riso banania” foi denunciado pelo senegalês Léopold Sedar Senghor em 1940, no prefácio ao poema “Hóstias negras”, por ser um sorriso estereotipado e um tanto quanto abestalhado, reforço ao racismo difuso dominante. Em 1957 o publicitário Hervé Morvan criou uma versão mais gráfica, mais modernizada, do “sorriso banania”, permanecendo sua estilização em uso nas caixas do produto até o início da década de 1980” (2008, p. 47). Nota do livro *Pele Negra Máscaras Brancas*, edição de 2008.

⁴⁰ O documentário foi gravado em 2019 e finalizado em 2023.

também existem, resistem.
 Como o vidro não se dobram,
 pois, ao dobrar-se, de certo,
 quebram-se em mil pedaços.
 Minha cor, meu “existir”,
 tensionados,
 tencionam essa realidade que me cerca.
 (*Corpos Invisíveis*, 2023)



Figura 34: Frame do filme *Corpos Invisíveis*

No trecho subsequente da mesma entrevista, Carolina Rocha prossegue:

(...) Então, como também dissolver isso? Eu defendo que a escrita ajuda, assim como ajuda também a dança, assim como ajuda as nossas terapias diversas.
 (...) eu acho que a gente tem que se apoderar do que é nosso e parar de olhar para os referenciais brancos, e ficar com essa eterna solidão, esse eterno sofrimento de nunca chegar, porque a gente nunca vai chegar lá do ponto de vista branco. Porque não, não é o nosso lugar e eles não vão abrir esse espaço, não estão interessados. Ninguém quer abrir mão de seus privilégios econômicos, sociais e políticos. Mas a gente existe, para o desespero deles a gente existe... (60'44" – 61'15")

bell hooks, em *O amor como prática de liberdade* (2021), fala desse momento de ruptura, quando decidimos romper com a negação, com o trauma, com a dor. Há um peso simbólico nessa autoafirmação, mas há também uma práxis que nos é exigida, uma práxis criadora e destruidora, que cinde com a visão branca sobre nossos corpos que por anos foi internalizada e naturalizada:

No momento em que escolhemos amar, começamos a progredir contra a dominação, contra a opressão. No momento em que escolhemos amar, caminhamos rumo à liberdade, agimos de forma a nos libertarmos e aos outros. Essa ação é o testemunho do amor como ato de liberdade.." (2021, p. 283)

Para hooks (2021), “amar faz isso. O amor nos empodera para viver plenamente e morrer bem. Então, a morte se torna não o fim da vida, mas uma parte dela” (p. 189). Porém, na mesma obra (*Tudo sobre o amor*, 2021), hooks também adverte:

O amor-próprio não pode florescer em isolamento. Não é uma tarefa fácil amar a si mesmo. Axiomas simples que fazem o amor-próprio soar fácil só tornam as coisas piores. Eles levam muitas pessoas a se perguntarem por que continuam presas a sentimentos de baixa autoestima e auto-ódio se é assim tão fácil se amar. (...) Quando vemos o amor como uma combinação de confiança, compromisso, cuidado, respeito, conhecimento e responsabilidade, podemos trabalhar para desenvolver essas qualidades ou, se elas já forem parte de quem somos, podemos aprender a estendê-las a nós mesmos. (p. 79-80)

Nesse sentido, o amor não é apenas um sentimento, mas uma ação, um ato revolucionário e uma escolha, uma práxis libertadora, parte inalienável de um processo de descolonização. “Honrar a nós mesmas, amar nossos corpos é uma fase avançada na construção de uma autoestima saudável” (hooks, 2016, s.p.). Nessa concepção, o amor é escolha pessoal, mas forjada numa relação de alteridade: “Quando escolhemos amar, escolhemos nos mover contra o medo – contra a alienação e a separação. A escolha por amar é uma escolha para se conectar – por nos encontrarmos no outro” (2021, p. 110). “bell hooks demonstra que o amor não está dado: ele é uma construção cotidiana, que só assumirá sentido na ação – o que significa dizer que precisamos encontrar a definição de amor e aprender a praticá-lo” (SILVA, 2021, p. 12). O amor, nessa perspectiva, é ação e volição, prática do cotidiano, que tem uma dimensão teórica – ao passo que precisamos defini-lo antes de aprender a praticá-lo –, conjugado à prática, àquilo que é empírico.

Falar da dor na experiência cotidiana negra é também falar de silêncio e de uma suposta força, por vezes, bastante adoecedora, justamente por fundar-se na desumanização, na objetificação dos corpos negros, desprovidos ou esvaziados de humanidade pelo olhar colonizador. Em *Vivendo de Amor* (1994), bell hooks aponta que “a prática de se reprimir os sentimentos como estratégia de sobrevivência continuou a ser um aspecto da vida dos negros, mesmo depois da escravidão” (s. p.). Para ela,

... de uma maneira geral, muitos negros passaram a acreditar que a capacidade de se conter emoções era uma característica positiva. No decorrer dos anos, a habilidade de esconder e mascarar sentimentos passou a ser considerada como sinal de uma personalidade forte. Mostrar os sentimentos era uma bobagem. (1994, s. p.)

O texto *Mulher negra guerreira está morta*, presente na *voice off* de uma das performances do filme, aborda a dor e força desumana que as sociedades diaspóricas ou colonizadas esperam das mulheres negras.



Figura 35: Frame do filme *Corpos Invisíveis*

Há poucas horas, enquanto lutava com a realidade de ser humana e não um mito, a mulher negra guerreira, faleceu. Afirmam que ela morreu de causas naturais, mas os que a conheceram sabem que ela morreu por ficar em silêncio quando deveria ter gritado. Por sorrir, quando deveria ter liberado sua fúria e por esconder sua doença para não incomodar a ninguém com a sua dor. Ela morreu de tanto ser espancada por alguém que dizia amá-la e ela permitia que o espancamento continuasse para mostrar que também amava esse alguém. Morreu de asfixia, cuspidando sangue por causa dos segredos que guardava, tentando abafá-los em vez de se permitir à uma crise de nervos que lhe era de direito – mas que só as mulheres brancas podem se dar ao luxo de ter. Ela morreu de tanto ser responsável porque ela era o último degrau de uma escada sem apoios e não havia ninguém que pudesse ampará-la. Morreu por causa dos tantos partos de criança que na verdade ela nunca quis ter, mas que a moral estranguladora dos que a cercam obrigou-a a ter. Ela morreu por ter sido mãe aos 15, avó aos 30 e um antepassado aos 45. A mulher negra, guerreira, está morta. Ou ela está viva e se mexendo? Eu sei que eu ainda estou aqui. (*Voice off* de Danielle Anatólio, 44’18” – 47’21”)⁴¹

Grada Kilomba, em *Memórias de Plantação*, afirma que “o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra”:

Sempre me interessou a questão do trauma, e o trauma ligado ao racismo e à história colonial e patriarcal, precisamente por causa da forma sutil como a violência pode ser exercida e que sempre retira a humanidade às pessoas. O trauma é exatamente nisso. Tem um primeiro elemento, que é o choque, e o choque acontece não porque não se está à espera de se ser agredido ou vivenciar o racismo ou a opressão, mas porque se é retirado da humanidade. A pessoa não é vista como normal, mas como diferente, marginal, como ‘outro’. Há um segundo momento, que é o da separação, é-se fragmentado da sociedade, porque a sociedade é vista como branca e heterossexual e todas as outras identidades e corpos são colocados fora dessa normatividade. O que também leva imediatamente a um terceiro elemento, o da violência da intemporalidade — de repente, o presente é vivido como se fosse o passado e o passado coincide com o presente. O racismo e o sexismo e todas as formas de opressão fazem isso, colocam-me num passado que não faz parte do presente mas passa a fazer parte da minha vida presente. Esse desfasamento do tempo faz parte do trauma e faz precisamente porque **o colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada**. Vejo muito a história colonial como um fantasma que vem e nos assombra, e assombra-nos porque não foi tratado de forma digna. As coisas não foram chamadas pelos seus próprios nomes, não houve um funeral digno, não

⁴¹ Tradução de *The strong black woman is dead...*, por Katia Regina da Costa Campos. Título original: *Being a strong Black woman can get U killed*, de Mataka Laini, publicado em livro homônimo em 2000.

há um nome que apareça nos livros no lugar certo. A história é mal contada, é contada ao contrário, e os personagens não têm um nome, uma data, um espaço. E por nunca ter sido tratada, **a ferida colonial dói sempre, por vezes infeta, e outras vezes sangra**. E quando sangra, nós ficamos aflitos e não sabemos porquê. Acredito que a literatura e a arte podem dar ferramentas e linguagem às novas gerações para tratar essa ferida, para colocar as coisas nos sítios certos e saber quem é quem e o que fez e porquê. (KILOMBA, 30/05/2019)

O colonialismo também está intimamente ligado ao patriarcalismo, ao sexismo, às sociedades de classes, ao capitalismo e ao elitismo. É, nesse sentido, portanto, que falamos de cura, uma cura que precisa passar pelo sujeito, mas também pelo coletivo, porque

Historicamente, o que a gente recebe não é afeto e historicamente, se nós viemos de famílias negras, obviamente, nossa autoestima é mais baixa. Eu sempre ouvi da minha mãe... que a gente não podia muito... se achar bonita, que a gente não podia... “Ai, menina, não! Não pode assim, tem que ser humilde, tem que ser simples”. Então, isso é resquício também da escravidão, da colonização. (Danielle Anatólio, 21’45”)

Na narração do filme *Ôrí* (1989), Beatriz Nascimento define: “Ôrí significa cabeça, um termo de origem Iorubá, povo da África Ocidental, que, por extensão, também designa a consciência negra na sua relação com o tempo, a história e a memória”. O processo de tornar-se negra, de ser-se negra numa sociedade branca, não tem nada de natural. Em minha experiência pessoal – e de muitas mulheres negras –, esse despertar da consciência se deu por meio do fazer artístico, que se traduziu em “... um olhar que se volta em direção à experiência de ser-se negro numa sociedade branca.” (SOUZA, 2021, p. 45). “Saber-se negra é viver a experiência de ter sido massacrada em sua identidade, confundida em suas perspectivas, submetida a exigências, compelida a expectativas alienadas” (SOUZA, 2021, p. 46). A questão principal para Neuza Santos na obra *Tornar-se negro* é o racismo enquanto trauma colonial. Ou, ainda, como afirmou Lélia parafraseando Simone de Beauvoir: “a gente nasce preta, mulata, parda, marrom, roxinha etc., mas tornar-se negra é uma conquista” (2020, p. 234). “Mas [saber-se negra] é também, e sobretudo, a experiência de comprometer-se a resgatar sua história e recriar-se em suas potencialidades” (SOUZA, 2021, p. 46).

Como discutimos no capítulo anterior, para a população negra, periférica em sua maioria, a construção da própria subjetividade passa por caminhos onde, muitas vezes, encontramos brechas, “buracos”, que nos distanciam de nosso passado, ainda que recente. A memória familiar muitas vezes se apagou com quem se foi, deixando lacunas sobre a sua própria identidade, sobre suas origens. A construção da própria subjetividade é muito mais tolhida ou violentada em pessoas negras do que em pessoas brancas. Nosso estar no mundo, desde o nascimento, é interdito por imaginários histórica e socialmente impostos sobre nós – a partir do olhar branco, colonialista –, sobre nossos corpos e corpos. Entre eles, estão a hiperssexualização e a desumanização, que balizam mitos coloniais que nos “bestializam”, como a ideia eugenista de que temos mais capacidade de suportar a dor, de que somos bons para o trabalho braçal ou para o sexo, e estamos sempre prontas para “fuder” e procriar;

de que já nascemos fortes, capazes de suportar todas as cargas e agruras da vida. Em vista disso, por vezes, nos sentimos em um não lugar, mediado pelo olhar do Outro. Será que resta pouco espaço para nos construirmos e nos pensarmos com autonomia como pessoa? Como nossos corpos são atravessados por memórias, narrativas, vivências? Como se dá esse processo de subjetivação, de descoberta de si e da própria identidade? Como é tornar-se mulher e negra? O que o racismo e o embranquecimento fizeram de nossas subjetividades ou que nós fizemos com eles?

Os marcadores de cor/raça, classe e gênero, sem dúvida, determinaram toda a minha trajetória de vida, inclusive as oportunidades, o acesso. Essas vivências também favoreceram a construção de uma identidade que tinha muitas lacunas, por isso, o encontro com a minha negritude fechou muitas feridas que estavam abertas, muitos buracos com meu nome. Seria romantização de minha parte dizer que o cinema e a arte fecharam esses buracos, pois não fecharam. Mas me ajudaram a ficcionalizar sobre mim mesma nesse processo de autoconhecimento; me ler, ver, rever, ouvir, numa eterna escuta de mim mesma. E essa escuta é também imagética. A construção das imagens mentais e visuais, tanto no texto-filme que abre o terceiro capítulo quanto nos filmes *Travessia* (2017), *Noirblue – deslocamentos de uma dança* (2018), *(Outros) Fundamentos* (2019) e *Pontes sobre Abismos* (2017) dialoga com a premissa de que “sentir é também conhecer”. Provocando o espectador a partir do afetar imagético, da imagem-afeto, dão-se a conhecer, nesse ficcionalizar a própria existência.

Porque sou levada a escrever [a coser ‘escrevivências’ cinematográficas]? Porque a escrita [cinematográfica] me salva da complacência que me amedronta. Porque não tenho escolha. Porque devo manter vivo o espírito de minha revolta e a mim mesma também. Porque o mundo que crio na [nessa] escrita compensa o que o mundo real não me dá. No escrever coloco ordem no mundo, coloco nele uma alça para poder segurá-lo. (...) Escrevo para registrar o que os outros apagam quando falo, para reescrever as histórias mal escritas sobre mim, sobre você. Para me tornar mais íntima comigo mesma e consigo. Para me descobrir, preservar-me, construir-me, alcançar autonomia. (...) É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres negras de cor somos levadas a pensar como “outro” – o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? (ANZALDÚA, 2020, p. 232)⁴²

“Até hoje os brancos falaram por nós. Temos que assumir a nossa própria voz. É aquele velho papo, temos que ser sujeitos do nosso próprio discurso, das nossas próprias práticas” (GONZALEZ, 1986, p. 165 *apud* BARRETO, 2018, p. 14). Raquel Barreto mobiliza essa citação de Lélia para trazer à superfície o caráter de intérprete negra da autora num país em que o perfil tradicional desses pensadores, com raras exceções, era definido quase que exclusivamente por homens brancos: “ressaltando que a branquitude destes pensadores não significa deslegitimar os méritos intelectuais, mas destacar o fato de como o racismo naturalizou também o fato de que os brancos, particularmente, os homens brancos são os únicos produtores de um conhecimento válido e universal” (BARRETO, 2018, p. 14-15). Esse lugar de privilégio estabelece quem pode falar.

⁴² Texto originalmente publicado em 1984.

(...) Os conceitos de conhecimento, escolaridade e ciência são intrinsecamente relacionados ao poder e à autoridade racial. O que é conhecimento? Que conhecimento é reconhecido como tal? E qual conhecimento não é reconhecido? Que conhecimento é esse? Quem é autorizado a ter conhecimento? E quem não é? Que conhecimento tem sido parte das agendas acadêmicas? Quais conhecimentos não fazem parte? Que conhecimento é esse? Quem está autorizado a ter esse conhecimento? Quem não está? Quem pode ensinar esse conhecimento? Quem não pode? Quem habita a academia? Quem está às margens? E, finalmente: quem pode falar? (KILOMBA, 2019)⁴³

Enxergar Lélia como intérprete do Brasil, como pensadora dessa identidade nacional, é um exercício decolonial, que implica em deslocamentos de olhares, pois, socialmente, seu corpo negro e feminino está “naturalizado” ao lugar de “Outridade”, num contexto patriarcal racista que massacra as corporeidades consideradas desviantes, onde a referência de humano e, conseqüentemente, de saber científico e acadêmico, é cisheteronormativa branca e masculina.

Todavia, interessa-me, aqui, discutir o esforço etimológico que Lélia empreendeu por toda uma vida em compreender o que nos singulariza como nação, o que define nossa identidade nacional. Daí, o conceito de identidade amefricana forjado pela autora. Esse conceito e esforço a aproximam de Beatriz Nascimento, que também se implica de compreender como foi e é forjada a identidade brasileira, que, para ela, é atlântica: “sou atlântica”. O pesquisador Alex Ratts (2006) explica que,

Para Beatriz Nascimento o corpo negro se constitui e se redefine na experiência da diáspora e na transmigração (por exemplo, da senzala para o quilombo, do campo para a cidade, do Nordeste para o Sudeste). Seus textos, sobretudo em *Ori*, apontam uma significativa preocupação com essa (re)definição corpórea. Neste tema, encontramos discorrendo acerca da sua própria imagem, da “perda da imagem” que atingia os(as) escravizados(as) e da busca dessa (ou de outra) imagem perdida na diáspora. (p. 65)

Ambas as autoras, Beatriz Nascimento e Lélia Gonzalez, estão preocupadas em pensar a identidade negra no contexto da diáspora brasileira que implica num esforço de ir além de apenas pensar o negro brasileiro como africano em diáspora, pois sua identidade foi forjada não apenas em África, mas na travessia atlântica, nesse movimento de vinda para as Américas. A partir daí, podemos pensar essa identidade no que ela tem de quilombola e indígena, num movimento de partida e chegada. “A radicalidade da proposta de interpretação da realidade brasileira proposta por Lélia [bem como, eu acrescentaria, por Beatriz Nascimento] consiste em retirar os sujeitos negros das margens e posicioná-los no centro da nação”. (BARRETO, 2018, p. 16). Essa origem brasileira fundada no Quilombo aparece em Lélia e em Beatriz:

Palmares foi a primeira tentativa brasileira no sentido da criação de uma sociedade democrática e igualitária que, em termos políticos e socioeconômicos, realizou um grande avanço. Sob a liderança da figura genial de Zumbi, ali existiu uma efetiva harmonia racial já que sua população, construída por negros, índios, brancos e mestiços, vivia do trabalho livre cujos benefícios revertiam para todos, sem exceção. Na verdade, Palmares foi o berço da

⁴³ [*] tradução livre, de Anne Caroline Quiangala, do texto originalmente publicado em inglês na página oficial da autora. Excerto do livro *Memória de Plantação* (2019).

nacionalidade brasileira. E o mesmo se pode dizer em relação aos quilombos... (GONZALEZ, 2018, p. 37).

Para Beatriz Nascimento,

o quilombo é um avanço, é produzir ou reproduzir um momento de paz. Quilombo é um guerreiro quando precisa ser guerreiro. E também é o recuo se a luta não é necessária. É uma sapiência, uma sabedoria. A continuidade de vida, o ato de criar um momento feliz, mesmo quando o inimigo é poderoso, e mesmo quando ele quer matar você. **A resistência. Uma possibilidade nos dias da destruição.** (2018, p.7, os grifos são meus)

Pautemos aqui, antes de prosseguir, que a fuga também é resistir. Quais as rotas de fuga que criamos para resistir ao racismo colonialista? É justamente da fuga que advém o quilombo, do “fato histórico que é a fuga: é o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade de outro, daí a importância da migração [negra], a importância da busca do território” (Ôrí, 1989, 18’39” – 18’50”):

É no final do século XIX que o quilombo recebe o significado de instrumento ideológico contra as formas de opressão. (...) É enquanto caracterização ideológica que o quilombo inaugura o século XX. (...) até os anos 70, o quilombo adquire este papel ideológico [de ser lembrado pelas manifestações artísticas como desejo de uma utopia] fornecendo material para a ficção participativa como o caso da peça teatral *Arena Contra Zumbi*, buscando o reforço da nacionalidade brasileira através do filão da resistência popular às formas de opressão, confundindo num bom sentido o território palmarino com a esperança de um Brasil mais justo onde houvesse liberdade, união e igualdade. (NASCIMENTO, 2006, p. 122-123)⁴⁴

Na travessia atlântica, do trauma colonial do racismo à cura, a estrutura narrativa de *Corpos Invisíveis* se evidencia nas falas de três das entrevistadas – a articuladora cultural Simone Ricco e as atrizes Luana Xavier e Dani Ornellas –, que apontam as rotas criadas por elas mesmas e pelos seus como espaços de resistência, partilha e aquilombamento:

Construir quilombos e estar ao lado de pessoas que me ajudam a me entender como alguém melhor, acho que é a grande experiência de um acolhimento que não é poético, romântico, não tem a cara da mais bela arte plástica ou literária, tem a cara do desafio. Acolhimento para nós, sujeitos homens e mulheres negras, acolhimento é desafio. (Simone Ricco, 61’52”)

Minha avó tem uma frase ótima que diz: “é muito difícil você lutar contra um racismo que não existe”, porque, se você perguntar no Brasil, ninguém é racista. As pessoas não são racistas, pelo menos assim elas respondem quando são questionadas sobre; e a forma que eu acho é... talvez mais pertinente ou mais fácil da gente conseguir é a gente trocando afeto. Então, esse verbo que é “Ah! A gente se aquilomba”, é isso que a gente tem que fazer. A gente tem que se aquilombar e isso não é porque nós temos problemas com a branquitude diretamente ou que a gente odeia os brancos. O que acontece é que nós fomos durante tanto tempo é... relegados a um papel de submissão na vida social, na vida profissional que chegou a hora da gente se valorizar, da gente se gostar, da gente se amar e da gente se unir mesmo e unir forças para ver se a gente consegue quem sabe um dia diminuir essa diferenciação que a gente tem na sociedade pela cor da nossa pele. (Luana Xavier, 62’20”)

⁴⁴ Publicado originalmente em: *Afrodíaspóra*, nº. 6-7, p. 41-49, 1985.

A fala de Luana Xavier comporta tanto elementos do escopo teórico desenvolvido por Beatriz Nascimento, ao definir quilombo como espaço de resistência, quanto por bell hooks, ao definir o amor como uma escolha, um ato revolucionário que proporciona cura pessoal e coletiva.

Refazendo esse trajeto aqui até a Casa das Pretas, eu fiquei pensando na importância que era cada degrau. Subir essa... essas escadas aqui onde a Marielle... saiu daqui e... hoje é germinada na gente, é... na nossa fala, nas nossas ações cotidianas e... entender a responsabilidade minha de ser artista em um dos países mais racistas do mundo, de escolher ser artista quando diziam para mim que eu... se a minha pele não fosse tão escura que seria mais fácil para mim adentrar o universo das artes. E... chegar aqui tão impregnada disso tudo, da existência da Marielle em mim, em cada uma de nós que somos sementes é... para fortalecer a minha história, para fortalecer quem veio depois de mim, como a Sophia, e para fortalecer e me fortalecer nas histórias de quem veio antes de mim, como a minha referência maior que é a Ruth de Souza, que fez 98 anos agora no domingo [2019], no Dia das Mães e uma das grandes mulheres que sempre disseram para mim que o que eu quisesse fazer eu poderia. (Dani Ornellas, 63'24")

Tenho escolhido caminhar na direção que me parece mais condizente com aquilo que eu acredito. E muitas vezes o que eu acredito, principalmente na educação, essa tem sido uma grande descoberta, eu acredito que... que esse é o espaço onde eu dialogo mais com os meus, porque eu estou dentro de uma sala da educação pública e o contato com os meus alunos da educação pública me coloca em contato toda hora comigo, com a menina que eu fui. (Simone Ricco, 66'52")

Nas falas de Dani Ornellas e de Simone Ricco, ressoam ecos da concepção de amor que hooks defende como ato revolucionário e decolonial, capaz de sarar as feridas do colonialismo, a identidade ruída, incompleta, fragmentada, e a estima violada em suas subjetividades e no contexto coletivo. Dani Ornellas ressignifica o passado ao olhar para trás e mirar nos referenciais de mulheres negras que vieram antes dela, as chamadas pioneiras, que pavimentaram o caminho das próximas gerações, das que viriam depois, como fez Ruth de Souza, pioneira no teatro e nas artes cênicas. “Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos” (hooks, 1994, s. p.). Tomando como referencial uma mulher negra pioneira, Dani Ornellas busca fortalezas para o presente, para sua própria história e para as mulheres que virão depois dela, como a atriz mirim Sophia, menina negra da baixada fluminense com quem contracenou como sendo sua filha no longa-metragem *Medida Provisória* (2022), de Lázaro Ramos, gravado a mesma época de *Corpos Invisíveis*, em 2019. “Quando conhecemos o amor, quando amamos... é possível transformar o presente e sonhar o futuro” (hooks, 1994, s. p.). Ornellas prossegue:

Muitas das pessoas que estão aqui e vocês não estão vendo, mas é uma equipe linda! Só tem mulheres e mulheres que se parecem comigo. Desde o primeiro telefonema que eu recebi na minha casa até chegar e me sentar aqui, eu só falei com mulheres, eu sabia que eram mulheres que eu me identificava. Coisa que já é muito raro, mesmo eu tendo 23 anos de carreira, eu conto nos dedos de uma das minhas mãos as vezes que eu entrei em um espaço e eu vi uma equipe ou parte dessa equipe que se parecesse comigo ou, como agora, que é a primeira vez real que eu vivencio isso. Uma equipe completamente feminina constituída de mulheres negras e falei com você que isso é curativo. Então, estar aqui podendo falar sobre esse **aquilombamento** que eu estou vivendo aqui é... sobre **essa forma de desenvolver tecnologias e formas artísticas de nós nos comunicarmos e de tecer uma rede de**

sustentação real, estou vivendo agora aqui; **de diminuir o impacto dessa solidão, eu estou vivendo agora aqui com vocês.** (Dani Ornellas, 67'41", os grifos são meus)

Em outras palavras, Dani Ornellas está dizendo, como Marielle Franco em seu mais emblemático discurso na câmara dos vereadores do Rio de Janeiro (2018)⁴⁵, “eu não serei interrompida, não seremos interrompidas”; também como bell hooks e tantas outras mulheres de antes, de agora e de depois: “eu não terei a minha vida reduzida. Eu não vou me curvar ao capricho ou à ignorância de outra pessoa” (hooks, 2019).

Simone Ricco, por outro lado, pensa no amor como prática libertadora a partir da escola, quando diz: “tenho escolhido caminhar na direção que me parece mais condizente com aquilo que eu acredito. E muitas vezes o que eu acredito, principalmente na educação”, “que esse é o espaço onde eu dialogo mais com os meus, porque eu estou dentro de uma sala da educação pública, e o contato com os meus alunos da educação pública me coloca em contato toda hora comigo, com a menina que eu fui” (Simone Ricco, 66'52”).

Tenho vivido também, em sala de aula, como arte-educadora, essa experiência que Ricco refere. hooks defende que

Quando a educação é a prática da liberdade, os alunos não são os únicos chamados a partilhar, a confessar. (...) Toda sala de aula em que for aplicado um modelo holístico de aprendizado será também um local de crescimento para o professor, que será fortalecido e capacitado por esse processo. Esse fortalecimento não ocorrerá se nos recusarmos a nos abrir ao mesmo tempo em que encorajamos os alunos a correr riscos. Os professores que esperam que os alunos partilhem narrativas confessionais, mas não estão eles mesmos dispostos a partilhar as suas exercem o poder de maneira potencialmente coercitiva. Nas minhas aulas, não quero que os alunos corram nenhum risco que eu mesma não vou correr, não quero que partilhem nada que eu mesma não partilharia. Quando os professores levam narrativas de sua própria experiência para a discussão em sala de aula, elimina-se a possibilidade de atuarem como inquisidores oniscientes e silenciosos. É produtivo, muitas vezes, que os professores sejam os primeiros a correr o risco, ligando as narrativas confessionais às discussões acadêmicas... (2013, p. 35)

Tenho buscado construir com minhas alunas e alunos esse espaço de confiança, onde possamos falar de nossos fracassos e nossas inseguranças. Quando construímos assim nossa relação e nossa vivência em sala de aula, eles se tornam mais abertos ao acontecimento, ao se abrir para a experiência estética, para o encontro artístico, para o autoconhecimento, para a possibilidade de “teorizar” a partir da própria realidade, das próprias vivências, dos próprios sentimentos. Em uma aula, com uma turma bem pequena, apenas três alunas nesse dia, todas negras, na faixa de 10 anos, moradoras de favelas cariocas, assistimos em sala a animação peruana *Ainbo, a Guerreira da*

⁴⁵ Trecho do discurso original divulgado no canal do Instituto Marielle Franco em 11 de maio de 2022, disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PVV6FfOAQ-Y>>.

Amazônia (2021, dir. Jose Zelada e Richard Claus) e lhes dei espaço para dialogarem, comigo e entre si. Durante a exibição, uma delas explica à outra:

- “Yacuruna [força antagonista na narrativa] é o espírito que quer fazer mal a todo mundo”.
- “Até ao branco?” – a outra pergunta.
- “É, a todo mundo”, responde.

Era nossa primeira aula, mas já pude perceber que, em algum sentido ou dimensão, ainda que embrionária, elas já articulavam a narrativa assistida à sua realidade pessoal e comunitária, reconhecendo o que nomeamos na academia como privilégio branco. Se mostraram surpresas com o fato de que não apenas os personagens indígenas poderiam sofrer com as mazelas do antagonista da narrativa, mas também as pessoas brancas. Na mesma aula, falamos sobre o que gostavam de desenhar e uma delas afirmou assertiva e espontaneamente: “Eu não gosto de pintar quando eu desenho, porque eu quero pintar os desenhos com a cor da minha pele e não tem lápis da minha cor”. Essa frase me fez lembrar de como minha geração, desde a infância, naturalizou chamar o lápis rosado de “lápis cor de pele”, e como passei a infância inteira pintando personagens brancas, loiras e de olhos azuis. É por isso também que, em uma das sequências do documentário *Corpos Invisíveis*, destruo e enterro no mar as bonecas que foram símbolo da minha geração, o referencial de um padrão perfeito de beleza, que toda menina cresceu querendo ser, ainda que nada tivessem em comum com elas:



Figura 36: Frame do filme *Corpos Invisíveis*

Por outro lado, também nessa aula, uma das alunas contou: “uma vez, eu me desenhei adulta igual eu sonhei, com um ‘blackão’ lindo, ‘altão’”. Essa frase me marcou muito, por estar em completa oposição ao que vivi na infância, quando “todas as meninas” queriam (queríamos) alisar os cabelos ou usar química relaxante – na tentativa de reduzir o volume das madeixas, o que fiz por anos; ou

prendê-los; ou trançá-los; ou, ainda, molhá-lo no banheiro da escola ou da igreja, caso estivesse solto, cada vez que começasse a secar, evitando assim revelar seu volume, ou que ele “armasse”, como dizíamos à época. Por outro lado, a frase dessa aluna também me encheu de otimismo – o otimismo da vontade e o pessimismo da razão –, pois pouco a pouco as novas e as próximas gerações vêm de fato recolhendo todas as vozes mudas caladas das que vieram antes delas, abriram e pavimentaram o caminho para que hoje e amanhã elas possam se autoafirmar, experimentar mais cedo o processo de tomada de consciência e construir novos devires, novos projetos de mundo.

A academia não é o paraíso. Mas o aprendizado é um lugar onde o paraíso pode ser criado. A sala de aula com todas as suas limitações, continua sendo um ambiente de possibilidades. Nesse campo de possibilidades temos a oportunidade de trabalhar pela liberdade, de exigir de nós e dos nossos camaradas uma abertura da mente e do coração que nos permita encarar a realidade ao mesmo tempo em que, coletivamente, imaginamos esquemas para cruzar fronteiras, para transgredir. (hooks, 2013, p. 273)

Em *Os condenados da Terra* (1968), Fanon irá afirmar que “a pessoa colonizada quando empreende sua produção artística deve fazê-lo com o propósito de abrir o futuro, convidar a ação e fundar a esperança” (s.p. *apud* KIELELA, S.n.t.). Somos muitas mulheres negras comprometidas com uma arte que promova mudanças, que mova estruturas. Rose Mara Kielela, arte-educadora, multiartista e pesquisadora brasileira que viveu em Angola, afirma no *ebook 12 Brincadeiras africanas para fortalecer o coração e despertar o cérebro*: “a arte é também uma ferramenta potencializadora/ampliadora/transformadora da vida... E a vida é compreendida como à nossa forma de ser, sentir e conhecer o mundo” (s.n.t.). Idealizadora de um espaço virtual de compartilhamento de saberes e fazeres artísticos, nomeado como Umbangu, ela define o termo como:

Umbangu, é uma palavra que em kikongo e kimbundo significa: a arte de aproveitar o conhecimento das ciências (experiência/sabedoria) para produzir efeitos surpreendentes (transformação). Tal palavra é uma das designações possíveis para a noção de arte entre esses povos, que é muito diferente da noção de arte que temos no mundo ocidental, para os povos Congo (África do Oeste), podemos perceber na sentença que o fazer artístico está fundado no conhecimento advindo da experiência/sabedoria (ciências) e visa a transformação (efeitos surpreendentes).
(...) Nesta perspectiva, o fazer artístico envolve também a nossa potencialidade de aprendizagem (educação), e a nossa constituição identitária/modo de sentir o mundo, que se expressa na nossa saúde mental, e por sua vez é determinante para a nossa saúde integral. (KIELELA, s.n.t.)

Essa perspectiva, essa potencialidade de produzir tecnologias negras afrodiáspóricas é produção de vida, mais do que somente produção de saberes e conhecimento. Buscamos constantemente por reparação, do trauma colonial, do que fere a alma. Mas essa cura não alcançamos de modo individual, eu me curo te curando, eu te curo me curando – como afirma Caroline Amanda⁴⁶

⁴⁶ Caroline Amanda desenvolve um trabalho decolonial de resgate dos valores matriarcais e keméticos no espaço *Yoni das Pretas*, fundado por ela. Disponível em: <<https://www.facebook.com/YONIDASPRETAS>>

em sua prática como educadora menstrual e pesquisadora. Essa cura de que fato implica em uma troca, como define Beatriz Nascimento no filme *Ôrí* (1989), que é do nível do soul, da alma da mulher e do homem escravizado, implica em entrar em relação:

a medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos, chefes, mercadores também, havia uma relação escravo/escravo como também de intercâmbio, uma change. Essa troca era do nível do soul, da alma, do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer. A experiência da perda da imagem. A experiência do exílio. (NASCIMENTO, 1989)

Da partilha do exílio e da solidariedade e fraternidade como povos negros excluídos – Munanga (2009, p. 16) irá dizer que ser negro é ser excluído –, se fortalece uma identidade fundada na afirmação da negritude – que, aqui, nada tem de essencialista, e está diretamente ligada a um processo de tomada de consciência pelo negro/a. Em um dos trechos da entrevista da atriz e pesquisadora Danielle Anatólio em *Corpos Invisíveis*, ela afirma o compromisso ancestral de nossos corpos e corpos negras em diáspora no fazer artístico:

Toda a força da cultura negra, da cultura afro-brasileira, está aí também para lembrar que esse corpo tem ancestralidade e que esse é um corpo vivo. Eu começo a perceber a necessidade da gente falar de uma especificidade relativa à essas mulheres negras artistas, né? Mulheres lésbicas, heterossexuais, mulheres trans, nós somos a geração que podemos falar. Eu posso estar em cena com meu corpo negro, gordo. Eu posso estar em cena falando de machismo, eu posso estar em cena falando de feminismo, falando de mulherismo. Então, é... as nossas ancestres não tiveram essa possibilidade e cabe a nós inclusive trazer essas histórias dessas mulheres. (58'59")

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Se você esquecer, não é proibido voltar atrás e reconstruir”.
Provérbio africano

No percurso que empreendo do trauma à cura no meu fazer artístico, descubro que a cura não é um lugar habitável, pronto e acabado, é uma práxis dialética constante, é lutar hoje, amanhã e depois, é uma cadência constante entre o otimismo da vontade e pessimismo da razão, está impregnada de uma força destruidora criadora. A citação marxista que Fanon escolhe como epígrafe de sua conclusão em *Pele negra, máscaras brancas* fala da poesia da revolução, de uma ética e uma estética revolucionária, transformadora, de um devir, um mundo por construir, uma prática transformadora:

Não é do passado, mas unicamente do futuro, que a revolução social do século XIX pode colher a sua poesia. Ela não pode começar a dedicar-se a si mesma antes de ter despedido toda a superstição que a prende ao passado. As revoluções anteriores tiveram de recorrer a memórias históricas para se insensibilizar em relação ao seu próprio conteúdo. A revolução do século XIX precisa deixar que os mortos enterrem os seus mortos para chegar ao seu próprio conteúdo. Naquelas, a fraseologia superou o conteúdo; nesta, o conteúdo supera a fraseologia. (MARX⁴⁷ apud FANON, 2020, p. 235)

Dialogando com o texto e o autor, Fanon acrescenta:

Não levamos a ingenuidade ao ponto de acreditar que os apelos à razão ou ao respeito pelo ser humano podem mudar a realidade. Para o negro que trabalha nos canais de Le Robert⁴⁸, só existe uma solução: a luta. E ele empreenderá e travará essa luta não seguindo uma análise marxista ou idealista, mas simplesmente porque só será capaz de conhecer a sua existência sob a forma de um combate travado contra a exploração, a miséria e a fome. (2020, p. 235)

Se tem algo que mulheres negras têm feito no passado e na contemporaneidade, na vida social como um todo e também no campo das artes e do cinema, é mover estruturas por vezes engessadas, cristalizadas. É construir um fazer artístico impregnado do cotidiano, articulado a ele, interseccionando estética e vida cotidiana. É por isso que reivindico, neste trabalho, o termo “escrevivências”, de Conceição Evaristo, porque essa “escrita” das imagens nasce do cotidiano dessas mulheres e dos seus. Essa intersecção entre arte, estética, ética, cotidiano, modos de ser e viver só nos

⁴⁷ In: MARX, Karl. *O 18 Brumário de Luís Bonaparte*.

⁴⁸ Cidade da Martinica.

é possível e favorável, porque construímos quilombos, Ôrí, aquilombando-nos uns nos outros, umas nas outras.

“Quem é quilombo? O que é o quilombo?”, Beatriz Nascimento pergunta, em *voice off*, em *Ôrí* (1989). “(...) É um estar só, um estar em fuga, um estar empreendendo um novo limite para sua terra, para seu povo e para você”, “(...) de um homem que não reconhece que é propriedade de outro...”. Nascimento abre o filme narrado que o sujeito negro escravizado “troca com o outro a experiência do sofrer, a experiência da perda da imagem, a experiência do exílio”, a dor e o trauma colonial. É no aquilombar-se enquanto corpo performático que o sujeito negro se conecta novamente com os seus e com sua ancestralidade: “A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado. Como se o corpo fosse o documento”. Se o corpo é documento, perdê-lo como forma de expressão é morrer um pouco, fica o vazio. “Não é à toa que a dança para o negro é como se fosse um momento de libertação. O negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, enquanto ele não esquece no gesto que ele não é mais um cativo” – em *voice off*. Isto porque, como afirma, “a linguagem do transe é a linguagem da memória”, “(...) uma unidade primordial, que é a cabeça, que é o núcleo, o quilombo é núcleo” - em *voice off* no filme. Podemos considerar, então, que o “Quilombo é o Ôrí” para esse sujeito transmigrado, que vem em travessia atlântica, mas traz consigo os fragmentos de uma memória ancestral e dos seus. “A terra é meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Onde eu estou, eu sou” (NASCIMENTO no filme *Ôrí*, 1989):

Quilombo é uma história. Essa palavra tem uma história. Também tem uma tipologia de acordo com a região e de acordo com a época, o tempo. Sua relação com o seu território. É importante ver que, hoje, o quilombo traz pra gente não mais o território geográfico, mas o território a nível (sic) duma simbologia. Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho a direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (1989).

O quilombo é parte da construção de identidade, lugar de afirmação existencial, do Ser e estar no mundo, é devir e afirmação de vida, é pertença, é encontro

É para dar conta da experiência do sujeito transmigrado, forjado em travessia atlântica, os diaspóricos das Américas (Sul, Central, Norte e Insular), que Lélia Gonzalez cunha o termo Amefricanidade, que define a formação histórico-cultural das Américas a partir da presença ativa, das contribuições, legados e influências africanas e indígenas:

Seu valor metodológico, a meu ver, está no fato de permitir a possibilidade de resgatar uma unidade específica, historicamente forjada no interior de diferentes sociedades que se formam numa determinada parte do mundo. Portanto, a América, enquanto sistema etnogeográfico de referência, é uma criação nossa e de nossos antepassados no continente em que vivemos, inspirados em modelos africanos. Por conseguinte, o termo amefricanas/amefricanos designa

toda uma descendência: não só a dos africanos trazidos pelo tráfico negreiro, como daqueles que chegaram à AMÉRICA muito antes de Colombo. Ontem como hoje, amefricanos oriundos dos mais diferentes países têm desempenhado um papel crucial na elaboração dessa Amefricanidade que identifica, na Diáspora, uma experiência histórica comum.. Embora pertençamos a diferentes sociedades do continente, sabemos que o sistema de dominação é o mesmo em todas elas, ou seja: o racismo, essa elaboração fria e extrema do modelo ariano de explicação, cuja presença é uma constante em todos os níveis de pensamento, assim como parte e parcela das mais diferentes instituições dessas sociedades. (GONZALEZ, 2018, p. 330)

Para bell hooks,

A mulher negra descolonizada precisa definir suas experiências de forma que outros entendam a importância de sua vida interior. Se passarmos a explorar nossa vida interior, encontraremos um mundo de emoções e sentimentos. E se nos permitirmos sentir, afirmaremos nosso direito de amar interiormente. A partir do momento em que conheço meus sentimentos, posso também conhecer e definir aquelas necessidades que só serão preenchidas em comunhão ou contato com outras pessoas. (2013, s.p.)

Gloria Anzaldúa, no texto *Falando em Línguas*, nos convoca a jogar fora “a abstração e o aprendizado acadêmico, as regras, o mapa e o compasso” (2020, p. 235) para sentir nossos “caminhos sem anteparos. Para alcançar mais pessoas, deve-se evocar as realidades pessoais e sociais – não através da retórica, mas com sangue, pus e suor” (2020, p. 235). Anzaldúa nos conchama a escrever com línguas de fogo, sem permitir que mordanças abafem nossas vozes, por nossas tripas no papel, desenterrar a voz soterrada (2020, p. 235), muda, calada. No surdo vazio do tempo, não há escuta. Mas ainda assim, eu falo, ainda assim, eu grito, ainda assim, eu canto, ainda assim, eu danço, ainda assim, eu permaneço.

Em memória de Beatriz Nascimento

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
a lua fêmea, semelhante nossa,
em vigília atenta vigia
a nossa memória.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
há mais olhos que sono
onde lágrimas suspensas
virgulam o lapso
de nossas molhadas lembranças.

A noite não adormece
nos olhos das mulheres
vaginias abertas
retêm e expulsam a vida
donde Ainás, Nzingas, Ngambeles
e outras meninas luas
afastam delas e de nós
os nossos cálices de lágrimas.

A noite não adormecerá
jamais nos olhos das fêmeas
pois do nosso sangue-mulher

de nosso líquido lembradiço
em cada gota que jorra
um fio invisível e tônico
pacientemente cose a rede.

(EVARISTO, 1996)

Ao longo do debate que estabeleço com as autoras nesta pesquisa, vimos que o pensamento de Lélia Gonzalez e de Beatriz Nascimento convergem com a teoria decolonial, produz rupturas, novas formas de existir e resistir, de se posicionar, de se colocar diante do mundo, de valorizar o que é sistematicamente desprezado pelo colonizador, de questionar criticamente, de buscar novos caminhos, de produzir novos conceitos. A partir dos filmes de realizadoras negras contemporâneas, foi possível tecer uma rede de conceitos que revelam os múltiplos aspectos do pensamento decolonial brasileiro. Analisei as narrativas fílmicas em busca de um cerne, um núcleo comum, que favorecesse a abordagem da dimensão pessoal e social no processo de construção das subjetividades e identidades de mulheres negras, buscando em diversos autores um embasamento e aprofundamento teórico e reflexivo.

“Para nós o racismo se constitui como a sintomática que caracteriza a neurose cultural brasileira. Nesse sentido, veremos que sua articulação com o sexismo produz efeitos violentos sobre a mulher negra em particular” (GONZALEZ, 2018, p. 191). hooks aponta para o preterimento afetivo e a solidão da mulher negra como uma realidade constante na vida de mulheres negras, mas, ainda assim, pouco discutida socialmente, quando diz: “muitas mulheres negras sentem que em suas vidas existe pouco ou nenhum amor. Essa é uma de nossas verdades privadas que raramente é discutida em público. Essa realidade é tão dolorosa que as mulheres negras raramente falam abertamente sobre isso” (1994, s.p.); por outro, ela enfatiza:

Quando nós, mulheres negras, experimentamos a força transformadora do amor em nossas vidas, assumimos atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes. Assim poderemos acumular forças para enfrentar o genocídio que mata diariamente tantos homens, mulheres e crianças negras. Quando conhecemos o amor, quando amamos, é possível enxergar o passado com outros olhos; é possível transformar o presente e sonhar o futuro. Esse é o poder do amor. **O amor cura.** (1994, s.p., os grifos são meus)



Figura 37: Still de *Corpos Invisíveis*

Na epígrafe de *Ensinando a transgredir* (2013), bell hooks nos presenteia com uma citação de Paulo Freire, que, como ela mesma descreve, foi o pensador que marcou sua vida. Aqui, também nos cabe bem esta citação, pois, como descreve Tiganá Santana (2021), ao apresentar o conceito de memória na perspectiva dos povos bankongos, é sobre processos e processos e processos, sobre devires, um eterno vir a ser: “Ser capaz de recomeçar sempre, de fazer, de reconstruir, de não se entregar, de recusar burocratizar-se mentalmente, de entender e de viver a vida como processo, como vir a ser...” (FREIRE *apud* hooks, 2013, p.5).

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda. **O perigo de uma única história**. Geledés, 16/03/2010. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/chimamanda-adichie-o-perigo-de-uma-unica-historia/>>.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. Tradução de Julia Romeu. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

AKOTIRENE, Carla. **Interseccionalidade**. São Paulo, SP: Sueli Carneiro; Pólen, 2019.

AKOTIRENE, Carla. **Carla Akotirene no BahiaCast**, 12 de abril de 2023. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=aHqBdXRf27A>>.

ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007.

ALMEIDA, Silvio. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

AMANDA, Caroline. *Yoni das Pretas*, S.n.t. Disponível em: <<https://www.facebook.com/YONIDASPRETAS>>.

ANDRADE, Mayra. Entrevista. In: BONIFÁCIO, João. Mayra Andrade faz música ilegítima. Portal **Público**, em 15 de maio de 2009. Disponível em: <<https://www.publico.pt/2009/05/15/culturaipsilon/noticia/mayra-andrade-faz-musica-ilegitima-231363>>.

ANZALDÚA, Gloria. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. Tradução de Édna de Marco. In: **Estudos Feministas**, Ano 8, p. 229-236, 1º semestre 2020. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/9880/9106>>.

BAMBA, Mohamed. O campo discursivo dos mini-documentários sobre a condição diaspórica no cinema brasileiro. In: **Literatura, cultura e memória negra. A Cor das Letras**. UEFS, nº 12, p. 57-77, 2011. Disponível em: <<http://mahomedbamba.com/>>.

BARRETO, Raquel. Introdução: Lélia Gonzalez, uma intérprete do Brasil. In: GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras: Lélia Gonzalez em primeira pessoa**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

BATISTA, Carla. O que é Interseccionalidade? Entrevista com Carla Akotirene. In: **Folha de Pernambuco**, 07 de setembro de 2019. Disponível em: <<https://www.folhape.com.br/noticias/o-que-e-interseccionalidade/80564/>>.

BRASIL. Governo Federal. Lei nº 12.711, de 29 de agosto de 2012, que dispõe sobre o ingresso nas universidades federais e nas instituições federais de ensino técnico de nível médio e dá outras providências. Disponível em: <http://planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2011-2014/2012/lei/112711.htm>.

CABRAL, Amílcar. A Resistência Cultural. **Análise de alguns tipos de resistência**. Edição do PAIGC: Bolama, 1979, p. 71-107.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. São Paulo, 2005. Tese de doutorado. Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade de São Paulo.

COSTA, Gilberto. Cresce total de negros em universidades, mas acesso é desigual. In: AGÊNCIA Brasil, 20 de novembro de 2020. Disponível: <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/geral/noticia/2020-11/cresce-total-de-negros-em-universidades-mas-acesso-e-desigual>>.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2018.

DELEUZE, Gilles; GUATARRI, Felix. 28 de novembro de 1947 - Com criar para si um Corpo sem Órgão. In: **Mil Platôs**, vol. 3. São Paulo: Editora 34, 1996, pp 08-27.

EVARISTO, Conceição. As grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio (Org.). **Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007, p. 16-21.

- EVARISTO, Conceição. **Becos da memória**. Rio de Janeiro: Pallas, 2018. Disponível em: <https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7590386/mod_resource/content/1/Evaristo%202017.pdf>.
- EVARISTO, Conceição. Vozes-mulheres. In: **Cadernos Negros**. Poemas Afro-brasileiros, vol.19, Editora Anita, 1996.
- EVARISTO, Conceição. Vozes-Mulheres. **Poemas de recordação e outros movimentos**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Malê, 2017, p. 24-25.
- FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Ubu: São Paulo, 2020.
- FANON, Frantz. **Pele negra máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- FANON, Frantz. Racismo e cultura. In: MANOEL, Jones; LANDI, Gabriel (orgs.). **Revolução Africana**. Uma antologia do pensamento marxista. São Paulo: Autonomia Literária, 2019, p. 63-77.
- FERREIRA, Maria Leticia Mazzucchi. Políticas da memória e políticas do esquecimento. In: **Aurora**, p. 102-118, 2011. Disponível em: <www.pucsp.br/revistaaurora>.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Autoficção feminina: a mulher nua diante do espelho. In: **Revista Criação & Crítica**. USP, São Paulo, nº. 4, p. 91-102, abril/2010.
- FIGUEIREDO, Eurídice. Formas e variações autobiográficas. A autoficção. **Mulheres ao espelho**: autobiografia, ficção, autoficção. Rio de Janeiro: Eduerj, 2013. p. 13-74.
- FRANCO, Marielle. Entrevista. In: PITASSE, Mariana. Marielle Franco: “Ser mulher negra é resistir e sobreviver o tempo todo”. *Brasil de Fato*, 15 de março de 2018. Disponível: <<https://www.brasildefato.com.br/2018/03/15/marielle-franco-or-ser-mulher-negra-e-resistir-e-sobreviver-o-tempo-todo>>.
- FRANCO, Marielle. Trecho do discurso original na Câmara dos Vereadores do Rio de Janeiro, em 08 de março de 2018. Canal Instituto Marielle Franco. Publicado em 11 de maio de 2022. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=PVV6FfO AQ-Y>>.
- GEMAA. Infográfico Cinema Brasileiro. **Raça e gênero nos filmes de grande público** (1995-2021). Rio de Janeiro: GEMAA/ IESP / UERJ, 25 de janeiro de 2023. Disponível em: <<https://gema.iesp.uerj.br/infografico/cinema-brasileiro-raca-e-genero-nos-filmes-de-grande-publico/>>.
- GEMAA. **Gênero e Raça no Cinema Brasileiro**. Rio de Janeiro: GEMAA/ IESP / UERJ, 2018 e 2023. Disponível em: <www.gema.iesp.uerj.br>.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural de amefricanidade. In: **Tempo Brasileiro**. Rio de Janeiro, nº. 92/93 (jan./jun.), 1988b, p. 69-82.
- GONZALEZ, Lélia. In: **Mulherio**. Ano II, nº 5, janeiro/fevereiro, 1982.
- GONZALEZ, Lélia. Mulher Negra. In: **Mulherio**, Ano I, nº. 3, São Paulo, 1981.
- GONZALEZ, Lélia. Nanny. In: **Revista Humanidades**, v. 17, ano IV. Brasília: Universidade de Brasília, 1988, p. 23-25.
- GONZALEZ, Lélia. Por um feminismo afrolatinoamericano. In: **Revista Isis International**. Vol. IX, Santiago/Chile: MUDAR/DAWN, junho, 1988a, p. 133-141.
- GONZALEZ, Lélia. **Primavera para as rosas negras**: Lélia Gonzalez em primeira pessoa. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

GRACIOTTI, Mariana. O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro. **Philos**. A Revista das Latinidades, 2020. Disponível em: <<https://revistaphilos.com/2020/11/24/o-corpo-documento-e-a-travessia-imagetica-do-cinema-negro-brasileiro-por-mariana-graciotti/>>.

HARNECKER, Marta. **Os conceitos elementares do materialismo histórico**. 1ª edição. São Paulo: Global Editora, 1981.

hooks, bell. **Ensinando a transgredir**: a educação como prática da liberdade. São Paulo Martins Fontes, 2013. Tradução de Marcelo Brandão Cipolla.

hooks, bell. Love as the practice of freedom. In: **Outlaw Culture**. Resisting Representations. Nova Iorque: Routledge, 2006, p. 243–250. Tradução para uso didático por Wanderson Flor do Nascimento.

hooks, bell. Movimentar-se para além da dor. In: Editorial. **Blogueiras Negras**, 11 de maio de 2016. Tradução de Charô Nunes e Larissa Santiago. Disponível em: <<https://blogueirasnegras.org/movimentar-se-para-alem-da-dor-bell-hooks/>>.

hooks, bell. O amor como prática de liberdade. In: **Anãnsi**: Revista de Filosofia, Salvador, v. 2, n. 2, p. 277-283, 2021. Tradução de Thiago Pinho.

hooks, bell. **E eu não sou uma mulher?** Mulheres negras e feminismo. Tradução Bhuvi Libanio. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 2019. E-book.

hooks, bell. **Vivendo de amor**, 1994. Tradução de Máisa Mendonça. Disponível em: <<https://www.olibat.com.br/documentos/Vivendo%20de%20Amor%20Bell%20Hooks.pdf>>.

hooks, bell. **Tudo sobre o amor**: novas perspectivas. São Paulo: Elefante, 2021.

KIELELA, Rose Mara. **12 Brincadeiras africanas para fortalecer o coração e despertar o cérebro**. UMBANGU – Espaço Cultural Virtual de Ação Decolonial, S.n.t.

KILOMBA, Grada. **Descolonizando o conhecimento**. Uma Palestra-Performance de Grada Kilomba. Tradução: Jessica Oliveira⁴⁹. 2016. Disponível em: <<https://joaocamillopenna.files.wordpress.com/2018/05/kilomba-grada-ensinando-a-transgredir.pdf>>.

KILOMBA, Grada. Entrevista. In: BENTO, Helena. “O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada. Dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra”. **Portal Geledés**, 30/05/2019. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/o-colonialismo-e-uma-ferida-que-nunca-foi-tratada-doi-sempre-por-vezes-infeta-e-outras-vezes-sangra/?fbclid=IwAR2uH4fEs2luKu71Akz8DIKYzKNarDr0AP98HNBBJ2eYf3AUcmwtVLSlhFk>>.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**: episódios de racismo cotidiano. Rio de Janeiro: Cobogá, 2019.

KIPLING, Rudyard. Como o leopardo ganhou suas pintas. **Histórias Assim**, 1902. [S.n.t.]

KORNIS, Mônica Almeida. História e Cinema: um debate metodológico. In: **Revista Estudos Históricos**, v. 5 n. 10, p. 237-250, 1992.

KUNDERA, Milan. **O livro do riso e do esquecimento**. São Paulo: Companhia de Bolso, 1987.

LE GOFF, Jacques. Documento/ Monumento. In: **Enciclopédia Einaudi**. Memória e História. Vol. 01. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984.

⁴⁹ Grada Kilomba veio a São Paulo a convite do Goethe-Institut para participação na Mostra Internacional de Teatro (MITsp) e no Massa Revoltante, projeto que faz parte dos Episódios do Sul (Goethe-Institut).

LETRAS. *Juána*, de Kaká Barbosa, interpretada por Mayra Andrade. Livre tradução da usuária “Mirela”. Enviada ao site por “Adenis”, legendada por “Nalenkya”. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/mayra-andrade/1516030/traducao.html>>.

LISBOA, Ana Paula. Um buraco com seu nome. **Cabeça de Sardinha #2**, 19 de abril de 2020. Disponível em: <<https://tinyletter.com/cabecadesardinha/letters/cabe-a-de-sardinha-2-um-buraco-com-seu-nome>>.

LORDE, Audre. **Eu sou sua irmã**. Escritos reunidos e inéditos de Audre Lorde. Organizado e apresentado por Djamilia Ribeiro. Traduzido por Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

MARQUEZ, Renata. Estamos no futuro, com Ana Pi. In: BDMG’ Cultural. Revista nº 4, Capa, 06 de maio de 2021. Disponível em: <[MARTINS, Leda. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. In: letras nº 26 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras. PPGL/UFSM, 2003. Disponível em: <<https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881/7308>>.](https://bdmgcultural.mg.gov.br/artigos/estamos-no-futuro-com-ana-pi/#:~:text=Ana%20Pi%20nasceu%20em%20Belo,pa%C3%ADs%20que%20escolheu%20para%20viver.>>.</p>
</div>
<div data-bbox=)

MARX, Karl. **Contribuição à Crítica da Economia Política**. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MARX, Karl. **O 18 Brumário de Luís Bonaparte**. Texto integral. Tradução revista de Leandro Konder. São Paulo: Editora Martin Claret, 2007

MARX, Karl. **O Capital** (Crítica da Economia Política). Livro I. Volume I. 7ª ed. São Paulo: Difel, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **A Ideologia Alemã**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2009.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto do Partido Comunista**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2008.

MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. Tradução de C. Moura. São Paulo: Martins Fontes, 1994. (Texto original publicado em 1945)

MERLEAU-PONTY, M. **O visível e o invisível**. Tradução de A. Gianotti, & A. Mora. São Paulo: Perspectiva, 1992. (Texto original publicado em 1964)

MOREIRA, Safira. Minibio e Filmografia. **Embaúba Play**, s.d. Disponível em: <https://embaubaplay.com/diretor_s/safira-moreira/>.

MOREIRA, Safira. Sinopse oficial de **Travessia**. Disponível: <<https://vimeo.com/236284204>>.

MOREIRA, Safira. **Ajude a Safira a ir ao Miradas DOC**. Vakinha, maio de 2019. Disponível em: <<https://www.vakinha.com.br/vaquinha/ajude-a-safira-ir-ao-miradas-doc>>.

MOTTA, Aline. **Aline Motta**. S.n.t. Disponível em: <<https://www.alinemotta.com/>>. (Site oficial)

MOTTA, Aline. Entrevista. In: VERAS, Luciana. Aline Motta. Poética de memória e fabulação, 2 de janeiro de 2020. In: **Continente**. Portfólio. edição #268, Abril 2023. Conteúdo na íntegra: edição 229, janeiro de 2020. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/aline-motta>> .

MOURA, Clóvis. Escravismo, Colonialismo, Imperialismo e Racismo. In: **Afro-Ásia** – Centro de Estudos Afro-Orientais - UFBA, 14, p. 124-37, 1983.

MÜLLER, Tânia M. P.; CARDOSO, Lourenço (Org.). **Branquitude**: estudos sobre a identidade branca no Brasil. Paraná: Appris Editora, 2017.

MUNANGA, Kabengele. **Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional versus Identidade negra**. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude**. Usos e sentidos. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: possibilidade nos dias da destruição**. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: **Afrodíaspóra**, nº. 6-7, p. 41-49, 1985.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Instituto Kuanza, 2006.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **O negro visto por ele mesmo: ensaios, entrevistas e prosas**. Organizado por Alex Ratts. Posfácio de Muniz Sodré. Texto de Bethania Nascimento Freitas Gomes. São Paulo: Editora Ubu, 2022.

NASCIMENTO, Beatriz. Textos e narração de Ôrí. In: ÔRÍ, dir. Raquel Gerber, son, color, 1989, 93'50".

NEVES, João Alves das. **Poetas e contistas africanos**. São Paulo: Brasiliense, 1963.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia da. Corpo, percepção e conhecimento em Merleau-Ponty. In: **Estudos de Psicologia**, nº 13, vol. 2. Universidade Federal do Rio Grande do Norte, p. 141-148, 2008. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/epsic/a/4WhJkzJ77wqK6XCvHFwsqSD/?format=pdf&lang=pt>>.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **A cor do inconsciente: significações do corpo negro**. 1ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2021.

NOGUEIRA, Oracy. Preconceito racial de marca e preconceito racial de origem. In: **Tempo Social**, vol. 19, nº. 1, p. 287-308, 2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ts/v19n1/a15v19n1.pdf>>.

OLIVEIRA, Luiz Henrique Silva de. “‘Escrivência’ em *Becos da memória*, de Conceição Evaristo”. In: **Estudos Feministas**, Florianópolis, 17(2): 344, p. 621-623, maio-agosto/2009. Disponível em: <<https://www.scielo.br/j/ref/a/X8t3QJSM5dMTjPTMJhLtwgc/?format=pdf&lang=pt>>.

PI, Anaz. **Ana Pi**. Corpo & imagens. S.n.t. Disponível em: <<https://anazpi.com/video/>>. (Site oficial)

PIPA Prêmio Prize. **Aline Motta**. Ano 14, agosto de 2022. Disponível em: <<https://www.premiopia.com/aline-motta/>>

PRESTES, Ana. In: MARKO, Katia. Curso online sobre “História do patriarcado no Brasil” tem inscrições abertas; veja como fazer (entrevista). **Brasil de Fato**. 20 anos. Porto Alegre, 07 de março de 2023. Disponível em: <[RATTTS, Alex. **Eu sou Atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Editora Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Instituto Kuanza, 2006.](https://www.brasildefato.com.br/2023/03/07/curso-online-sobre-historia-do-patriarcado-no-brasil-tem-inscricoes-abertas-veja-como-fazer#:~:text=O%20patriarcado%2C%20portanto%2C%20%2D%20e,e%20todas%20voltam%20par1a%20ele.>></p>
</div>
<div data-bbox=)

REDAÇÃO Alô Alô Bahia. Chef Angélica Moreira, do restaurante Ajeum da Diáspora, morre em Salvador, 7 de junho de 2022. Disponível em: <<https://aloalobahia.com/notas/chef-angelica-moreira-do-restaurante-ajeum-da-diaspora-morre-em-salvador>>.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.

RIBEIRO, Djamila. Apresentação. In: LORDE, Audre. **Eu sou sua irmã**. Escritos reunidos e inéditos de Audre Lorde. Organizado e apresentado por Djamila Ribeiro. Traduzido por Stephanie Borges. São Paulo: Ubu Editora, 2020.

RUFINO, Luiz. **Exu e a pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro: Faculdade de Educação, 2017. (Tese de Doutorado).

RUFINO, Luiz. **Pedagogia das encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

RUFINO, Luiz. Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas: sobre conhecimentos, educações e pós colonialismo. **VIII Seminário Internacional As Redes Educativas e as Tecnologias: Movimentos Sociais e Educação**, Junho/2015.

SANTANA, Tiganá. Aula de Tiganá Santana. In: Nathalia Carneiro (org.). **Insumos para ancoragem de memórias negras**. São Paulo: Oralituras, Casa Sueli Carneiro, Fundação Rosa Luxemburgo, 2021, p. 38-47.

SILVA, Silvane. A prática do amor como potência para a construção de uma nova sociedade. In: hooks, bell. **Tudo sobre o amor: novas perspectivas**. São Paulo: Elefante, 2021, p. 10-20.

SILVESTRE, Helena. **Notas sobre a forme**. 1ª ed. São Paulo: Expressão Popular, 2021.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. **Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.

VERAS, Luciana. Aline Motta. Poética de memória e fabulação, 2 de janeiro de 2020. In: **Continente**. Portfólio. edição #268, Abril 2023. Conteúdo na íntegra: edição 229, janeiro de 2020. Disponível em: <<https://revistacontinente.com.br/edicoes/229/aline-motta>> .

REFERÊNCIAS FÍLMICAS

AINBO, a Guerreira da amazônia. Direção de Jose Zelada e Richard Claus. Peru/Países Baixos/ Alemanha: Tunche Films, Cinema Management Group, Cool Beans e Epic, 2021. Digital (82'09").

CORPOS Invisíveis. Rio de Janeiro e Niterói: Outubro Filmes, 2023. Digital (76'02").

NOIRBLUE – Deslocamentos de uma dança. Direção de Ana Pi. Bahia, 2018. Digital (27').

ÔRÍ. Direção de Raquel Gerber. São Paulo: Angra Filmes, 1989. Digital (93'50").

(OUTROS) Fundamentos. Direção de Aline Motta. São Paulo, 2019. Digital (15').

PONTES sobre Abismos. Direção de Aline Motta. São Paulo, 2017. Videoinstalação em três canais. Digital (8'28").

TRAVESSIA. Direção de Safira Moreira. Rio de Janeiro: Escola Darci Ribeiro, 2017. Digital (5').