



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE ARTES - IdA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS - PPG-CEN

VICTOR HUGO LEITE DE AQUINO SOARES

MAR ABERTO:

Díaspóra Negra e(m) Imagens no Audiovisual e no Teatro

Brasília,
2019

VICTOR HUGO LEITE DE AQUINO SOARES

MAR ABERTO:

Diáspora Negra e(m) Imagens no Audiovisual e no Teatro

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de
Pós-Graduação em Artes
Cênicas como requisito parcial
para obtenção do título de Mestre
em Artes Cênicas.

Orientadora:

Prof^a. Dr^a Roberta Kumasaka
Matsumoto (PPG-CEN/UnB)

Brasília,

2019

AGRADECIMENTOS

Agradeço Orixás e Ori pela manifestação e pela energia de vida pulsante, pela permissão, pela benção e pela licença para existir.

Às nossas manifestações negroatlânticas das divinas, dos divinos e das divas, das e dos ancestrais, sagrado, dos terreiros aos quilombos, das roças às ruas, a nossa insistência, insubmissão e permissão de permanecer e estar sendo aqui, em Diáspora.

À minha mãe, na metáfora de seus passos partindo, para me lembrar de que comecei a caminhar antes e que cada passo de agora foi também antes que estará cheio dos depois. Valdete Leite de Aquino, Detinha, filha do José Geraldo de Aquino e da Maria Leite de Aquino, te escrevo para não me esquecer do sonho, mas, sobretudo, de quem me impulsionou a sonhar.

Agradeço à minha orientadora, Roberta Matsumoto, pelo respeito à minha existência, pelo impulso e pelos acompanhamentos de um processo de subjetivação em latência, por inspirar tanto minha carreira acadêmica e minha profissão docente, inclusive, por me lembrar que a gente não pode e não deve desistir de muitas coisas mas, sobretudo, de nós mesmos. Assim, quando eu celebro/comemoro o percurso até aqui, eu preciso que você esteja, nem que em pensamento, em todas essas festas, porque essa vitória é nossa! Muito nossa!

À banca de minha defesa de dissertação. Agradeço à professora Luciana Hartmann pelas aulas maravilhosas de Teatralidades Brasileiras, pela escuta altamente sensível, por nos reconhecer como potência no mundo e por reconhecer nossas produções epistemológicas, por me apresentar a Benjamin de Oliveira, o palhaço negro, palhaço antigo brasileiro, sujeito livre e inventor. Por me convidar para trocar conhecimentos em suas aulas, pelo reconhecimento de nossa trajetória. Viva sua generosidade, professora, te admiro! Agradeço e peço a benção ao Tata, professor wanderson flor do nascimento (uã), pela abertura de mundos epistêmicos, pelas viagens filosóficas e pelo aportar também passeando pelo prazer de pensar e de pensar nosso mundo negro e tantos outros mundos possíveis, admiro sua maestria, sua generosidade, grato pelas trocas tão fundamentais! Agradeço ao professor Graça Veloso, pelas permanentes reflexões e pelas dissoluções de tantas certezas em

dúvidas, pelo crescimento dos mundos pela palavra, pelo olhar generoso, voltado ao Pindorama nosso, Brasil, amado e brasileiro, sendo assim, Brasil indígena, Brasil negro, também. Agradeço por nos atentar ao corpo como lugar de escuta.

À minha família, que se constituiu no seio de minha amizade (agora irmandade) com minha amada irmã Isabella Baroz, meu irmão Vitu, minha prima Genê, minha sobrinha Maia e os gatinhos tantos que habitaram nossa Vila Verdadeira, no momento, Pitty (Pitaya) e Kiwi (companheiro de escrita, na prática do afeto e do apoio). A estrutura física-emocional-afetiva que vocês compartilham comigo me permitem ter onde descansar as asas para posteriormente alçar vôos, altíssimos. Também à minha família de sangue, pelos ensinamentos e pelas possibilidades que foram e são importantes para meus processos de formação.

Às amigas e amigos, todas e todos que inspiram e promovem tanta confiança, apoio, admiração e amor para que eu possa seguir alcançando meus objetivos entre tantos e longos caminhos, sei que por esses caminhos não ando e nunca andarei só.

Agradeço a todas/os estudantes que pude ter a alegria e a responsabilidade de encontrar em minhas práticas docentes, vocês me desfiam e desafiam todos os dias, meu crescimento tem sido enorme e sei que vocês são parte disso. Lembrar que os pássaros voam e que a árvore seca ainda vive.

Às professoras e aos professores, pesquisadoras e pesquisadores, artistas que encontrei pelo caminho, pelas trocas sinceras, generosas e pelas suas contribuições em minha formação.

Às inspiradoras mulheres negras por diálogos, projetos, filmes, aulas, parcerias: Cristiane Sobral, Edileuza Penha de Souza, Zane do Nascimento, Viviane Ferreira, Ana Flauzina, Lia Maria e todas as outras por aí tecendo linhas de afeto e resistência nesses caminhos.

À Rosânia do Nascimento, amada Zane, pelo olhar atento, pelo afeto imenso, pelas discussões afiadas, pela companhia que sei ser de longos anos, pois como ela própria diz: “Nós vamos envelhecer”, nossa xicrinha de café com cuscuz, em Cachoeira-BA, em volta da Fogueira Doce vai rolar! Agradeço por acreditar em mim, te admiro e poder partilhar de momentos de alegria, festa, fartura e prosperidade é uma honra! Não esquecerei do dia em que você me ergueu do chão, literalmente e falou,

“VH, calma, nós vamos envelhecer!” Viva a sua vida, vivas a sua trajetória, você é grande!

Às pessoas que ajudaram na vaquinha que pagou minha inscrição na prova desse Mestrado, sobretudo, ao projeto afetivo e coletivo que me trouxe até aqui, “quando eu venho de Luanda, eu, não venho só.”.

À CAPES pelo apoio à realização desta dissertação, pelo compromisso com a educação pública gratuita, acessível e de qualidade.

À equipe e artistas participantes do ODU Festival de Arte Negra por tornar vários sonhos possíveis, por apresentar e demonstrar a potência da nossa coletividade.

Às pessoas que me atravessaram nesses anos, que fazem parte de minha trajetória.

Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Nesse processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos.

bell hooks
em Olhares Negros: Raça e Representação

RESUMO

A presente dissertação trata de imagens de sujeitos negros nos contextos da Diáspora Negra, dialoga com esses contextos a partir da apresentação, análise das imagens produzidas no Audiovisual e no Teatro. ***Mar Aberto: Diáspora Negra e(m) Imagens no Audiovisual e no Teatro*** está dividido em 3 capítulos. O capítulo 1, *Diáspora e Apagamento: Dispositivo de racialidade, Epistemicídio e a perda da imagem atravessando trajetórias negras*, analisa e apresenta as noções de Epistemicídio e Dispositivo de Racialidade, a partir do pensamento da filósofa Sueli Carneiro, que a autora desenvolve a partir de noções de Michel Foucault e Boaventura de Sousa Santos; em diálogos com a experiência da *perda da imagem* trazida pela historiadora Beatriz Nascimento no documentário *Orí* (1989) com direção de Raquel Gerber. Apresentamos diversos modos como essas noções operam na imagem de sujeitos negros a partir da análise de alguns exemplos no Audiovisual e no Teatro, investigando práticas de *blackface* e outras formas de estigmatização, estereotipia e exclusão da imagem de negras e negros nesses modos de expressão. O capítulo 2, *Diáspora e Existência: Estratégias de Agenciamento da Imagem do Negro*, nos apresenta modos de elaboração de discursos de si sobre si engendrados por atrizes/atores negras/os em Diáspora. Elencamos dentre as diversas existentes, três estratégias de agenciamento da imagem de sujeitos negros: *O Trabalho com os Estereótipos*, *O Trabalho com os Cânones e os Clássicos* e *A Autoralidade: nós por nós, elaborando e agenciando as nossas imagens*. O capítulo 3, *Diáspora e Afronte: Imagens em movimento de afeto e resistência*, tece uma análise de um modo de agenciamento da imagem do negro, o doc-ficção *Afronte* (2017), no qual o autor desse trabalho participa como ator e em que predomina a estratégia da autoralidade apresentada no capítulo 2, essa parte percorre um processo de subjetivação em latência em diálogos com a composição da personagem VH no filme.

Palavras-chave: Imagem; Negros em Cena; Processo de subjetivação; Racismo; Diáspora Negra; Audiovisual; Teatro;

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - “Que nenhum dos teus ancestrais se esqueça.” Ilustração de Ribs.....	11
Figura 2 - Fig.2 - “Proteja seu ori.” Ilustração de Ribs.....	12
Figura 3 - Cartaz A Negação do Brasil (2000).....	24
Figuras 4 e 5 - Ruth de Souza e Sérgio Cardoso em A Cabana do Pai Tomás (1969-1970).....	25
Figura 6 - Personagem Ivonete do programa 220V na Multishow Interpretada pelo ator Paulo Gustavo com prática de <i>blackface</i>	26
Figura 7 - Imagem de antes e depois da representação da personagem Ivonete pelo ator Paulo Gustavo.....	27
Figura 8 - Cena do filme <i>Bamboozled</i> (2000) de Spike Lee.....	28
Figura 9 - Cartaz do filme <i>Bamboozled</i> (2000) de Spike Lee.....	28
Figura 10 - Luedji Luna em <i>Um corpo no mundo</i> (2017).....	37
Figuras 11 e 12 - Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata.....	47
Figura 13 – Rosa interpretada por Léa Garcia em A Escrava Isaura (1976).....	48
Figuras 14 a 16 – Cenas de Rosa, interpretada por Léa Garcia, em A Escrava Isaura (1976).....	49
Figura 17 – Rosa interpretada por Léa Garcia em A Escrava Isaura (1976).....	50
Figura 18 – Algumas/alguns atrizes e atores do Bando de Teatro Olodum.....	51
Figuras 19 a 22 – <i>Cabaré da Rrrraça</i> (1997).....	52
Figuras 23 e 24 – Benjamin de Oliveira, palhaço e precursor do circo-teatro no Brasil.....	53
Figura 25 – <i>Sonho de uma noite de verão</i> (1999). Bando de Teatro Olodum.....	54
Figuras 26 a 28 – Zózimo Bulbul em <i>Alma no Olho</i> (1973).....	57
Figuras 29 a 31 – Zózimo Bulbul em <i>Alma no Olho</i> (1973).....	59
Figuras 32 e 33 – Zózimo Bulbul em <i>Alma no Olho</i> (1973).....	61
Figura 34 – Grace Passô.....	64
Figura 35 – Criança geopolítica assistindo ao nascimento do Novo Homem. Salvador Dalí.....	71
Figura 36 – Assentamento. Laying. De Rosana Paulino.....	72
Figura 37 – <i>Afronte</i> doc-ficção (divulgação).....	73
Figura 38 – <i>Afronte</i> cartaz. Escrito: <i>A gente é preto ou a gente é bicha? A gente é os dois, mas onde a gente pode ser os dois em paz?</i>	75
Figuras 39 a 44 – <i>Afronte</i> . Colagens de Marcus Póvoa.....	76
Figura 45 – Diretores do <i>Afronte</i> . Marcus Azevedo e Bruno Victor.....	79
Figura 46 – Coletivo Afrobixas.....	80
Figura 47– <i>Afrobixas</i> no Complexo Cultural da República (Museu e Biblioteca Nacional de Brasília).....	84
Figura 48 – Cena de VH sendo entrevistado pelos diretores em <i>Afronte</i> (2017).....	85
Figura 49 – Cena de Coletivo Afrobixas (imagens irrompidas em plano-memória de VH sendo entrevistado pelos diretores) em <i>Afronte</i> (2017).....	85
Figuras 50 e 51 – Cena de Coletivo Afrobixas (imagens irrompidas em plano-memória de VH sendo entrevistado pelos diretores) em <i>Afronte</i> (2017).....	86
Figura 52 – Cena da capoeira em <i>Afronte</i> (2017). Legenda: “ <i>agora que os meus irmãos se sentem responsáveis por mim</i> ”.....	87
Figura 53 – Cena da capoeira em <i>Afronte</i> (2017).....	88
Figura 54 – <i>Bluesman</i> (divulgação).....	90
Figura 55 – <i>Bluesman</i> (divulgação).....	91
Figuras 56 e 57 – <i>Bluesman</i> (divulgação).....	94
Figura 58 – Frame de <i>Afronte</i> (2017), Cena na Rodoviária.....	95
Figura 59 – Naomi Leakes em <i>Afronte</i> (2017), Still.....	99
Figura 60 – Frame de <i>Afronte</i> (2017), Naomi Leakes maquiando e arrumando VH para a festa.....	100
Figura 61 – Naomi Leakes e VH em cena da festa, <i>Afronte</i> (2017).....	101
Figura 62 – Atores em set de gravação da sequência de festa.....	102
Figura 63 – Beijo em cena de festa, <i>Afronte</i> (2017).....	102
Figuras 64 a 66 – Manchetes Metrôpoles, O Globo, Correio Braziliense sobre série inspirada no curta-metragem <i>Afronte</i> (2017).....	104
Figura 67 – Imagem do desenho da Marvel, da HQ ‘Vingadores, a Cruzada das Crianças’, que sofreu tentativa de censura pelo prefeito do Rio.....	106
Figura 68 – Beijaço na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados.....	107
Figura 69 – Boy Magia em <i>Afronte</i> (2017). Fonte: Acervo do filme.....	108
Figura 70 – VH e Boy Magia em Cena de <i>Afronte</i> (2017).....	109
Figura 71 – Cena sobre Candomblé em <i>Afronte</i> (2017).....	111
Figura 72 – Thiago em cena sobre Candomblé, <i>Afronte</i> (2017).....	112

SUMÁRIO

ABRIÇÃO	2
Capítulo 1 - Diáspora e Apagamento: Dispositivo de racialidade, epistemicídio e a perda da imagem atravessando trajetórias negras.....	6
Capítulo 2 - Diáspora e Existência: Estratégias de Agenciamento da Imagem do Negro33	
<i>2.1. A Diáspora Negra como Experiência e o Corpo Negro como Território agenciando imagens, processos de resistência e de manutenção da vida e das tradições.....</i>	35
<i>2.2 Estratégias de agência de atrizes/atores negras/os diante dos modelos de representação da imagem do negro nas Artes Cênicas</i>	43
2.2.1 O Trabalho com os Estereótipos.....	43
2.2.2 O Trabalho com os Cânones e os Clássicos.....	53
2.2.3 A Autoralidade: nós por nós, elaborando e agenciando as nossas imagens...57	
2.2.3.1 Tem que ter Alma no Olho!	57
2.2.3.2 Grace Passô: autoralidade e inventividade dos corpos negros como resistência	63
<i>2.3 Rever caminhos, continuar a caminhar</i>	68
Capítulo 3 - Diáspora e Afronte: Imagens em movimento de afeto e resistência	73
CONTINUAR NAVEGANDO PORQUE “SOMOS MUITO MAIS!”	114
REFERÊNCIAS	119

ABRIÇÃO

Odoyá.

Saúdo. Bato cabeça pedindo bênção, permissão e proteção para ir ao mar, par-amar.

Tenho pedido bênçãos, minha mãe, tenho pedido bênçãos, tenho pedido agô, minha mãe, tenho pedido agô, pelas cabeças nossas que não se leve, que o seu mar lave, que seja leve, tenho pedido mas de peito aberto e grato pelo caminho até aqui, pelo teu colo que embala força e proteção, poder e respeito. Água com sal que lave, água com sal que leve, água com sal que lave, água com sal que leve. Leva leve pra que o mar cuide, leva leve pra que o mar cure, leva leve, leva livre, leva e livre.

vhfro, oriki feito em Salvador

Fecho os olhos e estou no meio do mar.

Eduardo Galeano em *Dias e noites de amor e de guerra*

Há que se começar por algum lugar. Tudo pode ter vários começos. Decidi começar pelo mar, que não é início, nem fim, mas nos trouxe (ou trouxe nossos ancestrais) até aqui. Mar que agencia memórias de trânsito, tráfego, tráfico de nós negras e negros até aqui. No meio do mar aberto existem diversas rotas, caminhos e possibilidades, ainda não sabemos o que é/será o onde depois do horizonte, que pode ser ilha, continente ou pode ser nada e já estamos distantes do onde antes do horizonte, que ficou para trás, mas não foi esquecido. Escolhi falar de nossa travessia, no meio do mar aberto, dos trânsitos negros entre Áfricas e Américas na Diáspora. Mar aberto. Essa é uma imagem. Quais são e onde estão as outras?

Durante essa travessia transatlântica e o período que se seguiu, passamos e estamos passando pela experiência da *perda da imagem* (NASCIMENTO, 1989), um contexto que envolve eliminação, apagamento, inferiorização e subalternização das imagens de pessoas negras na Diáspora. Diante desse contexto, resolvi falar a partir de nossas imagens, pois tem histórias que se você não lembra, o racismo esquece. Imagens que se você não resgata, o coração do mar lembra. Escrevo para nos inscrever e para falar de nossas inscrições pelas imagens. Nesse sentido, falarei de imagens de negras e negros no audiovisual e no teatro, a fim de perceber quais agenciamentos estão sendo engendrados na Diáspora Negra e de percorrer/analisar

alguns modos como estão se dando esses agenciamentos, bem como compreender e analisar algumas estratégias agenciadas por atrizes/atores negras/os em seus processos de composição/interpretação na Diáspora Negra.

O desejo de realizar esse trabalho foi impulsionado por muitos caminhos que tomei e que fui movido no meio desse Mar Aberto em Diáspora, no meio dessa travessia viajante, caminhos de teatro, de cinema/audiovisual, do estudo das relações étnico-raciais e da Diáspora Negra. A partir de minha trajetória, gostaria de destacar dois eventos que me movimentaram a realizar a presente pesquisa: meu trabalho de conclusão de curso *Travessia: Escrivências de um tornar-se negr'artista e(m) experiências estéticas*¹ e a minha participação como ator no doc-ficção *Afronte* (2017), dirigido por Bruno Victor e Marcus Azevedo. Em *Travessia* apresentei como algumas experiências (est)éticas em processos criativo-inventivos, teatrais e performativos, movimentaram minhas identidades no processo de ser/tornar-se bixa negr'artista pesquisadora. Em *Afronte* (2017), há uma fricção entre realidades e ficções, minha personagem homônima é uma bixa preta universitária em processo de descobertas identitárias (de gênero, raça e sexualidade), esse jogo de tensões me impulsionou a seguir esta dissertação, que se movimenta diante de algumas discussões iniciadas em minha monografia.

Essa dissertação intitulada ***Mar Aberto: Imagens e(m) Diáspora Negra no Audiovisual e no Teatro*** é motivada por muitos encontros, entre tremores² e ressonâncias e desenvolveu-se com objetivo de dialogar com contextos diaspóricos a partir da apresentação, análise das imagens produzidas no Audiovisual e no Teatro. O trabalho está organizado em 3 capítulos.

O capítulo 1, **Diáspora e Apagamento: Dispositivo de racialidade, epistemicídio e a perda da imagem atravessando trajetórias negras**, contextualiza e apresenta as noções de Epistemicídio e Dispositivo de racialidade explanadas a partir das ideias da filósofa Sueli Carneiro (2005), que a autora desenvolve a partir de noções

¹Trabalho de conclusão de curso de bacharelado em interpretação teatral no Departamento de Artes Cênicas da Universidade de Brasília, orientado por Roberta K. Matsumoto. Disponível em: <http://bdm.unb.br/handle/10483/16554>.

² Tremores, neste caso, tem a ver com a abordagem de Experiência em Jorge Larrosa. O autor apresenta em seu livro, que traz esse título, o movimento que causa a experiência nos sujeitos afetados por ela.

de Michel Foucault e Boaventura de Sousa Santos. Traçamos uma análise de como esses discursos, agenciados por dispositivos de poder, operam no processo de apagamento, inferiorização, estigmatização da imagem do sujeito negro, tomando como base, também, a experiência da *perda da imagem* comentada pela historiadora Beatriz Nascimento. Assim, o capítulo analisa e apresenta alguns exemplos desse operativo do processo de epistemicídio nos campos da imagem de sujeitos negros no audiovisual e no teatro.

O capítulo 2, **Diáspora e Existência: Estratégias de Agenciamento da Imagem do Negro**, nos aponta possibilidades de existência diante do apagamento. Assim, são comentadas e analisadas três estratégias de atrizes/atores negras/os no processo de agenciamento da imagem de sujeitos negros em Diáspora. Essas estratégias de elaboração de um discurso de si sobre si foram/são múltiplas, diversas e numerosas, no meio do Mar Aberto, dentre elas elencamos: **O Trabalho com os Estereótipos, O Trabalho com os Cânones e os Clássicos e A Autoralidade: nós por nós, elaborando e agenciando as nossas imagens**. Cada uma dessas estratégias encontra exemplos e detalhes ao longo deste capítulo.

O capítulo 3 e último dessa dissertação, **Diáspora e Afronte: Imagens em movimento de afeto e resistência** analisa o doc-ficção *Afronte* (2017) e(m) suas imagens, dirigido por Bruno Victor e Marcus Azevedo, no qual participei como ator. O capítulo caminha para um entrecruzamento das discussões levantadas nos capítulos 1 e 2. O epistemicídio e o apagamento como discursos em Diáspora encontram uma estratégia de agenciamento de imagem de sujeito negro, que tem como predominância a Autoralidade como modo operatório. O doc-ficção *Afronte* (2017) é uma forma de afirmação de uma existência diante de um contexto de negação proposto pelo racismo, pelo epistemicídio e por outras opressões. *Afronte* (2017) promove esse agenciamento da imagem de um sujeito negro e homossexual, sujeito das intersecções. A partir do modo de expressão do cinema, no jogo entre forma e conteúdo, estabelecem-se relações éticas e estéticas que tecem a poética e a política da narrativa. Neste capítulo, no enleio da análise fílmica, perpassamos algumas discussões como interseccionalidade, masculinidades negras, gênero, sexualidade, ancestralidade,

afetividades, comunidade, coletividade, resistência, temas caros a essa pesquisa.

Caminhos abertos, bom mergulho!

Boa passagem.

CAPÍTULO 1 - DIÁSPORA E APAGAMENTO: Dispositivo de racialidade, epistemicídio e a perda da imagem atravessando trajetórias negras

Coração do mar é terra que ninguém conhece.³

Elza Soares

Novia nada no navio. Novia um baque. Novia um batuque. Novia um canto em nenhum/nem um dos cantos. Novia um balanço. Novia batida. Novia bantu. Noviorubá. Novia. Novia. Novia nada no navio. Novia nego. Navia nada.

Navio rompeu. Navio que rompido. se rompeu.

Rompe navio. Navio nada. Navio rompido. Navio rompe. Navio se rompe-eu Rebento. Relâmpago. Rachadura. Ranhão. Trovejo. Trêmulo. Navio parte. Navio se parte. Navio partido. Raio. Tremeluz. Tempestade. Tempo. Navio tempo. Tempestade. Tempo. Navia tempo. Rastava. Rastro. Tempo rastejante. Tempo navio. Navio rompante. O Sol. No céu de água e sal e sangue. Sempre.

O Sol. No céu de água e sal e sangue. e sonho. Sempre.

Início. Mar. Margem. Via.

Vida.

O desejo e a inquietude de quem olha para o mar e permanece sem o fim, sem-fim, sem os ondas depois do horizonte que eram lares, lares das/dos ancestrais arrastadas/os forçadamente de Áfricas, cruzamos o oceano, aportamos nesses lugares novos, quem éramos/somos nós? Somos pedaços de lá do além Atlântico e dele, somos pedaços daqui, somos espaços-trânsito entre e em Américas e Áfricas, somos nós, pretas/os, estamos em Diáspora.

Começo a escrita deste capítulo nesse enleio de mar, mar aberto, palavras e gentes a bordo de um navio negreiro - paradoxo da existência negra em diáspora - espaço de negação e afirmação, de vida e morte, de fim e de início, de mar e de

³*Coração do Mar* – Elza Soares no álbum *A mulher do fim do mundo*.
<https://www.youtube.com/watch?v=weHOMN7Tszk>

memória. Evoco a imagem do navio para falar de apagamento na diáspora, um projeto motivado pelo racismo e pelas suas agências que inseriram pessoas negras em tráfico, tráfico e trânsito.

O racismo é um complexo sistema de opressão, que tem como uma de suas agências a desumanização dos sujeitos aos quais essa violência é distribuída, imputada e alimentada. Esse processo diminui e/ou mina as possibilidades desses sujeitos no exercício de suas culturas, histórias, memórias, afetividades.

Para discutir essa agência do racismo, teço diálogos com a filósofa Sueli Carneiro (2005), que em sua tese de doutorado *A construção do outro como não-ser como fundamento do ser* apresenta como se dá esse processo de destituição da humanidade de sujeitos negros em decorrência das estruturas de poder que desenham a racialidade.

A partir da noção de dispositivo de Michel Foucault, a autora aponta que este é sempre um dispositivo de poder, que opera em um determinado campo e tem como objetivo atender a uma urgência histórica (CARNEIRO, 2005). O dispositivo está presente nas instituições e em suas lógicas de funcionamento e manutenção, bem como nas teorias científicas e em seus modos de elaboração e operação, na cultura e nos espaços de cultura, “o dito e o não-dito são os elementos do dispositivo. O dispositivo é a rede que se pode estabelecer entre estes elementos.” (FOUCAULT *apud* CARNEIRO, 1979, p. 38). O dispositivo mobiliza, engendra relações entre os elementos que constituem as estruturas de poder.

Ao falar do racismo, como complexo sistema de opressão que envolve as estruturas de dominação racial, Sueli Carneiro (2005) apresenta um dispositivo de racialidade que promove práticas e atualizações de racismo para a manutenção dessas relações raciais de poder.

Nosso pressuposto é o de que essa noção de dispositivo oferece recursos teóricos capazes de apreender a heterogeneidade de práticas que o racismo e a discriminação racial engendram na sociedade brasileira, a natureza dessas práticas, a maneira como elas se articulam e se realimentam ou se re-alinham para cumprir um determinado objetivo estratégico [...] (CARNEIRO, 2005, p. 39)

Essa diversidade de configurações/apresentações do complexo estrutural racista tem relação com essa elaboração de um discurso e de um operativo racista, que acompanha engendramentos de um dispositivo de racialidade.

Uma das características do dispositivo é sua “prática divisora” (CARNEIRO, 2005, p. 39), que Foucault analisa ao descrever o processo de produção da loucura:

Ao instituir um novo campo de racionalidade em que relações de poder, práticas e saberes se articulam, um dispositivo, para Foucault, instaura uma prática divisora que primeiramente tem efeitos ontológicos, constituindo sujeitos-forma. No âmbito do dispositivo a enunciação sobre o Outro constitui uma “função de existência.” Tendo como um dos exemplos de análise a produção da loucura, Foucault irá determinar que a prática divisora que o dispositivo instaura é a demarcação entre normal e o patológico [...]. No caso do dispositivo da saúde mental, o sujeito-forma que emerge dos saberes e práticas institucionais que foram se conformando sobre o tema da loucura foi o doente mental de um lado, e o normal de outro. Essa é, portanto um tipo de prática divisora que um dispositivo institui no campo ontológico: a constituição de uma nova unidade, composta de um núcleo interno em que se aloja a nova identidade padronizada e, fora dele, uma exterioridade que lhe é oposta mas essencial para a sua afirmação. Tem-se então, o doente mental viabilizando o homem normal. Assim, para Foucault, se o homem normal tiver que vir a público para dizer o que ele é, ele só vai se afirmar pela negatividade “não sou doente mental”. Ele se define negativamente para demarcar a sua diferença em relação ao sujeito-forma, aquele construído negativamente para afirmar a dinâmica positiva do Ser. Ou seja, o Outro fundado pelo dispositivo adquire apresenta-se de forma estática, que se opõe à variação que é assegurada ao Ser. Assim, a dinâmica instituída pelo dispositivo de poder é definida pelo dinamismo do Ser em contraposição ao imobilismo do Outro. (CARNEIRO, 2005, p. 39)

Ao pensarmos as relações raciais, percebemos que a “prática divisora” do dispositivo de racialidade e os efeitos ontológicos gerados por ela demarcam os pares *ser/não ser, dinâmico/imóvel* entre negros (sujeitos-forma fundados pelo dispositivo) e brancos (aqueles que se afirmam pela negatividade do negro). Esse dispositivo possibilita a análise do processo de construção do outro (os sujeitos negros) como não-ser, como fundamento do ser (os sujeitos brancos, que tem as características da brancura), posto que a condição de ser está fundada na negação dessa condição de existência no Outro, assim, o sujeito da “normalidade” se apresenta como aquele que não é o outro, o “anormal”. Nesse sentido que o sujeito branco se apresenta como aquele que não é o negro.

Dessa forma podemos começar a refletir sobre o par *ser/não-ser* de sua tese, em que a condição de ser é fundamentada pelo processo de negação da condição de ser (vital, dinâmica) do Outro. A autora, ao refletir sobre dispositivo e seus efeitos somados à dinâmica das relações raciais, aponta:

Temos em Foucault um eu que é dotado de razoabilidade, porque produziu o louco; de normalidade, porque produziu o anormal; e de vitalidade, porque inscreveu o Outro no signo da morte. Neste trabalho complementamos semelhante visão de Foucault, afirmando que esse eu, no seu encontro com a racialidade ou etnicidade, adquiriu superioridade pela produção do inferior, pelo agenciamento que esta superioridade produz sobre a razoabilidade, a normalidade e a vitalidade. Podemos afirmar que o dispositivo de racialidade também será uma dualidade entre positivo e negativo, tendo na cor da pele o fator de identificação do normal, e a brancura será a sua representação. Constitui-se assim uma ontologia do ser e uma ontologia da diferença, posto que o sujeito é, para Foucault, efeito das práticas discursivas. (CARNEIRO, 2005, p. 42)

Sendo assim a afirmação de existência do Outro está alicerçada na negação do Ser negro, que passa a ser “sujeito-forma”, delegado à inferioridade, desse modo se instala uma das agências do projeto racista, que se engaja no apagamento e destituição da negritude e de suas culturas, estéticas, memórias, histórias. Essas são conduzidas à subalternidade.

O dispositivo de racialidade engendra esses movimentos divisores entre pares como positivo/negativo, civilizado/selvagem, superior/inferior, bonito/feio, correto/errado, culto/inculto, normal/patológico, língua/dialeto, etc. No decorrer dessa prática divisora elabora e estrutura uma lógica do discurso que versa sobre as incapacidades desses sujeitos negros de estar em consonância com uma afirmação positiva de sua existência, mesmo porque muitas vezes essa lógica impossibilita propriamente a existência. Essa lógica de discurso fundamentou e fundamenta diversas dinâmicas de violação de direito e violência distribuídas numerosamente e de modo intenso sobre corpos negros, posto que convencionou-se a pensar em um tipo de sujeito que deveria ser protegido, admirado, valorizado e cultuado como ideal de Ser e outro tipo de sujeito que deveria ser perseguido, exterminado, subalternizado, condenado.

Desumanizar está na semântica do racismo. Para corroborar com as ideias aqui expostas sobre esse sistema de opressão e o dispositivo de racialidade apresentamos as compreensões da pesquisadora Ana Flauzina (2006) sobre o tema:

[...] tomamos o racismo como uma doutrina, uma ideologia ou um sistema sobre o que se apoia determinado segmento populacional considerado como racialmente superior, a fim de conduzir, subjugar um outro tido como inferior. Além de todas as características presentes na definição, sinalizamos expressamente o caráter desumanizador inscrito na concepção de racismo. Em última instância, o racismo serve como catalogação dos indivíduos, afastando-os ou aproximando-os do sentido de humanidade de acordo com suas características raciais. É justamente essa característica peculiar do racismo que faz dele uma das justificativas mais recorrentes nos episódios de genocídio e

em toda sorte de vilipêndios materiais e simbólicos que tenham por objetivo violar a integridade dos seres humanos. (FLAUZINA, 2006, p.12)

A organização desse sistema racista permitiu justificar horrores como a escravidão, que não é integralmente a causa tampouco a consequência do racismo no Brasil, por exemplo. Ouvimos dizer com frequência, quando os assuntos racismo/discriminação racial estão em pauta na ordem dia, que o Brasil é um país racista porque houve a escravidão. Porém, pouco se diz sobre uma constatação que poderíamos chegar após uma análise mais profunda do tema e que me foi revelada pela professora Ana Flauzina em uma de suas conferências na Faculdade de Direito da Universidade de Brasília: o Brasil não é um país racista somente porque houve escravidão, o Brasil é um país racista porque fazemos a manutenção cotidiana de práticas racistas, porque temos uma cultura racista e de racismo. Estas práticas e atualizações são próprias do operativo do racismo e de seu dispositivo de racialidade.

A título de exemplo, só neste ano de 2019 poderíamos apresentar vários casos, entre outros, cito essa esta manchete de uma situação que ocorreu recentemente no Brasil em Setembro de 2019:

“Jovem negro de 17 anos chicoteado porque furtou uma barra de chocolate.”⁴

Diante dessa situação, que gerou comoção de diversos movimentos sociais e compartilhamentos nas redes sociais, podemos gerar algumas perguntas que encontram no engendramento do dispositivo de racialidade suas respostas.

Para refletirmos: o que leva um sujeito a agir dessa forma? O que impulsiona o desejo de atribuir essa violência em um sujeito negro? Essa atitude punitiva de tortura seria uma violência distribuída de tal forma em um sujeito branco? Por que essas práticas e imagens de escravidão estão presentes na atualidade? Por que essa necessidade de (re)memorar a todo tempo o passado escravocrata e principalmente de manter vivas as suas práticas? Em quais corpos estão autorizadas todas as formas de suplício? Quais corpos estão sendo submetidos a uma política de eliminação, controle e negação? Quais corpos estão longe do ideal de Ser?

⁴ A reportagem na íntegra está presente no *Estadão*. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/jovem-de-17-anos-chicoteado-porque-furtou-uma-barra-de-chocolate/> (Acesso em 06/09/2019)

Muito perspicaz o ilustrador e cientista político Matheus Ribs, conhecido como Ribs nas redes sociais, nos presenteou com uma imagem sobre o ocorrido, “uma imagem bonita e triste”, nas palavras de uma amiga (Jordana Mascarenhas). Nela vemos o jovem com as costas crivadas de lesões rodeado de entes ancestrais, acompanhada da legenda grafada pelo autor: “*Que nenhum dos teus ancestrais se esqueça.*” (RIBS, 2019)



Fig. 1 -“*Que nenhum dos teus ancestrais se esqueça.*”. Ilustração de Ribs.
Fonte: <https://www.facebook.com/matheusribsoficial/>

Enquanto lia alguns relatos e comentários do ocorrido, via vez ou outra as pessoas se questionando, Brasil 1800 ou Brasil 2019? Aproveito esta oportunidade para dizer, Brasil mais 2019 do que nunca, Brasil apegado às práticas da escravidão, atualizadas e reconfiguradas em sua nova ordem de velhíssimos modelos de manutenção de suas lógicas racista, patriarcal, capitalista e colonial. Mais uma vez a arte fala pelo que cala o mundo, porque onde o sistema escreve morte, paradoxalmente o negro vive, essas linhas de resistência, pois quando se fundamenta o negro como *não-ser*, parece que ali, ele tenta às duras penas, traçar uma maneira de escrever que ele é. Há um projeto genocida em curso, não podemos negar, ele é derivado do

racismo, que viola a vida e as possibilidades de existência todos os dias, mas no meio da morte vemos celebrar a vida pelos ancestrais, aquelas/es que negraram o atlântico com seu sangue, aquelas/es que o salgaram de pranto, aquelas/es que nem conheceram os horrores da escravidão e tinham as Áfricas múltiplas e plurais como lares, dividem com o menino, mais esse pranto. Movimento de mar e de memória, nesse enleio o tempo dança o encontro do passado, presente e futuro.

É nessa dinâmica de ser/não ser, na lógica da superioridade de um grupo condicionada à forja da inferioridade que assistimos aos horrores do genocídio, remontando às políticas de violência, violação e eliminação do período escravocrata em suas práticas atualizadas para a manutenção da estrutura de dominação racial. “Os mecanismos de controle social dessa massa para a qual não há projeto de inclusão irão se inscrever no âmbito das tecnologias oriundas do biopoder por meio das quais o Estado exercitará o seu direito de matar ou de ‘deixar morrer’”. (CARNEIRO, 2005, p. 90) E quantos inúmeros corpos já sucumbiram a essa máquina? Outra imagem de Ribs feita em 2018 nos faz refletir seguida de legenda grafada pelo artista: *“Proteja seu ori”*.



Fig.2 - “Proteja seu ori.”. Ilustração de Ribs.
Fonte: <https://www.facebook.com/matheusribsoficial/>

À frente da legião de negras e negros, está a vereadora do Rio de Janeiro, Complexo da Maré, Marielle Franco⁵, que foi assassinada em 14 de Março de 2018, muitas correntes defendem a motivação política do crime, a vereadora, socióloga, defensora dos direitos humanos (LGBT+, negras/os, mulheres) pesquisava segurança pública. Em uma de minhas análises, temos o caso de uma mulher negra e lésbica que adentra as esferas do poder e da institucionalidade, as intersecções entre os dispositivos que estruturam o racismo, o machismo e o patriarcado se organizam para silenciar, calar tudo àquilo que trai a lógica do discurso. Essa legião de negras e negros evidencia um projeto em curso pelo racismo, representa os inúmeros casos que se arrastam nos tempos de presença negra no Brasil. A diáspora e a promoção de políticas de morte e apagamento.

A título de exemplo e visualização da prática genocida e as políticas de eliminação de jovens negros podemos observar o curta metragem *Esconde-Esconde*⁶ (2016) dirigido por Luciana Bollina e Luiz Felipe Mendes (Don) e também a música *Cabô*⁷, de Luedji Luna.

O curta-metragem *Esconde-Esconde* (2016), nome que faz alusão à brincadeira infantil, apresenta um rico jogo entre forma e conteúdo, a partir de dados e imagens da infância e de brincadeiras de rua percorre a narrativa da morte de uma criança negra. Esse jogo de oposições entre as imagens leves e a voz da criança que narra relatos de racismo e de violência produz uma atmosfera de terror, angústia e tensão. Apesar das imagens leves apresentadas no início, esse movimento de tensão se amplifica do meio para o final do filme, momento em que o menino é colocado em um carro que o leva para a morte.

A *mise-en-scène* flui em um processo poético de morte, parece que é uma forma de apelar empatia pelo sofrimento de um sujeito negro, pela dor direcionada aos corpos negros, posto que pela atuação desse dispositivo de racialidade aprendemos a naturalizar a violência orientada para esses corpos. Não só aprendemos a naturalizar a

⁵ Algumas informações sobre o caso Marielle Franco estão disponíveis em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/12/politica/1552413743_367093.html (Acesso em 24/09/2019)

⁶ Disponível em: <http://www.afroflix.com.br/item/esconde-esconde/> (Acesso em 06/09/2019)

⁷ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/luedji-luna/cabo/> (Acesso em 06/09/2019)

violência, como se pratica sua naturalização, entrei em uma espécie de choque ao descobrir que era possível encontrar em diversas páginas de jornais, um vídeo do jovem que citamos acima sendo chicoteado. Essa espetacularização da violência e naturalização dessa violência em corpos negros nos foi treinada pelos diversos filmes e novelas que assistimos sobre a história de negros e negras, comum e frequentemente associados à escravidão ou a procedimentos genocidas contemporâneos, como os filmes de favela, em que podemos ver sangue negro rolando pelas telas nos contextos de guerra às drogas e encarceramento em massa, por exemplo.

Luedji Luna, cantora de Salvador, expõe essa realidade nos versos de sua música *Cabô*⁸:



Cabô - Luedji Luna

<https://www.youtube.com/watch?v=MsEKbqrAoNY>

“Cabô, vinte anos de idade
 Quase vinte e um
 Pai de um, quase dois
 E depois das 20 horas
 Menino, volte pra casa!
 Cabô
 Ô neide, cadê menino?
 Cabô, quinze anos de idade
 Incompletos seis
 Eram só 6 horas da tarde
 Cabô, cadê menino?
 Quem vai pagar a conta?
 Quem vai contar os corpos?
 Quem vai catar os cacos dos corações?
 Quem vai apagar as recordações?
 Quem vai secar cada gota
 De suor e sangue
 Cada gota de suor e sangue
 Cabô”
 Luedji Luna

O canto de Luedji Luna denuncia e narra o desespero da iminência de fim que ronda a vida dos jovens negros, diante da realidade genocida, a morte ronda e espreita esses corpos negros, há o apelo pelo afeto, pela memória e pela responsabilidade de quem alimenta essa máquina de apagamento desses sujeitos.

⁸ Letra e música disponíveis em: <https://www.letras.mus.br/luedji-luna/cabo/> (Acesso em 23/09/2019)

A racialidade no Brasil determina que o processo saúde-doença-morte apresente características distintas para cada um dos seus vetores. Assim, branquitude e negritude detêm condicionantes diferenciados quanto ao viver e o morrer. Foucault, ao inscrever o racismo no âmbito do biopoder, esclarece-nos que este, enquanto tecnologia de poder voltada para a preservação da vida de uns e de abandono de outros à exposição da morte, presta-se à determinação sobre o deixar morrer e o deixar viver. Com a máxima do “deixar viver, e deixar morrer” como expressão do biopoder, Foucault delimita a função do racismo que integra o biopoder como elemento legitimador do direito de matar, intrínseco ao poder soberano, que no contexto das sociedades disciplinares será exercido pelo Estado, por ação ou omissão. (CARNEIRO, 2005, p. 77)

Temos tanto nessa música quanto no curta metragem perspectivas que nos apontam horizontes de valorização das vidas negras tão irrelevantes para o sistema racista que se articula, nessas lógicas de “deixar morrer”, enquanto projeto de dizimação dessas existências.

Nessas situações vemos o racismo como estrutura com uma lógica de apagamento e destituição das humanidades desses sujeitos negros em detrimento da elaboração da humanidade e superioridade dos sujeitos brancos, amontoados no topo das estruturas de poder sustentadas pelas bases formadas de negras e negros.

Relacionado a essa prática de morte, destacamos que há um outro agenciamento, a política de embranquecimento, uma forma de contribuir para a negação dos sujeitos negros e de sua negritude a medida que essas/es se aproximam da brancura e do ideal de Ser que é branco, como nos sublinha Sueli Carneiro (2005):

[...] esse ideal de branqueamento não está abandonado, posto que está imposto ao imaginário social pela cultura dominante [a da brancura] através da exibição permanente de seus símbolos, que expressam os seus sucessos materiais e simbólicos como demonstração de sua superioridade “natural”, cotejados sistematicamente com os símbolos de estigmatização da negritude, seu contraponto necessário. (CARNEIRO, 2005, p.65)

Esse processo de branqueamento é sempre uma busca que nunca se completa para o sujeito negro, pois ele será para o sistema racista o sujeito da falta e da negação, isso também ocasiona uma desestruturação desse sujeito em sua estrutura psíquica e sua emocionalidade, ela/ele seguirá frustrada/o sem nunca se aproximar da brancura.

Neusa Santos Souza (1983), psicanalista, narra esse processo em sua obra *Tornar-se negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*:

Tendo que livrar-se da concepção tradicionalista que o definia econômica, política e socialmente como inferior e submisso, e não possuindo uma outra concepção positiva de si mesmo, o negro viu-se obrigado a tomar o branco

como modelo de identidade ao estruturar e levar a cabo a estratégia de ascensão social. A sociedade escravista, ao transformar o africano em escravo, definiu o negro como raça, demarcou o seu lugar, a maneira de tratar e ser tratado, os padrões de interação com o branco e instituiu o paralelismo entre cor negra e posição social inferior. (SOUZA, 1983, p. 19)

Sobre essa corrida para o ideal de Ser, que é branco, a autora completa:

A história de ascensão social do negro brasileiro é, assim, a história de sua assimilação aos padrões brancos de relações sociais. É a história da submissão ideológica de um estoque racial em presença de outro que se lhe faz hegemônico. É a história de uma identidade renunciada, em atenção às circunstâncias que estipulam o preço do reconhecimento do negro com base na intensidade de sua negação. (SOUZA, 1983, p. 23)

Em um contraponto, essa lógica de ascensão social branqueadora só tem a corroborar para o sistema racista pois promove a desestruturação das identidades negras e a produção das assimetrias sociais. Essas estão vinculadas à noção de racialidade, que segundo Sueli Carneiro (2005), produz diversos campos e a articulação desses nos aponta novamente para a noção de dispositivo de poder:

Partimos do pressuposto de que a racialidade vem se constituindo, no contexto da modernidade ocidental, num dispositivo tal como essa noção é concebida por Foucault. Nesse sentido a racialidade é aqui compreendida como uma noção produtora de um campo ontológico, um campo epistemológico e um campo de poder conformando, portanto, saberes, poderes e modos de subjetivação cuja articulação institui um dispositivo de poder. (CARNEIRO, 2005, p. 56)

Nessa articulação de campos percebemos um discurso que elabora sobre a incapacidade/impossibilidade de negras e negros constituírem um processo civilizatório, concretizando nele suas ontologias, epistemologias e poderes. Do ponto de vista epistemológico-ontológico, podemos ver na tese de Sueli Carneiro (2005) que o negro passou de “objeto de trabalho” (escravizado) a “objeto de pesquisa” (ciência). Assistimos, assim, durante a história do Brasil, a um longo processo de investigação das questões dos sujeitos negras/os, muitas vezes essas pesquisas são sustentadas pela ideia racista/eugenista de que a ignorância à qual esses povos eram possuidores não possibilitaria que falassem por elas/es mesmos de suas questões.

Negras e negros eram constantemente pesquisados e interrogados sobre suas realidades/vivências e práticas mas aos brancos ficava resguardado o direito de crítica, análise e elaboração de conhecimentos sobre elas/es. O poder, saber e a subjetivação que dizia respeito a negras/os estava destinado aos/às pesquisadores/as brancas/os.

Esse pensamento ainda é reproduzido na atualidade, desvalidando diversas vezes saberes produzidos no seio dos movimentos sociais negros ou por ativistas, erigindo hierarquias entre os saberes dos sujeitos e os saberes produzidos pelos sujeitos, gerando um desnível que reproduz o par *ser/não ser* enunciado por Sueli Carneiro, fazendo atuar novamente a dinâmica da racialidade como dispositivo.

Para Sueli Carneiro (2005) e outras/os teóricas/os negras/os a grande narrativa, o discurso que tece engendramentos de racialidade no Brasil é o mito da democracia racial. Antes de prosseguirmos com essa ideia, gostaria de retomar a noção de discurso em Foucault, ponto importante para continuarmos essa reflexão. A filósofa relembra:

[...] vale inicialmente demarcar que Foucault compreende discurso como prática social que emana de todos os pontos de poder. [...] Assim, as práticas sociais se constituiriam discursivamente e os discursos formariam sujeitos e objetos que se condicionam, se deslocam, se multiplicam ou invertem posições. (CARNEIRO, 2005, p.52)

No contexto brasileiro, o discurso sob análise é o mito da democracia racial. Essa ideia celebra a integração pacífica e harmônica entre povos negros, indígenas e brancos no Brasil, mascarando as relações de violência e violação que ocorreram/em desde o choque entre esses grupos de culturas distintas durante o processo de formação do Brasil. Esse discurso se alastrou pelos tempos e permitiu/permite o acontecimento de diversas relações/situações de opressão direcionadas a negras e negros, inclusive, a naturalização dessas relações.

Essa prática social elaborada de modo tão complexo pelo dispositivo de racialidade que opera nesse país possibilita a negação da existência do racismo e por consequência das produções de desvantagens sociais decorrentes dele. Quando não se nega, muito magicamente, levanta-se a hipótese de sermos um país racista sem racistas. Esta ideologia, mito da democracia racial, é desarticulada e denunciada por várias/os pensadoras/es negros, dentre elas/es, Ana Flauzina (2006) em sua obra *Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do estado brasileiro*, Sueli Carneiro (2005), em sua tese já citada anteriormente, e Abdias Nascimento (2019) em sua obra *O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista*.

Dispositivo de racialidade, política de embranquecimento e democracia racial são alguns elementos que se movimentam no complexo estrutural do racismo. Contextualizadas algumas lógicas de funcionamento e de operação desse modelo de

opressão, continuaremos nossos diálogos com a tese de Sueli Carneiro (2005) para nos atentarmos e aprofundarmos a mais uma dimensão desse campo: o epistemicídio.

Ainda na dinâmica do poder, do saber e da subjetivação, vamos percorrer os abismos do processo de apagamento e negação dos povos negros em exercício de elaboração de conhecimentos sobre si e sobre os mundos, a fim de compreender as reverberações dessa política e dessa ideologia nos campos da arte e da cultura, na formação e formatação de pensamento e imaginários sociais.

A filósofa Sueli Carneiro (2005) utiliza a noção de dispositivo/biopoder a partir do pensamento de Michel Foucault, como aqui explanei a partir de sua tese. No entanto, sobre a origem do termo epistemicídio a filósofa sublinha seu contato com ideias de Boaventura Sousa Santos:

[...] o epistemicídio se constituiu e se constitui num dos instrumentos mais eficazes e duradouros da dominação étnica/racial, pela negação que empreende da legitimidade das formas de conhecimento, do conhecimento produzido pelos grupos dominados e, conseqüentemente, de seus membros enquanto sujeitos de conhecimento. A formulação de Boaventura Sousa Santos acerca do epistemicídio torna possível apreender esse processo de destituição da racionalidade, da cultura e civilização do Outro. É o conceito de epistemicídio que decorre, na abordagem deste autor sobre o *modus operandi* do empreendimento colonial, da visão civilizatória que o informou, e que alcançará a sua formulação plena no racialismo do século XIX... ao descrever a violência inerente ao processo colonial, Sousa Santos desvenda dois de seus elementos fundamentais: o genocídio e o epistemicídio. (CARNEIRO, 2005, p.96)

Já tecemos linhas dolorosas e ríspidas sobre o genocídio, agora nos atentemos ao epistemicídio e seu vasto campo. Vale lembrar que o epistemicídio caminha de mãos dadas com o genocídio, posto que na lógica de apagamento, negação e eliminação dos sujeitos tido como inferiores está um desejo de anular também os seus conhecimentos e suas práticas de elaboração desses saberes que são produzidos por elas/eles, para, inclusive, “deixar morrer” a prova de que essas/es subalternizadas/os poderiam ter capacidade e potencialidade de erguer marcos de civilização e epistemologias próprias, que desvalidassem o discurso que sustenta a superioridade dos dominadores/superiores, os dotados da razão.

A violência epistemicida se expande para além da desvalorização e anulação dos saberes produzidos por sujeitos negros, tidos muito mais como objetos que sujeitos. Sueli Carneiro (2005) explicita:

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da

indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado. (CARNEIRO, 2005, p.97)

A partir da lógica alimentada pelo discurso do sistema de dominação, o epistemicídio é grande propulsor de desvantagens sociais e mina as possibilidades de desenvolvimento e mobilidade social para sujeitos negros. A meu ver, nesse ponto se localiza a agência do epistemicídio no sentido da negação da existência e podemos ir um grau de atrocidade além, quando rememoro uma fala do professor Graça Veloso, em ocasião de minha banca de defesa de monografia, quando ele comenta a negação da permissão desse direito de existir, em um processo ainda anterior ao apagamento, visualizamos a inexistência.

Sueli Carneiro (2005) observa a ação do epistemicídio como um sequestro em duplo sentido, visto que ao mesmo tempo que se nega epistemologicamente o negro como sujeito portador e elaborador de conhecimentos, há uma imposição pela assimilação dos saberes instituídos pela branquura. Para expor que esse pensamento está vinculado a um projeto de produção do negro como *não-ser*, a filósofa recupera escritos de Kant e Hegel que identificam o negro como mais apto e propenso ao trabalho (noção vista em Kant) e como “coisa que fala” (noção vista em Hegel):

A negação da plena humanidade do Outro, a sua apropriação em categorias que lhe são estranhas, a demonstração de sua incapacidade inata para o desenvolvimento e aperfeiçoamento humano, a sua destituição da capacidade de produzir cultura e civilização prestam-se a afirmar uma razão racializada, que hegemoniza e naturaliza a superioridade européia. O Não-ser assim construído afirma o Ser. Ou seja, o Ser constrói o Não-ser, subtraindo-lhe aquele conjunto de características definidoras do Ser pleno: auto-controle, cultura, desenvolvimento, progresso e civilização. No contexto da relação de dominação e reificação do outro, instalada pelo processo colonial, o estatuto do Outro é o de “coisa que fala”. (CARNEIRO, 2005, p.99)

Essas narrativas tecidas para sustentação da ideia de ignorância e incapacidade negra, foram algumas das justificativas para o processo de escravização e para outros procedimentos instituídos pelo regime colonial de exploração.

Apresentados os contextos gerais de atuação e operação do epistemicídio e sua ordem de discurso, gostaria de discutir como essas relações estão engendradas nos processos de constituição e apresentação das culturas negras em diáspora, diversos modos como o dispositivo de racialidade desenha uma imagem do negro que apaga suas possibilidades de ser em multiplicidade, de histórias, memórias e emocionalidades, como essa imagem passa a ser delegada à escravidão, à subserviência, aos painéis de inferiorização e às políticas de eliminação, à negação da existência em uma narrativa que diversas vezes é construída pela brancura, a imagem da superioridade/supremacia branca ancorada na inferiorização e na construção do *não ser* que identifica o sujeito negro.

Falemos do Atlântico, o que negrou de sangue, o que salgou de pranto.

Recordar é preciso

O mar vagueia onduloso sob os meus pensamentos
 A memória bravia lança o leme:
 Recordar é preciso.
 O movimento vaivém nas águas-lembranças
 dos meus marejados olhos transborda-me a vida,
 salgando-me o rosto e o gosto.
 Sou eternamente naufraga,
 mas os fundos oceanos não me amedrontam
 e nem me imobilizam.
 Uma paixão profunda é a bóia que me emerge.
 Sei que o mistério subsiste além das águas.

(EVARISTO, 2017, p.11)

A poesia de Conceição Evaristo (2017), presente na obra *Poemas da recordação e outros movimentos*, nos retorna ao mar, mar de memória e movimentos negros, mar de trânsito, tráfego e tráfico transatlântico de diversos corpos na decorrência da máquina colonial, da racialidade que já citamos anteriormente.

Diante desse acontecimento, suscito algumas perguntas: Que imagens guardamos do Atlântico Negro e da Diáspora? Que imagens guarda o Atlântico Negro? Que imagens não guardamos desse trânsito transatlântico?

Essas perguntas nos remetem à voz da historiadora brasileira Beatriz Nascimento, no documentário *Ôrí* (1989), que aponta a experiência da “perda da

imagem” e a experiência do exílio compartilhadas pelos sujeitos negros que foram escravizados a nível da alma, *soul*. Para Beatriz Nascimento, como comenta Alex Ratts (2007), os corpos/corporeidades negras/os se constituem e se redefinem nas experiências da transmigração, do trânsito e da relação de busca dessas (ou de outras) imagens perdidas na Diáspora, desses naufrágios no Atlântico. Os corpos negros são mapas das trajetórias passadas, das histórias, são memórias vivas do continente e da civilização transatlântica.

A terminologia “transatlântica” a qual tornarei adjetivo para as imagens e outros elementos que aqui comento é inspirada na voz de Beatriz Nascimento em *Órí* (1989):

Eu sou atlântica [...]. O que é a civilização Africana e Americana? É um grande transatlântico. Ela não é a civilização Atlântica, ela é Transatlântica. Foi transportado para América um tipo de vida que era africano. É a transmigração de uma cultura e de uma atitude no mundo de um continente para o outro, de África para América.

Podemos notar que há um sentido transitivo, um movimento vivo trans-atlântico, entre e em Áfricas e Américas, que a Diáspora causou nas imagens dessas/desses negras/os subjetivadas/os nesse contexto. A colonização e seus modos de exploração, o epistemicídio, o dispositivo de racialidade atuaram no controle da imagem dos sujeitos negros, podemos falar de um processo de colonização da imagem das pessoas negras, relegadas às mesmas políticas de inferiorização e marginalização próprias do domínio da racialidade.

Na saga atlântica da recuperação das nossas identidades usurpadas (flor do nascimento, 2014), precisamos fazer ecoar essas vozes atlânticas, precisamos atravessar a experiência da “perda da imagem”. Nessa travessia, no mar aberto, entre navios, náufragas/os e navegantes, nos orientamos no conselho de Beatriz Nascimento: “É preciso imagem para recuperar identidade, tem que se tornar-se visível.” (*ÓRÍ*, 1989). No entanto, antes da recuperação de imagens e identidades usurpadas pela lógica genocida, racista e epistemicida, precisamos falar da usurpação, da destituição da humanidade, do apagamento, da estereotipação que delinearam uma imagem de negro esculpida nos regimes da racialidade e do operativo de seu dispositivo de poder.

Estamos constantemente, neste instante e nos instantes anteriores e nas últimas horas e nos últimos dias e nos últimos meses e nos últimos anos, sendo bombardeados por imagens. Televisão, Cinema, Internet, Anúncios Publicitários, Cartazes, Panfletos. Bombardeio. Vários veículos midiáticos que atuam na publicação e na publicização de imagens. Por que falo a partir e de imagens? Por que estou atraindo a sua atenção à questão da imagem? Que influência teriam as imagens com nossa formação e formatação de pensamentos, sociedades e culturas?

Parto e falo de imagens para trazer nossa atenção à tensão entre estética e discurso, atentar em como visões de mundo se veiculam a partir de imagens. Em diálogo com esse pensamento Shohat e Stam (2006) nos apontam a potencialidade do cinema e da televisão na esfera cultural:

Cinema e televisão não são apenas veículos que permitem circular mitos e tradições ou, com menor força, críticas e contestações. São campos de formação da cultura que catalisam uma nova esfera pública de informação, entretenimento e debate capaz de produzir saltos que mudam a natureza do processo. (SHOHAT & STAM, 2006, p. 12)

A cena estética e as estéticas da cena, as imagens em movimento e os movimentos das imagens constituem dinâmicas culturais que atribuem movências entre arte, imagem, discursos e formação/deformação do pensamento, pois, como nos lembra Boal (2013, p.30), “[...] a arte apresenta sempre uma visão do mundo em transformação e, portanto, é inevitavelmente política.” Assim, introduzidos e situados nestes contextos do fazer artístico - sociocultural, político, ético e estético - podemos pensar as imagens e suas veiculações/apresentações/representações no contexto das relações raciais, das identidades negras e também das negritudes entendidas, como Domingues (2005), no seu viés político, ideológico e cultural.

Em geral, de que modo são veiculadas as imagens das pessoas negras nos contextos do cinema/teatro? Em que medida esses modos de apresentação/representação não estão vinculados a demarcações de uma sociedade estruturada numa lógica racista-colonialista-escravocrata?

[...] o que se argumenta é que além desse processo mais evidente de construções em torno da ‘desumanidade negra’, este investimento também é feito de forma indireta pela recuperação da noção de ‘humanidade branca’ e sua justaposição com a noção de humanidade em si. (FLAUZINA, 2014, p.135)

Como aponta Flauzina (2014) aquelas/es que não estão transitando ou localizados na brancura são usurpados de fruição plena de seus direitos de existência básicos, de suas memórias, culturas, cultos, ancestralidades e, inclui-se aí, os direitos à representação, sim, direitos de imagem. O professor Edson Cardoso também aponta o racismo nessa direção da desumanização e destaca o processo de estigmatização:

[...] nós sabemos todos que estigmatização é essencialmente desumanização, e a partir dessa desumanização do estigmatizado pela pele é possível dispor da vida das pessoas, é isto que quer dizer: na essência da estigmatização está a desumanização das pessoas estigmatizadas. É isso que permite, por exemplo, que uma pessoa resolva matar um casal de homossexual na Av. Paulista, por exemplo. É pelo estigma, que permite desumanizar e permite reduzir as chances da vida do estigmatizado. **É da natureza do estigma, qualquer que seja, a desumanização.** Então, se você tem mais da metade da população atingida por estigmatização, como a população negra, o que você tem que pensar é: quais são os efeitos de uma estigmatização de tão longa duração? Quais são os efeitos, os efeitos sobre as vítimas da estigmatização, de um processo desumanizador tão longo? Ma[is] os efeitos no conjunto da sociedade: o que significa uma sociedade em que a maioria é estigmatizada como menos humana e inferior, a partir de suas condições biológicas? (CARDOSO, 2015, p. 7-8 - grifos meus)

Não que não haja imagens de pessoas negras sendo veiculadas/representadas, mas não há como discutir uma plena experiência estética da imagem dos sujeitos negros que possa se complexificar quando estamos sendo estigmatizadas/os, presas/ os às amarras/grades do racismo – o desumanizante.

Em relação à representação e imagens podemos ver que Noel dos Santos Carvalho (2005) denuncia no *Dogma Feijoadada: cinema negro brasileiro* que nós negros não éramos bem-vindos nas telas brasileiras (e agora somos? Como somos representados?) e aponta esses processos de desumanização e eliminação do negro na história do cinema junto às políticas de embranquecimento. O autor ainda demarca as funções do cinema nas formulações de pensamento e nas modelações de imaginários sociais no que diz respeito à imagem do negro.

Nos anos 1920 e 1930, ela [a decupagem] foi utilizada no cinema para produzir uma certa eugenia racial à brasileira [...] no Brasil o desenvolvimento da decupagem, ou da linguagem cinematográfica, nestes primeiros filmes, deu-se pela exclusão dos negros e mestiços. Através dela buscou-se o “embranquecimento” das imagens do país. Nos EUA, diferentemente, a invenção da linguagem cinematográfica esteve desde o início, intrinsecamente ligada à representação dos negros e das relações raciais. O filme *O Nascimento de uma Nação* (David W. Griffith, 1915) é, nesse sentido, a matriz fundante da

relação linguagem/decupagem e representação racial. Resumindo: aqui a exclusão, lá os estereótipos. (CARVALHO, 2005, p.20)

Exclusão e estereótipo tem a ver com a imagem das pessoas negras que as Artes da Cena difundiam e continuam difundindo por meio de atuação de um dispositivo de racialidade. Este mesmo serve tanto à supremacia branca ao sublinhar esses discursos no modo de expressão do cinema, por exemplo.

Essas colocações nos apontam perspectivas que são reflexo de uma formação/formatação de pensamento que se deu na ordem da cultura de um país que perpetua uma complexa estrutura de dominação racial, a partir de práticas e atualizações de dispositivos de poder, que se inserem cotidianamente na dinâmica social.

Apresento como exemplo o discurso articulado por Joel Zito Araújo em seu documentário *A Negação do Brasil* (2000) que versa sobre as carências de representatividades ou estereotipação/embranquecimento de personagens negras nas telenovelas brasileiras. Ao ver esse filme constatamos mais uma vez, a televisão brasileira nega o negro.



Fig.3 – Cartaz *A Negação do Brasil* (2000)
Fonte: Google Imagens

As telas da televisão nacional mostram um Brasil nas lentes daqueles que estigmatizam e/ou apagam as identidades negras em representação e o diretor expõe essas relações e as coloca em cheque a partir da organização dos relatos de atores e atrizes sobre situações de racismo vivenciadas em seu ofício na TV, como privações de realizar papéis por serem negros, substituições por atores e atrizes brancos, atores e atrizes brancos interpretando personagens negras. Nesse documentário vemos negros direcionados a diversos papéis, esses vão da escravidão ao serviço doméstico, dentre outras posições subalternizantes que elaboram e fazem coro ao discurso de construção do negro como *não-ser*.

Uma das práticas que vemos em *A Negação do Brasil* (2000) é a do *blackface*, que foi por muito tempo empregado no teatro, televisão e cinema. Para nos situarmos um pouco, o *blackface* é uma prática que remonta contextos racistas dos shows de menestréis nos Estados Unidos em que atores pintavam seus rostos de negro para encenar papéis de personagens negras, prática que se atualiza em perucas e outros acessórios para ridicularizar as identidades negras, fenômeno comum nos festejos de carnaval no Brasil, como a clássica fantasia da “nega maluca”. No documentário expõe-se o caso da novela *A Cabana do Pai Tomás* (1969-1970) em que o protagonista branco Sérgio Cardoso usava rolhas no nariz, peruca e se pintava de negro.



Figs. 4 e 5 - Ruth de Souza e Sérgio Cardoso em *A Cabana do Pai Tomás* (1969-1970). Fonte: Google Imagens

Sem ingenuidade nenhuma o racismo o reapresenta atualizado em diversas situações midiáticas e teatrais, a exemplo do ator branco Paulo Gustavo que fazia *blackface* para representar a personagem Ivonete, uma mulher negra, no programa 220V da Multishow em 2016.



Fig. 6 - Personagem Ivonete do programa 220V na Multishow interpretada pelo ator Paulo Gustavo com prática de *blackface*

Os estranhamentos em forma de protesto, descontentamento, relutância, ojeriza e insubmissão que as últimas atitudes de *blackface* produziram é fruto de uma caminhada dos movimentos negros e de artistas negras/os que ataçaram fagulhas no corpus social para a desestruturação gradual dessa prática e atualização de racismo. O ator Paulo Gustavo chegou a se desculpar e remodelou a personagem para que não fosse mais quadro caricatural e estereotípico, informações sobre o caso podem ser consultadas em reportagem ao Huff Post Brasil⁹, com a manchete *Paulo Gustavo se desculpa por uso de 'blackface' em personagem: 'Não quero ser agente dessa dor'*. Essa movimentação para a desnaturalização das práticas de racismo nos possibilitam mirar algumas possibilidades de agência das organizações sociais e dos movimentos sociais negros, elaborando novos painéis de representação e apresentação da imagem

⁹ Paulo Gustavo se desculpa por uso de 'blackface' em personagem: 'Não quero ser agente dessa dor'. Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2016/06/20/paulo-gustavo-se-desculpa-por-uso-de-blackface-em-personagem-a-21688396/?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xILmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAACQGycA_q3Alb_C2n3FsdQ_BG9dRrSHtiCSX54sj5LE3C6RQGCiyV0ZjTNAxCkx5dnq9HcyZkXvwTpy9pHYDSi7TI_PKpiaokKTHJw_-m7fnQ_rKUzIOZsG3HjDkmmhaUUCuFTSIWWfG9tky1IMzD-ntGrIZmuy2CsaJwKVIGLI (Acesso em 07/09/2019)

do negro no teatro, na televisão e no cinema.



Fig 7 - Imagem de antes e depois da representação da personagem Ivonete pelo ator Paulo Gustavo. Fonte: Site Gaúchazh

Para aprofundar essa discussão sobre negras e negros no campo das imagens, podemos citar o filme *Bamboozled* (2000), traduzido como *A hora do show* no Brasil, do diretor Spike Lee. No filme, podemos perceber artistas negros usando *blackface* em um programa de televisão de um produtor negro. O diretor ao nos apresentar esse jogo contraditório aponta que por mais que tenhamos intenções de transgredir e de subverter a estrutura social (racista) que está posta, podemos encontrar dificuldade de mobilizá-la, principalmente no uso de um elemento como o *blackface*. A prática utilizada pelas personagens em *Bamboozled* (2000) está arraigada no imaginário social, associada às ideias de negação e inferiorização da imagem do negro, está repleta de uma trajetória e uma carga histórica, política e social que a demarcam de uma forma que se torna muito difícil sua utilização, mesmo que para intenções de desarticulação do racismo. Dando sequência a esse pensamento, destaco a cena final do filme¹⁰, em que temos uma montagem com cenas de diversos filmes, shows de televisão, desenhos animados que apresentam o mosaico de estereotipações, inferiorizações, caricaturas, violências, usurpações e ridicularizações que imputaram à imagem de sujeitos negros.

¹⁰ Trecho disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=C45g3YP7JOk> (Acesso em 07/09/2019)



Fig. 8 - Cena do filme *Bamboozled* (2000) de Spike Lee.

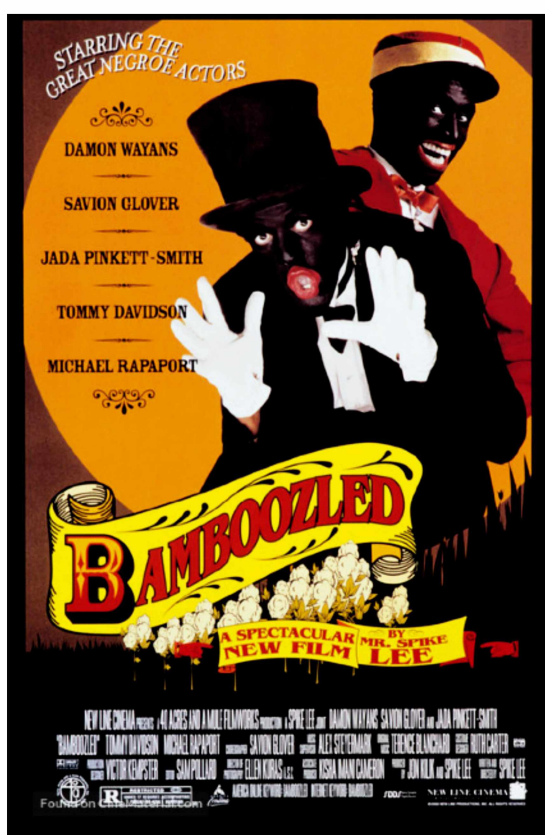


Fig. 9 - Cartaz do filme *Bamboozled* (2000) de Spike Lee.

Dentre tantas imagens de negação do sujeito negro e de construção dele como *não ser*, operadas pelo dispositivo de racialidade e recuperadas por Spike Lee no final do filme, temos imagens de um dos filmes mais antigos da história do cinema dos Estados Unidos, *O nascimento de uma nação* (1915) dirigido por D.W. Griffith, e que contribui para a veiculação de diversas imagens deturpadas, negativas e estereotipadas

de sujeitos negros, o elemento em destaque por Spike Lee é o da construção da imagem do homem negro como violentador/estuprador, a lembrar que Sueli Carneiro (2005) nos aponta que uma das agências do dispositivo de racialidade que recai sobre a identidade do homem negro é a “violência como modo de subjetivação” (p.87) e que vemos presente com tanta força nas imagens escolhidas pelo diretor para citar o filme de Griffith.

Vemos nas imagens que seguem na sequência final do filme de Spike Lee um rol de outros estereótipos que estão presentes no imaginário social da atualidade e estruturam o racismo e movimentam as imagens que temos de negras e negros¹¹. Desse rol, podemos perceber alguns elementos no levantamento que Lázaro Ramos (2017) faz a partir do artigo de Lara Vascounto *8 Estereótipos Racistas que Novelas Brasileiras Precisam Parar de Usar*:

1. A mãe preta que faz tudo pelos patrões;
2. A empregada doméstica espevitada, servil, bisbilhoteira, sedutora, cômica ou submissa;
3. O fiel amigo do jagunço (que é, na verdade, a versão masculina da empregada doméstica);
4. O escravo (um clássico, não é mesmo? Falarei mais sobre isso depois);
5. A negra fogosa e sensual;
6. O malandro;
7. O negro “perfeito”, termo inventado por Joel Zito Araújo para designar o negro que se afasta de sua origem e se torna, assim, mais aceitável aos olhos dos brancos;
8. O negro “escada”. Explico: ele só está lá para mostrar como o personagem branco é bom, ou mau, ou mais importante que ele. (RAMOS apud VASCOUTO, 2017, p. 84-85)

Esse rol de características estereotípicas chapam e congelam a imagem de pessoas negras, promovem a destituição da humanidade e da complexidade dessas personagens, ao lhes atribuir relações de aproximação à marginalidade, à criminalidade, à subalternidade ou à inutilidade. Desta forma, pode-se observar as artimanhas ideológicas do dispositivo racista em aprisionar esses corpos negros em

¹¹ Longa pesquisa sobre personagens negras e estereótipos atribuídos a imagem do negro na cena pode ser vista nas obras *A personagem negra no teatro brasileiro* (1982) e *O negro e o teatro brasileiro* (1993) de Miriam Mendes; *A cena em sombras* (1995) de Leda Maria Martins; *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira* (2016) de Cristiane Sobral e *A história do negro no teatro brasileiro* (2014) de Joel Rufino dos Santos.

lógicas de objetificação, reificação, sexualização, servidão, “desvios” de conduta, errâncias, ao ideal de brancura, que dão a falsa pista de que as suas (in)existências estão condicionadas a esse ideal de Ser da brancura e que estão são as únicas formas de viver/sobreviver.

O estereótipo pode dificultar possibilidades de movência de uma personagem por níveis e camadas de complexidade dramática, prejudicando suas relações e seus modos de ser/estar no mundo e, se essa personagem representa um sujeito negro, estamos falando de uma prática que afeta a imagem e o imaginário sobre esse sujeito e sobre essa subjetividade nos mundos social e político, por exemplo. Desse modo, as reverberações de estereótipos podem causar impulsos nas leituras socioculturais sobre sujeitos negros. Não é raro vemos pessoas difundindo ideias sobre determinado grupo social, a partir de imagens veiculadas em filmes e novelas, por exemplo. Essas formas de ver pessoas negras sem observar multiplicidade/complexidade de suas existências corroboram para uma subalternização e estigmatização desses sujeitos.

A estereotipia de pessoas negras a esse universo de “zona do não-ser” (FANON, 2008) é um dos dispositivos que o complexo estrutural do racismo encontrou para promover a autorização de políticas de violência, violação e negação destes corpos. Assim, proclama-se a partir de imagens quem é o sujeito suspeito, qual é “a carne mais barata do mercado”, “a nega do cabelo duro” e tantos outros.

Nossa trajetória até o momento, percorreu algumas instâncias do racismo enfatizando sua atuação na desumanização dos sujeitos sobre os quais essa violência recai. Apresentei algumas das agências desse complexo sistema de opressão, engendradas pelo dispositivo de racialidade como nos apresenta a filósofa Sueli Carneiro (2005), dispositivo de poder que formula um quadro de práticas e discursos que justificam e envolvem genocídio e epistemicídio.

Podemos perceber essas narrativas e ações como estruturais nos contextos socioculturais nos quais elas se instalam e são alimentadas por múltiplas configurações que vão sendo atualizadas tal qual o operativo do dispositivo de racialidade e da lógica do discurso que as produzem. Desse modo, podemos visualizar algumas tensões relacionais entre os pares *ser/não ser* que são instituídos a sujeitos

negros e brancos na sociedade brasileira, elencando os papéis de superior/inferior a partir da prática divisora que é ontológica e ocorre entre esses grupos racializados. Observamos que essa prática divisora é acompanhada de discurso que naturaliza certos tipos de distribuição de desvantagens sociais a um grupo e de privilégios a outros, como forma de sempre alimentar uma máquina de negação e de exclusão dos sujeitos subalternos, atravessando suas esferas de saber, poder e subjetivação.

Perpassamos dois pensamentos-chave para a compreensão das relações raciais no Brasil, considerando o processo de "construção do outro como não ser como fundamento do ser" (Carneiro, 2005), que foram o mito da democracia racial e o processo político de branqueamento no Brasil. São essas práticas e discursos socioculturais que contextualizam a situação de sujeitos negras e negros no Brasil e nos dão pistas sobre a produção de assimetrias sociais e as posições desses sujeitos na tangente da miséria e do imobilismo social no cenário atual.

Aprofundamos a análise sobre as noções de epistemicídio, retomadas por Sueli Carneiro (2005) a partir do pensamento de Boaventura de Sousa Santos e que nos versa sobre a descategorização do sujeito negro enquanto detentor, elaborador e propositor de saberes. O sentido epistemicida está no apagamento, na usurpação ou na inferiorização dos saberes produzidos e constituídos por negras e negros.

Nesse cenário de apagamento e negação, procurei investigar, questionar e refletir como se configura e como se apresenta o operativo do dispositivo de racialidade nos campos da imagem dos sujeitos negros, recuperando a experiência diaspórica e transatlântica do mar aberto nas trajetórias de trânsito, tráfego e tráfico negreiros, a experiência da "perda da imagem" que nos é apresentada por Beatriz Nascimento no documentário *Ôrí* (1989), perda tão sintomática, que ataca as mesmas estruturas de poder, saber e subjetivação às quais a racialidade envolve e Sueli Carneiro (2005) nos apresenta.

Considero que há várias formas de se perder a imagem, de se usurpar a imagem¹² e uma delas é pela destituição/traição da humanidade que as diversas estereotípias, exclusões e estigmatizações que cinema e televisão promoveram na representação da imagem dos sujeitos negros. Sobre essas formas de reiterar, reproduzir e alimentar a ordem do discurso de dominação racial, de produção do sujeito negro como *não-ser*, apresentei alguns exemplos entre cinema, artes visuais, televisão, de elementos materiais que manifestam essas práticas e atualizações de racismo. Teço essas linhas para contextualizar esse trabalho, apresentando o racismo, o dispositivo de racialidade e múltiplas agências, para, enfim, chegarmos aos danos materiais que essas lógicas de discurso produziram na apresentação/representação da imagem do sujeito negro e nas formulações de imaginário social sobre esses sujeitos.

Escrevo para apontar narrativas de Diáspora e Apagamento, que se não nos perguntamos, nem investigamos os porquês, tornam a passar desesperadamente a borracha, para deixar passar tudo em branco.

¹² Esse termo “imagem usurpada” é inspirado na noção de wanderson flor do nascimento (2014), que ao tecer análises sobre o documentário *Órí* narra “a saga atlântica pela recuperação das identidades usurpadas”.

CAPÍTULO 2 - DIÁSPORA E EXISTÊNCIA: Estratégias de Agenciamento da Imagem do Negro

O nada e o não,
ausência alguma
borda em mim o empecilho.
Há tempos treino
o equilíbrio
sobre esse alquebrado corpo,
e se inteira fui,
cada pedaço que guardo de mim
tem na memória o anelar de outros pedaços.
E da história que me resta,
estilhaçados sons esculpem
partes de uma música inteira.
Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.

Conceição Evaristo

Este capítulo vem preencher de preto as linhas brancas do discurso racista-colonial que tentam apagar trajetórias de resistência ao processo de negação da imagem de sujeitos negros que é distribuída e alicerçada no sistema de dominação racial.

Nossos imperativos: a voz de Beatriz Nascimento em *Ôrí* (1989): “É preciso imagem para recuperar identidade, tem que se tornar-se visível”; a voz de Neusa Santos Souza (1983): “Uma das formas de se exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade.” (p. 17); e a saudosa voz de Lélia Gonzalez (1984) que ecoa os ditos do capítulo anterior:

Ora, na medida em que nós negros estamos na lata de lixo da sociedade brasileira, pois assim o determina a lógica da dominação, caberia uma indagação via psicanálise. E justamente a partir da alternativa proposta por Miller, ou seja: por que o negro é isso que a lógica da dominação tenta (e consegue muitas vezes, nós o sabemos) domesticar? E o risco que assumimos aqui é o do ato de falar com todas as implicações. Exatamente porque temos sido falados, infantilizados (infans, é aquele que não tem fala própria, é a criança que se fala na terceira pessoa, porque falada pelos adultos), que neste trabalho assumimos nossa própria fala. Ou seja, o lixo vai falar, e numa boa. (GONZALEZ, 1984, p. 225)

Esse acúmulo de vozes e ecos, que podem ser confundidos com excessos, mas não o são porque tem fundamento, vem dizer que “quando eu venho de Luanda, eu não

venho só.”¹³ tal qual o canto de capoeira ou o dito de Jurema Werneck anunciando que “os nossos passos vêm de longe” ou de Ana Flauzina (2006) sobre nossa dimensão plural:

E quando me expresso no plural, esclareço desde logo, não tomo por emprestado os ensinamentos da boa maneira acadêmica. Na minha primeira pessoa não está embutida a fraude de dizer em grupo o que se pensa só. Ao contrário, me expresso no coletivo por acreditar ser essa a única forma possível de expressão. Nada parecido com a vontade de me esconder, mas de me reforçar. Falo a partir do acúmulo de homens e mulheres negras que me antecederam e deles compartilho. Valho-me do plural porque não me encontro no singular. Faço-o dessa maneira porque, nesse fluxo intenso, não me iludo, as palavras nunca poderiam ser exclusivamente minhas. (FLAUZINA, 2006, p. 11)

Em meio a tantas/os de nós, escrevemos, fazemos *abayomis*, dia a dia. *Abayomis*¹⁴ são bonecas em tranças que segundo as histórias contadas começaram a ser feitas por mães para suas filhas a bordo dos tumbeiros, navios negreiros de pequeno porte. Em iorubá essa palavra quer dizer “encontro precioso” e é a partir dos fios desses encontros preciosos que tecemos as linhas de nosso discurso aqui, discurso de nossa tradição, em tranças.

Nesse sentido, esse capítulo apresentará discursos elaborados por nós, negras e negros, no contexto de produção, elaboração e representação de nossas imagens e identidades na contranarrativa do epistemicídio, aquele que nos engendramentos do dispositivo de racialidade tentava nos apagar. Aqui afirmamos a nossa existência!

A nossa lógica é a da fissura, a de quem faz manutenção da vida e da tradição, mesmo quando a palavra de ordem do sistema é “deixar morrer”. Navio de novo, como experiência, daquilo que é vida e morte, daquilo que é início e fim, daquilo que é possibilidade de invenção em pleno mar, aberto. Então, falemos da Diáspora e das resistências que fizeram a manutenção da existência negra apesar das tentativas de apagamento infringidas pelo dispositivo de racialidade.

¹³ Letra e canção disponíveis em: <https://www.lettras.mus.br/mestre-toni-vargas/1930064/> (Acesso em 24/09/2019)

¹⁴ Mais informações disponíveis em: *Bonecas abayomi: símbolo de resistência, tradição e poder feminino*. <http://www.afreaka.com.br/notas/bonecas-abayomi-simbolo-de-resistencia-tradicao-e-poder-feminino/> (Acesso em 08/09/2019)

2.1. A Diáspora Negra como Experiência e o Corpo Negro como Território agenciando imagens, processos de resistência e de manutenção da vida e das tradições

Convido a pensar a Diáspora Negra como experiência, a partir da abordagem de Jorge Larrosa Bondía como “isso que me passa” (2011, 2015). A experiência é uma travessia de risco e perigo, um acontecimento exterior àquele sujeito que padece por algo, que é território da experiência, que é corpo-encruzilhada¹⁵ dos movimentos que impulsionam aquele acontecimento, esse algo que o arremessa na travessia que incita um movimento de ida e volta. O sujeito passa por uma saída de si para o ir ao encontro da alteridade com um posterior retorno à sua subjetividade, que já está mobilizada pelos afetos do acontecimento-experiência. Esse acontecimento opera uma transformação no sujeito, que não é mais o mesmo que o de antes da experiência.

Pensar a Diáspora Negra como experiência é ter que articular dimensões que essa abordagem nos traz, uma delas é o fato de lidar com a finitude de nossa capacidade de dizer, de palavrear sobre isso que nos passa, isso que nos acontece, que padecemos por.

Esta dimensão da experiência nos situa em um arcabouço de pistas, partes e rastros do acontecimento, por onde podemos ouvir os ecos do porão do navio negreiro? Que ritmo conduzia o balanço do navio?



Yayá Massemba - Maria Bethânia

<https://www.youtube.com/watch?v=r-70cBxqHYE>

¹⁵ A ideia de encruzilhada que inspirou uma adjetivação para corpo neste trabalho está presente na obra *Afrografias da Memória* de Leda Maria Martins: “O termo *encruzilhada*, utilizado como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e dialogam, nem sempre amistosamente, registros, concepções e sistemas simbólicos diferenciados e diversos. A encruzilhada, *locus* tangencial, é aqui assinalada como instância simbólica e metonímica, da qual se processam vias diversas de elaborações discursivas, motivadas pelos próprios discursos que a coabitam. Da esfera do rito e, portanto, da *performance*, é lugar radial de centramento e descentramento, intersecções e desvios, texto e traduções, confluências e alterações, influências e divergências, fusões e rupturas, multiplicidade e convergência, unidade e pluralidade, origem e disseminação. Operadora de linguagens e de discursos, a encruzilhada, como um lugar terceiro, é geratriz de produção sêmica diversificada e, portanto, produção de sentidos.” (1997, p.28)

A partir desses fios, trançamos nossa trama de evocar múltiplas narrativas para tecer sentidos/sensações sobre/da experiência: Diáspora Negra. A experiência é plural de singular, “a experiência produz pluralidade” (LARROSA, 2011, p.17), ou seja, tratamos de um movimento coletivo de multidões de subjetividades negras, as quais compartilham as experiências de serem sujeitos em Diáspora e pelo qual se dão os processos de subjetivação.

Quais seriam os elementos/imagens (pistas, partes e rastros) para fazer o assentamento para evocar a Diáspora negra? De que, com quem e como podemos falar para trazer esta trajetória/este continuum de trânsitos, tráficos e tráfegos? Que ponto(s) se canta(m) para chamá-la/evocá-la?



Um corpo no mundo (2017) - Luedji Luna

<https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA>

Atravessei o mar
Um sol da América do Sul me guia
Trago uma mala de mão
Dentro uma oração
Um adeus

Eu sou um corpo
Um ser

Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
Sou minha própria sorte

E Je suis ici, ainda que não queiram não
Je suis ici, ainda que eu não queira mais
Je suis ici agora

Cada rua dessa cidade cinza sou eu
Olhares brancos me fitam
Há perigo nas esquinas
E eu falo mais de três línguas

E palavra amor, cadê?
 Je suis ici, ainda que não queiram não
 Je suis ici ,ainda que eu não queira mais
 Je suis ici, agora
 Je suis ici
 E a palavra amor cadê?

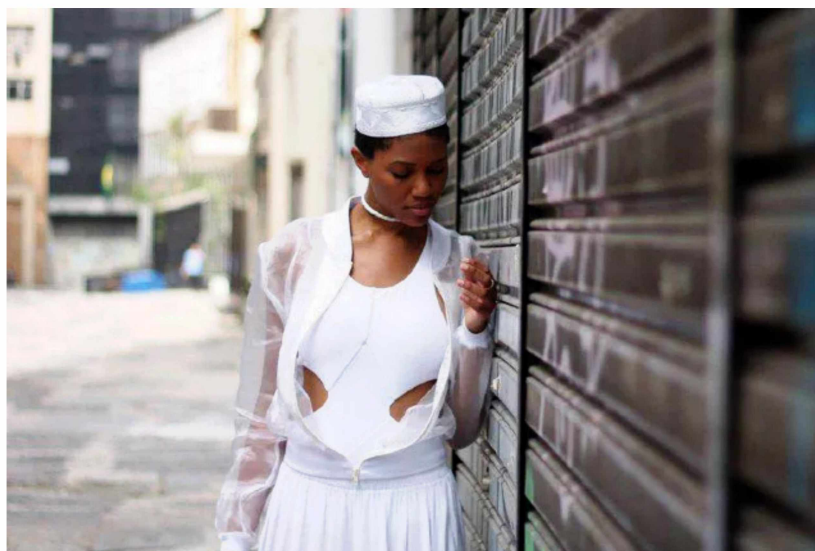


Fig. 10 – Luedji Luna em *Um corpo no mundo* (2017)

Fonte: Google imagens

Os contornos de Luedji Luna, entre “cor” e “corte”, no clipe *Um corpo no mundo* (2017) colorem uma cidade cinza. Ela caminha e dança pelas ruas da cidade de São Paulo materializando-nos, por vias do corpo e do *corpus*, as captações fílmicas de sua experiência de travessia. As escritivências/oraladuras (EVARISTO, 2017 e MARTINS, 1997) de seu corpo/corporeidade negro/a em performance apontam rotas e raízes. Seu corpo é mapa e território, agente na busca e na recuperação das imagens e identidades transatlânticas usurpadas na Diáspora negra.

Nesse espaço-tempo, no jogo de imagens em movimento, vemos a entidade espiralar - tempo - performar (MARTINS, 2002) sua roda-gira, a cantora dança com as ancestralidades, seus passos (re)apresentam, pedem licença para as/os ancestrais e permitem, dão passagem para a continuidade da vida africana e afrodiaspórica neste Novo Mundo (Américas).

A corporeidade de Luedji Luna trajada nas reminiscências do gesto, dos tecidos, da textura e das tessituras de um mosaico de ancestralidades, que alavanca seu corpo em subjetividade/coletividade, corpo-discurso, que inscreve o discurso em seu processo

de escrita da oralidade, oralitura (MARTINS, 1997).

Não podemos essencializar um *modus* africano ou uma África, sua imagem rompida se dá na multiplicidade e na instabilidade dos eixos que a definem enquanto rastros e fragmentos de várias áfricas. Estes se dão na inventividade dos corpos negros que fundamentaram insubordinações e resistências ao *modus* euro e etnocêntricos em suas performatividades no processo de adaptação no transatlântico.

Os trânsitos transatlânticos vinculados ao tráfico negreiro veicularam lógicas de dominação, suplício e julgo colonial a nossos corpos e corporeidades negros/as, recônditos da memória ancestral, porém, houve diversos modos de insubmissão e resistências, como nos lembra Leda Maria Martins (1997):

Os africanos transplantados à força para as Américas, através da Diáspora negra, tiveram seu corpo e seu *corpus* desterritorializados. Arrancados de seu *domus* familiar, esse corpo, individual e coletivo viu-se ocupado pelos emblemas e códigos do europeu, que se apossou dele como senhor, nele grafando seus códigos linguísticos, filosóficos, religiosos, culturais, sua visão de mundo. [...]. No entanto, a colonização da África, a transmigração de escravos [escravizados] para as Américas, o sistema escravocrata e a divisão do continente africano em guetos europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade étnica, linguística, de suas civilização e história. (MARTINS, 1997, p. 24-25)

Essa complexa rede de organização e manutenção da tradição e ancestralidade por vias do corpo e do *corpus* nos permite mergulhar nos múltiplos modos de expressão de artistas negras/os da Diáspora para que possamos ter acesso às diversas narrativas e articulações desse devir estético-negro.

Outras pistas literárias sobre a usurpação das identidades transatlânticas e do processo de resistência negra na arte, entre e em Áfricas e Américas, pode ser vista nas escrituras de James Baldwin (1972), escritor negro e homossexual dos Estados Unidos. Em sua obra *E pelas praças não terás nome*, no trecho citado abaixo, percebemos essa sensação diaspórica de despertencimento e/ou pertencimento fragmentado/múltiplo quando ele narra seu encontro com argelinos em Paris:

Os argelinos e eu éramos semelhantes, vítimas desta história, e eu era ainda uma parte da África, mesmo tendo sido transportado para fora dela, aproximadamente quatrocentos anos atrás [...] a qualquer lugar que vamos nos encontramos em territórios de brancos, e à mercê dos homens brancos. Quatrocentos anos no ocidente fizeram de mim um ocidental – não há dúvida quanto a isso. Mas quatrocentos anos no ocidente não foram suficientes para

me deixar branco – não há dúvida quanto a isso também (BALDWIN, 1972, p. 37)

Esta parte nos apresenta o deslocamento identitário do ser em Diáspora. Baldwin (re)conhece no encontro com argelinos a vibração dos fragmentos de Áfricas que compõem suas identidades já atravessadas pela vida nos Estados Unidos e na França. Reitero que leituras dicotômicas (branco-negro, oriente-ocidente) pouco auxiliariam em nosso processo de compreensão ou de contato com experiências da Diáspora Negra. Ouso dizer contato, pois vos convido a lidar com sentidos e sensações de ser-estar sujeito negro em Diáspora. Por isso evoco narrativas estético-artísticas para que possamos desfrutar de um estado de porosidade que vai além do exercício de incorrer tentativas de compreender/conceituar ou encerrar discussões desse fenômeno de trânsitos transatlânticos.

O documentário *Ôrí* (1989) aponta-nos, a partir de e em suas imagens, sons e cenas, diversos sentidos desse complexo estético e identitário de ser negra/o em diáspora. Ao se debruçar sobre os movimentos negros, as escolas de samba e os terreiros, a historiadora Beatriz Nascimento nos conduz por uma trajetória transatlântica de rastros, pistas, reminiscências que remetem a ancestralidades, ritmos, memórias - reminiscências de Áfricas e/ou tesouros perdidos caídos de navios negreiros no(s) Atlântico(s) Negro(s) - e que constituem nossa complexa experiência a partir de e nesses espaços-territórios. Ao falar de memória, a historiadora apresenta uma abordagem do corpo que é cara para este trabalho, o corpo como território, como documento:

Ôrí
Beatriz Nascimento
1989

A memória são conteúdos de um continente... da sua vida, da sua história, do seu passado, como se o corpo fosse o documento. Não é à toa [...] que a dança para o negro é um momento de libertação, o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, enquanto ele não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo.

Ao pensar um encontro, andanças entre estética, corpo, identidades e subjetividades percebo que o corpo negro está transpassado pelos continentes e pelos atlânticos. É o corpo negro transatlântico, em diáspora, que possui a complexidade de abarcar essa dimensão de e entre memórias, é território de subjetividades e ao se

colocar em relações (est)éticas também dança, performa essas complexidades. Assim, se dá um enlace possível entre (est)éticas e identidades, tendo o corpo como território de encontro e de acontecimentos, expandindo e explorando a multiplicidade de sentidos que se dão em diáspora. Destaco também como esse processo de movências e (an)danças podem mobilizar o modo de ser e estar desses sujeitos no mundo, como aponta Beatriz Nascimento sobre o movimento de esquecer no corpo algumas memórias de cativo, a historiadora tensiona e sugere uma dança de resistência, subversão e liberdade. Considero *Ôrí* (1989) não apenas pelas abordagens e pensamentos que suas imagens trazem, mas, sobretudo, porque nos aponta imagens de resistência aos processos de apagamento incutidos na ideologia racista.

Em contraposição ao projeto prático e engajado do racismo, os esforços da luta antirracista no campo da cultura também têm história e fundamentos, um dos marcos é o Teatro Experimental do Negro - TEN¹⁶ (1944) fundado por Abdias do Nascimento¹⁷, Ruth de Souza, Léa Garcia e outras/os artistas e intelectuais negras/os que se engajaram no debate estético-político da relação racial.

No teatro brasileiro, conta Abdias, o negro não entrava nem para assistir espetáculo e muito menos para atuar no palco. Ele só entrava no teatro vazio para limpar a sujeira deixada pelo elenco e pela plateia, exclusivamente composta de brancos. O Teatro Experimental do Negro nasceu para contestar essa discriminação, formar atores e dramaturgos negros, e resgatar uma tradição cultural cujo valor foi sempre negado ou relegado aos ridículos padrões culturais brasileiros: a herança africana em sua expressão brasileira, ou seja, a africanidade brasileira. (MUNANGA, 2016, p. 117)

O cinema negro também se engajou a pensar a luta contra a invisibilidade e a estereotipia das pessoas negras representadas como nos aponta a cineasta,

¹⁶ O Teatro Experimental do Negro (TEN), surgiu em 1944, no Rio de Janeiro, com o objetivo de promover a afirmação positiva da imagem de negras e negros na sociedade brasileira, o grupo movia debates, ações artísticas e educativas que movimentavam debates sobre a inserção social dos sujeitos negros no Brasil. O TEN estreou no Teatro Municipal do Rio de Janeiro em 1945 com a peça *O Imperador Jones*, de Eugene O'Neill, primeiro momento em que negras e negros pisaram os palcos do Teatro Municipal. O grupo questionava a ausência de sujeitos nos teatros, a falta de representatividade, bem como assuntos relacionados à representação de negras e negros no teatro. Pesquisas sobre o TEN podem ser encontradas nos trabalhos: *A cena em sombras* (1995) de Leda Maria Martins; *Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira* (2016) de Cristiane Sobral; *Um Olhar sobre o Teatro Negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum* (2010) de Evani Tavares Lima e *A história do negro no teatro brasileiro* (2014) de Joel Rufino dos Santos.

¹⁷ Abdias Nascimento com seu percurso múltiplo influenciou em diversos campos, foi ator, diretor, professor, poeta, artista plástico, político e trouxe inúmeras contribuições para as estéticas, performances e movimentos negros na história do Brasil, atuou no TEN, no Senado, na Frente Negra Brasileira, uma importante organização do movimento negro nacional.

pesquisadora e professora Edileuza Penha de Souza¹⁸ (2013, p. 64) ao dizer que o cinema negro é um “conceito corporificado na militância”, indicando assim a agência política desses cineastas na prática de combate ao racismo e no compromisso de pensar estratégias de ação e saída dessas condições estéticas representacionais. Cineastas como Adélia Sampaio, Viviane Ferreira, Larissa Fulana de Tal, Glenda Nicácio, Carmen Luz, Zózimo Bulbul, Joel Zito Araújo, Jeferson De nos inspiram, pois sabem que “fazer Cinema Negro é dominar as linguagens, técnicas e estéticas do audiovisual, tanto quanto criar referência sobre a história e a cultura do povo negro na diáspora.” (SOUZA, 2017, p.14).

Assim, o transatlântico nos movimenta e nos apresenta suas relações entre imagens, corpos, memórias e identidades. Há uma relação complexa quando pensamos nos sujeitos negros em diáspora, que mobiliza um ser e estar no mundo, que aqui destaca na possibilidade de agência e de produção de suas imagens em suas próprias (an)danças (est)éticas.

Nossas imagens, em geral, estavam reduzidas ao contexto criado pelo racismo, entre exclusão e estereótipo. Então, nós negros agenciamos e elaboramos obras artísticas como estratégia antirracista. Nós nos articulamos de modo poético-político com o mundo, encontrando universos e territórios múltiplos em nossas imagens, identidades, afetividades, subjetividades, memórias, ancestralidades e assim, representações. Nossa agência ao propor estéticas/imagens de nossas negritudes é um processo político, que caminha para a libertação dos espaços reducionistas que o racismo cunhou.

Movimentos iniciados por artistas negras/os, nos teatros e cinemas negros, foram fundamentais para pensarmos em um engajamento de forma e conteúdo que passasse a percorrer outros caminhos inventivos; pensarmos como se dão as imagens de

¹⁸ Edileuza Penha de Souza é cineasta, doutora em Educação pela Universidade de Brasília (UnB). Inspira a formação de diversas cineastas/estudantes negras/os. Ministra há mais de dez anos a disciplina Etnologia visual da imagem do negro no cinema, conhecida como Cinema Negro, ofertada pelo Decanato de Extensão (DEX) da UnB, já ministrou Pensamento Negro Contemporâneo, também ofertada pelo DEX. Ministrou a disciplina Cultura, Poder e Relações Raciais pelo Centro de Estudos Avançados Multidisciplinares (CEAM) da UnB. Produz e realiza o Encontro de Cineastas e Produtoras Negras - Adélia Sampaio.

identidades negras em diáspora, as imagens transatlânticas, com a agência e o engajamento de pessoas negras para esses agenciamentos e proposições.

Nesta hipótese, estamos a pensar as imagens que estão em devir na diáspora e que ultrapassam a lógica do racismo. Imagens inventadas como política prática de antirracismo que dêem conta da complexidade de subjetividades, memórias, histórias e ancestralidades. Imagens transatlânticas que rompam estereótipos e deturpações. De que modos se materializam nossas imagens (de nós pessoas negras) quando somos sujeitos agentes da representação de nossas identidades, memórias, culturas, cultos, emocionalidades e afetividades?

Porém, também pensaremos e apresentaremos outras estratégias de agenciamento de imagens de sujeitos negros na diáspora, que se dão ante a contextos como a produção de estereótipos e o jogo desenvolvido por atrizes/atores negros/os ao encenar esses papéis, bem como, o trabalho com clássicos, cânones, textos tido como universais e as possibilidades que nos apresentam para promover e visualizar o deslize de algumas certezas e o aprofundamento de algumas questões que vistas pela superfície poderiam se encerrar em um discurso reducionista ou dicotômico, de reprodução das estruturas de dominação propostas pelos sistemas de exploração.

Objetivamos, ao apresentar tais estratégias, propor uma reflexão sobre os diversos modos de agenciamento dos sujeitos negros e de suas imagens engendrados na Diáspora Negra para que possamos nos atentar às necessidades e demandas de nosso tempo, propondo esse movimento sankofiano. Sankofa é um símbolo Adinkra¹⁹, que marca essa relação entre passado, presente e futuro, um dos provérbios relacionadas a esse símbolo: “Nunca é tarde para voltar e apanhar aquilo que ficou atrás”.²⁰ Valendo-nos da noção de ancestralidade, percebemos que nossos passos no presente podem ser acompanhados das reflexões de nossas estratégias no passado para visualizarmos/mirarmos futuros e brechas nesses futuros possíveis. Não propomos aqui uma ode ao passado, mas uma reverência aos passos daquelas/es negras/os que nos são referência e já trilharam alguns caminhos de agenciamento de imagens em

¹⁹ Conjunto de ideogramas dos povos Acã, da África Ocidental. Disponível em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/?content_link=6

²⁰ Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/>

seus tempos e contextos histórico-sociais. Com essa compreensão de revisão crítica e analítica, seguimos, a fim de não percorrer trajetórias em círculos se não for essa a nossa intencionalidade.

Lembrando-nos sempre de que as estratégias aqui apresentadas são algumas dentre diversas e de que não podemos cair em julgamentos, ou juízo de valor, pois cada artista/sujeito negro teve que articular essas imagens em seu tempo. Desse modo, não podemos configurar ou classificar essas estratégias em melhores ou piores, cada uma vem atender a demandas éticas e estéticas muito específicas, relacionadas às formas de ser e estar poética e politicamente no mundo agenciadas por cada atriz/ator/grupo.

2.2 Estratégias de agência de atrizes/atores negras/os diante dos modelos de representação da imagem do negro nas Artes Cênicas

Sobre a constituição/produção/elaboração de nossas imagens e ao refletir sobre a importância do processo de formulação de discursos e sobre as configurações geradas nesses discursos a partir das imagens, podemos perceber caminhos múltiplos, diversas agências, nas linhas de resistência escritas por atrizes e atores negras e negros no Brasil contemporâneo.

Esta parte objetiva analisar processos de contranarrativas aos modelos de apagamento, silenciamento, estigmatização propostos pelo complexo racista e por sua prática divisora que continua descrevendo linhas de desumanidade para o povo negro. Nas próximas partes, refletiremos em consonância com falas de atrizes e atores negras e negros do Brasil, abordaremos algumas estratégias de sobrevivência e agência diante das lógicas epistemicidas e genocidas do dispositivo de racialidade. Trata-se de refletir a ontologia do ser atriz/ator negro, para além do pensamento daqueles que nos enquadraram e nos reduziram à “coisa que fala”, como Hegel. Nossa resposta vai junto com a de Lélia Gonzalez (1984), novamente, “o lixo vai falar e numa boa”.

2.2.1 O Trabalho com os Estereótipos

Já temos discutido que o processo de estereotipação ronda a representação de

personagens negras e negros, inclusive, essa forma de caricaturização ou de redução da complexidade dramática de personagens, passa a propor uma gama de papéis, que o ator Lázaro Ramos vai apontar como papéis/personagens para ator negro.

Recupero aqui um episódio que aconteceu com o ator e é narrado em seu livro *Na minha pele*. Na ocasião, ele foi convidado para ser capa de uma revista e acabou escrevendo uma carta para si mesmo, em que divide suas falas entre duas figuras de si, “Eu” e “Lázaro”:

Ator negro. Ator. Ou monologando.

A cada dia que passo me convenço de que a questão da cor de pele no Brasil é mais complexa do que eu, mesmo sendo negro, penso. Fui convidado para ser capa da TPM por conta do filme *Cidade Baixa**. Vibrei!

Lázaro - *Que bom, meu trabalho está indo na direção certa. Até capa de revista tá rolando, vai ser uma divulgação ótima para o Cidade Baixa.*

Eu – Por um momento, eu, que tenho tido a felicidade de ver meu trabalho trilhando uma curva ascendente, achei um fato normal na carreira de um ator que vem se destacando por ser capa de revista. É claro que sei que nós negros, temos muita dificuldades e enfrentamos alguns tabus, mas ao iniciar a entrevista tive a comprovação de uma coisa que eu até então só intuía: algumas revistas acham que ter um negro na capa não vende.

Lázaro - *Que falta de visão.*

Eu - É preconceito.

Lázaro - *Que bom que, junto com a revista, ajudarei a quebrar esse tabu.*

Eu – Para um ator negro, não basta fazer bem o seu trabalho. Ainda temos que lutar contra várias coisas. Tenho que brigar para conseguir mais e mais personagens que estejam fora da rubrica “personagem para ator negro” que os autores geralmente fazem.

Lázaro - *Mas temos várias histórias boas em que os personagens são necessariamente negros.*

Eu – Temos que diversificar a dramaturgia.

Lázaro - *Tenho que, na entrevista com essa moça, falar que o fato de meu trabalho estar dando certo é uma prova de que o público quer se ver na tela. Vou falar da audiência do Fantástico, dos prêmios que já ganhei e da importância em dar oportunidades iguais para todos.*

Eu – Ai, meu Deus, lá vou eu ser tratado de novo como ator negro e não como ator.

*Lázaro viveu o protagonista Deco em *Cidade Baixa* (2006), de Sérgio Machado (RAMOS, 2017, p.89-90)

Ao tratar de “personagem para ator negro”, o ator nos traz uma reflexão sobre o

rol de possibilidades de papéis para interpretação, que é diminuído para atrizes/atores negras/os. O depoimento de Cristiane Sobral (2016) se relaciona com essa perspectiva:

Na minha cabeça, o teatro era um espaço para a contação de quaisquer histórias. Sonhava em interpretar quaisquer personagens, sem distinção. Mas não recebi conselhos animadores. Ouvi, inclusive, que, se eu insistisse, ficaria restrita aos papéis subalternos pouco desenvolvidos e às personagens do período da escravidão apresentadas nas poucas produções a abordar essa temática. (SOBRAL, 2016, p.14)

A atriz nos anuncia sua ousadia de sonhar uma atuação para além dos papéis delegados para atrizes/atores negras/os representarem. O território de delimitação de quais papéis são para atrizes/atores negras/os se vincula ao jogo de estereótipias (já apresentados no capítulo 1) vinculados à imagem de pessoas negras no teatro, na televisão e no cinema, por exemplo. Podemos compreender essa dinâmica como uma política de apagamento, morte e eliminação, visto que condena à imagem de negras e negros a um imobilismo e a uma clausura de representação.

Diante dessa prática reflexiva surgem questões como o que é ser atriz/ator e ser negra/o? O que é ser atriz/ator negra/o? Que papéis/personagens são indicadas/os ou se espera comumente que sejam representados/as por artistas negras/os? De que modo estereótipos, caricaturas, *blackfaces* supressões/exclusões contribuíram para a estigmatização e desumanização de pessoas negras? Quais as imagens que temos de pessoas negras? Como essas imagens são forjadas e reforçadas no operativo de um dispositivo de racialidade?

Para complexificar nosso mapa de reflexões, Lázaro Ramos (2017) nos aponta mais perguntas e nos faz pensar sobre o quê está em questão:

Vale aparecer numa novela com um papel subalterno porque é melhor isso do que não aparecer? Temos que fazer questão de personagens apenas com qualidades, sem defeitos, perdendo assim a humanidade? O problema é: fazer uma empregada doméstica/porteiro ou fazer uma empregada doméstica/porteiro com uma história sem qualidade? A questão está apenas nos personagens ou na caneta de quem escreve e na batuta de quem dirige? (RAMOS, 2017, p. 82)

Em que escalas operam esses sistemas de desumanização? E quais fundamentos estruturam suas lógicas de operação? Essas são questões que nos movimentam a pensar que situações podem perseguir o trabalho de um/a ator/atriz negro/a e como o que parece óbvio à primeira vista, pode se relativizar, pois até mesmo

uma personagem com o crivo de uma posição subalternizada pode ter texturas poéticas que possibilitem materialidades para o trabalho de uma/um atriz/ator, mas o problema pode estar em como somente personagens desses tipos sociais subalternos chegam como convite para atrizes/atores negras/os.

Mais que tomar mais parágrafos com a repetição dos estereótipos que nos trouxeram até o desfigurado contexto desse país que nega a si mesmo nas telas, gostaria de fazer refletir nossa agência inventiva enquanto negras/os na dilatação e na movência daquilo que é indilatável, imóvel e muitas vezes indissolúvel.

Falo de artistas negras/os que se movimentam e inovam seu caráter interpretativo dentro de aparentes contextos estereotipados, ou os utiliza para chacoalhar os imaginários e expectativas. Cristiane Sobral (2016) contextualiza que nos teatros negros podemos observar esse processo:

O teatro negro propriamente – que aqui defino como uma manifestação de criadores negros preocupados em oferecer soluções para a pouca participação dos artistas negros na cena brasileira, de modo a desafiar os modelos eurocêtricos predominantes – apresenta outra perspectiva de representação dos estereótipos, algumas vezes investindo na exibição e reelaboração desses estereótipos como forma de discussão, outras vezes apontando outros caminhos de representação da realidade. O deslocamento dos estereótipos não poderá ser imediato nem irrevogável, uma vez que fomos constituídos a partir dessas referências conscientes ou inconscientes, e, portanto, somente uma investigação profunda e orientada poderá alcançar esse alvo. Mas cabe ressaltar que talvez a negação desses estereótipos contribua para o reforço da sua existência, portanto, como artistas, é preciso ter liberdade de criação, de invenção, passando até mesmo pelos estereótipos, esgotando-os, até o encontro de outros caminhos de construção teatral. (SOBRAL, 2016, p.75)

A autora, atriz, diretora e dramaturga nos dá pistas de alguns procedimentos criativos e inventivos para o trabalho com os estereótipos, apresenta a dificuldade em abandoná-los e/ou negá-los ao saber que estamos socioculturalmente atreladas/os a eles. Seguindo esta reflexão, temos o exemplo, que podemos ver na dissertação de Cristiane Sobral (2016), de Grande Othelo, este artista de excelência e de muitas habilidades que, entretanto, interpretou em maior parte de sua vida personagens estereotipadas.



Figs. 11 e 12 – Grande Otelo, pseudônimo de Sebastião Bernardes de Souza Prata
Fonte: Google imagens

A autora comenta o paradoxo entre lugares de representação de pessoas negras e os destaques nos caminhos de interpretação/atuação, ela destaca o rigor do trabalho de ator de Grande Otelo apesar da enorme gama de personagens marginalizadas e subalternizadas. O ator conseguiu desenvolver com qualidade a complexidade dramática de suas personagens dentro das limitações próprias dos perfis estereotipados que assumia. Considero essa atitude de subversão e de insubmissão uma ação de resistência ante aos padrões de representação que estavam colocados para atrizes e atores negras e negros, sobretudo se levarmos em consideração a época na qual viveu e trabalhou.

No entanto, ao refletirmos em um contexto geral, Grande Otelo nos lembra a carta de Lázaro Ramos (2017). Na figura de “Sebastião Bernardes de Souza Prata, seu intérprete. Sebastião não escapou, com toda a notoriedade da personagem, do fardo do homem negro, embora tenha confessado em várias entrevistas seu desejo de ser apenas um ator, não um ator negro” (SOBRAL, 2016, p. 40). Presumo que essa angústia (que partilho com Cristiane Sobral, Lázaro Ramos, Grande Othelo e diversas/os outras/os) de ser reconhecido como atriz/ator negra/o e não como atriz/ator esteja no enlevo de sempre ser associada/o e convidada/o para viver um mesmo escopo congelado de papéis, que como Lázaro Ramos disse, são rubricados para ator/atriz negra/o.

Outro exemplo de inventividade no desenvolvimento de um papel tido como papel para negro, pode ser visto na personagem Rosa, de Léa Garcia, da telenovela brasileira *Escrava Isaura* (1976). A personagem a partir de sua composição ganha os desenhos, o relevo de uma trajetória dramática entre insubmissão e resistência, se distanciando dos perfis que correspondiam à expectativa social de imagem da mulher negra.



Fig 13 – Rosa interpretada por Léa Garcia em *A Escrava Isaura* (1976).

Fonte: Google Imagens

Há uma sutileza de interpretação, da harmonia, de gesto, olhar, tom de atuação, que nos conduz a uma força, a um mergulho na profundidade de questões e relações, essa sutileza profunda faz saltar a humanidade de Rosa, Léa Garcia em sua interpretação nos convida a fazer essa caminhada pelas nuances de Rosa, traz cor e formas à sua representação. Rosa é uma escravizada que tem ar e agência de rainha, esse jogo de oposições/contrastes preenche de camadas, sentidos e significados a interpretação.



Figs. 14 a 16 – Cenas de Rosa, interpretada por Léa Garcia, em *A Escrava Isaura* (1976).

Fonte: Google Imagens

Em Rosa percebemos a alta complexidade da composição das camadas de interpretação que é engendrada por Léa Garcia em seu trabalho com a personagem. As relações de desumanização/subalternização conseguem se desestabilizar a partir do deslize de sentidos propostos pelo trabalho da atriz. Ademais, podemos destacar o fato da personagem Rosa ser uma vilã, fato que abre para pensarmos uma dupla subversão de Léa Garcia ao compor a personagem, posto que as camadas e as sutilezas de composição agenciadas pela atriz apresentam uma complexidade que desafia os papéis relegados para negras/os e a vilania. Mesmo dentro de estereótipos, vemos Léa Garcia trabalhar nas bordas das possibilidades que seu tempo e contexto histórico-social permitiam uma interpretação de qualidade, que permitiu o alcance de diversas nuances e de uma riqueza de sentidos em cena.



Fig 17 – Rosa interpretada por Léa Garcia em *A Escrava Isaura* (1976).

Fonte: Google Imagens

O trabalho desenvolvido com maestria, alcançou reconhecimento nacional e internacional, Léa Garcia demarca em sua interpretação essas estratégias de subversão e de jogo dentro do estereótipo. Isso nos aponta possibilidades de agências, de modos de operar nesse complexo sistema de opressão e de controle de imagem impostos pelo racismo.

O Bando de Teatro Olodum, grupo de Salvador-BA, um dos maiores e mais antigos grupos de teatro do Brasil contemporâneo, movimenta os cenários político e social a partir de suas poéticas de resistência. O grupo mobiliza ações afirmativas, afirmação positiva da identidade negra, luta pela igualdade racial, pela justiça social e pela cidadania, visando assim, corroborar para a inserção de negras/os na sociedade brasileira. É uma grande escola de arte e vida para artistas negras/os, e ao longo destes anos de trajetória realizou a formação, no campo das artes da cena e das relações raciais, de diversas atrizes e atores.

O Bando mobiliza criativa e inventivamente estereótipos para atribuir questionamentos que complexificam personagens em cena. Iniciou-se como ação educativa no ano de 1990 de uma parceria entre o grupo cultural Olodum - bloco afro de Salvador-BA, presidido por João Jorge Rodrigues – e Márcio Meirelles que desejava mesclar a linguagem cênica às questões raciais, sociais, culturais e políticas do cotidiano do povo baiano. Realizou espetáculos como *Ó Paí, Ó!* (1992); *Woyzeck* (1992); *Bai Bai Pelô* (1994); *Zumbi* (1995); *Erê pra toda vida - Xirê* (1996); *Ópera de três mirreiros* (1996); *Cabaré da Rrrraça* (1997); *Sonho de uma noite de verão* (1999); *Áfricas* (2006); *Bença* (2010); Em diálogos entre o Butoh e as culturas afro-brasileiras montaram *Dô* (2012).



Fig 18 – Algumas/alguns atrizes e atores do Bando de Teatro Olodum
Fonte: Google Imagens

O grupo desenha diversos perfis negros, que desvelam o tempo todo as contradições sociais e culturais de nosso país e as ideias que temos sobre as relações raciais em nosso cotidiano.

Como vemos em Freitas (2014), no espetáculo *Cabaré da Rrrrraça* (1997) podemos perceber essa dinâmica de trabalho e mobilização de alguns estereótipos que perseguiram a imagem do sujeito negro no Brasil, ao trazer uma cena com personagens negras que encarnam as (i)lógicas de um país em que impera a democracia racial e lhes vem como traço de personagem contrapontos e relevos com traços de marginalidade, pobreza, sexualização, ideais de embranquecimento.



Figs. 19 a 22 – *Cabaré da Rrrrraça* (1997). Fonte: Correio 24 horas

Este espetáculo se dá em um tom irônico, de revista, em uma encenação que movimenta um contexto entre desfile de moda e *talk-show*. Nesse sentido, os estereótipos aqui não são utilizados a fim de reproduzir uma hegemonia nos contextos

de representação da imagem de pessoas negras, mas objetivam gerar relações de fricção que apontem para caminhos de reflexão, análise e mobilização das situações apresentadas pelo espetáculo. Deste modo, o Bando movimenta forma e conteúdo, para desestruturar as naturalizações da deturpação das imagens de negras e negros.

Nessas agências de atrizes negras e atores negros do Brasil percebemos a subversão e a distensão no jogo com os estereótipos, que expandem e desenvolvem outras narrativas de papéis para negro e de imagem dos sujeitos negros nas artes cênicas.

2.2.2 O Trabalho com os Cânones e os Clássicos

Durante a história do teatro brasileiro, negros eram excluídos ou estigmatizados se pensarmos o trabalho com clássicos e cânones. Apesar de termos casos antigos dessas incursões, ora revolucionárias, de sujeitos negros por esses mundos de montagem de clássicos, como o de um dos primeiros palhaços brasileiros, Benjamin de Oliveira, precursor do circo-teatro no Brasil, que aventurou-se na montagem de Otelo de Shakespeare no circo, já no começo do século XX.



Figs. 23 e 24 – Benjamin de Oliveira, palhaço e precursor do circo-teatro no Brasil.

Como vimos no capítulo anterior ao falar de *blackface*, durante muito tempo os papéis de negras/os eram feitos/interpretados por atores/atrizes brancos pintadas/os de preto, há décadas atrás esse fato incomodou Abdias Nascimento quando foi assistir

uma peça no Peru. Na ocasião, havia um ator realizando *blackface* para interpretar uma personagem negra, esse incômodo foi uma das motivações para Abdias Nascimento fundar junto a outras negras/os, dentre elas/es, Ruth de Souza, Maria Nascimento, Aguinaldo de Oliveira Camargo, Teodorico Santos.

A peça que estava sendo apresentada no Peru, era o *Imperador Jones* de Eugene O'Neill, a qual Abdias Nascimento escreve carta para o autor e consegue autorização para encená-la, durante os festejos do fim da Segunda Guerra Mundial, estreava no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, o Teatro Experimental do Negro com a peça *O Imperador Jones* (1945).

O trabalho com autores clássicos do TEN movimentava as definições que já trabalhamos a partir das explicações de Lázaro Ramos sobre papéis para negras/os, colocando outras personagens no rol de interpretação das atrizes/atores negras/os. Nesse contexto histórico era comum, mais que na atualidade, duvidarem das capacidades desses atores e atrizes interpretarem personagens com complexidade dramática e com qualidade de composição e atuação. Essas apresentações do TEN, abriram caminhos nos imaginários sociais e artísticos da época e permitiu que outras/os artistas referenciados nesse grupo, pudessem realizar mais trabalhos nesse sentido.

A título de exemplo, podemos citar as montagens, trabalhos do Bando de Teatro Olodum com textos clássicos, como nos espetáculos *Ópera dos três mirreiros*, inspirada na obra de Bertolt Brecht (montado pelo grupo em 1996) e *Sonho de Uma Noite de Verão* (montado pelo grupo em 1999) de William Shakespeare.



Fig 25 – *Sonho de uma noite de verão* (1999). Bando de Teatro Olodum
Fonte: Google Imagens

Como podemos ver em trecho de notícia²¹ do site Overmundo, o grupo mistura elementos de Shakespeare aos signos e sentidos da cultura baiana e afrobrasileira, criando um universo que abarca essas cosmovisões fazendo-as coexistirem nesse espaço-tempo teatral:

O Bando de Teatro Olodum põe pimenta baiana no clássico de Shakespeare, dando toques da cultura negra à divertida história de encontros e desencontros amorosos entre humanos e fadas às vésperas de um casamento da nobreza. Dirigida por Marcio Meirelles, responsável pelo jeito sem-vergonha em cena, a peça traz o texto traduzido por Bárbara Heliodora e direção musical de Jarbas Bittencourt, que foi buscar nos ritmos populares a identidade festiva do verão da Bahia. Assim, temos os versos do Bardo inglês cantarolados em ritmo de arrocha ou com uma pegada de axé, com muita percussão e o humor característico das montagens do Bando, grupo residente do Teatro Vila Velha cujo elenco é formado inteiramente por atrizes e atores negros. No cenário e no figurino, a riqueza das cores de tecidos africanos recria o bosque imaginário onde se passam as peripécias dos Pucks, dos jovens amantes e da corte de fadas de Oberon e Titânia. (OVERMUNDO, 2006)

Ver esses corpos negros, habitando outras histórias em diálogo com as suas, nos propõe uma movência dos sentidos em cena. Nessa estratégia coloca-se a capacidade e as potencialidades que esses sujeitos negros tem de performar e contar essas histórias, essas narrativas de universalidade, parâmetro esse que muitas vezes está justaposto à brancura como parâmetro de humanidade, como comenta Ana Flauzina (2014):

[...] o que se argumenta é que além desse processo mais evidente de construções em torno da 'desumanidade negra', este investimento também é feito de forma indireta pela recuperação da noção de 'humanidade branca' e sua justaposição com a noção de humanidade em si. (FLAUZINA, 2014, p.135)

Acontece que no modo operatório dessa estratégia, vemos, na agência dos sujeitos negros que interpretam essas personagens universais (tido como brancas), um deslocamento dessas noções de universalidade e humanidade brancas, posto que, podemos perceber negras/os e suas imagens assumindo esses papéis universais e mobilizando afetividade, emocionalidade, camadas de subjetivação ao interpretar esses papéis, narrar e encenar essas histórias. Esse jogo complexo desafia e desafia as nossas concepções que não podem se cristalizar em categorias, de modo simplista, que reduzam o mundo entre coisas negras e coisas brancas, histórias negras e histórias brancas. Acredito que o trabalho com os cânones/clássicos nos aponte para

²¹ Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/agenda/sonho-de-uma-noite-de-verao-1>

esses caminhos de complexidade, nos movimentem a refletir e a vivenciar essas diversas questões.

Esse jogo com os cânones nos apontam esses modos de subversão, de desuniversalização desses textos, se compreendermos eles sob a óptica da universalidade branca, ou de deslocar nossas noções de universalidade. Os temas, as relações de poder que estão evidenciadas nessas obras estão postas nos diversos lugares do globo e são vivenciadas por diversos povos de diversas culturas. Podemos, assim, erigir essa forma de ver a universalidade. As narrativas desses clássicos poderiam, em certa medida, serem vivenciadas tanto na Europa, quanto no continente africano, evidente que em cada lugar com as suas especificidades, mas há algo em comum que movimenta essas relações, talvez os sentidos que se encontram com as ideias de humanidade, subjetividade (usurpadas de negros/os e que podem ser retomadas enquanto imagem nessas encenações).

Destacamos, assim, a importância do trabalho de atores/atrizes negros/as com os cânones e sublinhamos a necessidade de mantermos o nosso olhar crítico ante a mera reprodução dos discursos hegemônicos que conduzem os sujeitos que foram/são estigmatizados à subalternidade. Porém, atentemo-nos ao fato de não buscar uma prática narrativa que trabalhe com uma lógica de dominação invertida, que opere na inversão do poder entre brancos e negros, mas que promova uma revolução no sentido de desestruturar as linhas de dominação colocadas por dispositivos de poder e discursos como a racialidade, por exemplo.

Sublinho nossa fala aqui para dizer que não recusamos, rejeitamos ou negamos essas obras canônicas, também não as valorizamos de tal modo que sua importância seja considerada superior a de outras obras, propomos um diálogo e reconhecemos a apropriação dessas como possibilidades de atualização de obras e questões pertinentes presentes nesses textos.

Nesse sentido, compreendemos a apropriação e ressignificação dos cânones e o jogo de interpretação de atrizes/atores negros/os com essas obras clássicas e universais, operando diversas novas leituras a partir dos deslizamentos de sentidos propostos por sua ação, como uma estratégia de resistência às estruturas de dominação.

2.2.3 A Autoralidade: nós por nós, elaborando e agenciando as nossas imagens

De que modos se materializam nossas imagens (de nós pessoas negras) quando somos sujeitos agentes da representação de nossas identidades, memórias, culturas, cultos, emocionalidades e afetividades?

2.2.3.1 *Tem que ter Alma no Olho!*

Zózimo fez Alma no Olho porque não aguentava mais ter sua história contada pelos outros.

Lázaro Ramos



Figs. 26 a 28 – Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973) Fonte: Google Imagens

Em 1973, Zózimo Bulbul, o pai do cinema negro brasileiro, ousava abrir mais portas de inspiração para caminhos inventivos de negras/os nas artes. A partir de pedaços de filme de Antunes Filho²², o que eu acredito ser verdadeiramente simbólico, nos campos de compor um filme a partir de fragmentos de outro filme; nos campos da

²²Zózimo Bulbul utilizou as sobras do negativo preto e branco do filme *Compasso de Espera*, 1973, de Antunes Filho, como material para a realização do filme *Alma no Olho* (1973). Destaco a importância do ato de insubmissão, ousadia e resistência do diretor que foi realizar esse filme, marcando a negrura abridora de caminhos em contraponto à branquidão e o elitismo do cinema nacional.

política no sentido de quais pessoas, no Brasil dos anos 70, tinham acesso aos modos de produção da indústria cinematográfica? E hoje? Quem ainda tem esses acessos?

Uma reportagem do El país intitulada *O cinema brasileiro é masculino e branco*²³ nos aponta os dados críticos apresentados pela Agência Nacional de Cinema (ANCINE) em relação à ausência de representação e participação de pessoas negras no cinema nacional: das telas aos espaços atrás das câmeras, a maioria gritante é de homens brancos entre diretores, atores e roteiristas. Ao quantificar e qualificar a pesquisa em relação às mulheres, esses números e porcentagem apontam para a presença maciça de mulheres brancas e extremamente baixa de mulheres negras. Apesar desses dados, graças aos esforços de cineastas negras/os, esses números de participação de negras/os no mercado audiovisual têm aumentado. Iniciativas de destaque no país, festivais de cinema negro, encontros de cineastas negras/os, como o tradicional *Encontro de Cinema Negro – Brasil, África e Caribe*, fundado pelo diretor e que completa 12 anos em 2019; as ações promovidas pela APAN (Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro) impulsionam este crescimento; outro destaque é o Encontro de Cineastas e Produtoras Negras, que teve sua primeira edição em 2017, organizado na Universidade de Brasília pela professora doutora Edileuza Penha de Souza, neste encontro houve a Mostra Competitiva Adélia Sampaio, estas premiações impulsionam e estimulam participação e inovação dessas realizadoras em suas obras fílmicas.

O filme experimental, *Alma no Olho* (1973), apresenta uma narrativa sobre percursos e percalços do trajeto negroatlântico de um homem negro desde e entre Áfricas até Brasis. Esta história é contada de modo extremamente performativo, em que o ator se ex-põe de modo sensível, para apresentar essa figura. Os quadros fazem forma e conteúdo bailar o balanço da travessia entre Áfricas e Brasis, ao ritmo das ações de Zózimo Bulbul.

Os quadros iniciais de *Alma no Olho* (1973) são carregados de planos-detelhe, que instauram em uma relação metonímica, a humanidade desse corpo negro. Este se apresenta em pedaços: pele, poros e fluidos. Essa poética dos detalhes (olhos, nariz, boca, sorriso, língua, ouvidos, pele - partes do corpo negro como território) nos propicia

²³https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/23/cultura/1516739306_655212.html

um mergulho em uma esfera sensorial, que alinhava as partes que corporificam uma subjetividade negra, a qual se constitui desde a sua iminência no borrão desfocado que caracteriza o primeiro *frame* do filme.



Figs. 29 a 31 – Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973) Fonte: Google Imagens

Destacamos aqui um processo de subjetivação, entre corpo/corpo negro no mundo. A alternância dos quadros nos sugere a expressão de vida de cada parte daquele corpo que está se dando, a alternância dos ângulos nos permite multiplicar olhares sobre este corpo e por quê não, sobre o processo de subjetivação e nascença desse ser?

Mais planos detalhe irrompem a cena: tórax; bunda; axilas... Um fluido que escorre, de repente. Sudoríparo. Escatologia? Humanidade?

Na latência da cultura, ao nos darmos conta de sermos seres culturais, muitas vezes instauramos sentidos às obras conforme somos direcionados ideologicamente a vê-las. Situo isso para, a partir desse pensamento, promover reflexões: que sentidos podemos atribuir além desses direcionados pelos contextos socioculturais aos quais nos localizamos? Em que medida forma e conteúdo em uma obra fílmica nos convida para esse trânsito de sentidos e alteridades? O que nos causa essa viagem tão porosa pelas partes de um corpo? E quando percebemos que esse corpo é um corpo negro?

Antes da premissa de um estado estereotípico de sexualização, quando uma bunda é só uma bunda? Ou essa bunda está já carregada de sentidos ao ser uma bunda de uma pessoa negra? O que nos causa essa nudez? Inclusive, a nível fluídico (o suor que escorre da axila)? Que impacto nos causa a nudez do corpo negro em *Alma no Olho* (1973)?

Esta perspectiva nos confronta muito com relação às expectativas e imagens já dadas sobre pessoas negras em um contexto midiático de racismo. Será que estaríamos prontas/os para nos movimentar para outros lugares (além de estereótipos e estigmas) a partir dessas imagens apresentadas? Deste modo, poderia uma obra, de modo aberto, mobilizar uma multiplicidade de sentidos, que se dão em momento de experiência estética? Como uma obra audiovisual pode movimentar o público para o diálogo com seu discurso na presentidade de sua exibição?

Creio, que no início do filme, Zózimo Bulbul nos dá uma possibilidade de seguir por uma multiplicidade de sentidos e sensações que não se encerram em uma definição simplista daquele corpo enquanto um discurso único. Esse jogo de forma, como o uso dos planos detalhe e o plano sequência nos possibilita percorrer relevo, ranhuras e levezas desse ser que nos é apresentado parte a parte, mas não o encerramos, não delineamos seu fim, não é apenas um homem, ou apenas um homem negro, temos pistas de um ser em processo de subjetivação, suas singularidades/singularizações estão à bordo e nos tornam seres curiosos, que querem estar próximos desse processo (mesmo que por relações de repulsa).

As camadas de plano detalhe passam a compor com movimentos e ações: caminhadas que alternam para corrida, que alternam para uma torcida, esta que alterna para um estado de dança/brincadeira/riso. Todas essas facetas são executadas por Zózimo Bulbul em diferentes estados e figuras. Percebemos aqui um arquétipo que é fragmentado em múltiplas imagens, identidades, representadas/apresentadas/performadas por estados e ações. Destacamos o surgimento de um elemento que nos recupera um dado de origem, em um dos quadros aparece Zózimo Bulbul vestido de tecidos africanos, que nos retomam uma ideia de delineação de uma origem em África, essa delineação nos faz atribuir essa significação.

Este seria um encontro que faz transitar o étnico (relacionado de certo modo a um povo, comunidade e linhagem) e o racial (nesse caso, a apresentação deste corpo negro que até então era desapropriado desse território de significações em relação à etnia). Neste momento, a alternância de quadros nos sugere um jogo de tensões entre essas tantas imagens, de negro, de Áfricas, de realeza, de festa, de seriedade e de

identidades destituídas. Há quase que uma briga dessas identidades, dessas imagens que se colocam, face a face, entre resistências e desistências, desenhando um jogo de complexidade nada dicotômico. Assim, nos interessa a fricção entre pares opostos, que possibilitam uma pluralidade de apresentações destes contextos.

Outra cena na sequência movimenta o bloco de sentidos dessa crise de identidade/imagem proporcionada pela travessia forçada, passando pelos processos de tráfico, sequestro/rapto e cativo. O plano que segue é filmado em câmera alta, ou seja, com uma vista de cima, em um chão completamente branco, que é preenchido pelo corpo do ator. Esse espaço que pode nos remeter a tantas imagens, é típica de todo esse filme. Essa imagem, assim constituída, nos permite, nos convida, a preencher a espacialidade ao imaginar contextos possíveis para aquela situação de trânsito. Ausência de extracampo nos faz deslizar entre cinema e teatro, apontando o corpo de Zózimo Bulbul, como território de múltiplos sentidos em trânsito, destacando suas ações, movimentos e gestos como compositoras do relevo de *Alma no Olho* (1973).

Nesse cenário, nessa *mise-em-scène*, cada elemento que compõe a cena ganha potência de gritos, em dado momento, surge uma corrente.



Figs. 32 e 33 – Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1973) Fonte: Google Imagens

A aparição da corrente explode a cena com tanta violência, pois não se acorrenta apenas um negro (na concepção de mundo de uma ideologia racista e estereotipada), mas um ser em processo de subjetivação, que acompanhamos desde os poros, a pele. Neste momento, acorrentado, o ator está quase que preso no ângulo e no quadro estabelecidos, que podem nos causar sensações de sufoco e claustrofobia. A encenação dessa violência nos é confirmada quando a câmera percorre novamente planos detalhe, que já éramos íntimas/os desde o início do filme, é difícil falar sobre sentir, mas é difícil não falar de uma certa empatia que somos conduzidas/os ao ver o estado que pulsam orelha, boca, pele em estado de privação de liberdade. Nesta situação a liberdade colocada em cheque nada tem a ver com a liberdade individual, creio ser a privação da potência de ser/tornar-se.

Após cenas de trabalho forçado e situações vivenciadas no contexto escravocrata, vemos a personagem ainda acorrentada fazer embaixadinhas com uma bola imaginária, batucar, boxear, esmolar, ler, tocar violino, passar por diversos contextos sociais sempre acorrentado. Essas imagens-contexto nos situam desde lugares articulados socialmente para negras e negros a uma própria situação de clausura social, ou mesmo clausura da raça, em que nós estaríamos presos a uma falsa ideia de liberdade até que nos entendamos enquanto sujeitos em processo de subjetivação e de reconhecimento de nossa trajetória transatlântica e os complexos que moldaram nossas identidades, inclusive, a partir de um dispositivo de poder instaurado pela racialidade.

Sem dúvidas, a obra de Zózimo Bulbul nos aponta muitos caminhos interpretativos e sensoriais, entre forma e conteúdo, no alçar de uma poética fílmica que apresenta a imagem da/o negra/o a partir de nossos olhares. Esse percurso de quem partilha a experiência comum de ser um sujeito em Diáspora Negra e, concomitante, de estar em processo de subjetivação pode nos propor outras formas de lançar olhares para as imagens e identidades negras em trânsito.

Este modo de operação pode, em alguns sentidos, convidar o público a confrontar imagens já dadas, por um contexto seduzido por práticas racistas, com outras imagens que podem ser multiplicadoras de visões. Assim, esse processo estético

contém uma ética de expectativa que está na movimentação de sujeitos e mundos no encontro com obras. Essa ética de esperar está na relação entre obra e espectadoras/es, que na presentidade do encontro, são convidadas/os a se movimentar, a partir dos sentidos e sensações, pelos discursos, entre forma e conteúdo, engendrados pela obra. Diálogos elaborados com e a partir das imagens nos possibilitam apreciar, analisar de outros modos os acontecimentos, temos a chance de nos confrontar enquanto seres sociopolíticos e propor novos caminhos a todo momento. A experiência estética é um espaço aberto e propício para despertar as agências dos sujeitos que se encontram com as obras, ela pode contribuir para o questionamento de paisagens que se acomodaram em nossas vistas e que estão implantadas em nossa estrutura sociocultural. *Alma no Olho* (1973), a partir do contato e da reflexão com esses contextos, convida à proposição de novas cenas de organização social.

2.2.3.2 Grace Passô: autoralidade e inventividade dos corpos negros como resistência

O teatro ele pra mim é o espaço de exercitar o pensamento mais complexo da nossa sociedade, do tempo em que a gente vive, me interessa o teatro como resistência a alguma ordem instaurada, me interessa um teatro que desloca o eixo pra margem, pras margens e reconstrói a sociedade a partir da reflexão profunda sobre ela mesma.

Grace Passô



Fig 34 – Grace Passô
Fonte: Google Imagens

A atriz, natural de Pirapora-MG, mudou-se logo cedo para Belo Horizonte-MG, onde viveu no bairro Alípio de Melo. Grace Passô é atriz, diretora e dramaturga. Em 1994, aos 13 anos, ingressou no Centro de Formação Artística Tecnológica. Desde quando se formou, fez parte de vários grupos de teatro, entre eles o Espanca!, em que fez parte de espetáculos como *Por Elise*, *Amores Surdos*, *Congresso Internacional do Medo* (em parceria com o XIX de Teatro). Dirigiu *Contrações* (Grupo dos 3) e *Os Bem-Intencionados* (LUME Teatro). No cinema, atuou em *Temporada* (de André Novais Oliveira), *No Coração do Mundo* (de Gabriel Martis e Maurílio Martins), *Elon não acredita na morte* (de Ricardo Alves Júnior) e *Praça Paris* (de Lúcia Murat). Recentemente, circulou em diversas regiões, por turnê e festivais, com o premiado espetáculo solo *Vaga Carne*. Em sua trajetória de excelência, acumula premiações como Shell de melhor dramaturga, Leda Maria Martins de melhor atuação e melhor texto, APCA de melhor dramaturga, Cesgranrio de melhor texto nacional inédito e de melhor atriz no Festival do Rio. Pela crítica é aclamada como uma das melhores atrizes do Brasil na contemporaneidade.

Corpos negros que tecem imagens de resistência ao apagamento quando enunciam e elaboram esses discursos sobre si, que devem ser realizados com aguda

atenção posto que o dispositivo de racialidade e as estruturas do complexo sistema racista são assíduas propositoras de práticas e atualizações que promovem sua manutenção e a de seus poderes subalternizantes. Esse processo de forja de nossas próprias imagens não está operada na negação ou na execração das imagens do outro, mas perpassa a denúncia dos processos de invisibilização e negação de personagens negras, como Grace Passô nos compartilha na websérie *Afronta* (2017) :

E hoje eu consigo ver que quando eu decidi escrever um texto meu, eu mesma juntar um grupo e tudo, *isso era pra que eu conseguisse me ver e ver os meus na arte que eu fazia*. Isso pra mim é muito óbvio hoje. [...] Quando eu tava estudando na escola de teatro eu tinha que fazer uma cena do Tchekhov, mesmo Shakespeare, eu nunca me identifiquei com os personagens, assim [...] O imaginário que estava por trás daqueles textos clássicos, aquelas personagens, aquelas roupas eram completamente estrangeiras pra mim. Nada disso fazia parte do meu imaginário simbólico. Isso pra mim hoje é tão nítido, assim, saca? Só que não existia como falar isso porque nem eu sabia o que era aquilo. Num primeiro momento, o que me vinha era que: eu tinha uma dificuldade, então, a dificuldade era minha e eu tinha que dar um jeito naquilo.

Este fato que a atriz, diretora e dramaturga partilha tem a ver com aquelas voltas que o racismo dá para manter sua estrutura. No entanto, a agência de Grace Passô dá muito mais voltas no racismo, suas linhas autorais preenchem os espaços de ausência com pluralidades de singularidades em suas obras, como em sua primeira peça *Por Elise*, em que emergem figuras populares como uma dona de casa, um lixeiro, um apanhador de cães doentes e como ela própria narra: “isso era um desejo de ver um universo simbólico da minha vida dentro de um teatro que eu fosse fazer. E pra fazer aquele texto e jogar luz no que realmente me interessava, eu precisava dirigir, sabe?” (PASSÔ em *AFRONTA*, 2017).

Uma atitude de resistência que se destaca é o atravessamento daquelas alteridades (as figuras erigidas no ideal de ser da brancura e do colonialismo) em seu processo de representação/interpretação, compor personagens que não compunham seu universo cotidiano, era um movimento que ela fazia em seu percurso de atriz negra, como ela nos compartilha citando Leda Maria Martins:

Afronta
Grace Passô
2017

A Leda Maria Martins falou outro dia numa palestra, assim: “Como negra brasileira, a gente é obrigada a falar no mínimo três línguas, né? Você tem que lutar, também, pra dar conta e superar a língua do outro. Então, nesse sentido,

na escola, mais uma vez eu fui tentar conquistar a língua do outro. Entender esses clássicos, correr atrás de entender como o meu corpo faz uma aristocrata [...]

Percebemos, aqui, que Grace Passô não nega os clássicos, ao final de sua fala ela nos aponta esse processo de “conquistar a língua do outro”, buscar “entender esses clássicos”, que muito se aproxima da segunda estratégia apresentada neste subcapítulo, do trabalho com os clássicos, e aponta o duplo sentido que deve percorrer a interpretação dessa atriz negra, “correr atrás de entender como o meu corpo faz uma aristocrata”, esse corpo que é território de múltiplas experiências na dialética colonizador-colonizado que se dá na sua vivência em diáspora.

Isso nos possibilita refletir e compreender que há um espaço de trânsito para atrizes e atores negras e negros na composição dessas personagens clássicas e “universais”, que parte de um pressuposto de que as categorias de universalidade aqui evidenciadas são construídas no basilar de regimes colonial, imperial e da brancura (FANON 2008), mas que podem se deslocar na cena gerando novos sentidos para a nossa ideia de universal. Essas representações e seus sentidos, diversas vezes ocupam os projetos racistas, colonialistas e imperialistas de invisibilização, apagamento e usurpação das identidades que não se encontram no espaço amostral da categoria universalidade. A cena tem essa potência de instalar nesses corpos negros essas novas possibilidades de enxergarmos algumas categorias que vistas pela superfície podem parecer cristalizantes.

Mesmo diante de todas essas dinâmicas de “deixar morrer”, a atriz desliza os pares instalados pela prática divisora do dispositivo de racialidade para dar vida aos papéis de dominadores em seu corpo de sujeito negro dominado, que havia sido inferiorizado pela lógica da racialidade, retomando a postura de resistência que vimos Grande Otelo tomar há anos atrás. A partir desse pensamento sobre o trajeto de um corpo negro ao interpretar papéis universais, que na maior parte das vezes podendo ser enquadrados como papéis para brancos, podemos retomar a lógica de “sequestro da razão em um duplo sentido” (CARNEIRO, 2005) engendrada pelo epistemicídio. Ou seja, podemos perceber que no caso da composição dessas personagens está incluso o apagamento e a negação do corpo do outro, do *não ser*, do sujeito negro, ao mesmo

tempo que é promovida a assimilação cultural imposta por ideais de ser, de agir e de representar os sujeitos da brancura. Esse mecanismo aparece na fala de Grace Passô em *Afronta* (2017) que diz: “Então, nesse sentido, na escola, mais uma vez eu fui tentar conquistar a língua do outro. Entender esses clássicos, correr atrás de entender como o meu corpo faz uma aristocrata”.

Assim, em uma de suas faces, a interpretação/composição dessas personagens encena o discurso de dominação racial, bem como as suas práticas e ações, negando o sujeito negro e afirmando a superioridade da cultura dominante a partir de sua assimilação. No entanto, outra face desse processo, que destaco como linha de resistência está na agência e na sapiência do deslocamento ontológico, cultural e epistêmico que é feito pelo sujeito negro para vivificar/compor o personagem tido como universal.

Então, ao refletirmos os processos de composição em arte é necessário que pensemos a complexidade de questões que são movimentadas ao falarmos de raça, performance negra, imagens de sujeitos negros, personagens e representação. Pois há um grande caminho entre trajetória de atrizes/atores negras/os e imaginários sociais atravessados pelos projeto de dominação imposto pelo racismo.

Grace Passô e Leda Maria Martins nos dão pistas de que discursos em arte podem estar alinhavados a disputas de poder e narrativas. Seguiremos pelo silêncio, apagamento, invisibilidade e negação? Ou traremos à tona a poeira-formato-sangue-estupro-colonial-raptos&sequestros que ficou embaixo do tapete do país que teme e teima esconder histórias negras e indígenas de seu processo de formação?

Afronta
Grace Passô
2017

Não tem como você ser negro, você ser negra e não ter uma relação com a memória muito forte. A memória sobreviveu, sobrevive nos nossos corpos. Já que ela [a história] foi oficialmente contada por quem tentou destruir esses corpos. Então é muita coisa que tem, que tá arraigada, que tem a ver com esse percurso diaspórico, assim, das comunidades negras, né? Assim, é uma mistura tão profunda, é uma mistura de quem experimenta, ou teve que experimentar tudo e daí produziu uma outra coisa que eu não sei o nome, assim, que tá em outro tempo já, que é exatamente o contrário dessa perspectiva do colonizador, que é uma só, né, que é a de quem vem pra matar e pegar. É uma perspectiva de quem tá do outro lado, é de quem recebeu o colonizador, sobreviveu a ele,

aprendeu a música dele, não deixou a sua morrer, se apaixonou pelo colonizador, cuspiu nele, tá correndo atrás pra cuidar do que aconteceu no passado, ao mesmo tempo aqui no futuro, sabe que tá tudo junto. São corpos políglotas, assim, cheios de referência e mais resistentes, né? Não há outra opção.

Grace Passô percorre as entranhas da tensão entre colonizadores X colonizadas/os, para nos trazer um debate que amplia esse discurso para além de um par de oposições que se dá de maneira simples, vozes subalternizadas e silenciadas têm muito a nos dizer, são corpos que têm na memória todo esse jogo de relações.

Nessa ligação intrínseca entre memória, imagem e identidade é que estão se dando as trajetórias de negras e negros em seus processos de subjetivação. Essas são algumas fissuras no esforço de ao enunciar discursos/imagens sobre si recuperar poder, saber e subjetivação usurpados. A partilha de uma experiência comum, a da Diáspora Negra, entrecruza diversas possibilidades desses *corpos políglotas* trilharem seus caminhos de resistência.

Desse modo, existir em diáspora agenciando imagens de si, torna-se uma outra contranarrativa ao projeto epistemicida e genocida de apagamento. A astúcia desses *corpos políglotas* está na sua potência múltipla, de transitar dimensões como a da memória, ao compreender os corpos negros como documento transatlântico, como território das imagens de resistência, e de outras dimensões da experiência negra em Diáspora, sendo essa uma das diversas estratégias de agenciamento e de articulação da sobrevivência diante da morte, do genocídio e da eliminação.

2.3 Rever caminhos, continuar a caminhar

Aquela história da carta de Lázaro Ramos (pág. 39) para seu eu, traz um texto de Márcio Meirelles, antigo diretor do Bando de Teatro Olodum, sobre ser ator negro:

Lázaro, um negro ator

Lázaro Ramos é um ator negro. Quando digo isso, levo em conta o fato de que nunca se diz de um branco que é ator: Fulano é um ator branco. Levo em conta também o fato de que a adjetivação racial, para um ator negro, não é necessária. Poderia começar dizendo: Lázaro Ramos é um dos atores mais especiais que conheço. Mas ele o é por ser inteiramente o que é. E sei que não posso imaginar maior homenagem ou elogio a ele do que reafirmar o que ele afirma a cada gesto, olhar, som, pensamento, escolha, atitude de sua carreira.

Portanto:

Lázaro Ramos é um ator negro!

Com isso digo que o ofício de ator, em sua plenitude, é exercido por ele.

O ator é aquele que dá seu testemunho de mundo no palco, na tela, em cada personagem que aceita fazer, em cada depoimento público na arena da mídia. Lázaro é um que não se furta a dar esse testemunho, generosamente. E, neste mundo, neste Brasil que exerce tão cruelmente sua democracia racial, gerando mula(to)s e relegando o negro ao papel de figurante em sua história, um negro, quando se faz ator, só o fará bem se fizer ator negro. É um estigma? Sim. É uma marca. O negro é estigmatizado aqui e não há como negar. Há então que assumir-se diferente, e com esta diferença, marcar a história deste país. Mudar em negras as brancas nuvens e fazer chover, fertilizar. Assumir-se coautor da cultura brasileira. Exercer seu papel de protagonista neste enredo. Pintar de preto a face deste país pardo, auriverde, cor de anil. Pintar também de preto o Brasil.

O ofício do ator é este: deixar sua marca no mundo, para que o mundo se torne diferente do que tem sido. É isso que Lázaro Ramos, o ator negro, tem feito. E, depois de Lázaro, sem dúvida, o Brasil está um pouco melhor. (MEIRELLES *apud* RAMOS, 2017, p.93)

Selecionei esse texto, de modo integral, porque creio que ele nos apresenta tramas de um processo de ser/tornar-se atriz/ator negra/o, que é o de Lázaro Ramos, que aponta a partir de sua trajetória escolhas estéticas e éticas que o localizam como um ator negro, que se coloca no compromisso da afirmação positiva da imagem e da identidade negra e, que não nega e não abdica de sua forma negra, dentre as suas tantas outras formas, de ser-estar e de se colocar no mundo. Assim, por consequência, conseguimos ver isso em sua forma de ver as coisas e em sua forma de articular suas criações e invenções.

A trajetória desse artista e de outras/os artistas apresentadas aqui, é de encontros. Trata-se de como cada artista, cada ser em processo de subjetivação, no jogo entre estéticas e representações, articulou imagens no contexto da Diáspora Negra traçando rotas, que não abandonassem raízes e, que apontassem sentidos e orientações para além dos cenários delimitados no contexto de um país racista, que nega/inferioriza os sujeitos negros desde seu contexto de formação.

Infelizmente, devido ao contexto em que nos localizamos, é difícil falar dessas imagens de nós por nós sem voltarmos a falar de racismo e de suas atuações e deturpações posto que também estamos sendo subjetivados por essa lógica. São essas linhas que o discurso elabora e se esforça em tecer no social, cultural e político a

todo momento.

Entretanto, agenciando e produzindo imagens de si é possível enxergar trilhas diante desses tantos modelos de representação impostos em exaustão, seja no trabalho com estereótipos, com cânones e clássicos, com a autoralidade, ou mesmo aderindo a outras estratégias. É possível não exaurir. Quem não sucumbe, sublima, escrevemos em vida, linhas de resistência, suspiros poéticos, somos os seres que são, que cultuamos e buscamos *Ser* quando o sistema diz e age para *Não Ser*. Existência negra. Apresentamos narrativas de atrizes e atores que ousaram sonhar ser além do lugar de *não ser* que está sempre em construção no projeto do racismo. Visualizar essas estratégias pode ser fundamental para compreendermos nossos passos do passado e avançar na esperança de futuros possíveis.

Esse processo de Ser e de afirmar-se diante de tanta negação me toma de um estado que não consigo explicar muito bem em palavras, me sinto como o quadro de Dali, *Criança Geopolítica Assistindo ao Nascimento do Novo Homem*, me sinto criança geopolítica assistindo ao nascimento da humanidade (permitindo a paráfrase desse Novo Homem), me sinto esse Novo Ser humano, feito e efeito de mundo e de quem e do que envolve ele, criação da própria Terra, que se esforça para nascer dela e ao mesmo tempo é ela que o prende. Tomo essa obra para essa livre análise, mais sensorial-poética do que técnica, nesse momento, em que ao mesmo tempo que me sinto o ser que nasce, sinto-me a criança que assiste ao nascimento da humanidade. Faço, assim, alusão à consciência negra, que me desperta horror, temor e liberdade, tudo ao mesmo tempo, em uma coexistência simbiótica, de que convivo com a dor e a delícia de saber-me negro, de tornar-me negro e de ser um ator e pesquisador negro. Peço para que essa consciência das linhas que tecem e elaboram o discurso, engendrado pelo dispositivo de racialidade seja libertação e não prisão. Para que a compreensão das clausuras e estigmatizações às quais estão destinadas as imagens do negro sejam possibilidades de invenção, de resistência e de agência, ao invés de apagamento, estereótipo e exclusão. Para Shakespeare, “o resto é silêncio”²⁴, para mim, “o resto é imagem”!

²⁴ As últimas palavras de Hamlet na peça homônima de William Shakespeare in SHAKESPEARE, William. *Hamlet*. (tradução de Millôr Fernandes). Porto Alegre: L&PM, 1997.



Fig 35 – Criança geopolítica assistindo ao nascimento do Novo Homem. Salvador Dalí.
Fonte: Google Imagens

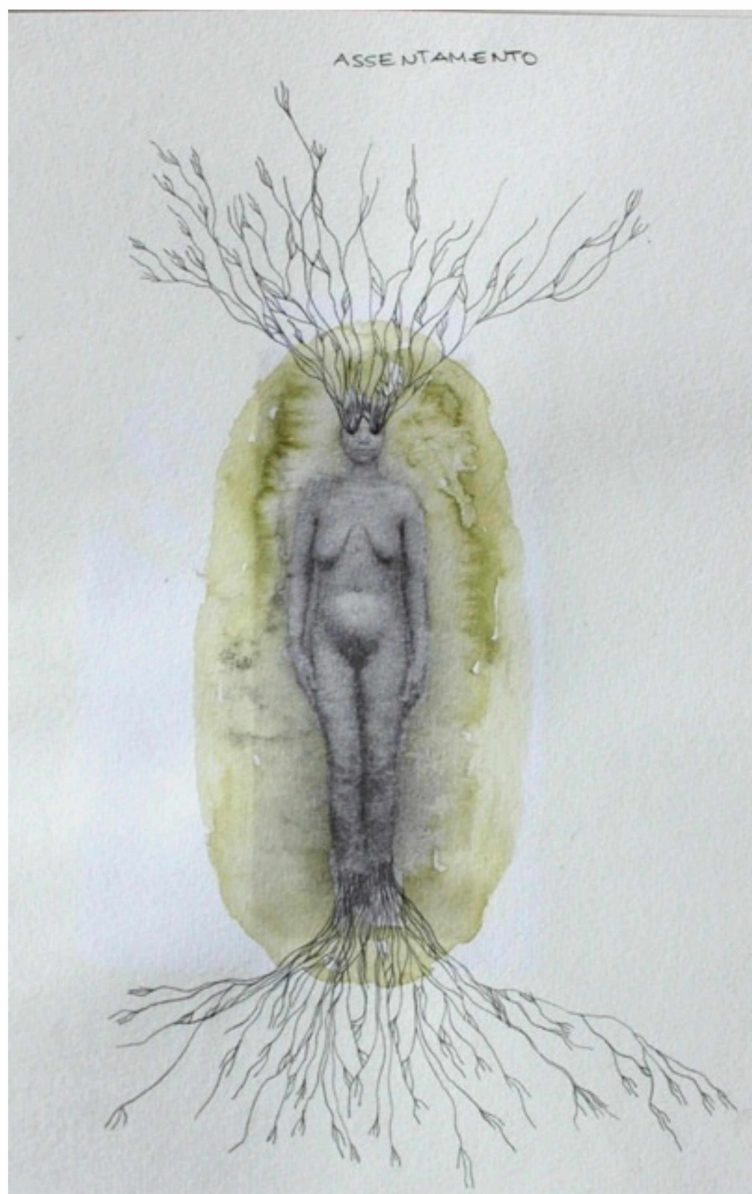


Fig 36 – Assentamento. Laying. De Rosana Paulino

Com a leveza e a força da imagem de Rosana Paulino nos convido a seguir para o último capítulo desta dissertação. Que seu contato com essa imagem movimente, retome, memore alguns sentidos e sensações que assentam nossa existência em Diáspora por aqui, trajetos entre muitas rotas e raízes, entre apagamentos e estratégias de resistência, acompanhados de nossas imagens, usurpadas e agenciadas navegando o mar aberto.

CAPÍTULO 3 - DIÁSPORA E *AFRONTA*: Imagens em movimento de afeto e resistência

A arte e a prática de amar
começam com nossa capacidade
de nos conhecer e afirmar.

bell hooks²⁵ em *Vivendo de Amor*

Este capítulo visa aprofundar uma contranarrativa de resistência ao projeto de apagamento promovido pelo procedimento racista de epistemicídio. Vamos falar de mais imagens de resistência, anunciar e analisar rupturas e falhas no projeto genocida do estado.

Vimos nos capítulos anteriores um empreendimento do dispositivo de racialidade para anular e eliminar a imagem de sujeitos negros em diversos modos de expressão artística. O processo anunciado era o de negação da existência no e pelo audiovisual e teatro, por exemplo.

Neste momento falaremos de um filme que se inscreve pelas linhas que tece de modo inverso à lógica do discurso silenciador. Essa obra do cinema negro brasileiro faz um movimento de afirmação da existência negra e homossexual em Diáspora. Utiliza-se do modo de expressão do cinema - que tanto desumanizou, negou e estigmatizou a imagem de sujeitos negros formatando e formando imaginários sociais - para promover essa existência negra e homossexual. Deste modo insere-se no discurso da autoridade, na produção de imagens de si e sobre si como na terceira estratégia apresentada no capítulo 2, exemplificadas ao falarmos de Grace Passô e Zózimo Bulbul.



Fig 37 – *Afronta* doc-ficção (divulgação).
Fonte: Página do *Afronta* no Facebook.

²⁵ A autora opta por grafar seu nome (homenagem à sua avó) em minúsculas com objetivo de denotar que a importância está na palavra dita, no que se diz e não, necessariamente, em quem enuncia essa palavra.

A obra que abordaremos é *Afronte*²⁶ (2017), documentário-ficcional (doc-ficção) de curta-metragem sobre homossexuais negros/bixas pretas no Distrito Federal, dirigido por Bruno Victor e Marcus Azevedo, trabalho de conclusão de curso de Audiovisual na Universidade de Brasília. O filme teve reconhecimento nacional e internacional, circulou por diversos festivais e mostras de cinema no Brasil e no mundo²⁷

O filme discursa nas intersecções entre raça, sexualidade e os dispositivos de poder que engendram essas relações nas esferas de poder, saber e subjetivação dos sujeitos que afirmam sua existência nessas intersecções. Como nos apresenta Kimberlé Crenshaw (2002), feminista negra, que discute a ideia de interseccionalidade:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Nessas interseccionalidades, as políticas e ações de resistência são escritas por um processo de subjetivação, tornar-se homossexual negro/bixa preta. Nesse sentido podemos observar que “a identidade homossexual se constituiu graças aos deslocamentos, às interrupções e às perversões dos eixos mecânicos performativos de repetição que produzem a identidade heterossexual.” (PRECIADO, 2014, p.30), ou seja em um processo de resistência ao controle/apagamento dos corpos e das sexualidades. Ao lembrar Neusa Souza (1983) sobre as identidades negras e suas agências, compreendemos também que ser negro é um vir-a-ser, é tornar-se. Desse ponto de vista, ser bixa preta é estar num fluxo de subversão e resistência.

²⁶ Teaser *Afronte*, disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1812286005491410> (Acessado em 01/09/2019). Página do filme: <https://www.facebook.com/projetoafronte/> Instagram: @afronteafronte.

²⁷ Participou do 50º Festival de Brasília do Cinema Brasileiro (Prêmio de melhor montagem, Prêmio Saurê e Menção Honrosa), Festival Mix Brasil (Coelho de Ouro de melhor curta-metragem nacional), Festival de Cinema Escolar de Alvorada (Prêmio de Destaque Nacional), Serile Filmului Gay International Film Festival (Romênia), Festival Curta Cerrado, Festival Colors: cinema + diversidade, Festival de Cinema da Bienal de Curitiba, Festival Política (Portugal), Corvallis Queer film festival (Estados Unidos), 3ª Mostra de Cinema Negro de Sergipe - EGBE, Mostra Itinerante de Audiovisual – Cine Bodó, Lesbisch Shwule Filmage Hamburg - International Queer Film Festival (Alemanha), Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (Cuba), Rio Festival de Gênero e Sexualidade no Cinema, Outfest Los Angeles (Estados Unidos).



Fig 38 – Afronte cartaz. Escrito: A gente é preto ou a gente é bicha? A gente é os dois, mas onde a gente pode ser os dois em paz?

Fonte: Página do Afronte no Facebook

Afronte (2017) é poética fílmica que apresenta imagens de corpos subversivos, o padrão, da lógica silenciadora, controladora e genocida dos sistemas de exploração e opressão que atingem identidades negras e LGBT+.



Fig 39 a 44 – *Afronte*. Colagens de Marcus Póvoa. Fonte Página do *Afronte* no Facebook. Arte: Marcus Póvoa

As imagens de *Afronte* (2017) afirmam o que o discurso dominante, ligado às estruturas de poder e privilégio da brancura e da sexualidade, quer negar, calar. No filme, vemos esses emergentes e resistentes sujeitos negros e homossexuais desfrutarem de seus direitos de cultura, culto, memória, ancestralidade e emocionalidade.

O tiro epistemicida não atinge seu alvo, pois, novamente, vemos que “o lixo vai falar e numa boa” (Gonzalez, 1984). Há um deslocamento do sujeito inferiorizado e subalternizado para o lugar de enunciação de um discurso, uma prática e uma epistemologia de si e sobre si. Estão desmobilizadas as noções estruturais de centro e periferia/margem. Afinal, se considerarmos esse jogo de (im)posições e assimilações culturais da brancura e da heteronorma, podemos perceber que nesse filme as/os marginalizadas/os se deslocam para o centro e também vemos o surgimento de um centro ou diversos centros na margem.

Por exemplo, no que diz respeito à espacialidade, *Afronte* (2017) se desenvolve em um espaço além Plano Piloto²⁸, mostrando outros espaços do território de nossa Capital Federal, espaços muitas vezes desconhecidos, marginalizados, esquecidos, apagados. A escolha pela periferia como território da narrativa de *Afronte* (2017) está na percepção a partir da pesquisa dos diretores de que a maior parte dos sujeitos interseccionados por esses dados de raça e sexualidade encontravam-se nas periferias.

Não é de mãos dadas com a ingenuidade que vemos surgir questionamentos sobre as noções de centro e margem/periferia, a fim de deslegitimar as ideias aqui defendidas, relativizando ou negando a ideia de que exista uma produção de assimetrias sociais no seio do funcionamento de diversos modelos de exploração. Deste modo, delineamos essas noções de margem e centro, percebendo a prática divisora engendrada por dispositivos de poder já explicitados nos capítulos anteriores.

²⁸ O Plano Piloto é uma das regiões administrativas do Distrito Federal, pode ser descrito visualmente e espacialmente com o traçado do avião, associado ao projeto de Lúcio Costa para a criação da Nova Capital Federal na década de 50. As outras regiões administrativas são conhecidas comumente como cidades satélites. Essa configuração espacial aponta uma narrativa geopolítica que nos conduz a pensar noções de centro e periferia no DF, já que satélite é aquele que orbita em torno de um centro, podemos visualizar um pouco essas relações de subordinação e dependência no modo como está organizado esse espaço urbano. Há um tempo atrás, questionando isso, escrevi:

Se perguntava sobre voar sem morar na asa, sobre sonhar alto sem morar no avião, sobre se equilibrar fora do eixo, já que o Plano era um plano em que o piloto, nunca seria alguém dos dele.

Essa prática que define desvantagens sociais para um grupo e possibilita privilégios e propulsões de ascensão social para outros grupos, que define o par inferior/superior, por exemplo. Crenshaw (2002) reforça nosso pensamento:

A associação de sistemas múltiplos de subordinação tem sido descrita de vários modos: discriminação composta, cargas múltiplas, ou como dupla ou tripla discriminação [...] a interseccionalidade trata da forma como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos [de subordinação], constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Esse pensamento nos possibilita associar a ideia de intersecção de eixos de subordinação com a distribuição de desvantagens sociais a alguns sujeitos que não se encontram nas posições dominantes.

Falar de *Afronte* (2017) é também falar de um processo de agenciamento engendrado por mim no meio do mar aberto, é como se pudesse resgatar algumas imagens, como a do navio negreiro rompido do primeiro capítulo em que eu estivesse me segurando em uma das ripas de madeira desse navio no meio do mar aberto e parte constituinte dessa ripa fosse esse filme, ou recuperar a imagem de Salvador Dalí e a de Rosana Paulino (vistas no final do capítulo 2), para dizer sobre e de *Afronte* (2017) e seus processos de composição.

Afronte (2017) é assentamento de existências negras em diáspora, evoca imagens de amor, coletividade, comunalidade e ancestralidade, se inscreve e escreve entre rotas e raízes, (re)afirma ante a negação, perseguindo o processo de ser, estar e se colocar no mundo desse sujeito negro tal qual criança geopolítica, racializada que assiste ao nascimento da humanidade e de sua(s) humanidade(s), mas que também é humanidade em nascença, atrelada ao mundo, que a circunscreve em tantas interseccionalidades.

Por ter sido ator nesse filme, esse ainda se relaciona com o meu processo de composição de uma personagem, que é um homossexual negro/bixa preta, que está frequentando a universidade, está vivendo seu processo de tornar-se negro/homossexual e de consciência de suas negritudes e sexualidade.

A personagem está se empoderando, apesar do desgaste de uso da palavra empoderamento na atualidade, creio que podemos refletí-la como um modo, uma agência de exercício de estruturas de poder, saber e subjetivação (em diálogos com

CARNEIRO, 2005), que no caso dos sujeitos negros e homossexuais foram usurpadas por regimes de dominação racial e sexual.

Por *Afronte* (2017) apresentar características de documentário performático (MESQUITA, 2017 e ALMEIDA, 2018), gênero que movimenta as subjetividades dos participantes do processo fílmico, podemos perceber lugares identitários que são compartilhados entre os membros da equipe, formada majoritariamente por sujeitos negros e LGBT+, a exemplo dos diretores que são jovens negros homossexuais e eram universitários na época da filmagem.



Fig 45 – Diretores do *Afronte*. Marcus Azevedo e Bruno Victor.
Fonte: Acervo do Proieto

No caso da minha personagem (VH) no filme, temos a manifestação performática de muitos elementos autobiográficos que possibilitam a produção de sentidos do doc-ficção.

As diversas situações ficcionais na montagem e as situações do processo fílmico entre pré-produção e produção realizam essas fricções entre realidade e ficção delineando quadros entre ancestralidades, afetos, resistências, coletividades e emocionalidades nas imagens elaboradas desse ser e desses sujeitos em processo de subjetivação entre racialidade, classe e sexualidade. Essas intersecções em que os

sujeitos se fazem existir, entre diversas paisagens identitárias, podemos perceber como “entre-lugares” (BHABHA, 1998).

Essa vivência, existência nesses entre-lugares e seus sentidos é um processo que pode ser compartilhado entre membros dessas comunidades negras e homossexuais, evocando uma ideia de coletividade que é apresentada no filme nas imagens do *Coletivo Afrobixas*, por exemplo. Este é um coletivo que surgiu em Novembro de 2015, durante a semana da Consciência Negra na Universidade de Brasília no Distrito Federal, do qual fiz parte em sua primeira formação e fundação. Éramos diversos jovens negros e homossexuais, bixas pretas, afrobixas que nos reuníamos para a discussão sobre masculinidades negras intitulada *Entre o objeto e o animal*.



Fig 46 – Coletivo Afrobixas. Fonte: acervo pessoal do autor.

As discussões perpassaram diversos estigmas aos quais costumam vincular a imagem de homens negros, aspectos como a objetificação, a hiperssexualização e a animalização foram constantes em nosso debate.

Conforme essas imagens decorriam em nossas falas, fomos percebendo a necessidade de falar sobre as especificidades que nos cabiam, posto que nossa identidade homossexual, vez ou outra, frustrava as expectativas de excesso de virilidade que enquadravam o homem negro.

Historicamente, o imaginário social relaciona homens negros a perfis que sublinham a animalização e a sexualização, esses sujeitos são classificados ora como uma espécie de animal reprodutor, ora como objeto sexual, muitas vezes associam suas imagens à falta de sensibilidade e de sentimentos. Essa última associação diz respeito à emocionalidade cunhada para o homem negro em um contexto racista, essas imagens não correspondiam com nossos modos de nos visualizarmos e de visualizar nossas relações no mundo. Sobre essas representações e visualizações do homem negro, observamos algumas reflexões de Osmundo Pinho (2004) sobre o tema:

Antes de tudo, o homem negro é representado como um corpo negro, o seu próprio corpo. Paradoxalmente, esse corpo é configurado de forma alienada, como se fosse separado da autoconsciência do negro. O corpo negro é outro corpo, lógica e historicamente deslocado de seu centro. [...] Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores); os músculos ou força física; o sexo, genitalizado dimorficamente como o pênis, símbolo falocrático do *plus* de sensualidade que o negro representaria e que, ironicamente, significa sua recondução ao reino dos fetiches animados pelo olhar branco. (PINHO, 2004, p.67)

Nesse trecho, o autor explana o funcionamento desses perfis de subalternização de homens negros, que foram historicamente e simbolicamente construídos e estão incrustados no imaginário social, tendo o sexo e o trabalho como normativas que perseguem os corpos desses sujeitos. Durante os encontros no coletivo *Afrobixas*, comentávamos que víamos com frequência esses imaginários serem reproduzidos, inclusive por pessoas negras/homossexuais, muitas vezes afetivamente próximas com as quais nos relacionamos e que reproduziam/reproduzem esses modelos de pensamento hegemônicos e racistas, mesmo que sem intenção.

Sobre essa identidade fraturada do homem negro, ouvimos Fanon (2008) enunciar: “o negro não é um homem” (p.26), desse modo, o autor aponta que o homem negro se localiza em uma “zona de não-ser, uma região extraordinariamente estéril e árida” (p.26). Para Fanon, essa condição ocupada pelo homem negro gera uma dificuldade de que ele possa estabelecer/acessar seu gozo pleno de uma dimensão de humanidade, posto que para o autor:

O homem não é apenas uma possibilidade de recomeço, de negação. Se é verdade que a consciência é atividade transcendental, devemos saber também que essa transcendência é assolada pelo problema do amor e da compreensão. O homem é um SIM vibrando com as harmonias cósmicas. Desenraizado,

disperso, confuso, condenado a ver se dissolverem, uma após as outras, as verdades que elaborou, é obrigado a deixar de projetar no mundo uma antinomia que lhe é inerente. O negro é um homem negro; isto quer dizer que, devido a uma série de aberrações afetivas, ele se estabeleceu no seio de um universo de onde será preciso retirá-lo. (FANON, 2008, p.26)

A partir desse trecho de Fanon, podemos ter uma leitura de que o homem negro foi separado dessa dimensão humana, de *Ser*, que o permitiria descer e subir por níveis de sentidos e significações anunciadores da complexidade de sua existência e da latência de subjetividade. Essa inferiorização/subalternização soma-se às ideias de Osmundo Pinho (2004, p.66) que analisa a masculinidade negra como um perfil fora da hegemonia: “[c]ontra o macho adulto branco, pode se observar a existência social de outras posições de sujeito masculinas subalternizadas, que seriam, em termos gerais, aquelas identificadas com homens negros, pobres ou homossexuais.”

Esse homem negro, pobre ou homossexual não alcança o padrão de masculinidade que, na simetria com discurso de racialidade apresentado por nós nos capítulos anteriores, tem a ver com o ideal de *Ser*, que é branco, rico, heterossexual e masculino. A partir disso, podemos entender as tensões vividas por um sujeito na intersecção entre a raça e a sexualidade que engendra a complexidade de masculinidades negras não hegemônicas. Como nos aponta Osmundo Pinho (2004):

[...] um indivíduo masculino pode apresentar uma posição hegemônica em dada situação e, em outra, estar colocado em situação subordinada. Isso é muito importante para entender como se produzem e sustentam identidades masculinas subalternas como um lugar da contradição entre sistemas de poder diferentes – a estrutura das classes, o sistema dimórfico dos gêneros, as práticas e discursos racializantes – que, ao se combinarem interseccionalmente, produzem novas diferenças, desigualdades e vulnerabilidades. (PINHO, 2004, p. 66)

Ainda sobre a atuação do caráter relacional da experiência dos sujeitos interseccionados em diferentes eixos de subordinação Crenshaw (2002) comenta:

Utilizando uma metáfora de intersecção, faremos inicialmente uma analogia em que os vários eixos de poder, isto é, raça, etnia, gênero e classe constituem as avenidas que estruturam os terrenos sociais, econômicos e políticos. [...] através delas que as dinâmicas do desempoderamento se movem. Essas vias são por vezes definidas como eixos de poder distintos e mutuamente excludentes; o racismo, por exemplo, é distinto do patriarcalismo, que por sua vez é diferente da opressão de classe. Na verdade, tais sistemas, frequentemente, se sobrepõem e se cruzam, criando intersecções complexas nas quais dois, três ou quatro eixos se entrecruzam. As mulheres racializadas frequentemente estão posicionadas em um espaço onde o racismo ou a xenofobia, a classe e o gênero se encontram. Por consequência, estão sujeitas a serem atingidas pelo intenso fluxo de tráfego em todas essas vias. As mulheres racializadas e outros grupos marcados por múltiplas opressões,

posicionados nessas intersecções em virtude de suas identidades específicas, devem negociar o 'tráfego' que flui através dos cruzamentos. Esta se torna uma tarefa bastante perigosa quando o fluxo vem simultaneamente de várias direções. Por vezes, os danos são causados quando o impacto vindo de uma direção, o lança vítimas no caminho de outro fluxo contrário; em outras situações os danos resultam de colisões simultâneas. Esses são os contextos em que os danos interseccionais ocorrem - as desvantagens interagem com vulnerabilidades preexistentes, produzindo uma dimensão diferente do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p. 177)

Nós, ao constituirmos o Coletivo Afrobixas, estávamos nos dando conta dessas diversas dimensões de nossa existência e como elas influenciam nossos modos de ser e estar no mundo. Encontrarmo-nos para enunciar esses discursos sobre nós e nossos modos de vida foi um caminho importante de afeto e de compreensão de nossa dimensão coletiva, de partilha de nossos entre-lugares na sociedade como modo de afirmação, fortalecimento e resistência. Desde Novembro de 2015, o coletivo de bixas pretas, *Afrobixas* desenvolveu diversos encontros, práticas e ações. Ele foi um grande espaço de formação, acolhimento e conscientização para mim e sei que também para muitas/os de minhas/meus companheiras/os de caminhada no *Afrobixas*.

O pesquisador, também afrobixa, Pedro Ivo (2017) desenvolveu dissertação de mestrado sobre o coletivo, intitulada *Afrobixas: narrativas de negros homossexuais sobre seu lugar na sociedade* que acompanha as implicações formativas que emergem de nossas narrativas, autobiográficas, desse processo que vínhamos falando, de enunciar discursos sobre nós. Muito de nossa história está colocada com muito respeito e afetividade no trabalho de Pedro Ivo (2017), que indico para aprofundamentos sobre o coletivo.

Os diretores do *Afronte* (2017) queriam a participação de membros do Coletivo *Afrobixas* no filme, esse é um dos dados entre realidade e ficção que se entrecruzaram possibilitando a produção de sentidos do filme. Nas cenas que aparecem as afrobixas vemos a personagem memorar um lugar de vivência coletiva e social, que diz respeito à identificação, afetividade, comunidade e coletividade. Isso nos lembra as reflexões de Beatriz Nascimento quando anuncia sobre grandes movimentos culturais e organizações coletivas negras: "o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos." (NASCIMENTO em Órí, 1989).

A potência desse encontro de corpos está em *Afronte* (2017). O protagonista do

filme anuncia em sua fala as reverberações estéticas que causava o agrupamento de jovens negros homossexuais, bixas pretas, de batom, brilho, glitter e looks lacração, que contrastava o branco dos lugares do centro da cidade, como o Museu Nacional.



Fig 47– *Afrobixas* no Complexo Cultural da República (Museu e Biblioteca Nacional de Brasília).
Fonte: acervo pessoal do autor.

Éramos as/os subalternas/os assumindo espaços de centro, enquanto nossos corpos anunciavam discursos que traíam as linhas da hegemonia, novamente, recuperamos a noção de corpo como documento e como território (Beatriz Nascimento, Orí, 1989) desse processo de subjetivação que estava em curso na contrariedade do *não ser*, pela afirmação do *ser bixa e preta, afrobixa*.

No filme, a sequência sobre *Afrobixas* é encenada como um plano de memória da personagem Victor Hugo (VH), que está sentado, narrando em uma entrevista suas vivências no coletivo de jovens homossexuais negros e suas impressões sobre esses encontros.



Fig 48– Cena de VH sendo entrevistado pelos diretores em *Afronte* (2017).
Fonte: Printscreen do filme.

Na sequência de sua narração e de seus comentários sobre o coletivo *Afrobixas*, irrompem imagens do coletivo de jovens negros homossexuais no Museu Nacional. Essas imagens apresentadas na sequência apontam entre forma e conteúdo, a materialização do discurso enunciado por VH, corpos preenchendo de cor o espaço branco da institucionalidade.



Fig 49 – Cena de Coletivo Afrobixas (imagens irrompidas em plano-memória de VH sendo entrevistado pelos diretores) em *Afronte* (2017).
Fonte: Printscreen do filme.



Figs. 50 e 51 – Cena de Coletivo Afrobixas (imagens irrompidas em plano-memória de VH sendo entrevistado pelos diretores) em *Afronte* (2017).
Fonte: Printscreen do filme.

As noções de coletividade e comunidade também se colocam na sequência do doc-ficção na qual é mostrada uma aula de Capoeira. Retomo o canto, “quando eu venho de Luanda, eu não venho só.” (apresentado no capítulo 2), para tecer diálogos com essas concepções de comunidade na Diáspora Negra, compreendendo que um movimento, uma trajetória coletiva nos carregou até aqui.

No filme, o capoeirista, Eduardo Rosa, narra as dificuldades no processo de consciência negra, porque nela estão implicados um compromisso e uma responsabilidade com essa dimensão coletiva de ser em comunidade:

Afronte
Eduardo Rosa
2017

O empoderamento, ele, não é tão feliz assim, não é algo do tipo: oh, me empoderei e agora, uau, agora eu sou um preto tipo A, como fala o Mano Brown, né? Aí, tipo, não. Agora que eu tenho que me dedicar mais, agora que os meus irmãos se sentem responsáveis por mim e eu tenho que me sentir mil vezes por eles, então, essa é a ideia do coletivo, da comunidade que a capoeira faz muito e que é muito difícil você ver em outros ritos, né, assim, tipo sociais, né? Não ritos religiosos. Os ritos sociais são bem individualistas, e a capoeira e a música, o samba, né, a embolada, o coco e o maracatu, tipo, tudo que vem da gente, assim, é muito coletivista, algo muito ancestral essa ideia de comunidade.



Fig 52 – Cena da capoeira em *Afronte* (2017). Legenda: “*agora que os meus irmãos se sentem responsáveis por mim*”. Fonte: Printscreen do filme.

Como explanada na fala anterior, a capoeira é um dos marcos colocados no filme para mobilizar a noção de ancestralidade, tão cara aos movimentos e organizações sociais que lutam pela inserção de negras e negros na sociedade e pelos seus direitos, arte e cultura de resistência vinculada à vida e à manutenção das existências negras em diáspora. A prática já foi perseguida, criminalizada, inferiorizada e sofreu diversas incursões persecutórias ao longo da história do Brasil, inclusive, com o objetivo de quando não apagá-la, inseri-la nos marcos civilizatórios da brancura.



Fig 53 – Cena da capoeira em *Afronte* (2017). Fonte: Printscreen do filme.

Esse processo de tentativa de embranquecimento nos lembra falas de diversas/os integrantes do movimento negro, que nos apontam a perversidade do racismo, que chega a formar um pensamento aliado à democracia racial e que se alastra por todo o país, do quanto é bom e admirável a cultura negra, desde que não tenha negras/os participando dela, ou desde que ela seja embranquecida. A ideia geral por aí é: - *Amamos a cultura negra, mas ela é muito melhor sem a presença dos negros*. O cantor Diogo Ferreira, Baco Exu do Blues, na Canção *Bluesman* versa sobre esse processo:



Bluesman (2017) - Baco Exu do Blues

<https://www.lettras.mus.br/baco-exu-do-blues/bluesman/>

A partir de agora considero tudo blues
 O samba é blues, o rock é blues, o jazz é blues
 O funk é blues, o soul é blues, eu sou Exu do Blues
 Tudo que quando era preto era do demônio
 E depois virou branco e foi aceito, eu vou chamar de blues
 É isso, entenda
 Jesus é blues
 Falei mermo
 (excerto)

O manifesto de Baco Exu do Blues narra esse movimento entre a perseguição das culturas negras que passam a ser aceitas quando caem na lógica da assimilação

cultural promovida pela política de embranquecimento, mecanismos do dispositivo de racialidade.

A título de citar e referenciar, *Bluesman* (2018) é canção homônima da obra de curta-metragem dirigida por Douglas Ratzlaff Bernardt e que venceu o Gran Prix (grande prêmio) do Cannes Lions²⁹ - Festival Internacional de Criatividade, um dos mais importantes do mercado de publicidade do mundo, junto ao clipe *This is America*³⁰ de Childish Gambino, que estavam no páreo com *Apeshit*³¹, de Beyoncé e Jay-Z. Se você ainda não conhece essas referências, aconselho a ir procurar pelos rodapés, pois ao contrário do que pensam os racistas/eugenistas, nosso saber não é raso, nossa cultura não é para tão poucas linhas, cada subjetividade negra é um mundo, vemos o povo negro como fundamento, como assentamento, de raízes profundas com diversas orientações. Mais que uma afronta, isso é um convite, de portas abertas, para em outros mundos você adentrar.

O canto e as ideias de Baco Exu do Blues em *Bluesman* (2018) muito dialogam com a proposta que queríamos levantar em *Afronte* (2017), no sentido de romper as expectativas impostas por um modelo de controle/eliminação/subalternização da imagem do negro, como vemos na música:



Bluesman (2017) - Baco Exu do Blues

<https://www.letras.mus.br/baco-exu-do-blues/bluesman/>

Eles querem um preto com arma pra cima
 Num clipe na favela gritando: Cocaína
 Querem que nossa pele seja a pele do crime
 Que Pantera Negra só seja um filme
 Eu sou a porra do Mississippi em chama
 Eles têm medo pra caralho de um próximo Obama
 (excerto)

²⁹ Mais informações podem ser consultadas em https://www.huffpostbrasil.com/entry/bluesman-baco-exu-do-blues-cannes_br_5d094bc4e4b0e560b70ab139 (Acesso em 11/09/2019)

³⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY&list=PLuEuDPnfKg68HPR1kx4NN1TFuKx-NR6Br&index=3&t=0s>

³¹ Disponível em:

Essas são as expectativas de visualização dos sujeitos negros, imagens que foram e são exaustivamente estereotipadas nas diversas narrativas audiovisuais/ teatrais, essas são as imagens que queremos afrontar/denunciar.



Fig 54 – *Bluesman* (divulgação). Fonte: Google Imagens

Fig 55 – Bluesman (divulgação). Fonte: G1

BACO EXU

BLUESMAN

FROM THE UNDERGROUND TO THE MAINSTREAM

47

107.868

IN A 6-MINUTE SHORT-FILM REVEALED

THE CONTEXT

In Brazil, the country with the biggest black population outside Africa, racism is institutionalized. Black Brazilians earn 42% less than white Brazilians, have more than twice the chances of being killed, make up 64% of the prison population and are less than 5% of business executives. And in the year when recently elected president Jair Bolsonaro, legitimizes racial behaviour, a young breakthrough artist - Baco Exu do Blues - dropped his second album "Bluesman" through a manifesto against oppression.

THE IDEA

More than a music video, "Bluesman" became an 8 minute short-film that revealed the unconscious racism within the spectators by showing a black man running, not from the police, but simply because he was late for class, repeating the popular racist Brazilian saying "A white man running is an athlete, a black man running is a thief". Every detail was crafted with significance: scenes were shot at a local symbol of black resistance, casting was predominantly made of African immigrants, visually re-interpreted historical white dominance symbols and provocative details, like a silver monolith represented change and human evolution. The album launch strategy put black men and women as protagonists of a narrative plot, breaking the stereotypes of blackness imposed by society and sparking an important debate on institutional racism, rockstar Baco Exu from the underground of rap to the mainstream of music. It requalified black culture and empowered a nation of discriminated, with pride, assuming themselves as "Bluesman" owners of their own identity, life and art.

A REINTERPRETATION OF THE CHEMICAL ELEMENT OF SILVER BECAME A GRAPHIC SYMBOL OF RESISTANCE

Ag

THE LAUNCH IGNITED A NATIONWIDE MOVEMENT OF BLACK INDIVIDUALS ASSUMING THEMSELVES AS "BLUESMAN"

HONORS AND AWARDS SO FAR

- STAFF PICK 2019
- BEST MUSIC VIDEO 2019
- TOP TEN MUSIC VIDEOS 2019
- VIDEO OF THE YEAR 2019
- ALBUM OF THE YEAR 2019
- BEST MUSIC VIDEO 2019
- BEST MUSIC VIDEO 2019
- ALBUM OF THE YEAR 2019

VIDEO PLAYER CONTROLS: PAUSE, PLAY, STOP, REWIND, FAST FORWARD, FULL SCREEN, VOLUME, SUBTITLES, SHARE, LISTEN TO THE ALBUM

DO BLUES

SMAN

GROUND OF RAP
REAM OF MUSIC

2
8
18
18
1

"BACO HAS AWAKENED US"

nestlé

"IT BREAKS THE STEREOTYPE OF
BLACKNESS IMPOSED BY SOCIETY"

AFROPUNK

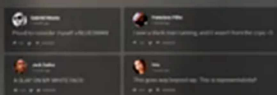
"AN OUTBURST AGAINST RACISM"

GLOBO

"IT CHANGES THE COURSE
OF BRAZILIAN RAP"

reverb

IT SPARKED A DEBATE ON INSTITUTIONALIZED RACISM



FROM THE UNDERGROUND OF RAP
TO THE MAINSTREAM OF MUSIC

+40MM

OLIGATE ALBUM VIEWS



#8

TRENDING LIST



+495%

MONTHLY LISTENERS



+60MM

ALBUM STREAMS



SOLD OUT CONCERTS
ALL OVER BRAZIL

IN LESS THAN 74 HOURS



AFROPUNK nestlé #8 REVERB GLOBO EXTRA G1
 PLUVIV 90.9 90.9 90.9 90.9 90.9 90.9 90.9 90.9 90.9 90.9
 NORZE metro @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats
 @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats @Beats

Bim

THE RACISM WITHIN THE SPECTATORS



Nosso objetivo é enunciar e produzir as nossas imagens, de afeto e resistência, nessa contranarrativa. As palavras de Baco Exu do Blues, presentes no filme *Bluesman*³², ressoam nossas palavras nos capítulos dessa dissertação, palavras que narram sobre o nosso desejo, sobre o nosso sonho manifesto e a nossa articulação coletiva na materialização desse sonho:

Bluesman
Baco Exu do Blues
2018

1903.

A primeira vez que um homem branco observou um homem negro, não como um um "animal" agressivo ou força braçal desprovida de inteligência. Desta vez percebe-se o talento, a criatividade, a MÚSICA! O mundo branco nunca havia sentido algo como o "blues".

Um negro, um violão e um canivete. Nasce na luta pela vida, nasce forte, nasce pungente. Pela real necessidade de existir!

O que é ser "Bluesman"?

É ser o inverso do que os "outros" pensam. É ser contra corrente, ser a própria força, a sua própria raiz. É saber que nunca fomos uma reprodução automática da imagem submissa que foi criada por eles.

Foda-se a imagem que vocês criaram.

Não sou legível. Não sou entendível.

Sou meu próprio deus.
Sou meu próprio santo. Meu próprio poeta.

Me olhe como uma tela preta, de um único pintor.
Só eu posso fazer minha arte. Só eu posso me descrever.

Vocês não têm esse direito.

Não sou obrigado a ser o que vocês esperam! Somos muito mais!

Se você não se enquadra ao que esperam...
Você é um "Bluesman".

Com excelência, esse texto nos dá uma linha histórico-social, de denúncia, desejo, liberdade, existência e invenção. As múltiplas possibilidades de agenciamento que encontramos quando somos vistos como gente, com nossas humanidades respeitadas e evidenciadas, essas estruturas afetivas e intelectuais nos permitem

³² Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> (acesso em 11/09/2019)

engendrar abstrações poéticas e epistêmicas que perpassam o exercício da filosofia e da arte, por exemplo. Negamos a nossa negação. Negamos a nossa animalização. Afirmamos o direito à liberdade de culto, cultura e conhecimentos (produzidos, constituídos e próprios). Nos instalamos na fissura, na contranarrativa, na fronteira e é essa fricção que nos permite ser, de modo simples e/ou complexo, humanos. Não humanos na falácia da humanidade forçada, que foi justaposta à brancura, mas na recuperação de nossas humanidades usurpadas pela construção da gente como *não ser* como fundamento do Ser, ideal e branco.

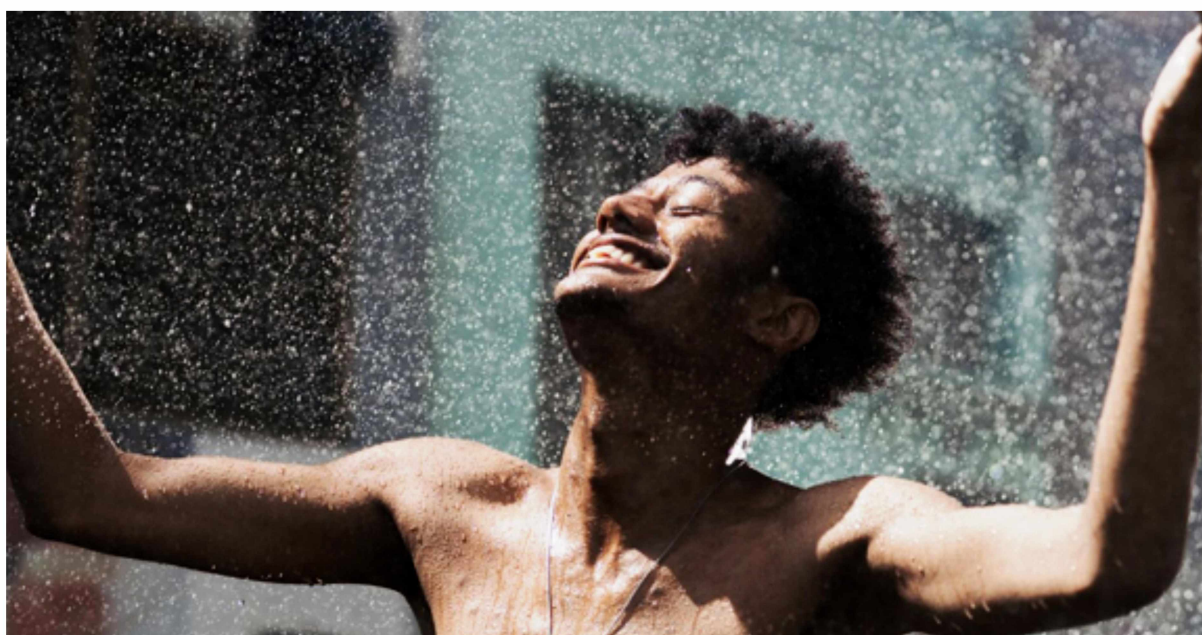
Nessa complexidade, nos permitimos ser dúvida, ser incógnita, “Não sou legível. Não sou entendível.” (DO BLUES, 2018) ser sujeito, que não se encerra em uma condição entre objeto e animal. Acho admirável e potente a revolução que está sendo agenciada por essas outras imagens de nós, outras imagens de masculinidades negras, de homens e mulheres negras, de homossexuais negros, de nós em nossas multiplicidades. Temos potência quando enunciamos esses discursos de nós por nós e sobre nós:

Bluesman
Baco Exu do Blues
2018.

Sou meu próprio deus.
Sou meu próprio santo. Meu próprio poeta.

Me olhe como uma tela preta, de um único pintor.
Só eu posso fazer minha arte.
Só eu posso me descrever.

Vimos tecendo toda essa contranarrativa, afinal, “Vocês não têm esse direito.” de nos negar, nos inferiorizar. “Não sou obrigado a ser o que vocês esperam! Somos muito mais!”, na contramão desse discurso reducionista, somos afronte, somos *Bluesman*.



Figs 56 e 57 – *Bluesman* (divulgação). Fonte: Google Imagens

Estamos tecendo nossas imagens no sentido do “muito mais” que somos, fazemos dia a dia nossa capoeiragem no canto, na ginga, na luta e na dança, o povo negro se cura, relembra, se liberta e se fortalece, seus corpos nessa relação entre a negativa da submissão e da subserviência à brancura imposta como padrão as memórias do cativo associadas aos discursos de liberdade, agência, luta e união de um povo para alcançar seus objetivos.

Uma das posturas que deslocam e abalam as ideias estruturadas pelos eixos de subordinação aliados ao epistemicídio é que a intelectualidade é construída e vivenciada pelos sujeitos negros no filme, que enunciam a todo momento discursos sobre si. No filme negras e negros são portadoras/es e elaboradoras/es de conhecimentos.

Logo nas primeiras cenas, vemos VH, um jovem negro subindo as escadarias da rodoviária, fica delineado, para quem é do Distrito Federal, que aquele sujeito não pertence aquele território de centro, tendo que se deslocar utilizando no mínimo dois ônibus, denunciando um modelo precário de mobilidade urbana que tem a ver com a lógica segregadora que intensifica a fricção entre as noções de centro/periferia, já apresentadas. Essas imagens também nos retomam dados sobre em que partes do território vivem a maioria dos jovens negros homossexuais e qual o seu percurso e percalços para chegar até os lugares do centro.



Figs 58 – Frame de *Afronte* (2017), Cena na Rodoviária. Fonte: Printscreen do filme

Essa realidade e prática pode nos elevar a metáfora de outros percursos e percalços na trajetória desses sujeitos que experienciam esses entre-lugares de diversas interseccionalidades. De forma a pensar, quantos ônibus e trajetos de desempoderamento (CRENSHAW, 2002), branqueamento (CARNEIRO, 2005; SOUZA, 1983) e desvantagem social são necessários percorrer e vivenciar para atravessar posições sociais e gozar do pleno exercício de acesso aos direitos humanos e do cidadão.

Esses dados sobre o lugar em que esses sujeitos negros ocupam, logo são confirmados pelo ônibus que aparece na sequência. O jovem negro segue em movimento desde a rodoviária passando pelo ônibus, por um caminho além da parada de ônibus em que desce e por um corredor que já vai nos desenhando um espaço interno, de institucionalidade. A montagem, escolha de quadros e planos, é que constrói a partir dessa sequência pouco a pouco essa narrativa e o seu ritmo.

O jovem que percorria o corredor, contrasta seu corpo negro com o branco das paredes do corredor, a personagem adentra uma sala de aula, que define, finalmente, para nós, o espaço para o qual se deslocava: a Universidade de Brasília. Nesse momento do filme, percebo uma transição sábia, deslizamos do jovem negro em movimento para o movimento negro e seus imaginários e contextos.

O discurso fílmico demarca de modo metalinguístico que aquele é e será um filme de cinema negro, a primeira voz que toma a cena, em formato off, e fora dela no filme é a voz da professora e pesquisadora Edileuza Penha de Souza, que irrompe o espaço diegético anunciando o discurso que a obra vai tecer em seus entrelaces de forma e conteúdo:

Afronte
Edileuza Penha de Souza
2017

É um pouco pra gente pensar por que [ao] falar de cinema negro, a gente tá falando de militância? [Por que] a gente tá falando de consciência negra? Por que que é fundamental num cinema racista como o cinema brasileiro, né, a gente falar de cinema negro? Nós estamos fazendo militância, né? Cinema também é militância. Audiovisual é militância, né? Por isso esse conceito, ele é tão elementar pra nós, negros. Por isso essa disciplina, por exemplo, devia estar dentro da Faculdade de Comunicação, onde se estão produzindo várias

coisas e aí não precisa ter cor. A universidade não precisa ter cor até que apareça somente brancos. No momento em que a gente começa a falar da questão racial, aí sim, aí isso vira a página. E aí aquela perguntinha básica, né? Quantos cineastas negros vocês conhecem?

Nessa fala percebemos a necessidade de se fazer o tipo de cinema que está sendo feito em *Afronte* (2017), esse modo de operar forma e conteúdo é uma maneira de se colocar no mundo, agenciando formas de existência plurais e diversas que descortinam as relações de produção de subalternidade/inferioridade e desumanização impostas pelas opressões de classe, gênero, raça e sexualidade, por exemplo.

A sequência que nos remonta essa situação de sala de aula, em uma aula sobre cinema negro, é uma celebração do corpo negro que vive sua intelectualidade, em comunidade, em quilombo, vivendo esse processo de crítica e elaboração do conhecimento em coletivo e em muitas trocas/diálogos com a professora Edileuza Penha de Souza que é mulher, negra, uma impressão/marca da ancestralidade, a primeira voz ouvida no filme, discurso enunciado por uma mulher negra que é apresentada ocupando um espaço de poder (da docência superior), dessa forma, o filme encena o movimento subversivo de transformação epistemológica da/o negra/o: aquelas/es que eram/são objeto da ciência/da pesquisa se deslocam para assumir o lugar de sujeitos agentes, pesquisadores e propositores de saberes no espaço da institucionalidade que é a Universidade.

A cena apresenta uma potência que nos rememora a luta de diversas/os integrantes dos movimentos sociais negros pelas ações afirmativas para promover o aumento da entrada desse grupo na educação pública superior, tantas discussões e estratégias pela garantia do acesso e da permanência desses sujeitos no que diz respeito à conquista e ao gozo do direito à educação.

Inclusive me lembro da professora Edileuza Penha de Souza comentar em uma de suas aulas da disciplina ofertada pelo Decanato de Extensão da Universidade de Brasília, Etnologia Visual da Imagem do Negro no Cinema (ETNOVIS), conhecida como Cinema Negro pelos estudantes. A disciplina é ministrada voluntariamente há mais de 10 anos pela professora em questão. Na ocasião de uma dessas aulas, a professora chamou nossa atenção para o fato de que, logo após ser decretada a Lei Áurea, já no

dia 14 de Maio de 1888, era possível encontrar negras e negros libertas/os manifestando pelo acesso e pelo direito à educação. Esse evento nos demonstra como essa experiência epistemológica nos é cara desde longa data, mesmo porque durante o período de escravidão também estava na ordem do dia da população negra a garantia desses acessos e como nos aponta Leda Maria Martins (1997) houve agenciamentos e estratégias para manter o corpo e o *corpus* africanos nesses percursos pelo transatlântico.

Apesar disso, temos que nos lembrar de Sueli Carneiro (2005) ao falar do sequestro em duplo sentido que ocorre quando adentramos esses espaços institucionais de saber e poder, como a escola e a universidade, estamos com frequência sujeitos aos processos de apagamento de nossas culturas e assimilação imposta das culturas da brancura dominante. Essa lógica é relacionada à compreensão e percepção dos dispositivos de poder que regem nossa sociedade, posto que se escola e universidade são espaços institucionais, eles não estão isentos da reprodução e da agência na manutenção dessas e de outras relações de poder e divisão dos sujeitos.

Afronte (2017), com seu jogo de imagens, alinhava esse discurso sobre os sujeitos negros. Quadro a quadro da sequência, a partir das escolhas estéticas da montagem, elabora essas narrativas engajadas sobre a intelectualidade negra e as políticas de ações afirmativas em uma contranarrativa ao projeto do epistemicídio em curso.

Outro painel vivenciado pelas personagens do filme *Afronte* (2017) é o dos afetos como possibilidade de existência negra em diáspora. A personagem VH diz em uma das primeiras cenas do filme:

Afronte
VH (personagem)
2017

Tem coisas muito desafiadoras, assim, de falar e muito importantes, que é falar sobre afeto de bixas pretas, por exemplo. Você se entende enquanto pessoa preta, enquanto bixa preta também na experiência do coletivo.

Essa fala aponta uma das questões centrais do discurso do filme: a maneira como pode ser tecida a narrativa sobre sujeitos das interseções, bixas pretas, entre

raça, gênero (masculinidades negras) e sexualidade. A coletividade já destacada aqui ao falar de *Afrobixas*, da capoeira, por exemplo, é elemento que delinea os perfis dessas bixas, seres em processo de subjetivação. O processo de ser/tornar-se bixa preta/homossexual negro de VH é entremeado pelo baile coletivo de tantas outras subjetividades negras que são colocadas no filme, a montagem entremeia esse movimento entre realidades e ficções, a voz de VH e as múltiplas vozes documentais dos outros sujeitos fílmicos nos apresentam questões e imagens sobre o processo de ser e tornar-se bixa preta na diáspora negra brasileira.

Afrobixas é um dos quilombos, cuierlombos como diz tatiana nascimento³³ (2018) ao pensar esses espaços de resistência poética e de encontro entre sujeitos negros LGBTQ+, nesse espaço percebemos que a personagem cresce, se reconhece e amplia suas potências e agências no mundo. Nessa sequência, como já comentado, acompanhamos as imagens de afetividade, encontro, resistência e empoderamento na experiência do coletivo, como dito pela personagem VH.

O encontro da personagem com o amigo Victor Matos que performa e compõe a *drag queen* Naomi Leakes é outra situação que nos movimenta nesse campo dos afetos.

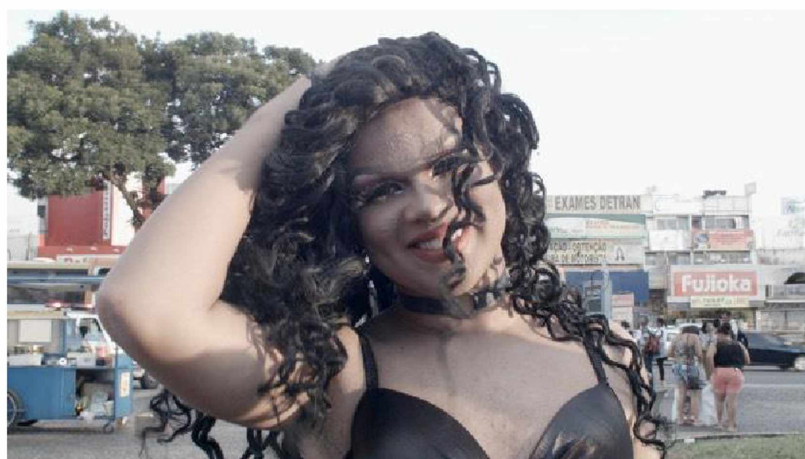


Fig 59 – Naomi Leakes em *Afronte* (2017), Still.
Fonte: Acervo do Projeto.

³³ A grafia do nome de citação da autora segue a vontade dela e a forma como tem escrito em suas publicações.

Victor por morar longe dos locais em que se apresenta no centro (novamente colocada a questão da mobilidade urbana e dos locais onde vivem a maioria das bixas pretas), geralmente, utiliza a casa de VH, que apesar de distante é ainda mais próxima que a dele. Na sequência de cenas de Naomi Leakes e Victor Matos, percebemos o cuidado que o amigo tem com VH, inclusive, quando o auxilia a se arrumar para a festa que vão juntos.



Fig 60 – Frame de *Afronte* (2017), Naomi Leakes maquiando e arrumando VH para a festa.
Fonte: Printscreen do filme.

Naomi Leakes é uma figura importante no filme, pois nos apresenta um modo de performance e de existência, entre os universos negro e LGBT+, materializado pela visualidade constituída por essa *drag queen*. O performer Victor Matos, também bixa preta, aponta as dificuldades encontradas por artistas negros para realizar essa prática artística, que vão desde falta de produtos de maquiagem para os tons de peles negras até a falta de representatividade nas boates e nas casas de apresentação, que ainda priorizam *drags* mais próximas de um padrão, um ideal de ser. Essa padronização faz parte do processo de branqueamento já comentado e também do projeto de inferiorização e apagamento pelos quais os corpos negros passam no Brasil, essas dinâmicas dos dispositivos de raça, gênero e sexualidade podem ser exemplificadas por essa situação.

Afronte (2017) é esse grito, pelas várias formas de ser e existir em paz, enquanto

bixa e enquanto preta em diáspora. Naomi é essa tessitura de resistência, que desestabiliza as linhas do discurso da raça, do sexo e do gênero, que tentaram encarcerar esses sujeitos a uma narrativa uniformizante e subalternizante, mas que entre uma brecha e outra, entre uma fissura e outra, não conseguiu. A imagem dessa *drag* rompe as expectativas da imagem que temos de *drag queen*, da imagem que temos de feminilidade e também de masculinidade, da imagem que temos de pessoas negras, esse deslize de sentidos promovido pela performance de Naomi Leakes, forma de ser e existir, de afetar, de se agenciar e de ocupar um espaço no mundo, aponta-nos diversas estratégias de resistência pela imagem e de caminhos para sujeitos negros e homossexuais na sociedade brasileira.

Naomi Leakes e VH, prontos para a festa, vão desfrutar de mais um espaço de liberdade, a câmera percorre, na sequência de cenas da festa, um mundo em que ser é possível, vemos bailar os corpos subversivos, corpos livres, ao menos em seu estado de festa, diante tantos contextos, como solidão, genocídio, estigmatização, violência creio que apresentar corpos negros em estado de festa é um processo de revolução no campo das imagens de pessoas negras. O sorriso, a autoestima, o empoderamento, as cores, as múltiplas formas de ser e existir estão presentes nessa festa, que é o ato político ante a negação, afirmar-se na celebração, nossa resistência é ser feliz, também. Seguem cenas da festa entre frames e momentos do set:

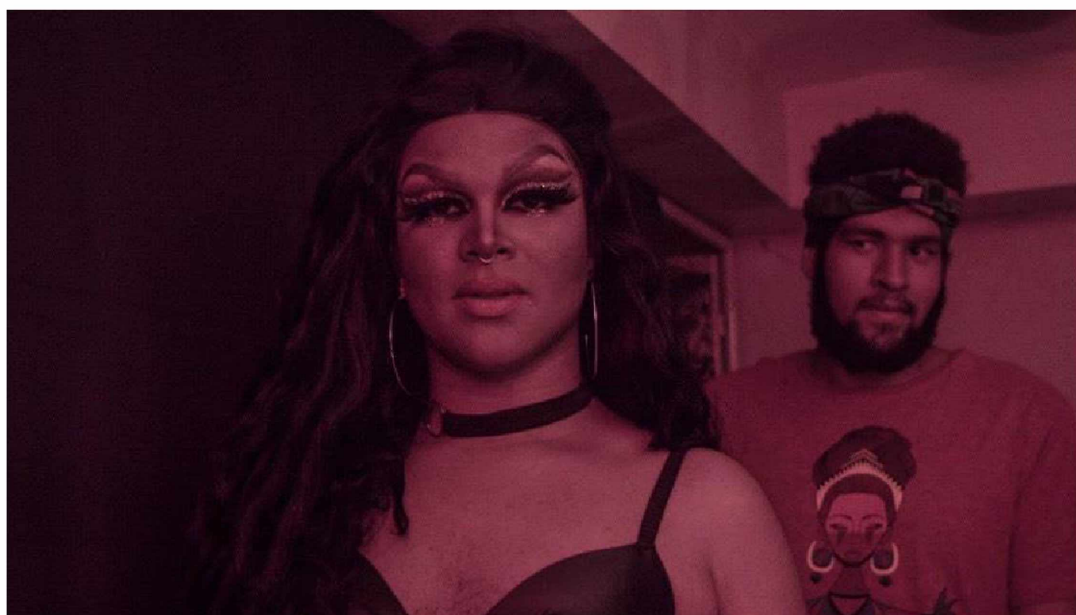


Fig 61 – Naomi Leakes e VH em cena da festa, *Afronte* (2017).
Fonte: Acervo do filme.



Fig 62 – Atores em set de gravação da sequência de festa.
Fonte: Acervo do filme

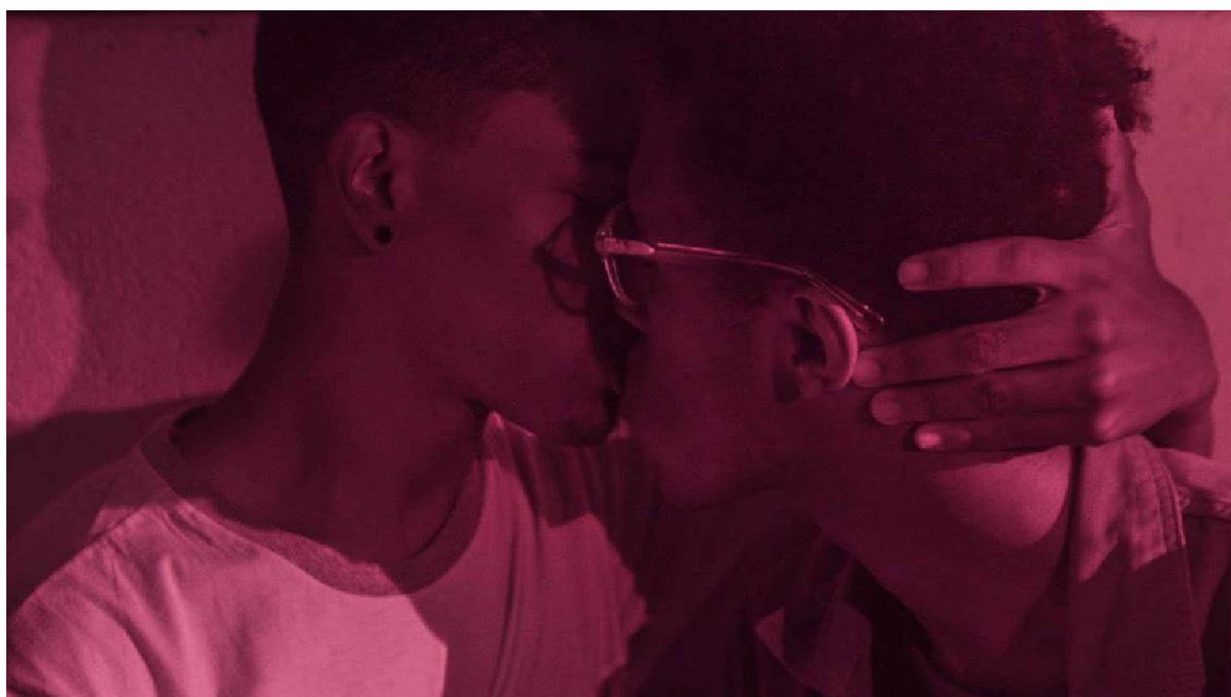


Fig 63 – Beijo em cena de festa, *Afronte* (2017).
Fonte: Acervo do filme. Projeto.

Essa festa é um mundo possível para a existência desses tantos sujeitos que acumulam em seus corpos as experiências da interseccionalidade. Dentro da sequência da festa, apresento essa foto de beijo entre dois homens negros homossexuais para que possamos refletir o movimento a partir dessa imagem de potência, esses corpos encruzilhados nas existências negras e homossexuais encontram no afeto uma possibilidade de agenciar-se no mundo, aquilo que nos negou enquanto sujeitos, somou-se à negação/eliminação/deteriorização de nossas afetividades, que ficaram nulas ou fragmentadas durante o processo de construção do negro como *não ser* e do homossexual como anormal/patológico. Nessa sequência somos embalados por essas imagens de amor e(m) afronte e pela voz de Malena Stefano na música *Sacrifício*³⁴, que canta os seguintes versos: “*eu não tenho medo de ser frágil e vulnerável.*” Esses versos desafiam o projeto de produção de masculinidade negra que explicitamos, aqui, como em nossos encontros do *Afrobixas*, visualizamos uma outra masculinidade negra em acontecência, que fricciona fragilidade, vulnerabilidade, sensibilidade ante a imagem do ser bruto, sem sentimentos, homem cavalo, homem coisa... imagens que foram/são associadas aos perfis de homem negro. Dissolvem-se, desestabilizam-se as nossas certezas em um beijo. O símbolo da virilidade é viado? Como assim? E está beijando outro homem? Um sujeito negro protagonista da sua história e que ama? Uma coisa que fala e ama? Essas perguntas podem emergir de nosso inconsciente coletivo que tem o racismo, a homofobia e outras formas de preconceito e sistemas de opressão incrustados às estruturas sociais. Beijo, imagem de amor e afronte. Beijo de bixa, Beijo de bixa preta, imagem que o sistema quer calar, quer silenciar, quer degolar.

O verbo degolar foi colocado em fala recente (2019) do Presidente da República, que em uma de suas *lives* comenta: “A vida de quem quer que seja, particular, ninguém tem nada a ver com isso. Mas fazer um filme sobre negros homossexuais no DF, confesso que não dá para entender. Mais um que foi pro saco, aí”³⁵

³⁴ Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=9pTICOAov8A>

³⁵ Jair Bolsonaro em live, fonte: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-br/ancine-bolsonaro-diz-que-garimpou-e-vetou-filmes-sobre-sexualidade> (Acesso em 24/09/2019)



3 MESES GRÁTIS **Aproveite**

 BUSCAR 
 ACESSAR NO 



'Se não houvesse mandatos, já tinha degolado tudo', diz Bolsonaro sobre Ancine

Presidente listou filmes e séries sobre sexualidade que, segundo ele, não deveriam ser aprovados pela agência

Fabiano Ristow
15/08/2019 - 19:25 / Atualizado em 15/08/2019 - 22:03



Cena do curta-metragem 'Afronte' Foto: Divulgação


METRÓPOLES 

 BRASIL
  DISTRITO FEDERAL
  MUNDO
  VIDA & ESTILO
  SAÚDE
  ENTRETENIMENTO
  CELEBRIDADES
  ESPORTES
  E O BICHO

Entenda condenada faculdade

BRASIL  **VER TODAS**

POLÍTICA

Ancine: Bolsonaro diz que “garimpou” e vetou filmes sobre sexualidade

Produções estavam prontas para captação de recursos. Presidente afirmou que “degolaria” chefia da agência, caso não houvesse mandato

Afronte em Metrópoles

 **CORREIO BRAZILIENSE** Política



Bolsonaro diz que série do DF será recusada pela Ancine; diretor responde

O presidente afirmou que a produção 'Afronte', sobre a vida de jovens negros gays, não terá aprovação da Ancine para captação de patrocínio. Para o diretor Bruno Victor Santos, presidente se mostra "extremamente ignorante"

Figs 64 a 66 – Manchetes Metrôpoles, O Globo, Correio Braziliense sobre série inspirada no curta-metragem *Afronte* (2017).

Essas manchetes das reportagens que foram apresentadas confirmam as narrativas que fazíamos nos capítulos e parágrafos anteriores, das práticas persecutórias e silenciadoras desses sistemas de poder sobre nós e nossas existências. No site *Adoro Cinema* podemos ver a seguinte manchete: **Filmes e séries nacionais de temática LGBT são censurados pelo governo Bolsonaro**³⁶. Levanto todos esses dados aqui, para que essas linhas demarquem nosso tempo histórico, nosso contexto social, a reverberação e a potência dessas imagens lançadas ao mundo geram efeitos.

Os dispositivos de poder atrelados aos sistemas de opressão sempre se rearranjam para manter presente a lógica de seus discursos. Dias depois foi suspenso edital da Ancine em que estavam participando obras com conteúdo LGBT+³⁷, como *Afronte*, *Tranversais*, *O Sexo Reverso* e *Religare Queer*. Neste período, o diretor-presidente da Ancine foi afastado³⁸, em meio à polêmica do edital que está sendo apurada pelo Ministério Público, e o secretário de cultura pediu demissão criticando e configurando como censura os filtros propostos pelo presidente.

Diante disso. Por que falar de nós? Aqueles que o discurso da branquira e da heteronorma tenta apagar, parece incômodo. Nossas vidas são destinadas ao privado, apesar de nossas mortes serem demasiadamente públicas e deveriam ser pautas de políticas públicas afinal o Brasil é o país que mais mata negros/os e LGBT+ no mundo como relatam as pesquisas a seguir:

O Brasil é o país onde mais se mata no mundo, superando muitos países em situação de guerra. Em 2012, 56.000 pessoas foram assassinadas. Destas, 30.000 são jovens entre 15 a 29 anos e, desse total, 77% são negros. A maioria dos homicídios é praticado por armas de fogo, e menos de 8% dos casos chegam a ser julgados.³⁹

³⁶ Notícia disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150165/> (Acesso em 24/09/2019)

³⁷ Mais informações podem ser consultadas em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/edital-suspenso-apos-criticas-de-bolsonaro-previa-series-com-gays-e-evangelicos.shtml> (Acesso em 24/09/2019)

³⁸Notícia disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/30/bolsonaro-afasta-diretor-presidente-da-ancine.ghtml> (Acesso em 24/09/2019)

³⁹ Essas informações podem ser consultadas em: <https://anistia.org.br/entre-em-acao/peticao/chegadehomicidios/> (Acesso em 24/09/2019)

Conforme os dados da Associação Internacional de Lésbicas, Gays, Bissexuais, Trans e Intersexo (ILGA) o Brasil ocupa o primeiro lugar em homicídios de LGBTs nas Américas. Além disso, é também o país que mais mata travestis, mulheres transexuais e homens trans do mundo, segundo a organização não governamental *Transgender Europe (TGEU)*.

O levantamento feito pelo Grupo Gay da Bahia (GGB) revela que em 2017, 445 lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais foram mortos em crimes motivados por homofobia, representando uma vítima a cada 19 horas. (SPEZIA & QUEVEDO)⁴⁰

Mesmo diante de tantas evidências sobre a importância e a necessidade de começarmos a realizar uma discussão ampla sobre esses temas na sociedade brasileira, continuam querendo nos silenciar e nos censurar. Há poucos dias (Setembro de 2019) o prefeito do Rio de Janeiro censurou na Bienal do Livro, um desenho da Marvel, que continha imagem de beijo gay. Na ocasião, o STF reafirmou o livre trânsito de ideias que deve ter um estado democrático de direito⁴¹.



Fig 67 – Imagem do desenho da Marvel, da HQ 'Vingadores, a Cruzada das Crianças', que sofreu tentativa de censura pelo prefeito do Rio. Fonte: EIPaís

Reverberações de um beijo e do que ele pode representar. *Afronte* (2017) no seu alinhavar entre realidade, ficção, autobiografia e performance, traz um encontro entre os sismos que a obra causa (nessas repercussões midiáticas e sociais) e os

⁴⁰ Essas informações podem ser consultadas em: <https://mpabrasil.org.br/artigos/parem-de-nos-matar-o-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-lgbts-na-america-latina/> (Acesso em 24/09/2019)

⁴¹ Mais informações disponíveis em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/08/politica/1567961873_908783.html (Acesso em 07/09/2019)

agenciamentos performativos do ator em sua trajetória artística-política antes de realizar o filme.

Beijo de bixa me lembra um grito enunciado por nós e para nós, existências subalternas, gritos que demos corpo em 2016 na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados⁴² (Federal):



Fig 68 – Beijaço na Comissão de Cultura da Câmara dos Deputados.
Fonte: Alagoas 24h

Esse parênteses, nessa dissertação, é para confirmar as linhas que vínhamos tecendo antes, mas, principalmente, para rompermos o silêncio e transformá-lo em linguagem e ação, “Que palavras ainda lhes faltam? O que necessitam dizer? Que tiranias vocês engolem cada dia e tentam torná-las suas, até asfixiar-se e morrer por elas, sempre em silêncio?” (LORDE, 2017). Audre Lorde (2017), feminista, negra, lésbica e poeta nos provoca a transformar o silêncio em linguagem e ação. Poderia ser o amor uma via para romper silêncios? Se sim, evocamos aqui o amor como uma ação, como um movimento político em um mosaico dos destituídos afetos em constituição das negras e negros em diáspora que estão por aí vivendo de amor ou tentando...

⁴² Alguns detalhes desse acontecimento podem ser vistos nessa notícia: <https://catracalivre.com.br/cidadania/ativistas-realizam-beijo-gay-no-plenario-da-camara-dos-deputados/> (Acesso em 07/09/2019)

M. Scott Peck define o amor como 'a vontade de se expandir para possibilitar o nosso próprio crescimento ou o crescimento de outra pessoa', sugerindo que o amor é ao mesmo tempo 'uma intenção e uma ação'. Expressamos amor através da união do sentimento e da ação. Se considerarmos a experiência do povo negro a partir dessa definição, é possível entender porque historicamente muitos se sentiram frustrados como amantes. (hooks, 2017)

As ideias de bell hooks (2017) são fundamentais aqui, para que nós entendamos o movimento que o amor pode causar nas trajetórias das pessoas negras que, historicamente, em regimes de escravidão tiveram esse afeto negado, destituído ou dilacerado e, que ainda lidam com essas permanências e faltas.

A pensadora nos aponta o amor como uma possibilidade para que nós, enquanto povo negro, cresçamos juntos atravessando as trincheiras desse cenário despedaçado de guerra que o contexto da escravidão e do pós-escravidão nos deixou.

De um beijo ao outro, há outro beijo de bixas pretas em *Afronte* (2017), no momento em que a personagem VH encontra um afago, uma dessas possibilidades de afeto na cena da festa:



Fig 69 – Boy Magia em *Afronte* (2017). Fonte: Acervo do filme.

Eles se beijam e se envolvem, o Boy Magia acaba indo parar na casa de VH, o jogo de cenas que se seguem nesse pós-festa desenvolve aspectos formais para a reelaboração das humanidades e afetividades usurpadas.

Os planos detalhe, os quadros próximos dos atores, realizam diálogos com a análise apresentada sobre o filme *Alma no Olho* (1973) de Zóximo Bulbul, pois nessa sequência de cenas percebemos técnica fotográfica semelhante, sem tanta surpresa, por notarmos que a obra de Zóximo Bulbul influenciou e foi referência para os jovens cineastas negros que dirigiram *Afronte* (2017).

O uso dos planos detalhe novamente nos coloca em uma relação metonímica. As partes do mosaico, vão se agenciando compondo um todo. Assim, o corpo desse sujeito que tinha sua imagem fraturada e fragmentada, é mostrado de forma integral por meio de suas afetividades. A câmera, sensivelmente percorre poros e pele, afagos e carinho, a voz de VH se instala bem próxima de nossos ouvidos, em virtude do desenho de som. É como se estivéssemos na cama com ele, como se fôssemos ao mesmo tempo, o *voyeur*-observador e o boy magia.



Fig 70 – VH e Boy Magia em Cena de *Afronte* (2017). Fonte: Acervo do Filme

Dessa forma, temos aí um engendramento para a reconstituição de humanidades, subjetividades usurpadas. O amor, nessa cena, se apresenta como

“intenção” e “ação” (hooks, 2017). Os aspectos técnicos-formais do filme entram em sintonia com esse desejo, para materializar a narrativa proposta pelos conteúdos que atravessam essa cena. Nela, VH fala de solidão e de afeto. Poderia, então, o amor ser uma possibilidade para além dessas narrativas que negam o encontro e o afeto entre esses corpos de sujeitos negros?

O enlace desses jovens negros é feito na presença da entidade/pombogira/pomba gira (como é conhecida popularmente) encenada pelo artista Ricardo Caldeira. A entidade os acompanha desde quando Naomi Leakes e VH estão entrando na festa até o momento em que VH e o Boy Magia estão aninhados na cama. A cena da festa e o beijo dos dois são acompanhados por essa entidade. Elos entre ancestralidade, amor e imagem podem ser refletidos e analisados a partir desse ser que se presentifica em *Afronte* (2017). Na umbanda, as pomba giras são guias muito relacionadas às questões como afetividades e proteção, sábias conhecedoras dos caminhos do amor, pois, em vida, muitas foram prostitutas, sendo assim, a experiência lhes tornou excelentes nesses temas. Há uma dança na cena, que entrelaça os dois, nessa ação está presente a entidade que baila com os dois, dando ritmo ao encontro dessas bixas pretas.

Essa imagem de ancestralidade é cara aos realizadores de *Afronte* (2017) que acompanham as trajetórias do povo negro em diáspora e a luta pela sua manutenção e existência nesses percursos em mar aberto e além. Retomo trecho da epígrafe do capítulo 2, em que Conceição Evaristo nos aponta como na dança dos tempos, estamos entrelaçados com os que vieram antes e os que vem depois, dando tessituras às nossas continuidades:

[...] Traço então a nossa roda gira-gira
em que os de ontem, os de hoje
e os de amanhã se reconhecem
nos pedaços uns dos outros.
Inteiros.

(EVARISTO, 2017, p.12)

Em uma das cenas, outra que retoma sentidos de comunalidade e ancestralidade, Thiago, Yaô de Oxalá, explica algumas questões referentes à sua iniciação no Candomblé (yaô, como explica Thiago, “noivo ou noiva”, em iorubá, é nome que as/os iniciadas/os recebem) e seu processo de ser/tornar-se bixa preta nessa

comunidade. Fala de como se sente acolhido e confortável em suas vivências com o sagrado.

Nesse sentido de dialogar com os que vieram antes, Thiago comenta sobre Joãozinho da Gomeia⁴³ e a sua existência como homem negro e homossexual no Candomblé, mobilizando questões sobre sexualidade e arte nesse modo de vida, cultura e culto de matrizes africana e afrobrasileira na Diáspora.

Afronte
Thiago Almeida
2017

Porque no carnaval... eu não vou lembrar bem a data, o Joãozinho se veste de mulher, se traveste de mulher e vai ao baile de carnaval. E aí, uma sociedade machista, baseada em valores brancos, cristãos, contesta como um sacerdote de alguma religião poderia se vestir de mulher?

A montagem na sequência que aborda o Candomblé movimenta imagens de ancestralidades africana e afrobrasileira, a partir do jogo com elementos tão constitutivos dos imaginários e dos fundamentos de tal religião. A tela nos traz a presença dos orixás nas formas da natureza: cachoeira, águas, rio, folhas, pedreiras, árvore.



Fig 71 – Cena sobre Candomblé em *Afronte* (2017). Fonte: Printscreen do filme.

⁴³ Um pouco sobre a vida desse babalorixá pode ser consultada em: <https://www.cartacapital.com.br/diversidade/joaozinho-da-gomeia-o-rei-do-candomble/>

Thiago está rodeado por esses elementos e formas, pela vida que se agencia neles. O yaô está rodeado daquilo que é caro e que é fundante para o rito e o mito que caracterizam o Candomblé, já afirma o dito iorubano, “*Kó si ewé, kó sí Òrìsà*”, sem folhas não há orixá.



Fig 72 – Thiago em cena sobre Candomblé, *Afronte* (2017). Fonte: Printscreen do filme.

O Candomblé, dentre seus múltiplos sentidos, está vinculado ao processo de permanência, de continuidade, de nossas vidas e tradição negras em diáspora, nossa existência afirmada pela fé, pela filosofia, pelo sagrado e por um modo de vida, complexo, rico e vasto. Ele foi um dos agenciamentos do corpo e do *corpus* africanos, que foram transplantados e assentaram-se em nossas Américas e Brasis. (Martins, 1997). Assentamento e fundamento, essas ideias elementares para o Candomblé e todas as religiões de matrizes africana e afrobrasileira, nos relembram os percursos que viemos agenciando na escrita desse texto, ao falar de imagens e existências negras na Diáspora, no final do capítulo 2, a imagem de Rosana Paulino, da série assentamento, nos aponta essa mulher-árvore-raízes, caminho pelo qual uma existência se dá, por onde a vida flui, se nutre e se afirma, a tradição se mantém em ruptura e continuidade.

Afronte (2017) é filme-discurso, é verbo, que apresenta imagens em movimento de afeto e resistência, de amor e afronte, perpassa temas caros à população negra brasileira, a intelectualidade, o afeto, a comunidade, a ancestralidade e termina em

festa, com os cantos “bixa quer, bixa faz”, para dizer que somos sujeitos agentes da transformação do mundo. Para celebrarmos o fim desse capítulo, evoco a fala de VH no filme, que não deixa de ser uma fala minha, sobre a revolução que o afeto, o amor é capaz de promover, sobre os abalos que causam os nossos corpos, em estado de festa, quem não sucumbe, sublima, já temos dito:

Afronte
VH (personagem)
2017

Às vezes a gente caminha num lugar de povo preto e racismo, assim, e também é isso, mas esses corpos, atravessados por esse lugar de um país colonial e racista, eles podem encontrar uma cura no amor, uma cura na solidariedade enquanto existência de povo, né? A gente é preto ou a gente é bixa? A gente é os dois? Mas onde a gente pode ser os dois em paz? Onde a gente pode ser em paz? Onde a gente pode repousar em paz? E às vezes é no colo de um boy, às vezes é no colo de uma amiga preta, é... o afeto é transformador, assim. A gente vem carregando histórias desde a mãe África, eu acho. Porque é genial como a nossa cultura se segura, sabe? Se sustenta. Foram os nossos corpos que nunca deixaram de sambar nas piores coisas, foram nossos corpos que se aninharam depois de dores, de períodos de trabalho exaustivo, forçado. E foram nossos corpos e as nossas bocas que continuaram falando: “pretoguês”. Foram as nossas bocas que mantiveram a ancestralidade na ponta da língua e é muito simbólico quando essas duas línguas que tem a ancestralidade na ponta se encontram, é divino, é sagrado.



Libertação - Elza Soares, BaianaSystem (Feat. Virgínia Rodrigues)

<https://www.youtube.com/watch?v=6XrCS1GI2ec>

CONTINUAR NAVEGANDO PORQUE “SOMOS MUITO MAIS!”

Novia nada no navio. Novia um baque. Novia um batuque. Novia um canto em nenhum/nem um dos cantos. Novia um balanço. Novia batida. Novia bantu. Noviorubá. Novia. Novia. Novia nada no navio. Novia nego. Navia nada.

Navio rompeu. Navio que rompido. se rompeu.

Rompe navio. Navio nada. Navio rompido. Navio rompe. Navio se rompe-eu Rebento. Relâmpago. Rachadura. Ranhão. Trovejo. Trêmulo. Navio parte. Navio se parte. Navio partido. Raio. Tremeluz. Tempestade. Tempo. Navio tempo. Tempestade. Tempo. Navia tempo. Rastava. Rastro. Tempo rastejante. Tempo navio. Navio rompante. O Sol. No céu de água e sal e sangue. Sempre.

O Sol. No céu de água e sal e sangue. e sonho. Sempre.

Início. Mar. Margem. Via.

Vida.

Estamos nesse movimento de travessia, ainda em Mar Aberto e creio que, diante do que discutimos, podemos mirar que as imagens de sujeitos negros estão por aí em trânsito, tráfego, tráfico em Diáspora.

Retomo imagem de mar e de navio que podem não ser mais as mesmas depois de lidos esses capítulos. Imagens de sujeitos negros, imagens produzidas, imagens que continuam a produzir, imagens em produção, imagens que serão produzidas, essas são, essas estão em vida, seja para diferença ou para repetição. E nós? Quais olhares lançamos para essas imagens? Imagens que atravessam diversos contextos entre exclusão, estereótipo, estigma, inferiorização, afetividade, existência, complexidade, poder, saber, subjetivação, humanidade. Quais narrativas estamos agenciando ou vendo ser agenciadas a partir dessas imagens? Se formos refletir processos criativo-inventivos no Audiovisual e no Teatro, percebemos aqui, em Mar Aberto, emergir a liberdade, dadas as múltiplas possibilidades e caminhos, eis que a escolha do modo como abordar essas imagens de negras/os é um ato político, posto que ao forjar uma

estética constitui-se uma ética, que não pode estar separada ou descompromissada dos contextos que atravessam e constituem cada imagem. Dessa forma, é preciso (re)conhecer que a constituição de sujeitos negros em Diáspora foi/é atravessada por lógicas racistas que elaboraram/elaboram e engajaram/engajam um projeto epistemicida de apagamento e inferiorização desses sujeitos, pois somente assim é/será possível compreender quais caminhos estamos traçando em arte, quais escolhas e estéticas estamos tomando a partir da consciência dessa realidade e desses fatos.

O racismo é um sistema complexo de tal modo que compõe o tecido sociocultural e realiza práticas e atualizações discursivas, a partir da operação de dispositivo de poder, que permite sua manutenção, impregnação e reprodução na estrutura social. Sendo assim, temos a dificuldade de associar/imaginar o sujeito negro para além desses contornos que o perseguem, desumanizando-o, fragmentando-o em inúmeras configurações racistas. Por isso, quando pensamos/visualizamos a imagem do sujeito negro na Audiovisual e no Teatro devemos considerar essas perspectivas. Além dos sentidos e significados que se podem mobilizar nas possíveis articulações de forma e conteúdo nesses modos de expressão, lembremos do processo anunciado no capítulo 1, a partir das ideias da filósofa Sueli Carneiro, de construção do outro como *Não Ser* como fundamento do *Ser*. Esse processo de desarticulação do *Ser* negro afetou a imagem desses sujeitos em Diáspora e acompanhou/movimentou estigmas e estereótipos que ainda percorrem o imaginário social na atualidade.

Por isso, falar de estratégias de agenciamento da imagem de sujeitos negros é falar de existência negra em Diáspora, posto que falar de Diáspora e de povo negro não é apenas falar de apagamento, racismo, exclusão e estereótipo, mas é também rastrear quais foram as estratégias e as agências desses sujeitos negros em ação nesse cenário diaspórico. Nesse percurso transatlântico, mesmo diante das intempéries, como podemos falar de processos de resistência? Processos que permitiram a afirmação diante da negação. *Ser* diante do imposto *Não Ser*. *Ser* e inventar possibilidades de camadas de complexidade diante no *Não Ser* imposto pelos contextos de estereotipação, ao lembrar de Léa Garcia e Grande Otelo no capítulo 2. Formas de elaborar um discurso de si sobre si, estratégias de manter viva as linhas pretas da história enquanto o sistema queria/quer manter nossas páginas em branco. *Ser*

universal e encontrar formas de ser universal e humano nos cânones e nos clássicos, quando o sistema diz que somente um grupo (o da brancura) poderia interpretar papéis específicos, como protagonistas de elevada complexidade dramática, e outro grupo somente poderia interpretar subalternos, estereotipados e estigmatizados. Ser nos cânones/clássicos é estratégia de desuniversalização da humanidade branca justaposta à humanidade e imposta como padrão, é reintegração de negras e negros com a noção de humanidade a partir da promoção de deslizamentos de sentidos/significados e movimentação dos imaginários sociais na/pela cena, sonho e prática do Teatro Experimental do Negro (TEN), ações do Bando de Teatro Olodum. Nós por nós, elaborando e agenciando nossos discursos, nossa prática, posto que imagem cria, gera e é discurso, somos *Bluesman*, como diz Baco Exu do Blues na canção: “Somos muito mais! Se você não se enquadra ao que esperam... Você é um “Bluesman”. Autoralidade como estratégia de agenciamento de nossas imagens, uma possibilidade de mostrar que “somos muito mais!”.

Todas essas estratégias apresentadas, não podem caber em um juízo de valor, não podem ser classificadas como melhores ou piores, não podemos indicá-las como únicas possibilidades de caminho, estamos em Mar Aberto, a liberdade é uma constante e a escolha é um processo político, como havíamos dito. Essas estratégias são passos que foram/estão sendo dados, são pegadas, que podemos retomar, ou não, porém, reconhecê-las e analisá-las pode nos auxiliar a não perseguir uma trajetória em círculos que nos afaste da transformação social como uma possibilidade, pode nos auxiliar a nos atentar para possíveis fissuras/brechas desse sistema de opressão às quais podemos nos instalar como corpos de resistência, como possibilidade de existir e de inventar e se inventar, diante desse cenário que se apresenta e se configura para nós, aqui e agora. Tal qual os contextos/cenários anteriores se apresentaram para as/os de outrora e de antes.

Afronte (2017) foi uma possibilidade de apresentar algumas existências negras e homossexuais que vivem essas intersecções, que se instalam em algumas fissuras e ali estabelecem suas poéticas da possibilidade, da existência, do afeto, da comunidade, da resistência. Hoje, miro *Afronte* (2017) como possibilidade de ver um discurso agenciado por imagens, a iminência de criança geopolítica (negra, bixa e viada) que assiste ao

nascimento da Humanidade, a latência de um processo de subjetivação que é conduzido com sensibilidade, que é intermediado pela elaboração de narrativa audiovisual.

No filme, as dimensões identitárias (entre raça, gênero e sexualidade) permitem-se entrar em fricção com essa existência, fazendo emergir em alguns momentos outras subjetividades, que alcançam a dimensão de *Ser*. Esta dimensão quando alcançada nos faz ultrapassar sentidos e significados atribuídos às cristalizações/reduções da imagem do sujeito que a identidade, como categoria pode trazer. Adentramos nesse processo *Ser* como movimento poético-político de composição, ampliando nossa relação com esse processo de subjetivação da personagem na obra.

Essas camadas que se ramificam da autoralidade negra nos permitem deixar caminhos abertos para um percurso que aprofunde uma pesquisa quantitativa e qualitativa sobre as estéticas que estão sendo produzidas a partir desses discursos que agenciam imagens de sujeitos negros na Diáspora, imagens de si sobre si. Afinal, como diz Grace Passô, a partir de Leda Maria Martins, estamos lidando com esses *corpos políglotas* que quando agenciam e inventam suas imagens podem nos trazer os deslizamentos de sentidos e significados dessas complexidades diaspóricas. Esses corpos-assentamento, aqui me inspiro na série da artista Rosana Paulino (imagem apresentada no capítulo 2), que tem as raízes como prolongamentos e possibilidades, são corpos em fluxo de vida, em processo de subjetivação. O passado, presente e futuro não estão tripartidos, esses tempos dançam e fazem suas danças em copresença e em coparticipação. Os corpos negros se apresentam como corpos-território, de memória e de ancestralidade, não entendidas como cristalizações de um passado morto e inacessível, mas em movimento de vida, como motrizes da inventividade desses sujeitos negros que podem articular suas imagens, em um jogo diverso de nuances, nos apontando possibilidades para continuar navegando em invenção, porque “somos muito mais!” e ainda temos muito para mostrar além do que você já está a ver, porque sei que não podemos ver o fim, porque sei que além do limite do que se pode ver ainda há possibilidade, porque sei que estamos em Mar Aberto.



REFERÊNCIAS

Bibliográficas

ALMEIDA, Bruno Victor dos Santos. **AFRONTA**. Trabalho de Conclusão de Curso (Memória) - Bacharelado em Comunicação Social, habilitação: Audiovisual. Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

BALDWIN, James. **E pelas praças não terás nome**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1972.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BOAL, Augusto. **Teatro do oprimido e outras poéticas políticas**. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

CARDOSO, Edson Lopes. **Notas Taquigrafadas da CPI da Violência contra Jovens Negros e Pobres (REUNIÃO Nº: 0539/15)**. Texto com redação final. Versão para registro histórico. Não passível de alteração. Departamento de Taquigrafia, Revisão e Redação. Núcleo de Revisão Final de Comissões. Câmara dos Deputados. Brasília, 12 de Maio 2015. 50p.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, São Paulo, 2005. (Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>, acessado em 23/09/2019)

CARVALHO, Noel dos Santos. *Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro* in Jeferson De (org.), **Dogma feijoada: o cinema negro brasileiro**, São Paulo, Imprensa Oficial, 2005.

CRENSHAW, Kimberlé. **DOCUMENTO PARA O ENCONTRO DE ESPECIALISTAS EM ASPECTOS DA DISCRIMINAÇÃO RACIAL RELATIVOS AO GÊNERO**. A tradução autorizada de documento original *Background Paper for the Expert Meeting on Gender Related Aspects of Race Discrimination* da Universidade da Califórnia está presente na **Revista Estudos Feministas** da Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1/2002. p. 171-188. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v10n1/11636.pdf> (Acesso em 24/09/2019)

DE, Jeferson. **Dogma Feijoada: O cinema negro brasileiro**. São Paulo: Ed. Imprensa Oficial, 2005. Disponível em: <http://livraria.imprensaoficial.com.br/media/ebooks/12.0.813.132.pdf> (Acesso em 24/09/2019)

DOMINGUES, Petrônio. *Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica*. **Mediações – Revista de Ciências Sociais**, Londrina, v. 10, n.1, p. 25-40, jan.-jun. 2005.

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de

Janeiro: Malê, 2017.

_____. *Da Grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* de Conceição Evaristo. **Texto no blog Nossa Escrivência**. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html> (Acesso em 23 de Janeiro de 2017, às 12:42).

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FLAUZINA, Ana Luiza Pinheiro. **Corpo negro caído no chão: o sistema penal e o projeto genocida do Estado brasileiro**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília. Faculdade de Direito, Brasília, 2006. (Disponível em: <http://repositorio.unb.br/handle/10482/5117>, acessado em 23/09/2019)

_____. *As fronteiras raciais do genocídio*. **Direito.UnB**. Universidade de Brasília. Brasília, v. 01, n.01, janeiro – junho, 2014.

flor do nascimento, wanderson. **Orí: A saga atlântica pela recuperação das identidades usurpadas**. In: SOUZA, Edileuza Penha de (Org.). *Negritude, Cinema e Educação*. v. 3. Belo Horizonte: Mazza, p. 134-146, 2014.

FREITAS, Régia Mabel da Silva. **Bando de Teatro Olodum: uma política social in cena**. Recife: Ed. Universitária, 2014.

GONZALEZ, Lélia. *Racismo e sexismo na cultura brasileira*. In: **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984, p. 223-244. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4584956/mod_resource/content/1/06%20-%20GONZALES%20C%20L%20C3%A9lia%20-%20Racismo_e_Sexismo_na_Cultura_Brasileira%20%281%29.pdf (Acesso em 24/09/2019)

hooks, bell. **Vivendo de amor**. Disponível em: https://www.geledes.org.br/vivendo-de-amor/?gclid=EAlaIQobChMI-p-yoM-E1wIVTQaRCh3glAIUEAAYASAAEgJ5fvD_BwE (Acessado em 19/10/2017)

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. **Rev. Reflexão e Ação**, Santa Cruz do Sul, vol. 19, n. 2, p. 04-27, julho/dez. 2011. (<http://online.unisc.br/seer/index.php/reflex/article/view/2444>)

_____. **Tremores: escritos sobre experiência**. Tradução: Cristina Antunes, João Wanderley Geraldi. 1ª edição; 1ª reimpressão. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

LIMA, Evani Tavares. **Um olhar sobre o teatro negro do Teatro Experimental do Negro e do Bando de Teatro Olodum**. Tese de doutorado. Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes, Campinas, SP, 2010. Disponível em: <http://www.repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/283930>. (Acesso em 16/08/2018)

LORDE, Audre. **Transformando o silêncio em linguagem e ação**. Comunicação de Audre Lorde no painel “Lésbicas e literatura” da Associação de Línguas Modernas em 1977 e publicado em vários livros da autora. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>. (Acessado em 13/03/2018)

MARTINS, Leda Maria. **A cena em sombras**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

_____. **Afrografias da memória: O Reinado do Rosário do Jatobá**. São Paulo: Perspectiva; Belo Horizonte: Mazza Edições. (Coleção Perspectiva), 1997.

_____. *Performances do tempo espiralar*. Em: RAVETTI, Graciela & ARBEX, Márcia (org). **Performance, exílio, fronteiras – errâncias territoriais e textuais**. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras UFMG – POSLIT, 2002.

MENDES, Miriam Garcia. **A personagem negra no teatro brasileiro**. São Paulo: Ática, 1982.

_____. **O negro e o teatro brasileiro**. São Paulo: Hucitec, 1993.

MESQUITA, Marcus Vinícius Azevedo de. **AFRONTA: negros gays no cinema**. Trabalho de Conclusão de Curso (Memória) - Bacharelado em Comunicação Social, habilitação: Audiovisual. Faculdade de Comunicação da Universidade de Brasília, Brasília, 2017.

MUNANGA, Kabengele. Pan-Africanismo, Negritude e Teatro Experimental do Negro. **Ilha Revista de Antropologia**. Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, v.18, n.1, p. 109-122, 2016.

NASCIMENTO, Abdias. **O Quilombismo: Documentos de uma Militância Pan-Africanista**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2019

nascimento, tatiana. **da palavra queerlombo ao cuíerlombo da palavra: o cuíerlombo da palavra (y da palavra queerlombo...) > poesia preta lgbtqi de denúncia da dor até direito ao devaneio**. 2018. Palavra, Preta! Poesia de Dendê (blog). Disponível em: <https://palavrapreta.wordpress.com/2018/03/12/cuierlombismo/> (Acesso em 25/06/2018)

PINHO, Osmundo. *Qual é a identidade do homem negro*. **Democracia Viva**, v. 22, p. 64-69, 2004. Disponível em: http://www.academia.edu/1420907/Qual_%C3%A9_a_identidade_do_homem_negro (Acessado em 13/03/2018)

PRECIADO, Paul Beatriz. **Manifesto contrassexual: práticas subversivas de identidade sexual**. Tradução de Maria Paula Gurgel Ribeiro. São Paulo: n-1 edições, 2014.

RAMOS, Lázaro. **Na minha pele**. 1ª edição. Rio de Janeiro: Objetiva, 2017.

RATTS, Alex; NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento**. Instituto Kuanza, 2007.

SANTOS, Joel Rufino dos. **A história do negro no teatro brasileiro**. Novas direções, 2014.

SHAKESPEARE, William. **Hamlet** (tradução de Millôr Fernandes). Porto Alegre: L&PM, 1997.

SILVA, Pedro Ivo. **AFROBIXAS: narrativas de negros homossexuais sobre seu lugar na sociedade**. Dissertação de Mestrado. Universidade Estadual de Goiás. Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Educação, Linguagem e Tecnologias, Anápolis, 2017.

SHOHAT, Ella & STAM, Robert. **Crítica da imagem eurocêntrica**. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SOBRAL, Cristiane. **Teatros negros e suas estéticas na cena teatral brasileira**. Dissertação de Mestrado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-Graduação em Arte. Brasília, 2016.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. Tese de doutorado. Universidade de Brasília, Programa de Pós-graduação em Educação. Brasília, 2013.

_____. *Diretoras negras: construindo um cinema de identidades e afeto*. Artigo disponível em **Catálogo (material impresso) da mostra Diretoras Negras no cinema brasileiro da Caixa Cultural**. 88p. org. Kênia Freitas & Paulo de Almeida. Produção editorial: José de Aguiar & Marina Pessanha: Brasília, 2017.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se Negro : as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. 2. Ed. Rio de Janeiro : Edições Graal, 1983.

Sítios e blogs:

ALBUQUERQUE, M. *Ancine: Bolsonaro diz que “garimpou” e vetou filmes sobre sexualidade*. **Reportagem no sítio do Metrôpoles**. 2019. Disponível em: <https://www.metropoles.com/brasil/politica-br/ancine-bolsonaro-diz-que-garimpou-e-vetou-filmes-sobre-sexualidade> (Acesso em 24/09/2019)

Ativistas realizam beijaço no plenário da Câmara dos Deputados. **Notícia em sítio do Catraca Livre**. 2016. Disponível em: <https://catracalivre.com.br/cidadania/ativistas-realizam-beijo-gay-no-plenario-da-camara-dos-deputados/> (Acesso em 07/09/2019)

BALBI, C. *Editais suspensos após críticas de Bolsonaro previa séries com gays e evangélicos*. **Notícia no sítio do Folha Uol**. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/08/editais-suspensos-apos-criticas-de-bolsonaro-previa-series-com-gays-e-evangelicos.shtml> (Acesso em 24/09/2019)

CARMELO, B. *Filmes e séries nacionais de temática LGBT são censurados pelo governo Bolsonaro. Notícia em sítio do Adoro Cinema. 2019.* Disponível em: <http://www.adorocinema.com/noticias/filmes/noticia-150165/> (Acesso em 24/09/2019)

CUSTÓDIO, P. *Da Grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita* de Conceição Evaristo. **Texto no blog Nossa Escrevivência. 2019** Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html> (Acesso em 23 de Janeiro de 2017, às 12:42).

JIMÉNEZ, C. *STF proíbe censura de livros no Rio e dá recado contra discriminação. Notícia em sítio do El País. 2019.* Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/09/08/politica/1567961873_908783.html (Acesso em 07/09/2019)

MARTIN, M. *O cinema brasileiro é masculino e branco. Reportagem do El País. 2018.* Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2018/01/23/cultura/1516739306_655212.html (Acesso em 20/09/2019)

MORAES, S. *Caso Marielle: O que se sabe até agora sobre o crime que completa um ano. Reportagem no sítio do El País. 2019.* Disponível em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/03/12/politica/1552413743_367093.html (Acesso em 24/09/2019)

PARREIRA, M. & Matoso, F. *Bolsonaro afasta diretor-presidente da Ancine. Notícia em sítio do G1. 2019.* Disponível em: <https://g1.globo.com/politica/noticia/2019/08/30/bolsonaro-afasta-diretor-presidente-da-ancine.ghtml> (Acesso em 24/09/2019)

Queremos ver os jovens negros vivos. Texto em sítio da Anistia Internacional. Disponível em <https://anistia.org.br/entre-em-acao/peticao/chegadehomicidios/> (Acesso em 24/09/2019).

Sonho de uma noite de Verão. Salvador-Ba. Notícia no sítio Overmundo. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/agenda/sonho-de-uma-noite-de-verao-1> (Acesso em 07/09/2019)

SPEZIA, A. & QUEVEDO, M. *“Parem de nos matar”: o Brasil é o país que mais mata LGBTs na América Latina. Texto em sítio Movimento dos Pequenos Agricultores.* Disponível em: <https://mpabrasil.org.br/artigos/parem-de-nos-matar-o-brasil-e-o-pais-que-mais-mata-lgbts-na-america-latina/> (Acesso em 24/09/2019)

TERTO, A. *'Bluesman', o curta do rapper Baco Exu do Blues que superou Beyoncé e Jay-Z no Cannes Lions. Reportagem no sítio do Huffpost Brasil. 2019.* Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/entry/bluesman-baco-exu-do-blues-cannes_br_5d094bc4e4b0e560b70ab139 (Acesso em 11/09/2019)

_____. *Paulo Gustavo se desculpa por uso de 'blackface' em personagem: 'Não quero ser agente dessa dor'. Reportagem no sítio do Huffpost Brasil. 2016.*

Disponível em: https://www.huffpostbrasil.com/2016/06/20/paulo-gustavo-se-desculpa-por-uso-de-blackface-em-personagem-a-21688396/?guccounter=1&guce_referrer=aHR0cHM6Ly93d3cuZ29vZ2xlLmNvbS8&guce_referrer_sig=AQAAACQGycA_q3Alb_C2n3FsdQ_BG9dRrSHtiCSX54sj5LE3C6RQGClYV0ZjTNAxCkx5dnq9HcyZkXvwTpy9pHYDSi7TI_PKpiaokKTHJw_-m7fnQ_rKUzIOZsG3HjDkmmhaUUCuFTSIWWfG9tky1IMzD-ntrGrIZmuy2CsaJwKVIGLI (Acesso em 07/09/2019)

VASSALO, L. *Jovem negro de 17 anos chicoteado porque furtou uma barra de chocolate. Reportagem no sítio do Estadão*. 2019. Disponível em: <https://politica.estadao.com.br/blogs/fausto-macedo/jovem-de-17-anos-chicoteado-porque-furtou-uma-barra-de-chocolate/> (Acesso em 06/09/2019)

VIEIRA, K. *Bonecas abayomi: símbolo de resistência, tradição e poder feminino. Texto em Sítio do Afreaka*. <http://www.afreaka.com.br/notas/bonecas-abayomi-simbolo-de-resistencia-tradicao-e-poder-feminino/> (Acesso em 08/09/2019)

Audiovisuais

A Escrava Isaura. Novela televisiva. Direção: Herval Rossano e Milton Gonçalves. Emissão: Rede Globo. Brasil, 1976.

Afronte. Doc-ficção. Direção: Bruno Victor e Marcus Azevedo. Duração: 16 min. Brasil, produção de Renata Schelb, 2017.

Afronta! #12 – Grace Passô. Websérie. Direção: Juliana Vicente. Duração: 13min52s. Brasil, produção de Juliana Vicente e Preta Portê Filmes. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=UiQCtYshfXA>. (Acesso em 30/08/2018)

Alma no olho. Ficção. Direção: Zózimo Bulbul. Duração: 12min. Brasil, produção de Zózimo Bulbul, 1973. Disponível em: <https://vimeo.com/160519751> (Acesso em 02/09/2018)

Apeshit. The Carters (Beyoncé Knowles e Jay-Z). Direção: Ricky Saiz. Estados Unidos, Produção de Iconoclast, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kbMqWXnpXcA> (Acesso em 24/09/2019)

A negação do Brasil. Documentário. Direção: Joel Zito Araújo. Duração: 92 min. Brasil, co-produção Casa de Criação, 2000. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PrrR2jgSf9M> (Acesso em 01/09/2018)

Bamboozled (tradução brasileira: *A hora do show*). Ficção. Direção: Spike Lee. Duração: 135min. Estados Unidos, produção de Jon Kilik, Spike Lee e Kisha Imani Cameron, 2000.

Bluesman. Curta-metragem. Direção: Douglas Ratzlaff Bernardt. Duração: 8min16s. Brasil, Produção: Stink Films, São Paulo, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-xFz8zZo-Dw> (Acesso em 24/09/2019)

Esconde-Esconde. Curta-metragem. Direção: Luciana Bollina e Luiz Felipe Mendes (Don). Duração: 5min. Brasil, produção de Quadro Negro TV e Lubo Produções Artísticas, 2016. Disponível em: <http://www.afroflix.com.br/item/esconde-esconde/> (Acesso em 06/09/2019)

Óri. Documentário. Direção: Raquel Gerber. Duração: 100 min. Brasil, 1989. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mSikTwQ779w> (Acesso em 01/09/2018).

O nascimento de uma nação (título original: *The Birth of a Nation*). Direção: D.W. Griffith. Duração: 195min. Estados Unidos, produção de D.W. Griffith. e H.E Aitken, 1915.

This is America. Childish Gambino. Direção: Hiro Murai. Duração: 4min4s. Estados Unidos, produção de Jason Cole of Doomsday with Ibra Ake and Fam Rothstein of Wolf, 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VYOjWnS4cMY&list=PLuEuDPnfKg68HPR1kx4NN1TFuKx-NR6Br&index=3&t=0s> (Acesso em 24/09/2019)

Teaser Afronte, disponível em: <https://www.facebook.com/watch/?v=1812286005491410> (Acessado em 13/03/2019)

Um corpo no mundo. Videoclipe. Luedji Luna. Direção: Joyce Prado. Duração: 6min43s. Brasil, 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=V-G7LC6QzTA>. (Acesso em 24/06/2018)

Yayá Massemba (música). versões de Virgínia Rodrigues e Maria Bethânia. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=j3MLNFPGEpw>. (Acesso em 24/06/2018)