



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Educação

Marco Aurélio da Conceição Correa

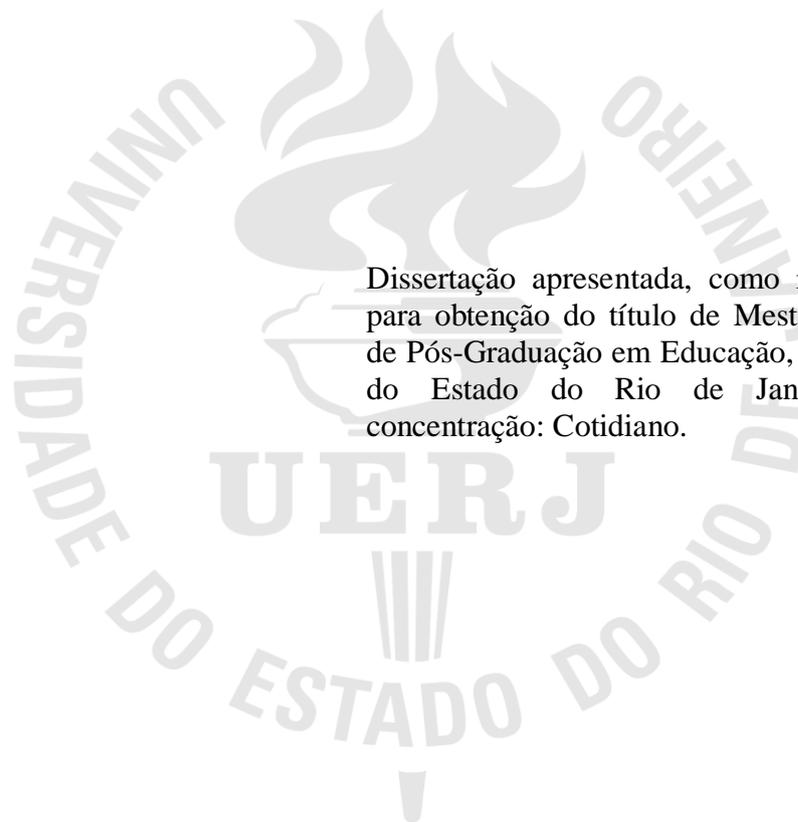
Entre griots, cineastas e professores - educação como trajetórias de *nós*

Rio de Janeiro

2022

Marco Aurélio da Conceição Correa

Entre griots, cineastas e professores - educação como trajetórias de *nós*



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cotidiano.

Orientador: Prof. Dr. Gustavo Coelho

Rio de Janeiro

2022

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEH/A

C824 Correa, Marco Aurélio da Conceição
 Entre griots, cineastas e professores : educação como trajetória de
 nós / Marco Aurélio da Conceição Correa. - 2022.
 218 f.

 Orientador: Gustavo Coelho.
 Dissertação (Mestrado) - Universidade do Estado do Rio de
 Janeiro. Faculdade de Educação.

 1. Educação - Teses. 2. Subjetividade- Teses. 3. Cinema - Negros
 - Teses. I. Coelho, Gustavo. II. Universidade do Estado do Rio
 de Janeiro. Faculdade de Educação. III. Título.

mvf

CDU 37

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
Dissertação, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Marco Aurélio da Conceição Correa

Entre griots, cineastas e professores - educação como trajetórias de *nóso*

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Educação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Cotidiano.

Aprovada em 18 de maio de 2022

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Gustavo Coelho (Orientador)

Faculdade de Educação - UERJ

Prof.^a Dr.^a. Mailsa Carla Pinto Passos

Faculdade de Educação - UERJ

Prof. Dr. Roberto Borges

Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca -
CEFET/RJ

Rio de Janeiro

2022

AGRADECIMENTOS

Agradeço primeiramente a todos os meus e nossos que nos precederam e cultivaram com afinho, carinho e dedicação diferentes trajetórias que nos dão hoje a oportunidade de elaborarmos nossas próprias histórias com mais liberdade e autonomia.

Agradeço a todas negras e negros que ousaram criar suas artes desafiando todas as contrariedades que nosso passado recente tentou nos impor e mesmo assim nos proporcionaram um amplo repertório de referências para tecemos nossas próprias linguagens artísticas.

Agradeço a todos aqueles que apoiaram a existência desse trabalho com trocas cotidianas, risadas, reflexões e sugestões sejam estes familiares, amigos próximos, colegas de vida e crianças que tive a oportunidade de cruzar o caminho.

Agradeço ao camarada Gustavo Coelho por topar orientar essa pesquisa audaciosa e aos membros da banca Roberto Borges e Mailsa Passos que contribuíram bastante com uma leitura carinhosa e afetuosa de meu texto.

Agradeço aos protagonistas desse trabalho – Maurício Moraes Francisco Ricardo, Beatriz Lins, Fabiana Maria, Daiane Silva, Wuldsom Marcelo e Tothi Cardoso, Marcos Lamoreux, Macário, Milena Manfredini, Bárbara Maia, Larissa Nepomuceno e Cleverton Borges – que atuaram comigo na feitura dos nós de interseção de meus personagens principais: griots, cineastas e professores.

“O cinema tem se prestado na atualidade
para continuar a contar as histórias
antes contadas pelos griots”

Zózimo Bulbul

RESUMO

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. *Entre griots, cineastas e professores* : educação como trajetórias de nós. 2022. 218 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

Em tempos onde as audiovisuais tomam novas projeções professores e cineastas buscam no repertório dos narradores tradicionais formas de elaborar alternativas estéticas as suas práticas. Tomando como referência a figura ancestral do griot teço com treze cineastas das cinco regiões do Brasil elaborações de como suas atuações enfrentam o histórico do racismo, fortificam suas comunidades e conduzem seus públicos a uma outra forma de sentir o mundo. A presente dissertação tem como objetivos descobrir de que maneiras cineastas e professores encontram-se na tentativa de atuar como griots para suas comunidades; pensar as estéticas e os cinemas negros como criações de alternativas às políticas de morte atuais na transformação de objetos em sujeitos; reconhecer a ação do cinema negro na criação de uma grande comunidade brasileira e diaspórica em suas relações com os modo de civilidade de origem africana; elaborar o cinema negro como um artefato para uma outra educação.

Palavras-chave: Cinemas negros. Narradores tradicionais. Subjetividades.

ABSTRACT

CORREA, Marco Aurélio da Conceição. *Between griots, filmmakers and teachers – education as trajectories of us*. 2022. 218 f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2022.

In times when audiovisualities take on new projections, teachers and filmmakers seek in the repertoire of traditional narrators ways to develop aesthetic alternatives to their practices. Taking as a reference the ancestral figure of the griot weave with thirteen filmmakers from the five regions of Brazil, elaborations of how their performances face the history of racism, fortify their communities and lead their audiences to another way of feeling the world. The present dissertation aims to discover in what ways filmmakers and teachers find themselves in an attempt to act as griots for their communities; thinking about aesthetics and black cinemas as creations of alternatives to current death policies in the transformation of objects into subjects; recognize the action of black cinema in the creation of a large Brazilian and diasporic community in its relations with African-origin modes of civility; to elaborate black cinema as an artifact for another education.

Keywords: Black cinemas. Traditional narrators. Subjectivities.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Ponto Riscado de Exu.....	11
Figura 2 - Frame de Seremos ouvidas	42
Figura 3 - Sembène e seu quadro imaginário	43
Figura 4 - Cartaz de <i>Minguante</i> (2020).....	47
Figura 5 – Jalí e o seu corá	59
Figura 6 - Frame de Aqui jaz a melodia.....	68
Figura 7 - Guardião dos caminhos.....	70
Figura 8 – Frame de <i>Mãe Celina de Xangô</i>	71
Figura 9 – O desaguar de Jalí.....	89
Figura 10 - Cosmograma da kalunga.....	101
Figura 11 - Mandala de Fernando Diniz	103
Figura 12 - Mandala de Adelina Gomes	103
Figura 13 - Frame de Seremos ouvidas.....	130
Figura 14 - <i>Blackface</i> de Aitaré da Praia	131
Figura 15 - A dupla Grande Otelo e Ankito	133
Figura 16 - Antonio Pitanga em Barravento (1962).....	134
Figura 17 - Dadinho em Cidade de Deus.....	134
Figura 18 - Bispo em <i>Eu preciso destas palavras escrita</i>	139
Figura 19 - Arte de Bispo do Rosário	141
Figura 20 - De um lado do Atlântico	145
Figura 21 - Búfala	148
Figura 22 – Fé nas crianças em 5 fitas	149
Figura 23 - Lázaro e o acervo Zumvi	153
Figura 24 - Eu, minha mãe e Wallace.....	157
Figura 25 - Bárbara e as mulheres negras nas telas dos cinemas	160
Figura 26 - Giovana Bombom em <i>Sexy, Bitch!</i>	163
Figura 27 - Pam Grier em <i>Coffy</i>	164
Figura 28 - Cartaz de O caso do homem errado	169
Figura 29 - A diretora Camila de Freitas no protesto de lançamento de seu longa	170
Figura 30 - Cinegrama no Samba do buraco de galo	171
Figura 31 - As coreografias de Minguante.....	174
Figura 32 - Set de Jalí.....	176

Figura 33 - Paredes da UERJ falam.....	177
Figura 34 - Resultados de Sankhô	178
Figura 35 - Mandala dos valores civilizatórios afro-brasileiros.....	180
Figura 36 - Cabelos de redemoinhos	190
Figura 37 - A câmera de João	193
Figura 38 - Lucas e Tothi no busão	195
Figura 39 - Oficina de pinhole	196
Figura 40 - Sadismo lúdico colonial.....	197
Figura 41 - Tothi e o mais velho Maghá.....	203
Figura 42 - Cinegrada em ação no Cocobongo	207

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	12
1	CAMINHOS METODOLÓGICOS DO SER GRIOT	19
2	NAVEGANDO PELAS DIÁSPORAS AFRICANAS	54
3	A MORTE BRANCA DO SUJEITO NEGRO	79
4	MERGULHANDO NO LIMIAR DA KALUNGA	101
5	CINEMA À FLOR DA PELE	124
6	CINEMAS NEGROS POR CINEASTAS NEGROS	152
7	EDUCAÇÃO COMO TRAJETÓRIAS DE SI	180
	CONSIDERAÇÕES FINAIS	209
	REFERÊNCIAS	213

INTRODUÇÃO

Lembro a primeira vez que me dei conta do que era aquilo que alguns próximos meus vinham chamando de cinema negro: na primeira sessão do 8º Encontro de Cinema Zózimo Bulbul em maio de 2015 assistindo *Onã*¹ (2015) junto com meus amigos realizadores do Coletivo CRUA no cinema Odeon no centro do Rio de Janeiro. Sentia uma grande euforia pelos membros do coletivo desde antes entrarmos no cinema, não entendia muito bem os motivos naquele momento, mas ter seu primeiro curta metragem exibido em uma das mais tradicionais salas de cinema do Rio de Janeiro era algo de fato a se comemorar. Curta metragem feita na raça e na coragem pelos sagrados territórios da Pequena África em menos de 72h dentro do extinto festival homônimo. *Onã* é uma oferenda a Exu, dono de nossos caminhos, orixá da comunicação, grande roda dos Iorubás, por isto a divindade regente da sétima arte.

O filme narra a caminhada de um poeta pelas ruas, bares, praças, escadarias e encruzilhadas da Pequena África: território que consistia da região portuária até a Cidade Nova marcado tradicionalmente pela presença de negras e negros. Como um bom malandro, o protagonista não anda sozinho, ele é acompanhado pelo guardião de seus caminhos enquanto anda pelas ruas cumprimentando e sendo cumprimentado pelos transeuntes que o encontram. Enquanto o poeta caminha, versos para Exu de Abdias Nascimento e Solano Trindade são entoados. A sessão seguia como que suspensa no ar, com um Odeon quase lotado de pessoas negras se vendo na grande tela do cinema, todos atentos ao caminhar ligeiro de nosso protagonista Exu. O filme, então, termina com o artista pixando² um riscado para Exu, o caminho da vanguarda, nos muros abandonados da Pequena África enquanto um ponto cantado trilha os créditos finais do filme. Neste momento os membros do coletivo começam a cantar junto o ponto, muitos se levantando de seus acentos, logo algumas outras pessoas começam a acompanhar o rito iniciado pelo CRUA. Foi naquele momento que entendi enfim o que era cinema negro: ele é essa comunhão, através do audiovisual, entre pessoas negras em busca de celebrar o que são.

¹ Link do filme: <https://youtu.be/GduRE9meXTg> acesso: 06/10/21

² A opção de usar pixação com x aqui vai em sintonia ao trabalho de pesquisa de Gustavo Coelho (2016) sobre os enigmas e subversões das culturas de rua. Evocando também o caráter incógnito da letra-símbolo x que se faz presente nas manifestações de matrizes africanas.

Figura 1 - Ponto Riscado de Exu



Fonte: *Óna*, realizado pelo Coletivo Criativo de Rua (CRUA)³

É evidente que essa é apenas uma interpretação minha a partir dos meus fios da memória e que aquela era apenas uma das muitas manifestações do que hoje chamo de cinemas negros no plural, mas o marcante dessa experiência foi que ela me fez sentir essas sensações pulsantes de uma forma que o cinema hegemônico não conseguiria me mover. Depois de alguns anos de mergulho nos cinemas negros da diáspora percebo que uma de suas características principais é recriar essa experiência de rito que muitas manifestações culturais de origem africana têm. Rito tanto em festividades religiosas, mas também em celebrações em rodas de samba, saraus literários, rodas de rima, bailes blacks, funks e muitas outras celebrações. A fruição dos cinemas negros só faz sentido quando levamos a ancestralidade de nossa comunidade em consideração.

Desta maneira, essa dissertação tem como objetivos: descobrir de que maneiras cineastas e professores encontram-se na tentativa de atuar como griots para suas comunidades; pensar as estéticas e os cinemas negros como criações de alternativas às políticas de morte atuais na transformação de objetos em sujeitos; reconhecer a ação do cinema negro na criação de uma grande comunidade brasileira e diaspórica em suas relações com os modos de civilidade de origem africana; elaborar o cinema negro como um artefato para uma outra educação.

Vivemos uma época estética, não necessariamente no sentido das belas artes, mas sim por finalmente começarmos a compreender que a cognição não é o sentido principal operante em nossas sociedades, mas sim o plano do sentir em sua noção estética. Opiniões, governos e

³ Disponível em: <https://youtu.be/GduRE9meXTg> Acesso em: 06 out. 21

políticas públicas cada vez mais são reguladas através de nossos sentimentos mais humanos, o que não quer dizer que não acontecia outrora, mas agora a faca de dois gumes está ainda mais afiada contra os direitos básicos da humanidade.

O cinema sobre o que versaremos aqui se compõe na gama de linguagens audiovisuais que hoje são intrínsecas a nossos cotidianos. Imagens, sons, televisão, rádio, vídeos, clipes e as poderosas redes sociais são compostas por um material sensível similar ao fabular cinematográfico. Então abordaremos o cinema aqui no seu sentido mais estrito de sétima arte, mas também inserido dentro do plano das audiovisualidades. É inegável que o abraço o cinema nesse texto com uma evidente paixão, uma das principais marcas do cinema é essa afecção que ele causa nos seus adeptos, não à toa existe a cinefilia, mas reconheço que, assim como as demais linguagens citadas antes, o cinema não é uma linguagem neutra e foi muito bem usado em sua história e até hoje como uma indústria de cooptação e coerção de corpos e mentes. Não me abstenho também em reconhecer que não são as mãos negras de cineastas que farão um bom filme esteticamente, muito menos que serão garantirão uma emancipação política, fujo desse essencialismo ao mostrar treze diferentes perspectivas sobre os cinemas negros que podem vibrar em mesma frequência em alguns pontos, mas que possuem suas dissidências interpretativas, felizmente, para aqueles que ouvidos mais atentos.

Reconheço também que a educação não pode ser vista como a linguagem redentora de nossa sociedade, mesmo que venha de professoras e professores negros engajados a propor a mudança muitos dos espaços e tempos formais e informais de educação estão contaminados por uma capitalização de corpos e mentes. Por isso não abordo a educação de maneira essencializada, numa visão tradicional de aquele que ilumina e aquele que recobra a sua falta de luz. Antes de tudo a educação é uma trajetória relacional, ela só acontece na existência do outro e aquele que ocupa a posição de ensinar muito aprende no ato de conduzir o outro em seus próprios caminhos.

Se outrora em minha pesquisa de graduação naveguei pelas marés do atlântico negro para tentar compreender os valores culturais e metafísicos que compõem nossas identidades na contra modernidade contemporânea, parto agora para um mergulho profundo no oceano das subjetividades – no que se refere às psiquês – para tentar compreender como estas turbulentas formações individuais reverberam coletivamente em nossa sociedade.

Se outrora o cinema e os cineastas e suas aplicações na educação poderiam ser considerados “objetos” de minha pesquisa agora estes tomam o lugar de protagonistas, evidenciando todas as multiplicidades presentes na função. Os cineastas com que troco aqui

funcionam como atores e personagens que vão encenando com os objetivos traçados dessa pesquisa.

A proposta original deste trabalho era desenvolver um documentário a partir de conversas com cineastas cariocas. As conversas teriam como roteiro principal a produção cinematográfica do cinema negro contemporâneo, mas passariam por assuntos relacionados aos objetivos dessa pesquisa. A partir da trajetória de cada um dos cineastas a conversa iria ser conduzida por rumos diferentes com intenção de contemplar meus objetivos. Porém, com os acontecimentos da pandemia tal proposta teve que ser descartada.

Com a publicação da minha monografia no livro intitulado *Cinemas afro-atlânticos: diásporas africanas e os cinemas negros nas tessituras em redes educativas*⁴ obtive contato com pessoas de fora do Rio de Janeiro interessadas em adquirir o livro. O que me despertou a possibilidade de expandir a pesquisa e pensar no cinema negro em âmbito nacional. Assim encontrei alguns nomes interessantes para esse trabalho a partir da venda dos livros e outros fui buscando pelas redes sociais e principalmente pela atuação dos coletivos, cineclubes, festivais e mostras presentes no mapa de difusão do cinema negro.

Assim, depois de muito trabalho, consegui conversar com negras e negros que vivem cinema nas cinco regiões do Brasil. Sendo representados assim por: no norte, Maurício Moraes e Francisco Ricardo; no nordeste, Beatriz Lins Fabiana Maria e Daiane Silva; no centro-oeste, Wuldson Marcelo e Tothi Cardoso, no sudeste, Marcos Lamoreux, Macário, Milena Manfredini e Bárbara Maia; e enfim no sul, Larissa Nepomuceno e Cleverton Borges. Além das conversas com os cineastas já estarem servindo de material para a pesquisa dessa dissertação, pensei em publicar estas conversas no formato de entrevistas para publicizar o trabalho destes realizadores pensando no reconhecimento destes e na disseminação do cinema negro brasileiro.

As conversas com estes cineastas serão então um dos principais materiais que irei me debruçar para tecer os objetivos deste trabalho.

Maurício Moraes é um jovem cineasta de Belém do Pará, graduado em uma das primeiras turmas de cinema e audiovisual na Universidade Federal do Pará. Trabalha no mercado audiovisual como continuísta, assistente de direção e diretor tendo participado de algumas séries, curtas e longa metragens. Assina sua primeira direção com o filme *Minguante* (2020)⁵ que participou de diversos festivais pelo Brasil durante seu ano de lançamento.

⁴ Link do livro: <https://apeku.lojavirtualnuvem.com.br/produtos/978-65-80154-30-2/?variant=343297996> acesso 06/10/21

⁵ Link do filme: <https://youtu.be/2SIL7A7mUSQ> acesso: 20/10/21

Francisco Ricardo é original de Fortaleza, mas vive em Manaus desde a infância. Formado em Artes visuais pela Universidade Federal do Amazonas (2014) é artista visual, professor, cenógrafo, diretor de arte e produtor audiovisual. Ao se distanciar do trabalho como educador na rede pública e privada por exaustão, começa a dedicar seu tempo ao trabalho com arte no audiovisual em diferentes mídias como curtas, longas metragens, séries, videocliques e videoartes. Em 2020 foi ganhador do kikito de melhor diretor de arte em curta pelo filme *barco e o rio* (2020).

Fabiana Maria é natural do Recife e cidadã de Olinda, onde reside atualmente. Graduada em Pedagogia pela Universidade de Pernambuco (UPE) com especialização em Mídias na Educação pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Atualmente é professora em dedicação exclusiva na Prefeitura de Olinda; na Escola Municipal em Tempo Integral Dom João Crisóstomo, desenvolve projetos educacionais, com a temática negra e indígena no audiovisual. Desde 2012 atua no Cineclubes Bamako e enquanto cineclubista participou como júri de diversos festivais audiovisuais em Recife/Olinda-PE. Em 2018 realizou seu primeiro documentário *Cabelos de Redemoinhos*⁶. É escritora de dois livros infantis ainda não publicados.

Daiane Silva é Mestre em Educação pela Faculdade de Educação da Universidade Federal da Bahia no qual desenvolveu pesquisa sobre a relação entre o cinema, o cineclubismo e a escola. Possui experiência na produção de curtas-metragens, curadoria e atua no campo da pesquisa para produções de Longas-Metragens e Série de TV e na coordenação, pesquisa e consultoria para desenvolvimento e execução de projetos de Cinema, Formação e Educação. Integra a APAN - Associação de Profissionais do Audiovisual Negro e o Cineclubes Afoxé. Atualmente coordena o Circuito Luiz Orlando de Exibição e a Programação da Sala Walter da Silveira.

Beatriz Lins pesquisa e estuda Cinema e Audiovisual na UFPE. Natural do Rio de Janeiro, se mudou para Pernambuco em 2016 para iniciar sua graduação. Em 2018, trabalhou na direção de arte do filme *O Fio* de Anti Ribeiro. Foi diretora de fotografia nos curtas *Noite Fria* e *Ninguém Precisa Saber* de Priscila Nascimento. Fez assistência de fotografia no filme *Agora* de Dea Ferraz. Participou do projeto de cinema e educação *Cartas ao Mundão* em parceria com o Inventar com a Diferença. Curadora da II Mostra de Cinema da Vitória de Santo Antão, do Cineclubes Avalovara e do Cineclubes Alma no Olho.

⁶ Link do filme: <https://youtu.be/vQde6Y5uoSI> acesso: 06/10/21

Wuldson Marcelo é um cuiabano graduado em filosofia e mestre em estudos de cultura contemporânea ambos pela Universidade Federal de Mato Grosso. Iniciou seu caminho nas artes com a literatura sendo autor dos livros de contos: *Subterfúgios urbanos* (2013) e *Obscuro-shi: contos e desencontros em qualquer cidade* (2016) e do infanto-juvenil *As luzes que atravessam o pomar e outros contos* (2018). Com a paixão pela literatura começou a escrever roteiros e dirigir numa parceria com a Miraluz Films que rendeu os curtas-metragens: *A primeira Morte de Pedro* (2015)⁷ e *Se acaso a tempestade fosse nossa amiga, eu me casaria com você* (2015)⁸. Atualmente participa do coletivo negro de audiovisual Quariterê onde assina a direção do curta *Aqui jaz a melodia* com Juliana Segóvia.

Tothi dos Santos é residente de Aparecida de Goiânia cidade da região metropolitana da capital do estado de Goiás. É graduado em Comunicação Social com habilitação em Audiovisual na Universidade Estadual de Goiás. Desde 2012 atua profissionalmente em departamentos técnicos, de criação e produção de projetos para cinema, televisão e internet. Atualmente tem maior envolvimento e interesse nas áreas de roteiro, direção e produção de cinema e TV. Realiza investigações experimentais acerca das corporalidades afrodiáspóricas e cinema documentário. É sócio administrador na produtora Dafuq Filmes e co-criador do selo afirmativo Filmes de Preto, além de associado à Associação dxs Profissionais do Audiovisual Negro (APAN).

Marcos Lamoreux é cineasta, artista visual, educador e escritor. Com três livros publicados e mais de 20 filmes realizados, viajou por toda América do Sul e Europa promovendo oficinas e exibindo seus filmes. Atualmente divide seu tempo entre São João de Meriti onde organiza e ministra os cursos da Àworán e Estocolmo, onde realiza um trabalho com imigrantes. A Àworán é uma escola criativa que desde 2018 vem organizando cursos com jovens negros e periféricos os formando nas mais variadas linguagens audiovisuais.

Macário iniciou sua carreira profissional aos 15 anos na rede de cinema Cinemark como menor aprendiz. Aos 18, foi para a Europa, onde viajou por cinco anos pelos países do Mar Mediterrâneo. Estudou ‘Fotografia para Cinema’ e ‘História da Arte’ na França. Estudou nas escolas Darcy Ribeiro, PUC e Centro Afro Carioca de Cinema. Diretor de mais de 10 filmes de diferentes linguagens como videodança, ficção, documentário e videoarte. Macário é curador e apresentador do cineclube e programa CineMacaRio, relacionado ao Cinema e Cultura Afro.

⁷ Link do filme: <https://youtu.be/EtmlbLMfb6E> acesso: 06/10/21

⁸ Link do filme: <https://youtu.be/sNyEx4jFwa0> acesso: 06/10/21

Milena Manfredini é cineasta, antropóloga e curadora independente. Dirigiu e roteirizou os filmes *Eu preciso destas palavras escrita* (2017) sobre a vida e obra do artista contemporâneo Arthur Bispo do Rosário; *Camelôs* (2018) sobre os vendedores ambulantes da cidade do Rio de Janeiro; *Guardião dos Caminhos* (2019) sobre espaço urbano e dimensão do sagrado; *De um lado do Atlântico* (2020)⁹ filme idealizado a convite do Instituto Moreira Salles para a chamada IMS Convida; *Mãe Celina de Xangô* (2021). Atua como curadora em mostras e festivais de cinema e é idealizadora e curadora da Mostra de Cinema Narrativas Negras, projeto voltado à pesquisa, exibição e visibilização das filmografias negras. Também exerce as funções de pesquisadora, professora e consultora no plano audiovisual.

Barbara Maia tem origem na Bahia, mas reside atualmente em Vitória no Espírito Santo, onde fundou e coordena o Cineclubes Afoxé. É mestre em educação pela Universidade Federal do Espírito Santo e cursa atualmente doutorado no programa de pós-graduação em educação na Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Organizou a publicação do livro *Mulheres negras na tela do cinema* (2020) onde reuniu escritos de mulheres negras sobre filmes protagonizados por mulheres negras inspirada pelas conversas realizadas nas exposições do Cineclubes Afoxé.

Cleverton Borges é produtor audiovisual graduado pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande Do Sul - PUCRS. Atualmente trabalha como técnico de som direto e som direto, sound designer e produtor cultural em Porto Alegre. Na área do Audiovisual tem trabalhos com captação de som no longa metragem *O Caso do Homem Errado* (2017) pré-candidato ao oscar de filme estrangeiro. Em seu último projeto assina o roteiro e a direção da série *Centro Liberdade* (2020) produzida pela Prana Filmes.

Larissa Nepomuceno é documentarista, roteirista e diretora cinematográfica, formada em Cinema pelo Centro Europeu, formada em Artes Visuais pela Universidade Federal do Paraná e atualmente mestranda em Educação, também pela Universidade Federal do Paraná. Pesquisa o lugar das mulheres na sociedade na perspectiva dos direitos humanos e das questões de identidades. Seu primeiro curta-metragem, o documentário *Megg - A Margem que Migra para o Centro* (2018)¹⁰ fala sobre a primeira travesti negra a receber o título de doutora no país. O segundo é *Seremos Ouvidas* (2020) que lida com o feminismo surdo, uma pauta pungente e urgente ainda pouco ouvida pela sociedade.

Este trabalho será dividido em sete capítulos onde cada um deles vai representar a caminhada dos cineastas e professores para se encontrarem como griots de suas comunidades.

⁹ Link do filme: <https://youtu.be/9RmF4WJVLhU> acesso: 06/10/21

¹⁰ Link do filme: <https://youtu.be/7SKVe-IOITg> acesso: 6/10/21

Cada capítulo representará um movimento sobre uma questão diferente, onde irei me aprofundar em discussões importantes para o trabalho destes na sintonia com a tradições dos griots. Sendo os movimentos: viver a pesquisa, reconhecer as raízes, enfrentar as ameaças, criar comunidades, conhecer a si mesmo, entender suas tecnologias e dar sentido à vida.

Irei cruzar os materiais das conversas feitas com os cineastas, reflexões de autores referenciais para certas discussões, memórias minhas, narrativas dos filmes, além de referências a outras artes de pessoas negras.

No primeiro capítulo apresento os pressupostos metodológicos que conduzem essa pesquisa, abordando uma conceituação sobre a figura do griot e como o ato de contar histórias dá sentido à vida em comunidade (NOGUERA, 2019). Apresento algumas críticas ao método científico moderno de produzir conhecimento encontrando nas tradições africanas (LOPES, 2005b; MARTINS, 2003; HAMBATÉ BÂ, 2010) outras formas de se fazer ciência (ALVES, 2001; COELHO, 2016). Por fim, apresento algumas considerações iniciais sobre os cinemas negros (FREITAS, 2018) e as metodologias que usei para realizar as conversas com os cineastas.

No segundo capítulo retorno em África e nas tradições das diásporas atlânticas para pensar alguns conceitos fundamentais que irão orientar esse trabalho. Conceitos que bebem nos sentidos de mundo iorubá (OYĚWÙMÍ, 2002) com os orixás personificada em princípios civilizatórios, e em sua noção de tempo (FLOR DO NASCIMENTO, 2018); nas tradições bantas e bakongo (FU KIAU E LUKONDO-WAMBA, 2000) da criação na kalunga (SPÍRITO SANTO, 2020) e os vocábulos sentimentos do banzo, zanga e dengo (NUNES, 2018; 2019); nas culturas de síncope da diáspora (MARTINS, 2003), como o samba (SODRÉ, 2007; LOPES, 2005), que preenchem o vazio do colonialismo com as mídias líquidas da diáspora (GUERREIRO, 2010).

No terceiro capítulo discuto como a branquitude atualiza as estratégias de desumanizar as comunidades negras desde o colonialismo para manter seus privilégios e dominações. Não encarando raça como um frame fixo, mas sim como uma ficção inventada (MBEMBE, 2014) parto da invenção colonial do ser negro como objeto, para pensa-lo como sujeito (NOGUEIRA, 1998; KILOMBA, 2019). Criticando a dominação necroliberal (SANTOS, 2000; MBEMBE, 2015; ALMEIDA, 2018) dos pactos da branquitude (BENTO, 2002) para pensar uma sociedade efetivamente democrática, como na perspectiva existencial dos quilombos (NASCIMENTO, 1980; NASCIMENTO, 2006).

No quarto evidencio como as criações e estéticas dos cinemas negros e outras artes, oferecem alternativas as políticas de morte impostas pela branquitude. Partindo do conceito

bakongo da kalunga (SANTANA, 2019) entre o limiar entre vida e morte, encontro como a partilha do sensível (RANCIÈRE, 2005) tece comunidades. Reconhecendo como nossas poéticas criativas são o que definem o nosso ser vivo (SILVA, 2006), e como o fabular, o sonhar e fantasiar (FREUD, 2010) são inerentes a nossa existência (RIVERA, 2008).

No quinto elaboro como as subjetividades negras se formam nesse intervalo entre trauma e vida, partindo de representações dos cinemas negros. Se a experiência negra na diáspora parte do trauma do cativo (SILVA; FIGUEIREDO, 2020), encontro aqui como pulsões palmarinas (NOBLES, 2009) se enunciam nas oralidades (HAMBATÉ BÂ, 2010), como princípio da existência de sujeitos livres e autônomos (NOGUEIRA, 1998; RIVERA, 2008). Criticando a estereotipia da branquitude (KILOMBA, 2019) no cinema, aponto como a reflexão do banzo, a coragem da zanga, e o acalanto do denço (NUNES, 2019) proporcionam a liberdade do ser negro.

No sexto faço algumas discussões sobre os cinemas negros pensando em sua potencialidade contemporânea, principalmente através das trajetórias dos cineastas. Fazendo coro com a afirmação de Bárbara Maia que cinema também é quilombo, com Daiane Silva e Francisco Ricardo percebo como as metodologias de produção dos cinemas negros se diferem do cinema hegemônico. Para Tothi dos Santos, os cinemas negros proporcionam autonomia para pessoas negras, exemplo disso está presente no cinema pós-pornô de Macário e Giovanna Bombom; no levante da memória do Caso do homem errado de Cleverton Borges; e na continuidade da coreografia de Maurício Moraes. Assim percebo que os cinemas negros são danças, ritos, festividades, negócios e diversas expressões tradicionais de origem africana.

Por último no sétimo capítulo cineastas e professores se reencontram para pensar aplicações educativas de seus trabalhos como criadores de sentido para comunidade. Em sintonia com os valores civilizatórios de Azoilda Trindade (2010) teço encontros entre as tecnologias ancestrais dos griots (NOGUEIRA, 2019) presentes no cinema e na educação. Pensando em uma educação crítica, coletiva, combativa e que dê sentido à vida.

1. CAMINHOS METODOLÓGICOS DO SER GRIOT

Começo este capítulo com um trecho de minha conversa com Bárbara Maia, onde a questiono se podemos considerar cineastas e professores como os tradicionais griots:

— Eu venho tentando fazer esse encontro entre o professor, o cineasta e o griot, e aí eu queria perguntar pra você como é que você vê professores e cineastas funcionando como griots?

— Não, eu penso no cineasta como griots. — Responde prontamente Bárbara.

— Um griot contemporâneo talvez? — pergunto novamente.

— Sim, um griot contemporâneo alguém que é responsável por guardar memórias, quem conta história também guarda memória, e passa essa história. Pensando nessa imagem de alguém que guarda memória de um coletivo, o cineasta ele está nesse lugar, mas eu não sei se o professor também.

— É aí onde está a questão — respondo questionando o teor da minha própria pergunta.

— É, eu não sei se o professor está. Porque hoje a condição de trabalho de muitos professores não tem relação com a comunidade né?

— Sim.

— Eu acho que o griot tem esse elemento porque como guardião da memória, ela tem que ser coletiva, uma memória comum, então você precisa ter relação com aquela comunidade que você vai ser esse responsável por guardar a memória. E aí nesse sentido eu não sei se esse termo griot atende ao trabalho do professor, eu acho que não. Mas o cineasta sim, é algo que eu tenho que pensar isso que você está pensando, é algo que realmente eu preciso. E isso é muito ruim, porque quando o professor tem relação com a comunidade que está dando aula, acho que a relação é outra né, com a educação, com o envolvimento com os alunos, com comprometimento. O cineasta – pensando no cineasta negro – sinto que há uma preocupação a partir da produção de pensar novas narrativas, produzir novas subjetividades a partir daquelas imagens, dessas imagens narrativas que eles produzem, mas o professor não sei. E esse cineasta, agora também não vale pra todos não viu?

— É isso que eu penso também.

— Não vale pra todos não, porque tem muito cineasta negro que não está muito conectado com as questões que nos atravessam, que é a questão da negritude, parece que é uma coisa que é dada, mas não é.

— Não dá pra gente essencializar – afirmo.

– Aham, não pode se essencializar de jeito nenhum, cada pessoa é um universo e aí tem universos mais conectados politicamente à uma profissão política, mesmo uma atuação política enquanto profissional e outros menos vinculados a isso.

Bárbara Maia, uma das primeiras pessoas com que troquei nessa pesquisa, de prima já balança algumas das certezas possuía com a atuação dos griots para professores e cineastas. Desde o começo das inquietações que moveram essa pesquisa, já sabia que não poderia considerar por completo cineastas e professores como griots tradicionais. Há uma grande diferença entre os narradores tradicionais africanos, e a concepção contemporânea do griot na diáspora. Porém, as indagações de Bárbara em sua resposta me fizeram pensar ainda mais no encontro destas três figuras. Onde de fato poderiam se encontrar professores e cineastas para servirem suas comunidades como griots?

Tothi Cardoso me trouxe umas interpretações parecidas quanto a posição do ser griot:

Eu não partiria nessa questão de todos, porque acho que todos não conseguiriam acessar esse lugar porque acho que é um lugar muito especial. Acho que é uma conquista na verdade, ao estar o mais próximo da plenitude do que se propõe. Pensando que o ambiente de formação é um ambiente possível de outras formas compreendendo todas essa gama de especificidades e condições desse lugar. Quando esse griot está atento a tudo isso e começa a realmente a se envolver com todas essas coisas ao entorno a coisa pode funcionar. Porque pra mim escola é toda essa comunidade que está envolta dela, é o que está entre o muro que separa e o muro que adentra. Tudo isso é a escola, não tem essa divisão, ela é essa compreensão máxima. Quando o professor de fato está ligado em qual o perfil desses alunos dele e consegue se reformular e refletir sobre essa condição na aula dele. Sabendo das dificuldades, principalmente do ensino público, ao tentar propor uma coisa tudo é impedido e emperrado pela burocracia justamente pra dificultar que isso se desenvolva. Por isso quando ele se torna griot aí bateu e o cara de fato é a pessoa! Porque ele realmente atingiu depois de dar todas essas voltas e ainda assim acessar, minimamente, aquilo que é possível ser atingido, mas já se torna um marco.

Com essas considerações podemos afirmar que se não se nasce griot, há a possibilidade de um dia torna-se, ou ao menos atuar como um para sua comunidade. Este possível, está bem em sintonia ao que Neusa Santos Souza elabora ao dizer que “ser negro não é uma condição dada, a priori. É um vir a ser. Ser negro é tornar-se negro” (1983, p. 77). O griot aqui não aparece no seu sentido original, mas sim como um devir griot que se sintetiza a partir da experiência da diáspora. Atuar como um griot é processo de responsabilidade e não depende apenas da vontade individual, este precisa do reconhecimento da comunidade que pretende servir. A função griot aparecerá aqui como um papel a ser almejado e interpretado por professores e cineastas a dispostos a nutrir sua comunidade, como seguem as tradições. Por isso em alguns momentos este texto pode parecer prescritivo, não por impor condições a professores e cineastas que desejam atuar como griots para suas comunidades, mas pela responsabilidade do ser griot. No sentido mais vasto da palavra só é possível ser griot aquele

que conta histórias com responsabilidade, ele não deve ser um exímio narrador, mas precisa ter a pulsão de versar sobre o mundo com seu discurso. Há uma responsabilidade em tomar essa posição perante a sociedade, comunidades que não são nutridas com histórias que as representem tendem a viver sob a sombra da escassez.

Da mesma maneira que Isildinha Nogueira se pergunta: “o que somos nós, os negros?” (1998, p. 91), me questiono, o que são os griots? Na tradição da África ocidental, Renato Nogueira afirma que os griots são “pessoas de famílias que tinham como tarefa dobrar as palavras para esculpir o mundo” (2019, p. 261). Então o griot em seu sentido tradicional tem uma origem consanguínea de nascença em uma cultura específica de uma região da África ocidental. Nesta concepção apenas se nasce griot, não há maneiras de se tornar um sem carregar esta herança familiar.

A figura tradicional do griot aparece entre os Dioma, Dieli, Funa, Rafuma, Baba, e Mabadi com as mais diferentes nomenclaturas. Nogueira (2019) nos conta que os griots se originam de clãs específicos de nobres famílias destes grupos étnicos, atuando em uma das principais funções sociais de um reino. Em nome de seus soberanos os griots atuam com no mínimo dez funções diferentes, sendo elas: genealogista, filósofo, historiador, contador de histórias, conselheiro, orador, diplomata, mediador de conflitos, intérprete de várias línguas, músico, compositor, cantor, ator, professor, repórter, supervisor e testemunha de cerimônias. Sendo estas divididas em três grandes áreas: artes, política, e, ciências e filosofia (NOGUERA, 2019). Assim, se outrora os griots atuavam em tantas funções, por que hoje em dia não podemos chamá-los de cineastas e professores?

Nogueira (2019) nos atenta que precisamos ser respeitosos com a tradição narrativa africana e não cair nas armadilhas da miopia ocidental e generalizar os griots como meros contadores de história. Aponta Amadou Hambaté Bâ que “contrariamente ao que alguns possam pensar, a tradição oral africana, com efeito, não se limita a histórias e lendas, ou mesmo a relatos mitológicos ou históricos” (2010, p. 169). Sem se perder por completo de sua concepção original, com a experiência diaspórica o conceito de griot criou outros simbolismos. Então, respeitando o griot tradicional do oeste africano e suas pluralidades, bebemos nessa fonte ancestral para pensar a atuação contemporânea de cineastas e professores. Reconhecer a pluralidade semântica dos griots está também em ter noção que em muitos momentos tal função tentou ser cooptada por tiranos de África que buscavam controlar as narrativas de uma comunidade a seu bel prazer. Por isso o griot que versa aqui é aquele comprometido eticamente com a sua função tradicional: narrar a vida de sua comunidade, em prol dela, mesmo sabendo de todas as complexidades presentes nessa equação.

Tramita aqui no Brasil desde 2011 o projeto de lei 1786/2011, popularizado como Lei Griô, que busca proteger, valorizar e fomentar o trabalho e a tradição de diversos bastiões de nossa cultura oral e popular. Que dentre eles são: curandeiras, jongueiros, brincantes, mestres de capoeira, parteiras, coquistas, marisqueiros, rezadeiras, repentistas e muitos outros. Todos estes guardiões da cultura brasileira e diaspórica podem ser considerados mestres e professores de suas profissões. A grafia abasileirada “griô” mostra que a proposta do projeto não assume que nossos sábios populares sejam iguais aos tradicionais griots do oeste africano, mas sim que muitos deles dão continuidade a saberes e fazeres de origem africana. É na palavra falada cotidiana que o griot se faz vivo na diáspora. Todo mundo é griot, mesmo quem não é. Neste caminho penso que cineastas e professores podem funcionar como o fio vivo de comunicação entre tradições africanas e nossos cotidianos contemporâneos, sempre mergulhando nos mares e oceanos da história para abastecer nossas comunidades assombradas pela escassez das políticas de morte. Se para bell hooks “contar as nossas histórias é o que possibilita a autorrecuperação política” (2019, p. 262), precisamos cada vez mais de contadores, narradores e fabuladores de histórias, onde a vida, sobretudo para pessoas negras, está em primeiro plano.

De certo os treze atores dessa pesquisa interpretam as suas maneiras os três principais personagens dessa pesquisa nas inúmeras funções que atuam. A atuação de griots, cineastas e professores é o fio em comum que os entrelaça, mesmo que todos carreguem o título de cineastas. Porém, enfatizei em minhas escolhas pessoas que tem como principal formação a pedagogia como com Bárbara Maia, Fabiana Maria e Daiane Silva, sendo que as três atuam e atuaram como professoras do ensino básico em paralelo a suas incursões no cinema. O camarada Marcos Lamoreux apesar de não ter formação acadêmica com a docência é um parceiro de educação popular e dividimos muitas turmas na Escola Criativa Àwòrán. No decorrer das conversas descobri que muitos outros atores tiveram experiências com a educação, Francisco Ricardo foi professor da rede pública estadual de Manaus dando aulas de artes, Milena Manfredini dá aulas de roteiro no Cinema Nosso, uma das escolas pioneiras no ensino popular de audiovisual no Rio de Janeiro, Larissa Nepomuceno também ministra aulas de roteiro para documentário em cursos livres, Beatriz Lins trabalhou com o projeto Cartas para o mundão com formações audiovisuais para jovens que cumprem medidas socioeducativas sem contar que fazer cinema negro por si só já é uma atividade lúdica e educacional, como vemos nos relatos de Tothi dos Santos ao gravar *A câmera de João* precisando criar astutas táticas pedagógicas para convencer seus atores mirins. Apesar de muitos dos meus atores não abraçarem o título de professores, como muitos também não

abraçam o de cineastas, professores são vozes que se fazem presentes nesse texto, tanto por ser uma pesquisa conduzida por um e por termos diversas interlocuções com docentes de formação e professores da vida.

Nas sociedades tradicionais africanas, mesmo aquelas que não detinham o título hereditário de griot, sempre existiu mulher ou homem mais velhos que atuavam como bibliotecas vivas ao partilhar cotidianamente com as novas gerações o legado de sua comunidade. Hambaté Bâ (2010) nos indica que as sociedades tradicionais africanas não precisavam de instituições escolares nos modelos que conhecemos hoje exatamente porque o aprendizado em geral se dava no dia a dia, a partir da mediação de diferentes experiências. O nascer do sol, o cair da chuva e o florescer da natureza serão situações disparadoras para que os mais experientes conduzissem “lições” aos mais novos ao contar histórias do passado, narrar antigos mitos e explicar cientificamente as razões de tais acontecimentos. É evidente que existiam espaços e tempos de inicialização para formações específicas como nas funções primordiais do griot, ferreiro e curandeiros, mas a grande escola da vida da África tradicional eram os cotidianos e por isso os griots no sentido amplo podem ser considerados professores ancestrais dessa tradição. Assim, indiretamente ou não todo aquele que atua como um griot tem uma responsabilidade docente com quem interage com suas histórias, então antes de tudo o devir griot é um vir a ser professor também.

As histórias, de acordo com Noguera, circulam em nossas sociedades como líquidos vitais que nutrem e nos mantem vivos:

Daí, a contação de histórias é uma maneira de dizer que o mundo passa invariavelmente pelas perspectivas com a qual o rerepresentamos constantemente, isso é o que reorganiza e situa os diversos sentidos que lastreiam nossos caminhos. Daí, porque somos sempre vidrados em histórias, em registrar acontecimentos, reinventá-los e registrar tramas por meios dos mais diversos, usando ferramentas e as plataformas mais diversas. Desde os tempos mais antigos, contamos histórias. Porque o conjunto de experiências políticas de um povo, as vivências de uma pessoa, ou ainda, acontecimentos do mundo natural são sempre fenômenos que podemos contar ou narrar. De alguma forma, a única maneira de apresentar algo para as pessoas é através de uma história. Talvez, seja neste sentido: considerar que todas as relações e acontecimentos são passíveis de se transformarem em histórias que fazem das almas de griots e griottes, o sangue que alimenta as partes de um corpo. Em certa medida, tudo passa pela contação de histórias. Está aqui entendida como uma aventura que nos convida para algum tipo de construção. Essas histórias podem mobilizar as pessoas para construir muralhas ou pontes (2019, p. 272).

O que chamamos de vida, nessa experiência sensível que experimentamos cotidianamente, é percebido de maneira palatável quando recapitulamos algum acontecimento que vivemos, seja refletindo com nós mesmos ou externalizando através da fala, gestos e sentidos com outras pessoas. Refabulando constantemente no presente o passado recente de qualquer experiência vivida é que caminhamos pro futuro. O presente não é percebido por

completo, ele se faz da junção da nossa breve percepção de um passado recente e nossa expectativa de um futuro próximo. Contar histórias é viver intensamente, não só em dar continuidade ao passado que se foi, mas de projetar futuros possíveis a partir das experiências passadas que achamos interessantes. Como brinca um oriki de exu, aquele que acertou o pássaro ontem com a pedra que hoje jogou. Noguera complementa, “a existência humana é um fenômeno narrativo. Em outras palavras, viver é uma contação de histórias, uma maneira de ocupar o espaço e experimentar o tempo” (2019 p. 272).

Griots, cineastas e professores navegam com os conceitos de vida, narração e experiências, junto com suas comunidades, para partilharem o subjetivo que nos compõe. Atuando como portadores das tradições orais, visuais e sensíveis de suas comunidades estes três atores tanto mantêm a memória destas comunidades vivas – em produções cinematográficas como os cineastas ou mediando experiências e conhecimentos como os professores – quanto encaminham futuros – explorando os sentidos do cinema ou conduzindo estudantes em seus próprios caminhos de vida. Se griots são os artistas das palavras, professores vivem da palavra e tem a voz como principal instrumento de trabalho, e cineastas vivem da arte e tem a fala como linha narrativa principal de seus filmes.

É nessa arte de viver pela fala que estes atores narram o coletivo de suas comunidades. As comunidades são as confluências dessas trajetórias individuais que desaguam no interesse coletivo. Comunidade na perspectiva tradicional, não se limita a uma unidade indivisível, mas sim a tentativa de laço entre diferentes e diferenças. Se nem o próprio sujeito é uma unidade consigo mesmo, pois este se define na lacuna e na relação, a comunidade em si não poderia ser também um sonho de unidade política, sobretudo aqueles que historicamente foram negados desse direito.

Nas sociedades que vivem as tradições orais, são a partir destas experiências cotidianas em comunidade que acontecem os processos educativos. Fu Kiau, Lukondo-Wamba (2000) e Hambaté Bâ (2010) trazem ensinamentos de suas tradições – Bantu-Kongo e Fula-Bambara respectivamente para desamarrarmos algumas dessas concepções sobre educação. O kindezi de Fu Kiau e Lukondo-Wamba nos conta como toda comunidade é importante na arte de educar e cuidar de crianças. Os autores o encaram como “um processo que molda toda a vida da criança e, portanto, toda a vida da comunidade. Através da dinâmica kindezi, a criança aprende que ele/ela não é um elemento fora do corpo social de sua sociedade” (2000, s/p). Hambaté Bâ nos fala como as tradições orais são fundamentais na perspectiva de educação nos cotidianos:

A tradição oral é a grande escola da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos. Pode parecer caótica àqueles que não lhe descortinam o segredo e desconcertar a mentalidade cartesiana acostumada a separar tudo em categorias bem definidas. Dentro da tradição oral, na verdade, o espiritual e o material não estão dissociados. Ao passar do esotérico para o exotérico, a tradição oral consegue colocar-se ao alcance dos homens, falar-lhes de acordo com o entendimento humano, revelar-se de acordo com as aptidões humanas. Ela é ao mesmo tempo religião, conhecimento, ciência natural, iniciação à arte, história, divertimento e recreação, uma vez que todo pormenor sempre nos permite remontar à unidade primordial (2010, p. 169)

Cada modelo de educação se baseia no conceito de comunidade em que sua sociedade está inserida, o que torna o modelo de Hambaté Bâ eficaz e pertinente em seu contexto de análise. Retornar a esta perspectiva ancestral de educação é uma forma de vitalizar nossas escolas de hoje, que parecem mais se importar com o instituído pelas grandes organizações neoliberais contemporâneas, do que uma relação de ensino aprendizagem viva e congruente à coletividade. Ao invés de uma educação mais preocupada com a vida do que com competências instituídas pelo mundo do trabalho, as perspectivas africanas nos permitem pensar numa educação competente de como o sujeito se desdobra em suas comunidades. Hambaté Bâ sugere que esta outra concepção educativa possa parecer muito caótica, mas ao encarar a vida em coletivo ela se torna mais palpável, pois faz parte da vida cotidiana, como Hambaté Bâ coloca: “o ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. [...] A lição dada na ocasião de certo acontecimento ou experiência fica profundamente gravada na memória da criança” (2010, p. 183). Nesta perspectiva as experiências, acontecimentos e memórias se relacionam de maneira diferente com os conhecimentos sistematizados, pois a memória acontece viva e cria um outro sentido para os envolvidos nessa troca, tanto quem ensina quanto quem aprende.

Como artesãos da palavra e forjadores da memória os griots tem um compromisso com a história. Na concepção africana do tempo não linear, o antes se encontra com o agora, e logo com o depois, assim, a transmissão desta memória coletiva não acontece com perfeição, onde as informações de ontem não chegam no hoje completamente como foram outrora. O griot não é um transmissor frio, como um cientista ou historiador ocidental, mas sim aquele que sabe articular o passado com o futuro, conforme a reação e as necessidades do presente. A sapiência do griot se faz viva na maneira como ele manuseia e conduz esse conhecimento ancestral, elipsando ou enfatizando o que achar mais interessante para as novas gerações. Por isso, Hambaté Bâ (2010) afirma que contar histórias é algo muito sério e exige muita responsabilidade, griots inventam e fabulam, mas não são servos da mentira.

Junto a essa outra perspectiva dos processos educativos podemos encontrar algumas maneiras como africanas e africanos lidam com a experiência do cinema, já que a memória é um dos elementos fundamentais do acontecimento cinematográfico. Aponta Hambaté Bâ que:

Uma das peculiaridades da memória africana é reconstituir o acontecimento ou a narrativa registrada em sua totalidade, tal como um filme que se desenrola do princípio ao fim, e fazê-lo no presente. Não se trata de recordar, mas de trazer ao presente um evento passado do qual todos participam, o narrador e a sua audiência. Aí reside toda a arte do contador de histórias. Ninguém é contador de histórias a menos que possa relatar um fato tal como aconteceu realmente, de modo que seus ouvintes, assim como ele próprio, tornem -se testemunhas vivas e ativas desse fato. Ora, todo africano é, até certo ponto, um contador de histórias. De maneira geral, a memória africana registra toda a cena: o cenário, os personagens, suas palavras, até mesmo os mínimos detalhes das roupas (2010, p. 208).

Partindo dessa experiência fílmica da memória pelos bambara podemos encarar a memória a partir da duplicidade do real e fictício do cinema, pois ela ao mesmo tempo que relata diversos detalhes preciosos ela se recria, tal como cinema, ao criar uma nova versão daquilo que foi captado como real. Da mesma maneira que ela lida com as abstrações de sua percepção do real ela também funciona quase fotograficamente. Enriquecendo a experiência de contar histórias, brincando com a experiência vivida e sentida por narradores e audiência. Tânia Rivera elabora que, “o cinema tem, sem dúvida, como uma de suas vocações, a reflexão sobre si mesmo, sobre a imagem, sobre o sujeito. Sobre a vida” (2008, p. 65). O cinema recaptura experiências vividas através da memória, mas também as recria com seus planos e cortes. Para o vocabulário da psicanálise o corte, assim como para o cinema, é um artefato fundamental, pois este faz muita coisa girar em nossas elaborações. É distorcendo e torcendo novamente a memória, como nos contos, adivinhações, versos, ditos, provérbios, desafios, sátiras e enigmas (NASCIMENTO, 1980, p. 153) que estes narradores – griots, cineastas e professores – fazem a vida fluir em suas histórias.

Para Jacques Rancière, “o real precisa ser ficcionado para ser pensado” (2005 p. 58), sendo assim, em todo regime cognitivo funciona algum tipo de fabulação. Até no método científico mais lógico é necessária uma dose de abstração para se racionalizar algo. O que torna assim imprescindível para a fruição de um filme ou a compreensão de um conteúdo pedagógico um mínimo grau de fabulação. Da mesma maneira que precisamos de algum tipo de fascínio para internalizarmos algo estranho. É a fantasia que media as relações de aprendizagem e ensino.

Rancière provoca ao dizer que “escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade” (2005, p. 58), então o mesmo ato científico de escrever a história no sentido oficial poderia funcionar como o ato de contar uma história. Ciência e fabulação são mais próximas do que costumamos pensar. Por isto Sodré afirma que “mesmo no interior

da ciência, o mítico ou o ilusório podem fazer-se presentes” (2006, p. 46), e é neste movimento que pretendo discorrer essa pesquisa ao me aprofundar no mítico e ilusório da tradição da contação de histórias.

Com isto pretendo me distanciar do estéril e ascético da ciência para evidenciar que o mítico do tradicional também está vivo na universalidade da ciência moderna. Para atingir o topo de suas torres de marfim, a racionalidade ocidental se desfez, supostamente, de todos seus mitos para alisar, numa tentativa de aperfeiçoamento, o ser humano. Gustavo Coelho nos instiga ao dizer que a ciência moderna, “ao substituir a criação, a poiésis, a estética, ou seja, o que há de interior e mágico, pela verdade verificável, ou seja, o que há de exterior e observável, decretou a morte do mito, já que não podia lê-lo como verdade histórica” (2016, p. 50). Ainda acrescenta Coelho: “exagerando, podemos, porém, entender essa racionalidade científica como a mitologia da primeira época sem mito” (2016, p. 50).

Para isso deixarei vivo meus sentidos aqui para subverter máximas datadas, como a matriarca Audre Lorde questiona enquanto os patriarcas brancos nos disseram, “penso, logo existo”, “a mãe negra dentro de cada um de nós - a poeta - sussurra em nossos sonhos: ‘sinto, logo posso ser livre’. A poesia cria a linguagem para expressar e registrar essa demanda revolucionária, a implementação da liberdade” (2019, p. 47). Como nas mães negras de Lélia González, as narradoras tradicionais de nosso país, que fundaram o português definitivamente brasileiro, o pretuguês, através dos léxicos angolanos, congueses e iorubanos. É no seio da mãe negra que nasce a linguagem como emancipação de uma civilidade indiferente e individualista. Contando histórias com crianças em seus colos mulheres negras se tornaram as narradoras alicerçais de toda a diáspora, é impossível falar de devir griot contemporâneo sem reconhecer o protagonismo delas.

Libertar de alguns destes dogmas não é dizer que recusamos por completo suas existências, mas que podemos partir de suas máximas para criar outros caminhos possíveis de se compreender a produção de conhecimento na vida. Como Castoriadis faz com o principal mito de Platão:

Pensar não é sair da caverna, nem substituir a incerteza das sombras pelos contornos nítidos das próprias coisas, a luz vacilante de uma chama pela luz do verdadeiro Sol. É entrar no Labirinto, mais exatamente fazer ser e aparecer um Labirinto, ao passo que se poderia ter ficado “estendido entre as flores, voltado para o céu”. É perder-se nas galerias que não existem senão porque as cruzamos incansavelmente, caminhar em círculos no fundo de um beco sem saída, cujo acesso se fechou atrás de nossos passos – até que esta rotação abra, inexplicavelmente, fissuras nas paredes por onde se possa passar. (CASTORIADIS, 2009, p. 50 apud COELHO, 2016, p. 128)

O importante deste todo processo de conhecimento não seria apenas a luz no fim do túnel, mas tudo que vivenciamos na trajetória desse percurso. Como os antigos contadores de

história que viajavam por aldeias e aldeias para conhecer outras histórias, cineastas e professores procuram beber em diversas referências para inspirarem seus trabalhos criativos. Como as metáforas de muros e pontes que Nogueira enunciou anteriormente, o importante não é apenas construir é encontrar e fazer brechas nos muros, passar por debaixo das pontes, navegar os rios ou até perambular aparentemente sem destino, mas com dedicação como fazem nossos eternos malandros de becos e vielas.

Por isto, tentei no trilhar dessa pesquisa chacoalhar o fazer acadêmico para tornar a ciência mais viva: sentimos, vibramos logo existimos e por isso fazemos ciência. Uso o plural com frequência nessas sentenças para evidenciar que represento um grupo específico que foi impedido historicamente de se posicionar e reivindicar a posição de produtor de conhecimento. Bem no caminho que Guerreiro Ramos propôs ao trabalhar com o negro vida ao invés do negro tema:

Há o tema do negro e há a vida do negro. Como tema, o negro tem sido, entre nós, objeto de escarpelação perpetrada por literatos e pelos chamados “antropólogos” e “sociólogos”. Como vida ou realidade efetiva, o negro vem assumindo o seu destino, vem se fazendo a si próprio, segundo lhe têm permitido as condições particulares da sociedade brasileira. Mas uma coisa é o negro-tema; outra, o negro-vida. O negro-tema é uma coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso, ou de qualquer modo como um risco, um traço da realidade nacional que chama a atenção. O negro-vida é, entretanto, algo que não se deixa imobilizar; é despistador, profético, multiforme, do qual, na verdade, não se pode dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje (1955, p. 171).

Se outrora pessoas negras eram impedidas de frequentar *espaçostempos*¹¹ formais de educação – como as universidades por exemplo – e só eram presentes nesses ambientes como objetos de estudo, agora estes mesmos tanto reivindicam suas posições nessas instituições, quanto o direito de falar de si mesmos e balançar a maneira como a ciência hegemônica delibera sobre seus corpos e mentes. Grada Kilomba vai de encontro a bell hooks para falar dessa tomada epistêmica do objeto para o sujeito.

bell hooks usa estes dois conceitos de “sujeito” e “objeto” argumentando que sujeitos são aqueles que “têm o direito de definir suas próprias realidades, estabelecer suas próprias identidades, de nomear suas histórias” (hooks, 1989, p. 42). Como objetos, no entanto, nossa realidade é definida por outros, nossas identidades são criadas por outros, e nossa “história designada somente de maneiras que definem (nossa) relação com aqueles que são sujeitos.” (hooks, 1989, p. 42). Essa passagem de objeto a sujeito é o que marca a escrita como um ato político (2019, p. 30).

¹¹ A dicotomia foi própria da construção da ciência em suas origens, na modernidade, mas para as pesquisas com os cotidianos (ALVES, 2015) ela tem significado limites ao que precisamos criar para compreender a tessitura de *conhecimentossignificações* nas múltiplas redes educativas que formamos e que nos formam. Por esse motivo, preferimos escrever as palavras - que aprendemos dicotomizadas com os modos hegemônicos de pensar e escrever desse modo - juntas e em itálico, com aspas simples - para mostrar os limites dessa maneira de pensar e indicando que buscamos criar outros modos de *prácticas teorias*.

O preenchimento do vazio entre o ser objeto e o ser sujeito é um dos principais objetivos destes escritos. Reconhecendo que nas relações psicanalíticas entre sujeito e objeto é impossível existir uma dicotomia completa entre os dois, irei aqui sujeitar os objetos e objetificar os sujeitos numa boa. Como bem Lélia González satirizou, nesta retomada, sujeitos negros saem das latas de lixo da lógica, para protagonizar seu próprio discurso.

Em comunhão a Guerreiro Ramos, pensando no caráter despistador, profético e multiforme reivindico ser aqui um sujeito vivo, que mesmo representando um grupo histórico, fala por si só sem querer ser o único representante de um grupo plural, complexo e diversos como são as populações negras e diaspóricas de origens africanas. Tento romper com a síndrome do pioneirismo que assola muitas de nossas representações; se outrora celebrava-se que tal negra ou negro ocupou, ocupava e ocupa pela primeira vez alguma posição de destaque social – como por exemplo a primeira negra a escrever um livro ou o primeiro negro a dirigir um filme –, agora celebramos a pluralidade de vozes que se irrompem nesses espaços. Escrevo este texto aqui na presença de toda essa polifonia de vozes que se rebelam, mesmo que não as conheça por completo, sei que estamos ecoando em uma sinfonia que desmantela os frágeis castelos de areia do mundo ocidental. Concordo com Tiganá Santana quando diz que “estamos diante de outra proposta de experiência humana, em que o humano, assim como as várias formas de ser, é vetor de força que surge das tranças, redes e conjunções” (2019, p. 67).

Não nos é mais interessante ser retratados por estas instituições, bastiões da ciência ocidental, como meros objetos sem vida analisados por uma distância segura que não comprometeria o bem estar de seus célebres pesquisadores. Lélia González nos provoca, o lixo vai falar, e numa boa, mas sendo lírico e poético como as muitas referências que nos inspiram. A disputa aqui é tanto de narrativas como de linguagens. Como os poetas que vagamundeiam pela responsabilidade com a semântica das palavras, criando assim sentidos ainda mais potentes para elas.

Não misturo aqui toda produção científica no mesmo balaio afirmando que nada se salva da produção científica acadêmica, seria usar da mesma estratégia tacanha que homogeniza e desumaniza negras e negros, só aproveito o espaço para elucidar questões que circunscrevem todo esse trabalho. Para isso encontro muitos aliados em minha trajetória de pesquisa que mesmo fazendo parte dos cânones da episteme ocidental reviraram suas entranhas com seus métodos e estilos de enunciação e produção de conhecimento. Cito a audácia de Freud com os estudos dos sonhos na psicanálise, os intercessores fílmicos de

Deleuze na filosofia contemporânea e as narrativas cotidianas de Certeau para os estudos sociais, só como exemplo de tal colocação.

Este texto é um texto político, não apenas no sentido clássico da palavra, é um texto que milita, mas visando outras táticas de militância, já que muitas delas são constantemente cooptadas pelo capital neoliberal. Penso numa militância do afeto que faz uso de tecnologias do amor (SODRÉ, 2006) para organizar as táticas de combate. É um texto científico, mas que tentará não reproduzir os academicismos dos intelectuais tradicionais.

Esta escrita parte também da pluralidade de sentidos que teci junto com meus interlocutores, assim como a experiência das pesquisas de Frantz Fanon, Neusa Santos Souza, Grada Kilomba e muitos outros que partiram dos relatos cotidianos de diversas pessoas para compor seus escritos. Parto das sensações e interpretações que tive nos encontros com meus atores e interlocutores que confluem nas reflexões teóricas desse texto. Assim afirmo com Souza que “passaram por nossos olhos, ouvidos e pele, fragmentos de discursos, colhidos das histórias-de-vida dos nossos entrevistados, onde ouvimos falar o negro enquanto sujeito que introjeta, assimila e subjetiva” (1983, p. 77). Ou seja, negras e negros como protagonistas de suas próprias histórias de vida.

Assim tentarei não me ater apenas as tradicionais ginásticas teóricas e acadêmicas para dar corpo as minhas teses presentes aqui, me aconchegarei em práticas mais próximas as coreografias, cardiografias, cartografias, pedagogias e cinefilias para corporificar meus argumentos. Com esta proposta teço duas justificativas, a primeira é que para virar de cabeça pra baixo tudo aquilo que eu e muitos outros – que aparecem e aparecerão no decorrer desse escrito – acreditamos como necessário para propor transformações na academia, precisamos que outras fontes criativas sejam consideradas como saberes científicos. Então pegarei emprestado conceitos, formas e percepções de fontes como a poesia, música, literatura, artes visuais, artes plásticas e dramaturgia – sem contar o cinema – para dar liga em minhas argumentações. A rima da poesia, o ritmo da música, a prosa da literatura, a estética das artes e a performance do teatro são algumas das criações do sentir que irão direcionar minhas caminhadas, principalmente algumas incursões na malemolência do samba e nas orações da literatura de escritores negros.

Quanto a literatura, Wuldsom Marcelo explana um pouco sobre as confluências dela com a sua produção audiovisual:

— O cinema influencia a minha escrita literária. Sempre houve a comparação do que eu escrevo com o cinema, do tipo: ‘ah, seus contos lembram o Tarantino’. E eu tinha uma atração muito forte pelo cinema, tanto que tive vontade de fazer primeiro cinema, até que

descobri a escrita literária. Eu sempre fui um leitor voraz, desde criança minha mãe me colocou pra ler, ‘ah, você não está fazendo nada, vai ler então, pega o texto da próxima aula e vai ler’. Tanto que todos os textos do livro didático que precisavam fazer uma leitura para interpretação, eu terminava lendo antes das próximas aulas. Lia tudo. Então, acho que tem essa questão de ser um bom leitor desde criança que cruzou com minha paixão por cinema, no tratamento das imagens. Por isso, a minha literatura é essencialmente cinematográfica. Meu encanto com o cinema é tão grande, que eu comecei a escrever meus contos já trabalhando com imagens, como filmes. Muitas vezes com aquelas rubricas de roteiro entrando no meio... as movimentações. O cinema acabou sendo um recurso também para minha literatura, o que é até um diferencial.

— E o contrário, será que acontece também, da literatura influenciar o jeito que você escreve roteiro? – questiono.

— Já ouvi algumas vezes que meus roteiros são literários. Eu tenho até que trabalhar nisso, mas ele é assim realmente. Penso muito na confluência das linguagens. Não vou dizer que é uma marca, mas é o que me constitui. Eu vim da literatura, meus primeiros passos na arte foram na literatura. No meu primeiro roteiro, eu já tinha dois livros publicados. Isso acaba fluindo naturalmente. O *Se acaso...* tem um poema nele, de uma das namoradas. Geralmente, tem essa relação com a poesia.

Demonstrado por Wuldson, assim como todas estas formas de se fazer arte se aglutinam no cinema e entre si para criar outras mais formas de expressão, a confluência artística faz parte das tradições africanas. Abdias do Nascimento afirma que “para os africanos, a música e a dança, assim como a mímica, a poesia e o ritmo, são partes inseparáveis do espetáculo dramático tradicional” (1980, p. 174). Todos estes são artistas que tanto fabulam mundos outros possíveis, mas também já se inserem na constituição destes, como Édouard Glissant aponta:

O artista é aquele que aproxima o imaginário do mundo; ora, as ideologias do mundo, as visões do mundo, as previsões, os castelos de areia começam a entrar em falência; e é preciso portanto começar a fazer emergir esse imaginário. E aí não se trata mais de sonhar o mundo, mas sim de penetrar nele (2005, p. 67)

A segunda justificativa é que estas práticas estão voltadas mais para o plano dos sentidos, o que subverte a visão asséptica em que a ciência moderna e tradicional costuma se apegar. São práticas que necessitam do corpo presente, em comunhão a mente, para que sejam vividas e sentidas. Práticas cotidianas e sensoriais que foram deslegitimadas muitas vezes no decorrer da história pelo ascetismo da ciência. Como o cristianismo que para se consolidar como teologia no ocidente precisou separar a imanência da alma no corpo, preconizando o

segundo em prol da divindade da primeira; enquanto da mesma maneira a ciência moderna considerou as condições cognitivas características definidoras do ser humano, no penso logo existo, relegando a nossa corporeidade à um caráter secundário e primitivo.

Desta maneira, penso no corpo e seus sentidos como formas de criar outras grafias produtoras de conhecimentos. Como na coreografia, onde o movimento ritmado, e muitas vezes coletivo, do corpo cria outras formas de se organizar e posicionar em comunidade; como na cardiografia para pensar nos sentimentos, sensações e sentidos que o ritmo da vida nos promove e instiga; como na cartografia com as maneiras que mapeamos nossa realidade e organizamos a sociedade em nossos *espaçostempos*; como na pedagogia que conduz a descoberta da vida desde a infância; e na cinefilia nas formas de criação e percepção das audiovisuais. Poderiam aparecer muitas outras grafias, filias e logias que se inscrevem em nossos corpos, principalmente nas estéticas e artes, mas me atenho a estas apenas para demonstrar este pensamento que tem o corpo como fundamento tão importante quanto a mente. Tomando como referências os ideais do escriba Amenemope, o coração – órgão representante para o ocidente dos sentimentos – é representante da sede do pensamento, das ações e do caráter (NOGUERA, 2015, p. 121), então além do nosso cérebro temos o corpo, sobretudo no tato da pele, como grande órgão vital para concepção da cognição. Pensar é refletir com o corpo. Desta maneira intenção aqui não é substituir hierarquias, mas sim encontrar formas de sentir e compreender o mundo que não se prendam a antigas dicotomias. Sodré faz essa virada nos provocando a deixar de viver pensando para começarmos a pensar vivendo (2017, p. 94).

Sem acaso, o corpo e o lúdico foram as estéticas que a população negra encontrou melhores condições para se expressar definitivamente como seres humanos. Tanto por partir de tradições civilizatórias que enfatizam essas formas vivas de expressão, como destrincharemos melhor a frente, quanto por ser obrigada a viver à margem do sistema de poder que a modernidade consolidou. Poder este que só se consolida ao inferiorizar outras formas de sentidos de mundos e que considera qualquer outra organização de vida inferior e primitiva. É a partir destas criações cotidianas, como o cantar, dançar e brincar com a vida que pessoas negras conseguiram se inscrever sua humanidade no ocidente.

Historicamente sempre tivemos e ainda temos exímios artistas, políticos, literatos e cientistas que não delimitam a participação negra na diáspora apenas no campo da cidadania lúdica da música, culinária e esporte. Evidencio aqui que os nossos funcionam e foram obrigados a funcionar dentro da sombra da ludicidade em seus posicionamentos no mundo, o que não diminui a sua relevância na identidade brasileira e certamente até em todo o ocidente.

Assim, os cotidianos da mesma maneira que são *espaçostempos* de invenção e expressão também são *espaçostempos* de coerção e resistência, Grada Kilomba afirma, que o racismo é performado cotidianamente:

O termo “cotidiano” refere-se ao fato de que essas experiências não são pontuais. O racismo cotidiano não é um “ataque único” ou um “evento discreto”, mas sim uma “constelação de experiências de vida”, uma “exposição constante ao perigo”, um “padrão contínuo de abuso” que se repete incessantemente ao longo da biografia de alguém - no ônibus, no supermercado, em uma festa, no jantar, na família (2019, p. 80).

A performance do racismo é uma constante reatualização da história. O racismo brasileiro é um crime perfeito, pois acontece cotidianamente, e nunca conseguem se encontrar os culpados. Segundo Isildinha Nogueira o racismo é um fenômeno inconsciente de nossa sociedade, por isso talvez seja tão difícil identifica-lo. Da mesma maneira que ele está soterrado na consciência, ele está na pedra angular que estrutura as sociedades que viveram o trauma da escravidão. Para a autora este trauma afeta tanto negros quanto brancos e é um fenômeno que faz

com que os conteúdos inconscientes ligados ao racismo persistam, independentemente da realidade social e política. Ou seja, mesmo que, no campo social, político e jurídico o racismo possa estar excluído, tal exclusão opera no plano da consciência dos indivíduos, que enquanto tal, não pode, por si só, determinar o campo do inconsciente (1998, p. 49).

Mesmo supostamente velado em nossos subscientes os efeitos do racismo são bem visíveis e palpáveis na pele daqueles que o sentem. O racismo no Brasil é antes de tudo uma questão de fenótipo, de cor da pele, o que não faz também que este se limite ao superficial da epiderme. Isildinha Nogueira comenta, “o negro vive cotidianamente a experiência de que sua aparência põe em risco sua imagem de integridade” (1988, p. 47).

Mesmo reconhecendo que profundamente o racismo está alijado nos alicerces da sociedade brasileira, percebemos que só a própria da cor da pele já é mais do que o suficiente para subjugar uma pessoa como inferior. Silvio Almeida afirma que “achar que no Brasil não há conflitos raciais diante da realidade violenta e desigual que nos é apresentada cotidianamente beira o delírio, a perversidade ou a mais absoluta má-fé” (2018, p. 120). Assim o racismo não é uma mancha de tinta que pode ser limpada da estrutura, ele é o que define essa mesma. Mbembe, dando continuidade a Fanon, defende que o racismo é um problema intrínseco aos planos dos sentidos:

É sabido que, para ser duradoura, qualquer dominação se inscreve não apenas no corpo dos submissos, mas também deixará marcas no espaço que eles habitam, assim como traços indelévels no seu imaginário. Deve involucrar o subjugado e mantê-lo num estado mais ou menos permanente de transe, de intoxicação e de convulsão - incapaz de reflectir, com toda a clareza, por si só. Só assim pode levá-lo a pensar, a agir e a orientar-se como se fosse irrevogavelmente apanhado nas redes de um insondável sortilégio. A submissão vai também inscrever-se na rotina de todos os dias e nas estruturas do inconsciente. O potentado habita de tal maneira o

submisso que este deixará de conseguir exercer a sua faculdade de ver, ouvir, cheirar, tocar, mexer, falar, de andar, de imaginar, deixará até de sonhar sem referência ao significante senhor que, doravante, o domina e o obriga a balbuciar e a titubear (2014, p. 218)

É deste modo que afirmo que para pensar em maneiras de superar o racismo precisamos considerar todas as vibrações subjetivas que nele reverberam. Só considerando a estética que o racismo apresenta historicamente conseguiremos elaborar mudanças estruturais, conjuntas a demais práticas, que possam desestabilizar esse paradigma.

No mesmo cotidiano em que grilhões e chicotes cerceavam a humanidade de pessoas negras, estas inventavam outras formas livres de se organizar no mundo sem se esquecer de sua humanidade – apesar de todas as tentativas do ocidente. Reconheço aqui as imensas e históricas dores que pessoas sofreram, mas acredito que seja mais interessante para nós nos debruçar mais nas maneiras como fintamos essas desgraças do que apenas nos males que elas tentam nos afligir. Então me é muito mais interessante narrar um gesto de desobediência do que um incidente de agressão. Prefiro muito mais contar como o leão superou o caçador armado do que o contrário; o que já vem sido repetido à exaustão no decorrer da história, como diz o provérbio africano. Quando falamos do genocídio histórico de povos não ocidentalizados estamos virando uma chave de compreensão, ao pensar na vida como possibilidade ao invés da morte como condição. Ou como versa Conceição Evaristo, eles combinaram de nos matar, mas nós combinamos de não morrer.

A vida e suas potências aparecem nesse trabalho como oportunidade de se aprofundar em outras possibilidades de existências. A própria dimensão da cosmopercepção da vida e da morte para tradições africanas é diferente. A empreitada colonial teve como um de seus primeiros objetivos dizimar essa outra percepção do mundo vivo para africanas, africanos e outros povos colonizados através do catecismo cristão. É o que Muniz Sodré cunhou como semiocídio ontológico, que nas palavras do autor:

A reflexão hegeliana é pertinente ao se levar em conta o universalismo cristão, incrustado no universalismo da cultura, construiu-se em nome do espírito em detrimento do corpo. A separação radical entre um e outro é um fato teológico com grandes consequências políticas ao longo da história: no domínio planetário das terras e dos povos ditos “exóticos”, as tropas dos conquistadores pilhavam ouro e corpos humanos, enquanto os evangelizadores (jesuítas, franciscanos), pilhavam almas. A violência civilizatória da apropriação material era, na verdade, precedida pela violência cultural ou simbólica — uma operação de “semiocídio”, em que se extermina o sentido do Outro — da catequese monoteísta, para a qual o corpo exótico era destituído de espírito, ao modo de um receptáculo vazio que poderia ser preenchido pelas inscrições representativas do verbo cristão (2017, p. 101).

Então, “o semiocídio ontológico perpetrado pelos evangelizadores foi o pressuposto do genocídio físico” (2017, p. 101). A ferro e fogo colonizadores tentaram dizimar a bagagem sensível que definiam estes humanos como sujeitos de suas próprias histórias para

transformarem em meros objetos a serem explorados a seu bel-prazer. Porém, como nos conta a psicanálise, em tudo aquilo que se sujeita, há o objeto, e em tudo aquilo que se objetiva, há o sujeito. Assim, tirar a vida do corpo físico não era interessante nem pra catequese cristã, nem pra exploração econômica pois o corpo sem vida não pode ser convertido nem em um fiel ou em mercadoria. Por isto, era mais interessante tentar sublimar as subjetividades ancestrais dos nativos, para que estas pudessem serem moldadas, quase que sub-humanamente, conforme os desejos de dominação, sem representar grandes ameaças ao projeto colonial. É muito mais fácil dominar um corpo que tem sua vida sensível e estética moldada do que um corpo que tem completa noção de suas condições históricas e subjetivas. Certeira Lorde sintetiza esta reflexão: “sabemos que o poder de matar é menor que o de criar, pois ele dá fim em vez de dar início a algo novo” (2019, p. 194).

É evidente que não irei me ater de denunciar as políticas de morte que se intensificam, dia após dia, desde o trauma da colonização para nossa população negra, mas acredito que uma das melhores formas de criticar esse sistema necropolítico é evidenciar a tamanha força de invenção que tais povos possuem. Fugindo também da romantização dessa condição criativa e adaptativa que muitas pessoas negras, empobrecidas ou não, vivem. Evidenciar a fartura e abundância nessas criações, das margens aos centros, é minha maneira de reivindicar nossas vidas, pensando em todos os direitos básicos que não são atendidos pelo poder do estado. Imagine o que seria de nossa sociedade se todas as pessoas pudessem desenvolver suas capacidades igual a pequena parcela de nossa elite?

Aqui encontro nessa arte de encarar a vida como possibilidade alguns pontos interessantes. Primeiro é perceber que para tradições africanas “a arte é o prolongamento da vida” (LOPES, 2005b p. 3), segundo Nei Lopes bebendo nos ideais do cineasta nigeriano Ola Balogun, isto “ocorre porque ela está impregnada de uma vida que lhe é própria” (LOPES, 2005b p. 3). Então a vida só existe na criação e esta mesma que nos faz viver o bem-estar. Privar um ser de criar seus próprios modos de existência é o abster de sua humanidade, porque “a arte deve ser fonte de vida, esperança, ritmo, intuição e saber” (LOPES, 2005b p. 33). Do mesmo jeito que tirar o direito de um sujeito de morrer aos seus costumes é uma forma de sublimar a pulsão de morte que se entrelaça constantemente com a vida como Freud (2010) sugere. A arte prolonga a vida tanto no sentido da longevidade, como na intensidade do tempo, da mesma forma pulsão de morte natural equilibra a existência estável da vida.

Segundo ao encarar o amor como condição ontológica do ser humano. Se outrora o afeto foi limitado a negras e negros encarar o acontecimento do amor como transformação é uma virada de chaves neste paradigma. Como hooks coloca: “a idéia de que o amor significa a

nossa expansão no sentido de nutrir nosso crescimento espiritual ou o de outra pessoa, me ajuda a crescer por afirmar que o amor é uma ação” (2000, p. 196). Amor é uma ação guerreira que precisa de força para brigar com o direito de existir, como nos conta o itan iorubá no qual Oxum lutou com Iku sobre os domínios da vida e morte.

Terceiro é pensar na dimensão estrutural e econômica da vida criativa, sabemos como a produção artística gera renda, movimentando o comércio e criando valores. Impedir o acesso a essa produção estética ou então delimitá-la no caráter lúdico é retirar a possibilidade de ser remunerado devidamente e obter o prestígio do suposto panteão do “belo artístico”.

Alguns binômios, como tempo e espaço, nos permitem romper com aquilo que fundamenta o ocidente, por isso mergulho nas africanidades, para tentar dar uma rasteira e virar de cabeça pra baixo a nada perfeita universalidade da ciência moderna. Nesta perspectiva, é impossível encarar os *espaçotempos*, como na perspectiva cotidianista de Alves (2001), sem ser nessa conjunção que mais tensiona do que sintetiza os conceitos. Como vemos, pelo dito aqui brevemente antes, sobre a organização no espaço, parto de coreografias e cartografias que vivem um outro *espaçotempo*, onde estes vivem em um tempo mais pro coletivo do que o individual. Ou seja, o espaço é pensado mais de maneira horizontal e longa do que nossas cidades verticalizadas de edifícios e cinzas sem vida orgânica natural. A organização horizontal e circular do espaço estende o tempo para outro conceito, a espiralidade, onde Leda Maria Martins comenta que “o tempo, em sua dinâmica espirada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa. Tempo e espaço tornam-se, pois, imagens mutuamente espelhadas” (2003, p. 76). Se é preciso caminhar pra chegar em algum destino, não necessariamente caminhar em linha reta, é preciso de um outro tempo para trilhar essa trajetória que não seja da condição do imediatismo contemporâneo. Se o espaço é menos cogitado e dividido em propriedades pessoais o tempo do trabalho não necessariamente precisa pensar apenas na acumulação individual. Estas são apenas algumas formas de se encarar os *espaçotempos* que não partam da hierarquia e da propriedade, mas sim da tensão em outras possibilidades.

Outra tensão primordial para este trabalho é a dicotomia entre razão e emoção, já está mais do que evidente que as estésias tem um protagonismo neste trabalho, o que não quer dizer de nenhuma maneira que desconsidere qualquer valor ao pensamento racional. Muito menos que faço uma simplória objeção entre uma suposta razão helênica ocidental e uma emoção tradicional africana, como Fanon (2008, p. 116) nos provoca. Parto do plano do sensível tanto para criticar a frieza científica ocidental, quanto para elucidar que mesmo tendo sido relegada as emoções sempre estiveram regerem o mundo ocidental. Achar que elas

poderiam ser veladas e desconsideradas foi que de fato causou muitos de nossos males e patologias – vide a ascensão do conservadorismo atual.

Fanon (1968) ao afirmar que o mundo colonial é maniqueísta percebe algumas contradições as dicotomias ocidentais. Ao depositar negras e negros no plano do irracional e desumanizá-los, o próprio branco está atuando irracionalmente. “Pessoalmente eu diria que, para um homem que só tem como arma a razão, não há nada de mais neurotizante do que o contato com o irracional” (2008, p. 110), complementa o martinicano. O irracional para os brancos é o que não conseguem compreender a partir de suas próprias razões, aquilo que o toca e não é racionalmente incomoda, e sobretudo o que incomoda pode gerar prazer indevido.

Com o relato de Fanon, percebemos que o ideal racional está calcado de incertezas, nem o próprio ocidental ilustrado, muito menos o colonizador histórico, movia suas intenções puramente pela razão. Tal controvérsia cria um estado de confusão completa para o mundo ocidental, tanto para dominadores como para dominados. Fanon mais uma vez nos provoca: “eu tinha racionalizado o mundo e o mundo tinha me rejeitado em nome do preconceito de cor. Desde que, no plano da razão, o acordo não era possível, lancei-me na irracionalidade. Culpa do branco, por ser mais irracional do que eu!” (2008, p. 113). Só se lançando nas irracionalidades do plano dos sentidos que podemos de fato elaborar enfrentamentos ao racismo e seus tentáculos.

Considero aqui plano dos sentidos no amplo senso da estética, basicamente tudo aquilo que fruímos cotidianamente pode ser considerado como um sentido importante para nossa vida em sociedade, sem se prender na noção elitista de estética como arte bela, verdadeira e moral, o que iremos dissecar mais à frente. “Sentir é, no limite, pensar” (SODRÉ, 2006, p. 33), ou seja, emoções, sentimentos e sensibilidades dão sentido a nossa vida em comunidade e não podem ser dissociadas das formas como pensamos racionalmente. Como Jorge Vasconcellos postula:

A consciência, no que diz respeito ao dado, percebe por intermédio dos sentidos (os pontos de contato imediato com o real) e dos afetos produzidos por esses sentidos, não inventa a realidade, ela é propriamente parte dessa percepção. A consciência não doa sentido ao real, nem cria uma realidade; é parte do mundo (2006, p. 57).

Não existe divisão entre estas duas formas de dar sentido ao mundo, mas sim um laço que une estes dois elementos que criam nossas percepções. Se “a consciência nasce do hiato, do intervalo que surge da ação e reação” (VASCONCELLOS, 2006, p. 59), então é do encontro entre o que subjetivamos e aquilo que pode ter acontecido que criamos nossas percepções da realidade.

Não há uma hierarquia de sentidos, estas prejudicam a forma como poderíamos encarar a potência da vida, como temos também na hierarquia criada do olhar perante a oralidade. A cultura escrita e letrada possui muito mais valor na cultura ocidental do que a tradição oral, enquanto para as tradições africanas essa relação acontece de outra maneira. A oralidade é uma característica primordial para muitas sociedades nativas e ainda é imprescindível em nossos cotidianos, mas muitas vezes não é considerada como cientificamente legítima. Em nossa própria linguagem encontramos algumas desta marca em expressões e figuras de linguagem como ‘ponto de vista’, ‘ilustrar’ e ‘observar’, todas elas funcionam na lógica do ‘ver pra crer’. No vocabulário da psicanálise encontramos a importância desta manifestação verbal do ser, não no regime da verdade, mas sim no que é expresso por um sujeito. A própria psicanálise, mesmo sendo fundada nas bases modernas e científicas, é uma contradição a esta maneira lógica e causal de pensamento, por isto, muitas vezes é mal interpretada. No caminho desta subversão, minha escrita pretende trabalhar com estas arestas incontornáveis do discurso e da fala, muito presentes na artesanaria da pesquisa acadêmica e do cinema, como notou Daiane Silva em nossas conversas:

A academia e a escola me frustraram com várias coisas durante essa minha formação. Já o cinema e arte me levam pra esse lugar de experimentação. Acho que precisamos tensionar mais esse ponto. Eu acho que é pensar filmicamente, nós que somos do cinema temos isso de carta na manga quando vamos ao campo de pesquisa. É pensar como documentarista, aquele que não controla a realidade. Estou falando de um tipo específico de documentarista, ele vai construir o seu filme a partir do risco do real. Em pesquisa em educação nós temos que assumir o risco do real. Inclusive tenho trabalhado muito na perspectiva do ensaio, que é processo, erro. Talvez o ensaio é o próprio produto mesmo com rasura. A gente precisa assumir a experiência da pesquisa sem medo. Cada pesquisador mesmo pesquisando temas parecidos tem o seu caminho, você quando me perguntou sobre a minha relação com o cinema na infância e eu contei do meu pai mentindo que meu avô era dono do clube Itapagipe? Ele está fabulando uma realidade, quer algo mais cinema do que isso?

Lidando com o risco do real, de acordo com Ronilda Iyakemi Ribeiro (1996) “para o negro-africano o visível constitui manifestação do invisível. Para além das aparências encontra-se a realidade, o sentido, o ser que através das aparências se manifesta” (p. 18). Apesar de letras e palavras também trabalharem com o invisível em suas representações, o não visível da oralidade perde muito do seu poder de legitimidade em sociedades cada vez mais no regime do império das imagens. Leda Maria Martins aponta sobre os perigos dessa apreensão ocidental calcada na visível e cognoscível:

Tudo que escapa, pois, à apreensão do olhar, princípio privilegiado de cognição, ou que nele não se circunscreve, nos é ex-ótico, ou seja, fora de nosso plano de percepção, distante de nossa ótica de compreensão, exilado e alijado de nossa contemplação, de nossos saberes (2003, p. 64).

Não por coincidência o racismo tem como principal característica o fenótipo, pois é a partir desse visível não compreensível, o exótico das diferenças de características físicas, que se alicerçou toda uma estrutura racista que torna sub-humano quem seja diferente dos padrões físicos e subjetivos impostos. Curiosamente essa sanha pelo visual cria uma relação de desproporções com o corpo para o ocidente, Oyèrónkẹ Oyěwùmí coloca que:

A razão pela qual o corpo tem tanta presença no Ocidente é que o mundo é percebido principalmente pela visão. A diferenciação dos corpos humanos em termos de sexo, cor da pele e tamanho do crânio é um testemunho dos poderes atribuídos ao “ver”. O olhar é um convite para diferenciar. Diferentes abordagens para compreender a realidade, então, sugerem diferenças epistemológicas entre as sociedades. Em relação à sociedade iorubá, que é o foco deste livro, o corpo aparece com uma presença exacerbada na conceituação ocidental da sociedade (2002 p. 3).

Apesar do corpo aparecer com uma presença exacerbada para o ocidente, ele parece estar vazio de sentidos, porque ou ele aparece como receptáculo do primitivismo ou então como um culto imagético das sociedades de consumo, mais uma vez hierarquizando as diferenças. Este movimento não tem como intenção subjugar as visualidades as sonoridades – muito menos suas culturas de origem –, mas entender as potências e carências próprias de cada uma. Ambos sentidos estão relacionados com outras capacidades sensoriais nossas, como o visual desperta nossas papilas gustativas e o som nos toca por ondas vibracionais. A partir dessa sinestesia, para Deleuze é impossível dissociar o próprio ato de pensar com as faculdades humanas do ver e falar, o autor afirma que,

pensar, é primeiramente, ver e falar, mas com a condição de que o olho não permaneça nas coisas e se eleve até as “visibilidades”, e de que a linguagem não fique nas palavras ou frases e se eleve até os enunciados. É o pensamento como arquivo. Além disso, pensar é poder, isto é, estender relações de força, com a condição de compreender que as relações de força não se reduzem à violência, mas constituem ações sobre ações, ou seja atos, tais como “incitar, induzir, desviar, facilitar ou dificultar, ampliar ou limitar, tornar mais ou menos provável” (1992, p. 120).

Então além daquilo que podemos ver ou externar com a fala nos importa mais o que fazemos com o que subjetivamos. Pois, se o pensamento não é um ato frio e funciona junto com aquilo que nos aquece ou deixa de aquecer, o importante de fato não é se vemos ou falamos, mas sim quais ações que tomamos a partir disso. Cabe saber se o jeito que processamos e encaramos as audiovisualidades contemporâneas é excludente, inclusivo ou indiferente aquilo que uma narrativa propõe.

O caso do cinema é exemplar para esta discussão, pensando nos modos que o fruímos e dos usos que fazemos dele. A intencionalidade do cinema, tanto na criação quanto na exibição, parte de propostas diferentes que vão do simples entretenimento, com fins mercadológicos ou não, até o filme mais sensorial e abstrato possível, considerado cinema de arte ou não. Conversando com Marcos Lamoreux batemos um pouco nessa tecla:

— Não quer dizer que precisamos sempre produzir conteúdos que sejam fechados, tipo enlatados, é bom os filmes terem esse caráter de liberdade de pensamento, de interpretação, para que os espectadores consigam criar em cima de alguma coisa, mas não dar já um produto fechado só para consumo, meio que blockbuster — comentário.

— É aquilo que falamos sobre o que a pessoa entende da sua obra e o que você realmente quer dizer, a opinião da pessoa que assistiu sobre aquela obra. Eu não faço só ficção, faço documentários que tecnicamente é uma coisa já fechada mas que as pessoas interpretam de outras maneiras, algumas maneiras até que inimagináveis — responde rindo Marcos. — Eu fiz um documentário sobre uma mulher negra de uma periferia de São Paulo foi um filme que foi outra coisa, a experiência de fazer o filme também é muito interessante e gratificante na maioria das vezes, como por exemplo, esse documentário, é uma entrevista, é uma fala de uma pessoa solo, não tem nada além da pessoa falando, essa mulher, mas pra poder chegar lá e captar ela falando eu fui pra São Paulo de carona, com dois reais no bolso, tive que vender fanzine num show no domingo para poder ter dinheiro pra voltar pra casa, pra poder pegar o metrô pra poder ir até ela, pegar câmera emprestada pra poder filmá-la e por aí vai. A amizade que desencadeou a partir desse momento foi uma coisa única, além da impressão que as pessoas tiveram sobre o filme. Uma coisa pessoal. É isso, o cinema estimula quem tá fazendo e quem tá vendo.

Distante de todo o glamour que o cinema pode estar associado, como uma produção rigidamente organizado, onde todos os cineastas envolvidos tem total controle sobre o produto final e que a reação das plateias ocorrera como o esperado, o cinema funciona muito mais no acontecimento, sobretudo os cinemas negros, do que num planejamento frio e calculista. Tudo depende de como o filme flui e os espectadores vibram. Tudo depende da maneira como ele é modulado, como Deleuze comenta:

Entre os mais belos textos de Bazin há um onde ele explica que a fotografia é um molde, uma moldagem (e daria para dizer de outra maneira que a linguagem também é um molde), enquanto o cinema é todo ele modulação. Não são só as vozes, mas os sons, as luzes, os movimentos que estão em modulação perpétua (1992, p. 70).

Ainda sobre as dicotomias que envolvem as sonoridades em nossas culturas, é curioso nos indagarmos do porque muitas vezes consideramos o cinema apenas como uma arte visual e esquecemos de sua sonoridade. Por exemplo, para o cineasta Júlio Bressane o cinema é a música da luz (VASCONCELLOS, 2006, p. 69). Com Cleverton Borges encontro em uma de suas falas um comentário bem interessante sobre esse movimento:

Eu vejo o som muito como o sentimento da imagem. É ele que muda a sua percepção dela e de uma história. Se temos uma tela preta e está passando uma música romântica, já podemos supor o que vai acontecer. Olhar o som ao redor que existe no processo de estar presente numa localidade é único, porque cada lugar tem

um som diferente. Trazer isso pro cinema pra mim é muito mágico. Eu vejo muito o som como o sentimento do filme, como a emoção. Se vai me dizer se o filme é engraçado, se é duro. Pra mim quem edita o rumo não é nem o roteiro, é o som mesmo. O trabalho que mais gosto de fazer é o documentário, porque é o mais inesperado na hora da gravação. Nunca sabemos o que vai acontecer, o filme acontece na sua frente. Não é nada propositalmente redigido. Sei que existe uma pesquisa, uma entrevista, mas o documentário é totalmente espontâneo.

Aqui encontramos algumas confluências entre o cinema e a psicanálise quando Tania Rivera pontua que “a psicanálise é um método que interdita o olhar (o analista põe-se habitualmente fora de vista, atrás do divã) para posicionar em seu centro a fala do sujeito — a associação livre” (2008, p. 15). Com Cleverton e as considerações sobre a tradição oral de Hambaté Bâ vemos como a palavra tem um local de veracidade na produção de discursos, tanto em ser respeitoso com aqueles que estamos em interlocução, quanto ser fidedigno com a realidade que queremos retratar, e como também este extracampo da fala que ecoa em nós e faz elaborar sobre nós mesmos.

Larissa Nepomuceno traz um comentário bem pertinente sobre essa relação entre a visualidade do cinema em seu documentário *Seremos Ouvidas* (2020) que retrata a luta de mulheres surdas dentro da perspectiva do direito das mulheres. Dando continuidade a seu primeiro filme *Megg* sobre a primeira doutora trans negra do país, Larissa começou os processos de pesquisa do seu trabalho de conclusão de curso depois de conhecer mais sobre o universo surdo fazendo um curso de libras. Ela comenta sobre essa inserção nesse universo:

Foi um filme mais complicado do que o da Megg, por mais que eu não faça parte do universo da transexualidade e travestilidade é muito fácil fazer pesquisa e encontrar informações para serem inseridas no filme. Na questão das pessoas surdas é mais difícil, há dois anos atrás era ainda mais difícil do que hoje, porque já tem mais material disponível. Então foi um processo de conversar com as três mulheres e pensar possibilidades de como eu poderia resolver um documentário todo em libras porque tradicionalmente temos a pessoa falando e aí entra uma imagem de cobertura e continuamos a ouvir aquela voz e com libras isso não é possível e eu não queria usar dublagem. Já tinha visto uns filmes que as pessoas dublavam as pessoas surdas, eu não queria isso, queria assumir a linguagem de sinais mesmo. No processo de pós sempre que tinha um corte mostrava para uma pessoa ouvinte e pra uma mulher surda e elas iam me orientando. Percebo que fez total diferença no processo final do filme.

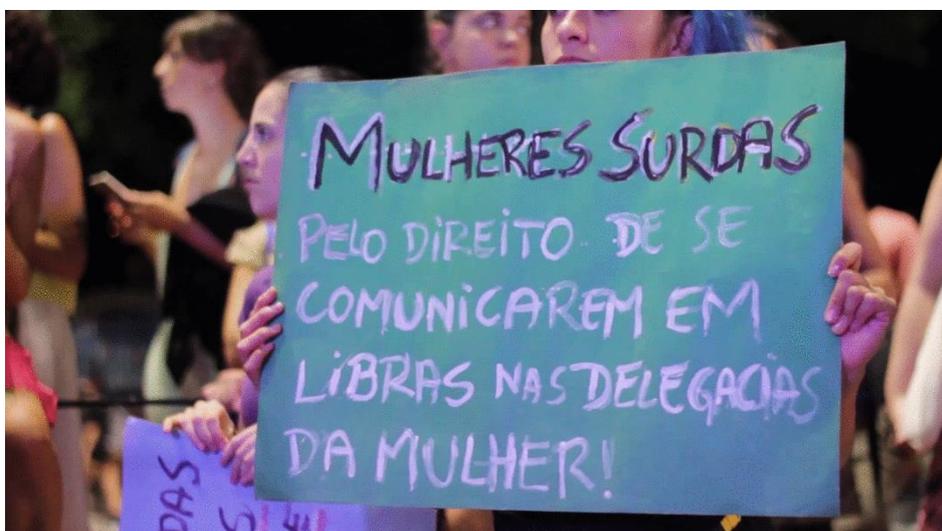
Tal como a psicanálise estamos habituados a interditar o olhar em filmes, principalmente documentários, com estas imagens de apoio que nos ajudam a elaborar sobre os assuntos discutidos, porém a experiência de *Seremos Ouvidas* foi de trabalhar este incomodo como denúncia.

Lembro muito da primeira vez que tentei conversar com uma pessoa surda nas minhas aulas e foi um incomodo muito grande. Tem alguns sinais que são muito fáceis de entender, tipo o “você” que é apontar o dedo indicador, mas “mãe” é um sinal muito mais difícil de se entender. De alguma forma eu queria trazer esse incomodo pra tela, queria fazer de alguma forma que as pessoas entrassem naquele silêncio e realmente ficassem submersas no filme. A primeira entrevista que a gente fez que foi com a Gabriela nós chegamos a colocar microfone dela, porque eu queria mesmo esses sons, tanto os que ela faz com a boca quanto de bater no corpo e fazer

os sinais, queria que isso fizesse parte do filme. Nas outras duas entrevistas a gente acabou não usando porque percebi que a Klicia e a Celma não faziam muitos sons mesmo então não ia fazer muita diferença. Porque tem muita gente acha que libras é só sinal, mas na verdade é todo corpo e até a emissão de som porque as pessoas surdas normalmente são oralizadas desde criança, então elas usam o som também.

Quase em sinestesia a oralidade de pessoas surdas aparecia em seus corpos, sensibilidade que Larissa só conseguiu explorar no seu filme por sua relação cotidiana com o universo surdo, o que cria uma experiência audiovisual respeitosa e que explora as presenças e ausências dos sentidos do que é viver para surdas e surdos. Certos incômodos são necessários, desde que respeitem aqueles que precisam, para que a experiência de elaboração, muito como na psicanálise, aconteça no cinema.

Figura 2 - Frame de Seremos ouvidas



Fonte: imagem cedida pela cineasta

A educação também não está atrás, é no ato de não fazer certas vontades de crianças que elas têm a possibilidade de aprender a ser menos tímidas, egoístas ou coisas afins. É importante para esse trabalho exemplificar como estas vivências cotidianas nos afetam e são completamente fundamentais nos jeitos e maneiras em como criamos e agimos. Como por exemplo, a própria maneira que escrevo esse texto parte dos meus próprios modos de vida que encontram ressonância nas práticas que venho descrevendo aqui. O ato da escrita é uma função primordial para cineastas e professores. Pego emprestado a relação entre cinema e escrita feita por Rivera para exemplificar tais relações:

São muitos os cineastas que falam do cinema como uma escrita. Para Eisenstein, a montagem é escrita figurativa, assim como os ideogramas chineses — como o rébus no sonho, diríamos. Também para Dziga Vertov, a montagem é a escrita do filme por meio das imagens. Ele afirma, porém, em 1924 — antes, portanto, do advento do cinema sonoro —, que o cinema seria o meio de inscrever, fotografar os sons. O cinema seria, assim, a inscrição de algo impossível de se mostrar como tal — e a escrita se tornaria prioritariamente ritmo (2008, p. 60).

A escrita se move num ritmo sonoro possível para imaginar com o cinema aquilo que nossos olhos são impossíveis de ver naturalmente. Da mesma maneira professores apresentam para suas crianças o universo letrado a partir da sonoridade e rítmica dos fonemas que compõe seus cotidianos. Não é apenas letrar o mundo, mas sim senti-lo com todos sentidos. Na arte de contar histórias, a tela de cinema é onde cineastas pintam suas narrativas, como o quadro da sala de aula é onde o professor inscrevem o mundo, como griots performam este quadro apenas como a incorporação de sua fala. Ousmane Sembène no documentário *Sembène – A criação do cinema africano* (1994) talvez seja o melhor exemplo do encontro entre griots, cineastas e professores.

Figura 3 - Sembène e seu quadro imaginário



Fonte: Sembène – a criação do cinema africano (1994)¹²

Resenhando sobre um quadro imaginário, na varanda de sua casa voltada para o atlântico, ele versa sobre suas técnicas de contação de história e enquadramento para o cinema. Martins ao estudar a linguística bantu do Congo percebeu que “da mesma raiz, *ntanga*, derivam os verbos escrever e dançar, que realçam variantes sentidos moventes, que nos remetem a outras fontes possíveis de inscrição, resguardo, transmissão e transcrição de conhecimento” (2003, p. 64). O saber só é partilhado se soubermos seguir com o ritmo de uma composição.

Estas outras noções de perspectivas não apenas retira a visão de sua posição privilegiada, como também reconhece nossos outros sentidos sensoriais – audição, paladar, olfato e tato – como intercessores de nossa produção de sentido e conhecimento. Pego por exemplo a experiência de ir ao cinema, ela envolve todos os nosso sentidos além do audiovisual: o paladar do sabor de uma pipoca, o olfato no cheiro característico de uma sala

¹² Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-eterna-resenha-entre-o-griot-o-professor-e-a-cineasta/> Acesso em: 26 out. 21

de cinema, o tato na tensão de agarrar uma cadeira em uma cena mais emocionante; todos esses sentidos afetam em nossa fruição de um filme, mesmo que passando muitas vezes de maneira imperceptível. O mesmo acontece com as salas de aula é preciso incorporar estes outros sentidos para dentro de nossas percepções cotidianas sobre as escolas. Nilda Alves fala sobre esse ver além:

Buscar entender, de maneira diferente do aprendido, as atividades do cotidiano escolar ou do cotidiano comum, exige que esteja disposta a ver além daquilo que outros já viram e muito mais: que seja capaz de mergulhar inteiramente em uma determinada realidade buscando referências de sons, sendo capaz de engolir sentindo a variedade de gostos, caminhar tocando coisas e pessoas e me deixando tocar por elas, cheirando os odores que a realidade coloca a cada ponto do caminho diário (2001, p.18-19)

Por isso precisamos encarar a vida dentro destes diversos movimentos, eles são bem mais amplos e complexos do que a hermenêutica ocidental propõe. Alves (2001) em suas pesquisas com os cotidianos escolares encontra cinco movimentos que ecoam essas outras percepções do fazer e saber ciência, são eles: o sentimento do mundo; virar de ponta cabeça; beber em todas as fontes; narrar a vida e literaturizar a ciência; e *ecce femina*. Estes movimentos podem confluir em nossos encontros entre griots, cineastas e professores nas seguintes maneiras: o sentimento de mundo ao viver a vida com todos os sentidos indo além do visível nos sabores e tatos que estão presentes nos *espaçotempos* de exibições de filmes e nos chãos de escolas; virar de ponta cabeça na pirueta epistemológica que embaralha as hierarquias da ciência, quando cineastas e professores trazem os saberes tradicionais africanos para suas narrativas; beber em todas as fontes ao trazer para a roda elementos que a tornam mais viva e interessante, quando as referências do cinema não se limitam a uma única matriz e os currículos escolares vivem suas comunidades além das imposições institucionais; narrar a vida e literaturizar a ciência ao encontrar em nossas vivências o material que precisamos para escrevermos e trilharmos nossas próprias histórias; e a *ecce femina* ao entender a autoria, principalmente das mulheres, como processo imprescindível para nossas trajetórias cotidianas, sobretudo no cinema e em salas de aula.

Todos estes movimentos, que se cruzam aqui no decorrer do texto, são o que formam comunidades com outras possibilidades de se viver. Comunidades são redes de múltiplos sentidos que se tecem a partir de nossas vidas, criações e desejos coletivos. São rizomas como para Deleuze e Guattari porque partem de raízes imbricadas em comum; são redes educativas porque as formamos e por elas somos formados; e fazem parte da filosofia do ubuntu, porque só sou porque nós somos. Todas estas possibilidades confluem nos encontros que pretendo fazer nesse trabalho na prática, função e ação dos cineastas e professores que caminham para

se tornar griots para suas comunidades. Alves fala um pouco sobre essa experiência de contar, narrar e trançar histórias nos cotidianos:

É preciso, pois, que eu incorpore a ideia que ao narrar uma história, eu a faço e sou um narrador praticante ao traçar/trançar as redes dos múltiplos relatos que chegaram/chegam até mim, neles inserindo, sempre, o fio do meu modo de contar. Exerço, assim, a arte de contar histórias, tão importante para quem vive o cotidiano do aprender/ensinar. Busco acrescentar ao grande prazer de contar histórias, o também prazeroso ato da pertinência do que é científico (2001, p. 33)

Estas redes que estes formam tecem o tecido social que cobre, une e abriga suas comunidades. Em tempos de rompimentos de laços, precisamos ainda mais aprender a tecer redes que possam representar segurança, bem estar e prosperidade para aqueles que mais precisam.

Dentro dessa perspectiva da criação cotidiana Milena Manfredini me relata como o cinema faz parte do seu fazer cotidiano:

Eu tenho certeza que cinema é meu lar. Porque mesmo quando eu não estou num set, ou numa ilha de montagem, ou nessas etapas de produção de um filme, estou pensando em cinema o dia inteiro, o tempo inteiro, não por hobbie. Porque eu acho massa, lacração, quero dar close de artista. É muito forte. O cinema é a lente pela qual eu enxergo o mundo. Eu me relaciono com o mundo por intermédio do cinema. O cinema é isso, até lavando louça eu estou fazendo cinema, pensando no cinema. Pode parecer uma coisa meio forçada, do tipo, como assim fazer cinema lavando louça? Não é que eu tive uma ideia exatamente naquele momento que estou sentada na ilha. Isso está sendo construído em várias tramas, as vezes é claro que vem um lampejo quando estou lavando louça, mas quando eu estou em movimento as ideias começam a fluir, a se oxigenar e tal.

Em consonância a este ponto Rivera afirma que todos nós “somos sujeitos cinematográficos” (2008, p. 10). Desta maneira, o fazer cinematográfico pode se encontrar no simples fabular cotidiano, como em criações audiovisuais contemporâneas desde despreziosamente a gravar um áudio de whatsapp até assistir um vídeo do feed de nossas redes sociais.

Acredito que toda produção que se compõem em imagem e som em movimento tem um pouco de cinema. Esta ousada ideia não pretende alargar e tentar circunscrever qualquer produção audiovisual como cinema, mas entendo que muitas das sensibilidades do cinema reverberam em muitos outros planos do alargado conceito de audiovisualidades. Esta é apenas uma das maneiras que podemos perceber que a constante mania de associar o cinema somente ao ser caráter imagético é insuficiente.

Definir os cinemas negros como um conceito, no seu sentido restrito, nunca vai ser suficiente. Assim como os movimentos diaspóricos que contestam a falácia da modernidade, os cinemas negros não podem ser definidos em vieses engessados e excludentes, os cinemas negros são movimento e dissenso. Ao mesmo tempo que aquilomba negros não se contenta com os limites do próprio quilombo. A definição de cinema negro não pode ser delimitante

como o próprio espaço excludente que esta arte impõe cineastas negras e negros. Ele é potência criativa de fabulações de novos mundos. Me alio a Kênia Freitas em sua fundamentação do que seriam os cinemas negros, eles se fundamentariam em dois básicos princípios: são cinemas de autorias e vivências negras (2018, p. 161). Por isso a nomenclatura no plural de cinemas negros, se são cinemas que falam de autorias e vivências negras então não podem ser únicas, considerando que a experiência negra, apesar de suas especificidades locais, é atlântica e continental. Reconhecendo que a diáspora africana é tanto a dispersão negra pelo decorrer do continente africano quanto por suas dispersões atlânticas, forçadas ou não, nas américas e também nas demais diásporas no restante do globo terrestre.

Katiúscia Ribeiro (2020) em seus estudos sobre as filosofias do antigo Kemet aponta que os grandes sábios tinham em dois princípios, vivência e experiência, como fundamento de seus questionamentos. Conceitos similares com os que definem os cinemas negros conforme Freitas (2018), Ribeiro complementa:

Vivência aqui se refere à experimentação da relação do ser com a natureza, aos sentidos, às sensações, à afetação de um corpo no mundo. Esse mesmo corpo é dotado de expressão, de produzir sentido, de atribuir valor, de criar. A nossa seta aponta para um sentir, um relacionar-se, um afetar-se no caminho da existência (2020, p. 45).

É curioso perceber que a definição de Freitas ainda reverbera alguns princípios fundamentais do pensamento kemético. Pensando em experiência como autoria e criação, podemos afirmar que os cinemas negros contemporâneos buscam criar um possível caminho atrás de uma outra forma de sentir o mundo para pessoas negras.

O interessante na tentativa de definição de Kenia Freitas (2018) é que ela foge da comum concepção que os filmes dos cinemas negros precisam estar sempre se posicionando no campo do combate direto ao racismo. São filmes que não essencializam a experiência negra e expandem estas para territórios que vão além do jugo de valor da própria branquitude, nem para confrontá-lo, nem para educá-lo. Assim cineastas negras e negros criam suas narrativas cinematográficas a partir de seus desejos de fabulação, evidenciando essa pluralidade de vivências que ecoam no que é ser negro na diáspora. Maurício Moraes comentou comigo sobre esse tipo de representação ao falar de seu filme *Minguante* (2020):

Eu acho que a branquitude espera que a gente só fale de racismo, de dor. Claro que quando a gente não tá falando, em primeiro plano, quando a gente não aborda esse assunto, mas no segundo plano, tendo um diretor negro e um personagem negro em tela, pra mim isso já é muito significativo. Significa muito. A branquitude tende a pensar que as nossas histórias são únicas. Mas, não, é muito plural. É bem diverso em várias perspectivas. Por exemplo, no meu filme *Minguante*, é num viés da sexualidade, num viés que já pega essa interseccionalidade de negritude, mas também falando sobre sexualidade. A vida dele [protagonista do filme], a vida de afeto, a vida em relação com outras pessoas. Eu acho que isso também a gente tá falando sobre cinema negro.

Essa pluralidade de vozes não faz com que os filmes percam seu caráter político, já que dentro do contexto histórico do cinema uma pessoa negra dirigir uma câmera é um ato político por si só. Analisando o contexto do cinema negro brasileiro contemporâneo, Freitas (2018) encontra um embrião de um cinema que se volta para experiências não unívocas, a autora acrescenta que estes filmes, por serem autorreferentes, “afirmativos (beirando e chegando ao celebratório em alguns casos) e proponentes de olhares não opositivos/responsivos. Enfim, filmes que apostam e apontam para realizações artísticas negras plenas de si e em si, com vivências negras fanonianas de potências de expansão infinita” (p. 164).

Figura 4 - Cartaz de *Minguante* (2020)



Fonte: disponibilizado pelo cineasta

Partindo de bell hooks a autora aponta também que estes filmes não precisam se limitar no maniqueísmo do “bom” ou “ruim”, “certo” ou “errado”, “nós” e “eles”, cineastas negros também são passíveis de produzir filmes que não atendam nossas expectativas cinematográficas, da mesma maneira que cineastas brancos podem acertar na criação de narrativas flertam com o conceito de cinema negro. A grande questão é conseguimos produzir narrativas que preencham ou estilhacem a fissura de representações cinematográficas negras distante dos históricos estereótipos, caricaturas e clichês.

Este movimento não se limita também na questão da produção, mas sim de uma percepção crítica, na criação de uma estesia partilhada que alimenta uma comunidade preparada para lidar criticamente com a vivência negra.

A percepção estética é elemento fundamental da experiência estética. Para além dos sentidos contidos na obra, as apropriações vivenciadas pelos espectadores – tomados como sujeitos ativos do processo de produção de sentidos – revelam novos sentidos,

nem sempre previstos na produção do objeto estético. [...] E essa dimensão performática evidencia a dimensão sensível e afetiva da experiência estética. É estesia compartilhada (BARROS, FREITAS 2018 p. 106-107).

Como já ficou evidente a pluralidade é uma noção caríssima para este trabalho, mas quando ressaltado que é importante demarcar estas singularidades de cada realizador negro de cinema não estou querendo nem categorizar ou dividir estas produções cinematográficas em subcategorias. Encaro divisão aqui mais como multiplicidade do que como a máxima ocidental do dividir para conquistar. Sobre os processos de criação, Alves complementa dizendo que “ao invés de dividir, para analisar, será preciso multiplicar — as teorias, os conceitos, os fatos, as fontes, os métodos etc. Mais que isso, será necessário entre eles estabelecer redes de múltiplas e também complexas relações” (2001, p. 36). Mesmo ao multiplicar não temos garantia que as tessituras necessárias sejam realizadas, assim ela complementa: “nesse sentido, é necessário estar alerta para a questão de que a variedade - a imensa variedade - com que tenho que me defrontar não é garantia de complexidade” (2001, p. 36). Para que a complexidade de fato aconteça precisamos compreender a variedade e programar ela de maneira que a diferença seja algo contributivo ao invés da mera e simples diversidade. Como Achille Mbembe afirma:

A celebração da alteridade só tem sentido se ela se abrir para a questão central do nosso tempo, a da partilha, do comum e da abertura para o mundo. O peso da história encontra-se aí. É preciso aprender a carregar e a repartir o seu peso de uma maneira mais eficaz. Estamos condenados a viver não apenas com aquilo que produzimos, mas também com o que herdamos, e devemos aprender a viver tudo isso em liberdade (2014, p. 296).

Se dividir está mais pra partilha do que pra separação reconhecer estas diferenças inerentes a comunidade negra é mais do que importante, sabemos que as diferenças de gênero, classe, idade, sexualidade e regionalidade se manifestam de maneiras diferentes a partir de subjetividades diferentes, mas isso não quer dizer que criaremos posições numa suposta tabela de opressões, como Audre Lorde (2019) sucintamente colocou: não existem hierarquias de opressões. Reconhecemos privilégios e desigualdades, mas isso não quer dizer que as pessoas irão definir suas trajetórias de vida apenas a suas condições identitárias. Nossas subjetividades são bem mais complexas do que isso. E muitas vezes este movimento sectário pode ser mal elaborado e ser usado por mal intencionados para criar uma contenda desnecessária que mais confunde do que contribui. Dividir então aparece como possibilidade de partilhar algo e de ganhar com a diferença e a pluralidade. Lorde mais uma vez sabiamente comenta, “em nosso mundo, dividir e conquistar deve se transformar em definir e empoderar (2019, p. 140)”. Dividir também é sobre partilhar poder. Certas coisas só tem valor ao ser compartilhadas, como o conhecimento por exemplo, é a partir de trocas que podemos criar outras subjetificações. Nei Lopes ratifica esse pensamento ao partir das tradições africanas:

O conhecimento, ligado ao comportamento do homem e da comunidade, não é uma matéria abstrata que possa ser isolada da vida. Ele deve implicar uma visão particular do mundo e uma presença particular nesse mundo concebido como um todo, em que todas as coisas se ligam e interagem (2005b, p. 30-31).

Tomemos as brincadeiras de crianças como exemplo, desde os primeiros meses de vida os bebês estão interagindo com algo, podendo ser um humano ou não, a fim de criar estas subjetificações, dais quais muitas podemos chamar de brincadeiras. De fato, a brincadeira não precisa da presença de um outro humano para acontecer, mas sabemos que ela toma outros níveis quando acontece na presença de no mínimo mais uma outra pessoa. Então a brincadeira só torna presente uma de suas características principais, a interação, a partir da relação com o outro. Não à toa, aquele que foi privado, por quais que sejam os motivos, da experiência de certas brincadeiras de grupo na infância é estigmatizado como inexperiente. Chacotas do tipo evidenciam esta questão como em: ‘criado com a vó’, ‘criado com leite com pera’, ‘criado no play’, ‘jogava bolinha de gude no carpete e soltava pipa no ventilador’ e outras.

A infância também possui uma grande importância nas reflexões deste trabalho, Fu Kiau nos diz sobre a tradição Kongo prestar “grande atenção à sua juventude, porque *Môyo a kânda, bilesi* (a vida da comunidade está em sua juventude), diz um provérbio. Uma comunidade sem juventude não tem futuro” (2000, s/p). Desta forma muitos das minhas conceituações irão passar para o conceito de infância dentro dos *espaçostempos* das tradições africanas, como veremos mais à frente. Estas ideias nos permitem pensar como se reaproximar destas concepções podem nos ajudar a tecer práticas educativas mais coletivas e significativas

Os jogos brincam muito com esses sentidos, como temos nos ‘mano a mano’ e nas trocas das culturas de rua dissecadas por Gustavo Coelho. Mesmo nas lutas e brigas que envolvem muitas dessas manifestações, a intenção nunca é eliminar por completo a presença do outro, mas sim experienciar a oportunidade de trocar, no corpo a corpo inclusive, com um adversário. A interação é assim um dos principais ingredientes destas culturas de rua que se assemelham muito com práticas tradicionais ameríndias e africanas onde os *espaçostempos* são organizados em prol do encontro e da troca. Existem muitas coisas em comum entre as ruas e praças urbanas de hoje com as aldeias, quilombos e terreiros de outrora.

Então reconhecendo a importância da troca que parti para meus encontros com cineastas negros do Brasil, o que foi um grande desafio, devido a inúmeros imprevistos, mas foram experiências bem gratificantes. O primeiro desafio era adaptar a ideia inicial de se produzir um documentário com cineastas cariocas devido ao isolamento social. O segundo e mais complicado desafio foi executar essa ideia, quase megalomânica, de querer conversar

com cineastas de todo o Brasil, considerando que teria que usar minhas redes para encontrar pessoas e que elas teriam que estar dispostas a participar da minha pesquisa e que depois teria que transcrever, editar e tecer o material da conversa com os objetivos de minha dissertação. Depois de muitos encontros e desencontros, vídeo-chamadas, quedas de internet, risadas, choros, pedidos recusados, elogios, e-mails ignorados, felicitações, vendas de livros, idas aos correios, transcrições, cortes, puxões nos cabelos e diversas outras trocas consegui realizar treze conversas com cineastas das cinco regiões do Brasil.

Procurei nesses convites tentar convidar pessoas mais diferentes possíveis para evidenciar a diversidade destes atores dos cinemas negros. Pensando diversidade não só geográfica, mas sim de classe, gênero, tom de pele negra, idade, sexualidade entre outros. Apesar de umas decepções consegui uma variedade bem interessante dentro de uma faixa etária de uma grande geração que vem mudando a cara do cinema negro na última década. Com isso consegui diretores, roteiristas, produtores, fotógrafos, técnicos de som, diretores de arte, figurinistas, continuístas, editores, programadores, curadores, cineclubistas e muitas outras atuações. Dentre essas funções específicas do cinema encontrei muitos professores e educadores, alguns mais ligados à formação audiovisual, outros mais na educação básica, principalmente dentre os programadores, curadores e cineclubistas. O que não quer dizer também que não encontrei professores da educação básica que já tenham assinado direção ou roteiro de algum filme.

Desenvolvi essas conversas através de um modelo pré-definido de perguntas, que variavam dependendo da pessoa em questão, mas que seguia um modelo do tipo: começar perguntando sobre as relações da pessoa com cinema na infância e como elas te influenciaram a trabalhar com cinema atualmente; em seguida a uma série de perguntas mais específicas sobre atuação dessas pessoas com o cinema; depois uma pergunta pedindo para traçar um panorama da produção de cinema realizado por pessoas negras no estado ou região; e por fim uma pergunta relacionada a um dos objetivos gerais dessa dissertação, como por exemplo; ‘cineastas e professores podem ser considerados griots de suas comunidades?’ ‘como os cinemas negros pode proporcionar alternativas a necropolítica’, ‘podemos considerar a ação dos cinemas negros como criação de quilombos contemporâneos?’.

Estas perguntas tinham a intenção de orientar a conversa e criar um roteiro para edição delas. Disponibilizei estas conversas publicamente no formato de entrevista, pois uma das intenções era dar reconhecimento aos trabalhos destes cineastas, já que muitos estão a parte da grande mídias, principalmente por não termos um canal que tome a iniciativa de publicizar o trabalho de cineastas que ainda não alcançaram um certo nível de engajamento social. Então

achei que seria tão importante quanto produzir material para este meu estudo compartilhar as ideias, interpretações e percepções em uma modalidade mais objetiva em veículos com abrangência pela internet.

A experiência de troca pelas vídeo chamadas foi bem curiosa, em alguns momentos se assemelhou a experiência cinematográfica pela mediação entre telas. Como muitos documentaristas costumam dizer: o simples ato de dar play numa câmera já muda completamente a performance de quem está do outro lado dela. Com a gravação da conversa alguns ficavam mais tímidos, outros se soltavam mais. Apesar de toda descontração que tentei ambientar nestes encontros é impossível não considerar a dimensão da performance, que não pode ser desassociada de um posicionamento político também. Conversando com Marcos Lamoreux encontrei alguns pontos de intercessão entre essas questões:

— Quando algo te toca provoca algum tipo de mudança, você nunca é o mesmo depois de ver um filme, uma foto, escuta uma música, depois de dançar. Então a arte tem um cunho, um caráter político também? — pergunto.

— Impossível a arte e a cultura estar desvinculada da política, é impossível qualquer coisa que a gente faça estar desvinculada da política.

— Política é uma coisa do nosso cotidiano também, é como a gente age com as coisas, a maneira que a gente se posiciona já é política.

— Isso entra naquele debate da performance, da performance social, não o jeito como a gente lida, mas encara certas coisas. Lidar e encarar, de certa forma, são a mesma coisa. Quando a gente toma um baque, a gente sabe, toma conhecimento de alguma coisa, a maneira como a gente lida com essa coisa depois, essa coisa, essa pessoa... — Marcos complementa.

— Isso tudo é uma performance também mesmo se você não ter pensado em fazer a performance artisticamente falando, mas o corpo no mundo já é uma performance, o jeito que a gente se vez, reage, mesmo sem querer a gente tá performando. A gente tá performando aqui agora.

— Exatamente, estamos performando uma entrevista, uma conversa entre dois intelectuais.

— Quase dois intelectuais orgânicos — respondo entre risadas.

É nessa reação entre o que sentimos e o que fazemos com o que sentimos que se encontra o posicionamento político da performance. Tanto no brincar da atuação de assumir um discurso em tom de crítica, sátira e deboche, quanto ao agir dentro da expectativa e do esperado para seguir certas expectativas sociais. Deleuze brinca sobre estes conceitos dando continuidade ao que aponte antes sobre o visual e o oral:

Em vez de um acordo ou homologia (consonância), há um perpétuo combate entre o que se vê e o que se diz, curtos atracamentos, um corpo-a-corpo, porque nunca se diz o que se vê e nunca se vê o que diz. É entre duas proposições que surge o visível, assim como entre duas coisas surge o enunciado. A intencionalidade cede lugar a todo um teatro, uma série de jogos entre o visível e o enunciável. Um racha o outro (1992, p. 133-134).

A racha entre o real e a ficção acompanha toda essa pesquisa, muito no que Eduardo Coutinho explorou como documentarista, expandindo o conceito de realidade no cinema. Não à toa todo documentário – como o trabalho acadêmico – precisa de profundas pesquisas antes da própria filmagem. Ou como os roteiros precisam de tratamentos, igual textos precisam de revisões. Muito naquilo que Cleverton antes apontou sobre o respeito com o som que capta em seus filmes, precisava ser respeitoso com meus interlocutores no momento que transcrevia as conversas, tanto que muitas vezes pedi a revisão destes antes de publicar os textos finais.

Conversando sobre os processos de pesquisa Daiane Silva ao fim de nosso encontro desestabiliza todo o meu processo metodológico com a seguinte provocação:

— E se tudo que eu tiver te falado aqui hoje for mentira?

— Pode ser também... — respondo sem reação.

— Pronto, vou acabar a minha entrevista com essa pergunta! Será que não tem elementos fictícios na minha narrativa? — me indaga aos risos Daiane.

— É impossível a gente ser sempre completamente calcado na verdade...

— Ainda mais fazendo pesquisa em humanas, artes e cinema. Eu tô aqui a todo tempo editando a minha memória, escolhendo o que falar. Eu penso filmicamente, vou escolhendo as cenas assim descrevendo e fazendo cortes. Meus sonhos são assim quando vou descrevê-los, primeiro eu recordo, depois as cenas dele em si vão se cortando.

Não há respostas para as provocações de Daiane e intenção também não é encontrá-las, mas sim explorar as possibilidades deste processo que envolve certezas, afirmações, mas também contestações, dúvidas e perguntas. Como Milena Manfredini, Tânia Rivera e Daiane Silva me apontaram sobre viver o cinema essa pesquisa acontece muito dentro dessas perspectivas ao roteirizar entrevistas, gravar os encontros, transcrever as falas, editar as conversas e criar uma narrativa que faça sentido ao enredo de minha pesquisa. De certa forma vivo nela a experiência de brincar de fazer cinema.

Com as conversas com estes diversos cineastas tive a oportunidade de vivenciar experiências incríveis onde muitas vezes no decorrer de nossas conversas já ia imaginando como certas falas se encaixariam em minhas hipóteses e reflexões que serão levantadas e discutidas aqui. Assim após apresentar os caminhos metodológicos que percorri, começo a me aprofundar nas demais questões que vibram neste trabalho. Nesta grande viagem

desbravaremos antigos desertos, navegaremos por mares turbulentos, curtiremos a calma, mergulharemos em busca de respostas para tentar compreender caminhos possíveis para os cineastas se encontrarem junto aos professores como griots contemporâneos.

2. NAVEGANDO PELAS DIÁSPORAS AFRICANAS

Se busco nos griots referências para o fazer de professores e cineastas, estes, como diz um dos antigos provérbios precisam conhecer de onde vieram para saber para onde vão. Ou seja, esta jornada precisa partir de sua origem: o continente africano.

Navegando de volta para África e se reencontrando com tradições, cineastas e professores podem fazer o fluxo contrário que os tortuosos tumbeiros fizeram e se reconectar com sua memória ancestral. Aqui, nessa jornada de retorno, nos reencontramos com as africanidades da diáspora através de suas ondas, marés e correntezas atlânticas ao recordar histórias, mitos, lendas, fábulas, expressões e acontecimentos. Tal rico mergulho ocorre ao se aprofundar nas tradições que se tornaram diaspóricas com os iorubás, fons e bantos – três dos principais grupos étnico-linguísticos que formaram o Brasil e outras nações das Américas. Ocorre também ao se refrescar tradições mais distantes diferentes de nossa experiência atlântica, com a oralidade dos bambaras com Hambaté Bâ e a ancestralidade primordial de Kemet com Renato Noguera e Katuscia Ribeiro. Toda essa costura marítima pelas profundezas do atlântico reafirma a próspera herança que a África possui, reconhecendo suas diversidades nas centenas de povos que as compõem e nas contradições inerentes a qualquer coletivo humano.

Se griots são especialistas na arte das palavras e nossas línguas são lemes de nossas próprias embarcações (NOGUERA, 2015, p. 123), cineastas e professores podem estar preparados a conduzir seus públicos pelas águas da vida. Estes também podem se preparar para mergulhar em busca do desconhecido, trazendo à tona possíveis tesouros oculto pelas forças das águas da história. Larissa Nepomuceno em nossa conversa tece uma fala interessante sobre a relação das águas com o fazer narrativo:

Acho que todas as pessoas que trabalham de alguma forma com transmissão de conhecimento e contação de histórias podem atuar como griots. Eu penso no movimento de professores e cineastas que vão em direção a essa transmissão de conhecimentos trazendo a ancestralidade à tona a partir de suas vivências. Existem as histórias que estão na superfície e as histórias que estão na profundidade. As que estão na superfície são as que mais estamos acostumados de ouvir que são as histórias eurocentradas contadas por e para homens brancos. São as histórias que são aceitas. E eu vejo muito contadores de histórias e transmissores de conhecimento, tanto na área do cinema quanto na educação, de trazer à tona essas histórias que estão submersas e em segundo plano. Vejo nisso uma potência muito grande. Não que uma pessoa não possa se tornar um griot contando uma história que está na superfície, mas acho que agora é o momento de a gente trazer à tona o que foi subjugado trazendo pra margem.

O mergulho para além das superfícies é crucial para cineastas e professores pois se outrora griots tinham facilidade de acessar as histórias de sua comunidade, com a experiência traumática da escravização muitas pessoas foram impedidas de traçar sua memória ancestral. Então, se aprofundar na busca de outras histórias não se limita à proposta política de encontrar narrativas que não estejam orientadas pela branquitude, mas sim num mergulho em direção ao processo histórico do qual pessoas de origem africana ainda são negadas. Este movimento é um retorno na história que a História não conta, bem como propõem as leis 10639/03 e 11645/08 com a institucionalização do ensino da história e cultura africana, afro-brasileira e indígena. Em comunhão ao revolucionário Amílcar Cabral sabemos e queremos preservar e criar cultura, para fazer história (NASCIMENTO, 1980, p. 43).

Águas paradas e calmas demais nem sempre são sinais de coisas boas, por isso revolucionar o fluxo da cultura é uma forma de proporcionar desvios no caminho instituído da história. Pois, afinal de contas, mesmo entre os antigos rochedos a água sempre encontra um caminho.

Cinemas, literaturas e outras formas de contação de histórias que corporificam as tradições africanas buscam tempestuar a visão clara e linear ocidental, proporcionando a chance de outras correntezas narrativas fluírem pelos oceanos. Fabiana Maria com o seu trabalho como professora e a atuação no Cineclube Bamako deixa evidente a importância de pessoas negras navegarem em direção ao autoconhecimento em suas origens. Com o projeto *Cabelos de redemoinhos* ela conseguiu confluir as linguagens do audiovisual com a literatura, possibilitando a escrita de outras vivências para seus estudantes:

— Sempre li muito, quando mais nova não tive acesso, dizendo a grosso modo, a uma literatura de qualidade. Como te falei, vim de uma família muito pobre e os livros que tínhamos acesso eram aqueles romances bem piegas. A primeira coisa que li que considero um livro mesmo foi com quinze anos o “Eu Cristiane F: 13 anos drogada e prostituída”. Imagina eu com aquela idade lendo isso, não sei nem como adquirir aquele livro. Mas ele foi o primeiro que peguei e li mesmo. Então a leitura entra na minha vida muito prazerosamente. E daí começo a escrever prazerosamente também: eu anoto, escrevo, fico aqui divagando. Poesia, alguma coisa ou outra, mas nunca ousei colocar pra fora, é muito pra dentro. Tanto é que já me desfiz, joguei fora alguns cadernos de anotação, porque em relação de auto estima mesmo, você acha que o que você faz não tem valia. Então, a escrita está muito comigo e eu trabalho com os alunos de 4º e 5º ano muito a questão da leitura e da escrita. Então os projetos que eu coloco cinema e literatura é projeto pra desenvolver neles uma escrita criativa. O legal de escrever é você escrever o que lhe motiva, o que lhe encanta e tem significado. Então o

“Cabelo de redemoinhos” surgiu a partir do manual “Como cuidar do seu tointoin”, que foi um dos projetos lá de audiovisual que a gente tinha feito no Mais Cultura na Escola.

— Quando sair o “Cabelos de Redemoinhos” eu quero também hein!

— Em seguida eu, em outra escola que estava fazendo sessão do Bamako com aquele documentário... qual o nome do documentário? Que fala sobre bonecas, que tem aquela rapper mirim...

— Mc Sophia a rapper? — pergunto enquanto ela tenta buscar o nome do filme no computador.

— Mc Sophia, exatamente.

— Eu conheço o documentário!

— É o *Parece comigo* (2016)! — Exclama Fabiana — Ele fala sobre a falta de bonecas negras no mercado né. Pelo Bamako recebemos o *Kbela* (2015), pensei passar também, mas ele é muito pesado para o público infantil. Aí fiquei com o *Parece Comigo* mesmo e usei o clipe de Larissa Luz *Bonecas pretas* (2016), que é muito bom! É um clipe né, um videoclipe. Comecei a montar com uma turma de 5º ano uma história chamada “Tointoin”, que é um outro livro que pretendo fazer mais pra frente. A história fala de uma boneca num ambiente como se fosse uma aldeia, só que com a gente a aldeia era a própria escola. Então fiz junto com os alunos a gravação de voz dos personagens. No final da história chega o momento onde iria entregar a boneca negra pra menina, que foi uma criação deles mesmo, eles calados olham assim pra mim e dizem que o final está muito ruim. Perguntei pra eles motivo e eles me disseram que todas as crianças da aldeia tinham que ganhar uma boneca negra.

— Caraca...

— Eu disse: “é, realmente, vocês têm razão”. Criança sempre tem razão. Aí tive que ir eu lá e mudar a história para que todas as crianças negras ganhassem a boneca na aldeia. Disso fizemos uma peça de teatro e um monte de outras coisas. A literatura e o audiovisual tem dessas coisas.

O trabalho com diferentes linguagens de Fabiana revela como as artes reverberam na atuação dos movimentos negros. É na confluência dessas diferentes estéticas que se encorpa a luta política em afirmar a pluralidade de nossas raízes históricas. O cabelo é um dos principais movimentos de autoafirmação da ancestralidade africana, sobretudo quando crianças estão envolvidas. A reviravolta da narrativa sugerida pelas crianças evidencia que o princípio ancestral coletivo presente no ubuntu, mesmo muito distorcido pelo trauma colonial, ainda se mantém presente nos cotidianos infantis.

Esta política de retorno histórico não tem a intenção de essencializar os processos históricos de origem em África. Pelo contrário, da mesma maneira que a história do restante do mundo é repleta de controvérsias e peculiaridades, ao retornar nessas tradições queremos evidenciar os sujeitos negros como protagonistas e agentes de sua própria história. Esta outra proposta histórica não pretende substituir um cânone por outro, mas sim tentar equilibrar as desiguais desproporções da história africana e afro-brasileira em nossa sociedade. Abdias do Nascimento acrescenta alguns pontos interessantes a essa discussão:

Fique bem claro, que, insistindo tanto na defesa dos valores africanos da cultura, religião, de arte, organização social, de história e de visão de mundo, não os estou enfatizando apenas como uma forma defensiva no meio agressivo no Brasil. Tampouco separo a afirmação da cultura afro-brasileira das outras reivindicações fundamentais da gente negra, como as de ordem econômica e de sentido político. Há um entrelaçamento inseparável de aspectos que somados constituem a totalidade histórico existencial e metafísica, que entendo como sendo a cultura (NASCIMENTO, 1980, p. 202)

A intenção é também evidenciar que as tradições não são estáticas e arcaicas, elas se atualizam constante no decorrer da espiral do tempo. Existe um movimento intrínseco as concepções de tempo africanas, principalmente a partir das criações culturais cotidianas, para recriar as tradições dentro dos novos contextos que a contemporaneidade demanda. Nascimento aponta que o “nosso negro se movimenta culturalmente, em termos de história” (1980, p. 133). As espirais que movem o tempo desestabilizam as ideias lineares e planejadas que temos de tempo e espaço. Com um movimento tangente, sempre em direção as margens, tecemos redes e rizomas que desconfiguram a ideia de centralidade no ocidente. Édouard Glissant sintetiza essa ideia dizendo: “a raiz única é aquela que mata à sua volta, enquanto o rizoma é a raiz que vai ao encontro de outras raízes” (2005, p. 71).

A margem que Larissa comenta em sua fala está mais pra margem de um rio em curso do que a posição à margem daqueles que tem suas histórias submersas. Trazer à margem é tanto descentralizar os centros, como territorializar narrativas as tirando do fluxo constante dos rios. Grada Kilomba encontra em bell hooks uma outra relação de *espaçostempos*: “nesse sentido, a margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidade. A margem se configura como um “espaço de abertura radical” (1989, p. 149 apud 2019, p. 68). É trazendo pra terra que firmamos as narrativas como algo pertinente a ser compartilhado com nossas comunidades, da mesma maneira que pescamos peixes e outros seres dos fundos das águas, na intenção de alimentar e nutrir nossos próximos.

Sem cair em falsos romantismos, a margem é uma posição de certo privilégio para obter perspectivas que apenas a distância do olhar pode nos conferir, como o arqueiro que

precisa de uma certa distância para ter precisão. A distância garante uma posição de segurança do contato com algum possível inimigo. A grande questão da marginalidade imposta não é a sua distância do centro, mas sim a impossibilidade de se movimentar livremente para o centro e outras posições cartográficas. Se todas as posições à margem tivessem uma liberdade de movimentação não teríamos a necessidade de um centro. Por isto que faço referência às redes pois são elas que permitem embolar os códigos que acreditam em fixidez, centro e linearidade. “Assim, a margem é um local que nutre nossa capacidade de resistir à opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos” (KILOMBA, 2019, p. 68).

Embaralhar estes sentidos cartográficos a partir da margem é uma forma ancestral de recontar e recriar nossas realidades, vide o risco da encruzilhada, como Leda Maria Martins nos provoca:

No âmbito da encruzilhada, a própria noção de centro se dissemina, na medida em que se desloca, ou melhor, é deslocada pela improvisação. Assim como o jazzista retece os ritmos seculares, transcribando-os dialeticamente numa relação dinâmica, retrospectiva e prospectiva, as culturas negras, em seus variados modos de asserção, fundam-se dialogicamente, em relação aos arquivos e repertórios das tradições africanas, europeias e indígenas, nos voltejos das linguagens, nos ritos e em muitas outras práticas performáticas que instauram (2003, p. 70).

São nestes voltejos em consonância com outras formas de ritmar a vida que encontramos outros repertórios afogados no mar da história ocidental. Riscando estas encruzilhadas que encontram e desencontram saberes, o que era visto como centro se torna como apenas mais um dos nós que fazem parte da nossa rede de sentidos, lógicas e percepções.

A história é o berço da memória e como a tradição griot nos conta só podemos saber para onde vamos caso saibamos de onde viemos. A história é como um colo de mãe, de onde um bebê um sai, mas nunca esquece por completo o seio que o amamentou. Como na mãe narradora ancestral, criadora da linguagem, de González. Ou como um ninho de onde uma andorinha sai para traçar seus voos. Encarar a história africana como um passado inexorável beira o anacronismo. Cineastas e professores são tanto artesões das palavras como das memórias, por isso é fundamental que os dois tenham o manjo de sua história e seu passado. Não a história forjada a ferro e fogo pela cultura ocidental, mas sim a história e a memória que continua viva em pessoas apesar de séculos de obliteração da humanidade destas pessoas. Ter as histórias, nessa perspectiva griot, não é ditar os rumos dela, mas sim brincar, respeitar e encantar com suas memórias.

Professores e cineastas quando mergulham em diásporas estão num processo de pesquisa por histórias submergidas; histórias que foram atiradas no atlântico por aparentarem

ser insignificantes; histórias que preferiram se afogar nos mares do que viver o cativo; histórias que foram interrompidas de serem contadas devido a toda desumanidade dos que se diziam mais humanos do que os outros.

O material histórico resgatado do fundo dos mares não é nada estático nem sólido. Mais próximo do barro do que o concreto, a história maleável é a forma como antigas tradições são recontadas e remodeladas na diáspora, sem perder, por completo, seu conteúdo original.

A história, assim como o tempo, está mais pra espiral riscada do que pra linha reta. Faço esse movimento no tempo num retorno a minha própria memória para recordar de algumas experiências que tive com o cinema, num retorno espiralar onde as lembranças se confundem com a realidade das vivências. *Jali*¹³, o primeiro filme que participei da produção contava a história de um griot – djeli nas línguas mandingas do oeste africano – que perdeu seu corá, instrumento tradicional da região, nas redondezas da lapa. *Jali* pode ter sido uma experiência iniciatória para muitos dos envolvidos na formação daquele ponto de cultura oferecido pelo Centro Afrocarioica, mas é um acontecimento que sempre retorna as minhas lembranças, como se fosse uma memória viva e constante que continua vibrando na minha relação no cinema nos dias de hoje. Não à toa que com o filme que comecei a tecer redes fundamentais na minha trajetória com o audiovisual, como as parcerias que iriam compor a *Àwòrán* alguns anos depois.

Figura 5 – Jali e o seu corá



Fonte: *Jali* (2017)¹⁴

Não há como nos reconectar com nossas histórias se não aceitarmos os mitos como propulsores primordiais de toda criação humana. Encaro aqui os mitos na intercessão entre

¹³ Link do filme: <https://youtu.be/KWMhLxG0UYY> acesso: 20/10/21

¹⁴ Disponível em: <https://youtu.be/KWMhLxG0UYY> Acesso em: 20 out. 21

uma interpretação subjetiva da realidade e a constituição de um pensamento histórico. Não como mitos transvestidos de salvadores, mas sim como mitologias vivas que fundamentam o nosso agora. Por exemplo: as narrativas cosmogônicas são criações dos próprios seres humanos a partir de suas interpretações de como o mundo foi criado. Elas mesclam de certa forma um teor mitológico com uma dose de sensibilidade artística na habilidade de moldar as palavras. Abdias do Nascimento comenta essa relação entre arte e mito:

nosso ser histórico é de origem mítica. esta é uma lição da nossa arte que, ao contrário da arte do chamado ocidente, tem para nós o sentido de uma vivência, natural e criativa. Alimento e expressão de nossas crenças e valores igualitários, assumimos esse poder do talento e da imaginação como o mais poderoso instrumento em nossa comunicação social e no diálogo com as nossas mais profundas raízes no espírito e na história. [...] nem racionalismo europeu, nem mecânica norte-americana; arte é aquele outro olho, o olho de Ifá, que inspira, organiza, significa e infunde significação à nossa trajetória no mundo histórico e espiritual (1980, p. 76)

A própria força que cria o mundo e a vida em que nele habita tem relação com os processos criativos humanos no decorrer da história, principalmente para as tradições africanas onde há pouca diferença entre o imaginário e o espiritual. Tomemos como exemplo a cosmogonia dos bakongo, a partir de reflexões de Tiganá Santana (2019) e Espírito Santo (2011) sobre os escritos de Fu-kiau, Nzambi Ampungo, a energia originária, materializou-se fisicamente a partir de si mesma sobre a kalunga, água infinita que transborda no vazio do espaço cósmico. Emersos da linha da kalunga residem os seres vivos e submersos nela o mundo espiritual. A kalunga assim atua como o princípio que preenche todo o universo com sua existência, gerindo assim tanto a vida e a criação como o movimento em direção ao mundo espiritual. A kalunga encobre e pulsa tanto vida, quanto morte. Davi Nunes versa sobre essa energia criativa e líquida da kalunga que, “como no mar, existe um balanço que transpõe a maresia, ondas que se arrolam construindo toda uma polissemia, pois a água aparece fluida, nela é onde ocorre a travessia, uma travessia à deriva que perpassam vários sentidos” (2019, p. 69). Como as marés dos oceanos que esculpem as belezas litorais, mas os desconfiguram no decorrer da ação do tempo.

Esse encontro entre diferentes ondas e correntezas que emanam vida é o que garante a existência dela como algo plural e não único e isolado, pois como o líquido amniótico da kalunga, toda nossa existência é permeada e precedida pela água. Sobre esta relação cósmica Édouard Glissant coloca: “o ser não é um absoluto, o ser é relação com o outro, relação com o mundo, relação com o cosmos” (2005, p. 37). Por isso professores e cineastas precisam sentir, compreender e saber se relacionar com os fluxos da água, pois neles que encontramos a força criativa que estes trabalhos exigem. São as águas que conduzem e carregam as narrativas ancestrais que tecem os cotidianos de seus públicos: estudantes e espectadores

respectivamente. Hambaté Bâ sabiamente comenta sobre a aparente cacofonia das tradições em sentidos líquidos: “tudo isso pode parecer caótico para um espírito moderno, mas para os tradicionalistas, se existe caos, é à maneira das moléculas de água que se misturam no mar para formar um todo vivo. Nesse mar, eles se movimentam com a facilidade de um peixe” (2010, p. 209). Ou seja, a trajetória para os navegantes de primeira viagem pode parecer caótica e assombrosa, mas para aqueles que conhecem os enigmas da kalunga a jornada torna-se tão natural como respirar debaixo d’água. Com esse transitar inconclusivo a “kalunga mostra-nos a estética de ser” (SANTANA, 2019, p. 73).

O retorno mitológico de origens africanas não busca um reencontro com uma origem idílica, mas sim evidenciar como o movimento espiralar de retorno contínuo a diferentes matrizes originárias de África são uma forma de pôr em cheque algumas das ideias cristalizadas do ocidente. O mito da criação emergindo das profundezas da kalunga é uma das inúmeras referências as profundezas marítimas em mitos originários de diversos grupos étnicos pelo globo terrestre, como também a sua relação com o espiritual, o obscuro e o desconhecido. Muniz Sodré comenta sobre a proposta de retorno mítico:

Não se trata da nostalgia do antigo, portanto, de nenhuma reminiscência romântica, nenhuma forma de um espírito original, nem de qualquer apelo memorial a um começo. Trata-se, sim, de um eterno retorno ou um eterno renascimento, um logos circular (o fim é a origem, a origem é o fim), que se subtrai às tentativas puramente racionais de apreensão enquanto algo de fundamental de que não se recorda nem se fala, mas não falta, pois se simboliza no culto – naturalista, como na Ásia Oriental e na Índia - aos princípios cosmológicos (os orixás, as divindades) e aos ancestrais (2017, p. 63).

Ancestral e antigo não são da mesma qualidade, o antigo está pro ultrapassado e datado, enquanto o ancestral é aquilo que faz sentido no passado, presente e futuro. O ancestral cria um novo sentido a partir da relação do presente com a vontade de futuro. A potência de criação e transição contínua da kalunga fez que este vocábulo kikongo ganhasse o significado de morte para escravizados em diáspora. Muitos deles associavam a grande travessia pelo atlântico como retorno a este mar criador, mas agora na condição de transição para o mundo dos espíritos. Não à toa kalunga também se tornou sinônimo para cemitérios em diversas manifestações de matrizes africanas nas terras de cá.

Mesmo a experiência da kalunga sendo o maior acontecimento de demonstração de desumanidade da história humana, a concepção da kalunga carrega um dos sentidos de reinvenção mais potentes do mundo. Não digo apenas pela capacidade de reinvenção que os descendentes de pessoas sequestradas, deserdadas e desumanizadas, mas sim pela perspicácia na habilidade que estes conseguiram e ainda conseguem reconfigurar as sociedades em que habitam. Seja por mal ou por bem a modernidade se funda com a experiência da diáspora.

Com Paul Gilroy (2001) percebemos como as maneiras de sentir a vida de africanas e africanos são as raízes das principais características identitárias de diversas nações ocidentais; e não só no caráter lúdico, mas sim nas mínimas experiências cotidianas desde os modos de falar, vestir, comer, rezar, punir, matar, nascer, enterrar os mortos, chorar, festejar, envelhecer, dançar, não dançar, fazer música, silenciar, gritar (RUFINO e SIMAS, 2019). Apesar de toda tentativa dos ávidos colonizadores em impor seu modelo universal aos seus supostos subalternos, não deu certo por completo a tentativa de aniquilar tais subjetividades e tradições. De fato houve concessões estratégicas e muito sangue, suor e lágrimas foram derramadas em mares e terras firmes, mas apesar de todas as tentativas sujeitos não se tornam facilmente objetos.

Apesar da virada contemporânea as diásporas africanas são marcadas por uma dupla consciência: tendo de um lado a dor da desumanização escravista e a reinvenção dos sujeitos negros contemporâneos. O grande paradigma da diáspora é tentar preencher o a chaga histórica com uma vitalidade, não apenas cultural, que reontologiza essa humanidade recalçada pelo escravismo, seja para negros ou brancos.

As diásporas africanas são como as marés do atlântico que num ritmo perseverante, mas nem sempre despretensioso vão conduzindo o curso do tempo ao seu favor, direcionando embarcações com suas correntezas, carregando histórias com seus ventos e moldando os litorais com suas ondas. Não necessariamente como o pequeno córrego que tanto bate até que encontra uma brecha, mas como os rios que moldam a grandeza do solo. É a imensidão do atlântico, o ritmo sincopado de suas marés, o frescor de suas brisas e o eco de seus marulhos que condensam as marcas principais da existência negra fora da África.

Os movimentos da diáspora são o que forjam o que conhecemos como vida humana hoje em dia. Desde o surgimento no continente africano do homo sapiens este se dedica a explorar e habitar todo o globo num caminhar diaspórico terrestre. A imensa variedade climática e geográfica deu origem a diversidade étnico racial que conhecemos hoje, o que fez com que nem todos os seres humanos sejam iguais. Por esse fluxo existem espalhados por todo planeta milhões de pessoas negras originárias de diferentes diásporas, antes mesmo da expansão marítima genocida dos europeus. Podemos dizer então que antes da diáspora ser cunhada como conceito em relação ao trauma atlântico, pessoas negras já circulavam por todo mundo, como numa pré-diáspora. Há alguns estudos que afirmam até que africanos aportaram nas américas, cruzando o atlântico, antes dos europeus (LOPES, 2015b). A pesquisadora Goli Guerreiro caracteriza as diásporas africana em três grandes movimentos: o primeiro seria no sequestro do continente africano por árabes e europeus, e o retorno desses escravizados

libertos; o segundo seriam as migrações, voluntárias ou não, de pessoas negras para grandes centros urbanos ocidentais a partir do século XX; o terceiro seria o fluxo digital de músicas, filmes, estéticas, modos, ícones, cabelos entre pessoas negras através do atlântico (GUERREIRO, 2010). Essas três diásporas aportam como marés demográficas no mundo contemporâneo seus modos de viver, sentir e morrer de origem africana que se tornam cada vez mais intensos com as atuais confluências virtuais. O estrondo dessa virtualidade atlântica já pode ser percebido em eventos como os recentes Encontro de Cinema Zózimo Bulbul, que reuniram remotamente cineastas de África, Brasil, Caribe e outras diásporas numa grande celebração digital dos cinemas do atlântico negro.

Spírito Santo faz coro com essa liquidez do moderno com a ideia que ele cunhou como mídias líquidas. Diferente de uma indefinição do sujeito, a liquidez para Spírito Santo nasce com os movimentos diaspóricos do ser humano através das mídias líquidas, como rios, lagos e mares. Segundo o autor,

depois de se espraiar irrigando esta maior parte do continente africano, numa malha fluvial que unia os dois lados da chamada África Central, de leste a oeste, a cultura desses povos sequestrados, hermeticamente contida na memória dos cativos, foi canalizada para portos na costa atlântica (Amboim, Ambriz e Benguela além de, em menores proporções, na costa oriental, o Inhambane), por fim atravessando daí o meio líquido fatal do Oceano Atlântico, fazendo a mitologia do Kalunga – um meio líquido – aquela do cosmograma bakongo, fazer todo o sentido (SPÍRITO SANTO, 2020, s/p).

Antes mesmo da grande fissura do escravismo, africanas e africanos faziam circular pelo continente, e de certo pelo mundo, suas mídias, culturas, tradições, narrativas, ritmos, gestos por meio de águas doces e salgadas. As mídias líquidas navegaram pela diáspora através das marés atlânticas entre litorais, pelo curso dos rios no interior dos continentes, pelas nuvens digitais nas redes da internet e pelos lençóis freáticos no subterrâneo de nossos subscientes coletivos. Líquidos de criação que preencheram o grande fosso entre a vida e morte, o consciente e o inconsciente, o real e o imaginário dentre outros hiatos que compõem essa sensível gramática musicada que é a experiência negra no mundo. Para Kilomba, “é essa história de ruptura que une negras e negros em todo o mundo” (2019, p. 207). Falando sobre essas relações líquidas da diáspora, com os conceitos de Spírito Santo e demais autoras, troquei com Milena Manfredini sobre a dimensão do atlântico em sua percepção sobre os mares:

— Pra mim o mar é um espaço muito sagrado em muitas dimensões. Desde pensar o mar quanto elemento ligado a uma divindade até pensar o mar como essa imensa kalunga que foi o lugar de travessia dos nossos antepassados, e que também abrigou muitos dos nossos que

vieram falecer nessa travessia. O mar é um grande conector. Por intermédio do mar de alguma maneira eu tenho a sensação de me religar, tanto espiritual como artisticamente.

— O mar tem essa relação de origem e destino em nossas vidas, né? — pergunto novamente a cineasta.

— Verdade. Não fui uma pessoa que nasceu perto do mar. Durante muitos anos da minha vida o mar era muito mais uma ficcionalização pra mim. Óbvio que eu tinha visto o mar em algum momento da vida, principalmente quando acompanhava minha vó ou minha mãe em alguma coisa na zona sul. A maioria das vezes não dava pra entrar no mar, mas só de passar perto registrava nas retinas aquela aparição. Essas aparições ficavam muitos anos na minha memória e quando precisava acessar elas, fazia por intermédio da lembrança. Depois que eu cresci, quando consegui acessar com mais autonomia a cidade comecei a observar o mar com suas inúmeras frequências e simbologias. Até nos ensinamentos que o mar tem, expressa e abriga. Acho que ele é muito poderoso quando, principalmente a nossa geração - que é tão tecnológica e me incluindo nessa - tem uma ansiedade de estar sempre tão conectado e por dentro da última treta. Eu acho preciosíssimo e de grande ensinamento só sentar e só ficar olhando o movimento das águas. Esse vai e vem, só esse movimento de ir e vir, de ir e vir, já me ensina muito. O ir de que a gente chegou, e o voltar não literal, nesse movimento de recuo do mar, não materialmente, até porque eu Milena nem sei de onde eu descendo porque foi tudo tão traumático e violento nesse processo de colonização que a gente não sabe. Essa coisa do mar quando volta pra mim tem muito dessa questão do religar pra origens que são minhas, por mais que eu não saiba exatamente de onde eu seja.

Com estas palavras de Milena percebo o quanto os constantes movimentos do mar representam para a atual geração que consegue tanto se projetar no passado, mesmo sem saber por completo suas origens, impulsionam outras práticas de se sentir no mundo como pessoas negras. Este é um movimento que de certa forma acalanta a nossa necessidade de reconexão. É no religar com as conexões perdidas por todas as históricas mídias líquidas que podemos tornar vivas o atlântico de nossas diásporas.

Davi Nunes se banhou em águas bantas e encontrou três vocábulos-expressões – banzo, zanga e denço – de sentimentos que nos ajudam a lidar melhor com a imensidão do que é ser um corpo negro nesse mundo. No banzo temos a água calma do mar que precede a tempestade, é o estado de saudade de tempos de céus claros e clima morno de outrora. O banzo pode ser triste, mas é um estado necessário, da mesma maneira que a calmaria antes da tempestade é importante para que se consiga organizar antes da tormenta. O poeta baiano encontra no banzo uma reação estética a dor, no sentido criativo e sensível, onde, “como

artista, como um receptor intuitivo, consegue exteriorizar e transformar o banzo que sente em energia criativa” (NUNES, 2019, p. 20). A destruição que a reação estética do banzo promove é importante para a transformação de algumas realidades. Zanga é o mar revoltado e agitado, não é a raiva pura e descontrolada, mas sim a agitação necessária para afundar embarcações nefastas e estruturas egoístas. O autor coloca que a zanga está para a experiência do abissal, em comunhão com Édouard Glissant, “isto é, a sensação diaspórica que todo homem negro e mulher negra sentem de estar dentro e fora do abismo – no calabouço existencial de algum negreiro à deriva” (2018, s/p). É o mar revoltado que testa bons navegadores e promove o expurgo do conteúdo dessa energia tensa. A única garantia que temos das tempestades é que elas passam e trarão tempos melhores. O denego é o retorno ao estado de calma, o renascimento após a tormenta. Quando a vida reencontra o acalanto e consegue um colo quente para se aninhar e nutrir afetos. Nunes conta que “a palavra denego é signo portentoso e conjuga em seu interior a palavra chamego, é a família preta em celebração do quilombo íntimo, é a África na origem, o sopro da criação original no ouvido a trazer placidez e beleza ao coração” (2017, s/p). Denego é o ninar da maré mansa, mas também o conforto da fraternidade do quilombo fortificado no interior da terra firme do continente. Para o denego ser duradouro é preciso ser matuto e esperto. O denego de uns pode ser a inveja e cobiça de outros, então ele precisa estar alinhado a um estado de atenção para que todos estejam bem abrigados quando a tormenta retornar. Como canta um clássico, a felicidade negra é uma felicidade guerreira.

A chaga colonial ao tentar fissurar ainda mais os sujeitos africanos, entre o elo de seus desejos e suas realidades, teve o objetivo de tornar estes sujeitos cativos aos desejos dos patriarcas coloniais. Essa tentativa de objetificação do ser em mercadoria de trabalho intensificou a necessidade do preenchimento subjetivo de africanas e africanos, o que inaugura o que muitos chamam como cultura de síncope. Conceito que pega emprestado da música para demonstrar as elaborações feitas para preencher estes hiatos criados pelo ocidente colonial. “Suturando os vazios e as cavidades originadas pelas perdas” (MARTINS, 2003, p. 73), sujeitos na condição cativa da escravização partiram de suas tradições mais simpáticas a criar laços para formar uma cultura diaspórica, onde a síncope é uma orientação vital. Para as diásporas, conforme pesquisa de Leda Maria Martins:

Na vida de uma comunidade, o processo de substituição não começa ou termina, mas, sim, continua quando lacunas reais ou pressentidas ocorrem na rede de relações que constitui o tecido social. Nas cavidades criadas pelas perdas, seja pela morte, seja por outras formas de vacância, penso que os sobreviventes tentam criar alternativas satisfatórias (ROACH, 1996, p. 2 apud MARTINS, 2003, p. 69).

Se a consciência nasce do hiato que surge entre a ação e a reação, a partir da perspectiva lacaniana de Isildinha Nogueira, percebemos que:

o sujeito se define como uma estrutura marcada pela descontinuidade entre consciência e inconsciente. Tal descontinuidade implica que a dimensão do inconsciente, enquanto tal, escapa à consciência e aos processos cognitivos-reflexivos que lhe são próprios. Nesse sentido, o sujeito é afetado pelos processos inconscientes que o habitam e sobre os quais não pode exercer um controle consciente (1998, p. 49).

Podemos aferir que a incapacidade de atar livremente os laços descontínuos entre querer e poder, devido ao cárcere da escravidão, intensificou os lampejos latentes da possibilidade de criação de uma vida coletiva e livre, como muitos destes cativos conheceram outrora. A capacidade de síncope foi não só o que permitiu a sobrevivência de milhões de pessoas negras, suas subjetividades, culturas e tradições como criou um imensurável número de criações estéticas típicas da diáspora. Como no descontraído gingado no pequeno *espaçotempo* entre a vida e a morte nos quais sambistas lançavam seu miudinho. Fintando o açoite com a aceitação velada, enquanto organizavam um repertório cultural que se tornaria invejável para as ambições nacionalistas dos herdeiros desses sanguinários primeiros colonizadores. Com olhares oblíquos e dissimulados, pessoas negras se mantiveram vivas como sujeitos pulsantes e criadores. Pois, em muitos casos, para a sobrevivência a dissimulação é fundamental. Leda Martins complementa esse assim assado das diásporas dizendo: “a cultura negra das Américas é de dupla face, de dupla voz, e expressa, nos seus modos constitutivos fundacionais, a disjunção entre o que o sistema social pressupunha que os sujeitos deviam dizer e fazer e o que, por inúmeras práticas, realmente diziam e faziam” (2003, p. 69).

O samba nesse finge que faz e acaba fazendo também bebe no ritmado da síncope para criar a sua batida característica, acrescentando uma nota inesperada para preencher o intervalo tradicional do quatro por quatro do musicado do ocidente (SODRÉ, 2007). Nei Lopes discorre sobre essa inesperada invenção africana em terras brasileiras:

Samba, entre os quiocos (chokwe) de Angola, é verbo que significa “cabriolar, brincar, divertir-se como cabrito”. Entre os bacongos angolanos e congueses o vocábulo designa “uma espécie de dança em que um dançarino bate contra o peito do outro”. E essas duas formas se originam da raiz multilinguística semba, rejeitar, separar, que deu origem ao quimbundo di-semba, umbigada – elemento coreográfico fundamental do samba rural, em seu amplo leque de variantes, que inclui, entre outras formas, batuque, baiano, coco, calango, lundu, jongo etc (2005a, p. 1).

É no inesperado entre aquilo que o que esperam de uma pessoa negra e o que ela costuma fazer que nasce o samba e diversas outras culturas de síncope da diáspora. Qualidade que faz vivo também o drible, a ginga, o miudinho, a literatura, a poesia e até o cinema feito por pessoas negras. Após o cinema, o samba é uma das experiências negras mais caras à esse

trabalho e não por coincidência algumas das principais referências desse texto – Muniz Sodré, Nei Lopes Luiz Antonio Simas – dedicaram uma grande parcela do seu trabalho a esta arte e seus desdobramentos. O samba é provavelmente uma das mais significativas expressões negras brasileiras, conhecer a história e o funcionamento das dinâmicas cotidianas do samba nos permite compreender diversas tensões presentes na sociedade brasileira, desde a sua fundação antes do maxixe de *Pelo telefone* até a espetacularização carnavalesca dos dias de hoje.

Nas tradições negras diferentes maneiras de criar estão sempre em composição entre si, e com o samba e o cinema não acontece diferente. Desde antes de termos um número considerável de pessoas negras assinando a direção de filmes as duas artes se entrecruzaram em curtas que eternizaram a persona de bambas como *Heitor dos Prazeres* (1965; direção: Antônio Carlos da Fontoura), *Nelson do Cavaquinho* (1969) e Candeia em *Partido Alto* (1976), ambos de Leon Hirszman do movimento cinemanovista. Porém, desde a parceria de Zózimo Bulbul e Aniceto do Império em *Dia de Alforria (?)* (1978) diversas outras narrativas apareceram, como as do mesmo diretor nos curtas *Pequena África* (2001), *Samba no Trem* (2001) e *República Tiradentes* (2005); além dos protagonismos femininos nas produções: e *Gurufim na Mangueira* (2000) de Danddara, passando por *Aquém das Nuvens* (2010) de Renata Martins, *Rainha* (2016) de Sabrina Fidalgo, *Tia Ciata* (2017) de Mariana Campos e Raquel Beatriz, *Tempo Ê* (2017) de Aída Barros, além de muitos outros.

As representações de crenças de matrizes africanas estão páreo a páreo com o samba no quesito quantidade de produções cinematográficas. O que só evidencia que não exista uma separação direta entre estas duas manifestações: já que o samba nasce dentro dos terreiros de candomblés e umbandas. Não à toa, segundo Tiganá Santana “samba é o verbo orar, em kikongo” (2019, p. 75). Apesar da espinha dorsal do samba ser de origem conguesa, não pode se negar a importância iorubana para o desenvolvimento rítmico e político dessa escola musical. Entre o batuque sagrado dos pontos e cantigas para orixás e entidades eram compostos os primeiros versos, nada profanos, do samba.

É praticamente impossível desassociar o sagrado do cotidiano dentro da perspectiva das tradições africanas, por isso as crenças de matrizes africanas estão mais próximas da espiritualidade cotidiana do que a ortodoxia da religiosidade. O sagrado, nesta perspectiva, está na intimidade do plano das espiritualidades. A religião é compreendida pelo ocidente bem diferente de como ela é sentida pelas tradições africanas, não por acaso, em muitas ocasiões, estas diferentes formas de ser e crer se misturam em alguns contextos tornando praticamente impossível diferenciar o que é africano e o que é cristão, vide os sincretismos da

umbanda. Em tempos de grande intolerância religiosa, é importante afirmarmos as crenças de matrizes africanas como religiões propriamente ditas, pois cada vez mais se tenta deslegitimar essas maneiras de prestar fé. Porém, precisamos demarcar também a maneira que crença destas pessoas se manifesta, pois é aí onde está presente sua principal característica dentro das discussões que aqui componho. Diferente do monoteísmo cristão, as religiões de matrizes africanas se relacionam pluralmente com suas divindades. Enquanto nas crenças ocidentais a sacralidade se manifesta mais verticalizada, sobretudo com a espacialidade dos templos e igrejas, as religiões de matrizes africanas funcionam de maneira mais horizontal, tanto com os templos, casas e terreiros quanto a própria forma que as divindades se fazem presentes em nossos cotidianos. Ao falar de seu filme *Aqui jaz a melodia*, Wuldson Marcelo exibe um pouco sobre essa relação cotidiana com a espiritualidade:

Aqui jaz a melodia é uma história onde o candomblé é muito importante. Na verdade, é uma história sobre luto, sobre perda. Um homem negro que sofre e chora, algo que é emocional e afetivo. Por que o homem negro precisa ser duro, impenetrável? E esse pai, que é candomblecista, nos seus sessenta anos de vida, perde a filha, fica irreconhecível por essa partida repentina. Então, ele está em luto e se afasta da religião, mas nunca deixa de buscar nela as respostas para sua dor e dúvidas. Fazer um filme sobre candomblé é algo potente. Ainda mais hoje, em pleno 2021, onde terreiros são incendiados e pessoas jogam pedras em meninas, crianças, que estão trajando as roupas que expressam sua crença. Vivemos num mundo ainda hostil à existência negra. Fazer arte é resistir a isso.

Os cinemas negros se posicionam contra a intolerância religiosa apenas ao retratar cotidianos como os de *Aqui jaz a melodia*. São com histórias comuns sobre a experiência dos candomblés que as artes se tornam aliadas principais ao enfrentamento religioso que demoniza formas de crer como inferiores aos outras. As espiritualidades não ocidentais apenas querem ter o direito de cultivar a vida e a morte, à sua maneira, como um fenômeno natural aos seres humanos.

Figura 6 - Frame de *Aqui jaz a melodia*



Fonte: acervo pessoal de Wuldson Marcelo

Orixás, voduns e inquices, antes de serem divindades que compõem as cosmologias de origem africana que aportaram no Brasil são para seus povos originários manifestações da natureza e da condição humana. Tomo como exemplo a manifestação de Xangô para os orixás, Hevioossô para os voduns e Loango para os inquices todos representantes do poder dos raios, do fogo e da justiça. Estas três tradições africanas se cruzaram com a experiência diaspórica pelas américas tecendo encontros entres princípios naturais à experiência humana manifestados nos cultos dos candomblés, santerias, voduns, umbandas, omolocôs, batuques e muitas outras religiões. Então antes de divindades, no sentido ocidental da palavra, estes seres são princípios da própria vida que regem tanto as manifestações da natureza, quanto os sentimentos e comportamentos humanos. Por isso, estas crenças se manifestam de maneira mais horizontal nos cotidianos, pois elas são os mesmos princípios que regem estes acontecimentos naturais.

O sagrado para as tradições africanas se tece em todos os aspectos da vida cotidiana, desde um sorriso afetuoso, até nossas criações artísticas, como o samba e o cinema. Achille Mbembe fala dessa experiência comum pela diáspora, onde, “no fundo, sempre foi o seu invólucro metafísico e estético, sendo uma das funções da arte e da religião precisamente a de entreter a esperança de sair do mundo tal como ele foi e como é, de renascer para a vida e de continuar a festa” (2014, p. 290). Rito, para África, é sinônimo de celebração. Nesta concepção podemos associar o acontecimento destas expressões como ritos: a celebridade na roda de samba pode ser um rito, da mesma maneira que uma sessão de cinema ou uma aula também podem ser. Recheados por um repertório de invocações, saudações, cantigas, danças, comidas, lendas, parábolas e símbolos cosmológicos cotidianos transmitem, gerações por gerações, esse legado ritualístico (SODRÉ, 2017, p. 62). Sobre essa sacralidade fala Martins: “os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem sua performance” (2003, p. 67).

Encontramos na cinematografia de Milena Manfredini sua relação com o sagrado como um fio de contas que une seus filmes. Como um cinema oferenda temos nos filmes: *Guardião dos Caminhos* (2019) um ebó cinematográfico para Exu pelas sagradas ruas e mercados do centro do Rio de Janeiro e *Mãe Celina de Xangô* (2021) que retrata o cotidiano e a ação dessa matriarca na região da Pequena África. Em nossas trocas a questiono de como o sagrado se manifesta em seus trabalhos:

Essa dimensão do sagrado está ligada à minha biografia mesmo. Assim como estou pensando em cinema o dia todo, penso nos orixás o tempo inteiro também. Tô aqui

conversando contigo pensando na provocação de Oxum que você fez, e também pensando em Exu pra caramba desde cedo. Quando estou na rua e bate um vento, penso logo em Iansã. Eles tão muito na minha vida, não é uma coisa de me lembrar esporadicamente. Acho isso belo na nossa expressão de fé nas matrizes africanas. Abrigamos isso de um jeito muito mais bonito. Nós somos humanos, completamente frágeis e contraditórios como são os orixás em vida e em terra. Não tem essa coisa da santificação que a igreja católica tem, do santinho. Eu lembro da primeira vez que ouvi um mito de ogum, aquele que ele corta a cabeça de todo mundo. Fiquei muito chocada ao ouvir isso. O mito conta que Ogum ficou muito tempo fora de sua aldeia guerreando, quando ele volta ninguém queria falar com ele. Querendo atenção por suas conquistas, ele fica bolado e mata todo mundo. Depois ele descobre por um dos poucos sobreviventes que seu o povo estava fazendo voto de silêncio em promessa de sua vitória segura. Chocado ele enfia o facão na terra por vez, se afundando num buraco. Eu ficava chocada na infância pensando como um deus, uma divindade poderia fazer uma coisa dessas. Ai os mais velhos me falavam, “Milena você está com uma chave muito cristã, os orixás tiveram essa opção, eles eram como humanos”. Conto isso tudo porque esse mito está em mim e ainda faz parte de mim depois desses anos todos.

Observando os orixás percebemos que antes de tudo eles são ancestrais humanos, que possuíam as mesmas qualidades e controvérsias que nós, que se tornaram divindades após acontecimentos mitológicos. Então estes estão tanto nos princípios naturais que regem nossas vidas, como nas maneiras como nos relacionamos e sentimos o mundo.

Figura 7 - Guardiã dos caminhos



Fonte: *Guardião dos caminhos* (2021)¹⁵

Ainda nesta troca com Milena faço uma provocação a ela sobre a imagem de Oxum, orixá relacionado as águas doces, a riqueza e a beleza:

— As pessoas costumam associar Exu como o orixá que rege o cinema, mas tenho pensando cada vez mais em Oxum nessa função, não por ela ser o orixá da beleza, do desejo, mas sim por ela representar essa questão da imagem e da estética com seu espelho. Acho que por essas características podemos pensar nela em um orixá que também rege o cinema.

¹⁵ Disponível em: http://www.semana.art.br/semanasemana/filme/guardiao_dos_caminhos/ acesso 20/10/21

— Interessante ter falado de oxum, eu acabo não pensando muito nela. Sempre penso em Exu, acho que ele rege muito os meus trabalhos. Exu é negócio, barganha, comunicação, mas agora que você falou de Oxum vou ficar pensando muito nisso. Vou até dividir isso com Mãe Celina de Xangô, minha guia nesse caminho do sagrado. As vezes as pessoas associam Oxum só a beleza, crendo que ela fica ali só banhando suas joias, viajando, mas não Oxum é super estrategista, muito sábia. O espelho que ela tem em mãos está só enganando quem acha que ela é só beleza e estética. Pensam que ela está só se olhando, mas não ela está cegando quem tá atrás com o reflexo do sol. Tem toda uma estratégia, uma perspicácia que as vezes as pessoas esquecem.

Figura 8 – Frame de *Mãe Celina de Xangô*



Fonte: *Mãe Celina de Xangô* (2020)¹⁶

Girando no xirê dos orixás podemos encontrar em alguns destes princípios iorubanos possibilidades de encarar o trabalho de nossos atores – griots, cineastas e professores – dentro de uma outra perspectiva. Uso aqui as divindades iorubanas apenas por sua maior disseminação nas diásporas – chegando ao ponto de orientar outros candomblés além do Ketu, o de origem iorubá, como o Jeje dos voduns e o Angola dos inquices –, mas aponto que entre as demais etnias, fons e bantos, poderíamos fazer reflexões semelhantes. Os xirês são grandes celebrações entres os iorubás, tanto que muitos funcionam como uma brincadeira, onde cada orixá tem a sua vez de dançar e encantar o público que celebra.

Exu é quem inicia esse giro sendo aquele que cuida dos caminhos e gere a comunicação entre o mundo físico, o Ayê, com o mundo imaterial, o Orun. Por ser o comunicador por primazia para muitos Exu é o orixá que rege o cinema, aquele que negocia, partilha e faz acontecer, aspectos fundamentais para o trabalho de qualquer cineasta

¹⁶ Disponível em: <https://www.buala.org/pt/afroscreen/pelas-aguas-sagradas-que-nos-curam-uma-conversa-com-milena-manfredini> acesso 20 out 21

interessado em contar histórias preciosas para seu povo. Travesso, brincalhão, astuto e controverso Exu ao mesmo tempo que foi associado ao diabo pelos colonizadores católicos foi sincretizado na diáspora com os erês, na faceta de Exu mim, que são crianças, pequenos e miúdos, elementos fundamentais do trabalho de professores. Impossível conceber os cotidianos escolares dos primeiros anos da educação básica sem saber dialogar com as travessuras da infância. A educação é uma encruzilhada, aquela que apresenta caminhos diferentes e permite, com a autonomia do caminhante, escolher seu próprio caminho. Encruzilhada é sinônimo de encontro também, onde diferentes saberes se cruzam evidenciando que não existe conhecimento isolado da troca.

Em seguida Ogum, o grande ferreiro. Se Exu cuida dos caminhos é Ogum que os abre com seu afiado facão, arma que ele mesmo forjou, com ajuda dos sopros de Iansã. Ogum é o senhor da tecnologia, qualidade esquecida em grande parte da diáspora, sua ligação com a tecnologia era muito associada a agricultura, porém, ao invés de representar sustento e alimento na diáspora a sua qualidade de agricultor foi deixado de lado devido aos traumas cotidianos que negras e negros escravizados viviam nas plantações. Ogum, assim, é aquele que cria a tecnologia, artefato fundamental para o advento do cinema através das câmeras, microfones, iluminadores e outros equipamentos. Ogum é o corte certo e afiado que monta as narrativas de cineastas. Ogum é guerreiro que enfrenta com bravura campos de batalhas, assim como professores enfrentam uma sociedade que não respeita a educação, nem o cultivo e sustento de suas comunidades.

Oxóssi é o caçador que manda na mata, é aquele que provém a cultura, no sentido de nutrir sua comunidade através da astúcia de caçador. Sagaz e paciente, o caçador de uma flecha só conhece todos os segredos da mata e da caça e por isso sabe o momento certo de atacar sua presa. Apesar de caçador, Oxóssi não preda, ele caça apenas o que precisa para garantir o sustento de sua comunidade. Como o conhecedor das matas, os professores são aqueles que pesquisam, selecionam e partilham seus achados com sua comunidade escolar, a mantendo nutrida e próspera com seus achados. Como os caçadores, cineastas enxergam o invisível, escutam o inaudível e sentem o imperceptível em suas atividades de caça e conseguem captar com suas câmeras os mais preciosos achados pela grande mata fechada que muitas vezes é a vida. As histórias de caças daqueles que se embrenham na mata são um grande atrativo para suas comunidades sedentas por vida.

Xangô é o grande nobre dos orixás, patrono do direito e da justiça, mas também impetuoso como o raio e o fogo, elementos que domina. Como seu oxê, machado de duas lâminas que o simboliza, Xangô é ao mesmo tempo justo e ardente, ambíguo sem perder a

nobreza de sua unidade. Professores seguem Xangô ao atuarem como mediadores da caminhada de seus estudantes, sabem ser compreensivos com equívocos, mas também rigorosos com a indisciplina. Cineastas engajados se aproximam deste nobre iorubano na incessante busca pela justiça, criticando e denunciando através de suas narrativas tentando conscientizar seu povo por uma sociedade menos injusta e desigual.

Obaluaiê é o senhor da cura de todas as doenças, aquele que anda próximo a morte por conhecer seus caminhos, mas só promove a cura das enfermidades. Calmo, sereno e atento, mas também quente como o sol Obaluaiê controla a febre para expurgar qualquer mal. A cura de Obaluaiê está tanto para a relação com o conhecimento como os professores que compartilham saberes que podem proporcionar o bem estar a seus estudantes; quanto a cura de si mesmo através da introspecção e serenidade como nos ritmos e movimentos presentes na experiência de espectador com o cinema.

Oxumaré é o orixá serpente que liga o céu e a terra, como a chuva, um de seus atributos. Senhor das continuidades é de seu domínio apresentar a multiplicidade da vida como algo próspero, por isso um de seus principais símbolos é o arco íris. Esta pluralidade é representada pelo ofício dos cineastas ao trabalhar com diferentes tipos de narrativas e públicos, tentando mostrar que apenas sendo versáteis que podemos ser prósperos, como a própria serpente troca de pele. Alongado como o réptil sinuoso Oxumaré coordena o movimento entre dois fins diferentes, por isso na relação entre professores e estudantes este é um princípio regente, proporcionando a manutenção da continuidade entre experiência e renovação, tradição e reinvenção.

Ossaim detém o segredo das folhas, sabe reconhece-las no interior das matas e despertar seus poderes ocultos. Poderes estes que podem ser farmacêuticos, fitoterápicos, espirituais ou até degenerativos. Ossaim foi aquele que compartilhou as folhas sagradas com todos os orixás, mas é o único que conhece as propriedades de todas elas. Como a sabedoria de Ossaim, professores detém e partilham muitos conhecimentos e são os únicos que conhecem os segredos de cada uma delas, mas convidam os interessados a descobrir por conta própria os enigmas da mata. Como curandeiros, os cineastas aprendem com Ossaim o processo da curadoria, ao combinar sequencias diferentes de filmes para evocar uma reação e sentimento específico.

Iansã é a senhora dos ventos, relâmpagos e tempestades. Representando a mudança que os ventos trazem, Iansã é brava e sente fome por transformação. Por controlar o movimento dos ares tem uma relação próxima com os espíritos no pós vida, os guiando diretamente no retorno ao Orun. Perceber o movimento constante é um sentimento que

cineastas desenvolvem para tanto saber guiar suas narrativas, quanto para conduzir seu público em correntes de vento que proponham mudanças. A imprevisibilidade de suas alterações de temperamento, assim como as tempestades, é a força necessária a professores para instigarem seus estudantes a serem ávidos por revoluções que representem um proveito coletivo para nossa sociedade.

Oxum é a orixá que reina sobre as águas doces, líquidos estes que promovem a fertilidade, a prosperidade e a riqueza. Oxum é a mãe bela que representa a vaidade como um atributo importante a autoimagem e autoestima das populações negras diaspóricas. Como dito, suas qualidades inspiram cineastas a trabalhar suas estéticas dentro da perspectiva do desejo de se sentir bem representados nas grandes telas que refletem nossas vidas. A fertilidade de Oxum se associa a gestação de vida no sentido materno, mas também ao gerar vida através da fartura e prosperidade, como professores que gerem e apresentam novos mundos para seus estudantes.

Iemanjá é a grande mãe dos iorubás, gestoras dos grandes mares e dos orís, cabeças dos seres humanos. Sua figura maternal criou um grande senso de familiaridade nas diásporas a tornando um dos orixás mais adorados. Sua fertilidade na relação com o mar a aproxima com a kalunga, no sentido criativo, o que para cineastas significa inspiração nos seus processos autorais e criativos. O domínio sobre os mares, convida professores e estudantes a navegar, com cautela e respeito, pelos oceanos que banham nossa vasta terra.

Nanã é a mãe ancestral pros iorubás e fons, senhora das águas paradas dos pântanos e grandes lagos. Sua ligação com o obscuro das profundezas se dá com a lama que se encontra nesses locais, pois como mãe ancestral, ela cedeu o material maleável para que Oxalá criasse os seres humanos. Com a figura matriarcal de Nanã o cinema pode valorizar sua qualidade feminina, representada na sabedoria das grandes mulheres que criam e fazem cinema. No seu trabalho com a lama e a argila, podemos aprender com Nanã a moldar nossos destinos, não como estudantes costumam ser vistos em moldes como potência, mas ao convidar estes a modelar suas próprias escolhas.

Oxalá é o senhor do pano branco, um dos primeiros orixás gerados pelo criador Olodumaré e por isto foi encarregado de conceber o mundo terrestre e os seres humanos. É representado por sua variante mais nova, Oxaguiã, o guerreiro e a mais velha Oxalufã, o ancião. Em sua qualidade mais nova pode servir de atributo para os jovens estudantes que com bravura buscam por conhecimentos para criar um mundo mais equânime. Em sua qualidade mais velha pode atuar como referência para cineastas como detentor da ancestralidade e da responsabilidade da criação.

Além destes doze principais orixás podemos encontrar em alguns outros algumas fontes de inspiração para nossos atores, como: na versatilidade de Logunedé que caça tanto na mata como no rio; na camuflagem das neblinas instigantes de Ieuá; na força incontestável e leal de Obá; na esperteza da brincadeira dos pequenos gêmeos Ibejis; no domínio do ciclo do tempo com Iroko; no equilíbrio entre vida e morte em Iku; na sabedoria de Orunmilá com seus odus de adivinhações. Estas foram apenas algumas provocações a partir da cosmologia iorubá que podem orientar um trabalho mais perspicaz para griots, professores e cineastas.

Retornar a essa tradição não é uma maneira de nos mantermos fiéis aos bons costumes originados em África, este retorno apenas é mais uma evidencia que as tradições africanas se reinventam fluidamente e continuam vivas em nossos cotidianos. Como Simas e Rufino nos contam, as culturas de axé são, sobretudo, vivazes, acrescentam os versadores: “para alguns pode parecer um paradoxo, mas elas só são dinâmicas porque são tradicionais. É como a vida, que só é possível em virtude da tensão criadora alimentada pelo papel da morte; signo vigoroso de renovação ancestral continuamente celebrada” (2019, p. 95). Diferente da ideia ocidental que valoriza mais uma perspectiva para o futuro, as sociedades africanas tendem a estender sua atenção para o passado. Isso não significa que elas estão relegadas ao atraso, nem que o progresso não é interessante para elas, mas para estas tradições só é possível caminhar em direção ao futuro caso o passado seja mantido sempre em perspectiva. Só é possível a existência de progresso no futuro caso as tradições ancestrais sejam reatualizadas no presente.

Essa relação com a ancestralidade faz com que para muitas sociedades africanas a noção de tempo esteja muito mais relacionada com o passado do que para o futuro, como tende a funcionar o ocidente. Isso não quer dizer literalmente que africanas e africanos não se preocupem com o futuro, a grande diferença é que enquanto para as sociedades ocidentais o futuro apareça como potência linear de um constante progresso, que se desfaz do “desnecessário” das tradições como se fosse uma bagagem pesada demais, as sociedades africanas encaram o futuro como uma potência do passado, como se ele só pudesse se expandir com todo o conteúdo presente nessa bagagem ancestral. Segundo o filósofo queniano John Mbiti, “o futuro é virtualmente ausente porque os acontecimentos vindouros não foram realizados e, portanto, não podem fazer parte do tempo” (MBITI, 1970, p. 21-23 apud FLOR DO NASCIMENTO, 2018, p. 586). Essa relação dos *espaçostempos*, encarando tempo também como matéria, nos permite considerar uma metáfora que a temporalidade linear e ocidental se desfaz da materialidade do passado para potencializar seu futuro, criando uma necessidade constante de mais e mais recursos, a temporalidade africana em espiral apenas vai desenrolando e reinventando essa mesma matéria temporal para produzir

materialmente o seu futuro virtual, a partir dos recursos de seu próprio passado. Mbiti (1970, p. 23) “ressalta que o tempo tradicional africano se move mais para trás que para a frente e que o que acontece hoje, sem dúvidas se desdobra em futuro, mas só o presente nos atravessa e nos passa: o futuro não é, senão como potência” (FLOR DO NASCIMENTO, 2018, p. 586). Assim, só existe futuro caso o passado ainda esteja vivo, não há como desassociar essas existências simultâneas, o presente só pode acontecer conforme a harmonia dessa transversal do tempo. O tempo se desenrola na espiralidade dos ciclos que se repetem no fluir da vida, em mais de três direções, criando um rizoma não bidimensional, onde um mesmo ciclo pode fazer o outro vibrar, como temos os constantes ciclos da vida que tentam viver em harmonia ao mesmo tempo. “Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva” (THIONG’O, 1997, p. 139 apud MARTINS, 2003, p. 75).

Professores brincam com a linearidade do tempo ao encantar a rotina com fintas pedagógicas que comprimem e dobram o tempo tornando a sua passagem quase imperceptível. Sobretudo quando crianças estão envolvidas nesse processo, onde a concepção do tempo se estica e comprime de maneiras quase simultâneas. A montagem cinematográfica também chama pra brincar o tempo fora da linearidade. Apesar da linha do tempo tecnicamente ser um conhecimento fundamental para a edição de qualquer audiovisual, é impossível conceber qualquer produto desses encarando o tempo linearmente. A estrutura narrativa de início, meio e fim pode conceber um filme que começa no final, para retornar ao início e depois ter seu desfecho no meio da trama, por exemplo. Engana-se aquele que tais técnicas que domínio das linguagens narrativas são exclusividades destes atores contemporâneos, muito antes os narradores tradicionais já moldavam o tempo ao gosto de suas histórias e públicos.

O afrofuturismo – movimento estético que se impulsiona em inspirações sônicas, sincopadas e vernaculares especula futuros outros possíveis – se constitui partir dessa aspiração coletiva africana sobre o tempo. Fabulando através da música, da moda, da literatura e do audiovisual, pessoas negras compõem uma projeção de futuro que foi negado à suas comunidades. Kodwo Eshun nos diz que “a existência negra e a ficção científica são uma coisa só” (2015, p. 56), para muitas pessoas negras o apocalipse é o aqui e o agora. Se outrora era impossível para pessoas negras sonhar sobre o futuro, através destas narrativas afrofuturistas toda uma comunidade pode sonhar com o inconcebível. O afrofuturismo não disputa apenas futuros, mas sim passados ao se movimentar como o pássaro Sankofa:

bebendo nas águas do passado para projetar o futuro. Toda esta cronopolítica é mais uma fonte de inspiração para refletir sobre o tempo na perspectiva de nossos atores.

Se o tempo nas perspectivas africanas se estende mais para o passado faz total sentido retornar às tradições africanas para enriquecer professores e cineastas que almejar projetar um outro futuro possível. Com a noção de tempo africana o sentido de mundo funciona em outra perspectiva, onde não é possível perceber um elemento isolado do outro. Como dito, dentro dessa perspectiva tudo se toca e se influencia continuamente, como um ecoar infinito onde a ausência de movimento significaria morte e fim. Por isso sentidos e saberes não podem ser isolados, eles só existem se estiverem em interação. Com Oyèrónkẹ Oyèwùmí aprendemos que para os iorubás o mundo só faz sentido com essa pluralidade:

O termo “cosmovisão”, que é usado no Ocidente para resumir a lógica cultural de uma sociedade, capta o privilégio ocidental do visual. É eurocêntrico usá-lo para descrever culturas que podem privilegiar outros sentidos. O termo “cosmopercepção” é uma maneira mais inclusiva de descrever a concepção de mundo por diferentes grupos culturais. Neste estudo, portanto, “cosmovisão” só será aplicada para descrever o sentido cultural ocidental e “cosmopercepção” será usada ao descrever os povos iorubás ou outras culturas que podem privilegiar sentidos que não sejam o visual ou, até mesmo, uma combinação de sentidos (2002, p. 3).

Então uma pessoa só existe se ela estiver em sintonia com o restante. É a diferença do outro que me completa como eu, seja nos encontros ou nas disparidades. A máxima ubuntu dos povos bantos do sul da África sentencia essa relação: eu sou porque nós somos. O kindezi dos bakongos, projeta algumas relações também, onde desde a infância as crianças e suas comunidades compreendem a importância da sincronicidade onde todos vivem em função de todos, como no provérbio: kindezi m’fuma mu kânda, que traduz-se, a arte de cuidar de crianças é como um baobá para a comunidade (FU KIAU E LUKONDO-WAMBA, 2000, s/p). Percebemos assim que apesar de terem origens – bantas e iorubás – diferentes estes conceitos filosóficos africanos buscam destinos similares. Como se fossem instrumentos isolados, mas que afinados no mesmo tom, produzem uma composição em sintonia que vibra por todos os universos. O sujeito assim, vibra junto ao mundo. Ressalto que existir na função do outro não é dizimar de vez as nossas subjetividades, mas sim saber lidar com os sintomas individuais e coletivos de uma comunidade. Esta é mais uma das marcas dos sentidos de mundo africanos, a xenofilia, onde a diferença é interessante e contributiva para a existência e pluralidade de uma sociedade. Por isso na diáspora, apesar da tentativa de hierarquização ocidental entre diferentes heranças étnico-linguísticas, principalmente com os iorubas, diferentes saberes se cruzam para dar origem a novas matrizes de sentir a vida. Como temos no termo candomblé, que é a junção do candombe do quimbundo, significando dança com

atabaques, e o ilê dos iorubás, significante de casa dando origem assim as nossas tão famosas casas de dança com atabaques.

Estes princípios apresentados podem ter aportado aqui diasporicamente pelo litoral oeste da África, mas existem com diferentes representações em povos e nações por todo interior do continente pelo decorrer da história. É consenso entre os pesquisadores sobre as tradições africanas que estes princípios filosóficos se desenvolvem desde o antigo Egito até ecoarem por todo o continente africano e restante do mundo nos dias de hoje. Desde Kemet, o mundo só podia fazer sentido na pluralidade, como aponta a filósofa Katiúscia Ribeiro:

Por isso, a sabedoria kemetiana alinhava a vibração existencial do ser com o todo, desde que houvesse um desejo profundo na pessoa em conhecer a si mesma e a realidade que a cerca. Para tanto, conhecer a realidade que nos cerca exige uma profunda análise do movimento da vida e de tudo o que pulsa vida, de tudo o que pulsa realidade (2020, p. 44)

Encarando filosofia aqui não apenas como amor a sabedoria, mas arte de se viver em comunidade. Em tempos que a morte centraliza as reflexões filosóficas, suspendendo a potência da vida, cada vez mais é importante se alinhar com estas vibrações que pensam outras formas de se sentir o mundo.

3. A MORTE BRANCA DO SUJEITO NEGRO

Para os corpos negros que singram e sangram pelo atlântico, como diz o poeta Davi Nunes (2019), foi preciso, para se manterem vivos e sãos, enfrentar tenebrosos fantasmas. Estes espectros, que de tão funestos, assombraram por toda a vida pessoas negras, desde a travessia mortal nos tumbeiros, no extenuante trabalho forçado, nas aterrorizantes casas grandes, e até os dias de hoje nas mortíferas urbes. O medo instintivo que fazia tremer estes corpos negros não era da escuridão do desconhecido, mas sim da aprisionante alvura do algoz. Para exorcizar de vez este temor o nome deste fantasma precisa ser verbalizado: os perigos das branquitudes são um sintoma estrutural das sociedades ocidentais. Os assombros de seu psiquismo mal resolvido assustam a existência de brancos, e sobretudo negros. Analisar, criticar e reelaborar as branquitudes é ação fundamental para lidar com os sofrimentos do mundo contemporâneo.

A branquitude é uma categoria de análise recente nos estudos das relações raciais brasileiras, apesar de negras e negros já conhecerem muito bem com esta se comporta socialmente. Bell hooks (2019) nos conta que mesmo sem antropólogos, etnógrafos e cientistas sociais desenvolvendo teses sobre o assunto pessoas negras conheciam como corpos brancos se comportam, devido a séculos de trabalhos em seus lares, residências e moradas. A partir da observação, pessoas negras agiam como informantes e traziam para suas comunidades os códigos de costume e conduta que sistematizam a branquitude, através da oralidade do cotidiano, tanto em tom de sátira e deboche, quanto um aviso do perigo branco imanente. Hooks aponta que “nomear o que a branquitude representa na imaginação negra é geralmente falar de terror” (2019, p. 257). Porém, ao mesmo tempo verbalizar esse medo é uma forma de exorcizar de vez estes alvos fantasmas coloniais, como a mesma autora diz, “sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer” (HOOKS, 2019, p. 33). É a partir desse movimento de exumar dores passadas que pretendo aprofundar as artimanhas que professores e cineastas precisam conhecer para verbalizar a branquitude, como bons narradores tradicionais. É preciso encarar e elaborar o medo da branquitude para podermos retornar a uma subjetividade que não viva à sombra do terror.

Se raça é uma categoria relacional, é impossível que este trabalho não fale das maneiras como a branquitude performa o racismo. O racismo brasileiro está no não dito, por isso é o crime perfeito, pois todos são possíveis racistas sem chance de serem penalizados,

pois ele é algo subcutâneo em nossa sociedade. O racismo é uma estrutura que funda as sociedades ocidentais e diante disso não pode ser superado apenas com uma pedagogia antirracista, ele faz parte de uma estrutura neurótica que não irá ser superada apenas com boa vontade e conflitos éticos e morais. Este não é apenas um problema ético, mas uma disfunção inconsciente que estrutura a sociedade brasileira. Lélia Gonzalez (1984) conversando com a psicanálise nos aponta que quanto mais você denega algo mais você a assume, e exatamente assim que o racismo à brasileira acontece historicamente.

Antes de dar sequência nestas discussões trago um pequeno relato de uma de minhas conversas com o parceiro Marcos Lamoreux, na qual ele me contou sobre um breve incidente que aconteceu com outro camarada nosso, que também vive os cinemas negros. Retornando do centro para sua casa em Costa Barros nosso camarada em comum foi parado por policiais, como de costume, por ser um homem negro que usa dreads. Na abordagem os policiais o perguntaram de onde vinha e o que fazia da vida. Sem delongas nosso camarada disse que vinha do centro a trabalho e que era cineasta. Na hora os policiais riram e não acreditaram na história, mas por não ter com o que mais implicar liberaram o camarada.

No imaginário social onde a branquitude é norma, ao invés de exceção, nunca que um homem negro morador de Costa Barros poderia ser um cineasta voltando do trabalho. Por sorte os policiais não o importunaram mais e deixaram que retornasse com segurança pra casa, mas sabemos que há uma imensidão de casos que o pior acontece em nome do benefício da dúvida. Tomo como por exemplo a iniciativa da WoTec empresa carioca criada pelos irmãos Nathali de Deus e Hugo Lima que desenvolve equipamentos para audiovisual de baixo custo e com cores chamativas, pensando na realidade de jovens negros e periféricos onde um tripé pode ser “facilmente” confundido com um fuzil. No Brasil existem dois tipos de pele, a pele branca e a pele alva, por isso o racismo antes de tudo é uma questão de fenótipo, pois ele exotiza a derme antes de tentar entender o que está por baixo dela. Como Achille Mbembe postula, “a raça só existe por ‘aquilo que nós não vemos’. Para além ‘do que não vemos’, não existe raça” (2014, p. 193). Para o despreparo da polícia é mais provável que um morador de Costa Barros esteja carregando um fuzil do que realizando um filme, diante disso precisamos entender os códigos brancos que retiram negros de sua potência de humanidade. Existe a zona de conforto da branquitude e a zona de confronto das favelas. Para Frantz Fanon “por vezes este maniqueísmo vai até ao fim de sua lógica e desumaniza o colonizado” (1968, p. 31).

Poderíamos imaginar que esta realidade onde o cinema é um privilégio não se limitaria apenas ao Rio de Janeiro, um estado de certa forma central e elitizado na cadeia de produção do cinema nacional, mas conversando com nossos intercessores vejo que a realidade é

semelhante em outras regiões do Brasil. Francisco Ricardo apresenta um breve panorama do cinema manauara que exemplifica essa conduta.

A gente percebe que a produção audiovisual aqui é quase toda branca. Tem poucos cursos de formação acessíveis para pessoas não brancas porque são cursos muito caros no centro da cidade. As pessoas da periferia dificilmente têm acesso, mas existem projeto muitos bons como o Cine Bodó que leva oficinas de cinema para crianças das periferias de Manaus. Isso faz uma mudança de interesse muito grande. Dentro das produções as pessoas brancas basicamente não trabalham em determinados setores como o maquinário e elétrica. Na direção de arte, por exemplo, eu conheço duas pessoas não brancas que trabalham na área. É assustador perceber que as coisas funcionam dessa forma. Sinto que estamos começando a trabalhar mais o cinema preto aqui em Manaus e no norte. Pelas experiências que tenho tido com esse cinema as coisas tem sido muito melhores porque como disse ele é menos hierarquizado. Então as pessoas não te tratam como se você fosse menor ou pior do que elas. A gente está ali pra construir coletivamente. Eu vejo que no cinema preto eu consigo fazer isso. No cinema branco eu sinto que sou apenas uma ferramenta ali fazendo parte do processo.

Em uma cadeia produtiva centrada na figura branca, pessoas não brancas – pretas, negras, indígenas, asiáticos, árabes – são vistas apenas como objetos ou ferramentas que operam algum trabalho no qual o poder de criação é operativo, reprodutivo ou limitado. O próprio sintagma do não branco continua ratificando as pessoas brancas como referenciais, sobretudo no cinema, afirmando que apenas os de pele alva detém o privilégio de se autointitular em cineastas. Como em outras áreas, o trabalho braçal e que recebe menos prestígio sempre é evitado por pessoas brancas que detém o poder da branquitude. Sabemos que muitas destas também vivem em situação periférica devido a desigualdade brasileira, mas não podemos deixar de constatar que mesmo assim elas possuem posições de privilégio quando relacionamos a questão racial com a social. Diante disso, pôr em xeque a branquitude não é uma operação de lógica simples, mas sim algo que se cruza com diversas outras questões sociais. Exatamente por que a branquitude é uma ficção que funda o conceito de raça para dar poder ao homem branco na função do colonizador, hétero, patriarca, detentor dos valores morais e religiosos e do poder econômico. A modernidade nos inventa como uma “ficção útil”. Raça é uma ficção, o negro como raça, biologicamente falando, não existe tanto quanto o branco. Percebemos isso no relato de Marcos Lamoreux no incidente com nosso camarada em comum: se cria uma ficção onde a nossa raça é congelada num frame fixo. Precisamos ter audácia e autonomia para performarmos as categorias que o sistema acha que não cabemos. Digo performar porque enquanto pessoas brancas facilmente são rotuladas como artistas, pessoas negras historicamente são impedidas de carregar essa imagem, diante disso, precisamos performar essa imagem esvaziada na perspectiva privilegiada da branquitude, para ser reconhecido como um artista. Troquei algumas ideias com Marcos nesse caminho:

— Quanto à sua produção de arte, a questão da performance e a sua relação com o audiovisual, como você percebe essa relação entre arte, performance, política e o seu trabalho com audiovisual?

— Acho que demorei um tempo para me enxergar como cineasta. Com essa mentalidade de agora, não de ontem, não de semana passada, ou de um ano atrás, depois de todos os processos que eu estou passando, me enxergado agora como um cineasta ativista, muito mais político, muito mais engajado em diversas coisas do que antes. Então acho que é assim que me enxergo e é assim que entendo minha ligação com o audiovisual sempre militante, ativista, em várias causas — responde Marcos.

— É o que você tenta fazer nos seus filmes. Passar, através de uma estética e subjetividade essas questões políticas que acabam atravessando-os. Eu vejo recentemente um crescimento de pessoas parecidas com a gente, com você que também estão nesse movimento de criar arte de forma independente, na correria.

— Sim, pessoas hipertalentedas e muito mais talentosas do que eu, que conseguem ter umas sacadas de pequenas questões, ou de pequenas sacadas desenvolver outras questões que fazem todo o sentido, toda a diferença que são incríveis, que vão provocar um pensamento, vão provocar um debate, uma discussão muito enriquecedoras de verdade.

— E para elas encarar esse rótulo, essa *persona* de um artista, um cineasta é uma coisa que sempre foi negada. Para as pessoas que vêm da periferia trabalhar com isso nunca foi uma possibilidade, eu acho que quando a gente toma esse ponto de se auto intitular, cineasta, um artista, performer ou o que seja, a gente está subvertendo esse termo elitizado de cineasta branco lá no topo, ou o artista branco na galeria. É uma forma de trazer esse tipo de cultura pra outros patamares – complemento a discussão.

— Gosto de trabalhar nas oficinas e nas aulas que eu dou também de já incentivar os alunos que estão estudando que já tem um filme, que já fazem alguma coisa de pegar esse título mesmo “eu sou cineasta” eu sou produtor, eu sou filmmaker, eu sou videomaker, ou o que eles quiserem ser e assim que eles já tenham uma mínima experiência disso, se for uma coisa que eles querem fazer eles são. E incentivar realmente o uso desses termos pra dar sequência a esse movimento.

Da mesma forma que nos afirmamos como pessoas negras subvertendo a concepção pejorativa dada a palavra ‘negra’ e a condição social do conceito não biológico da raça nos afirmamos como artistas, cineastas e escritores para desestabilizar o pedestal dado a arte e empoderar estas pessoas que são impedidas historicamente de ocupar tais funções sendo autoridades de nossas próprias realidades.

Para a branquitude ser negro é viver na falta, na ausência de tudo aquilo que nos, teoricamente, conduz a ser humano. O racismo historicamente tem tentado nos roubar o direito a existência plena, complexa e diversa. Mas, o que somos isso: seres complexos, pulsantes, complexos e controversos, independente das armadilhas das identidades. Não somos apenas máquinas de resistência e denúncia. Quem inventou a noção de miséria, escassez, pobreza, sofrimento como parte integrante de nossa existência negra na diáspora foi a empreitada colonial. Quem nos inventa como escravizados são os escravizadores, sempre fomos mais, sempre fomos antes. Preso é aquele que quer sempre subdeterminar o outro.

Diante disso, não excluo a existência de pessoas brancas que podem se posicionar mais eficientemente do que algumas pessoas negras na luta contra o racismo. Até nisso elas tem privilégios. Nem todas as discussões são acessíveis para pessoas que vivem à margem do sistema. Os mesmos que carregam até hoje o legado dos privilégios de raça, por isso são os mais confortáveis na estrutura que precisam se movimentar para acomodar geral. O racismo não é assunto apenas de pessoas negras, quem inventa as desigualdades raciais como sistema foram os brancos. A empreitada colonial é o momento originário onde o conceito de raça é fundado pelos europeus ao se relacionar com africanas e africanos, ao criar a categoria ‘negro’ automaticamente eles fundam o outro na categoria ‘branco’. Segundo Mbembe,

Três condicionantes históricas explicam, por conseguinte, a força que a fantasia do Branco ganha. E são muitas as pessoas que nela acreditam. Explico melhor: longe de ser espontânea, esta crença foi cultivada, alimentada, reproduzida e disseminada através de um conjunto de dispositivos teológicos, culturais, políticos, económicos e institucionais, dos quais a história e a teoria crítica da raça acompanharam a evolução e as consequências ao longo dos séculos. Em suma, em várias regiões do mundo trabalhou-se intensamente no sentido de tomar esta crença num dogma, num hábito (2014, p. 86).

Assim, para o branco ser superior era preciso tomar a humanidade do negro os catalogando como primitivos, selvagens e menos humanos que mereciam ser civilizados através do progresso civilizatório. Tal processo político-econômico raptou e quase metamorfoseou milhões de mulheres e homens negros em ferramentas de trabalho detidas no regime escravocrata. Transformando estes naquilo que Mbembe chamou de homem mineral como

produto resultante do processo pelo qual as pessoas de origem africana são transformadas em mineral vivo de onde se extrai metal. Esta é a sua dupla dimensão metamórfica e económica. Se, sob a escravatura, África é o lugar privilegiado de extracção deste mineral, a plantação no Novo Mundo, pelo contrário, é o lugar da sua fundição, e a Europa, o lugar da sua conversão em moeda. Esta passagem do homem-mineral ao homem-metal e do homem-metal ao homem-moeda é uma dimensão estruturante do primeiro capitalismo (2014, p. 78)

De acordo com Grada Kilomba, nesta relação assimétrica do mundo conceitual branco, “o sujeito negro torna-se um objeto de desejo que deve simultaneamente ser atacado e

destruído” (2019, p. 159). O ataque e destruição aqui aparece como movimento de suposta legítima defesa, pois é “civilizando” pessoas negras e africanas que suas sociedades e famílias de bem não vivem a ameaça de conviver no mesmo mundo que estes seres-objetos. Estas relações ficam ainda mais controversas e confusas quando a branquitude assume essa posição de vítima, pois como Kilomba nos adverte nesta concepção “enquanto o sujeito Negro se transforma em inimigo intrusivo, o branco torna-se a vítima compassiva, ou seja, o opressor torna-se oprimido e o oprimido, o tirano” (2019, p. 34).

A psicanálise nos ajuda a compreender um pouco destas conflituosas relações, segundo Freud (2014), o sadismo é a dominação de uma pessoa por outra como objeto. Assim, de certa forma o sadismo tem um pouco de masoquismo também pois o dominante também sente um prazer passivo ao sentir que aquela atitude de violência também a torna de certa forma um objeto menos humano ameaçado por essa vítima objetificada antes. Isildinha Nogueira (1998) ao estudar Lacan percebe que em suas concepções a definição do outro se dá na forma imaginária, com sua relação com a imagem, fantasística, na relação com o corpo e simbólica, na relação com o traço que condensa uma história. Apesar de não conseguir delimitar por completo o outro em nenhuma destas três definições, a branquitude, ao se relacionar com o outro negro, na condição do corpo, da fantasia e da história está calcada nessa condição de objeto. Para a psicanalista, “é a definição fantasística que mais se aproxima do conceito lacaniano de objeto: o outro escolhido como parte fantasística (o outro como corpo) e gozosa de meu corpo, uma extensão de mim de que não tenho controle, que me escapa (1998, p. 66). Então nessa relação confusa entre dominante e dominado, se confundem os sentidos onde aquele que domina pode se sentir uma vítima passiva dentro da própria situação de poder que criou. Similar a mariposa que se joga na chama.

Portanto, exotizar pessoas negras no local da diferença é interessante para a branquitude, pois esta definição cria algo irreconhecível pela concepção da sua racionalidade. O não compreensível é sedutor. Exatamente por não conseguir compreender é a branquitude que tem a intenção de controlar e dominar, como se fosse uma extensão de si. A beleza, tal qual o desejo, é constituída socialmente pela mesma matéria confusa, complexa e mutável. Se considerarmos a beleza como uma formação social da mesma matéria que o desejo, percebemos como ela opera de formas complexas com o que é indesejável ou proibido socialmente. Não à toa uma das principais tônicas de uma narrativa, sobretudo as audiovisuais, é baseada nesse conceito fantasioso e arbitrário de beleza. Onde o belo de um pode ser o asco do outro, como no falso binômio da angelização da branquitude e

demonização da negritude, onde os traços fenótipos atribuem estas características sobre-humanas.

A branquitude tenta tornar o outro à imagem e semelhança de si mesmo e não viver o confuso desejo do desconhecido. Cida Bento psicanalisa ao dizer que “esta forma de construção do outro, a partir de si mesmo, é uma forma de medo que traz em sua gênese a paranoia. O medo do diferente e, em alguma medida, o medo do semelhante a si próprio nas profundezas do inconsciente” (2002, p. 35). A pulsão narcísica da branquitude promove um dos maiores atentados de morte para a subjetividade de pessoas negras, pois a partir do seu amor próprio a branquitude tenta moldar a subjetividade negra a partir de seus próprios parâmetros. Mbembe, partindo de Fanon, comenta de forma exemplar este esquema narcísico:

Fanon sustentava também que a vida da colônia não era apenas feita de instintos e de tensões, de problemas psicossomáticos e mentais - uma vida nervosa, em estado de alerta - , mas que no potentado colonial se subtendiam duas lógicas contraditórias que, colocadas em conjunto, anulavam pura e simplesmente a emergência, numa situação colonial, de um sujeito autónomo. A primeira consistia, apesar das aparências, em não aceitar a diferença, e a segunda, em refutar as semelhanças. O potencial colonial era, assim, um potentado narcísico. Ao desejar que o colonizado seja seu semelhante ao mesmo tempo que o interdita de o ser, o potentado faz da colônia a própria figura da «anticomunidade», um lugar onde, paradoxalmente, a divisão e a separação (aquilo que Fanon chama de «princípio de exclusão recíproca») constituíam as próprias maneiras de estar com, e onde o principal modo de comunicação entre os sujeitos coloniais e os seus senhores (a saber: a violência e os privilégios) vinha sempre reiterar a relação sacrificial e ratificar a permuta activa da morte, já evocada em breves palavras (2014 p. 185-186).

Como um grande teatro de sombras o ato de colonização é o ato de uma grande fantasia, bem no estilo das tragédias gregas. Mbembe mais uma vez comenta: “o acto de colonizar tem, assim, algo de dionisíaco - um grande fervor narcísico” (2014, p. 190). Para a psicanálise todos nós atuamos em um certo tipo de narcisismo, a grande questão aqui é que os pactos de privilégio da branquitude criam uma estrutura de poder que delimita o não-branco sempre num papel subalterno. Neste espetáculo da branquitude os papéis já estão muito bem definidos, do jeito que encontramos nos relatos de Marcos e Francisco. Nesse jogo de cenas, Grada Kilomba apresenta um espetáculo de triangularidade com três personagens e três papéis que tornam o racismo possível: “primeiro, a atriz que performa o racismo; segundo, o sujeito negro que se torna objeto da agressão racista; e, finalmente, o consenso da plateia branca, que observa a performance” (2019, p. 163).

Segundo Cida Bento (2002) o consenso de toda a plateia branca se define no conceito de pactos narcísicos da branquitude. Nele, o legado da colonização persiste e muito bem, mesmo com brancos supostamente abdicando dos benefícios concretos e simbólicos de sua herança colonial. Assim, os pactos narcísicos são herdados pelas gerações de forma subconsciente, mantendo privilégios sem que seus herdeiros tenham noção completa de seus

benefícios. Estes ganhos podem tanto estar presentes em ações cotidianas, como o privilégio de não ser perseguido por seguranças no supermercado; quanto ações mais estruturais político-econômicas, como imóveis familiares em regiões urbanas privilegiadas. Apesar de funcionarem em campos materiais diferentes ambas as formas de privilégio da branquitude afetam simbolicamente e concretamente as desigualdades brasileiras e diaspóricas. Desta maneira, o pacto narcísico é um tratado de morte na sublimação de tudo aquilo que é diferente à branquitude, e um pacto de superexploração negra com dividendos divididos, não igualmente, entre os brancos.

A branquitude como pacto social cria uma falsa simetria para pessoas negras, principalmente para as de tez mais claras, que se iludem ao tentar se encaixar nas fantasias da branquitude. Longe dos contos de fadas, onde uma princesa consegue viver sua fantasia, pessoas negras lutam cotidianamente para fugir das amarras da alienação branca e do auto ódio. Muitas vezes a fantasia não envolve um príncipe encantado, mas sim o desejo de viver uma vida digna e plena, distante das desigualdades essenciais da raça. Na valsa do racismo estrutural, cada vez que temos a impressão que pessoas negras estarão no centro do salão, o regente branco da música muda os fazendo se aproximar novamente dos fundos da cozinha.

Conversando com Maurício Moraes percebemos algumas das tensões que envolvem fazer cinema em um mundo de privilégios brancos:

— Queria que você falasse um pouco como que despertou essa paixão de fazer cinema. O que te instigou na sua infância? Isso sempre foi um sonho seu, trabalhar e fazer cinema? — Pergunto a início de conversa.

— Eu até cito isso um pouco disso na minha introdução do trabalho de conclusão de curso. No curso de cinema o TCC é um filme, mas tive que fazer um memorial sobre o filme. Então meio que fiz uma trajetória da minha experiência com cinema. Eu não sei se uma fagulha, mas eu sei que minha mãe é muito importante nesse processo de construção de imaginários ao trazer filmes lá pra casa. Eu lembro que ela trabalhava – ela ainda trabalha, na verdade – na casa de uma mulher como empregada doméstica e sempre trazia DVDs das filhas da patroa. Então eu tive contato desde criança com cinema dessa maneira.

— Olha que curioso...

— Aí de um tempo da minha infância pra adolescência eu já comecei a meio que perder esse interesse de fazer cinema, porque achava muito distante. — Recorda Maurício. — Aquele papo, né, da gente não se sentir pertencente. Eu acho que nem na época eu entendia como uma arte, sabe, uma coisa artística. Pra mim era filme. Mas acho que depois quando eu fui entrando no Ensino Médio, e aquele momento de escolher o que vai fazer, o que vai seguir

da sua vida, aquele dilema que todo mundo passa, eu meio que lembrei dessa experiência da infância.

— E aí você estudou o Ensino Médio, aí tentou o vestibular pra Cinema, da Universidade Federal do Pará?

— Na época foi até estranho, foi esse choque pra minha família... Porque é aquela coisa: a gente mora aqui no Norte, não tem tantas referências de diretores outros diretores, por exemplo, se a gente for na rua e perguntar: "Qual é o teu diretor paraense favorito?", sabe, esse tipo de coisa... Então é uma coisa muito distante. Quando eu cheguei e falei "olha, eu quero fazer Cinema" E foi uma onda, assim... Foi uma "Ah, não dá futuro", aquela coisa toda, "não sei porque você vai fazer isso", enfim... Aquela cobrança inicial, mas foi meio que assim.

— É a mesma coisa com Educação, né? Quem quer ser professor toma muita paulada, tipo "para de inventar moda"... — questiono relacionando.

— É, que tem aqueles cursos que todo mundo acha que só podem ser feitos: Medicina, Direito, Engenharia... Tudo que é diferente, ainda mais da área da Educação e da área de Artes é meio que marginalizado, né? Aí foi meio que isso. Aí eu lembro que o vestibular eu fiz também na UEPA, e eu passei em Enfermagem, aí eu tive que decidir entre esses dois. Mas acabei optando por Cinema, mesmo. Aí foi desde aí que eu estou nesse meio, nesse universo.

— Como é que é a experiência lá do curso de Cinema da UFP. Curso novo ou já tem tempo?

— Curso novo. Ele fez dez anos em 2020. Na época, eu entrei em 2014 Era isso, né... Era um curso novo, não tinha estrutura quase nada. tinha professores, tinha datashow, às vezes nem tinha sala. Então, não digo que foi uma graduação perfeita. Teve muitos atropelos, muitos obstáculos, mas acho que essa falta meio que obrigou a gente a ser um pouco mais político, esforçado, a correr atrás. Claro que não tô falando isso como se fosse uma coisa boa um mérito, né? Nada disso. Mas a gente meio que se esforçou pra tentar correr atrás, a situação do curso não era muito boa

— É, é uma realidade que eu vejo que acaba sendo meio que nacional, mesmo, né? Aqui a gente também tem uma situação parecida. Aqui felizmente as universidades acabam tendo tipo bastante recurso, mas de uns anos pra cá, as coisas tão ficando bastante pesadas assim. Então a gente sofreu com bastante greve também, sabe. Aqui a gente tem praticamente apenas uma universidade pública de Cinema, que é a UFF, em outra cidade, Niterói, que é

próxima ao Rio. Só que é um curso com nota de corte altíssima e majoritariamente de brancos.

— Eu acho que todos os cursos de arte lá da UFPA também são meio que elitistas. Eu falo pelo curso de Cinema. Por exemplo, eu conto no dedo quantos negros teve na minha sala. Era eu e uma amiga minha, que a gente é amigo até hoje. Sabe, eu conto no dedo. Infelizmente. É uma galera rica assim também, que quer fazer arte. Enfim, não vou entrar nesse mérito, mas é complicado, assim, a gente analisar esse corpo discente.

Essa troca com Maurício apenas exemplificou um pouco da realidade que é acessar a educação e o cinema brasileiro. Muitos outros dos cineastas que conversei me relataram uma experiência similar com o cinema na infância, tendo dificuldade de experienciar assistir um filme na telona. Maurício teve seus primeiros contatos com o cinema pelo trabalho de sua mãe que era doméstica – provavelmente de uma família branca e com condição social. Sua história com o cinema sempre estará determinada pela sua inserção no mundo do cinema por intermédio do privilégio de outros, devido ao esforço de sua mãe. Tal histórico, não diminuirá nem um pouco a qualidade de seus filmes, diga-se de passagem. Os relatos de Francisco, Marcos e Maurício sobre o movimento de formar-se cineasta evidenciam como para muitos a educação, em espaços formais ou não, também se configura como um privilégio que só alcançado para quem se beneficia de certos pactos sociais e narcísicos de nossa sociedade. Talvez pessoas negras com câmeras em mãos seja tão perigoso para a sociedade quanto pessoas negras armadas de fuzis.

Evidenciar tais questões funciona como uma lâmina de dois gumes, que de um lado cutuca as feridas coloniais, expondo as dores, longe de cicatrizadas, que a branquitude infligiu ao ocidente, e não apenas às pessoas negras; enquanto no outro deixa à flor da pele todos os males, denunciando as brutalidades perpetuadas por esse sistema necroliberal.

O sadismo funciona nesse duplo gume que vem sido “bem explorado” pela grande mídia, que entendeu que a dor negra denuncia e conscientiza uma branquitude ilustrada, ao mesmo tempo que dá prazer e lucro para sua versão mais conservadora. Será que produções audiovisuais como filmes, reality shows, clipes e vídeos que expõem e denunciam o racismo, por toda diáspora, às vezes apenas sirvam para satisfazer plateias sedentas por sangue negro? Como os programas pinga sangue, sessões vespertinas de jornalismo sensacionalista que acompanham crimes nas principais emissoras das tvs abertas do país inteiro, que são os pelourinhos sofisticados de hoje glamourizando a dor negra como espetáculo. Nossa história não pode ser usada para dar munição ao inimigo, como conta Audre Lorde, recusar essa exploração midiática diminui o poder deles sobre nós (2019, p. 188). Precisamos estarmos

atentos as novas formas de cooptação que as armadilhas da racialidade se inserem neste tenso cenário embranquecido das audiovisualidades. Não podemos renovar os grilhões do cativo e sim pensar na existência negra como algo plural e potente, como vemos cada vez mais com as emergentes incursões dos cinemas negros em públicos, gêneros e modalidades antes não exploradas.

O cinema por si é um dispositivo de produção desse duplo sádico e masoquista, onde sentimos prazer em nossa própria angústia ao acompanhar os dramas de um protagonista; ou simplesmente sentimos prazer na dor alheia, como na derrota de um vilão. Na filmagem de *Jali* presenciei o limiar da dor no que tange a atuação de um ator negro. Instigado por um experiente diretor negro, o ator que interpretava o griot Jali, depois de quase dose horas de set, tinha dificuldades de entregar uma cena de choro no clímax do filme. Para provocar o choro necessário o diretor debochou do ator, dizendo que com aquela atuação ele nunca iria chegar perto da rede globo. Num misto de pilha e dor, enfim o ator conseguiu dar as lágrimas necessárias para a cena. Sobre esta relação entre dor e fruição Freud elabora que nem tudo que nos é prazeroso nas artes, é na realidade da vida, o autor comenta: “Mas, a partir da irrealidade do mundo poético, se seguem importantes consequências para a técnica artística, pois muitas coisas que não poderiam causar gozo como reais podem fazê-lo no jogo da fantasia e muitas moções que em si são desagradáveis podem se tornar para o ouvinte ou espectador do poeta fonte de prazer” (2015, p. 35).

Figura 9 – O desaguar de Jali



Fonte: Jali¹⁷

Movimento recente que vem explorando esta possível dicotomia é encabeçado pelo cineasta Jordan Peele, que em filmes de terror como *Corra!* (2014) vem explorando os

¹⁷ Disponível em: <https://youtu.be/KWMhLxGOUYY> Acesso em: 20 out. 21

sofrimentos negros cinematograficamente num tom crítico, sem repetir os vícios da espetacularização da dor negra pela branquitude. Andando pela navalha entre sadismo e masoquismo, o terror de Peele evidencia que a angústia negra causada pelo trauma do racismo é um medo real que nos faz fantasiar tanto retornos a essa dor, quanto possibilidades de alívio dele.

Diferente do terror do medo, que é um sentimento de preservação de nossa mortalidade, o que a fantasia de branquitude cria entre nossas elites é um estado constante de paranoia. Desde antes de acontecimentos como Palmares e a Revolução do Haiti as elites brancas possuem este estado paranoico com temor de uma insurreição negra e por isto aprimoram e atualizam continuamente seus mecanismos de cooptação, controle e coerção. É no malungo, ser fraterno de laços criados ainda na embarcação tumbeira, que nascem uma das primeiras faíscas palmarinas por liberdade. Porém, a paranoia acontece quando este medo toma medidas exageradas e unilaterais, segundo Bento (2002), esta “é uma manifestação distorcida em que o medo existe independente da ameaça e é exacerbado como fator preditivo de ameaça. Ou seja, a pessoa paranoica sente-se ameaçada em qualquer situação” (2002, p. 35). Só que como na sociedade, apesar de qualquer tentativa liberal de controle total, tudo está interconectado muito além do que podemos compreender, assim essa atitude paranoica parece de sentido de mundo, o que acaba agindo como uma atitude similar ao suicídio por esta elite. Bento aponta que Delumeu (1989) “chama atenção para o fato de que é uma atitude suicida, da parte de um grupo dominante, encerrar uma categoria da população no desconforto material e psíquico. Essa recusa de amor e de “relação” não pode deixar de gerar medo e ódio” (2002, p. 37).

Conforme Bento (2002) esse tipo de consciência paranoide tende à formação de teorias conspiratórias, alianças e quadrilhar em função do ódio. Diferente da zanga da linguística banto nos apresentada por Davi Nunes (2018), a raiva negra não é igual ao ódio branco, Audre Lorde comenta sobre essa diferença, “o ódio é a fúria daqueles que não compartilham os nossos objetivos, e a sua finalidade é a morte e a destruição. A raiva é um sofrimento causado pelas distorções entre semelhantes, e a sua finalidade é a mudança” (2019, p. 164). Uma repulsa mortal justificada por uma vitimização inventada pela elite onde o único jeito de se manter viva é matando o outro. A banalização do ódio instaurado pela paranoia da branquitude cria uma realidade onde a morte se torna uma política. É a necropolítica tão bem difundida por Achille Mbembe – defina pelo autor como o poder de ditar quem pode e deve viver ou morrer (2015) –, apesar de ser um conceito quase que esvaziado por seu uso acadêmico a exaustão, este tipo de políticas de mortes já é bem conhecido pela população

negra desde o cativo. Segundo Rufino e Simas nesse sistema, mata-se de muitas formas: o esquecimento, a escassez de experiências, “o enquadramento em uma única possibilidade de ser, a interdição de saberes ancestrais, o desarranjo das memórias, a vigilância sobre a comunicação, o desmantelamento cognitivo e o encarceramento dos corpos são formas de morte (2019, p. 53). Nem a sacralidade da morte, dentro das concepções de sujeito africanas, é garantida para estes. “Em outras palavras, se é livre para viver a própria vida somente quando se é livre para morrer a própria morte (2015, p. 144).

A vida em tempos de necropolítica existe em relação direta com a morte, não numa relação cíclica ou espiral, mas sim quando o grau mais baixo da sobrevivência é matar (MBEMBE, 2015, p. 141). O sobrevivente é aquele que conseguiu escapar com vida do risco da morte e ainda garantiu a sua sobrevivência com a morte de seus supostos inimigos. O esgotamento da vida como política esvai quando os poucos direitos de ser humanos daqueles que não atendem o pacto narcísico da branquitude e representam uma ameaça à integridade de uma elite. A necropolítica é a atualização do trauma colonial, onde o racismo antinegro veste roupas novas e compra um novo par de botas se atualizando num fascismo contemporâneo.

A fixação narcísica do fascismo pelo mesmo demonstra como este sistema trabalha pela escassez. Gustavo Coelho (2016) ao comentar sobre a sanha fascista em fixar os sentidos evidencia que este sistema opera mais pela singularidade do “é” do ser com clareza e exatidão, do que a pluralidade do “ser” na fluidez do possível. Antes de tudo o fascismo fala sobre identidades. Este é uma tecnologia identitária, ao criar a ideia de raça e gêneros, não somente no campo das mentes, mas na configuração destes corpos nos espaçotempos da sociedade, onde dentro de uma máquina de ficção o masculino branco sustenta toda uma ideia distorcida de sociedade democrática. Se faz política identitária no Brasil, quando a branquitude, independente do lado a ou b do espectro político, é uma regra ao invés de exceção. Identitarismo é ter as mesmas caras pálidas brancas no front da política, é esvaziar a representação negra tanto deslegitimando a presença negra representativa como afirmação, ou usar esta mesma como ferramenta política humanitária, quando não se busca uma estrutura de fato que sustente essa imagem.

Tudo aquilo que tange na poética, nas possibilidades daquilo que podemos criar, é visto ou como ameaça ou excesso. A criação e seu sentido estético só encontram sentido nessa lógica quando se reproduz valores sensíveis relacionados a moral. Moral essa, que diferente da africana, é xenófoba, ou seja, encara a diferença como uma ameaça ou que só reconhece a importância do criar quando está relacionada ao progresso e a acumulação individual. Para a psicanálise esta lógica funciona a partir da pulsão de morte, movimento contrário da pulsão de

vida, que tende levar o princípio da entropia aos extremos ao ponto de esterilizá-lo de vez. Para Freud,

Isto se harmoniza com a hipótese de que o processo vital do indivíduo conduz, por razões internas, ao nivelamento das tensões químicas, ou seja, à morte, enquanto a união com uma substância viva individualmente diversa magnifica essas tensões, introduz como que novas diferenças vitais, que depois têm de ser dissipadas vivendo (2010, p. 165)

Assim como uma dieta, a vida só pode ser saudável se ela for diversa bioquimicamente, planificar as tensões entre estas diferenças é uma forma de política de morte. Não por coincidência o continente africano é conhecido por sua fertilidade, fartura e abundancia natural, fato que se reproduz na diáspora – apesar das adversatividades – com as grandes celebrações de terreiros, quilombos e demais comunidades. Dentro das perspectivas africanas a vida só tem sentido se for farta e diversa. Coelho tece umas reflexões sobre essa relação do lucro privado e o dispêndio da celebração:

Nessa reflexão, então, Bataille propõe uma inversão na lógica, destituindo a centralidade da aquisição, corrente na maneira econômica de entender o mundo por um positivismo moderno burguês, e realocou em seu lugar a noção de dispêndio, principalmente inspirado pelos estudos sobre a dádiva de Marcel Mauss (2013), o qual percebera tanto em tribos do noroeste americano, quanto na Melanésia, a importância proeminente das trocas dispendiosas em seu “comércio” de dádivas. Entre os envolvidos nesse fluxo, então, Mauss percebera a ausência completa da noção de lucro, no sentido acumulativo que normalmente o empregamos, mas sim a obrigatoriedade implícita do gasto. Resumidamente, aquele que recebia uma série de objetos valorizados de determinado clã, recebia junto, implicitamente, a obrigação de retribuir com um gasto ainda mais suntuoso, de “retribuir com usura” (BATAILLE, 2013, p. 25), sendo um possível manejo mesquinho e egoísta desse fluxo, combatido veementemente pela tribo até mesmo com guerras coletivas. Se houvesse, então, alguma “lucratividade” nesse jogo, era aquela imaterial, sagrada, a dádiva propriamente dita que a gastação provia ao grupo e que de certa forma, como na sua introdução apontou o próprio Mauss (2013, p. 16-17), segue presente de maneira subjacente em nossas vidas contemporâneas: “[...] assim [ainda] rivalizamos em nossos brindes de fim de ano, em nossos festins, bodas, em nossos simples convites para jantar, e sentimo-nos ainda obrigados a nos revanchieren, como dizem os alemães” (2016, p. 186).

Da mesma maneira que melanésios, os indígenas do potlach americano e outros povos nativos pelo restante do mundo, africanos e seus descendentes da diáspora fazem seus “sacrifícios” em tom celebratório por dádivas recebidas durante um certo intervalo de tempo. Não apenas nos ebós, oferendas e festividades dos candomblés mas nas feijoadas das rodas de samba, nas gastações das culturas jovens de rua, como o próprio Coelho dedica seu trabalho, e em outras manifestações culturais. Até no modo de existência principal dos cinemas negros brasileiros, os cineclubes e festivais, essa prática se mantém viva, principalmente quando há crianças envolvidas, com modestos banquetes, lanches e quitutes. Prática que muitas vezes se assemelha com festinhas, piqueniques, refeitórios e recreios dos cotidianos escolares. É evidente que a lógica capitalística circunda algumas destas práticas – como a ostentação, já que muitas precisam práticas se inserir no que está vigente para se manterem existindo –, mas

de fato ainda existe uma relação com a ideia do dispêndio que age em contramão à produtividade e a noção de propriedade ocidental. Gastar para estes sujeitos está mais relacionado a fartura e a fertilidade do que com a lucratividade. Ser próspero nessa perspectiva só tem sentido quando ela é partilhada com a comunidade, aqui, a economia é mais sobre partilhar do que acumular.

Em tempos de um Brasil tacanho, intransigente, fundamentalista e boçal, como nos conta Simas (2019, p. 13), o único sacrífico reconhecido, na ótica capitalística, é para os bons costumes e o trabalho. Quando as tecnologias das políticas de morte se associam com o conservadorismo que se diz liberal, o homem-mineral de outrora se atualiza em homem-numeral, sendo este aquele que tem a vida regulada pelos dígitos dos códigos de pessoa física, pelas estatísticas que assombram futuros e pelos algoritmos que sugestivamente limitam nossas escolhas. Se antes, de acordo a Mbembe, como instrumento de trabalho, “o escravo tem um preço. Como propriedade, tem um valor. Seu trabalho é necessário e usado. O escravo, por conseguinte, é mantido vivo, mas em “estado de injúria”, em um mundo espectral de horrores, crueldade e profanidade intensos (2015, p. 131). Hoje a morte biológica tem menos consequências do que no período colonial, já que antes a tecnologia da época necessitava do ser humano como produto e produtor de mercadorias. Porém, agora em tempos digitais a vida só representa mais um número lucrativo que pode ser facilmente substituído e deletado. Quando a morte, escassez e austeridade se tornam elementos indispensáveis para o bom funcionamento do sistema capitalístico podemos afirmar que vivemos sob um regime necroliberalista, onde matar e deixar morrer é mais lucrativo e rentável do que se manter vivo. Para Mbembe, “o capitalismo racial é o equivalente a uma vasta necrópole” (2014, p. 234). Nessa relação nefasta entre capital e racialidade, oriunda dos embriões do liberalismo colonial, nos fica evidente que é impossível separar estes dois binômios. O fruto da desigualdade, como conhecemos hoje, se inaugura com a invenção do conceito de raça, e na exploração colonial, que se reconfigura através de pactos e alianças egoístas contemporâneos. Por isso é impossível desassociar raça e classe, pois as duas são categorias fundadoras uma da outra. Sobre essa relação Mbembe complementa:

O motor primeiro do capitalismo é o duplo instinto, por um lado, da violação ilimitada de todas as formas de interdito e, por outro, da abolição de qualquer distinção entre os meios e os fins. No seu sombrio esplendor, o escravo negro - primeiríssimo tema de raça - é o produto destes dois instintos e a figura exemplar de uma violência sem limites e de uma precariedade sem limites. Poder predador, poder autoritário e poder polarizador, o capitalismo precisou sempre de subsídios raciais para explorar os recursos do planeta (2014, p. 299).

A própria fundação das repúblicas democráticas, através liberalismo clássico, é baseado na aversão à diferença, pois a própria universalidade do poder censitário é

fundamentada na necessidade de se atender a algumas especificidades de um pacto narcísico. No liberalismo alguns tem direito de serem mais livres do que outros, pois a liberdade de uns é o medo da perda dos privilégios de outros. Mbembe comenta que

A animação permanente, a reatualização e a propagação do tópico do perigo e da ameaça - e, conseqüentemente, a estimulação da cultura do medo - são parte dos motores do liberalismo. Se considerarmos o estímulo à cultura do medo a sua condição, “o correlativo psicológico interno do liberalismo”, então, historicamente o escravo negro será o canal. O medo racial, em particular, foi desde sempre um dos pilares da cultura do medo intrínseca à democracia liberal. A consequência deste medo, lembra Foucault, tem sido o crescimento de processos de controlo, de coacção e de coerção, que, longe de serem aberrações, surgem como contrapartida às liberdades. A raça, e em particular a existência do escravo negro, desempenhou um papel central na formação histórica de tais contrapartidas. [...] As ideias modernas de liberdade, igualdade e até de democracia são, deste ponto de vista, historicamente inseparáveis da realidade da escravatura (MBEMBE, 2014 p. 143-144)

Em tempos contemporâneos a questão fica ainda mais tensa, principalmente no Brasil, pois apesar da abrangência ao direito ao voto, as tidas como minorias – como pessoas negras e mulheres – são maiorias demográficas que não tem seus direitos respeitados pela lógica democrática. Como que pessoas que regaram e ergueram este país com suor, lágrimas e sangue ainda precisam lutar pelos seus direitos mais básicos? O advento do necroliberalismo roubou e continua a roubar passados, presentes e futuros destas pessoas. O necroliberalismo cria uma fábula de liberdade e democracia para continuar alimentando suas sujas e gulosas entranhas. Apesar de se dizer avesso as demais estesias o necroliberalismo controla suas próprias narrativas para alimentar um ideal liberal de democracia. Na própria etimologia da palavra parlamento, instituição fundamental para as democracias republicanas, vemos a origem francesa da palavra ‘falar’. Porém, quanto parlamentos se tornam *espaçostempos* de palavras vazias, há uma falsa impressão de interlocução e negociação. Então para democracias sadias precisamos de argumentações reais que orientem um negócio, uma troca ou conversação, como na figura de Exu, a grande boca do mundo.

É impossível fazer política sem estética, pois se a primeira se define no vetor das relações sociais entre os seres humanos, a segunda se define pela forma que irá se preencher o conteúdo desse vetor. Jacques Rancière arrisca definir que “a política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo” (2005, p. 16-17). O ser humano é um ser político porque é um ser narrativo, que se deixa desviar de sua destinação “natural” pelo poder das histórias. Nenhum sistema se instaura sem essa condição subjetiva do ser, pois é na organização destas subjetividades que sistemas se legitimam e se personificam. A grande questão é compreender se estas narrativas comuns criadas são inclusivas ou não.

Em sociedades em que o direito à vida é uma mercadoria é de esperar que subjetividades, que constituem os seres vivos, também fossem cooptadas como mercadorias. Se desde o período colonial, como Mbembe pontua, a sedução do mercado já afetava colonos e colonizados, a economia “emocional implica tudo o que traz consigo a marca da vida e da morte, da abundância e da plenitude, em suma, da riqueza. O desejo de riqueza tem de abrir caminho em todo o corpo do colonizado e ocupar todos os recantos da sua psique” (2014, p. 197). Este desejo comerciável se atualiza com o advento da publicidade e do marketing, como Muniz Sodré nos alerta, “é verdade que as mídias e a propaganda têm mostrado como estratégias racionais não espontâneas podem instrumentalizar o sensível, manipulando os afetos. Na maioria das vezes, porém, tudo isso se passa em condições não apreensíveis pela consciência” (2012, p. 11). Sodré complementa que a estética e a subjetividade são mercantilizadas quando “a dimensão imaterial da mercadoria prevalece sobre a sua materialidade, tomando o valor social ou estético maior do que o valor de uso e o valor de troca. Valores simbólicos e afetos ganham o primeiro plano tanto na economia quanto na cultura codificada” (2006, p. 56). Toni Morrison completa magistralmente essa análise da ameaça fascista ao afirmar que

O fascismo usa a retórica da ideologia, mas constitui de fato um fenômeno de marketing, a propaganda do poder. Ele é reconhecível pela necessidade de expurgar, pelas estratégias que emprega para expurgar, e por seu pavor de projetos verdadeiramente democráticos. É reconhecível por sua determinação em converter todos os serviços públicos em empresas privadas, todas as organizações sem fins de lucro em empreitadas lucrativas – de modo que desapareça o abismo estreito, mas protetor, entre o governo e os negócios particulares. Transforma os cidadãos em pagadores de impostos – de modo que os indivíduos se enfureçam até mesmo com a noção do bem público. Transforma vizinhos em consumidores – de modo que nosso valor como seres humanos não seja medido pela benevolência, pela compaixão ou pela generosidade, e sim por nossas posses. Faz com que a criação dos filhos vire uma fonte constante de pânico – de modo que votemos contra os interesses de nossos próprios filhos, contra a saúde deles, a educação deles, a segurança deles contra o uso de armas. E, ao provocar todas essas mudanças, o fascismo produz o capitalista perfeito, aquele que está disposto a matar um ser humano em troca de alguma mercadoria (um par de tênis, um blusão, um carro) ou a matar gerações para obter o controle de muitas mercadorias (petróleo, drogas, frutas, ouro) (2020, s/p)

É inegável que os tempos que vivemos estão sendo coagidos pelo poder de compra do mercado. Vivemos sob a ameaça de fábricas de perversidade, como o geógrafo Milton Santos nos alertava ainda na virada do milênio, onde viver pro consumo é ser dirigido pelo narcisismo que encoraja nossos imobilismos. Em tais condições, “instalam-se a competitividade, o salve-se-quem-puder, a volta ao canibalismo, a supressão da solidariedade, acumulando dificuldades para um convívio social saudável e para o exercício da democracia” (2000, p. 27).

Não tenho como intenção maniqueísta demonizar por completo a experiência do mercado, reconheço a fundamental importância dele no bom funcionamento das sociedades originárias, como as africanas, sobretudo considerando que uma das divindades fundamentais para a cosmologia dos iorubás, Exu, é o senhor dos mercados, das trocas e das partilhas entre os seres vivos e espirituais. A troca saudável entre diferentes produtores é crucial para a sustentabilidade de uma sociedade, porém em tempos cada vez mais individualistas o culto ao empreendimento é algo bem perigoso. Santos diferencia estas diferenças:

Concorrer e competir não são a mesma coisa. A concorrência pode até ser saudável sempre que a batalha entre agentes, para melhor empreender uma tarefa e obter melhores resultados finais, exige o respeito a certas regras de convivência preestabelecidas ou não. Já a competitividade se funda na invenção de novas armas de luta, num exercício em que a única regra é a conquista da melhor posição. A competitividade é uma espécie de guerra em que tudo vale e, desse modo, sua prática provoca um afrouxamento dos valores morais e um convite ao exercício da violência (2000, p. 28)

Se outrora o empobrecimento acontecia pelo excesso ou ausência de consumo, como nas crises cíclicas do capitalismo, atualmente a pobreza se configura ainda competitiva e individualista, onde todos precisam ser empreendedores de si para garantir sua própria prosperidade. Se antes o mundo capitalístico ameaçava o bem estar da democracia com excesso de consumo, hoje em dia dá as punhaladas finais nesse regime em nome de promessas de prosperidade. A democracia basicamente se define nos dias de hoje nas trocas mercadológicas e eleitoreiras que garantem não a manutenção de direitos, mas sim os privilégios de uma classe média que sonha ser elite.

Se os pactos da branquitude efetivam paulatinamente uma democracia com os dias contatos, é preciso disputar narrativas que fundamentem outras possibilidades de se viver em comunidade, onde a prosperidade não é uma exceção, muito menos um privilégio. A grande maioria das sociedades originárias parte de um senso de cooperativismo e comunismo muito mais aguçado do que vivemos hoje, então se inspirar nelas é uma maneira de se elaborar outras organizações sociais possíveis. No continente africano, antes do mesmo advento da democracia grega já existiam sociedades que se organizavam em maneiras análogas a democracia ocidental. Nei Lopes (2005b), Renato Nogueira e Mogobe Ramose (2012) nos descrevem que entre os povos bantos já existiam organizações sociais que viviam a pluralidade como algo atrativo a vida comum:

Um primeiro passo para essas práticas está no que o filósofo Ramose chama de polidiálogo, isto é, no lugar de ouvir e falar em busca de “vencer” um debate, podemos ouvir-falar sempre de uma maneira múltipla, sem necessidade de estabelecer consenso, sem necessidade de vencer disputas; mas, procurando atravessar os caminhos e encruzilhadas que a existência reserva com o entendimento que atravessar em companhia pode servir como uma maneira de tornar a vida mais bela, solidária (e porque não dizer, sem querer incorrer em clichês), feliz.

Porque ubuntu significa que só posso ser feliz se as pessoas ao meu redor também estão felizes (NOGUERA, 2012, p. 149)

O polidialógo e o ubuntu de Ramose mostram que mesmo sem a necessidade de um consenso, os povos bantos do sul africano conseguiam viver em harmonia. Abdias do Nascimento nos conta essa possibilidade de uma vida coletiva, plural e fraterna existia em África há tempos, e é neste princípio que o autor se debruça para cunhar o seu conceito de quilombismo.

Repetimos que a sociedade quilombola representa uma etapa no progresso humano e sócio-político em termos de igualitarismo econômico. Os precedentes históricos conhecidos confirmam esta colocação. Como sistema econômico, o quilombismo tem sido a adequação ao meio brasileiro do comunizarismo e/ou ujamaísmo da tradição africana. Em tal sistema as relações de produção diferem basicamente daquelas prevalecentes na economia espoliativa do trabalho, chamado capitalismo, fundada na razão do lucro a qualquer custo, principalmente o lucro obtido com o sangue do africano escravizado (1980, p. 263).

Originalmente instituições bantas do atual Angola, os quilombos, eram instituições militares dos nômades jagas que desde a invasão branca em seus territórios travaram incontáveis guerras de sobrevivência. Assim como os quilombos brasileiros, a experiência diaspórica das Américas fez com que se formassem instituições similares como os palenques colombianos, marrons caribenhos e etc. Encontro nos quilombos uma das maiores demonstrações de poder de organização alternativo, porque foi necessária uma grande astúcia para que escravizados que se libertaram, privados quase de toda sua humanidade, conseguissem organizar instituições tão resistentes ao poder colonial. Para Mbembe a privação de humanidade colonial atua numa frente tripla na “perda de um “lar”, perda de direitos sobre seu corpo e perda de status político. Essa perda tripla equivale a dominação absoluta, alienação ao nascer e morte social (expulsão da humanidade de modo geral)” (2014, p. 131). Com o medo da perda da humanidade por completo negras e negros nos quilombos criam um pacto, que diferente do narcisismo da branquitude, prezava pelo afeto, solidariedade e comunhão.

O quilombismo de Abdias do Nascimento não se limita ao estado de fuga dos escravizados, mas sim essa comunhão existencial que inaugura outras formas político-econômicas em diáspora. Junto com Beatriz Nascimento (2006) os dois são os maiores representantes nesta concepção de quilombo além de seu contexto histórico original. Para a autora os quilombos são qualquer *espaçostempos* habitando por pessoas negras com um sonho de liberdade. Quilombo passou a ser sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e “esperança para uma melhor sociedade. Passou a ser sede interior e exterior de todas as formas de resistência cultural. Tudo, de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra” (2006, p. 124-125). Desde antes do movimento

abolicionista, e mesmo após a conquista do desejo de liberdade, o quilombismo se desenvolveu do interior de matas, serras e florestas para redes de associações, irmandades, congadas, confrarias, clubes, frentes, grêmios, movimentos terreiros, centros, tendas, afoxés, capoeiras, escolas de samba, gafieiras, coletivos, cineclubes e dentre muitos outros organismos urbanos que reverberam até hoje um sonho de abolição plena.

A prática de aquilombar-se é um movimento que vem se intensificando quando pessoas negras, principalmente jovens, se organizam coletivamente para estilhaçar correntes e grilhões que prendem, simbólica e concretamente, a população negra pela diáspora. Aquilombamento é o ato de se fortalecer e de partilhar a abundância, pensando a diversidade como multiplicidade e não divisão. Dando sequência ao legado de Abdias e Beatriz Nascimento, em minha conversa com Wuldson Marcelo troco um pouco de sua perspectiva sobre o aquilombamento no coletivo Quariterê, que nasce a partir de dois momentos, o primeiro um curso de cinema negro ofertado pela secretaria municipal de Cuiabá ofertado pelo professor Celso Furtado e a segunda numa mostra de cinema negro.

A mostra foi organizada sem nenhum cineasta negro, nem uma entidade representativa do movimento negro ou lideranças das religiões de matriz africana ou culturais foram procuradas para elaborar ou participar do evento. E, para completar, organizaram um painel com contemplados em um edital e todas essas pessoas eram brancas. Além disso, uma das sessões da mostra era ‘Deu branco: filmes de cineastas brancos com atores negros’. Aí ocorreu uma movimentação contrária à mostra acusando-a de racismo. E, de fato, não tem outra palavra para descrever o episódio. Ela era intencional e duplamente racista. Primeiro, por ignorar que existiam pessoas negras fazendo cinema em Mato Grosso, depois pelos nomes envolvidos na produção serem todos brancos. Depois disso, fomos consultados para reorganizar a mostra em nova data, e era algo que as entidades do movimento negro desejavam que fosse realizada. Então, ajudamos a montar a programação. Mas, pra mim e, seguramente, para outras e outros o desejo era que não se realizasse aquela primeira edição. De 2017 para cá, o Quariterê organiza a mostra, fazendo a curadoria, descobrimos a grande quantidade de cineastas negras e negros que há no país. Falo de todas as regiões. Foi algo que me surpreendeu, principalmente pelo significativo número de filmes realizados por mulheres negras. Tanto que a terceira mostra, a primeira competitiva, foi dedicada às mulheres, e, não de forma premeditada, a grande maioria dos filmes concorrentes em 2018 foram dirigidos por mulheres negras. Em conversas com a Joyce Prado, que foi uma das convidadas dessa edição, percebi que o cinema negro é um reduto para expressão dessas mulheres. A luta é essa, parando para pensar o quanto o cinema negro acolhe essas mulheres, mesmo que ainda tenhamos a presença do machismo. Eu vejo pelo próprio Quariterê, porque a maioria dos membros é de mulher. É um coletivo que, de certa forma, é regido pelas mulheres.

Wuldson ainda traz algumas questões bem pontuais para pensar a organização de coletivos como quilombos:

— Eu entendo os coletivos como uma forma de afirmação da nossa identidade, na ideia de aquilombar mesmo. Acho isso muito bonito, uma palavra e definição lindas, o aquilombamento. Então, você vê o cinema negro nos últimos anos representando isso. E nota

o quanto tem de coletivos no Brasil, porque houve vários filmes que nós recebemos que são deles. Penso que é algo forte, que não para por aqui.

— Me conta um pouco mais do Coletivo Quariterê e o seu trabalho nele — pergunto.

— Falando da minha ação no coletivo, ela funciona mais como curadoria. Principalmente na Mostra de Cinema Negro, mas há também o Afrocine, uma sessão que leva o cinema negro às salas de aula das escolas públicas de Mato Grosso e tem exibição também nas universidades. Eu venho dividindo com a Anna Maria Moura a função, desde 2018, mas sempre há alguma convidada ou convidado ou membro do coletivo para compor a comissão. Também há os roteiros e o trabalho na direção, e penso no futuro fazer um curso de edição. E em ‘*A velhice ilumina o vento*’, eu fiz a assistência de direção para a Juliana. Falando do Quariterê, o nosso próximo passo é ter um CNPJ para nos tornamos uma produtora, porque ficamos dependendo muito desse registro, dessa oficialização, quem tem equipamentos e domina os meios de produção está em vantagem. Pensamos muito nisso, em consolidar o Quariterê e essa autonomia pode vir como uma produtora. Assim, comportando os nossos projetos no tempo que a gente considerar melhor.

— Pra não ficar apenas refém de edital e outros financiamentos...

— Sendo uma produtora, nós conseguiríamos ser de fato independentes ou caminhar para isso.

— Pensando no fato de geração de uma renda pra vocês, como uma profissionalização. Sei que a maioria das pessoas tem um trabalho paralelo, mas isso poderia gerar retorno tanto pra vocês como para outras gerações que podem vir.

— Sim, isso é algo que a gente pensa muito, todo mundo tem trabalho ou seus projetos paralelos, mas nos unimos para fortalecer o Quariterê. A intenção é ter essa independência, em transformar o Quariterê em algo que gere renda para nós. E dar impulso ao cinema negro em Mato Grosso!

Conforme temos nesta troca com Wuldson, é através da autonomia que se torna possível pensar numa emancipação coletiva. No ato de aquilombamento são tecidas redes de afeto e solidariedade que proporcionam uma autonomia coletiva, que como dito pela psicanalista Neusa Santos Souza, “uma das formas de exercer autonomia é possuir um discurso sobre si mesmo. Discurso que se faz muito mais significativo quanto mais fundamentado no conhecimento concreto da realidade” (1983, p. 17).

Reconhecer então a realidade adversa que está posta pelo mundo da branquitude é uma das formas de se organizar uma possível virada. Reconhecer a morte não é teme-la, mas compreender suas nuances, principalmente na perspectiva das tradições africanas, onde a

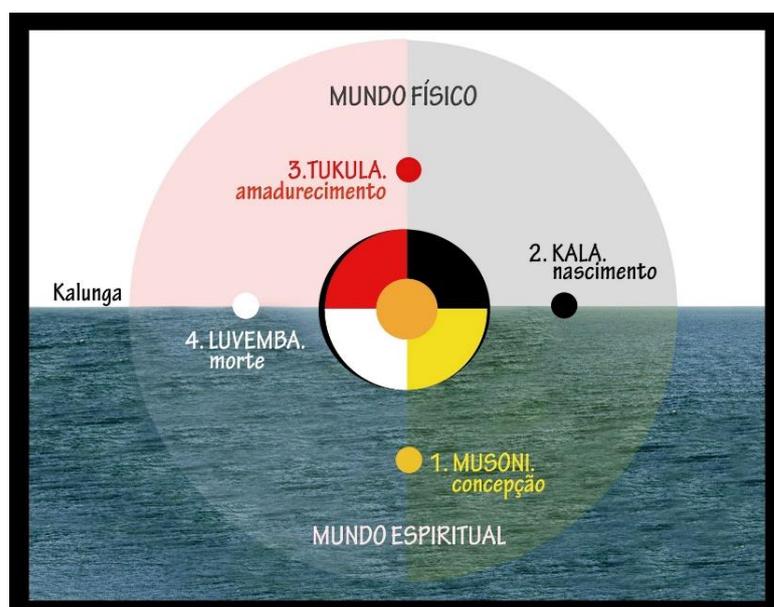
morte digna não é um fim, mas sim uma contínua transição. Se antes a branquitude nem nos deu o direito de morrer dentro das perspectivas tradicionais sagradas, no próximo capítulo iremos ressignificar a relação de morte e criação mergulhando nos oceanos da kalunga.

4. MERGULHANDO NO LIMIAR DA KALUNGA

Ao navegar pelas marés diaspóricas do atlântico em nosso segundo movimento fomos apresentados aos significados da kalunga, porém, aqui ao mergulhar profundamente neste oceano de sentidos encontraremos algumas concepções importantes nos limites entre a morte e a vida. Se na cosmogonia bakongo a kalunga é o limiar líquido onde a vida se origina ao se separar do submerso oculto do não vivo, esta concepção na diáspora banto encontra alguns outros sentidos. Nas expressões diaspóricas brasileiras a kalunga ganha o significado de morte em duas representações específicas: em kalunga grande na morte nos oceanos rasgados pelos tumbeiros ou em kalunga pequena na manifestação terrena dos cemitérios. Em ambas ocasiões a noção de kalunga está presente para preencher a ausência deixada por aqueles que foram obrigados a fazer passagem pelo atlântico, assim a sagrada kalunga se torna morte na diáspora ao tentar completar os substanciais vazios do trauma colonial.

Assim, a kalunga é acalanto e conforto recriado pelos milhares de descendentes de africanos de origem banto-congolesa. Spírito Santo (2011) nos convida a conhecer o cosmograma que grafa a kalunga, para se aproximar melhor dos sentidos de mundo para os bakongos.

Figura 10 - Cosmograma da kalunga



Fonte: Terreiros de Griots¹⁸

¹⁸ Disponível em: <http://terreirodegriots.blogspot.com/2017/05/corpo-e-os-movimentos-da-kalunga.html> Acesso: 26 out. 21

Nessa filosofia bantuista, o mundo é separado por dois grandes planos que tecem uma encruzilhada, tendo no limiar horizontal a kalunga, “meio líquido que divide o mundo físico do mundo espiritual, o mundo dos vivos, do mundo dos mortos, o real e o surreal, o normal do paranormal” (SPÍRITO SANTO, 2011, s/p.) e no limiar vertical o ápice da manifestação do mundo físico ao norte, e o ápice espiritual ao sul. A kalunga é uma encruzilhada que cruza diferentes sentidos, sendo tanto representação gráfica da cosmogonia bakongo, sistematização dos princípios filosóficos, representação do ciclo da vida e da reconfiguração na diáspora. Por isso as encruzilhadas são tão importantes na diáspora, pois elas representam algumas das maneiras tradicionais de se viver e sentir o mundo em África. Ocupando o espaço mítico das profundezas dos oceanos se percebe a relação entre vida e morte na kalunga: ao mesmo tempo que ela é a força que concebe a vida, ela também é o mar onde se repousa após a morte. As marés, que com o seu próprio movimento repetitivo e espiralar, possibilitam um retorno ao mundo vivo, tanto na crença do reencarnar como na influência do não vivo sobre o mundo material. Spirito Santo (2011) nos elucida que para os bakongos, assimilar o catolicismo europeu foi simples, pois desde da conversão nada amistosa eles já encontravam sacralidade na representação em cruz, o que explica muito as aproximações bantas do catolicismo popular brasileiro – nada sincrético – em congadas, reinados e irmandades, como muito bem demarcou Leda Maria Martins (2003) em seus estudos. Desde aí a encruzilhada da kalunga funciona na elipse do ocultamento, proporcionando o bem viver para aqueles que a bem sabem agir no fio da indeterminação.

A representação em mandala na circularidade da kalunga demonstra ainda mais seu caráter mítico, pois diversas outras religiosidades, como hinduístas e budistas, a mandala aparece como símbolo de totalidade entre o ser e o mundo. Não por coincidência a representação circular com divisões geométricas da mandala aparece em diversos sistemas representativos da humanidade, como: os sistemas astronômicos, as estações do ano, o tempo cronológico, mapas cartográficos dentre outros. A pioneira antimanicomial Nise da Silvera, mergulhando nos estudos arquetípicos de Carl Jung, percebeu também a recorrência da mandala nas artes feitas por pacientes psiquiátricos, sobretudo Fernando Diniz e Adelina Gomes, em seu ateliê de terapia ocupacional.

Figura 11 - Mandala de Fernando Diniz



Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente¹⁹

Na trilogia de filmes *Imagens do inconsciente* (1983-85; direção: Leon Hirszman) encontramos com frequência mandalas que pareciam representar, principalmente para os esquizofrênicos, uma forma inconsciente de tentar elaborar a reconexão de um ser com o restante do mundo.

Figura 12 - Mandala de Adelina Gomes



Fonte: Museu de Imagens do Inconsciente²⁰

Sobre esta relação mítica presente nos arquétipos do oceano Gustavo Coelho bebe em Jung para explicitar tal encontro no limiar da morte:

¹⁹ Disponível em: <http://www.ccms.saude.gov.br/cinquentenariodomuseu/fernando-diniz.php> Acesso em: 27 out. 21

²⁰ Disponível em: <https://entrelinhablog.com.br/adelina-gomes-no-reino-das-maes/> acesso em: 27 out. 21

Um sistema dual básico na psicologia, que fora exaustivamente tratado por Jung (2011, p. 260) através de uma série de imagens arquetípicas, como nos trechos que vão se seguir onde percebemos a recorrência da imagem do “fundo” do mar e do ventre materno como esse lugar ambivalente de morte/mergulho e renascimento/emersão. Tudo o que é vivo emerge da água, como o Sol, e no fim do dia torna a nela submergir. [...] As águas negras da morte são águas da vida, a morte com seu frio abraço é o seio materno, assim como o mar de fato traga o Sol, mas o faz renascer do seio materno. A vida não conhece morte (2016, p. 197-198)

Freud também faz menção a um sentimento oceânico que existe como rastro em nossa consciência: uma conexão, quase espiritual, com a totalidade do mundo (RIVERA, 2008). O sentimento oceânico atua como um vestígio do nosso ser criança que ainda busca romper de vez com o útero simbólico que o limita ao colo materno. Nas orixás da mitologia iorubá encontramos este aspecto materno nas relações entre o nascer e o morrer: ao mesmo tempo que Olocum, Iemanjá e Nanã e outras iabás detém o feminino do maternal, estas são temidas e respeitadas pelo obscuro das águas que residem. Olucum é uma das orixás mais temidas, por ser a senhora do desconhecido da profundidade dos oceanos. Iemanjá é a grande mãe que gere os orís, as cabeças sagradas dos humanos, senhora das águas salgadas. Nanã é a mãe ancestral que oferece a lama de seus pântanos para moldar os primeiros seres humanos.

A mesma terra mãe que acolhe os mortos da pequena kalunga, os cemitérios, está no materno do submerso da grande kalunga, os oceanos, como na possibilidade de nascer mais uma vez, sem demais explicações racionais, da cosmogonia bakongo. Sobre esse oculto feminino Audre Lorde nos aponta, “o lugar de poder da mulher dentro de cada uma de nós não é claro nem superficial; é escuro, é antigo e é profundo” (2019 p. 45), tentar compreender com a ótica racional do ocidente tais relações é um equívoco. Iyakemi Ribeiro encontra em Obenga (1982) que “o tempo mítico, vasto oceano sem margens nem marcos, opõe-se ao tempo social, avenida da história, imenso eixo balizado pelas etapas do progresso” (1996, p. 29). O obscuro deste feminino enigma é o que aporta toda a infinidade de possibilidades que o incompreensível do oceano pode nos dar, ao mesmo tempo que ele nos mata de curiosidade, ele nos sacia de vida com sua infinitude.

Pensando na concepção biológica da vida, Henri Bergson moldou o *elã vital* como uma força inerente a própria vida que a impulsiona a ir além de suas limitações orgânicas. Entre as teorias evolutivas é um consenso que a vida terrestre se originou das profundezas dos grandes mares pré-históricos, o *elã vital* seria então a força contrária a entropia que manteria a vida em constante evolução. Desta maneira, sem movimento não há vida, do mesmo jeito que sem criação não há liberdade. Para Silva, o *elã vital* seria “uma vida que resiste à morte num esforço contínuo e criativo” (2006, p. 4), que conforme o autor, “Bergson sugere o conceito de *elã vital* como responsável pela mudança constante que se opera na natureza, bem como

pela diferenciação nela existente” (SILVA, 2006, p. 4). A criação desta diferença na concepção biológica dos seres seria o ato transgressor da vida não se reproduzir com exata semelhança a cada nova gestação.

Sigmund Freud observa fenômenos orgânicos semelhantes com sua pulsão de morte:

Portanto, se todos os instintos orgânicos são conservadores, historicamente adquiridos e orientados para a regressão, o restabelecimento de algo anterior, temos de pôr os êxitos do desenvolvimento orgânico na conta de influências externas, perturbadoras e desviantes. O ser vivo elementar não pretenderia mudar desde o seu início; permanecendo iguais as condições, ele repetiria sempre o mesmo curso de vida. Mas, em última instância, a história do desenvolvimento da terra e de sua relação com o sol é que deixaria sua marca no desenvolvimento dos organismos. Os instintos orgânicos conservadores acolheram cada uma dessas mudanças impostas ao curso da vida e as preservaram para a repetição, e assim produzem a enganadora impressão de forças que aspiram à transformação e ao progresso, quando apenas tratam de alcançar uma antiga meta por vias antigas e novas. Também essa meta final de todo esforço orgânico pode ser indicada. Seria contrário à natureza conservadora dos instintos que o objetivo da vida fosse um estado nunca antes alcançado (2010, p. 149).

Mesmo sendo possível que a materialidade orgânica do ser vivo tendesse a uma incontável recepção ao mesmo estado vivo de uma geração anterior, existe uma faísca de difícil compreensão que dá este elã para um novo estado possível de vida. É criando diferença que a vida se move, e não necessariamente um movimento ao progresso, mas sim um movimento rumo ao diferente. O contato entre estas constantes novas diferenças criam um mundo cheio de possibilidades de interações e novas composições, onde também o inorgânico seria um fator de transformação, mesmo com a destruição. A kalunga funcionaria então nestas mesmas lógicas, ao mesmo tempo que ela é a continuidade cíclica e contínua do ser vivo, ela é a possibilidade de transformação de outros esquemas de vida a partir desta desconhecida matéria criativa.

Tiganá Santana, buscando nos léxicos do kikongo, descobre que a kalunga é tanto o obscuro imensurável quanto completude da razão:

O caráter líquido de kalunga justifica a sua acepção como “oceano” em kikongo. Mesmo a ideia de uma justificação está em kalunga, haja vista a palavra alunga ser aquilo que é “justificado” ou “completo”. Lunga, para Wyatt MacGaffey é “completar”, “circunscrever”, e, conforme o dicionário de Português-Kikongo de Francisco Narciso Cobe, é “ter razão”. O poeta angolano Abreu Paxe, aliás, classificou ka-lunga como “o lugar da razão” (2019, p. 68).

Tomando os devidos cuidados com algumas traduções – sabendo que muitas vezes kalunga já foi traduzida erroneamente como deus pelos ocidentais – é curioso perceber que o sentido de razão neste compilado léxico mais se aproxima ao preencher e completar do que o elucidar e explicar. Porém, como dito antes a proposta desta pesquisa está mais preocupada em encontrar relações entre possibilidades do que organizar novas hierarquias. Seguindo em comunhão ao conceito de totalidade-mundo de Edouard Glissant, sintetizado na máxima que

“todas as culturas têm necessidade de todas as culturas” (2005, p. 156). Então na interação destes diferentes sentidos encarar kalunga como vida e morte, obscuro e razão são formas de expandir as possibilidades do conceito, pensando na xenofilia africana onde uma comunidade forte é uma comunidade plural. É nessa dimensão estética que a kalunga define a existência dos seres humanos, como dito por Santana que na “experiência de coletividade em culturas negras: não há nada sem a comunidade, a qual é, em si, o princípio das interações; kalunga é comunidade” (2019, p. 72).

A kalunga em seus fluxos líquidos é o que circunscreve os hiatos entre diferentes sujeitos de uma comunidade. São os laços que criamos com este conteúdo indefinível e imprescindível que compõem nossas subjetividades. São os formatos que conduzimos a liquidez do vivo para justificar o sentido da nossa vida em coletivo. É a insurgência criativa presente em qualquer pulsão de comunidade, ou como Glissant nos afirma “no início de todas essas comunidades está presente, evidentemente, de maneira irresistível, o grito poético” (2005, p. 43). Poético no sentido do criar, onde a estesia cose os sentidos necessários para sujeitos em comum fundirem e negociarem seus desejos e vontades em comunidade. De acordo com Tiganá Santana:

Para muitas civilizações negras, a estética não é acessória ou um sentido posterior. Parte-se de um território estético que agrega. Por outro lado, a estética é uma dimensão tradutória das estéticas ancestrais de ser, ou seja, os traços sobre um tecido, um oriki (poema sagrado no universo iorubano em África), um instrumento de cordas do Mali, uma máscara, um gesto de realização, a geometria da comida num recipiente traduz a proposta de kalunga (2019, p. 73).

O grito poético das narrativas míticas, históricas, literaturas e línguas são os compositores principais de muitas sociedades. Em tempos contemporâneos produções cotidianas podem ser o elo criativo entre comunidades, como no caso dos movimentos negros que encontram em produções musicais, literárias e cinematográficas gritos fundadores que ecoam por liberdade e comunidade. Tecer com os treze intercessores desta pesquisa foi uma maneira de evidenciar a existência de uma comunidade negra de realizadores de cinema no Brasil, que se reverbera junto a uma comunidade maior de cineastas negros pelo atlântico. Nada está completamente isolado e nem todas as conexões precisar estar evidentes para se encontrar os laços e elos de uma comunidade. Por isso, nas sociedades africanas, estar isolado é como estar morto, ou como Nei Lopes versa, “o ser humano existe para sua comunidade: ninguém dança sozinho, mas com sua comunidade ou na presença dela” (2005b, p. 27).

É no partilhar do sensível em comum que uma comunidade nasce. Rancière comenta sobre este ato de partilha:

Denomino partilha do sensível o sistema de evidências sensíveis que revela, ao mesmo tempo, a existência de um comum e dos recortes que nele definem lugares e

partes respectivas. Uma partilha do sensível fixa, portanto, ao mesmo tempo, um comum partilhado e partes exclusivas. Essa repartição das partes e dos lugares se funda numa partilha de espaços, tempos e tipos de atividade que determina propriamente a maneira como um comum se presta à participação e como uns e outras tomam parte nessa partilha (2005, p. 15).

Partilha muito mais na ideia de multiplicar para dividir, do que dividir para conquistar. Partilha seria tanto o movimento de tornar comum as estesias míticas, musicais, literárias e culturais, quanto o compartilhar dos *espaçostempos* dos lares, vizinhanças, praças e também os recursos naturais e manufaturados pelo ser humano. A partilha garante tanto a existência daquilo que é público e acessível a todos, mas também mantém a privacidade necessária para a existência dos sujeitos. Só podem existir laços particulares de diferenças se sejam garantidas a unidade de cada sujeito. Como canta o rapper Emicida viver é partir, voltar e repartir. Tanto a experiência da sala de cinema, quanto a da sala de aula existem no partilhar comum de um acontecimento, seja ele um filme ou uma aula. A partilha não se limita na experiência individual de cada um dos envolvidos num acontecimento, mas sim nas trocas que estes tecem sobre a vivência que partilharam. É nesta vivência em comum que se criam as comunidades.

As comunidades nesta perspectiva estão mais para os laços sensíveis que unem diferentes pessoas do que algum tipo de delimitação física ou geográfica do espaço. É evidente que algumas comunidades – como quilombos, aldeias, favelas e outros lugares – são referências e inspirações para a ideia de comunidade que teço nesse trabalho, mas o mais interessante é compreender como o tracejar das estéticas negociam estes possíveis espaços de agenciamento comum. Se distanciar da conceituação de comunidade dentro das perspectivas institucionais de cidades, estados, reinos e países é uma forma de circunscrever os laços comunitários não hegemonicamente.

Partido das circularidades das aldeias podemos nutrir esta ideia de comunidade como algo plural e coletivo ao invés de fixo e delimitado. Comunidade não é apenas algo imposto pelas cartografias dominantes, mas algo cultivado por sujeitos de uma mesma natureza. Da mesma maneira que Ogum forjou a agricultura para alimentar sua aldeia e Oxóssi dominou a caça para promover fartura a sua comunidade, diversos sujeitos cultivam estesias e comunicações em prol da coletividade. Assim, comunidades são as formas como estes sujeitos se circunscrevem na sua natureza em comum: como rios, terras, árvores e demais seres vivos. Estar em sintonia com a natureza é um sentido primordial para o bem viver de comunidades africanas, algo que vibra na mesma frequência do teko porã dos povos originários do Brasil (NOGUERA, 2019). Caso uma pessoa em comunidade viva algum tipo de mal-estar e este não for devidamente amparado por seu coletivo todos poderão ser afetados

por este adoecimento. Por isto que é importante que as comunidades, assim com a kalunga, atuem como o elemento que preenche e justifica a existência da vida em comunidade.

É importante ressaltar que viver em comunidade não exige que um sujeito soterre toda a sua subjetividade em prol de uma pulsão monolítica comunitária. Um dos elementos que promovem a coesão de uma comunidade é exatamente sua pluralidade, pois se conseguimos encarar a diferença como algo constitutivo do ser humano, os encontros entre diferentes subjetividades podem tecer laços ainda mais significativos. Comunidades não são apenas grandes massas em movimento, mas sim vínculos sociais que aproximam as pessoas.

No caso das comunidades negras em diáspora um dos elos primordiais que as fundam são uma pulsão de liberdade, ao mesmo tempo coletiva e individual. Audre Lorde corrobora essa declaração ao afirmar que “sem comunidade não há libertação, apenas o mais vulnerável e temporário armistício [...]. No entanto, comunidade não deve implicar um descarte de nossas diferenças, nem o faz de conta patético de que essas diferenças não existem” (2019, p. 139). Como por exemplo, a gigantesca diversidade existente na comunidade simbólica da diáspora atlântica pode parecer para alguns a constatação da impossibilidade da coerência, mas ao reconhecer essa pluralidade como uma artilharia vasta e diversificada podemos ter aí o trunfo da vitória.

Se para a psicanálise os sujeitos se definem na descontinuidade entre o real e a o imaginário, a cultura atua como o elemento que preencheria estas lacunas. Se para a subjetividade de pessoas negras esta lacuna opera entre a distância do real discriminado, com o desejo do possível imaginado. Aqui o ininteligível da kalunga pode nos permitir tecer elaborações que possibilitem uma continuidade sadia a essa existência fragmentada. Como o malandro que anda na penumbra, o importante não é apenas se manter em pé, mas sim se deliciar na tentativa de se permanecer em equilíbrio. As subjetividades não buscam apenas o conforto da estabilidade, o interessante para nossas psiquês é a possibilidade de poder de inventar no vazio da síncope, no brincar de se desequilibrar e na autonomia de fintar ameaças. Não existe uma vida plena e privada de sofrimentos, o subjetivo da vida está na maneira como lidamos com os altos e baixos que ela nos oferece.

Como o drible, do kikongo discurso, que cria toda uma narrativa para existência da vida negra. Já nos dizia Domingos da Guia:

Ainda garoto eu tinha medo de jogar futebol, porque vi muitas vezes jogador negro, lá em Bangu, apanhar em campo, só porque fazia uma falta, nem isso às vezes (...) Meu irmão mais velho me dizia: “Malandro é o gato que sempre cai de pé... Tu não é bom de baile?” Eu era bom de baile mesmo, e isso me ajudou em campo... Eu gingava muito... O tal do drible curto eu inventei imitando o miudinho, aquele tipo de samba (UERJ, 1995 apud LOPES, FIGUEIREDO, 2020, p. 16).

A anedota do divino mestre evidencia o jogo de cintura que negras e negros precisavam fazer para existir em uma sociedade racista. Negras e negros chamaram a morte para dançar na tentativa de estender sua permanência no baile que é a vida na diáspora. Muitas vezes, a existência negra, precisou se fingir de morta para enganar o coveiro. Longe do romantismo de bailes e gafieiras, a subjetividade negra se formou atando laços entre a dureza da realidade e o sonho do impossível.

Em seus cotidianos, professores e cineastas, sobretudo os negros, constantemente precisam se reinventar para lidar com a dureza do sistema, lidando com os descasos institucionais e as corriqueiras e desiguais faltas de recursos. Muitas vezes estes dois profissionais são definidos exatamente por essa capacidade de resistir perante as adversatividades, como exceções que justificam as regras. Não podemos nos contentar apenas em glorificar estes por tais atos de bravuras, é preciso evidenciar a desigualdade do sistema que permite que apenas vivam plenamente aqueles que tem audácia de se impor ao injusto.

É a sutura da vida em síncope que descompassa a suposta harmonia do ocidente até hoje, Gilroy (2003) já elencava como esta dupla consciência da diáspora recriava as formas de vida na lacuna do trauma colonial, ao mesmo tempo que balança as estruturas da modernidade ocidental, que não são tão rígidas quanto aparentam ser. Os cinemas negros agem como culturas de síncope também no momento que se propõem a preenchem as ausências narrativas de vivências negras nas grandes e pequenas telas do cinema. Da mesma maneira que professores recheiam suas salas de aulas com africanidades e atlanticidades, botando as ocidentalidades na roda.

Se este salto criativo entre o vão das pulsões inconscientes é o que elabora o nosso subjetivo, tudo que parte de nossas poéticas – as habilidades de criar e descrever – existe um laço primeiro entre o criar e o viver. Encarando poiésis aqui não apenas com o fazer existir, mas sim no experimentar do possível e o impossível. Em nossas infâncias percebemos como o fabular presente no ato de brincar funda diversos pactos sociais inerentes a vida social adulta. Existe muito da poesia no ato de brincar. Freud encontra alguns paralelos entre o brincar e as artes:

Não deveríamos procurar os primeiros indícios da atividade poética já nas crianças? A atividade que mais agrada e a mais intensa das crianças é o brincar. Talvez devêssemos dizer: toda criança brincando se comporta como um poeta, na medida em que ela cria seu próprio mundo, melhor dizendo, transpõe as coisas do seu mundo para uma nova ordem, que lhe agrada. Seria então injusto pensar que a criança não leva a sério esse mundo; ao contrário, ela leva muito a sério suas brincadeiras, mobilizando para isso grande quantidade de afeto (2015, p. 34).

Nesta perspectiva, brincadeira então é uma coisa muito séria. Freud complementa dizendo que “o oposto da brincadeira não é a seriedade, mas a realidade” (2015, p. 34). Levar

a brincadeira a sério é considerar que o brincar vai muito além das suas limitações pedagógicas, desenvolvimentistas ou cognitivistas que normalmente ele é associado. O princípio fabulante do brincar, e em suas demais estripulias artísticas, é uma das linguagens que constitui o nosso sujeito.

Nas conversas com os atores dessa pesquisa as memórias de infâncias apareciam frequentemente como um marco das trajetórias destes cineastas-educadores., tal como Daiane Silva me contou a partir de suas lembranças:

Um evento de infância que me leva a esse imaginário de criação foi o baile a fantasia de carnaval do clube. É uma das minhas primeiras memórias nesse território da criatividade. De mexer com pano, com fantasia com um bocado de amiguinhos, de estar junto. Tenho a impressão que isso tudo também me constituiu. Vivi uma infância muito brincante – coisa de família grande –, aqui na Bahia as coisas funcionam assim. Você tem sua mãe biológica, a de santo, a emprestada, sua tia, sua madrinha. Suas redes de afeto [...]. A infância é um capítulo da minha história começo a repensar. Para não pensar só o lugar da escola, acho talvez tenhamos vivido outras experiências que não necessariamente são diretamente ligadas a linguagem artística. Embora o imaginário também seja ligado a linguagem.

O brincar com adereços de carnaval é uma das primeiras lembranças de Daiane com as artes. A experiência de ter uma família estendida, como muitas pessoas negras costumam ter, é algo que tece um sentimento comunitário de afeto, com o partilhar da experiência estética de brincar junto. Ter a oportunidade de manusear diferentes artefatos possibilita para crianças elaborar outras relações com as artes. Macário encontra em sua família a oportunidade de experimentar com a fotografia desde pequeno.

— Era um sonho seu desde pequeno ser cineasta? — pergunto.

— Eu cresci numa casa que sempre teve essas malas de foto, minha família sempre foi muito viciada em câmera analógica e na revelação desses filmes, então de certa maneira eu acho que nasce aí o cineasta, esse cara que trabalha com a fotografia, porque o cinema é fotografia em movimento. Então já tava ali, me esperando, eu nasci nesse lugar. Com o tempo essa câmera analógica acabou vindo pra minha mão, quando eu tinha 12 anos. Aí começo a fazer vídeos experimentais a partir dessas fotografias. Essa época eu ia pra micareta, fazia festa em casa com os amigos, e já tinha um canal no Youtube, com gastação e com um tempo eu fui descobrindo a narração.

Larissa Nepomuceno também me deu um relato interessante sobre o brincar com o dispositivo da câmera:

Tem uma coisa que eu sempre lembro, dos dez aos quatorze anos eu tinha umas amigas muito próximas, nessa época sempre era nós três mais a minha irmã e a mãe de uma delas tinha uma dessas câmeras antigas grandonas. Teve uma época que a gente começou a pegar essa câmera e fazer filmes. Só que a gente não pegava os roteiros do zero, lembro que na época fazia muito sucesso a série de filmes Pânico e a gente fazia mais umas outras continuações, tipo Pânico 4, Pânico na escola porque minha amiga tinha a máscara também, que ela usava no halloween.

As três lembranças que trago aqui, mesmo fazendo parte de três contextos diferentes, demonstram que o brincar, com câmeras ou não, é um dos primeiros gestos poéticos dos seres humanos. Na perspectiva do brincar crianças e artistas estão mais próximos do que parecem. Mesmo com as demandas da vida adultizante é impossível que o subjetivo do brincar seja abandonado na vida adulta, este ato lúdico apenas se reconfigura no fantasiar cotidiano, como Freud explica:

Alguém que está crescendo deixa de brincar, renunciando claramente ao ganho de prazer que a brincadeira lhe trazia. Mas quem conhece a vida psíquica das pessoas sabe que nada é mais difícil do que renunciar a um prazer que um dia foi conhecido. No fundo, não poderíamos renunciar a nada, apenas trocamos uma coisa por outra; o que parece ser uma renúncia é, na verdade, uma formação substitutiva ou um sucedâneo. Assim, quando alguém que está crescendo deixa de brincar, nada mais faz a não ser esse empréstimo aos objetos reais; em vez de brincar, agora fantasia. Ele constrói castelos no ar, cria o que chamamos de sonhos diurnos. Acredito que a maioria das pessoas, de tempos em tempos na sua vida, forma fantasias. Trata-se de uma atividade, à qual durante muito tempo não se deu atenção e cujo significado não foi suficientemente apreciado (2015, p. 35).

Professores quando se dispõem a brincar com suas crianças nas salas de aulas ou cineastas quando brincam com a linguagem cinematográfica estão partilhando estésias ontológicas do que é ser humano. Os orikis – palavras cantadas que se assemelham a poesia ocidental – dos iorubás funcionam neste movimento ao juntar as palavras ori-cabeça ao ki-saudar e criam poéticas cotidianas que saúdam a existências dos seres. Griots, professores e cineastas são artistas que poetizam a vida cotidianamente, ao brincar com narrativas estes não estão apenas representando o real. Sobretudo cineastas, que ainda lutam contra a ideia ocidental de que o cinema, inclusive o documental, pode reproduzir a realidade com seus sons e imagens em movimento. O poetizar da vida cotidiana está nas maneiras que lidamos com as sensações que experimentamos e nos definem como somos. Os cinemas negros reverberam sensações que nem sempre tem vez no grande cinema. Tothi me contou um pouco de como ele sente este movimento de pessoas negras no cinema despertando sensações em um público:

Cara eu nem penso muito sobre isso porque meio que já pensei muito sobre isso e acho que são as sensações saca? Eu acredito realmente que a gente tenha uma vontade quando desejamos criar algo. Acho que é uma troca muito íntima e muito autêntica, dado a condição que temos de fazer cinema né? Que é envolvida por muitas dúvidas, por muitos medos, por muita instabilidade, incerteza e enfim, junto disso muitos questionamentos. Então todas as certezas que tinha, tendo em vista que o Câmera de João foi o meu primeiro filme de ficção, acreditava que só seria possível transmitir alguma coisa se eu criasse uma rede estável em torno de mim. A principal articulação dessa rede foi justamente com os atores do filme, com as pessoas que de alguma forma eu menos lidei a minha vida inteira. Porque realmente criei uma fita de ser colaborativo e de fazer com que essas pessoas também desejassem e se manifestassem. O cinema e as histórias que vemos em filmes de realizadores pretos é tipo uma ânsia, um desejo muito forte de contar coisas. O reflexo maior disso é provocar grandes sensações. Então acho que muitos desses filmes quando me tocam – tanto é que inclusive quando eles me afastam eles me afastam completamente assim –, realmente me sinto muito, alguma coisa me rompe, mas quando alguma coisa me aproxima e me envolve eu consigo ver várias outras

texturas. Principalmente quando não estamos expondo nossas dores, nossos perrengues e nossas dificuldades. A nossa história é muito mal contada e muito mal absorvida pela gente também, mas quando ela vai ali naqueles pequenos sensores, e eu acho que muitos realizadores tem muito essa manha de conseguir atingir esse sensores cada qual no seu jeito, é como se fosse uma experiência mesmo de fazer um rango ali sabe? E aí se eu botar mais uma parada aqui ou se eu tirar faz toda diferença.

Como o incerto de uma receita, que mesmo tendo uma forma estipulada pode abrir chance para o desconhecido, os cinemas negros experimentam diferentes sensores para criar suas narrativas. Este criar poético está mais relacionado a opacidade da kalunga, do que a lucidez do ocidente pois confunde e não funciona nas regras instituídas por sociedades logocêntricas. Distante dos regimes de verdade do ocidente Achille Mbembe elabora algumas concepções nesta relação entre o criar da poesis com a vida e a morte:

Tudo isto consegue explicar-se apenas em relação ao mistério fundamental que, afinal, é a vida. A vida é um mistério, pois, ao fim e ao cabo, é feita de laços. É o resultado da montagem de coisas ocultas e manifestas, um conjunto de acidentes que só a morte assinala e remata, num gesto que traduz simultaneamente recapitulação e ressurgimento ou ainda emergência. Daí o seu estatuto fundador. Enquanto operação de sùmula, a morte não se situa apenas no fim da vida. No fundo, o mistério da vida é «a morte na vida», «a vida na morte», este entrançamento que é o próprio nome do poder, do saber e do poderio. As duas instâncias (a força de vida e a potência que procura o conhecimento da morte) são inseparáveis. Uma trabalha a outra, é trabalhada pela outra, e a função de vidência consiste em elaborar a reciprocidade deste trabalho à luz do dia e do espírito - condição essencial para enfeitar a ameaça de dissipação da vida e de dissecação daquele que vive. A vida brota, portanto, da cisão, do desdobramento e da disjunção. A morte também, na sua inevitável clareza, que também se assemelha a um começo de mundo - nascimento, emergência e ressurgimento (2014, p. 224).

Grande parte da magia oculta do cinema está nas maneiras como ele trabalha com as relações entre o binômio mostrar e esconder. Alguns filmes se tornam clássicos exatamente por aquilo que ocultam, como no suspense de desvendar algum crime, ou então no terror que a menor presença de um vilão na tela. O contrário também é válido quando a presença da violência gratuita em *slashers*, ou então na ausência de um grande conflito visível em filmes de arte ou de autor. Não à toa uma das técnicas mais populares da criação narrativa, seja em cinema ou literatura, está no mostrar e não contar, onde história irá avançar por aquilo que quem a acompanha percebe, e não por aquilo que é descrito exaustivamente. Nessa fórmula, às vezes, o narrador omite a sua presença para tornar o espectador o próprio condutor de sua história. A educação também pode fazer uso desse princípio, onde o encanto de mostrar algo acontecendo, como um experimento prático, pode ser mais eficaz didaticamente do que apenas descrever uma fórmula ou equação. Mas a recíproca também pode ser verdadeira para ambos exemplos, tal como na contação de história onde o narrador apenas conta e oculta o visível para dar corda à imaginação de seus espectadores.

É no mistério das coisas ocultas que se fazem presentes em nossos cotidianos que encontramos a possibilidade de uma vida que possa coexistir com a morte, sem estar necessariamente numa relação conflituosa de luto. Davi Nunes (2019) define essa artimanha diaspórica como necropoéticas. Estas poiésis da morte são articulações que pessoas negras criam para ressignificar a morte em tempos onde ela se torna uma política. Assim, reinventamos a possibilidade de encarar a morte como vida na proposta de enfrentar este mesmo sistema. Tal como a vida, a morte é um direito.

Para muitos escravizados a morte era a única alternativa à vida nefasta do cativo. Foram recorrentes casos de cativos que decidiram tirar a própria vida, e de seus filhos, ao invés de viver a privação da humanidade. Em alguns casos o banzo operou como um estado antecipatório dessa desistência da vida, reconhecendo este perigo os senhores coloniais permitiam certas alegrias a seus escravizados para os manter minimamente satisfeitos, pois a perda de uma vida representava uma baixa na força de trabalho de uma fazenda. A máscara de flandres, cruel instrumento de tortura, não apenas impedia negros e negras de se expressar verbalmente, mas controlava a capacidade de ingestão de coisas indesejáveis por estes, sejam elas saborosas como a comida da casa grande ou a cachaça que amortecia as dores, ou venenosas que pudessem tirar suas vidas. Conta uma lenda famosa nos Estados Unidos da América que um grupo de escravizados dos povos Igbos, do leste da atual Nigéria, antes de aportar em solo estadunidense decidiram se jogar em grupo no mar, como se estivessem caminhando em retorno a seu continente de origem (LOPES, 2005b). O suicídio assim uma forma de renegar participação e a cooperação neste brutal sistema, e por isso ele era impedido de todas as formas pelos senhores coloniais.

Como as sincopes da diáspora que criam no intervalo do vazio, a vida é a poética que preenche o nada. A poesia é uma linguagem de preenchimento, mas não necessariamente o poema nos moldes do ocidente, como Audre Lorde sugere, “onde não existe ainda essa linguagem, é a poesia que ajuda a moldá-la. A poesia não é apenas sonho e imaginação; ela é o esqueleto que estrutura nossa vida” (2019, p. 46). Como na experiência com as câmeras de Macário e Larissa, a fotografia é uma narrativa feita do jogo entre luz e sombras, para Lorde a poesia também joga com as luzes:

Da poesia como iluminação, pois é através da poesia que damos nome àquelas ideias que - antes do poema - não têm nome nem forma, que estão para nascer, mas já são sentidas. Essa destilação da experiência da qual brota a verdadeira poesia faz nascer o pensamento, tal como o sonho faz nascer o conceito, tal como a sensação faz nascer a ideia, tal como o conhecimento faz nascer (antecede) a compreensão (2019, p. 44).

A poesia funciona como um vagalume que precisa do escuro para criar seus tracejos de luz. Iluminar, assim, não seria apenas racionalizar do modo ocidental, mas ao brincar com estas ausências de luzes. Como na opacidade de Glissant (2005), onde ele exige o direito de ser indefinido e intransponível em uma sociedade que exige a lucidez da transparência. Ou também na mitologia do oeste-africano da grande aranha contadora de histórias Ananse onde a invisibilidade de suas teias funciona como ataque e defesa. A imprevisibilidade da fabulação é o que forma novas oportunidades de vida. Então, como assumido pela tradição griot, é a capacidade de narrar que dá sentido à vida. Usando a palavra sentido na sua ambiguidade semântica, onde ela pode funcionar como sentido para razão ou então sentido para sensível. Encarando, de acordo com Muniz Sodré, “estética como toda a dimensão sensível da experiência vivida” (p. 11, 2012), é impossível desassociar razão como ética do sentido de estética como percepção do sensível.

Professores e cineastas, assim como os tradicionais griots, trabalharam com esta relação inseparável entre razão e emoção de maneiras semelhantes. Apesar de existirem milhões de maneiras de se fazer um filme, indo desde o cinema comercial ao de guerrilha, é necessário um domínio técnico de um modelo de produção, domínio que estaria muito mais associado à uma noção racional e logística. Porém, o cinema, é uma arte que brinca com nossas emoções, então mesmo pensando em grandes produções é preciso que o cinema tenha um apelo estético específico para atender o seu público alvo. Em produções mais experimentais o fluxo sensorial dos sons e imagens em movimento pode gerar grandes prazeres ou insuportáveis ascos para duas pessoas que assistiram o mesmo filme, por exemplo. E não necessariamente só o sensível das emoções está atuando nesta produção de sentidos, pois o cinema é feito da relação entre público e realizadores. Por isso há um fio de intencionalidade em cada produção para poder conectar públicos e realizações que vibrem na mesma sintonia.

O caso da educação é similar, sabemos que educar é um ato de amor que depende do carinho e do afeto de todos envolvidos no processo, principalmente estudantes e professores. A educação parte – não só em educações bancárias e tecnicistas – de uma linguagem científica nos processos de *aprenderensinar*, do ensino superior até a educação infantil os objetivos dos processos educativos só são alcançados se existir uma relação afetiva, mínima que seja, entre quem ensina e quem aprende. Todos aqueles que se dispõem a trabalhar para uma comunidade escolar precisam ter o mínimo gingado entre a ética e a estética. Como o poder das palavras da tradição oral dos griots e a cardiografia do antigo Kemet, Katiúscia Ribeiro nos fala dessa possibilidade de equilíbrio:

à destreza da palavra bem-dita pela escuta que pulsa no seu senso vital, à essa escuta damos o nome de Ib (coração) onde se concentra nossa verdade o centro vital de nossa realidade e dele provém a sede de nossos pensamentos de nossas emoções. Não há dicotomia entre emoção e razão, para existir, não foram concebidos como entidades distintas, pois são elementos do ser que se alinham em um só fluxo do real: Razão, emoção, espírito e corpo sendo, matéria e espírito, uma concordância existencial (2020, p. 51).

Seguindo em linhas cardíacas, razão e emoção conduzem o ritmo ético e estético de nossos batimentos. Como baterias de escola de samba, no descompasso de diferentes ritmos e entonações podemos compor coletivamente um batalhão que nos cativa e instiga a mudança. O importante é o desejo que nossos corpos e mentes tem de propor uma outra fábula para nossas vidas.

Não há vida sem emoção, considerando esta tudo aquilo que nos comove, no sentido de movimento de nossas energias vitais. Não há vida sem movimento também. Emoções são fenômenos do agora interligadas a memórias que recolhemos de um desejo passado. Como Wanderson Flor nos conta “os corpos sentem o que lembram. Os sujeitos lembram o que sentem” (2018, p. 590), ou seja, as lembranças daquilo que sentimos e vivemos nos definem como sujeitos. No fluxo da espiral do tempo, o desejo também representa a possibilidade de emoção passada projetada no futuro, na expectativa do acontecimento. Num salto subjetivo sankofiano, conforme Freud postula, “passado, presente, futuro se alinham como um cordão percorrido pelo desejo” (2015, p. 37). Nesta perspectiva a paixão é a persistência desse desejo emocional antigo, onde para as populações negras em diáspora a grande paixão coletiva pela liberdade, no desejo de viver livremente. Muniz Sodré declara que “falar da vida como uma paixão é falar, filosoficamente, da vida como uma dinâmica em que se morre continuamente para deixar surgir o inesperado, ou o novo da existência” (2006, p. 31). Morte encaixaria nesta definição tanto na concepção diaspórica de kalunga quanto repouso daqueles que perderam a vida lutando por uma outra forma de existência ou como na cosmogonia bakongo do eterno ciclo de reinvenção entre a vida e a morte.

Apesar destas pulsões estéticas representarem uma esperança ao genocídio histórico de nossa população negra, é evidente que não é apenas de afeto que daremos fim a tal situação. Porém para que aconteçam mudanças substanciais neste regime de necropolítica é preciso compreender os processos estéticos que estão relacionados a nossa morte, como também as estesias que reinventam e alimentam nossas vidas. Wuldson Marcelo apresenta algumas considerações sobre a arte neste limiar:

Acredito que ela proporcione uma outra perspectiva de vida, de criação, de se colocar no mundo e isso gera uma liberdade de se engajar naquilo que você acredita. Porque a arte pode ser entretenimento ou uma expressão cultural, mas ela representa alguma coisa a mais. Mesmo quando entretenimento, ela está revelando, defendendo algo. Acho que, nessa perspectiva, a arte possibilita se posicionar no mundo e dizer

quem você é, no que acredita e te dá o impulso para outros afetos e ações nas relações. Quando comecei a escrever, a me pensar como escritor, percebi o resultado, a transformação, então, posso afirmar que a arte ajudou a me expressar muito melhor. Porque, apesar de tudo, como te falei, desde pequeno sou fissurado em leitura, e a minha formação é em Filosofia e tenho mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea, mas sempre bati nessa barreira da timidez. Então, quando eu decidi seguir o caminho da arte, me vi meio obrigado a falar sobre a minha obra, a me mostrar para o mundo. O que foi me deixando, com o passar do tempo, mais à vontade e hoje consigo transmitir aquilo que quero, ainda que bata uma insegurança, que pode ser comum. Acredito que a arte me deu o rigor e o gosto pela comunicação. Nesse sentido, é algo bem forte. Então, se ela é uma forma de se colocar no mundo, para nós, negros, é um modo de resistir em um mundo que não quer que você exista. Então, imagina a reação da sociedade a um corpo negro que faz arte, um corpo negro que diz o que pensa.

São estas pulsões para outros afetos, paixões e desejos como relatado por Wuldson que se possibilitam outras formas de existência no mundo, além do imposto e esperado socialmente. As manifestações estéticas podem parecer efêmeras e insignificantes, mas são estas que dispõem o mundo da maneira como o sentimos e conhecemos. Não existe o real sem a ficção. Acreditar que a pigmentação da cor da pele de uma pessoa faz ela melhor ou pior do que a outra é pura estética. Como dito antes, o conceito de raça inventado pelo mundo colonial, são ficções inventadas em prol da dominação de um povo pelo outro. Trespasando o racional e emocional a raça cria uma ficção. Além do bem e do mal, nossas inquietações dão origem a ficções que subjetivam a nossa existência. As artes são uma das formas de expressão e compreensão do mundo que podem tornar possível algo impossível que está presente apenas no plano da imaginação. Professores e cineastas trabalham com esse fantasiar da vida, tanto quando professores dividem um conteúdo altamente abstrato com seus estudantes, como física quântica por exemplo, ou quando cineastas realizam através da linguagem cinematográficas mundos impossíveis de se imaginar.

O fantasiar não necessariamente trabalha apenas com o imensurável do abstrato, fantasiar também está na experiência de conhecer através da vivência de outras pessoas algumas experiências que nos parecem ser estranhas, mas nem são por completo. Fabiana Maria em nossas conversas ressaltou a importância das confluências entre a literatura e o cinema na sua prática como educadora. Trabalhando com Carolina Maria de Jesus com uma turma de 5º ano fora da idade, Fabiana percebeu como a narrativa de Carolina sensibilizou aqueles estudantes, sendo que muitos deles viviam situações de precariedade parecidas com a autora:

Em 2019 eu peguei essa turma fora de faixa de 5º ano, uma turma muito difícil, muito difícil. Acho que foi a turma mais difícil que eu peguei na minha vida. Sabe, fora de faixa, sem limite, sem disciplina, sem noção de respeito, de realização de tarefa, sabe? Assim, todo o reflexo da falta do poder público né. E eu disse, caramba tenho que fazer alguma coisa com essa turma pra que eles se vejam numa situação diferente né. Aí fui tentando uma coisa e outra. Eu já estava querendo ler Carolina,

mas não tinha tempo. Ela era uma escritora favelada, negra e a realidade deles era paupérrima. Tinha um deles numa situação de passar fome até. Aí eu disse: tenho que trazer algo que emocione eles. Ai trago Carolina! Faço a leitura do livro de Carolina com eles por seis meses. Porque como trabalho em escola integral de referência no município, temos algumas disciplinas diferentes, e eu ministro a disciplina de contação de histórias. E pra essa turma, todos os livros que estava trazendo, eles não estavam nem aí. Nem tchum. Ai levei Carolina e sala ó: muda! Eles ficavam parados, escutando. Por ter momentos que se passam na favela, foi identificação completa, porque eles vivem em uma comunidade muito carente.

E o livro é bem dinâmico né, tem alguns furdunços na favela, e eles ficavam: “eita tia, essa favela é animada demais, parece a rua que eu moro!”. Identificação direta, direta, direta. Percebendo isso vi que precisava ampliar o projeto.

A identificação dos estudantes na história de Carolina fez com que eles se identificassem e reconhecessem a suas experiências cotidianas como algo potente como material de ficção. Fabiana ainda acrescenta:

Eu pedi pra gestão da escola um caderno bem pequenininho e cada um deles começou a escrever todos os dias em seus diários individuais. Foi assim que fui conhecendo e desenvolvendo a escrita deles. Inscrevi a turma num concurso de redação do município de Olinda e o nosso aluno Alysson ganhou o primeiro lugar. Menino foi uma festa na escola, foi aquele carnaval fora de época, e o quinto ano organizou o pátio e fez o carnaval. Veio a Troça Cariri, que é uma das Troças mais antigas do município de Olinda, fazer a festa pra gente. Depois montamos um livro com essas narrativas dos diários deles, chamamos de *Escrevivências infantis*. Como o projeto ganhou corpo eles mandaram o livro até para uma gráfica! Em seguida fomos organizar a Feira de Literatura do município e pedi para as crianças escreverem uma carta para Carolina, teve um deles que perguntou: “tia eu vou escrever uma carta pra uma morta tia?” Eu respondi: “faz de conta que ela tá viva. E se ela tivesse viva o que você diria a ela?”. No dia da feira tirei foto deles com o livro né. Pendurei no teto com nylon de um lado a foto, doutro a carta de Carolina, mais o livro e o diário deles. E rapaz, eles foram apresentando tudo. Deixei com eles né. Essa era a ideia, deixar que eles desenvolvessem a oratória, a responsabilidade. E emocionou todo mundo. Eram cartas de fazer chorar! Por que? Ainda tem pessoas hoje em dia que passam fome. Uma coisa que era minha realidade, uma coisa que era realidade de Carolina, e meus alunos hoje ainda passam fome, mesmo com a alimentação da escola. E eles trouxeram esse relato muito forte nas suas cartas.

Mesmo não mais presente no mundo físico a vida de Carolina ainda inspira outras pessoas a fantasiarem suas realidades. O relato de Fabiana nos evidencia a importância das narrativas e das linguagens artísticas em nossas vidas, as vezes elas são tão importantes em nossos cotidianos como o sustento da alimentação. Pois é ao nutrir uma comunidade com a oportunidade de fabular, imaginar e sonhar que podemos sonhar com a transformação das realidades.

A fantasia é a matéria de trabalho daqueles que se dedicam a moldar a vida. É o inquietante inexplicável que nos faz mover constantemente ao diferente, como no elã vital de Bergson. Freud comenta esta relação entre fantasia e subjetividade:

O inquietante da ficção — da fantasia, da literatura — merece, na verdade, uma discussão à parte. Ele é, sobretudo, bem mais amplo que o inquietante das vivências, ele abrange todo este e ainda outras coisas, que não sucedem nas condições do vivenciar. O contraste entre reprimido e superado não pode ser transposto para o inquietante da literatura sem uma profunda modificação, pois o reino da fantasia tem, como premissa de sua validade, o fato de seu conteúdo não estar sujeito à prova

da realidade. O resultado, que soa paradoxal, é que na literatura não é inquietante muita coisa que o seria se ocorresse na vida real, e que nela existem, para obter efeitos inquietantes, muitas possibilidades que não se acham na vida (2010, p. 276)

As ficções são os desejos em pulsões daquilo que é possível de ser realizado na vida real, mas mesmo funcionando nesta possibilidade do impossível o ato de fantasiar nos dá subsídios para sonhar em transformações reais. De acordo com Freud “a ficção cria novas possibilidades de sensação inquietante, que não se acham na vida” (2010, p. 278). Cineastas e professores ao criar e apresentar narrativas para suas comunidades estão nutrindo outras possibilidades de existências de mundos. Como os griots que trabalham com a arte das palavras, cineastas e professores brincam com o duplo vetor ouvir-dizer psicanalítico. Estes trabalham tanto ouvindo quanto falando sobre este inconsciente incompreensível, como a kalunga dos bakongo, que é a subjetividade humana. Na perspectiva da psicanálise, conforme aponta Tania Rivera:

A fantasia é um enredo, um “romance familiar”, e é ela que constitui o núcleo que organiza a subjetividade. Como dirá Lacan décadas mais tarde, o sujeito se estrutura em uma linha de ficção. Mas a fantasia não deixa de ser cena, e o sonho, um drama imagético cujo relato verbal será sempre para Freud a via régia para o inconsciente (2008, p. 17).

É ao expressar a palavra que acessamos nossas fantasias particulares. A fantasia pode ser expressa por alguém que conta uma história, ou até quem comenta verbalmente ao se deslumbrar com ela. Poderíamos afirmar então que salas de aula e sessões de cinema possuem muito deste material psicanalítico, são nestas trocas faladas que se expressam, confabulam e se elaboram o impossível do sonho e da fantasia. Rivera comenta que “não somos, em geral, espectadores de nossos sonhos como filmes projetados em uma tela bidimensional. Há algo óbvio, e, no entanto, frequentemente esquecido a respeito do sonho: seja ou não nítido, o sonho é vivido” (2008, p. 32).

Para Freud o sonho nada mais é do que o disfarce de um desejo inconsciente, linguagem que tenta realizar esta pulsão, não na satisfação integral, mas sim em torna-lo real com suas próprias fabulas (RIVERA, 2008). Toda ficção de certa forma tem um pouco do onírico, talvez o cinema por lidar com sons e imagens seja uma das linguagens estéticas que melhor materialize a experiência do sonhar. A sucessão não linear de imagens que compõem os sonhos se assemelha com a experiência do cinema. Para sanar a dificuldade que temos de tentar recompor sonhos passados, precisamos fazer uso da montagem, como cineastas ao montar suas narrativas com diferentes tomadas de imagens e sons. A diegese do cinema ela está em sintonia com a relação interpretativa entre sonhos e acontecimentos externos a ele, Tânia Rivera elabora que

fatores externos ao próprio sonho, com barulhos, podem fazer a nossa elucubração retroativa de contar o sonho nos permitem perceber que estes fatores externos entram na narrativa dos sonhos. Ou quando nos movimentamos com um susto no sonho, O cinema age num fluxo similar, quando explosões ou coisas do tipo nos fazem reagir ou sentir medo, alegria (2008, p. 35).

Este movimento desmancha a impressão visual do cinema ao inserir elementos sensoriais do tato nesta relação com as sonoridades. Mesmo tendo consciência da capacidade de ilusão do sonho e do cinema ainda somos surpreendidos por suas capacidades narrativas e sensoriais. Isto evidencia como estas experiências estão imbricadas na constituição inconsciente do nosso subjetivo, por isso o poder de contar histórias e criar ficções é tão primordial em nossa organização social. Somos dependentes da nossa capacidade de elaborar o real.

O simples ato de narrar já trabalha com o onírico, pois tudo que é contado passa por esta nossa qualidade de embaralhar e fabular o real, o que não o torna menos verdadeiro. Beatriz Lins ao recordar suas memórias de infância evidencia como o nosso cognitivo está relacionado a nossa capacidade de narrativizar a vida:

Eu demorei um pouco a entender que gostava de cinema, mas quando criança todas as coisas se manifestavam na minha cabeça como se fossem um filme. Se ouvisse ou contasse uma história eu a imaginava como se fosse um filme.

Milena no primeiro capítulo relata como o seu pensar cotidiano se assemelha com o fazer cinematográfico. O cinema então é arte que enquadra o real para produzir suas ficções. Portanto, o real só se sustenta pelo fantasioso, enquanto esta é enquadrada pela própria realidade. Como outras dicotomias apresentadas aqui, estas são indissociáveis. Rivera nos diz que nossa “lembrança mais vívida, mais certa, é fantasia, é ficção. Freud nos tira mais uma vez o tapete: não somos senhores de nossa própria memória. O caráter radicalmente perceptivo dessas cenas não serve como garantia de que elas foram vividas” (2008, p. 48).

Não importa de fato o que é real ou ficção em nossas memórias, como na escrivência de Conceição Evaristo, o importante é sabermos o que podem ser feitos com tais capacidades de invenção. De fato, existem diversas memórias traumáticas para pessoas negras por toda a diáspora, nem sempre é interessante descobri-las, mas alguns traumas precisam ser desvelados para que sejam superados. Retornar a cenas de nossos passados como comunidade pode ser doloroso, mas as vezes é o necessário para elaborarmos outras montagens que possam evidenciar aquilo que ficou fora de quadro.

Por isso a curadoria e a crítica são campos políticos de disputa tão importante para os cinemas negros. Estes funcionam como duas pontas distintas, mas conexas da circulação de qualquer filme: ambas funcionam nos processos que ligam espectadores aos filmes. A curadoria na seleção e programação de filmes e a crítica na produção de sentidos sobre os

filmes, e vice e versa, são dois processos que se influenciam e fazem um filme ser visto ou não. Sobre os processos de curadoria Milena Manfredini afirma com acidez sobre a categoria de “filmes de apartamento”, que são filmes produzidos, curados e selecionados a exaustão em festivais dominados pela branquitude. Para Milena só podemos pensar nesse processo de cura coletivo que o cinema proporciona quando este domínio da curadoria for questionado. Sobre isso a cineasta comenta:

A palavra curadoria deriva do latim CURA, ou seja, ato de curar, cuidar e zelar. A compreensão do significado primeiro de algumas palavras pode enriquecer seus sentidos no tempo presente, ampliando seus significados. Diante das muitas funções no campo da curadoria, temos curadores no campo das artes visuais, no teatro, no cinema e em demais linguagens artísticas. E estes precisam compreender a seriedade e a responsabilidade ética deste ofício, pois a curadoria tanto pode curar como adoecer - assim como um fármaco/remédio - a quem é exposto a sua ação. Por muitos anos filmes de realizadores negros/os foram invisibilizados nas principais mostras e festivais de cinema, pois o corpo curatorial destes eventos era composto majoritariamente por homens brancos cis, heterossexuais e de elite

O trabalho de Zózimo Bulbul enquanto cineasta e curador de cinema foi e é determinante para que hoje eu pudesse ser o que sou. A curadoria que esse homem concebia alimentou minha cabeça, curou minhas retinas e contribuiu para o fortalecimento de minha auto estima enquanto artista e pensadora. Estou ciente do desafio e da responsabilidade em torno da curadoria de cinema e me inspiro em curadoras/es que vieram antes de mim como Zózimo Bulbul, Joel Zito Araújo, Ana Paula Alves Ribeiro, Janaína Oliveira, Hernani Heffner, Carmen Luz, Emílio Domingos, dentre tantas e tantos. A elas e a eles toda minha deferência.

Partindo dessa noção de ancestralidade, Abdias do Nascimento já alertava que “a raça negra no Brasil, assim como tem produzido tantos criadores, precisa contar também com seus próprios analistas e teóricos para elaborar o juízo crítico do acervo que os africanos nos deixaram” (1980, p. 139). Este movimento crítico, dentro e fora da acadêmica, vem possibilitando que os cinemas negros se emancipem desta categoria refém da auto-afirmação e dos juízos de valor da branquitude. Marimba Ani critica o movimento ocidental em aprisionar a ideia de estética apenas no caráter racional, verídico e belo:

Esta tentativa, por parte dos Europeus, de refletir sobre a natureza da beleza se espalha em sua cultura experimentada, e uma consequência adicional é a intelectualização da experiência artística. Na cultura Européia, “arte” se torna o domínio da elite intelectual, porque são eles (na tradição do Simpósio de Platão e da Poética de Aristóteles) que determinam os critérios de sua perfeição; São eles que dizem o que seus atributos devem e não devem ser. O participante comum na cultura não tem acesso, nem é considerado capaz de apreciar arte “verdadeira.” O que ele aprecia não é considerado “arte;” Nem é “belo.” Novamente, retornamos às definições Platônicas e encontramos o precedente para uma estética racionalista. Pois “beleza,” bem como o “bom,” é identificado com o “verdadeiro.” Todos são apreendidos pelo mesmo método. A posição relegada para a experiência emocional é baixa. É a “razão” que triunfa (1994, p. 202).

Diferente da arte como verdade, ou até como comércio, em nossas tradições arte é fazer parte e não ser dono de um produto. Então arte não é propriedade de mensurar algo como valioso, mas sim como algo que preenche nossas existências no plano dos sentidos. Na perspectiva da kalunga, a razão opera como o conteúdo que preenche a existência, sendo a

estética mais uma forma de sentir e dar sentido o mundo. Sem se importar com uma suposta padronização que engessa qualquer tentativa de fuga em algoritmos e convenções que apenas mantém a branquitude como regra, até como ela é vista como exceção. De acordo com Abdias do Nascimento e Marimba Ani é preciso pensar numa análise crítica de perspectiva negra que pense na pluralidade como algo constitutivo da sociedade, não apenas uma concessão para a manutenção dos privilégios narcísicos da branquitude. Trocando com Tothi percebemos alguns problemas destas relações de poder que ainda nos estagnam em condições que uma consciência de autonomia pode nos emancipar:

— Quando a gente adquire um pouco mais essa compreensão de que o cinema afirmativo ou o cinema representativo não vira taxações pra gente, quando isso deixa também de ser quase que uma caixinha porque isso que é complicado. Parece que vamos virando reféns dessas caixas — aponta Tothi. — Isso é muito problemático porque nos impede inclusive que consigamos acessar esses sensores. Vale a pena apostar muito nessa coisa de autenticidade. Porque ai é outro bagulho, autenticidade é aquele pico de confiança que você começa adquirir naquilo que você quer propor, então você estar aberto a refletir sobre opiniões, mas a todo custo você está tendo certeza do que está querendo ser dito ali. Inclusive dentro da autonomia. É quase como se fosse uma necessidade de proteção por isso se formam os coletivos, por isso que procuramos pessoas cada vez mais que entendam o que a gente estar querendo dizer. Tem acontecido muitos equívocos, porque são tantas informações de tantas caixas que acho que uma galera está mandando mal mesmo em várias coisas. Tem coisas que realmente não me contemplam e me deixam meio naquele vértice de: eu posso questionar? E como devo questionar? Como devo criar essa condição de questionar esse trabalho, pensando em suas referências e em que público ele quer se aproximar? É importante termos essa auto crítica também, não dá pra abraçar tudo e aplaudir todas as coisas. Inclusive é muito mais importante para nós levantar questionamentos e ver como estamos circulando. Refletir mesmo sobre o nosso próprio trabalho, o dos colegas e fomentar mesmo essa busca. Que é a eterna pesquisa. Isso que sempre vai ser um estudo, que vai ser uma troca enfim. Mas é isso, deu pra rolar aí a ideia?

— Deu sim. Quando você falou dessa questão de crítica fiquei pensando, até pra gente fazer crítica tem que ser uma crítica um pouco mais sensível. Porque dependendo de como essa crítica for recebida pode dar uma desestabilizada em quem recebe. Porque é complicado. O lance das caixas também vejo como perigo, lembro muito de uma discussão que rolou no Festival de Brasília, quando fizeram o Prêmio Zózimo Bulbul específico para cineastas negros. Criou-se mais uma caixa. Fico pensando ‘quer dizer que a galera não pode competir

com outros filmes?’ — me questiono — ao mesmo tempo que penso que é bom ver uma premiação destinada para um filme que talvez não conseguisse concorrer com outros filmes, com mais recursos, experiência e técnica. Também é perigoso botarem essa alcunha do cinema negro e deixarem aprisionado dentro de uma caixinha. É complicado porque é importante esse movimento de troca entre o cineasta e essa comunidade toda que está pensando cinema. Não só a galera que está fazendo, mas esse movimento de crítica e pesquisa também.

— Concordo com isso tudo, com isso entramos numa alçada que é muito tensa que é a curadoria. Enquanto o perfil da curadoria for algo emocionado demais e começa a sair autorizando coisas só pela emoção ou pelas demandas que eles mesmo começam a criar vamos viver essas questões. Enquanto as mesmas pessoas estarem encabeçando todos esses processos e não for a nossa vez de compartilhar a curadoria, de estipular qual que é a frequência do festival, não haverá mudanças. Essa curadoria precisa ser feita da maneira mais heterogênea possível, numa diversidade que vá além de um mero zoológico. É um termo meio grosso, mas acho que é isso, para não ficar só no cumprimento de cota.

— É bizarro mesmo porque é isso, ainda mais nos tempos em que vivemos hoje em dia onde todos estão começando a sentir mais medo da mobilização que nós, pessoas negras, estamos conseguindo ter na internet. O medo que existe de sofrer uma represália, como essa asfixia do cancelamento, está deixando todo mundo meio surtado, então acabam se fazendo algumas contrapartidas para evitar esses cancelamentos que acabam só aprisionando mesmo. É botar nisso que você falou mesmo, numa jaulazinha do zoológico e mostrar para todo mundo de longe que um evento está bonitinho, que é diverso, mas como é que esses animais estão sendo tratados?

Como o semiocídio ontológico de Muniz Sodré a morte não está apenas na interrupção de nossos fluxos fisiológicos e biológicos, a morte existe na permanência da condição de cativo, disfarçada de um discurso progressista e inclusivo. As negociações para se inserir num mercado tão elitizado e disputado são grandes, mas tecendo táticas como os movimentos negros vem realizando podemos enfim começar a elaborar uma vida sujeita à liberdade ao invés da objetificação. Mergulhar na kalunga é reconhecer o potencial criativo, e destrutivo, como algo circular e sincrônico em nossas manifestações tradicionais. A kalunga é um modo de sentir o mundo onde a morte não é um fim, mas sim uma finalidade para existência da própria criação. Resignificar as maneiras como o ocidente tenta nos instituir num regime onde a morte é uma ordem é uma forma de subverter esta realidade traumática. A morte não é

algo a ser temido, mas sim compreendido como processo necessário para a continuidade da vida, cineastas e professores para melhor trabalhar com suas comunidades precisam estar atentos a esta outra perspectiva. Disputar a morte como um direito pode parecer algo assustador, mas em tempos em que nossa juventude é dizimada antes de envelhecer tal reviravolta é uma afirmação política. Ao encararmos o trauma da morte podemos pensar em pulsões fabulatórias que se aproximem do nosso real sonhado. Como Glissant afirma “Não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios” (2005, p. 113).

5 CINEMA À FLOR DA PELE

Enquanto pessoas negras viverem em contextos análogos à condição cativa nunca de fato iremos nos emancipar do domínio colonial da branquitude. A analogia à condição do cativo não se limita diretamente a restrição física de outrora – apesar de infelizmente ainda existirem casos como o de Madalena Gordiano –, o cativo aqui se relaciona mais às condições psíquicas e subjetivas que pessoas negras são impostas. Para professores e cineastas é um desafio conduzir sua comunidade do estado de objetificação para a emancipação como sujeitos livres. Esta tarefa não pode ser protagonizada por estes personagens, a emancipação depende da autonomia dos sujeitos pertencentes a vida comunitária, o papel de cineastas e professores, tal como outrora os griots, é mediar estes processos através de suas habilidades narrativas.

Neste movimento discutirei como a dominação colonial se impôs historicamente através do regime das imagens, tanto na questão fenóptica da diferença, quanto nos imaginários sociais que estas constituem. É preciso refletir sobre as projeções que o mundo faz sobre nós para podermos elaborar uma resposta condizente, e a resposta aqui é a liberdade. A partir da pulsão palmarina cunhada por Wade Nobles (2009), com o desejo de ser africano e livre, evidenciarei como os cinemas negros enquadram possibilidades subjetivas de emancipação. Começo estas elaborações com um trecho de minha conversa com Beatriz Lins sobre a representação negra pelas imagens brancas:

— Muito se disse outrora pela branquitude sobre uma suposta dificuldade de capturar a pele negra na fotografia, falando em questão de tecnologias. Até a pouco tempo atrás esse tipo de imaginário ainda persistia. O que pensa sobre essa declaração?

— Desde que comecei minha trajetória no cinema venho experimentando o que podia explorar em todas as áreas: já escrevi roteiro, trabalho com direção de arte também, montagem eu faço muito, mas acho que a fotografia é justamente, nesse ponto chave na questão da negritude que me impulsiona a querer fazer mais. Daquilo que vai além do que vemos na composição da imagem. Tem muitos significados que são atribuídos aos corpos negros. Junto com amigos da minha turma de cinema começamos a assistir muitos filmes produzidos e protagonizados por pessoas negras. Percebemos uma diferença entre o cinema que nos era apresentado pela universidade – sempre com uma visão bem imperialista, hegemônica e eurocentrada –, e uma outra linguagem visual em filmes de produções latino-americanas, negras e indígenas que assistíamos. Nada é difícil de ser filmado. Tudo é feito a

partir de um olhar que você coloca ou uma perspectiva que você tem. A perspectiva da pessoa que filma tem que ter um respeito com o que está sendo filmado, principalmente quando falamos de pessoas negras, indígenas e outras racialidades. Então precisamos entender que existem composições que não coloquem e reafirmem estereótipos, marginalizem ou inferiorizem essas pessoas as colocando em submissão. Meu trabalho é quebrar com essa lógica de prazer e objetificação. Por exemplo, tudo parte da escolha da iluminação, posição de câmera, o que será dado detalhe ou não. Sempre penso em criar um contato com as pessoas que serão filmadas para criar, em conjunto, esse processo. Num movimento de sintonia que problematize o que consumimos como cinema justamente para poder romper com essas ideias.

— Legal quando você toca nesse ponto do trabalho respeitoso, porque acho que é isso quando falamos das imagens que a branquitude cria da gente porque elas não têm respeito com a dor tornando-a como prazer. Sabemos que esse prazer do lucro, retorno e ibope enquanto cada vez eles querem produzir mais essas imagens. Falando tecnicamente sobre essa história que a pele negra é mais difícil de fotografar é balela? — questiono Beatriz, mais uma vez.

— Obviamente temos uma história da tecnologia dos equipamentos, que foram criados a partir de um viés racista, até porque vindo da Europa e Estados Unidos é difícil não colaborassem com algum tipo de privilégio. Então obviamente não se pensava em captação de imagens com detalhes e nitidez para corpos negros. Hoje em dia com o avanço tecnológico e o acesso a aparelhos e equipamentos é impossível que uma pele negra não seja bem filmada. O problema maior é como algumas pessoas usam a tecnologia para filmar e retratar corpos negros.

A raça não é um frame fixo, uma imagem estática como aparenta ser a fotografia. Da mesma forma que o cinema é o resultado de uma tentativa ocidental de se capturar e reproduzir o real, o conceito de raça é uma construção política e ideológica. Fazendo uma analogia com a fala de Beatriz e a fotografia, podemos pensar na captura das imagens pelos olhos como uma câmera objetiva, o cérebro atuando como a câmera escura e a reflexão e internalização desta imagem seria a impressão e revelação da foto. Se neste meio tempo acontece algum tipo de falha na comunicação entre estas três etapas a versão final da imagem será distorcida. O equívoco, proposital ou não, do colonialismo foi distorcer a imagem objetiva e fenóptica de negros, indígenas e asiáticos como humanamente inferiores em uma revelação racista de superioridade.

Enquanto o confuso olhar branco era invasivo e repulsivo, pessoas negras eram impedidas do direito de olhar. O simples ato de olhar de volta para uma pessoa branca representava uma ameaça à integridade de uma pessoa escravizada. Então, escravizados preferiam manter uma certa invisibilidade, pois ela representaria algum tipo de segurança. Não ser visto era uma oportunidade também elaborar a própria liberdade, distante da vigilância colonial. Brancos também trabalhavam uma invisibilidade, pois nem todos queriam compactuar com a barbárie que era a vida nas colônias, então muitos se abstinham da necessidade de lutar eticamente. Detendo o poder de dizer quem pode ver ou não, colonizadores forçavam escravizados a ver cenas de açoites, em pelourinhos por exemplo, como forma de incitar o medo e o desespero naqueles que tinham coragem de encarar o poder colonial. A espetatorialidade da dor negra desde então já possuía um caráter terrorista e pedagógico. Wallace Lopez e Lucas Figueiredo apontam que o exibicionismo do trauma do tronco é uma das mais efetivas ferramentas de coerção do mundo colonial:

Por esta razão, indo na via desta perspectiva, é necessário examinar a natureza do trauma do tronco como regimento de violência na ação da existência de não sujeitos, que foram coisificados por somas de opressão. Caso pareça evidente, o trauma do tronco no Brasil é e foi um mecanismo psíquico da violência do Estado brasileiro e inibiu qualquer possibilidade de existência e de ações pela liberdade do povo preto. Com isto, o exibicionismo por meio do uso da violência pública, tornou-se espetáculo pedagógico do horror dos corpos pretos açoitados no pau de arara, configurando um currículo pedagógico abusivo do uso da violência enquanto ditame simbólico do poder branco sobre esses corpos interditados (2020, p. 3).

O trauma do tronco é uma estratégia desumanizante presente até os dias de hoje, disseminado principalmente através das audiovisualidades. Diariamente vemos nos principais meios de notícias programas que espetacularizam e escracham a violência para seres humanos negros. Imagens que levam alguns emocionados ao prazer delirante, os distanciando também de sua própria humanidade. O poder de produzir e disseminar estas imagens é uma continuidade do direito colonial do olhar. Achille Mbembe comenta este poder:

Na distribuição colonial do olhar, existe sempre um desejo de objectivação ou de supressão, um desejo incestuoso, assim como um desejo de posse ou, até, de violação. Mas o olhar colonial tem também por função ser o véu que esconde esta verdade. O poder na colônia consiste portanto fundamentalmente no poder de ver ou de não ver, de ser indiferente, de tomar invisível aquilo que não podemos ver. E se é certo que «o mundo é isto que vemos», podemos então dizer que, na colônia, quem decide do que é visível e do que deve ficar invisível, manda (2014, p. 193).

Enquanto o poder colonial tentava decidir o que era visível ou não, escravizados aproveitavam essa sanha para jogar com o não visto. Como no oculto da kalunga, negras e negros aproveitavam aquilo que a cegueira colonial não conseguia enxergar para dar continuidade a suas tradições, crenças e costumes, e até suas civilidades, com a fuga para a mata e a organização de outras formas de organização social, como os quilombos. Sem precisar encarar na profundidade perversa dos olhos brancos, pessoas negras elaboravam

diversas formas de fintar a sua existência. Bell hooks conta suas impressões na infância sobre a possibilidade de um olhar opositivo:

Como eu sabia, desde criança, que o poder de dominação que os adultos exerciam sobre mim e meu olhar nunca foi tão absoluto a ponto de me impedir de olhar, de dar uma espiada, de encarar perigosamente, eu sabia que os escravos tinham olhado. Que todas as tentativas de reprimir o direito nosso/dos negros de olhar produziu em nós um anseio irresistível de olhar, um desejo rebelde, um olhar opositivo (2018, p. 291).

Diferente de um olhar distanciado e passivo, o olhar opositivo não se limita no ato de ver, mas sim de querer mudar a realidade, olhando nos contra-planos e no que estava fora de quadro no mundo colonial. Como Beatriz Lins disse sobre o olhar além da composição do que está dado e visível. É esta oportunidade de olhar nas ausências que se criam outras oportunidades de vida para pessoas negras. Estes contracampos do visível representam outras formas de elaboração subjetiva de uma pessoa, Freud constantemente fazia analogias da psiquê com dispositivos óticos, nesta perspectiva, a câmera fotográfica “enquadra e recorta o campo do real, escrevendo com a luz (revelando) apenas um pedaço de tudo aquilo que deixa às sombras” (2008, p. 45). Porém, para elaborar outras configurações nos sujeitos era preciso muito mais do que um simples olhar. Frantz Fanon afirma, “depois que tivemos de enfrentar o olhar branco. Um peso inusitado nos oprimiu” (2008, p.104). Mesmo distante da vista grossa da branquitude era preciso que este desejo de ser livre reverberasse através de outros sentidos. Segundo Isildinha Nogueira, “não há outra possibilidade do inconsciente vir à tona se não no dizer” (1998, p. 60).

A oralidade é uma das principais formas de expressão para as tradições africanas, como temos na arte das palavras dos anciões griots. O encantamento destas comunidades tradicionais acontecia pelo poder da oralidade. Uma vez que falar é existir para o outro, como Fanon nos conta (2008, p. 33), só seria possível para escravizados partilharem o desejo coletivo pela liberdade através dos ecos de seus gritos poéticos.

A palavra, como versa Hambaté Bâ (2010), é o sopro divino que encanta nossos corpos, assim, para os senhores coloniais impedir o direito de falar era mais uma forma de manter tais pessoas na condição de objetos. Não falar é não se enunciar como ser, tornando uma pessoa um ser imperceptível e inofensivo, porém como a poetisa Audre Lorde (2019) nos atenta, nossos silêncios não irão nos proteger. Na ontologia ubuntu, Ramose afirma que “uma das funções primárias da linguagem é quebrar o silêncio do ser. Somente se e depois da linguagem tiver quebrado o silêncio do ser é que é possível começar uma conversação com ou sobre o ser” (1994, p. 4). Distante do corpo passivo observado a distância com desprezo ou

lascívia pela coloniedade, o falante enunciado tem consigo o repertório que pode provocar uma irrupção.

Não à toa existiam diferentes estratégias dos poderes coloniais para cercear esta comunicabilidade: o primordial era separar africanas e africanos de mesmas etnias para impedir a comunicação na mesma língua; as vezes proibir ou restringir o uso dos tambores, pois estes podiam se comunicar, quase como a fala, dependendo da sequência de toques; e o mais drástico era o uso de instrumentos de tortura, como a máscara de flanders. As máscaras obstruíam principalmente as bocas, evitando tanto a possibilidade de ingestão dos lucros de uma colônia, a possibilidade de resposta e comunicação, ou até a retirada da própria vida de um escravizado. O sadismo da tortura e o cativo cerceavam estes corpos escravizados de sua humanidade.

Conquistar a possibilidade de falar e ser ouvido por seus semelhantes foi um dos passos da emancipação subjetiva de negras e negros. Falar é se curar. Nas trocas psicanalíticas a dor é personagem do cenário subjetivo, esta se esvai liquidamente conforme a fala de um sujeito. De acordo com Tânia Rivera para a psicanálise “interessa esse mesmo ponto agudo da constituição, da dor e da fruição do sujeito” (2008, p. 9). Para a autora “é pela palavra, e apenas por ela, que se podem ab-reagir os afetos. A perturbadora excitação provocada pelo trauma não é purificada, em análise, pela ação, cênica ou “real”, mas unicamente pela fala do sujeito. “As palavras”, como diz Freud, “são substitutas das ações” (2008, p. 16).

Se nossas falas agem como ações, os narradores tradicionais ao reverberarem suas falas pela contação de histórias estão agindo em grande escala com a ruptura do silenciamento ontológico colonial. Mais do que habilidosos artesões das palavras os griots eram exímios ouvintes, desde pequenos, durante sua formação hereditária estes foram qualificando a sua escuta. Para obterem seu vasto repertório de narrativas estes contadores de histórias precisaram viajar por muitos reinos ouvindo mitos, lendas e contos de cada um deles. Professores e cineastas precisam ter essa escuta ativa em seus corações para realizarem um trabalho sensível em suas comunidades. Professores precisam ouvir seus estudantes para conhecer melhor suas trajetórias e saber como conduzi-los a seguir o seu caminho próprio. Cineastas precisam estar com seus ouvidos atentos para conseguir escutar o eco do mundo que vivem para saber que tipos de narrativas cinematográficas podem reverberar sentimentos que contribuam para seus públicos. Ouvir no colo do ouvido é o sentimento de acalanto que nos proporciona força e segurança. Estar atento ao sentimento do mundo não necessariamente está relacionado apenas a audição, Fu-Kiau evidencia que para os bakongo “Ouvir é ver, e ver é reagir/sentir. [...] Intuir é ouvir o que se vê” (SANTANA, 2019, p. 74). Da mesma maneira

que o sistema colonial desapropriou nossa visão e audição, paladares, olfatos e tatos foram subvertidos também. Se nas tradições africanas tudo está conectando como uma grande teia de sentidos, é preciso que retornemos a este estado sinestésico onde ver pode ser ouvir, sentir pode ser cheirar, e provar pode ser viver. Nem de tudo as palavras sempre vão dar conta, diante disso é importante demarcar este caráter sinestésico do ato de falar, sobretudo nas multilinguagens do cinema. Pois, ao mesmo tempo que ele é vetor passivo de apreciação, o cinema também é enunciação, tanto de quem está atrás da tela criando, quanto daqueles que assistem, nada passivamente, e elaboram, fruem e sentem sons e imagens em movimento.

Larissa Nepomuceno ao conversar comigo sobre sua pesquisa com o filme *Seremos ouvidas* (2019) – que documenta a vivência de três mulheres feministas surdas – começaram quando ela se matriculou num curso de Libras. Segundo a curitibana:

Lembro muito da primeira vez que tentei conversar com uma pessoa surda nas minhas aulas e foi um incomodo muito grande. Quando a gente está tentando aprender qualquer língua, alemão, francês, sei lá, é muito fácil ter contato e encontrar material no cotidiano. Do tipo de estar lavando louça ouvindo uma música, assistindo um filme pra ir se acostumando com o som com a libras é muito mais complicado no começo então me senti muito incomodada com aquele silêncio. Tem alguns sinais que são muito fáceis de entender, tipo o “você” que é apontar o dedo indicador, mas “mãe” é um sinal muito mais difícil de se entender. De alguma forma eu queria trazer esse incomodo pra tela, queria fazer de alguma forma que as pessoas entrassem naquele silêncio e realmente ficassem submersas no filme. Achei que se colocasse trilha sonora, ou se narrasse as mulheres meio que esse lugar da magia do filme ia se perder e dissipar. A primeira entrevista que a gente fez que foi com a Gabriela nós chegamos a colocar microfone dela, porque eu queria mesmo esses sons, tanto os que ela faz com a boca quanto de bater no corpo e fazer os sinais, queria que isso fizesse parte do filme. Nas outras duas entrevistas a gente acabou não usando porque percebi que a Klicia e a Celma não faziam muitos sons mesmo então não ia fazer muita diferença. Daí no pós que quem fez foi a Carmen ela conhece um amigo meu que também é surdo, então ela já tem algum contato, ai falei pra ela quero que as pessoas assistam e elas percebam que o áudio da câmera não está desligado tem um som ali, porque quando aparece um som é porque elas fizeram isso ou quando não aparece, coma Celma por exemplo que quase não emite som é porque é da característica da pessoa. Porque tem muita gente acha que libras é só sinal, mas na verdade é todo corpo e até a emissão de som porque as pessoas surdas normalmente são oralizadas desde de criança, então elas usam o som também. Ai eu tentei de alguma forma condensar isso tudo no filme também, para que as pessoas conhecessem um pouco mais não só sobre o feminismo surdo mas também sobre a língua de sinais.

A sensibilidade presente no trabalho de Larissa com as mulheres surdas evidenciou uma forma de posicionamento no mundo que está atenta a diferentes perspectivas. Romper com estruturas silenciadoras do outro é uma forma de estilhaçar alguns dos grilhões coloniais. É o desejo de comunhão com diferentes percepções de mundos que pode possibilitar uma sociedade menos hierarquizada. Foi a partir da coragem de olhares opositivos, escutas atentas, corpos sensíveis e muita luta que pessoas negras vêm conseguindo se humanizar desde a abolição.

Figura 13 - Frame de Seremos ouvidas



Fonte: Seremos Ouvidas²¹

Os cinemas negros são uma das formas mais sensíveis que lidam com esta reontologização semiótica. Aponta bell hooks que “foi o olhar opositivo negro que respondeu a essas relações de olhar com a criação do cinema negro independente” (2018, p. 292). Se desde tempos coloniais a representação de pessoas negras no imaginário branco foi baseada tons desumanos, e reconhecendo imaginário, segundo Gilles Deleuze como, “uma noção muito complicada, porque está no entrecruzamento dos dois pares. O imaginário não é o irreal, mas a indiscernibilidade entre o real e o irreal” (1995, p. 84). Percebemos que o que compõe este imaginário são as próprias formas de enunciação da coloniedade, indo desde a falas, comentários e anedotas, até expressões culturais como a literatura e principalmente o cinema na virada do século XX. Indústrias como Hollywood vão produzir diversas narrativas que fundamentam este ideal da estética da branquitude. Indo desde o sistema de estrelas, as pessoas que ocupam as posições criativas até as representações de negras e negros completamente estereotipadas. Manthia Diawara afirma que “o filme clássico de Hollywood é feito para o prazer do espectador masculino. O cinema dominante situa os personagens negros para o prazer dos espectadores brancos (homens ou mulheres)” (2004, s/p). Tal declaração não se limita a indústria estadunidense, por todo o ocidente, mesmo em países que apenas importavam filmes, o padrão estético da branquitude dominou as telas do cinema. Bell hooks dissecou como tais estereótipos dão continuidade a esta ficção de superioridade branca:

Embora sejam imprecisos, estereótipos são uma forma de representação. Como as ficções, são criados para servir como substitutos, postos no lugar da realidade. Não estão lá para dizer como as coisas são, mas para estimular e encorajar o fingimento. São fantasias, projeções sobre o Outro para torná-lo menos ameaçador. Estereótipos

²¹ Disponível em: <https://youtu.be/RX70kHCxRRk> acesso em: 26 out. 21

sobram quando existe distância. São uma invenção, um fingimento de que se sabe quando os passos que levariam ao verdadeiro conhecimento possivelmente não podem ser dados ou não são permitidos (2019, p. 255).

A estereotipação feita pela branquitude torna a existência negra para ela menos ameaçadora porque a mantém cativa no frame fixo do racismo. Como os arquétipos da mitologia analisados pela psicanálise, Rodrigues (2011) dedicou-se para compreender as estereotípias que assolam negras e negros no cinema brasileiro. Não nos cabe aqui debruçar sobre tais sistematizações, mas é interessante notar como essas delimitações podem ser ponto de partida para traçar um caminho de ruptura ao estabelecido e estipulado.

Grada Kilomba (2010) aprofundando contribuições de Paul Gilroy encontrou cinco mecanismos diferentes que a branquitude encontra com o seu autoconhecimento das relações raciais, sendo eles: negação, culpa, vergonha, reconhecimento e reparação. Se analisarmos o histórico da cinematografia brasileira encontramos reflexões destas cinco etapas reproduzidas nos principais movimentos brasileiros.

A etapa da negação é próprio cinema silencioso brasileiro nos anos 1920. Nesta etapa pessoas brancas negam a existência de diferentes raças, mesmo reproduzindo o racismo, conscientemente ou não, e se aproveitar do privilégio branco. No cinema silencioso brasileiro, segundo Noel de Carvalho, “O negro aparece neles de forma lateral, isto é, quase sempre nas bordas e no fundo dos enquadramentos e sem nenhuma função dramática. A impressão que temos dessas imagens é que elas “escapam” ao controle do cinegrafista” (2003, p. 162); ou então apareciam representadas por atores brancos em blackface para encenar na maioria das vezes algum ato cômico, como no filme *Aitaré da praia* (1925).

Figura 14 - *Blackface* de Aitaré da Praia



Fonte: Aitaré da Praia (1925)²²

²² Disponível em: <https://youtu.be/ewFb7J4SZ9Q> acesso: 26 out. 21

O cineasta Joelzito Araújo em suas pesquisas encontrou alguns comentários na revista Cinearte, especialista em críticas de cinema nos anos 1920 aqui no Brasil que exemplificam o lastro da supremacia branca:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras 'avis-rara' desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. [...] Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza" (DEBS, 2002, p. 80 apud ARAÚJO, 2006, p.74).

Não há maior exemplo para as políticas públicas de branqueamento que vigoravam na época no Brasil. Negros, índios e asiáticos representavam para a elite brasileira um atraso, por isso deveriam ser negados de ter o direito de serem representados em nosso cinema.

A segunda etapa é a culpa e se relaciona direto com o período da chanchada brasileira dos anos 1940. Reconhecendo por ter infringido algum código moral ao desconsiderar a existência das racialidade, a pessoa branca tenta agir para sanar este desvio, mais por medo de retaliação do que conhecimento real da causa. Este movimento se assemelha muito com o medo do cancelamento contemporâneo, onde um simples pedido de desculpas parece sanar os problemas de séculos de racismo. Movimento este em total sintonia com Getúlio Vargas e seu projeto de criar uma identidade devidamente brasileira. A chanchada brasileira parte deste mesmo movimento, reconhecendo os erros de marginalizar e perseguir tradições culturais por anos ela incorpora expressões como o samba para evidenciar o quanto ela está arrependida. Grande Otelo é a exceção que justifica este momento, apesar de sempre representar o caricato malandro ou sambista, o artista conseguia literalmente roubar a cena mostrando a sua qualidade como ator.

Figura 15 - A dupla Grande Otelo e Ankito



Fonte: De pernas pro ar (1957)²³

A terceira etapa é a vergonha e está associada ao cinema novo nos anos 1960. Ao perceber que suas ações não são suficientes para lidar com os problemas que começa a reconhecer, a pessoa branca se sente frustrada com seu próprio ego. Fundado nos centros populares de esquerda, o movimento do cinema novo reconhece os problemas sociais que o Brasil tem e sabe a sua parcela de culpa na permanência destes. Para isso tenta reproduzir tais tensões sociais em seu filme, fazendo de seus personagens não-brancos como representantes políticos do ego de seus diretores. Falhando em alcançar este ideal de representação democrática os diretores se envergonham de sua branquitude sem conseguir agir em prol de uma mudança de fato. Curiosamente é neste momento que artistas negros conseguem uma maior inserção no cinema brasileiro, como Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga e Waldir Onofre, atores que conseguem por sua permeação política neste movimento se tornarem diretores eventualmente.

²³ Disponível em: <http://historiadobrasilja.com/filme-brasileiro/oscarito-e-grande-otelo-filme-brasileiro/> acesso em: 26 out. 21

Figura 16 - Antonio Pitanga em Barravento (1962)



Fonte: Barravento (1962)²⁴

A quarta etapa é o reconhecimento que vai em paralelo a retomada brasileira nos anos 1990. O reconhecimento do racismo pelas pessoas brancas é a transição de um estado de fantasia para a realidade. Ao reconhecer a dureza das desigualdades raciais ela se mantém em choque, mas sem conseguir de fato ainda contribuir para a equidade. A retomada brasileira é um retorno a possibilidade de produzir filmes no Brasil pós Collor, dando continuidade aos projetos políticos sociais do cinemanovismo, diretores brancos transformam a estética em cosmética da fome. Filmes como *Cidade de Deus* (2004) apresentam uma bela e crítica linguagem cinematográfica ao retratar a vida nas favelas cariocas, mas não conseguem mais uma vez reparar os danos do racismo.

Figura 17 - Dadinho em Cidade de Deus



Fonte: *Cidade de Deus* (2002)²⁵

²⁴ Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/barravento/> acesso: 26 out. 21

²⁵ Disponível em: <https://cronicasetextosdamara.wordpress.com/2016/10/27/como-estao-os-atores-de-cidade-de-deus-anos-13-apos-o-filme/> acesso em: 26 out. 21

A quinta etapa é a reparação e ainda estamos à procura do momento histórico no cinema brasileiro em que ela se encaixaria. A reparação é o momento utópico quando pessoas brancas de fato reconhecem todos seus privilégios e estão dispostas a promover mudanças na própria estrutura que as beneficia. Já existe no cinema contemporâneo algumas medidas que tentam reduzir estas distâncias entre pessoas brancas e negras na cadeia de produção. Propostas como editais, bolsas de estudo e incentivos reparam de certa maneira alguns destes danos, mas estão bem longe de sanar esse histórico problema. Não é apenas promover a representatividade, mas sim compartilhar os meios de produção e distribuição de cinema. Apenas alcançando a autonomia que podemos começar a falar de equidade de produção de cinema no Brasil, racialmente falando. Conversando com Tothi dos Santos elaboramos umas fitas sobre o crescimento de interesse do mercado com narrativas negras e nosso desejo por autonomia:

Acho que é importante pensando em mercado, de que as nossas histórias estejam passando a ter valor. Essa coisa do corpo insurgente que os brancos amam, tem feito sentido pra eles e por isso que eles têm produzido essa demanda. Então acho que é importante a gente se ligar nela, porque pode ser um meio para nós de fato conseguir produzir, alçar possibilidades e ao mesmo tempo vejo que precisamos ter um grande cuidado. Porque dentro dessas possibilidades que nos são ofertadas também existem vários outros interesses por trás. Aí é importante que tenhamos realmente consciência do que estamos propondo enquanto autonomia. Porque se as interferências as vezes chegam como possibilidade. Vem fácil demais é bom ficar desconfiado, porque de repente começamos a achar que realmente estamos fazendo algo importantíssimo, super relevante e é perigoso se perder. Se perder nas ideias inclusive que não são nossas.

A fala de Tothi vai em ressonância com uma das mais astutas declarações de Audre Lorde (2019): as ferramentas do senhor não irão dismantelar a casa grande. De fato, a inclusão de pessoas negras a partir de políticas públicas dentro do maquinário do cinema – como em vários outros universos, como a própria academia – é uma conquista, mas é apenas mais um dos passos na luta por equidade. O cinema negro brasileiro vem se organizando autonomamente de diversas maneiras para tentar acelerar tal transformação, uma das iniciativas mais organizadas neste quesito é a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). Desde 2018 a associação vem elaborando e negociando ações por todo o território nacional em prol de um cinema negro autônomo e sustentável.

Percebemos com as categorias de Gilroy e Kilomba que a branquitude está em constante processo de negociação subjetiva com as racialidade, quanto mais os movimentos negros tensionam o debate público sobre a questão racial brasileira mais o racismo velado vem à tona, fazendo com que certas questões não passem mais despercebidas. Seja por dissimulação e má vontade, ou então por falta de crédito a certas questões fundamentais de nosso país. Apesar de reconhecer o racismo no Brasil, a nossa branquitude não se considera

racista. O racismo brasileiro é o crime perfeito, pois não há suspeitos. É claro que a categorização de Gilroy e Kilomba relacionada ao cinema brasileiro apenas serve como análise do espírito do tempo de cada uma de suas épocas, porém, podemos alguns pontos de tensões comuns em cada época analisada.

A grande sagacidade de cineastas negros está na maneira em que estes conseguem desenvolver sua autonomia dentro do mundo da branquitude, sem se cooptar por completo por seus delírios narcísicos. Desde o começo do século XX, com a disseminação do cinema pelo mundo existiram espectadores que resistiam a imagens estereotipadas e conseguiam produzir contra narrativas à produções embranquecidas. Provavelmente o maior expoente deste primeiro cinema foi estadunidense Oscar Micheaux, fundador do movimento independente *race movies*, qual produzia narrativas focadas na experiência negra dos anos 1920 com equipes majoritariamente negras, destinadas a crescente população negra que migrava para o norte urbano dos Estados Unidos. Por toda diáspora, no decorrer do século XX existiram cineastas que lutavam para produzir narrativas cinematográficas que estilhaçassem o espelho narcísico da branquitude. Cabe ressaltar a importância dos pioneiros: os senegaleses Ousmane Sembène, Djibril Diop Mambéty e Safi Faye; a filha de migrantes guadalupenses Sarah Maldoror; os brasileiros Adélia Sampaio e Zózimo Bulbul; o etíope Haile Gerima; os estadunidenses Melvin Van Peebles e Julie Dash, entre muitos outros.

Encontrar com um outro rosto negro na tela dos cinemas nos proporciona a oportunidade de elaborar subjetivamente outros afetos. O rosto é o elemento do corpo humano que traça laços entre nós a partir do não visível, como Isildinha Nogueira fala, “o rosto só pode ser percebido no plano da visão por um outro, ou pelo próprio sujeito através do espelho; para o sujeito, só é possível ter acesso direto ao rosto pelo tato, e não pelo olhar: o rosto é o invisível onde se revela o visível” (1998, p. 80). Deleuze sugere que “o olho não é a câmera, é a tela. Quanto à câmera, com todas as suas funções proposicionais, é antes um terceiro olho, o olho do espírito” (1992, p. 72). Se a tela são nossos olhos, nosso reflexo subjetivo seriam as sons e imagens projetadas nelas. O terceiro ponto de visão, o olho de Hórus que Abdias do Nascimento comenta (1980), seria a sensibilidade da pessoa negra atrás da câmera enquadrando uma realidade que promoveria outras elucubrações a estes espectadores negros.

Fanon fala desse desejo de se encontrar na tela mesmo sabendo das representações subjugadas que costumava ver no cinema:

O preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me

olham, me espionam, me esperam. Um preto-groom* vai surgir. O coração me faz girar a cabeça (2008, p. 126).

Percebemos como o desejo de semelhança move nossas entranhas, Fanon ansiava por se ver na tela, mas não conseguia. Seu coração só encontraria descanso quando não precisasse ser um brinquedo desejado pela branquitude. Portanto, os cinemas negros acionam exatamente este desejo subconsciente que pessoas negras tem de se encontrar em liberdade com os seus semelhantes. Não é apenas se reconhecer na tela, mas se sentir reconhecido pelo outro, sobretudo o semelhante, como presente no lugar hierárquico que ocupa o cinema. Como na pulsão escópica de Freud, onde o prazer não está apenas em observar algo instigante, mas sim perceber que ser observado é algo que nos dá o mesmo prazer.

Ver um sorriso negro na tela desperta inúmeras emoções em qualquer espectador, sobretudo porque, historicamente, as poucas vezes que pessoas negras costumam ter o destaque de um primeiro plano elas representam algum tipo de recalque, como o da estereotipação. A própria compulsão da branquitude de se blindar de todas as possibilidades de insatisfação cria uma neurose, como vemos em condomínios de luxo que se isolam de uma suposta violência generalizada, que é originada, muitas vezes, pela própria aversão à diferença da branquitude. Freud comenta esta relação dizendo que o sujeito com “sua defesa em relação às possibilidades de sofrimento, ele toma um lugar no grande conjunto daqueles métodos, que treinaram a vida psíquica humana, para afastar a compulsão ao sofrimento, um conjunto que cresce na neurose e atinge seu ponto máximo na loucura e no qual a embriaguez, a autodissolução, o êxtase são incluídos” (2015, p. 183-184).

Por isso muitas vezes os cinemas negros podem produzir dor, para pessoas negras ou não, pois muitas vezes um filme toca em algo que é sensível para uma sociedade pouco preocupada em lidar com seus traumas, nem exorcizar seus fantasmas por completo. Se é que tal experiência seja um dia realmente possível. Porém, enquanto isso, os cinemas negros buscam encontrar na satisfação do reconhecimento de um rosto na tela do cinema os afetos necessários para se sentirmos livres de algumas dessas amarras. Com Neuza Santos Souza percebemos a importância da movimentação coletiva e política para se lutar por outras subjetividades, ao criar “um novo ideal de ego que lhe configura um rosto próprio que encarne seus valores e interesses, que tenha como referência e perspectiva a história” (1983, p. 44).

Rostos negros na tela imprimem uma simbologia que reverbera junto com a importância das máscaras para as tradições africanas. Nei Lopes comenta que

as máscaras e estátuas dedicadas aos ancestrais são símbolos que expressam a dimensão da força e do poder de cada um deles. Durante uma cerimônia ritual o portador da máscara deixa de ser um homem para se transformar num avatar da

divindade ou do ancestral cuja presença está invocando. É preciso, então encontrar um signo ou um conjunto de signos para distinguir o portador em questão dos outros homens (2005b, p. 35)

Os rostos negros que preenchem as telas atuam igual a reflexos desse simbólico sagrado que tal qual máscaras e outros avatares representam uma conexão sagrada com a alteridade anterior. Se, para as espiritualidades africanas as divindades são os antepassados e nós somos a continuidade de nossos ancestrais, os cinemas negros tecem uma invocação sagrada na representação de nossos semelhantes nas telas. Sobretudo quando estes são nossos anciões, nossos kotas e nossos mais velhos, pois o cinema age como uma biblioteca vivaz que armazena nossas memórias audiovisuais. Recordar a memória é um rito, e assim como os cinemas negros, todo rito é uma festa. A possibilidade de vivenciar outro mundo pelas lentes do cinema faz nossa imaginação entrar em festa.

Observando a ancestralidade da memória, a perspectiva histórica de um reflexo nosso na tela do cinema evidencia como narrativas potentes podem elaborar a autonomia de sujeitos que vivem historicamente um processo de objetificação. Para Rivera, “a arte, podemos dizer de uma forma geral – e, portanto, sempre um tanto grosseira –, desperta no homem o que há nele de mais agudo e essencial, trazendo à tona, numa brecha fulgurante, o que faz dele um sujeito” (2008, p. 9). Para Freud a arte e seus artistas detêm muito mais saber sobre o inconsciente do que os psicanalistas (RIVERA, 2008). A sucessão de imagens no intervalo de tempo que dedicamos no escuro do cinema, mesmo que inconscientemente, pode despertar muito em nós do que ainda não conhecemos e talvez nem iremos conhecer. Este mergulho psicanalítico que faço nos cinemas negros, com seus atores e personagens, é uma maneira de elaborar como a fruição de um filme pode contribuir para a superação de nossos traumas históricos.

Por questões óbvias historicamente pessoas negras foram distanciadas da psicologia institucional, como muitas das outras ciências modernas, a relação de pessoas negras e estas formas de analisar o mundo não foram nada saudáveis. Muitos dos estudos sobre a mente humana foram usados para justificar uma dominação branca, como no caso das teorias eugenistas que tentavam encontrar uma predisposição de pessoas negras à criminalidade. Um dos casos mais interessantes para essa pesquisa está na fabulosa história de Arthur Bispo do Rosário, artista negro que viveu no limiar entre a genialidade e a loucura no auge das teorias eugenistas no Brasil.

Figura 18 - Bispo em *Eu preciso destas palavras escrita*



Fonte: *Eu preciso destas palavras escrita* (2017)²⁶

Milena Manfredini dedicou um bom tempo de sua vida com a obra de Bispo do Rosário, culminando sua paixão com o filme *Eu preciso destas palavras escrita* (2017) que narra a vida do artista. Em nossa troca ela faz um panorama interessante sobre a sua relação com a trajetória do Bispo do Rosário:

O Bispo é muito grandioso, é muito complexo, mesmo depois disso tudo eu não tenho coragem de dizer que conheço o Bispo do Rosário. Eu acessei um pouquinho do mistério que eu pude, mas longe de alcançar por completo. É muita coisa mesmo de uma dimensão do sensível, do espiritual. O Bispo acessava muitas camadas que a gente na sociedade todos os dias não acessa: a demanda de ser produtivo, objetivo, de ter que funcionar de acordo do bom funcionamento das engrenagens. O Bispo rompe isso de uma maneira muito forte. Eu vejo a chave de uma existência muito política porque primeiro é um homem que quebra diversos padrões, mesmo ele não estando inserido nos filtros de hoje sobre a discussão sobre masculinidade, raça e gênero. Ele é um homem que é muito delicado e toda a sua obra é firmada e materializada no ofício – que a nossa sociedade considera como feminino – que é o bordado. O Bispo compõe boa parte de sua coleção com o bordado. Ele é esse artista do fio, da tessitura. Ele é esse homem que tinha orgulho de fazer isso, claro que também não vou santificar e beatificar ele. Sempre tenho o cuidado de fazer isso com as pessoas que eu amo, que eu admiro. Ele teve todas as contradições que nós também temos. Teve um passado pugilista, como lutador de boxe, e quando chega na Colônia Juliano Moreira as pessoas tem medo dele. O Bispo era um homem forte, bonito, jovem, grande. Eu não tô querendo dizer que o bispo era delicado, que ele era feminista. Não é isso, por mais que ele tenha tudo isso de ter passado por muitas experiências de trabalho no começo de sua vida adulta: marinheiro, pugilista, técnico motoneiro da empresa de bondes do Rio. Ele teve muitos ofícios, mas enquanto ele se mantém como artista, ele assume um outro lugar que não é esperado. Ele é contracorrente nesse sentido. É um cara que abdica – é claro que ele é diagnosticado como esquizofrênico paranoide –, mas ao mesmo tempo ele subverte isso através da arte do bordado. Subverte isso em sua obsessão em produzir esses objetos. O bispo é muito político por isso, até quando ele enlouquece. No seu primeiro surto, ele vai no Mosteiro de São Bento e fala que é o filho do enviado, que ele é um Jesus. Um cara preto nordestino pobre, fala que é Jesus. Olha que político isso cara, isso sempre mexeu muito com a minha cabeça.

²⁶ Disponível em: <https://youtu.be/fiZgLik8ztc> acesso em: 27 out. 21

A arte é política porque ela subverte a noção de loucura, ao indeterminar o que é sagrado, profano ou genial a arte se posiciona como um elemento que desestabiliza o excesso de certeza de nossa sociedade. Nesse caminho, Bispo contradiz todo o sistema de coloniedade diversas vezes em sua vida: ao trabalhar cuidando de uma casa antes de seu primeiro surto, ao se afirmar Jesus, ao se descobrir artista no hospício, e ao provar que a arte é uma das melhores formas de se trabalhar os desvios da psique. As táticas como Bispo tece outras maneiras de se inserir no mundo evidenciam a outras possibilidades de ser vivendo a arte.

É impossível falar da história dos estudos da psicologia e saúde mental no Brasil sem pensar em pessoas de pele negras, um dos pioneiros da nossa psiquiatria foi o negro baiano Juliano Moreira, que é homenageado no nome de um dos primeiros institutos psiquiátricos cariocas: a Colônia Juliano Moreira. Local este onde o próprio Bispo do Rosário viveu praticamente toda vida, e onde hoje habita um museu com seu nome, que trabalha com métodos alternativos, similares a Nise da Silvera, de terapia ocupacional com artes. A paulista Virgínia Leone Bicudo é uma pioneira na psicanálise e os estudos das relações raciais brasileiras, inclusive no campo da educação, e uma das primeiras professoras universitárias negras no Brasil. Além destas figuras centrais nos estudos sobre as subjetividades é impossível dissociar a presença majoritária de pessoas negras nessas instituições com as políticas sanitárias e eugenistas que marginalizavam com condições psíquicas graves, como na trajetória de Bispo do Rosário apresentada por Milena. Curiosamente ou não, são estas pessoas igual a Bispo, no limiar da genialidade e loucura, que despontam como figuras comprovam a eficácia dos tratamentos alternativos, como os artistas Fernando Diniz e Adelina Gomes no trabalho de Nise da Silveira documentado nas *Imagens do inconsciente*. O samba acaba dando pitaco nessa história toda também com o importante trabalho da baluarte Dona Ivone Lara, que dividia seu tempo de compositora, com o trabalho com Nise da Silveira e na colônia Juliano Moreira usando a música como terapia alternativa. Vale notar também que a primeira vez que um homem negro apareceu de terno e gravata na televisão foi em 1975, na novela *Pecado capital*, quando o célebre Milton Gonçalves interpretou o psicanalista Percival. Por coincidência ou não, os estudos da psiquê, as relações de raça e as artes acabam tendo muita coisa em comum.

Figura 19 - Arte de Bispo do Rosário



Fonte: Acervo do Museu Bispo do Rosário²⁷

Esta rápida incursão na trajetória negra nos estudos da psiquê no Brasil evidencia que além do racismo ser um dispositivo cruel no sofrimento psíquico para negras e negros, a arte pode ser um dos caminhos possíveis a desestruturar os alicerces que prendem estas pessoas em condições mentais deploráveis. Como Muniz Sodré aponta, o semicídio ontológico, é uma perversão tão preocupante como a própria morte biológica, pois ele faz pessoas negras se manterem em condições sub-humanas em nome de uma estrutura social que privilegia a desigualdade.

Macário me aponta algumas reflexões entre o processo de cura psíquico, normalmente associado ao espaço da terapia, e a experiência do cinema:

Nós vemos muito como exemplo essa experiência da classe dominante. Quando digo classe dominante dou cor a ela: os brancos. Uma das maneiras de superar o trauma é a análise, os brancos fazem muito análise, o que não tá muito no nosso entorno de nossas possibilidades como um todo. Acredito que toda forma de pensar e fazer reflexão é importante para a superação, e uma vez que a gente não tem tantos acessos a coisas do tipo, como uma terapia, o audiovisual pode ter esse efeito. Acho que de alguma forma enxergar, ter uma autorreflexão sobre aquilo, quando as coisas não só estão na sua mente, mas refletidas ali à sua frente, também é uma maneira de superação, de reflexão, de estudar e de ver novas possibilidades.

É evidente que não é apenas o cinema que irá solucionar anos de descarrilhamento psíquico de toda população negra do Brasil e da diáspora, muito menos de sua parcela branca. Porém, presenciar outras narrativas vivas nos permite encarar diferentes possibilidades de existir, como se estas funcionassem como uma inspiração de vida. A arte funciona como a vida em reflexão constante, onde perpassamos por nossas experiências de vida, em memória, para criarmos e nos expressarmos na maneira que desejamos. Os cinemas negros curam

²⁷ Disponível em: <https://museubispodorosario.com/acervo/> acesso em: 27 out. 21

porque permitem essa oportunidade de se encontrar no reflexo da projeção do cinema. Encontrar ali tanto narrativas que nos confortem e acalantem, mas também que despertam em nós os mais diferentes sentimentos, mesmo que estes não sejam nada prazerosos. Em sintonia com Macário, Milena comenta um pouco do seu processo criativo com o cinema e a relação com a psicanálise:

Eu acredito muito que o cinema cura. Porque ele é um espaço de elaboração, assim como a psicanálise. Quanto mais a gente fala, mais a gente elabora entende enriquece. É importante você verbalizar em voz alta pra si mesmo. Psicanálise é isso, falar e se ouvir. Claro que a figura do psicanalista é super importante. Para mim é muito importante a pessoa estar nesse processo de cura e elaboração analítica com uma pessoa preta. O cinema vai nascendo desde o lampejo de uma ideia que vem ali circundando a gente. Ali ele já é cinema de alguma maneira. Desde esse momento já estamos elaborando, claro que em camadas e instâncias diferentes. A ilha de montagem é o ápice dessa experiência. Porque na ilha, pelo menos eu, gosto muito de conversar, de estar ali na montagem, mas ir falando. Eu levo os processos de edição muito a sério, não acho que é só colar uma imagem na outra, mas é pensar do que está se propondo no diálogo com essa e outra imagem. O que você quer dizer com a junção dessas imagens. É claro que eu sei muito bem o filme que quero fazer, mas a montagem é um espaço de negociação. O cinema na verdade é uma grande negociação. Eu particularmente na verdade acho que é muito importante ouvir o que meus amigos profissionais tem a dizer. A montagem não é um lugar ditatorial, mas sim um lugar de negociação. Eu acho então que a ilha de montagem é um espaço de cura porque você já passou de todas essas etapas, você já foi decantando essa elaboração pra si, com a direção de fotografia, com você mesmo num processo solitário. Porque o roteiro é um processo hard. Ao mesmo tempo você quer fazer, mas dói em algum lugar. Eu sempre tenho um medinho do roteiro, sempre dou uma fugida.

Enquanto Macário enfatiza mais a característica imagética da reflexão no cinema, Milena aborda questões mais específicas do seu fazer cinematográfico, encontrando em sua fala a capacidade subjetiva de quem vive o cinema. A experiência do diálogo na sala de montagem é muito rica para pensar nossas elaborações subjetivas como processos de edição de audiovisuais. Se a memória é uma ilha de edição, como nos conta Waly Salomão, nossas subjetividades se constituem no processo de constante reelaboração de nossas memórias e do que imaginamos que somos.

Para Muniz Sodré é “a capacidade de associação entre ideia e corpo que suscita a imaginação. Esta se eleva no plano do conhecimento e faz da corporeidade uma potência afirmativa do ser” (2006, p. 23). Diante disso o cinema tem uma característica interessante para compreender estas dimensões do corpo e do trauma, como Rivera nos fala um pouco sobre essa capacidade encobridora do cinema:

O cinema encobre, por essa vertente, o que pode haver de traumático na imagem. Por outro lado, ir ao cinema é uma experiência que apela fortemente para o corpo e o mantém imóvel, para que melhor as imagens possam colocar o sujeito em movimento (pulsional), à sua revelia (apesar de cada um perceber mais ou menos claramente o quanto se trata, ao adentrar a sala de projeção, de “assujeitar-se” a ela) (2008, p. 74).

Ao mesmo tempo que o cinema suspende a noção física de corpo, quando nos sujeitamos aos sons e imagens em movimento na tela, ele de certa forma nos oferece tanto um acalanto, quanto uma catarse no processo de lidar suas projeções. Se assemelhando assim talvez ao hermético do onírico das imagens, ou então a hipnose da psicanálise. Ser negado a fruição do cinema, ou de outras formas sensíveis de expressar e sentir, impede um ser humano de mergulhar mais profundamente no seu subjetivo. No cinema, o corpo age como uma tela que reflete com suas fruições aquilo que um filme nos projeta.

Com o trauma colonial esta síncope entre ideia e corpo vai se diluindo, causando pessoas negras a esquecer forçadamente da satisfação de realizar um desejo. Tal situação gerou um estado de medo frequente em amar e desejar, resultando em corpos rígidos e acuados pelo fantasma da branquitude. Bell hooks coloca que “a possibilidade de que amar a negritude é perigoso em uma cultura supremacista branca — tão ameaçador, uma brecha tão grave no tecido da ordem social, que a punição é a morte” (2019, p. 40). Não ter controle sobre sua própria determinação implode estes corpos negros, o que as congela num estado de atonia, recusando até o próprio chamado político à mudança. O estilhaçar dessa subjetividade encaminha negras e negros à loucura, a cumplicidade irrefletida, a raiva autodestrutiva, o ódio e o desespero paralisante (HOOKS, 2019, p. 36). Neusa Santos Souza aponta algumas das consequências dessas lacunas em nossas psiquês:

Sentimentos de culpa e inferioridade, insegurança e angústia atormentam aqueles cujo ego caiu em desgraça diante do superego. A distância entre o ideal e o possível cria um fosso vivido com efeito de autodesvalorização, timidez, retraimento e ansiedade fóbica. Autodesvalorização e conformismo, atitude fóbica, submissa e contemporizadora [...] humilhados, intimidados e decepcionados consigo próprios por não responderem às expectativas que impõem a si mesmos, por não possuírem um ideal realizável pelo ego (1983, p. 41).

Por isso os processos criativos podem ser dolorosos, como Milena aponta com sua relação com a escrita de roteiros. Para criar precisamos navegar por partes de nosso inconsciente que muitas vezes podem despertar algumas dores. Porém, certas dores são necessárias de serem revisitadas caso queiramos superar antigos traumas. Portanto, a grande questão é como acessá-las sem despertar algum tipo de recalque, é neste movimento que os cinemas negros agem com suas estéticas plurais, pois diferentes pessoas produzem diferentes narrativas. O cinema negro é à flor e à cor da pele.

Considerando o cinema como um dispositivo disparador de afetos, podemos analisar a produção de negras e negros que fazem cinema a partir dos três vocábulos-sentimentos, em consonância com o poeta Davi Nunes (2019), fundamentais para experiência diaspórica: banzo, zanga e denço. Estes três sentimentos bantos se dispõem espiralamente nas subjetividades de pessoas negras pela diáspora, ou seja, apesar de apresenta-los como estágios

sucessórios, análogos a experiência da branquitude, estes sentidos estão em contato constante. Na própria sincronicidade sinérgica que os sentidos humanos se constituem na perspectiva africana, banzo, zanga e denço se entrelaçam com raiva, saudade, amor, tristeza, bravura e paixão.

Se o trauma inicial para pessoas negras no mundo moderno é a objetificação da condição de cativo originada pelo sequestro do continente africano, o banzo é um dos sentidos iniciais de nossa subjetividade atlântica. O banzo é historicamente conhecido como uma melancolia que emudecia negras e negros em tempos de cativeiro, similar a depressão contemporânea, podendo chegar ao extremo de mortes inexplicáveis ou até o suicídio. De acordo com Nunes (2019) o banzo não se reduz apenas a saudade ou melancolia da antiga liberdade em terras mães africanas. Banzo é o estado silencioso e contemplativo da inquietação e é neste exato processo de reflexão individual ou coletiva que se encontram os ecos que bradam por mudança. Achille Mbembe interpreta esta virada do banzo da seguinte maneira:

Desejo obscuro, tenebroso e paradoxal, uma vez que é duplamente habitado pela melancolia e pela nostalgia de um isto arcaico, para sempre marcado pelo desaparecimento. Este desejo é simultaneamente inquietação e angústia - por uma possível extinção - e projecção. Ou seja, é também a linguagem do lamento e de um luto rebelde em seu nome. É articulado e criado em tomo de uma assustadora recordação - a lembrança de um corpo, de uma voz, de um rosto, de um nome, se não perdido, pelo menos violado e contaminado, que é preciso a todo o custo salvar e reabilitar (2014, p. 67).

Este desejo de realibitação que o banzo presume segundo Mbembe é uma das categorias mais interessantes deste estado de espírito. As memórias de um passado nostálgico despertam um sentido inquietante nos sujeitos que pode tanto aprisiona-lo num estado de angustia paralisante ou criar uma projecção de retorno a esta memória que movimenta este em direção a libertação ao estado melancólico. A reabilitação através das linguagens se manifesta em diferentes expressões diaspóricas partindo das canções de trabalho, passando pelos vissungos do interior de Minas Gerais ou pelos *spirituals* do sul estadunidense, desembocando no chorinho e samba brasileiro ou até no blues e jazz dos Estados Unidos. No cinema, não poderia ser diferente, o lamento do banzo aparece como um eco ancestral que vibra em diversos filmes dos cinemas negros. O luto, na perspectiva das necropoéticas com Nunes (2019), não é apenas a contemplação do ocidental, ele é tanto a rebeldia que nos fala Mbembe (2014), como a celebração das religiosidades de matriz africana. Milena Manfredini em seu *De um lado do Atlântico* (2020)²⁸ apresenta todas estas facetas existenciais do banzo. Sobre este, a diretora comenta:

²⁸ Link do filme: <https://youtu.be/9RmF4WJVLhU> acesso: 16 jun. 2021

Eu sempre fico pensando na chave do banzo, quero entender e complexificar ainda mais este sentimento. Tenho pensado muito no banzo de uns anos pra cá. Claro que não o entendo na completude, acho que é um sentimento, um estar no mundo muito complexo que não tenho uma maturidade talvez pra compreender na sua completude. Eu tenho reconhecido cada vez mais esse estado, essa condição em mim.

De um lado do Atlântico é a manifestação oceânica do banzo, encontrando tanto caminhos no ininteligível do sagrado com a referência à pequena África de Mãe Celina de Xangô como no obscuro subjetivo da kalunga atlântica. O banzo de *De um lado do Atlântico* está como o vai e vem das marés, retornando pelo oceano na ancestralidade africana da mesma forma que aporta nos litorais de novas oportunidades da criação cinematográfica.

Figura 20 - De um lado do Atlântico



De um lado do Atlântico (2021)²⁹

Aqueles que almejam atuar como griots precisam compreender esta dimensão melancólica inerente a qualquer ser: professores e estudantes lidam com o drama da vida no cotidiano de seus estudos, enquanto cineastas e público dramatizam a vida em suas experiências com o cinema. Os cinemas negros promovem o exorcismo estético com suas narrativas encarando o abismo que é a existência negra em diáspora. Para Davi Nunes a reelaboração da dor em criação é a grande magia do banzo, “nesse sentido, o corpo negro afetado com o horrível, o receptor sensível dos males, conseguiu e consegue transformar a violência que o atingiu com toda força em beleza, manifestação artística das dores, dos emparedamentos e frustrações” (2019, p. 30). Distante de romantismos poéticos, transformar dor em beleza é um dos grandes trunfos das populações afro-diaspóricas. Nunes acrescenta, “o corpo negro como o mar que, em suas ondulações e balanços, performatiza maresia, onda,

²⁹ Disponível em: <https://youtu.be/9RmF4WJVLhU> acesso: 27 out. 21

chuva, naufrágios, destroços, estrelas, pois ilustra uma experiência de plenitude, reloca e cria possibilidades de existência outras, transfigura o que era dor em prazer” (2019, p. 69-70).

Esta transformação que parte da dor na presença do abismo só se origina com uma atitude disruptiva recheada de zanga. Caso o sofrimento do banzo não se baste na angústia nasce a faísca de zanga necessária para romper com o cativo subjetivo inaugurado pela branquitude colonial. Nunes (2018) reitera que zanga não é raiva negra, mas sim a destruição flamejante que destrói o cativo. O autor complementa:

Desde o rapto transatlântico que estamos zangados. E toda vez que esmorecemos a zanga, morremos. Não podemos morrer mais sem nos zangar. Não dá. Pois essa morte é a pior – a morte sem zanga – a morte objeto, a morte desencarnada, a morte que não encarna fogo contra toda violência e racismo – que é a nossa interdição esquematizada, ou melhor, montada no tempo de terror que nos enrola e nos asfixia até não sobrar mais ar (2018, s/p)

A zanga é a força intempestiva necessária para a transformação da realidade de sujeitos em condição cativa, como Frantz Fanon sabiamente remarca “a descolonização é sempre um fenômeno violento” (1968, p. 25). Toda sociedade precisa de alguma forma de canalizar suas pulsões agressivas de maneira saudável, seja ela através das estésias da arte, sobretudo as narrativas, ou com esportes e atividades físicas. A grande questão é que historicamente tal energia agressiva vem sendo deliberada de maneira desequilibrada, sendo canalizada de maneira nociva tanto para quem descarrega quanto para quem recebe. Muitas vezes esta catarse desorientada é organizada pelo sistema ocidental atendendo seus próprios interesses, como nas políticas de morte que manipulam facções de um mesmo lado da moeda a se exterminarem.

Toda esta tensão do mundo ocidental cria nos seus condenados da terra um desejo de liberdade que só pode ser alcançado através dos sonhos. Fanon comenta sobre a relação dos colonizados nativos e esta deliberação onírica:

A primeira coisa que o indígena aprende é a ficar no seu lugar, não ultrapassar os limites. Por isso é que os sonhos do indígena são sonhos musculares, sonhos de ação, sonhos agressivos. Eu sonho que dou um salto, que nado, que corro, que subo. Sonho que estouro na gargalhada, que transponho o rio com uma pernada, que sou perseguido por bandos de veículos que não me pegam nunca. Durante a colonização, o colonizado não cessa de se libertar entre nove horas da noite e seis horas da manhã (1968, p. 39).

O mesmo material que cria sonhos impossíveis, é o que alimenta a criatividade daqueles que tem um olhar opositivo a sua realidade de desigualdades. As tensões só são aliviadas pelo desejo agressivo de transformação, seja de maneira fictícia ou não. Da mesma maneira que não existe revolução sem zanga, a luta por emancipação tem que fazer o oprimido a relaxar os músculos e voltar a respirar. Segundo Fanon (1968) o estado de tensão é

perigoso para ambas as partes do mundo colonizado. Audre Lorde demarca a importância de saber orquestrar estas fúrias para não servirem como pólvora para a própria autodestruição:

É verdade, às vezes parece que só a raiva me mantém; sua chama queima plena, vibrante. No entanto, a raiva, assim como a culpa, é uma forma incompleta de conhecimento humano. Mais útil do que o ódio, mas ainda assim limitada. A raiva é útil para ajudar a entender nossas diferenças, mas, a longo prazo, a energia gerada apenas pela raiva é uma força cega, que não pode criar o futuro. Pode apenas demolir o passado. Tal força não se concentra no que está adiante, mas sim no que está atrás, no que a criou – o ódio. E o ódio é um desejo de morte ao odiado, não um desejo de vida a qualquer coisa (2019, p. 195)

Então como Davi Nunes conclui, zanga não é nem pode ser raiva negra. Zanga é desejo de liberdade e vida. Zanga é transformação espiral do tempo em prol de um futuro de justiça. Cineastas precisam ser bravos para enfrentarem uma indústria imperialista, precisam incitar a coragem de seus espectadores em não ter medo de viver a vida que desejam. Professores possuem a bravura de encarar a realidade de uma profissão desprestigiada pela sociedade por um falso romantismo; lidam com a raiva cotidianamente de estudantes que estão aprendendo a lidar com todo o peso do mundo. Apesar da serenidade dos griots estes são especialistas em conduzir as emoções de seus ouvintes com suas palavras. Como os mares que transitam da calma à tempestade, griots fazem seus públicos navegarem por diferentes oceanos conforme o ritmo de suas histórias.

Zanga é o machado de Xangô, a forja de Ogum e o vento de Iansã. Zanga também é o sublime desejo de condensar toda a raiva na leveza da vida. Tothi dos Santos em *Búfala* (2020)³⁰ representa a bravura de Oyá que conduz a mudança da vida com suas breves brisas. Na performance de Inez dos Santos, sua mãe, Tothi registra a natureza dos movimentos serenos de uma mulher experiente, aquela que sabe o momento da calma e de soprar as suas bravas brisas. A zanga do vocábulo banto funciona neste princípio, ela sabe muito bem como entrar em combate, mas deseja e sonha em relaxar a tensão de seus músculos.

³⁰ Link do filme: https://youtu.be/ggC_83wEYps acesso em: 16 jun. 21

Figura 21 - Búfala



Fonte: Búfala (2021)³¹

Apenas o carinho de um denago pode enfim tranquilizar negras e negros depois de conquistada a sua liberdade. Denago é o aconchego que pessoas negras alcançam e compartilham entre si depois de findado o cativeiro. Objetos não podem sentir e partilhar o afeto do denago, apenas ao se emancipar subjetivamente como sujeitos de si mesmo que pessoas negras podem alcançar este estado de espírito. Denago é saúde coletiva no bem estar e bem viver em comunidade. Nunes discorre com primazia sobre este estado coletivo:

O denago durante toda a história de escravização, favelização e racismo nessa diáspora de angústia, o Brasil, foi o instante eterno de libertação expressado num simples aconchego de esperança no desconforto cotidiano. A união dos corações em sublimação ancestral, o oriki que arpeia os pelos, pois ecoa por todo o corpo, o axé e o poder dos orixás. Os olhos que se entrecruzam e se fixam, pois há de haver o beijo, supremo denago, libelo de libertação expresso no gesto. Os corações que se entrelaçam para fazerem o “corre” do quilombo íntimo e movimentar os outros mocambos para construir o grande quilombo. A humanidade que se reconstrói depois de se diluir através do racismo das grandes metrópoles em frenesi no sorriso da companheira(o) no encontro sagrado depois da batalha enfrentada. O reencontro dos continentes afastados através de um juntar manhoso de faces azeviches a formarem destinos (2017, s/p)

O aconchego que conforta corpos, mentes e subjetividades negras do trauma nefasto da coloniedade é puro denago. Como desejo de liberdade, cafunés denagosos embalam crianças, adultos e mais velhos para um sonho de liberdade. Não por acaso, o sistema colonial implementou diversas estratégias para evitar essa comunhão afetuosa negra. Neste contexto, para pessoas negras, reprimir os sentimentos era uma estratégia de vida pois a qualquer momento a coloniedade, mesmo depois da abolição, poderia desmanchar suas redes de afeto. Então negras e negros criaram uma barreira emocional ao sensível da vida, segundo hooks (2000), é a partir deste bloqueio que começam os problemas coletivos de nossa população

³¹ Disponível em: https://youtu.be/ggC_83wEYps acesso em: 16 jun. 21

com o amor e as artes. Reafirmar o direito ao denago é reconhecer a importância subjetiva que nossos afetos tem para nós como coletivo vivo, pois como Lorde situa, “a sobrevivência é o maior presente do amor” (2019, p. 192). Bell hooks comenta sobre esta necessidade do ato da arte de amar:

E num contexto de pobreza, quando a luta pela sobrevivência se faz necessária, é possível encontrar espaços para amar e brincar, para se expressar criatividade, para se receber carinho e atenção. Aquele tipo de carinho que alimenta corações, mentes e também estômagos. No nosso processo de resistência coletiva é tão importante atender as necessidades emocionais quanto materiais (2000, p. 193).

O lúdico, fio que tece o direito de amar com o de brincar, também faz parte do tempo do denago, não existe recuperação se não aprendermos a cuidar com afeto de nossas crianças. O denago funciona neste toque entre o cuidar, brincar e amar, mas de maneira bem diferente do assistencialismo muitas vezes associado a infância. Griots exerciam seu dever com as gerações mais novas da comunidade contando o porquê os pequenos deviam amar a sua história. Professores brincam com o denago quando estão aprendendo e ensinando com amor e carinho, como diria o ancião Paulo Freire. Cineastas precisam compreender a arte do amor para apaixonar seus espectadores ao assistir seus filmes. O filme *Cinco Fitas* (2020), produzido por Daiane Silva, é um retrato de como contar uma história com paixão. Narrando o drama de duas crianças negras que se perdem na festa do Senhor do Bonfim em Salvador, *Cinco Fitas* tece um cinema que agrada e aconchega tanto crianças como adultos, criando uma narrativa negra que atende um público familiar.

Figura 22 – Fé nas crianças em 5 fitas



Fonte: *5 fitas* (2021)³²

As duas crianças só encontram o caminho de casa quando direcionam seus desejos, nos pedidos das fitas amarradas no gradeado da Igreja do Bonfim. O amor é o desejo

³² Disponível em: <https://cenasdecinema.com/5-fitas/> Acesso em: 27 out. 21

duradouro consumado e recíproco, e nada melhor do que a família para abarcar esse sentido. Compreender estes dispositivos como a fartura e a celebração presentes em festividades como a do Senhor do Bonfim é uma tática para se lidar com públicos. Daiane Silva em seu trabalho na Sala Walter da Silveira, fala um pouco sobre esta procura apaixonada pelo cinema:

Tenho pensado em formações que vão além da escola para entender o cinema como espaço de sociabilidade. Com o meu trabalho na Walter da Silveira – a única sala pública que exhibe cinema gratuito da Bahia – venho pensando sobre curadoria, público e formação. Penso no que mobiliza como pessoa a ser apaixonada pelo Bahia Esporte Clube e não ser afetada do mesmo jeito pelo cinema. Estou falando de fora de nicho, esquecendo os festivais. Tenho pensado em estratégias para lotar a sala e não vamos aprender isso com cinema, mas só com o que está além dele. Talvez a gente aprenda com a pedagogia do futebol, talvez eu aprenda com o show de Raça Negra. Fui num show deles sozinha, só porque queria olhar o público, e ele era feito majoritariamente de pessoas negras de todas as gerações. Fiquei do tipo, não estou acreditando nisso! Foi o show mais lindo que fui na minha vida! Que virada de chave é essa? Eu vou descobrir porque a fila do ingresso na fila da Fonte Nova é maior do que a da Walter da Silveira. Meu estudo de público agora vai ser a partir dessas outras linguagens. Sou a primeira mulher ocupando a posição da curadoria dessa sala.

Desta maneira, o denço alimenta, entretém, nutre e cura. Cada afeto entre duas pessoas negras é repleto de denço, desde o encontro de malungos nos tumbeiros se nutriam as primeiras sementes de um quilombo íntimo, subjetivo e existencial. A pulsão palmarina de Wade Nobles (2009), com seu desejo de liberdade negra, vibra com estes três sentidos bantos. O desejo dençoso de cada pessoa negra servia então partilhar com seus semelhantes este quilombo íntimo, onde outras formas de sentir, viver e organizar a vida são possíveis. Como no relato de Daiane à procura dos positivos que fazem nos apaixonar por experiências coletivas, os cinemas negros buscam tecer quilombos onde suas narrativas funcionem como um denço curativo. Bárbara Maia me contou suas motivações a organizar o Festival Cinema Também é Quilombo, evento que comungou pessoas negras de todo o Brasil para celebrar a existência de nosso cinema negro como um grande quilombo:

Tenho pensado a partir do conceito da intelectual Beatriz Nascimento, da ideia de quilombo como comunidades existenciais, de resistência. Nesse sentido, cinema feito por um cineasta negro pode ser considerado um quilombo, mas nem todos são. É como um griot, não é porque é feito por um cineasta negro que pode ser considerado um quilombo. Porque o quilombo, como uma aposta política e estética, passa por muitos lugares sem cair no essencialismo. Mas acredito que no Brasil muitos cineastas estão trabalhando a partir desse conceito, com apostas, com ousadia e com o corpo implicado. Esse festival nasceu porque eu já queria fazer um festival há muito tempo porque no cineclube a itinerância é muito legal e tudo mas é muito cansativo. Não vou atingir com quem eu atinjo na itinerância, mas em algum momento me ocorreu vamos fazer um festival. Escrevi o projeto e foi aprovado na lei Aldir Blanc e vai acontecer. Foram convidados mostras pra fazer a curadoria, então a programação tem um perfil específico de cada uma delas, sem perder a ideia da comunhão existencial do quilombo.

Os cinemas negros funcionam como quilombos porque estão implicados a tecer um cinema que abarque toda a pluralidade do que é ser uma pessoa negra em diáspora, que se posicione politicamente no cenário adverso que vivemos e consiga explorar toda a diversidade

estética que as linguagens audiovisuais nos permitem. Diversos filmes além dos citados até aqui servem para exemplificar como os cinemas negros podem atuar na retomada da condição humana da população negra. O importante é que reconheçamos os filmes como potências estéticas que nos fazem mergulhar em nossas próprias subjetividades. Se outrora o cinema e outras artes foram usadas para nos aprisionar na condição cativa de objetos, mercadorias e instrumentos de trabalho agora negras e negros fazem uso das artes para traçar um outro plano onde nossas subjetividades sejam valorizadas, respeitadas e amadas.

6. CINEMAS NEGROS POR CINEASTAS NEGROS

Se os cinemas negros são tecnologias que vibram nas subjetividades de pessoas negras, instigando um processo de reflexão que pode promover o salto da condição de cativo para de sujeito autônomo, professores e cineastas precisam ter sensibilidade com as reverberações dos cinemas negros se almejam atuarem como griots contemporâneos. Como Bárbara Maia nos apontou no capítulo anterior, cinema também é quilombo, no sentido de união existencial entre pessoas negras ao criar outras formas de sentir o mundo. Os cinemas negros também são quilombos porque partem de alguns princípios fundamentais para essa forma de organização social livre, autônoma e negra. Antes de tudo, os quilombos não são esconderijos de escravizados fugidos, quilombos são *espaçostempos* de reorganização ontológica, civil, estética e política. Ontológica porque as narrativas dos cinemas negros trabalham com a condição humana em pessoas negras, em contraponto aos projetos políticos de morte subjetiva e objetiva do ocidente. Civil porque os cinemas negros bebem nos valores civilizatórios africanos e retratam e organizam suas produções em comunhão a esta perspectiva. Estética porque os filmes dos cinemas negros buscam outras linguagens para suas narrativas, proporcionando estésias a negras e negros que outrora os foram impedidas. Subjetivo porque os cinemas negros tem o propósito, mesmo sem ser proposital, de instigar uma mudança coletiva na realidade de pessoas negras na diáspora.

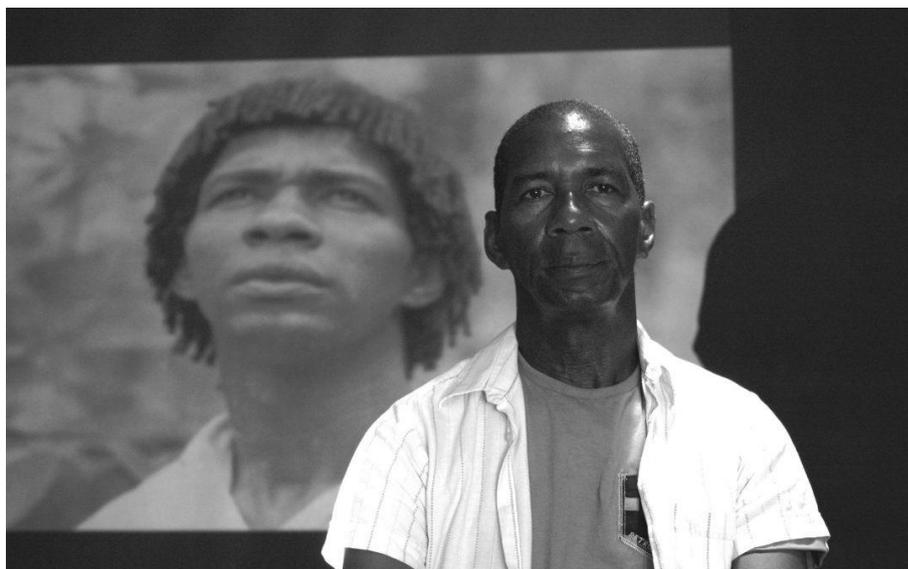
Se os cinemas negros também são quilombos eles têm as suas próprias maneiras de produzir e realizar cinema, que se diferem do cinema hegemônico tanto por questões de princípios, quanto por questões socioeconômicas. Daiane Silva conta um caso na filmagem do *Acervo Zumvi – O Levante da Memória* (2020) que retrata algumas dessas diferenças de abordagens cinematográficas:

Com o Zumvi fizemos um documentário com um homem negro de quase setenta anos, rodando o filme todo na casa dele, sete dias de imersão na vida e trajetória de Lázaro Roberto. Um fotógrafo que fotografou os eventos do movimento negro desde os anos 1980 e como é que eu elaboro uma metodologia de produção para não ser invasiva? Para que esse cinema não doa. Everlane de Moraes costuma dizer que a pessoa é mais importante do que o filme. Então eu precisava estabelecer aquele tipo de relação. Não é o método da publicidade, não é o tempo trator do ‘chegou, abriu a câmera e saiu’. Fazendo interrogatório. Queria que Lázaro entender como sua história mobilizava a gente. Porque era uma equipe preta porque quando estamos fazendo filme preto com uma equipe dessas mobiliza. Ninguém sabe, mas mobiliza. Igual a confusão que tive com a produtora que queria que chegássemos na comunidade de Lázaro com uma van escrita reportagem. Sabe o que é chegar numa comunidade com uma equipe negra, com câmera e equipamentos com uma van escrito ‘reportagem’? Pensando nessa questão do método o quanto a gente também tem que estar atento aos signos e no que eles comunicam. Não é a metodologia

branca, nem a metodologia de mercado. O mapa de transporte diz muito sobre uma equipe, porque nele você tem o bairro, as referências, o tempo de deslocamento entre uma produção e outra. Nós que somos produtores, temos que pensar a tal dessa logística a partir das pessoas e dos lugares que elas moram ante a esse país. Minha questão hoje com o cinema negro, no que diz a produção, tem sido não só invenção de linguagem, mas numa invenção metodológica, pensando na produção como aliada do processo criativo.

Daiane, como uma mulher negra produtora, teve uma sensibilidade para o contexto de filmagem de seu filme que bem provável que pessoas que não vivem a realidade de uma comunidade teriam. Fazer cinema negro parte desta perspectiva de entender outras maneiras de se viver, pensando no respeito para se fazer um filme que cure e não doa. Os cinemas negros tendem a funcionar dentro de uma perspectiva de horizontalidade, onde as hierarquias do cinema hegemônico são diluídas em uma produção onde todas as pessoas contribuem de alguma forma para demais funções.

Figura 23 - Lázaro e o acervo Zumvi



Fonte: ACERVO ZUMVI: o levante da memória (2020)³³

O próprio dispositivo ótico do cinema funciona em um regime de horizontalidade, conforme Gilles Deleuze aponta: “é a questão da verticalidade. Nosso mundo óptico está condicionado em parte pela estatura vertical. [...] No cinema, pode ser que a tela conserve uma verticalidade apenas nominal, e funcione como um plano horizontal ou inclinável” (1992, p. 71). Os cinemas negros então inclinam por completo este regime da verticalidade ótica ocidental até o ponto de tombar para o centro da tela as representações negras. Segundo Noel de Carvalho (2003), desde o cinema silencioso, pessoas negras viviam na lateralidade das margens dos quadros, sendo capturadas, na maioria das vezes, indesejadamente pelos primeiros cinegrafistas. A horizontalidade dos cinemas negros bota pessoas negras no meio da

³³ Disponível em: <https://revistaafirmativa.com.br/3769-2/> acesso: 28 out. 21

roda do cinema, as tornando protagonistas de todas as etapas do processo criativo; o desejo agora é estar tanto no centro, como em todos os cantos da produção.

Diferente do cinemão, que em seus pactos narcísicos privilegiam a mesma hereditariedade branca, os cinemas negros funcionam na lógica da ancestralidade. Como a cineasta Renata Martins comentou, existe uma diferença entre o cinema de herdeiros que privilegia os mesmos sobrenomes há décadas, o cinema negro brasileiro se configura a partir da perspectiva da ancestralidade para se manter vivo e relevante em um cenário tão privado. Na perspectiva de reinvenção que o costume de famílias estendidas proporcionou na diáspora, realizadores negros tecem estas relações horizontais para criar um cinema que se aproxime das práticas ancestrais e referencie elas em suas produções. Segundo Abdias do Nascimento (1980, p. 149), a herança que recebemos como pessoas negras vem da luta de libertação por grandes nomes como Zumbi e Dandara dos Palmares, Luísa Mahin, Luiz Gama, João Candido, Carolina Maria de Jesus, Zózimo Bulbul e milhões de negras e negros que lutaram bravamente por nossa liberdade.

Não à toa a autoria é algo visto em outra perspectiva no cinema de ancestralidade, muitos cineastas negros optam por assinar coletivamente suas produções, pois elas são frutos de um desejo coletivo de criar livremente da lógica de produção centrada na figura do diretor. Dentro de todas as controvérsias envolvidas, Nei Lopes conta uma anedota do mundo do samba sobre a autoria:

Sinhô, um dos primeiros grandes compositores de samba, esperto em truques de autoria, costumava dizer que "samba é como passarinho, é de quem pegar". A mirada retrospectiva pode talvez dar a entender que estejamos criticando Sinhô em nome dos direitos burgueses do criador. Não é bem assim, porém. O samba que voava solto era freqüentemente objeto de criação coletiva e nem sempre era uma composição pronta e acabada, mas uma estrofe, uma linha melódica ou uma frase musical que circulava na vital efervescência das rodas de dança e de improviso. O visgo passarinho que o capturava só assume as formas do direito de autor quando a idéia de uma subjetividade criativa individual advinda da indústria fonográfica emergente, faz sua irrupção na história das formas. Ainda assim, desde que mantido o contato vitalista com suas fontes de origem o passarinho-samba não se empalhava (2005b, p. 15)

O mais importante então para cineastas que tem noção que estão distantes de alcançar o privilégio do sobrenome não é apenas a autoria, mas sim a vivacidade de seus filmes circulando. De certa maneira a criação coletiva dos cinemas negros contemporâneos se assemelha com a tradição do samba carioca, ambos reconhecem que o mais importante não é o retorno financeiro apenas, mas sim que suas criações estejam na boca e no coração de sua comunidade. Apesar de não garantir os privilegiados recursos necessários para se produzir audiovisualmente com envergadura, a ancestralidade que direciona os cinemas negros produz

narrativas coletivas e plurais que reorientam o cinema brasileiro. Francisco Ricardo comenta sobre essa relação entre os cinemas negros e a produção nacional:

Em alguns uns festivais falei como pra mim o cinema negro é o real cinema brasileiro. O cinema branco hegemônico é uma reprodução muito mal feita de uma coisa que vem de fora, de histórias que não necessariamente nos representam. Quando a gente encontra o cinema preto encontramos histórias nossas sobre um país de maioria preta, sobre um país que não é rico e não mora em apartamento, de um país que não vemos na televisão. Pra mim a concepção do cinema brasileiro só existe na perspectiva do cinema preto ou do cinema não branco, na verdade. Porque tem uma galera indígena fazendo cinemas maravilhosos que não conhecemos, ou que não assistimos com muita frequência e é um cinema muito forte.

Estas elaborações sobre a relação dos cinemas negros com a ancestralidade não querem limitar a sua criatividade apenas ao referenciar personalidades e manifestações históricas, nem afirmar que não seja interessante abraçar por completo o retorno que a indústria audiovisual pode oferecer. Só demarco esta questão da ancestralidade para marcar diferenças com a produção hegemônica do cinema e para ressaltar semelhanças entre produções cinematográficas da diáspora – principalmente as de pequeno porte – que precisam se organizar em outras táticas para se manterem vivas e relevantes. Apesar dessas semelhanças, sobre autorias e vivências como Kênia Freitas (2018) argumenta, os cinemas negros são indefiníveis, já que são as suas pluralidades que o definem como unidade. Trabalhando com contextos, linguagens e gêneros diferentes estes cinemas pretendem trabalhar com as estésias do que é ser negro, enfraquecendo o ódio branco que é destilado nas principais produções audiovisuais, simplesmente por sua existência fora da curva.

Sabemos o quanto as sons e imagens em movimento geram poder, por isso precisamos compreender que nem sempre visibilidade negra representa poder para nós. A presença de mãos negras na produção de um filme não garante a sua qualidade, muito menos o contrário. Porém, é preciso que tenhamos autonomia para se organizar em um cinema inventivo que não se limite as denúncias, nem a documentação jornalística, ou filmes de ONG como canta a gíria. Conversando com Tothi Cardoso trocamos algumas ideias sobre a exploração das favelas pela branquitude e formas de quebrar estes paradigmas:

— A questão da autonomia que você falou é crucial mesmo porque aqui no Rio a gente tem uma galera específica que é interessada neste estilo de narrativa periférica. Antigamente, digo na virada do fenômeno *Cidade de Deus*, grande parte do elenco do filme era o pessoal do Nós no Morro, o filme foi um sucesso de bilheteria, uns dos atores foram pra Hollywood, até aí beleza. Mas no *Cidade de Deus: 10 anos depois* vemos o que aconteceu com esses atores, como eles deixaram de ser interessantes e foram deixados de lado pela grande mídia. Se fosse possível organizar realmente algum tipo de autonomia, nisso que você

falou de continuidade no trabalho, estes atores não viveriam isso talvez. Só com autonomia começa a existir essa oportunidade de experimentar, de discutir linguagem e tudo mais.

— Cara, só um parêntese: tem dois caras aí que acho muito irado o trampo, são os irmãos Carvalho, acho que eles se divertem numa maior onda. Porque inclusive eles trazem esse contraponto, eles se formaram na PUC e entenderam que lá era um lugar que a galera pirava em coisas que estavam distantes deles. Eles estavam querendo tentar outra coisa, então usaram aquele espaço pra se formarem e fazer filme de favela mesmo. Feito de fato por quem compreende, vive e compartilha esse espaço — responde Tothi.

— Da pra fazer um filme de favela sem ter que estar sempre explorando a violência. Aquele *Eu, minha mãe e Wallace* deles é bem isso. Acho muito bom esse filme. Tem um cinema negro que está voltado a algumas questões, mas não estão ligadas com essa questão da periferia, ou dessa questão do subúrbio que é bem forte aqui no Rio. De um tempo pra cá já começamos a pensar nessa união, de cinema negro periférico mesmo. Acho um ponto importante a se pensar, porque aqui acaba tendo muita oportunidade de formação. Tem a Escola de Cinema Darcy Ribeiro, que é uma referência que oferece bolsas para alguns estudantes, mas mesmo assim não é todo mundo que consegue fazer um filme que leve outros códigos pra dentro desses espaços, porque às vezes esses espaços não estão interessados muito nesses outros códigos.

— Exatamente, exatamente isso cara — disse-me Tothi.

— Maneiro, eu gostei da tua resposta fiquei viajando muito nessa questão que tu fala da estética do cinema baiano mesmo. Eu lembro que quando eu vi o pessoal da Rosza Filmes e eles lançaram agora na pandemia os três filmes deles numa plataforma online e eu só tinha visto o *Café com canela* quando eu vi o *Ilha* eu falei: caraca! O que que é isso? Os caras brincaram! Eu acho que é um filme muito importante pra gente falar esteticamente mesmo, mas também com essa questão de afirmação. Para ser afirmativo não precisa só falar de racismo.

— Exatamente mano, são várias vivências que a gente tem e principalmente a questão do recurso ou a falta dele. Os caras fizeram o *Ilha* com grana que eles pegaram de bilheteria de comercialização do *Café com canela* sabe? De fazer um set, um filme e conseguir pagar cachê para uma galera mínima, pagar alimentação, produção tudo. Pra você ver, subverter total a ideia desses temas sabe? Subversão total mesmo assim.

Figura 24 - Eu, minha mãe e Wallace



Fonte: Eu, minha mãe e Wallace (2018)³⁴

Por si só ter pessoas negras fazendo cinema é um ato de subversão, mesmo que elas estejam mais preocupadas em experimentar e propor novas linguagens ou interessadas em se inserir no mercado e alcançar o grande público. Criar, demanda tempo. E ao mesmo tempo que pessoas negras tem pressa para alcançarem os *espaçostempos* que almejam, elas querem ter direito ao ócio criativo. Relação que recorda muito a experiência do pós-abolição, quando libertos deixaram as fazendas do interior para viver nos centros urbanos, estes não estavam mais satisfeitos em trabalhar, mesmo que assalariados, em condições precárias. Depois de séculos de trabalho forçado era direito que pessoas negras não quisessem ser novamente exploradas, por isso tentar a vida na cidade era uma boa oportunidade de mudanças. Talvez se bambas e malandros não tivessem o seu ócio criativo, entre seus sustentos, não teríamos invenções como o samba. No contexto do cinema a experiência é similar, pessoas negras não estão mais contentes em trabalhar apenas em funções técnicas ou operacionais, elas agora querem ser responsáveis pelos processos criativos. Como nos disse Francisco Ricardo antes, pessoas não-brancas não querem mais ser ferramentas da branquitude. Francisco comenta um pouco sobre essa relação monetária de profissionais negros em produções brancas:

Acho importante pontuar esse contexto porque pra mim só começou a existir a realidade de ser pago, ao ponto que consiga viver de arte, no filme Barco e o rio (2019). Então faz pouquíssimo tempo que pude ser pago pelo meu trabalho. Fiz muito trabalho de graça e eu acho isso complicado de reproduzir. Entendo que o cinema negro não tenha a grana do cinema branco, mas acho importante que a gente entenda que nós precisamos ser pagos também. Principalmente quando trabalho para pessoas brancas, porque tem uma carga de trabalho e relações muito mais pesadas. Então fazer isso sem ser pago não é fácil mesmo.

³⁴ Disponível em: <https://youtu.be/VBdDGFyNoaQ> acesso em: 28/10/21

Para não cair na objetificação do ser humano mineralizado, como define Mbembe (2014), precisamos compreender essa peleja de mercado que os cinemas negros estão inseridos. Cinema antes de tudo é a arte do negócio, não podemos esquecer essa sua dimensão, se Exu é um dos padroeiros das audiovisualidades, por senhor das comunicações, precisamos também abraçar o seu princípio como facilitador das relações comerciais. Não apenas negócio no sentido esvaziado do capital do mercado financeiro contemporâneo, mas negócio no sentido de troca, de economia coletiva. Cinema é cultura, e cultura vem das artes do fazer cotidiano e do trabalho. Cultura gera trabalho e movimenta a economia. O que não quer dizer que para se inserir no meio de produção audiovisual dominado pela branquitude iremos aceitar qualquer proposta, a representatividade antes amplamente difundida como política de reparação não dá conta de promover de fato a diversidade necessária para nosso audiovisual. Como o jurista Silvio Almeida argumenta, não dá pra trocar uma desgraça com uma cor por uma desgraça colorida (2018). Quanto a isso, Toni Morrison disserta sobre os perigos de uma sociedade que capitaliza suas próprias desgraças:

Quando nossos medos forem todos transformados em episódios de uma série, nossa criatividade censurada, nossas ideias levadas ao mercado, nossos direitos vendidos, nossa inteligência reduzida a palavras de ordem, nossa força exaurida, nossa privacidade leiloadas; quando a vida estiver completamente transformada em encenação, em entretenimento, em comércio, então vamos nos encontrar vivendo não numa nação, mas num consórcio de indústrias em que seremos totalmente ininteligíveis uns para os outros, exceto pelo que conseguirmos ver através de uma tela escura (2020, s/p)

Uma representatividade encenada apenas com propósito de amansar a zanga negra e agradar as parcelas progressistas da sociedade estão contribuindo na permanência de nossa condição cativa. Bell hooks comenta com acidez tal apropriação: “a comodificação contemporânea da cultura negra pelos brancos de modo algum desafiam a supremacia branca quando transformam a negritude no “tempero capaz de tornar a merda sem graça que é a cultura branca dominante algo mais empolgante” (2019, p. 45). Viviane Ferreira – atual presidente da SPcine e antiga presidente da APAN – reconhece a importância de pessoas negras se inserirem nessa disputa institucional de mercado, nem que seja na base da meia lua e rasteira. A diretora baiana aponta que a indústria cultural é um meio que reproduz as lógicas do capital, em todos seus sentidos, e que para que consigamos viver em uma democracia de fato é preciso que pessoas negras tenham acesso a estes meios de produções.

Reconhecendo o potencial de mercado, a indústria cultural tem cedido sua atenção para a histórica luta de mulheres negras, as menos bem representadas neste ambiente. Negociando com sagacidade, mulheres negras tem se inserido neste mercado como escritoras, com nomes como: Djamilia Ribeiro, Conceição Evaristo e Eliana Alves Cruz; e diretoras

como a própria Viviane Ferreira, Yasmin Thayná e Sabrina Fidalgo. Além de todas as intercessoras que participam até aqui nesta pesquisa, todas elas partem desse movimento histórico que vem requisitando mais inserção das mulheres negras na sociedade. Bárbara Maia trocou comigo um pouco do seu trabalho vibrante em sintonia com este movimento de mulheres:

— Queria que você me falasse um pouco do seu trabalho com o Cineclube Afoxé, como você idealizou e gestou esse projeto a nascer — pergunto.

— Em 2017 eu já fazia parte do movimento de mulheres negras e nessa época tínhamos um grupo de amigas que fazia um trabalho no centro de Vitória. Só que nosso trabalho era muito na garra, na dificuldade, sem dinheiro — responde Bárbara dando continuidade. — A gente tirava do bolso pra fazer umas ações até que apareceu um edital da secretaria de cultura. Daí vi que tínhamos condições de escrever um projeto e minhas amigas toparam. Então foi assim que nasceu o Cineclube Afoxé, a ideia era inicialmente conversar com mulheres, mas ainda faltava definir qual o dispositivo iria mobilizar essas rodas de conversas. Com isso decidi me debruçar sobre o cinema negro porque já tinha entendimento de que para as mulheres negras não é qualquer cinema que nos atenderia. A pesquisa pra fazer a curadoria pro Cineclube Afoxé foi que foi me dando dimensão do cinema negro. Percebi assim que minha viagem estava mais na curadoria do que no trabalho com as mulheres. Então essa parte de procurar filme, de conversar com diretores, de entender a história dos filmes e de selecionar esses filmes isso me dá muito mais tesão.

— Excelente, isso dá visibilidade para vocês também né?

— O trabalho do cineclube tem uma repercussão, como o livro *Mulheres negras na tela do cinema*, pensando em não encerrar as discussões no fim das sessões do cineclube. Existe o efêmero do debate. Muitos dos filmes que exibimos já estão disponíveis no youtube, mas o debate não tem como se repetir. A visibilidade está também em vermos que desde 2017 para cá cresceram a quantidade de grupos que trabalham com cinema negro. Tem o Cineclube Teresa de Benguela que está em sintonia com a gente no trabalho com mulheres negras. Tem a Mostra de Cinema Negro do Espírito Santo que já está uns dois anos realizando seu trabalho. A Mostra África Contemporânea que se dedicou ao cinema atual do continente africano. Tem o coletivo Damballa que foca na produção e realização de filmes.

Figura 25 - Bárbara e as mulheres negras nas telas dos cinemas



Fonte: Século Diário³⁵

A fala de Bárbara nos evidencia como produções coletivas negras, sobretudo de mulheres, vem se movimentando nos últimos anos de maneira organizada e efetiva. Mulheres negras que buscam comunhão na companhia e existência de outras mulheres estão proporcionando um processo coletivo de cura e potencialização. O trabalho de Bárbara com o Cineclube Afoxé ao trabalhar os cinemas negros como artífices de reverberações coletivas às convida a mergulharem na dupla condição que demarcam suas subjetividades: o ser negra e mulher. Sobre este posicionamento a partir da criação, Bárbara comenta o processo de escrita de seu livro *Mulheres negras na tela do cinema*:

Venho pensando ultimamente como o conceito de *escrevivência*, da Conceição Evaristo, pode ser usado para produção de cinema das mulheres negras. *Escrevivência* é uma narrativa que parte do que foi experimentado no corpo individual e coletivo de mulher negra, do que foi vivido, do que foi narrado em algum momento. Essas narrativas vão forjar novas subjetividades sobre a negritude, sobre ser mulher negra. É um olhar que é atravessado por essa dupla condição, que nos coloca como uma outsider pensando aí com Patricia Hill Collins, então vamos produzir da periferia. Acho fantástico que mulheres façam isso porque quando uma se liberta, liberta o coletivo e encoraja outras mulheres a fazer. Eu acho que fui também me lançando nesse lugar de pensar o cinema tomando coragem porque via outras mulheres fazendo. Acho que também a idade vai chegando vamos se autorizando fazer algumas coisas. Eu tinha muita insegurança de me lançar, me colocar e me expor. A ideia do livro me ocorreu vendo essa coisa do efêmero do debate que acaba, mas não se esgotava, seguiu em nosso corpo, em nossas conversas. Assim eu falei com umas amigas que participaram das ações do cineclube e toparam escrever o livro, mas o dinheiro era uma questão para publicação dele. Então me dispus a escrever um projeto pra edital e conseguir esse

³⁵ Disponível em: <https://www.seculodiario.com.br/cultura/novo-livro-retrata-atuacao-das-mulheres-negras-no-cinema> acesso: 28 out. 21

dinheiro. E foi o que aconteceu, o livro estava pronto antes do edital ser aprovado. Foram mulheres que se autorizaram a escrever a partir dessa minha ousadia, mas eu demorei meses para me autorizar a fazer isso, não sabia se estava preparada para críticas.

A escrevivência idealizada por Conceição Evaristo ecoa em Bárbara como nas outras mulheres que vivenciaram as trocas proporcionadas pelo Cineclube Afoxé. Evidenciando que apesar da efemeridade, a experiência cineclubista reverbera nas mulheres que participaram muito além das rodas de conversa após a exibição dos filmes. A escrevivência de Conceição Evaristo não funciona apenas no vetor da externalização no papel das vivências destas mulheres, os filmes que estas partilharam ecoaram longamente em suas vidas. A posição à margem e outsider das mulheres negras, de acordo com hooks (2018), as proporcionou uma postura opositiva tanto a vítima, quanto ao algoz nas representações cinematográficas. Estas perturbavam tanto o racismo estrutural do olhar branco, como o falocentrismo da masculinidade. Para hooks, “ao olhar e devolver o olhar, as mulheres negras nos envolvemos em um processo pelo qual vemos nossa história como uma contra-memória, usando-a como uma forma de conhecer o presente e inventar o futuro” (2018, p. 300). Foi ao partilhar esta vivência crítica que Bárbara e outras companheiras encorparam a coragem de escrever em muitas mãos o *Mulheres negras na tela do cinema*.

Quando Bárbara nos conta do tesão que sente ao trabalhar com a produção do Cineclube Afoxé e do desejo de se unir com outras mulheres para criar uma escrita coletiva, vemos como suas emoções se transbordam em sua fala. Este desaguar criativo que vive Bárbara parte da dimensão do erótico, do âmago da pulsão criativa que submerge de todo ser. Audre Lorde afirma que esta perspectiva do erótico nada tem a ver com a visão deturpada do conceito pelo ocidente:

A própria palavra “erótico” vem do grego *eros*, a personificação do amor em todos os seus aspectos – nascido de Caos e representando o poder criativo e a harmonia. Quando falo do erótico, então, falo dele como uma afirmação da força vital das mulheres; daquela energia criativa fortalecida, cujo conhecimento e cuja aplicação agora reivindicamos em nossa linguagem, nossa história, nossa dança, nossos amores, nosso trabalho, nossas vidas (2019, p. 69).

A nossa fala, escrita, pesquisa, o fazer pedagógico e cinematográfico todos partem de uma força vital do desejo de ser e estar vivo, como no impulso de vida e criação do elã vital de Bergson. Apesar de não se limitar ao caráter sexual, para Freud, a “libido de nossos instintos sexuais coincidiria com o Eros dos filósofos e poetas, que mantém unido tudo o que vive” (2010, p. 160). Por isso sentimos tesão quando nos debruçamos a criar algo que satisfaça um de nossos desejos, estes sentimentos funcionam na mesma função que dá continuidade à vida. O erótico vibra em nossa autoconsciência, operando nos caóticos oceanos dessa subjetividade, satisfazendo a vontade de conhecermos a nós mesmos. Para nós,

peessoas negras que temos nossa vida posta em xeque constantemente, o direito ao autoconhecimento do erótico sofria as mais vis tentativas de impedimentos e deturpações. A hipersexualização de mulheres e homens negros os aprisionando numa suposta bestialidade, distancia estes de sua condição humana criando diversos estereótipos e fetiches até que nos objetificam até os dias de hoje. Para romper com estas barreiras coloniais, as juventudes negras historicamente se posicionam politicamente usando o erótico e promovem este reencontro subjetivo com o desejo de viver livre. Macário me apresentou em nossas conversas ao conceito de pós-pornô, o qual ele vem desenvolvendo em seus filmes ao trabalhar com a vontade de insubordinação negra que luta pelo direito de seus corpos:

Eu agora estou fazendo o *Full of affection*, no período de pesquisas, e com vontade de fazer uma trilogia ou bem mais do que isso, uma série. Quando fui morar em Santa Teresa conheci uma pessoa que mudou muito a minha vida, a Giovanna Bombom. E – caraca! – ela estava no mesmo setor que o meu, mas ao mesmo tempo era tão diferente, mas a gente falava de audiovisual. Só para situar, a Giovanna Bombom é a primeira afropornstar da indústria pornô, inclusive ela foi convidada para estrear pela Brasileirinhas, mas teria primeiro que alisar o cabelo pra fazer as cenas, aí ela se recusou, até que ela chega na Sexy Hot e vira uma pornstar. Só que mais do que isso, eu vi a vida da Bombom de perto, porque a gente praticamente morava na mesma casa. Pela primeira vez na minha vida eu comecei a enxergar bem de perto a realidade de uma pornstar preta, no meio dessa sociedade machista, misógina, escrota. Aquilo foi chegando muito perto de mim, e eu vi a necessidade de trabalhar com a Bombom, porque tocava muito em mim, e eu achava que a sociedade precisava entender mais. Aí as pessoas começaram a brigar, falando da hipersexualização, e a primeira coisa que eu fiz foi me perguntar para depois perguntar para as pessoas o que é a hipersexualização, e pra isso fui estudar muito (Frantz) Fanon pra ter os conceitos, mesmo a academia sendo brochante, porque ela não te deixa ser original sem basear sua ideia em alguém, e eu venho de uma linguagem da poesia, do roteiro cinematográfico.

Com isso tudo eu entendi que hipersexualização é quando, por exemplo, eu passo na rua e um branco aponta pra mim dizendo que o meu pau é grande porque sou preto. A gente transforma a sexualidade num tabu e a gente não pensa sobre isso. Por que, se a sexualidade também está presente nos nossos corpos? A minha real proposta é exaltar nossos corpos, porque somos seres sexuais, temos tesão, precisamos conversar sobre isso. Consumimos pornografia como qualquer outra pessoa na face da terra. E, cara, eu fico muito excitado de produzir o que eu chamo de “pós-pornô”. Eu nem chamo de “pornoção” também. Não que tenha algum problema, mas eu acho que existem essas nomenclaturas, né?

A excitação de Macário com a parceria com Giovanna Bombom em fazer um cinema de chanchadas afrofuturistas que debata a questão da sexualidade – que é controversa ainda no próprio movimento negro –, demonstra o quanto é importante questionar os tabus que ainda nos aprisionam. Num tom de deboche e afronta, Macário e Bombom subvertem os próprios estereótipos que tentam limitá-los. Numa prazerosa síncope, como ensinam as diásporas, os dois brincam de se equilibrar entre aquilo que antes poderia os afligir, mas agora é fonte de gozo.

Figura 26 - Giovana Bombom em *Sexy, Bitch!*

Fonte: *Sexy, Bitch!* (2019)³⁶

Rivera aponta essa relação de sutura no cinema, que coze e cinde ao mesmo tempo a fissura de prazer que os sons e imagens em movimento nos provocam:

o filme delinea, pela montagem, um campo do ausente que leva a um descentramento do sujeito, mas em seguida é habitado imaginariamente e se fecha em um discurso “suturado”. Entre esses dois tempos surge um gozo, uma fruição sincopada que só se pode evocar “em termos eróticos”. Mais do que a reafirmação do sentido e da totalização ilusória do espaço como resultado final dessa operação, parece-nos importante ressaltar aí o batimento, a alternância imposta ao espectador, o intervalo poético onde ele surge como efeito de sujeito. Sob o arranjo mais ou menos bem estruturado, domesticado ou suturado dramaticamente no cinema, é fundamental notar a pulsação de uma potência disruptiva do sexual, opondo-se à totalização ilusória de seu espaço, de sua narrativa — e de seu sujeito (2008, p. 61-62)

Como a complexa Pomba Gira que flerta e se equilibra entre o sagrado e o profano, o pós-pornô de Bombom e Macário nos fascina ao elaborar sexualidades negras que rompem o conservadorismo falso moralista e a agressividade hiper sexualização nada velada ao cinematografar o erótico negro. De acordo com Audre Lorde o erótico é o total contrário do pornográfico, pois o erótico trabalha no desejo de sentir e viver, enquanto o pornográfico lida com o poder de controlar o desejo: “a pornografia é uma negação direta do poder do erótico, pois representa a supressão do verdadeiro sentimento. A pornografia enfatiza sensações sem sentimento” (2019, p. 67).

Partindo da psicanálise Rivera afirma que o cinema por si só explora este material erótico do desejo, segundo a autora:

Todo filme apresenta, potencialmente, um trem vindo em direção ao sujeito, como na célebre apresentação dos Lumière que assustou e fez com que se levantassem alguns espectadores. A agitação mecânica, nota incidentalmente Freud nos Três Ensaios sobre a Teoria da Sexualidade, produz excitação sexual, e é a sua conjugação com o susto que produz a neurose traumática (Cf. FREUD, 1976b, p. 190-191). Todo filme implica susto e agitação mecânica, pois obriga o sujeito a oscilar entre os sucessivos pontos de vista que a montagem cinematográfica põe em sequência (2008, p. 74).

³⁶ Disponível em: <http://www.omenelick2ato.com/fotografia-e-cinema/um-corpo-negro-em-movimento-uma-conversa-cinematografada-com-macario> acesso em: 28 out. 21

Desde essa agitação mais subjetiva, originada pela tensão criada pelo cinema, o próprio ambiente escuro de uma sala de exibição já ganha uma conotação sexualizada historicamente quando este era tido como um local propício para primeiros encontros. Tal anedota ganha roupagens mais atuais quando o simples convite caseiro para assistir um filme no Netflix pode significar, em entrelinhas, um chamado para um encontro mais íntimo.

O cinema precisa então dessa pulsão instigante para seduzir seus espectadores, no domínio do erótico mesmo, mas nem sempre apelando para sexualidade explícita. É o desejo que nos torna curiosos e relaxa nossos sentidos de controle do real, o que torna a experiência do cinema ainda mais hipnotizante. Porém, historicamente, o cinema apela à um erótico mais descarado, pensando em fins mercadológicos, seja com seus astros que se tornam sex symbols ou com a hipersexualização de pessoas negras, sobretudo as mulheres. O movimento da blaxploitation agiu em duplo sentido com essa questão quando ao mesmo tempo que empoderou homens negros a escreverem e dirigirem suas próprias narrativas transgressoras – com personagens icônicos e sexualizados, como em *Shaft* (1971) ou *Coffy* (1973) –, explorou a fórmula comercialmente ao extremo fazendo cada vez mais filmes apelativos, sem se ater a um senso crítico ou qualitativo.

Figura 27 - Pam Grier em *Coffy*



Fonte: *Coffy* (1973)³⁷

Conforme Fanon (2008, p. 183) nos elucida, pessoas negras foram fixadas no genital pela coloniedade na condição de um animal: o selvagem, perigoso e nu. O medo colonial do ser negro seria então o medo da condição biológica do ser humano, afirmando assim que o problema desta hipersexualização branca seria um próprio recalque de sua própria condição viva e incontrolável. Bombom e Macário brincam então com esta pulsão vital do erótico ao pagar a branquitude com a mesma moeda afirmando sua sexualidade através da linguagem

³⁷ Disponível em: <https://www.pop4break.com/event/coffy-with-writer-director-jack-hill/> acesso: 28 out. 21

artística do cinema. Diferente da hipersexualização branca que delimita a existência negra apenas no falo de homens negros ou na bunda de mulheres negras, o pós-pornô de Bombom e Macário se define em corpos falantes, que não tem medo de se enunciar. Indo além do esartejamento que qualificou corpos negros através das partes íntimas como nos traços fenóticos do rosto ou no detalhe íntimo ao invés do enquadro que o colonialismo deu nos objetos parciais nas bandas das bundas das mulheres negras ou no desfoque bestializado no falo negro, como González (1984) muito bem salientou. A sexualidade que Macário e Bombom busca está no plano geral de corpos e mentes negras projetando todo o gozo que os cinemas negros podem exprimir e satisfazendo seu público alvo, pessoas negras engajadas com a mudança. Isildinha Nogueira elucubra esta relação entre corpo, sexualidade e fala:

Para a psicanálise, portanto não existe um corpo total: o corpo é sempre uma parte, ou seja, o gozo localizado acumulado nessa parte, pois o corpo não é uma unidade física, mas uma unidade significativa, que se manifesta como corpo falante e sexual. [...] Sexual porque o corpo está associado a gozo e gozo é sexual, gozo gerado pelos orifícios erógenos do corpo e, portanto, tudo que se liga ao gozo se sexualiza, seja uma ação, uma palavra, uma fantasia ou um dado órgão do corpo ou parte do corpo que tenha se convertido em elemento erógeno. [...] Falante porque ele é apreendido como um conjunto de significantes “que falam entre si”. O corpo falante não é o corpo gestual que me fala, mas o que está investido do poder de determinar, sem o conhecimento de quem o contempla, um ato (por exemplo, o ato de repulsa do racista, que não sabe explicar porque é racista) (1998, p. 64).

Esta determinação de falar entre si, num sentido de comunicação, fica evidente em *Sexy, bitch!* quando Bombom recita uma poesia enquanto se toca, Macário comenta as experiências e tensões envolvidas na criação deste pornô negro autoafirmativo:

As pessoas ficam muito chocadas. Porque acho que eu trabalho muito com esse sistema do cinema-verdade. Então, tirando como exemplo o próprio *Sexy, bitch!*, eu trago esse pós-pornô, a figura da Bombom, que é uma *pornstar* conhecida, reconhecida, com milhares de seguidores, mas assim como eu também trago as necessidades da sexualidade de uma mulher preta, como a própria questão da masturbação. Porque a masturbação feminina é um tabu que não deveria ser, inclusive as mulheres deveriam a cada dia mais conhecer o seu próprio corpo – o autoprazer – e não depender tanto da figura masculina. Mas ao mesmo tempo eu trago a verdade, que é a vivência.

O filme inicia com um áudio da Bombom. A Bombom foi convidada pra fazer um videoclipe duma banda qualquer, e no dia da gravação, eles ligaram pra ela e disseram que foi cancelada a gravação. A Bombom acompanhou o processo e viu que várias meninas brancas estavam presentes no clipe. Ela ficou muito mal com isso, e eu falei: “Amiga, faz uma poesia, bota pra fora. Eu acho que a melhor forma de botar pra fora é em forma de arte, e você é uma artista”. Aí ela faz a poesia que termina o filme e me manda, minutos depois, por Whatsapp. Inclusive, no filme está o áudio original desse dia em que a Bombom me mandou a gravação. Eu até me arrepiei. Quando a Bombom me manda a gravação, eu falo: “Caralho! Isso é um filme!”. Então eu acho que esse processo de falar a verdade deixa as pessoas muito chocantes, pois ao mesmo tempo elas estão nesse tabu...

O conceito do pós-pornô é discussão sobre política também, com base no cinema de vanguarda, eu e bombom começamos a pensar no que seria esse pornô negro (pornô + negro), o que foi acontecendo nos nossos filmes. Pós-pornô é a liberdade de exaltar a nossa sensualidade negra além da hipersexualização branca. A sensualidade mexe muito com meu tesão, os efeitos disso transbordam em mim em forma de arte. Por

isso chamo esses meus filmes de afrochancadas futuristas, banhadas nas águas do surrealismo.

A poesia cinematografada de Bombom e Macário em *Sexy, bitch!* brinca com o sagrado e profano: ao mesmo tempo que lidam com a profanidade associada as nossas sexualidades, elas trabalham com o sagrado do corpo e de seus sopros de vida. Fazer arte para Giovana Bombom não era um luxo nem um privilégio, era uma necessidade, como Audre Lorde afirma, “para as mulheres então, a poesia não é um luxo. É uma necessidade vital da nossa existência” (2019, p. 46). O desaguar da poesia de Bombom segue as doces cachoeiras de Oxum, numa vaidade feminina que vibra o erótico sem se afogar na própria adulação. Oxum se venera no seu espelho, mas num movimento de levantar a estima de uma população que foi relegada de seu belo, sobretudo as mulheres. O seu reflexo d’água, como a da pindoramica Iara, ilude e leva os levianos ao seu fim. Diferente do reflexo de Narciso que o blinda diante do restante da vida, o reflexo feminino dessas figuras não ocidentais são arma e defesa estéticas as investidas coloniais. Sobre essa paixão narcísica Tânia Rivera comenta que “a imagem nunca é espelho perfeito, onde nós, Narcisos apaixonados, miramos nosso reflexo apaziguador e sem falhas. A própria imagem de Narciso convida, como sabemos, à vertigem que o faz cair e afogar-se no rio” (2008, p. 55). O problema não é contemplar o eu, o problema é estabelecer pactos narcísicos que privilegiam historicamente um ideal de eu perante o outro; o excesso do eu branco é um dos grandes sintomas do nosso contemporâneo.

O erótico não se extingue em nós, ele encontra vida no encontro com o outro, diante disso, o erótico é um constante desejo de partilha. Em sintonia ao desejo de dengo de Davi Nunes, reconhecemos que “a partilha do prazer, seja físico, emocional, psíquico ou intelectual forma entre as compartilhantes uma ponte que pode ser a base para entender muito do que não é compartilhado entre elas, e diminui o medo das suas diferenças” (2018, s/p). Se encontrar no outro com a partilha do erótico, é um movimento contrário ao ódio narcísico (2002), como Cida Bento aponta, onde a branquitude na busca de semelhança mata tudo aquilo que é diferente na tentativa de se encontrar. O erótico como partilha, muito além apenas dos princípios de prazer, tece o desejo do bem estar e bem viver em uma comunidade. O erótico é a garantia da continuidade geracional da vida. Não à toa está associado a Oxum, a mãe fértil, que num de seus itans é a única que consegue superar Iku, senhor da morte dos iorubas similar ao tânatos grego. Por isso o erótico é uma de nossas principais pulsões, trabalhar com o tesão que ele promove é uma grande responsabilidade com aquilo que está projetado dentro de nós. Como Bárbara, cineasta e professora, afirmou é necessário tesão para se dedicar a tais funções. O prazer digno é o que faz o griot ao saborear suas palavras e fazer sua comunidade deliciar por suas narrativas.

Diferente do fajuto e plastificado da pornografia ou do falso amor romântico, o erótico lida com as mais instintivas pulsões dentro de nós. O erótico está na relação intrínseca entre a materialidade de nossos corpos e o subjetivo do ser. Trabalhando no hiato entre o ser e imaginar, as audiovisualidades trabalham com essa imediatez da expressão corporal. O cinema negro é corpo porque este trabalha curando as dores do ser negro em diáspora se projetando em nossas entranhas. Como os contadores tradicionais que faziam as palavras nascer de seu próprio sangue e dão vida a comunidade ao circular estas narrativas vivas, os cinemas negros são corpos falantes, como Leda Martins encanta: “como sopro, hálito, dicção e acontecimento, a palavra proferida grafa-se performance do corpo, lugar da sabedoria. Por isso, a palavra, índice do saber, não se petrifica num depósito ou arquivo imóvel, mas é concebida cineticamente” (2003, p. 76). Diante disso, os cinemas negros não podem ser só imagem, nem texto, eles são performance corpórea de toda uma comunidade. Daiane Silva, pedagoga de formação, fala sobre os desejos que a impulsionaram a dar continuidade aos estudos com a dança, ao invés do cinema, na relação com os processos criativos e o corpo:

É doido isso, fico me perguntando porque não escolhi como segunda graduação cinema ao invés de dança? A resposta mais pragmática é que a dança eu já tinha certo “domínio”, com todas as aspas possíveis. O curso de dança é algo incrível, só se entende quando realmente quando está lá. Estudar corpo não é brincadeira, quando se estuda o seu corpo você vai ativando suas memórias. Inclusive memórias de dor, existem muitas delas na população negra. Entrei na escola de dança porque achei que seria um lugar propício pra criar. Se quero estudar processos criativos preciso ser um corpo criador. Não posso apenas pegar um livro e estudar o conceito de criatividade ou imaginação. É muito fácil ficar só no enunciado, preciso me colocar em toda criação. No desafio e desconforto dela, porque o corpo é criação. Por isso decidi dança, para entender esse processo criativo e me atravessar por ele. Para materializar a escrita ao ponto de escrever na parede de casa!

Nossos corpos são receptáculos de nossas memórias ancestrais, como os corpos de escravizados eram os únicos documentos de identidade de seu passado de liberdade. Ao mesmo tempo que o corpo é um arquivo de dores ele é a matéria de nossa existência e o canalizador de nossos sentidos. Existem memórias de dores que mesmo que não tenham sido vivenciadas por nós, são ativadas pela experiência de terceiros. O que muitos documentos históricos buscaram ocultar, a ficção nos revela outras perspectivas. Um caso recente que exemplifica essas memórias encobertas ancestrais é *O caso do homem errado* (2018) filme de Camila de Moraes que conta a história de Júlio Cesar, um homem negro injustamente assassinado pela polícia do Rio Grande do Sul. Cleverton Borges, que trabalhou com o som do longa de metragem, conta um pouco de como foi realizar um filme que lidava com uma memória tão delicada para a comunidade negra da região:

— Eu não conhecia a história, daí conversando com a minha vó ela me contou mais porque a minha família morava perto do lugar do ocorrido — comenta Cleverton. — Quando

nós lançamos o filme organizamos uma marcha da Esquina do Zaire até a Cinemateca Capitólio. A Esquina do Zaire é um local conhecido do movimento negro, era lá onde aconteciam os primeiros bailes charmes; a Cinemateca Capitólio é uma das salas de cinema mais tradicionais da cidade. Foi uma marcha que parou o centro, virou notícia e repercutiu bastante aqui na cidade. Trinta anos depois a gente faz esse filme e retorna essa mensagem. Foi bastante forte. Quando descobriram a produção do filme começaram a ameaçar o produtor, porque sabiam que ele ia contar aquela história novamente. Foi muito positivo e muito bonito ver esse filme acontecendo, porque todas as vezes que ele foi exibido em Porto Alegre a sala estava cheia: com as pessoas dos movimentos negros, pessoas negras egressas das universidades e toda a comunidade negra. Todos queriam assistir aquele filme e aquela história. Então o cuidado ao realizar ele foi uma estética diferente. Foi um filme totalmente de coração. Pra mim tudo foi muito significativo porque ele mudou toda a minha perspectiva de fazer filmes e a minha carreira completamente. O filme me fez pensar num cinema mais voltado para a comunidade negra aqui no sul. Todos meus filmes de carreira agora são voltados para essa comunidade. Essa experiência amarrou toda a minha vida, desde o propósito que tenho de fazer filmes com histórias de pessoas que são esquecidas aqui no sul. É a partir desse processo do filme com a Camila que nasceu o festival Cinema Negro em Ação aqui em Porto Alegre. Esse filme está conquistando bastante espaço, não só no viés do cinema, mas no espaço da cultura de ter editais preferencialmente para pessoas negras. Foi um filme que a gente fez no amor, na paixão, na coragem e na vontade de contar essa história. E rende muita coisa no cinema gaúcho que depois desse filme começou a pesquisa atrás de cineastas negros gaúchos. Daí a gente conheceu a história do Odilon Lopez que era um cara próximo e a gente não conhecia.

— Eu lembro que vi esse filme aqui no Rio de Janeiro, acho que num Encontro de Cinema Zózimo Bulbul no ano que ele foi lançado. Lembro que a Camila deu um relato bem forte, lembro dela chorar. Porque o filme é bem pesado — recordo.

— O Júlio Cesar era padrinho do irmão dela. Então o Júlio ele era muito presente na infância dela. Ela tem fotos com ele. O baiano, que é pai da Camila, era muito amigo dele de frequentar a casa, de churrasco de ser padrinho do filho. Foi muito uma dor, mas foi um momento de retenção de poder contar essa história de uma forma certa. O caso do Júlio César na época que aconteceu já tinha gerado muita repercussão porque os amigos dele eram do movimento negro e alguns eram jornalistas. Juntos eles se esforçaram a desvendar o caso até acharem o culpado.

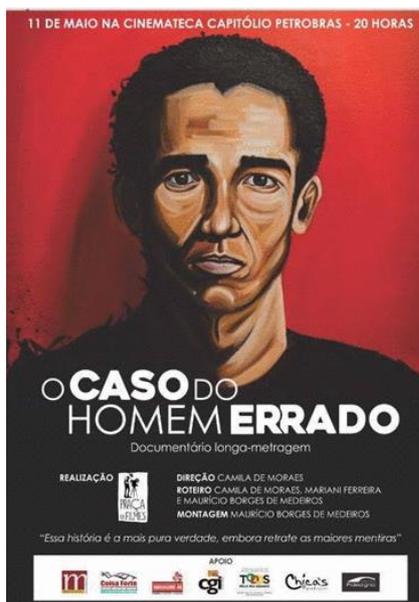
— Foi um trabalho de muita responsabilidade da Camila então, de lidar com essa memória. Que bom que colheu esses frutos todos!

— Foi o primeiro filme que eu tive muitos espectadores na sala de cinema, todas as seções que tiveram aqui, acho que foram 15 ao todo. Teve um abraço não só da comunidade preta acadêmica daqui, mas de pessoas de outras localidades e outros nichos para entender melhor essa história. Minha vó foi assistir, levou minha tia e outros parentes — conta emocionado Cleverton. — Eles assistiram porque conheciam a história e isso foi passando de boca a boca também. A questão das mídias sociais ajudou bastante também a divulgação do filme.

— Legal de você ter falado isso de boca em boca, porque são histórias que marcam uma comunidade na pele.

— Exato, era um filme que eu não pensava que ia ser tão grande quanto foi. É por isso que a gente faz cinema, para tocar as pessoas. É claro que a gente fez o filme no amor, pensando em contar a história mesmo para que ela não fosse apagada. Girou circuitos que eu não imaginava, ganhou prêmio dentro e fora do país.

Figura 28 - Cartaz de O caso do homem errado



Fonte: *O caso do homem errado* (2017)³⁸

A memória de Júlio César mesmo com todas as injustiças ainda continua viva no corpo do movimento negro do Rio Grande do Sul. O filme de Cleverton e companhia acendeu novamente uma brasa esquecida que causou um grande alvoroço em nosso cinema. *O caso do homem errado* foi uma experiência ímpar que pode mostrar a envergadura que as narrativas

³⁸ Disponível em: <https://influxo.tv/audiovisual/ecos-de-liberdade-no-cinema-negro-gaucho-uma-conversa-com-cleverton-borges> acesso: 28out. 21

negras tem cinematograficamente como registros de uma história que não quer ser novamente repetida. A lembrança da dor ainda não passou completamente e enquanto não passar de vez os movimentos negros continuarão recordando o sistema branco brasileiro sobre tais injustiças.

Figura 29 - A diretora Camila de Freitas no protesto de lançamento de seu longa



Fonte: Todos negros do mundo³⁹

Desse modo os cinemas negros são plurais, eles trabalham em todos os nossos sentidos sensoriais através da memória: no cinema o som de uma comida típica borbulhando em caldeirões faz nossas papilas gustativas se transbordarem, despertando a memória de cheiros e sabores; observar movimento dos corpos no ritmo de uma música ancestral nos desperta lembranças que fazem nossa pele arrepiar, instigando levantar, mesmo na cadeira da sala de cinema e dançar para as imagens e movimento.

A dança é a expressão máxima dessa vitalidade de nossos corpos, pois ela se sintoniza com o ritmo da vida para fazer nossa existência vibrar. No senso comunitário, a dança é experiência de comunhão entre corpos e mentes, é a memória coletiva do encontro entre o sagrado e o profano. Mogobe Ramose fala sobre o impassividade da dança nas reverberações da tradição banto:

A dança do ser é como um convite para participar ativamente e através da música do ser bem como por isso o ser é um espectador passivo. Isto explica a diferença de ambas atitudes e reações em relação a música (a dança do ser) entre africanos e não-africanos. Para os africanos, o convite para a música do ser é irrecusável desde que entendido como imperativo epistemo-ontológica. De fato, no Norte de Sotho, por exemplo, em uma das línguas bantas, fala-se que Kosa ga e theeletswe o

³⁹ Disponível em: <https://todosnegrosdomundo.com.br/documentario-o-caso-do-homem-errado-discute-genocidio-da-populacao-negra/> acesso: 28 out. 21

e duletse (sentado você não pode ouvir a música). Esta entrelinha das atitudes e reações africanas voltadas à dança do ser como uma imperativa ontológica e epistemológica está em sintonia. Dançar junto com o ser é estar em sintonia com o ser (1999, p. 8).

Não por coincidência recorro em minhas memórias algumas ocasiões onde o não ficar sentado foi um termômetro de intensidade de um filme. A experiência de *Onã* que abre esta pesquisa é uma delas, o transe em que todos entram do coletivo CRUA se levantam para cantar e saudar a completude da exibição do curta no tradicional Odeon. Ou até nas experiências do Cinegrada, onde o coletivo organizava sessões cineclubistas em lugares inusitados, como o Samba do Buraco do Galo, onde a tradicional roda de samba em Oswaldo Cruz se mesclava com exibição de filmes, fazendo as cadeiras muitas vezes serem acessórios dispensáveis. Sentado ali você não conseguia viver completamente a experiência de um cineclube numa roda de samba.

Figura 30 - Cinegrama no Samba do buraco de galo



Fonte: Coletivo CRUA⁴⁰

Como Daiane Silva que buscou experiências de público com o show do Raça Negra para elaborar táticas de adesão para a sala Walter da Silveira, precisamos compreender o cinema com todos sentidos possíveis. O próprio movimento de se desterrar ao sair do chão numa dança se assemelha com a desconexão da realidade que temos ao assistir um filme. A excitação que embaralha nossos sentidos de realidade, presentes na profanidade da dança, tem muito a ver com a suspensão do real presente na sacralidade de assistir um filme numa sala de cinema. Em uma de suas trocas Daiane fala mais um pouco sobre essa experiência ritmada da corporeidade do cinema:

Eu entrei na escola de dança pensando que o cinema é dança, não me pergunte porque. Na verdade, eu sei de onde surgiu isso, eu estava no set de filmagem de um

⁴⁰ Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivocrua> acesso em: 28 out. 21

filme que eu fiz com o elenco todo cego. Na hora que o diretor dirigia os atores ele fazia demarcação do tempo de entrada e saída deles no espaço. Fiquei pensando, meu deus do céu! Me lembrei das aulas de dança contemporânea com o professor Paco Gomes que ele trabalhava elementos de tempo e espaço, de entrada e saída e de coreografia. Aí eu pensei, é isso: um bom diretor é um bom coreógrafo! Se você tem bom domínio de elementos coreográficos você consegue dirigir um filme. Eu pensei, vou pra escola de dança agora aprender a fazer filmes coreográficos e aprender a fazer cinema. Daniela Guimarães, essa professora minha ela diz o contrário, ela diz que a dança é cinema. Ela num exercício desses pediu pra gente ver na rua os duos que aconteciam através dos encontros. Surtei! Se o mundo é cinema, o mundo também é dança.

A vida cotidiana é coreografada por diversos passos ensaiados e improvisados. Sinto o outro, danço com o outro, logo existo como afirmava o poeta Léopold Senghor. Junto ao desenrolar das narrativas dos filmes o próprio cinema se põe para dançar quando tenta registrar estas experiências em movimento. Cineastas chamam seus atores e personagens para dançar e tornar vivas suas narrativas, como as próprias rotinas de escolas que possuem suas ordens do dia, igual a um set de filmagem. Alguns passos ensaiados, combinados e coreografados, principalmente nas primeiras infâncias, são o que garantem a qualidade dos cotidianos. Trabalhar com o imprevisível, o incontrolável e o improvisado faz parte da rotina destes dois profissionais, sendo que muitas vezes é o inesperado que nos inquieta que permite a criação e acontecimento de algo fora da curva. Maurício Moraes ao me contar sobre a experiência de filmar o plano sequência de seu filme *Minguante* retrata um pouco sobre essa relação entre o improviso e a coreografia.

— Eu acho que nunca tinha visto um filme assim, no que a gente pode chamar de cinema negro, com um plano-sequência tão grande. Uma coisa que na hora me chamou atenção, sabe. Caraca. Eu acho que pelo que eu li aquele plano-sequência tem quase dez minutos. Como é que foi? – pergunto para Maurício.

— Nove.

— Nove! Teve que ensaiar bastante...

— Foi. Assim, acho que... Quando eu falo desse plano-sequência, acho que entra a câmera em si, a Mariana e o Rodrigo José, que foi o que operou, mas a Mariana que tava na direção de fotografia, e os atores, assim. Eu acho que sem esse trabalho em conjunto, acho que nada disso tinha rolado. Provavelmente o editor teria que cortar, fazer quatro planos, né, ali na mesa. Acho que se tu não curtiu o plano-sequência, tu não vai gostar do filme. Se tu curtiu o plano-sequência, tu vai gostar do filme. Assim, sabe. Então eu falo dos atores porque a gente ensaiou muito. Os atores também trouxeram. Por exemplo, aquele diálogo eu não fechei. Quando eu escolhi os atores ainda não tava fechado, só tinha o inicial, pra estartar a conversa, mas tudo que eles falaram, eles improvisaram no ensaio, sabe. Aí desse improviso eu peguei e fui escrevendo o roteiro. Então por isso que eu digo que foi uma cocriação. Por

isso também que eu trago eles pro crédito do roteiro, porque eles foram fundamentais. E aí eu acho que tá a nossa conversa sobre cinema negro. Os atores também são negros e eles trouxeram coisas deles, da vivência, do relacionamento deles, das dores dos relacionamentos deles. Tem muita coisa ali que são coisas pessoais, que eles trouxeram. E acho que se fosse de outra forma não ia ter esse impacto que, pra mim, tem. Lembro da primeira vez e foi como uma terapia. A gente sentou, lendo, assim. Lendo depois do improvisado, vendo o diálogo já, que a gente tinha criado ali. E meio que todo mundo — relata Maurício.

— Maneiro, maneiro... O método ficou bem legal mesmo. E eu acho que tem isso, né, o set de filmagens, o cinema todo em si, ele tem essa capacidade meio que psicanalítica, quase de terapia, de cura, mesmo. Todo mundo que entra ali no set, e depois que passa por ele, sai de uma forma diferente, vira outra pessoa quase. É uma experiência bem intensa, mesmo.

— Teve essa parte dos atores, mas aí a parte da câmera, lembro que a gente teve que o bar deu mais um dia pra gente refilmar só esse plano por causa da continuidade. Montar tudo de volta, fazer o mesmo plano, por problema de foco, que a gente teve no primeiro dia. Então, a câmera não tava bem posicionada. Então a gente teve que milimetrar tudinho, colocar no chão, a câmera não pode... Ah, foi muito... Os atores tavam na cadeira, eu falava: "Olha, tu não pode muito assim ou tu não pode ficar muito assim, porque vai sair de foco". Então foi todo uma... Cinema tem essa característica, né. Não é só ligar a câmera, pronto e vai. Tem toda uma questão ali, um circuito, né, parece uma gincana.

— Por conta da milimetrarem, ele parecia muito natural, assim. Pra quem vê de fora, parecia realmente uma conversa super natural, até por expressão, e tudo mais. Eu acho que isso é a grande qualidade, né, o que você conseguiu fazer ali — questiono surpreso com os detalhes.

— Tinha quatro coisas. Então eu falava pra eles: "enquanto tá aqui, então tu não pode...", "a tua área de atuação é meio que essa, só meio rosto"... Sabe, tipo essas coisas assim. E também era a minha primeira vez dirigindo, né. Acho que essa forma de ensaio, essa forma de filmagem, eu acho que contribui pro meu crescimento artístico como diretor. Essa técnica, sabe, apurar cada vez mais. Foi bem desafiador. Eu gosto de falar do filme dessa forma.

Figura 31 - As coreografias de Minguante



Fonte: Minguante (2020)⁴¹

Minguante nos traz diversas reflexões que são interessantes para sentir a dimensão que o cinema evoca nos corpos, principalmente os negros. O plano sequência de *Minguante* foi um desafio técnico na metodologia do fazer cinema – sobretudo o de baixo orçamento –, mas também desafiou os artistas envolvidos a ir além do limiar entre arte e ficção. Não por coincidência grande parte do filme foi rodado em um bar que sediava uma festa nos limites do real e encenado. Os cinemas negros, seguindo as tradições das principais manifestações negras na diáspora, são antes de tudo um grande rito. Como aparece em minha conversa com Maurício: participar de um set de filmagens é um rito de passagem e uma experiência que nos faz vibrar em outras frequências. Um rito que transita entre o sagrado e o profano, ora cultuando o sagrado como nas espiritualidades de matrizes africanas, como nas festividades do profano nas rodas de rima, capoeira e samba. Rito que dilui as fronteiras entre artista e audiência, como nas chamadas e respostas destas rodas tradicionais, onde uma hora quem cria e faz também é público, plateia e audiência. Cineastas e professores estão constantemente trocando estas posições como forma de intensificar seu potencial criativo, seja ora se formando e ora sendo formador. Os narradores tradicionais também funcionam nesta dupla dinâmica, Marimba Ani fala sobre essa interatividade performática em África:

A tradição concentra-se em criar uma ilusão de realidade de tempo, lugar e caráter diferentes do real. [...] O drama ritual Africano cria o “momento eterno” que transcende o tempo ordinário, unindo as categorias de tempo e lugar (hantu) em uma única experiência ilimitada de comunhão espiritual: a verdadeira realidade significativa [...] As formas Euro-Americanas, por outro lado, enfatizam o indivíduo, sua singularidade e diversidade. O indivíduo, então, está constantemente ciente de si mesmo como “individualizado” (termo de Diamond) e quase não pode perceber o

⁴¹ Disponível em: <https://youtu.be/2SIL7A7mUSQ> acesso: 28 out. 21

grupo (o qual, portanto, muitas vezes se torna “inexistente” para ele). Ele se percebe como um “observador,” distinto do que ele observa. Mas um propósito do drama ritual Preto é criar um envolvimento espiritual total no evento. Outro propósito do drama ritual Preto é servir um propósito funcional e útil um ritual (1994, p. 216-217).

Não existe espectador passivo dentro desta perspectiva africana, aquele que observa uma experiência também está vivenciando-a ativamente, como um artista e criador. As memórias que trago neste texto então não apenas recordações passivas minhas ou dos atores que faço interlocuções, elas fazem parte de uma performance coletiva que questiona exatamente a passividade do espectador ocidental.

Um caso que é interessante recordar nesta perspectiva é uma das histórias que sempre são contadas nos encontros e desencontros dos integrantes do Coletivo CRUA. Em 2017 em mais uma das edições do circuito Cinegrada o coletivo organizou em parceria com o Cineclube Lobo Guará na comunidade Guarabu na Ilha do Governador uma sessão de filmes. O evento comemorava o fim da terceira edição da mostra – uma semana depois do 20 de novembro – e seguia um clima de festividade com cerveja, churrasco e conversa fiada como era de costume pro cineclube, só que dessa vez bancados com recursos obtido por empresas patrocinadoras. Repleto de jovens que acompanhavam os movimentos do CRUA, diversos moradores da comunidade começaram a aparecer no evento: alguns em trajés cotidianos, alguns vestidos com camisa da Torcida Organizada Jovem Fla e outros portando armas, não muito discretamente, em suas bandeirolas. O entrosamento entre esses diferentes personagens começa a ficar mais fino e com o término da sessão do cineclube os torcedores da Jovem na vontade de retribuir a gentileza do evento que bancou toda a fatura convidaram os presentes para assistir a semifinal da sul-americana entre Flamengo e Independiente. No meio da festança os membros do coletivo e agregados, mesmo sem ser flamenguistas, começam a participar das festividades chegando ao ponto de soltar fogos com os torcedores. Ninguém lembra ao certo se o jogo foi realmente contra o Independiente e nem se de fato tinham pessoas do movimento armadas, mas a história é contada até hoje como uma conquista do cineclube de ter conseguido realizar uma celebração que se envolveu tanto com a comunidade que os abrigou. Como num grande quilombo o cinema negro projetado pelo CRUA entrou em sintonia com a comunidade do Guarabu e todo evento futebolístico que estava aguardado para aquele dia. Apesar de toda a tensão que são as vidas em favelas, o que sempre espantou a miséria forma as festas, como sagazmente versa Luis Antonio Simas, “a festa em tempos de crise é mais necessária do que nunca. A gente não brinca, canso de dizer isso, e festeja porque a vida é mole; a turma faz isso porque a vida é dura. Sem o repouso nas alegrias, cá para nós, ninguém segura o rojão” (2019, p. 56).

Dentro das experiências que vivenciei com os cinemas negros recorro memórias de pequenos episódios que demarcavam essa interseção ritualística entre iniciação, festividade e transgressão. Como na minha primeira experiência em set, o curta metragem *Jali*, onde vi, mesmo com o olhar afiado da supervisão, alguns membros da equipe partilharem uma cachacinha para aliviar a tensão. Nem sempre bem vindas no decorrer da produção de um filme – como no trabalho docente – as experiências étlicas eram uma constante após as produções e exibições, ou até no decorrer de eventos em cineclubes onde o clima de descontração era maior. A cerveja, ou apenas a presença em alguma mesa de bar ou qualquer outro ambiente similar funcionava com um momento de expansão da experiência do cinema, onde a palavra acabava ficando mais solta proporcionando uma troca sobre os filmes mais leve e malemolente. O próprio Zózimo Bulbul retesava a importância das conversas de bar no processo de elaboração do cinema, seja no pré ou no pós produção.

Figura 32 - Set de Jali



Fonte: acervo do autor

Nem sempre esse caráter iniciático do cinema representava um momento de descontração, como narrado por Daiane, nem sempre é uma experiência tranquila para uma equipe de profissionais negros portarem equipamentos tão imponentes como câmeras de cinema.

Em minha experiência filmando o curta *Paredes da UERJ*, vivenciei este misto de euforia e tensão quando tentamos pixar em uma das escadarias da universidade o título do filme. A intenção era usar o material filmado para ilustrar a sequência inicial do filme, mas antes de completar a letra ‘p’ do título, um segurança desconfiado apareceu e nos pediu para parar. Felizmente o caso não deu em muito mais do que isso. Presenciei sensação parecida

quando participei da produção de *Pequena África* e membros da equipe quase foram pegos por policiais por estarem pixando. A coragem de se estar em grupo transgredindo as estatísticas impostas para uma população que não tem o direito de criar impulsiona um tesão que vai muito além das limitações escusas da lei. Como Audre Lorde fala sobre as mulheres se posicionar perante ao medo: “fomos socializadas a respeitar mais o medo do que nossas necessidades de linguagem e significação, e enquanto esperarmos em silêncio pelo luxo supremo do destemor, o peso desse silêncio nos sufocará” (,2019, p. 53-54). Então ser destemido é não ter medo de se enunciar, reconhecendo a linguagem como unguento curativo tradicional.

Figura 33 - Paredes da UERJ falam



Fonte: Paredes da UERJ⁴²

A pulsão viva da criatividade destes *espaçostempos* nem sempre se faz presente também, durante estes tempos de pandemia muitos cineastas, como também professores, tiveram que estar distantes do set de filmagem e se reinventar para ganhar a vida. Respeitando todos os protocolos de segurança, no primeiro semestre participei de uma visita de campo para a pré-produção do curta metragem *Sankô – um corpo no mundo* (2021), projeto de conclusão de curso de uns estudantes da Àwòrán. Mesmo com todas as precauções ficamos receosos em botar os estudantes em risco, mas mesmo assim seguimos com o a visita pela Pedra do Sal e redondezas para a decupagem do roteiro. Fazer uma visita naquela região em um período tão sinistro foi uma experiência bem diferente do que costuma ser para o cinema, ruas vazias, equipe preocupada e produção reduzida. Felizmente algumas semanas depois o projeto conseguiu ser filmado e mesmo sem toda a magia que um set costuma ter os

⁴² Disponível em: <https://youtu.be/mortiPiRtmU> acesso: 28 out. 21

estudantes conseguiram realizar seu projeto e dar mais um passo na sua trajetória como cineastas.

Figura 34 - Resultados de Sankhô



Fonte: disponibilizado pelos estudantes

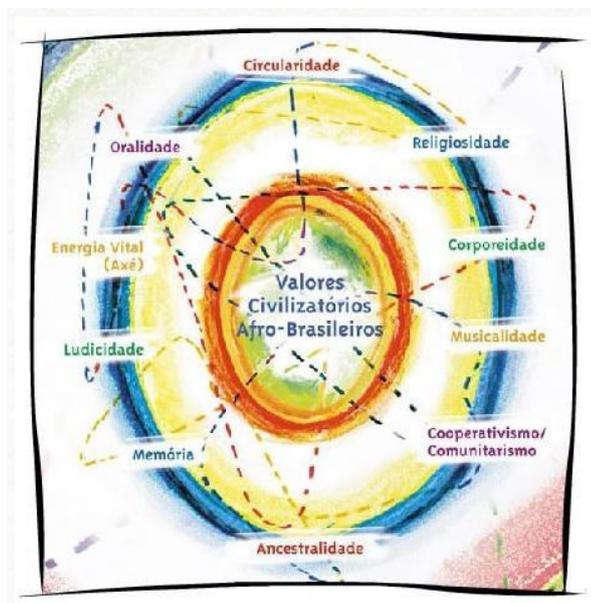
A arte de contar histórias com imagens e sons em movimento é uma tecnologia ancestral atualizada para os desdobramentos contemporâneos de nossos cotidianos. Da mesma maneira, professores também atualizam em seus cotidianos escolares essa tecnologia griot de alimentar um senso de comunidade com seus estudantes. Criar estes sentidos coletivamente são formas políticas de gerir a vida baseada no bem estar comum. Os cinemas negros atuam como políticas de vida, desde o momento que formam, empregam e dão possibilidades de carreira para jovens negros que poderiam viver o desalento. Os cinemas negros são políticas de vida porque fabulam outras formas de se organizar o coletivo, como nos tradicionais quilombos, onde a diferença e a coletividade são valores respeitados como constitutivos do que é ser humano. Com tudo isto, griots, cineastas e professores podem aprender com as narrativas atlânticas dos cinemas negros a tecer outras formas de se viver hoje.

7. EDUCAÇÃO COMO TRAJETÓRIAS DE SI

Se cineastas buscam ativar em seus públicos sentidos, emoções e percepções através da linguagem cinematográfica, professores conduzem seus estudantes por um caminho similar. A educação, tal qual o cinema, pode tentar direcionar os estudantes, seu público, em direção daquilo que bem entende os professores, mas o caminho para professores e cineastas que visam a autonomia e liberdade não pode ser tracejado apenas pela vontade de seus guias, mas sim pelo desejo daqueles que irão trilhar suas próprias trajetórias. O sentido que estes personagens irão conduzir os seus parte mais da mediação do que um posicionamento em sentido militar e autoritário. O desejo daqueles que prezam pela vida em coletivo é conduzir cada um a seu próprio destino e travessia, os ajudando a lidar com os percalços mais desafiadores. Sem evitar os desafios da trajetória como um aprendizado, pois o destino não é buscar a perfeição, mas sim saber tornar a viagem mais agradável e interessante para nós que trilhamos o mesmo caminho de vida.

Neste movimento irei sugerir processos educativos orientados pelos valores civilizatórios afro-brasileiros, princípios que buscam desatinar o legado colonial que considera improdutivo e menos importante tudo aquilo que não opera na lógica de manutenção dos privilégios da branquitude patriarcal e heteronormativa. Azoilda Trindade (2010) deixou seu maior legado suas contribuições para educação nos seus pontos riscados dos valores civilizatórios afro-brasileiros, que são: circularidades, religiosidades, corporeidades, musicalidades, cooperativismos, ancestralidades, memórias, ludicidades, energias vitais e oralidades. Educar com os valores civilizatórios não é trocar uma doutrina por outra, mas sim encontrar outros pontos que possam orientar uma trajetória educativa que desmanche as amarras coloniais do passado. Todos estes princípios são o que orientam, mas não delimitam, uma vivência que seja plural, crítica e coletiva, tomando todos os pontos da mandala como caminhos para se perder, se encontrar e se sentir bem.

Figura 35 - Mandala dos valores civilizatórios afro-brasileiros



Fonte: Azoilda Loretto da Trindade⁴³

Professores, estudantes e suas comunidades escolares fazem parte de uma grande narrativa sobre a vida: professores são aqueles que apresentam a imensidão do mundo para seus estudantes e estes criam diferentes sentidos através das interações com os conteúdos que seus educadores partilham em comunidade. A narratividade da vida não está apenas na contação de história, muito menos nos livros didáticos e paradidáticos. Professores atuam como narradores tradicionais ao dividir com seus estudantes e toda a comunidade escolar a experiência da vida, onde ela só faz sentido no encontro da vibração entre, no mínimo, dois seres diferentes. Nilda Alves fala da importância da sala dos professores para os docentes, do recreio para os discentes e dos corredores para todos presentes nas comunidades escolares, pois são nestes *espaçostempos* que se traçam narrativas em comum entre aqueles que vivem a escola. São nesses momentos descontraídos e informais que se tecem talvez uma matéria tão importante quanto os conteúdos curriculares das salas de aula. Alves comenta:

ouso afirmar que a narrativa oral de ações pedagógicas múltiplas é, sempre, o resultado da interação entre o que está narrando, o público que ouve e a memória comum que têm sobre outras ações pedagógicas. Sem essa rede, não é possível narrativa compreendida e nem formulação de novos conhecimentos. Nela é muito comum a mudança de "rota" — de assunto, de tom e mesmo de forma, pode-se passar da afirmação à negação, da afirmação ao questionamento (2001, p. 37).

É na troca, na partilha, na conversa, na escuta, na observação, no jogo, na roda e no toque que a vida faz sentido. Professores e seus estudantes vivem a partilha cotidianamente ao criar a escola como uma comunidade de saberes. Por isso quanto mais dedicada a viver o bem

⁴³ Disponíveis em: <https://www.facebook.com/532872260235838/posts/1084754288380963/> acesso em: 28 out. 21

estar da vida coletiva uma escola é, mais ela estará preparando seus estudantes e sua comunidade para a vida presente, futura e passada.

Durante tal trajetória, se perder também faz parte do processo, mas o que nunca pode ser perdido de perspectiva é o ponto de partida, pois para nos conhecermos e sabermos para onde podemos ir nunca podemos esquecer as origens. Estas raízes não são pontos fixados que delimitam nossos devires, mas sim pontos que demarcam as heranças que colhemos e irão alimentar nosso constante poder de transformação futura. Os griots partem da noção de tempo espiralar, no cruzo entre tradição e o contemporâneo na atualização das heranças para novas gerações. Ronilda Iyakemi Ribeiro fala dessa manifestação dos espaçostempos ancestrais para os griots:

Referindo-se aos griots assinala Obenga que eles dificilmente trabalham com uma trama cronológica, interessando-se mais pelo homem apreendido em sua existência, condutor de valores e agindo na natureza de modo intemporal. Não se dispõem a fazer a síntese dos diversos momentos da história relatada e sim conceder a cada momento um sentido próprio sem relações precisas com outros momentos. O griot praticamente deixa de lado os afloramentos e emergências temporais denominados em outros lugares "ciclo" (idéia de círculo), "período" (idéia de lapso de tempo), "época" (idéia de momento marcado por algum acontecimento importante), "idade" (idéia de duração, de passagem do tempo), "série" (idéia de sequência, sucessão), "momento" (idéia de instante, circunstância, tempo presente) etc. É claro que ele não ignora nem o tempo cósmico (estações, anos), nem o passado humano, já que o que ele relata é, de fato, passado (1996, p. 27).

A história ao mesmo tempo que é atemporal para os narradores tradicionais não consegue dobrar, enganar ou burlar o fluxo vivo da existência. Os frutos que nos nutrem das raízes ancestrais precisam sobreviver ao teste do tempo e provar que são nutritivos, e não destrutivos, para a existência humana. A radicalidade funciona nesse movimento, de ir até a raiz da questão. Por isso desaprender às vezes é tão importante como aprender, tanto para quem ocupa a posição de quem ensina, como o contrário. Desaprender costumes e tradições que semeiam a angústia e o sofrimento, como os alicerces coloniais que fundam o ocidente, é um processo que até pode ser mediado por um guia, mas só pode acontecer por caminhada própria.

Essa jornada de autoconhecimento dentro da perspectiva ancestral está mais relacionada a busca pela serenidade do que pela sabedoria num sentido acumulativo ancestral. Da mesma forma que a educação bancária contemporânea não forma suficientemente sujeitos atentos, críticos e ativos socialmente, a jornada do ser humano não se limita em acumular conhecimentos, experiências e muito menos riquezas. Assim, a sabedoria está mais para a execução do que conhecemos, ao invés daquilo que apenas acumulamos. O verdadeiro sábio não é aquele que ostenta seus conhecimentos, mas sim aquele que tem serenidade para discernir seus usos. Para os antigos keméticos a serenidade é a principal virtude a ser

almejada. Renato Noguera nos conta um pouco dessa qualidade através de seus estudos sobre o escriba Amenemope:

Amen-em-ope não defende que mudez, não se trata de deixar de falar ou escrever. Mas, de uma fala que se alimenta de algo que só a serenidade do silêncio é capaz de doar. A serenidade é o que permite o discernimento, o conhecimento de uma situação, das coisas, dos modos como nossa força vital e coração brigam diante de um desejo. Amen-em-ope propõe com a ética da serenidade um tipo de reflexão silenciosa que nos coloca diante da balança de Maat para medir as coisas, as palavras e agir de uma maneira que a harmonia interna não seja perdida (2013, p. 152).

Se a fala é uma forma de expressão imprescindível para a subjetivação humana, o silêncio da serenidade também proporciona elucubrações pontuais para o ser, como a própria reflexividade do banzo diaspórico. Ou até o manejo do malandro da vida urbana, que come quieto pra comer dobrado. Desde a filosofia rekhét do antigo Kemet a pedagogia do silêncio é um princípio orientador dos sábios, ancorado em Théophile Obenga, Katuscia Ribeiro aponta que “o exercício rekhético envolve essa espécie de pedagogia do silêncio. Pois, uma pessoa sábia (sai) é ‘uma pessoa prudente (sai, sat), silenciosa, sagaz em lidar com assuntos e exercitar o bom senso’ ou bom (nefer) julgamento (upi)” (2020, p. 57).

Pegando a educação escolar como exemplo, percebemos como o silêncio é importante, tanto para ouvir a explanação do professor, ou até para introjetar e compreender novos conteúdos. A própria sala de cinema precisa dessa experiência de silêncio para que se mergulhe e se deixar levar por uma narrativa. Apesar do ato de sentir a vida e estudá-la estar relacionado a serenidade do silêncio, estes não são atos frios e passivos, eles precisam de um certo calor ativo para conseguir resultados. Estudar não está restrito ao aprendizado em livros, o ato de estudar está presente desde a interação de um bebê com um brinquedo, como de uma criança pequena que aprende a regra de uma brincadeira, até quando um jovem que descobre a aplicação prática de uma fórmula da trigonometria. Para estudar, sentir e conhecer o mundo precisamos de desejo, vontade e sentimento. Como afirmou o nosso patrono da educação, Paulo Freire, O órgão humano que conduz e produz esse ritmo harmônico do querer é o coração, para o antigo Kemet na escola rekhética, filosofar não era apenas especular sobre a vida e refletir sobre a natureza, “mas também estar envolvido com amor, intenso desejo e forte entusiasmo na investigação de causas subjacentes à realidade, a fim de construir um sistema de valores pelos quais a sociedade possa viver.” (OBENGA, 2004, p.4 apud RIBEIRO, 2020, p. 54).

Atribuir ao coração este juízo de especular sobre a vida está distante da visão romântica que o amor pela profissão docente recebe na educação. Se educar é um ato de amor, o que de certa forma é verdade, mesmo nem só de amor vive um professor, é necessário

que toda uma estrutura valorize, prestigie e remunere bem professoras e professores. Tal como cineastas não trabalham apenas por amor – como bem Tothi dos Santos e outros demarcaram aqui –, toda arte e todo trabalho precisa ter um retorno que garanta a sua continuidade.

Pensando com o coração recorro da minha experiência com a Escola Criativa Àwòrán: fundada em 2018 pelos camaradas Marcos Lamoreux e Arthur Pereira a empreitada da dupla vem realizando cursos e formações audiovisuais com jovens negros e periféricos do grande Rio. Participei como aluno do curso em uma edição ainda em 2018, oferecida para estudantes da Faculdade de Educação da UERJ, e desde 2020 venho compondo a equipe de coordenação da escola. Nesse processo elaboramos estratégias e parcerias para fazer funcionar uma escola que não recursos, rendas ou investimento fixos, tudo acontece com o coração e no amor, como costumamos brincar. Realizamos este trabalho porque acreditamos em uma educação que possa proporcionar uma outra realidade para tais estudantes, principalmente quando utilizamos as linguagens audiovisuais. É claro que se pudéssemos remunerar os professores parceiros que ministram as aulas e tivéssemos recursos para investir mais nas produções dos estudantes o curso conseguiria alcançar voos maiores. Porém, é com essa faísca do coração que nos dedicamos a oferecer uma formação de qualidade e gratuita que normalmente só pode ser alcançada pelos setores mais privilegiados da sociedade.

Além de participar da coordenação das últimas edições do curso também ministrei aulas de escrita criativa e introdução ao roteiro. Nestas aulas apresentei os estudantes ao universo narrativo da escrita e apontei que uma das primeiras fagulhas de uma boa história é uma ideia que faça nosso coração vibrar, seja de felicidade, medo ou qualquer outra emoção. Acredito que o processo de criação, seja de qualquer arte, tem que partir desse sentido interno, tanto pela paixão e tesão – como nos contou Bárbara Maia – ou até da zanga mesmo, que faz nosso coração bater com coragem para enfrentarmos e conquistarmos tudo que nos é de direito. Apenas com essa garra, distante de romantizações, que iremos conseguir transformar a sociedade naquilo que acreditamos.

O que conhecemos como filosofia já existia no antigo Egito, antes da Grécia, e a função ancestral de narradores de uma comunidade dos griots contemporâneos também possui similaridades com os sábios de Kemet. Noguera (2013) bebe nos ensinamentos do faraó Merika-Rá para afirmar que os antigos sábios são artesões e artistas das palavras e estas são mais fortes e afiadas do que qualquer espada. Eticamente e com humildade os sábios são aqueles que mantêm o equilíbrio cósmico do geru maa e agem com retidão em situações desafiantes. Temos assim que ao mesmo tempo que o sábio precisa ter a ginga para conseguir se equilibrar

perante as ondas da vida, ele precisa ser direto para superar seus desafios. Como no papo reto das gírias do carioca, mas também como nas sincopes da diáspora, no dribble, na ginga, no miudinho e no rebolado, onde não a vida é apenas sobre permanecer em pé, mas saber brincar com o desequilíbrio sem nunca o perder. Iludindo com o próprio corpo aquele que não está atento.

A educação é um campo farto para encontrar essa filosofia corporificada e ritmada pelo coração. Apesar de todas tentativas institucionais e curricularizantes de adestrar os estudantes, principalmente nas primeiras infâncias, a educação só atende seus objetivos quando consegue acompanhar o fluxo de seus estudantes. É se adaptando as brincadeiras, peraltices e traquinagens presentes em qualquer sala de aula que um professor consegue conduzir seus estudantes ao caminho que cada um deles irá seguir. Engana-se também quem acha que este espírito zombeteiro está presente apenas nas salas de aula e nas crianças, muitos adultos ainda mantêm esse sopro em seus corpos e desestabilizam seus companheiros de idade. Como dito no capítulo anterior, o set de cinema é um ambiente que com frequência vive essas situações desestabilizadoras que nos fazem seguir para o imprevisto.

É o pulsar do coração – como no ritmado de inúmeros batuques diaspóricos – que conduz nossas emoções, como podemos sentir em momentos de filmes com cortes rápidos, bruscos e frequentes que buscam criar uma tensão numa cena, ou então na ambiência de um ritmo mais cadenciado para cenas mais reflexivas, introspectivas e calmas. Por isso para os narradores tradicionais, a condução de uma história pode ser mais importante do que seu conteúdo, pois é direcionando seu público ao destino esperado pelo griot que cada espectador irá encontrar seus próprios sentidos. Ao dar sentido à vida, professores e cineastas seguem os passos dos griots para conduzir suas audiências com suas histórias, como numa barca no rio que apesar de ter um condutor e destinos em comum – como o desaguar no oceano da kalunga – cada pessoa cria as próprias experiências de suas trajetórias. Os rios onde navegam estes barcos são apenas o início da jornada, ao desaguar no grande mar cada um dos navegantes pode tracejar diferentes rotas pelos oceanos da vida. Porém, esta jornada, mesmo que individual, necessita de companheiros, como diz um provérbio tradicional africano, se quiser ir rápido, vá sozinho, se quiser ir longe, vá acompanhado.

Noguera ao conversar com Amenemope encontra o navegar da barca como metáfora para a vida, onde, neste sentido, o termo barca “circunscreve ideias como experimentar, degustar, testar o gosto e participar de uma experiência que não seja ordinária. A barca carrega a ideia de que a travessia é uma experimentação” (2013, p. 149). O navegar na fluidez dos rios é um convite a novos caminhos, como também percorrer os mesmos percursos

possibilita a oportunidade de compreender, aprender e ensinar sobre estas descobertas mais uma vez ou de uma outra maneira.

Griots, cineastas e professores são assim condutores, marinheiros, pescadores, jangadeiros, ribeirinhas e navegantes destes rios da vida que desaguam na imensidão do mar e não estão sozinhos nessa travessia. Como nas mídias líquidas de Spiritu Santo (2021) que confluíram em tudo que conhecemos como cultura contemporânea. Ninguém navega sozinho, como nenhuma trajetória é isolada da mesma forma que para uma fala ser ouvida é preciso a presença de alguém escutando, só se conduz alguém, caso se tenha um outro disposto a ser conduzido. Da mesma maneira que aqueles que conduzem um público com suas narrativas precisam reconhecer a responsabilidade de tal empreitada. Como dito antes, tornar griots reprodutores de discursos autoritários de qualquer tirano, seja africano ou não, foi e ainda é uma das estratégias mais eficazes para confundir um povo. Por isso a função do griot, assim como seus similares contemporâneos, tem uma grande responsabilidade em jogo, pois são estes que conduzem suas comunidades a seus respectivos destinos. Sobre esta demanda Amenemope e Noguera versam:

“Não impeças as pessoas de atravessarem o rio se tens cabine em tua barca. Quando te derem um remo em meio às águas profundas, estende teus braços e pega-o” (AMEN-EM-OPE, 2000, p.2790280). Amen-em-ope está dizendo algo bem simples: as pessoas habilitadas na arte da palavra não podem se esquivar de ensinar a usar a barca que atravessa as tormentas de dúvidas e falta de discernimento. A barca é a experimentação do discernimento. A pessoa que tem lugar na cabine de sua barca tem a tarefa de educar os que não têm barca (NOGUERA, 2013 p. 149).

Barca aqui não é apenas o meio de locomoção, mas também a faculdade de sentimento de mundo, em todas as suas possibilidades e sentidos. Presume-se que aqueles mais experientes teriam maior discernimento e serenidade para conduzir os navegantes de primeira viagem, posto isto a responsabilidade dos líderes. Porém, felizmente, nem sempre essa premissa se faz verdadeira, como presenciamos nas diversas desaprendizagens que jovens, crianças e outros miúdos podem nos proporcionar. Portanto, o experiente não seria apenas aquele que teve muito contato com outros sábios, mas sim aquele que aprendeu muito com outras crianças. Aprende melhor aquele que muito ensinou e vice e versa. Amadou Hampaté Ba fala sobre essa ideia de pesquisa como vida:

O homem que viaja descobre e vive outras iniciações, registra diferenças e semelhanças, alarga o campo de sua compreensão. Onde quer que vá, toma parte em reuniões, ouve relatos históricos, demora -se com um transmissor de tradição especializado em iniciação ou em genealogia, entrando, desse modo, em contato com a história e as tradições dos países por onde passa (2010, p. 202).

É imprescindível para um griot o movimento de viajar, pois é ao entrar em contato com o diferente que este acrescenta vivências aos seus repertórios. Viver a pesquisa é se dispor a conhecer ainda mais o mundo, em todos seus sentidos. Vibro, me movo, logo existo.

Daí a importância do bater do coração: pesquisa é calor, desejo e vontade. Pesquisar aquilo que nos toca é bem mais gostoso, diante disso, não acredito em divisão entre objeto e pesquisador. Pesquisar os cotidianos é pesquisar aquilo que nos toca, junto com pessoas que nos cativam. Ao indagar Fabiana Maria sobre como professores e cineastas podem se tornar griots, recebi a seguinte resposta:

Contar história todo mundo conta, mas uma história pra emocionar mesmo ela precisa ser verdadeira. Precisa ter sentimento. Então os filmes, exibidos por esse griot, tem que trazer verdade e sentimentos pra esses alunos. Os livros lidos também precisam trazer realidade e sentimentos de situações vividas. Não adianta chegar pros meus alunos dos primeiros anos da educação básica e trazer livros e filmes sobre a guerra fria. Eles não vão entrar no contexto. Se quero proporcionar essa mudança preciso criar esse contexto com suas realidades. Eu acho que cineastas negros, que querem fazer com que crianças, sejam elas negras ou brancas, se apaixonem pelo audiovisual, é preciso de um filme que as emocione. Que façam eles prestarem atenção e que retrate a realidade deles. Por isso que o cinema emociona. O cinema emociona e tem uma gama de filmes diferentes, e tem público pra todo tipo de cinema, porque a gente vai pro filme que nos identifica. Tem que ter identificação. A grande sacada pra ser um grande griot é essa.

É preciso de coração para sentir e emocionar. E o coração não é o antônimo direto do cérebro, nem da razão. Não por coincidência, o sangue – líquido vivo que permeia tanto o cérebro como coração – aparece como analogia fundamental na tradição griot, pois djeli, uma das nomenclaturas deste narrador tradicional na língua maninca, quer dizer sangue. Hampaté Ba versa que, tal como este líquido vermelho, os griots “circulam pelo corpo da sociedade, que podem curar ou deixar doente, conforme atenuem ou avivem os conflitos através das palavras e das canções”(2010, p. 204). De acordo com Marimba Ani (1994) a cultura é nosso sistema imunológico, sendo assim, o sangue e seu tecido conjuntivo são os agentes que nos protegem da ação de entes estranhos e possíveis ameaças.

Em nossa sociedade professores são obrigados a dar o sangue pelo seu trabalho, muitas vezes se desdobrando em inúmeras funções de planejamento, pesquisa e confecção de materiais, sem receber em troca todo o afeto depositado nesta profissão. Professores precisam estar saudáveis para proporcionarem o acontecimento de uma sala de aula sadia, que bombeie, flua e irrigue vivacidade para seus estudantes. Infâncias e juventudes precisam estar resguardadas também, pois como Fu-Kiau e Lukondo-Wamba colocam, “o que a infância de uma geração é e será o que essa geração se torna em sua idade adulta. Uma infância arruinada é uma sociedade arruinada” (2000, s/p). Desta maneira, razão e emoção precisam proporcionar para professores e seus educandos óbvias condições para que os processos educativos aconteçam com qualidade, carinho e dedicação.

Coração e cérebro precisam funcionar na mesma sintonia para atingir objetivos em comum, que é encontrar a si mesmo na imensidão desse mundo. Como dito no navegar da

barca nas águas de Kemet que “é tão somente o signo de atravessar o mundo em busca de si” (NOGUERA, 2013, p. 152). Não há sobreposição de um órgão ou sentido pelo outro, como Noguera escreveu sobre a cardiografia dos sábios do antigo Egito, estas escrituras do coração pretendem “libertar o pensamento, o que não significa desconectá-lo do desejo; mas, articulá-lo com o desejo que não se curva à vontade de vencer os outros. Mas, somente vencer a si para ser capaz de encontrar a si” (2015, p. 124). O bem estar consigo mesmo está no discernir sereno entre estes desejos e os desenrolares do destino, pois independente da qualidade do navegar, a serenidade do sábio está em saber adaptar o seu curso e percurso as necessidades de seu destino.

Evidência dessas interrelações tradicionais entre ser, razão, desejo e destino estão na filosofia bakongo do kindezi, onde Fu-Kiau e Lukondo-Wamba (2000), nos contam que só se compreende a totalidade do mundo caso entremos no mundo das crianças. Ou como um diz um dos provérbios do antigo Kongo “quem jamais cuidar de um bebê, nunca entenderá a beleza da vida nem a de educar com amor” (2000, s/p). O retorno a raiz não está apenas no retorno ao ancestral do passado, mas também o regresso a um estado de consolidação de experiências: a infância. Apesar de a concebermos como embrião do futuro, a infância é a garantia do retorno da circularidade da vida, pois é apenas tendo a certeza que nossa humanidade pode voltar, mais uma vez, a origem do ser que temos certeza de nossa continuidade como espécie.

Entre os bambara do atual Mali, percebemos alguns outros elementos dessa circularidade do ser. Hambaté Bâ ao falar da educação na perspectiva da tradição oral africana, encontra como a repetitividade de tarefas cotidianas, como o ato de contar histórias, está relacionado a esta reinvenção constante do retorno:

Além do ensino esotérico ministrado nas grandes escolas de iniciação [...], a educação tradicional começa, em verdade, no seio de cada família, onde o pai, a mãe ou as pessoas mais idosas são ao mesmo tempo mestres e educadores e constituem a primeira célula dos tradicionalistas. São eles que ministram as primeiras lições da vida, não somente através da experiência, mas também por meio de histórias, fábulas, lendas, máximas, adágios, etc (2010, p. 183).

Estes aprendizados no chão da aldeia, se assemelham com os saberes, conhecimentos e sentidos tecidos nos chãos de escolas cotidianamente. Não é porque nos distanciamos da horizontalidade da vida em aldeia que nos esquecemos de seus ensinamentos, o saudoso mestre Délcio Teobaldo encontrou no Umbundo um verbete que diz “Capwa kiso kutima oko cili, “não é porque não vivemos uma história que deixamos de senti-la” (SIMAS, RUFINO, 2019, p. 74). Então não é porque deixamos de viver em órbita destas tradições, que ainda regem nossas vidas, que nos desligamos por completo destes saberes ancestrais. Alves ao

estudar os *espaçotempos* escolares faz algumas colocações sobre as narratividade nas salas de aula:

a cultura narrativa tem uma grande importância porque garante formas, de certa maneira, duradouras aos conhecimentos, já que podem ser repetidas. Embora, naturalmente, tenham um conteúdo que não garante a sua fixação, permitem uma evolução e uma história, embora diferente das que conhecemos em relação aos conhecimentos científicos ou políticos oficiais, que são sobretudo escritos. Assim, por exemplo, as narrativas podem incluir dados que sem nenhuma precisão são fixados e repetidos, tais como: uma 'pitada' de sal, 'algumas' folhas, 'certos' exercícios, uma história 'engraçada', a 'solução' para um problema, um 'modo de fazer' os alunos escreverem um texto maior, uma 'indicação' de como ler um livro fazendo anotações e garantindo a escrita a seguir etc (2001, p. 35)

O contato com o efêmero do terreno, em tempos que a educação se torna uma mercadoria no alto das prateleiras, é uma forma de reconhecer o corriqueiro como uma virtude. Sendo essa sua miudeza, uma riqueza como na raridade de uma pedra preciosa. É preciso não confundir cotidiano com escassez, pelo contrário, são nas pequenezas do dia a dia que se encontram as mais valias de nossas vidas. Portanto, mesmo andarilhos por excelência, os griots não se distanciam por muito tempo do solo de suas comunidades, da mesma maneira que cineastas e professores precisam estar em sintonia com seus públicos. Fabiana Maria percebe tais relações em sua fala:

Claro que o griot que a gente fala hoje é um griot muito distante de África, muito distante. Porque o griot de África são pessoas mais velhas responsáveis pelo conhecimento, ele senta pra contar conhecimento para as crianças. É o guardador das histórias por viver uma cultura oral. E o griot daqui sai desse contexto africano de ancestralidade e entra no contexto de contação de história. Então pra ser um griot no Brasil, principalmente em escola pública, e um griot de audiovisual, você tem que compreender o seu público, e saber que filme você vai passar, como você vai passar esse filme pensando na dinâmica do trabalho. Essa é a verdade, é você estar ali pro audiovisual e passar ele com verdade.

Com compromisso com as comunidades que servem, defendem e alimentam estes estão sempre reatualizando os laços comunitários e geracionais. A ancestralidade, que vai muito além da simples doação de materiais genéticos, como nota Flor do Nascimento (2018), é a continuidade histórica de erros, acertos, expectativas, frustrações e conquistas de uma comunidade. São estas amplas raízes tecidas no solo do tempo, que erguem os grandes frutos de um baobá. A ancestralidade, ao mesmo tempo que é rizoma desterritorializado e horizontal, também funciona como na imponência vertical da árvore, porém diferente da noção causal da lógica moderna criticada pontualmente pela metáfora da árvore do conhecimento por Alves (2001). Genealogicamente a árvore pode até seguir certa ramificação em galhos e troncos, mas se uma ancestralidade está desarraigada de seu solo ela não dá continuidade à sua existência. Assim, “somos eternamente responsáveis pela história que fazemos, pois é no presente que projetamos os ancestrais que seremos e, também, é nessa

eternidade que prestamos conta para os ancestrais que vivem agora e os mortos-viventes” (FLOR DO NASCIMENTO, 2018, p. 587).

Cineastas quando fabulam a história com seus documentários, e professores quando partilham a experiência histórica com seus estudantes estão trabalhando com estes fluxos de *espaçotempos*. Em tempos funestos onde a história está em disputa – não num regime de verdade, mas no silenciamento de páginas e vozes importantes da história que a História não conta – é preciso fazer emergir frequentemente a memória do passado. Como a grande Conceição Evaristo escreve:

Navegar nas águas da História é navegar nas águas da certeza (pelo menos é o que dizem os historiadores tradicionais). Navegar nas águas da memória é enfrentar as correntezas do mistério, do não provável, do impreciso. [...] Como fenômenos distintos se entrecruzam, se confrontam, se complementam, ou mesmo, substituem um ao outro. Vários são os textos em que a memória, recriando um passado ocupa um espaço vazio, deixado pela ausência de informações históricas mais precisas. E esse passado recriado passa ser a constantemente amalgamado ao tempo e à história presentes. Nesse sentido o passado surge como esforço de uma memória que está a construí-lo no presente. Tanto o passado remoto, como o passado recente, assim como o cotidiano, a matéria do hoje e do agora, tudo tentará preencher as ausências premeditadas e apagar as falas distorcidas de uma narrativa oficial, que poucas vezes se apresenta sob a ótica dos dominados (2008, p. 1-2)

O compromisso é cada vez mais necessário para preencher esta lacuna traumática entre história e memória, no fluxo da ancestralidade para as novas gerações. As crianças, frutos desta genealogia nada vertical da vida, são a oportunidade da criação novos rizomas no plano da existência. Para lidar com estas novas demandas, os griots contemporâneos precisam narrar a vida como um encantamento para produzir civilidades que não caiam na tentação da sobreposição e do esquecimento. Fabiana narra um pouco de sua experiência prática enfatizando a importância da atuação encantada dos docentes-griots:

Então por exemplo, eu que trabalho com o público de periferia e já conheço ele, vou precisar levar filmes que consigam tocar nesse público. Filmes que consigam apaixonarem eles pelo audiovisual. Se a gente pega um filme que retrate a vivência dessas comunidades das periferias e coloca num bairro rica, por exemplo, esse filme vai causar estranheza. Ele vai se tornar um tipo de estudo, vai causar espanto, porque não reflete a realidade deles. Quando a gente traz um filme que reflete a realidade das crianças e elas se identificam, tem grandes chances que eles queriam começar a agir tal qual o filme que se tornou referência. Acho que ser griot é isso, é você ser a referência na contação de história, e criar identificação com essa história. O audiovisual tem isso. Em 2019 eu passei o *Cabelo de redemoinhos* nas turmas menores que trabalho e foi muito interessante. O filme estava passando e as crianças assistindo, assistindo, assistindo. E ele é curtinho, é um curta metragem. Quando chegou na metade do filme, quando uma entrevistada fala da beleza do cabelo dela, uma menina de cabelo preso na hora ela pega o pompom tira, solta e balança o cabelo! Eu vi balanço e na hora uma professora me cutucou e pra mostrar ela soltando o cabelo e eu fiquei, tipo, “eita”! Porque tocou nela, entendeu? Acho que é esse tocar, essa verdade que temos que ir atrás. E não foi só ela nessa turma, uma criança de outra turma também de cabelo preso e soltou e ficou com o cabelo solto o dia todo! Então, pra ser griot com o audiovisual é preciso encantar. Eu sou do encantamento, gosto do encantamento. Acho que quando encanta a gente chega mais rápido.

Proporcionando a oportunidade de reconhecer suas raízes, tanto aquelas que crescem em nosso ori físico, os cabelos, como as do ori espiritual, ancestralidade, crianças se apresentam como sujeitos protagonistas no enfrentamento dessa realidade funesta e colonial.

Figura 36 - Cabelos de redemoinhos



Fonte: Cabelos de redemoinhos (2019)⁴⁴

Se a colonialidade é um fantasma que se reproduz vivo até os dias de hoje, as crianças representam uma oportunidade de fugir destas antigas amarras. Mesmo tendo diversas estruturas que mantem até crianças cativas as suas ações, o encantamento de crianças é uma esperança de descontinuidade a estes males. De certa forma este pensamento esperançoso pode até parecer meio ingênuo, o que realmente é, mas ao encararmos a ingenuidade como uma qualidade da infância, podemos acreditar na possibilidade do impossível. Décadas atrás Abdias do Nascimento (1980) já nos alertava sobre este terrível fardo, mas em tempos difíceis uma dose de esperança pode representar o incentivo que faltava para ações e organizações mais concretas. Desde os tempos remotos dos povos iorubás já observavam a descrença perante as crianças, conta o itan que Iku – o senhor das mortes para os iorubás – levava antes da hora os moradores de uma aldeia. Ninguém conseguia dar fim à carnificina de Iku, até que os Ibejis, duas pequenas crianças gêmeas consultaram oráculo de Ifá da região e bolaram um plano pra enganar de vez a morte. Um dos pequenos embalava um ritmo no tambor, enquanto o outro contagiava Iku a dançar com passos desconcertantes. Com a performance das crianças o senhor das mortes se encantou e se sacolejou sem parar. Conforme Iku se matava de dançar os gêmeos iam alternando em suas funções para descansar. O vem e vai dos dois foi tão intenso que Iku abandonou sua sede de matança e enfim deixou a aldeia em paz. Para celebrar a retirada de Iku os Ibejis foram agraciados doces, brinquedos e outros presentes pelos

⁴⁴ Disponível em: <https://youtu.be/vQde6Y5uoSI> acesso: 28 out. 21

aldeões. Até os dias de hoje tal tradição, que navegou com os iorubás pela diáspora, se faz presentes em diversas culturas, como o caruru pros erês e o doces de São Cosme e Damião.

Moram nas infâncias as mais perspicazes maneiras de subversão de tempos nefastos. A infância dribla a morbidez da coloniedade ao trazer o adulto pra brincar. Cria-se um consenso atualmente que já não existe mais infância, pelo menos como antigamente, porém, acredito que a esperteza das infâncias está no simples fato que ela consegue se adaptar em variados contextos, coisa que nem sempre alguns adultos, sobretudo os mais privilegiados conseguiriam. De fato, a infância de hoje é diferente de outrora. Ainda bem, pois a característica maior da infância é não se acomodar e estar sempre em reinvenção. Porém, nem todas as crianças conseguem saborear suas infâncias, principalmente aquelas que vivem cotidianamente o medo do extermínio em favelas, comunidades e periferias. Audre Lorde diz que “nossas crianças não podem sonhar a menos que vivam, não podem viver a menos que sejam cuidados, e quem mais daria a elas o verdadeiro alimento sem o qual seus sonhos não seriam diferentes dos nosso?” (2019, p. 47). A autora incorpora uma criança e ainda nos provoca: “se vocês querem que mudemos o mundo um dia, precisamos pelo menos viver o suficiente para crescer!” (2019, p. 47). Então para que possamos nos inspirar na maneira como as infâncias fintam a morte, as crianças precisam estar vivas e vivenciando o bem viver.

Nogueira (2019), em coro com diversos outros mais velhos, diz que as infâncias são capazes de encarar a morte no fundo de seus olhos e convencê-la de alongar a brincadeira da vida, nem que seja por poucos instantes. Fora dos desígnios da razão moderna, as crianças conseguem espantar o que é corriqueiro e instigar o inusitado nas situações mais regulares e ordinárias. Professores sabem muito bem a capacidade das crianças de nos surpreender com aquilo que nem sempre é inesperado. É nesse remelexo miúdo e inesperado que as infâncias quebram os alicerces da adultidade que a vida capitalizada nos obriga a viver. Somos seres lúdicos por excelência, da mesma forma que a arte de narrar a vida nos faz humanos, o jogo e a brincadeira definem nossas vivências. Freud coloca que é o fantasiar do brincar que tece as relações do real na vida: “a criança diferencia enfaticamente seu mundo de brincadeira da realidade, apesar de toda a distribuição de afeto, e empresta, com prazer, seus objetos imaginários e relacionamentos às coisas concretas e visíveis do mundo real. Não é outra coisa do que este empréstimo que ainda diferencia o “brincar” da criança do “fantasiar”” (2015, p. 34).

Não por acaso afirmo sem titubear que griots eram mais importantes do que soldados e guerreiros nas ancestralidades africanas, visto apenas observando a posição destes narradores nas hierarquias tradicionais. Era através das contações de histórias que originavam em

crianças o sentimento de pertencimento à uma comunidade; sentido fundamental para que alguém se arriscasse a derramar o próprio sangue em nome de seu povo. O poder da educação, sendo coercitiva ou não, demonstra como esta orientação para a vida pode traçar o destino de um ser humano. As audiovisualidades, por lidarem com o inconsciente de nossa existência são artefatos que nos educam, diretamente ou não, a crer em determinadas formas de ser organizar e viver a vida.

Noguera nos instiga ao dizer que as pessoas adultas deveriam “ser “obrigadas” a brincar e o trabalho não poderia mais se organizar pelo falso binômio: subsistência ou acumulação de excedente” (2019, p. 135). Assim, não é a maneira como tentamos controlar, delimitar e definir o vivo e o não vivo que nos faz humanos adultos, mas sim as formas como fitamos, enfeitamos e damos sentidos a vida que nos fazem ser quem somos. Para fugir deste adultescimento precoce e obrigatório Noguera brinca filosofando que se

adultescer significa perder as forças brincantes de investir no mistério inexplicável de existir – milagre. Adultescer é abrir mão da mais-valia da vida. Adultescer é a forma por excelência de corrupção da vida, algo contra o qual não temos um remédio salvador. [...] Apenas, o reestabelecimento da infância pode nos convocar a superar o adultescimento. O que isso significa? Devido ao adultescimento, fazer política tem sido uma atividade de colonização da vida. Para descolonizá-la é preciso uma política brincante (2019, p. 137).

Ser criança realoca nosso estar presente nos *espaçostempos* além do achatamento do mundo dos adultos colonizados. Pareando com Flor do Nascimento (2018) e Mbiti (1970) sobre as noções africanas de tempo e pessoa, as crianças não estão começando algo, mas sim dando continuidade as heranças do passado, por isso a recepção de tais legados precisam ser cuidadas, preparadas e incentivadas, pois elas necessitam saber de onde vieram para poderem dar seus próprios passos sozinhas.

Tothi dos Santos em nossa conversa me deu alguns bizzos sobre a realização do seu curta *Câmera de João* (2017) e percebi algumas conexões sobre esta outra projeção do tempo para as infâncias. O curta conta a história de João, um menino que vive uma vida tranquila com seus avôs e se encanta com o universo da fotografia depois que encontra uma antiga câmera analógica de seu avô.

Figura 37 - A câmera de João



Fonte: A câmera de João (2017)⁴⁵

Tothi disse que o próprio processo de concepção do filme aconteceu num outro ritmo de tempo: o roteiro começou como um simples trabalho de disciplina até que uns anos depois ele conquistou financiamento via editais pelo município de Goiânia. Com a verba Tothi começou a correr atrás de uma criança que pudesse interpretar seu protagonista e com isso abordou diversas famílias de meninos negros de diferentes maneiras, como em viagens de ônibus, até encontrar enfim o ator ideal. O diretor conta:

Por fim surgiu o Lucas Romão que foi quem interpretou o João mesmo. Ele era uma criança que fazia algumas publicidades e quando a gente fez o teste bateu certão. O menino tinha um tempo que eu imaginava na minha cabeça, um tempo mais lento, mais dilatado. Era um ritmo que eu pirava pro filme também, ser algo mais dilatado e menos correria. O Lucas fazia as coisas no tempo dele, não adiantava você querer imprimir uma outra movimentação que ele sabia qual que era o tempo dele. Aí foi um abraço mesmo. Nesse processo eu e o Lucas trabalhamos num período de um mês e meio. Criamos um cronograma de encontros pensando muito nas questões dele, já que ele tinha aula e tinha a responsabilidade em casa de cuidar do irmão mais novo dele. Entende? Teve um tempo que ficamos absolutamente desgastados um do outro e aí demos um tempo. Temos que entender que uma criança é uma criança. Eu tenho muito respeito com qualquer moleque. Em reconhecer como um ser humano em formação e não é qualquer coisa que vai sendo jogada que ele precisa catar. Rolou muito essa reciprocidade, ele conseguiu catalisar em mim coisas que fazia questão de fazer com que ele percebesse. Aquilo era meu de querer criar uma confiança sem muito jogo, mas com muita sinceridade e parceria. A gente estava ali pra fazer um negócio junto.

Sendo assim, a própria interpretação de João por Lucas já segue este outro ritmo de movimentação, intencionalmente Tothi cria um filme que lida mais com a cadência do que um corre-corre narrativo. Com sequencias mais longas e cortes mais contidos Tothi manifesta junto com a atuação de Lucas um ritmo mais capcioso, que também faz jus a este universo temporal das infâncias, diferente do tempo corrido e acelerado da maioria das linguagens

⁴⁵ Disponível em: <https://www.facebook.com/acameradejoao> acesso: 28 out. 21

cinematográficas que pretendem fisgar comercialmente adultos e crianças. O ritmo moleque e mateiro de João é o que dilata o tempo para a experiência do passado, das memórias fotográficas do avô, e não uma pressa em saber o desfecho, clímax ou punchline do filme. Esta outra percepção temporal associa as infâncias não apenas com o porvir, mas sim com toda a projeção do passado e presente que a antecede, logo precisam saber das histórias de seus ancestrais biológicos ou não. Diante disso o ensino das histórias e culturas africanas e brasileiras se torna ainda mais pertinente, pois para crianças negras o contato com sua memória ancestral foi sistematicamente inviabilizado. A criança assim brinca com a expansão do tempo o tornando pluridimensional, como no próprio trava língua que pergunta ao tempo quanto tempo o tempo tem? Tempo, o inquite Congo-Angola, é personificação divina do tempo que como Kitembo e o orixá Iroko se manifesta como uma gameleira branca, árvore esta que representa o tempo cronológico, mas que representa para crianças a oportunidade de escalar e se balançar nos galhos e ramos do tempo.

As culturas africanas em geral se manifestam através do brincar, como nas brincadeiras de roda, nas cantigas circulares, no giro espiralar dos corpos e no caminhar sinuoso dos malandros. A brincadeira encanta a forma como estes trabalham o material e imaterial da vida. Sobre este viver malandro, Noguera provoca:

A malandragem é a arte negra de crescer sem perder a infância, uma pessoa malandra é alguém que brinca depois de crescida. Quem não sabe brincar precisa colonizar a vida. A preguiça é uma tecnologia dos povos originários, uma pessoa preguiçosa é alguém que sabe a extensão da sua força e o tamanho da sua passada, trabalhando justamente o necessário para que o encanto da vida não se perca. Quem não vivencia o encanto da vida precisa colonizá-la (2020, p. 4).

Dentro de toda criança há um malandro, e dentro de todo malandro há uma criança.

Melhor prova disso não há do que o relato de Tothi sobre o ritmo de Lucas no set de Câmera de João:

O pai e a mãe dele tinham muito essa vontade de fazer com que ele realmente se envolvesse nessa carreira artística, mas o Lucas só faz o que quer. Escorpiano. Ele realmente se convenceu que gostaria de fazer o filme porque viu que poderia ser algo massa pra ele, sabe? Então acho que por isso que ele se dedicou bem em alguns momentos, em outros momentos ele estava extremamente cansado. Ele me contava que não estava afim de ensaiar e eu compreendia e dava um tempo. Isso com o Lucas foi puxando um gancho para essa questão da pedagogia. É algo que certamente vou desenvolver muito para mim.

Lucas conseguia impor seu próprio ritmo ao processo criativo de Tothi e sua equipe, mesmo respeitando o espaçamento de tempo que o menino precisava a equipe tinha suas demandas para produzir o filme, então Tothi teve que inventar táticas para trabalhar com esta polifonia de ritmos. Por isto a ludicidade é fundamental para o bom funcionar de uma escola, sobretudo aquelas que lidam com as primeiras infâncias. Tothi me contou sobre suas táticas de experimentação para criar esta relação com Lucas e mergulhar no processo do curta:

Então fomos confabulando junto assim, tinha pira com pinhole então no processo de preparação rolou uma oficina de pinhole. Chamamos a molecada da escola dele, primos, crianças da rua dele e levamos para um lugar e fizemos uma salinha de revelação. Chamei uma pessoa para poder dar essa de oficina para umas 10 molecadinhas, incluso o Lucas. Ele desenvolveu o entendimento dele com a câmera pinhole ali com outras crianças. Fizemos experiências de sair na rua fotografando, vários ensaios nossos eram tipo: nós dois pegamos um busão e íamos pra Campinas, bairro onde rolava a filmagem. Um dia foi com câmera de celular, outro dia uma GoPro. O processo do filme funcionava como ensaios e como percurso também, então fiquei tentando sempre trazer essas coisas que já configuravam ações de perceber o comportamento dele. Pensando em comportamentos, reações e interações que seriam interessantes ter no filme. Do tipo de ver uma interação do João com alguém na rua e pensar em como seria doido ter isso no filme. A gente se metia em um busão e caía pra dentro ensaiar no museu ou lugares que ele nunca tinha ido.

O processo criativo do cinema, como o de griots e professores, exige muito do experimentar o faz de conta, principalmente quando envolve crianças, atrás ou a frente das telas. Brincando de cinema os dois conseguiam tecer os caminhos mais confortáveis para que o processo criativo de ambos funcionasse de uma maneira confortável. Tothi precisou experimentar tais metodologias para cativar e encantar Lucas com a narrativa que se propuseram a criar. Como os griots que conduzem sua audiência como barcos que navegam rios que desaguam no mar, Tothi vivenciou com Lucas experiências que marcaram e formaram os dois.

Figura 38 - Lucas e Tothi no busão



Fonte: página de Facebook de A câmera do João⁴⁶

Em outro momento Tothi me conta com o próprio Lucas tinha outras demandas além do negócio com o *Câmera*, ele precisa dar conta de cuidar de seu irmão mais novo. Realidade muito comum para meninos negros, pois muitas famílias dedicam o tempo fora de casa a trabalhar. Como qualquer profissão que ocupe uma posição de responsável com os outros, o

⁴⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/acameradejoao> acesso: 28/10/21

trabalho de cineastas e professores pode ser direcionado para apresentar sentidos de mundo mais cooperativos ou não. Tothi buscou tecer um trabalho coletivo com seu protagonista Lucas, mas também com toda a equipe, sobretudo os atores, talvez seja uma delicadeza que nem todos os diretores estreados teriam.

Figura 39 - Oficina de pinhole



Fonte: página de Facebook de A câmera do João

Da mesma forma que narradores tradicionais poderiam ser orientados a servir um propósito autoritário individual, a ludicidade foi utilizada como ferramenta de execução de privilégios: como crianças brancas que brincavam com seus cativos, como ilustrado em uma das mais conhecidas fotografias da escravidão brasileira. Não por acaso, desacreditar que o cômico pode ser visto como algo que dói para alguns é uma das formas mais perversas de manutenção do racismo à brasileira. É nessa manifestação recreativa que se perpetuam na sociedade, através de pactos narcísicos, os privilégios da branquitude, que cinicamente afirma que tudo não basta de uma pequena brincadeira.

Figura 40 - Sadismo lúdico colonial

Foto: Jorge Henrique, Petrópolis, 1899⁴⁷

Lélia González (1984) observou sagazmente como esta concepção de infância se apresenta para pessoas negras, historicamente estas foram relegadas a condição de infans, aqueles que não tem fala e por isso não podem se posicionar ativamente na sociedade. Curiosamente ou não, eram estas pessoas teoricamente desprovidas de fala que educaram as primeiras crianças a falar a língua portuguesa definitivamente brasileira, o pretuguês, aquele português falado com todos os acréscimos cotidianos de línguas bantas com o kikongo, quimbundo e Umbundo.

Tal condição infantilizada a pessoas negras vem sido elaborada desde o advento do colonialismo, ao considerarem, num primeiro momento, africanas e africanos seres desprovidos de humanidade, e depois como desprovidos de maturidade, sendo vistos como grandes crianças. Nos Estados Unidos das Américas, por exemplo, homens negros, mesmo sendo senhores de idade, eram chamadas de boys, ou seja, garotos, como se não conseguissem largar de vez a ingenuidade da infância. O contraste entre o bom e mau selvagem exemplifica tal diferenciação, sendo o mau selvagem o ser negro desalmado, enquanto o bom selvagem, aquele ser inocente que de certa forma foi cooptado e adaptado à dominação colonial. Filmes clássicos do cinema hollywoodiano apresentam tais características como nas franquias de Tarzan, King Kong e Tintim.

González (1984), já determinando uma autonomia negra opositiva a estas considerações, diz que o lixó vai falar e numa boa. Debochando desta estrutura adultizada Lélia desestabiliza noções coloniais ao assumir a sua oralidade brincando com o nosso

⁴⁷ Disponível em: <https://www.brmais.net/blog/a-pedagogia-racista> acesso em: 28/10/21

pretuguês, como crianças que inventam outras línguas ou palavras que o vocabulário adulto não dá conta. Então é a partir da invenção de novos sentidos que as velhas cartas podem ser desembaralhadas, como crianças que usam o faz de conta para derrotar monstros e vilões e vencerem suas batalhas. Por isso, a gente vai brincar, e numa boa. Fanon reconhece também em tom ácido esta ruptura com o império da unidade colonial, encarnando a ilusão de superioridade branca como uma arma:

O colonizado sabe de tudo isso e dá uma gargalhada cada vez que aparece como animal nas palavras do outro. Pois sabe que não é um animal. E justamente, no instante mesmo em que descobre sua humanidade, começa a polir as armas para fazê-la triunfar. No período de descolonização a massa colonizada zomba desses mesmos valores, insulta-os, vomita-os (1968, p. 32).

É nesse escracho que está presente, como corrobora Sodré, “a potência emancipatória contida na ilusão, na emoção do riso e no sentimento da ironia” (SODRÉ, 2006, p. 25) que bamboleia o ratio dogmático ocidental que não sabe lidar com a diversidade do real, a infinitude dos opostos e o mistério da diferença (SODRÉ, 2006).

Crianças tendem a lidar criativamente com as diferenças, precisamos aprender e desaprender com elas para circundar os fantasmas do colonialismo. É nessa pulsão que vibra em conjunto que se criam comunidades. Como griots que cativavam seus ouvintes com a magia da narração, as infâncias cotidianamente usam o imensurável da vida para criar parcerias e eleger cúmplices para seus jogos. Como numa educação que sai de si e encontro o outro na imaginação. Ficcionalizando o real, como os narradores tradicionais, que crianças ao brincar na rua, aprontarem uma peça, plantar bananeira, virar de ponta a cabeça, fazer comidinha, encarnar bicho, rabiscar as paredes, assistir um filme e comer pipoca atam os laços da comunidade e se tornam disponíveis uns aos outros à experiência da vida. São estas pequenas invenções cotidianas que ritualizam o espírito de comunhão, desde o fantasiar do brincar para viver a existência, como o navegar na imaginação das narrativas para compreender a vida. Simas e Rufino jogam com as formas como o brincar dá o acabamento a vida:

A brincadeira comunga as pertencas e os devires. Somos seres de jogo, nossos corpos são suportes inventivos que enunciam em múltiplas gramáticas, ações criativas, lúdicas e inscrições sagaz que dobram o desencante do encarceramento existencial. Assim, no jogo posso ser o que quiser e me embolo ao outro na lida de escarafunchar cada canto do terreiro mundo, quintal, calçada, roda, sombra de mangueira, beira de rio e viela que se arma como palco para a criação. Se o ser está para o mundo como uma possibilidade, a educação o embala no processo do tornar-se via experimentação das alterações nos modos de sentir. Dessa forma, os processos educativos se fiam como uma perspectiva de sociabilidade que, vivida como brincadeira, revela a potência que carregamos e que desenhamos na vida como experiências de fartura, alegria, prazer e conflito (2019, p. 48).

Diante a esta virada de mundo, a sagacidade – a sabedoria ancestral acontecida no agora do cotidiano – não é propriedade dos grandes sábios apenas, como antigos keméticos, anciões e griots. A sagacidade está presente nas molecagens de meninas e meninos que

embolam mundo conforme suas vontades subjetivas e desembolam quando for necessário ao coletivo. De acordo com os dois pedagogos da encruzilhada no jogo da sagacidade se cruzam inocência e experiência, disputa e partilha, honra e esperteza, negação e explicação. Na relação com o outro como fundamento vivo. “É ele que me espreita, me implica, me incomoda, me move, me faz descobrir a mim mesmo e entender que, seja nas saídas ou entradas da brincadeira, em cada canto eu o encontrarei” (SIMAS e RUFINO, 2019, p. 48). Uma educação focada numa experiência de partilha e fartura foca na existência do outro como oportunidade de conhecer e experienciar a si mesmo e a vida como um tudo, numa abordagem muito diferente do projeto necroliberal de educação de acumulação bancária. Simas e Rufino elaboram que “se educa na festa, no barulho, na diferença; para os mais variados fins, porém nem tudo que se pinta como “educação” pode ser garantido como algo comprometido com a luta por justiça cognitiva e social” (2019, p. 52).

Adilbênia Machado (2014) nos encanta ao afirmar que a filosofia da sagacidade é uma longa tradição para o continente africano, onde todo um amontoado de saberes filosóficos foi tecido por milênios de experiências cotidianas entre pessoas, aldeias e comunidades. Os sábios filosóficos são aqueles que possuem a sagacidade de serem conhecedores sobre os saberes de seu povo, e estes saberes não estão presentes em obras ou tratados, mas sim em tudo que o tecido conjuntivo da oralidade se nutre cotidianamente. Distante da necessidade de letramentos e alfabetizações ocidentais, os filósofos da sagacidade africanas são aqueles que sabem muito bem o que seu povo precisam e por ele são constantemente alimentados com conselhos, histórias, dicas e provérbios. Da mesma maneira que crianças possuem uma sagacidade quase que inata a sua existência, professores precisam proferir deste saber ancestral para proporcionarem experiências pedagógicas a seus alunos que deem continuidade a esse histórico crítico e pertinente a experiência de vida coletiva. O verdadeiro bem estar não é acumular, mas saber partilhar a fartura de sentidos que a vida pode permitir.

Só conseguimos nos comprometer, com qualquer causa que não tenha relação direta com aquilo que sentimos na pele, quando alcançamos um estágio de serenidade que nos permite ser empáticos com o diferente. Em culturas onde o eu é hipervalorizado, não num sentido de autoconhecimento, mas sim de preocupação excessiva com si próprio, empatizar com o outro pode ser um desvio de caráter ou sinal de fraqueza. Indo além dos diversos males que a competitividade canibal cria quando a superação do outro, muitas vezes com consequências mortais, é o objetivo maior para definição de uma espécie de culto ao eu, a vida adversa e austera a diferença cria uma sociedade descompassada e fora de sintonia. Se ao menos o culto ao eu representasse uma sadia preocupação com si mesmo poderíamos

encontrar benefícios a interminável competição liberal, porém como dizem as tradições africanas, a vida é um complexo arranjo de teias que se tocam, interligam e conectam. A vibração de uma delas influencia, mesmo que minimamente, influencia todo o arranjo. Desta maneira, se por acaso uma teia é sobrecarregada e rompida ela pode representar o colapso futuro de todo o arranjo. Então para nos comprometer eticamente com uma noção de coletividade é necessário que antes de tudo nos conheçamos ao ponto de saber como se posicionar nesta harmonia universal. É preciso saber o ponto de partida inicial para compreendermos os destinos que podemos seguir como coletivo.

Não digo apenas de comprometimento ético coletivo num patamar totalitário onde todas as subjetividades individuais estão em função de um objetivo em comum, mas sim de sociedades que prezem a existência coletiva ao ponto de não relegar a maior parcela da população à sub-humanidade. Como o jogo e o narrar, que precisam da diferença e do outro para existir, a humanidade de um ser só pode ser algo comum caso a de outro não seja afetada, pois ao mesmo tempo que se criam humanos menores, outros se privilegiam com uma suposta super-humanidade que garantiria privilégios e benefícios a um grupo específico. Diante disto, Tiganá Santana (2019) ao traduzir a função dos Ngangas como especialistas pontua que geralmente as civilizações africanas tendem a acreditar que toda a subjetivação – seja ela cultura, conhecimento ou experiência – que possui valor coletivo deve ser partilhada de alguma maneira para o todo. Não de forma artificial, mecânica ou obrigatória, mas de maneira que possa proporcionar o desvelamento de outras possíveis vivências. Ou seja, o desatar de nós aqui pode representar em algum momento o enlaçamento necessário de um arranjo que estava prestes a ruir, assim, a partilha necessita de momento e lugar específico para acontecer. O que movimenta a harmonia deste arranjo cósmico é uma força vital que atua como uma música que anima estas cordas, segundo Nei Lopes, desde o berço até a sepultura a música transgrede a experiência humana, sendo que no “universo, todas as coisas dançam uma mesma música cósmica, cujos ritmos e melodias traduzem as palavras das forças espirituais” (2005b, p. 38).

Como todas as criações artísticas pulsam a partir da mesma origem na acepção africana podemos pensar os cinemas como formas de conhecer as próprias vibrações internas. A experiência íntima de fruir o cinema nos proporciona momentos de reflexão e de mergulho em si mesmo, principalmente quando o filme reverbera em sintonia com nossas experiências. Logo assim, os cinemas negros arranjam harmonias subjetivas que nos permitem escutar a música que nos rege. Francisco Ricardo fala um pouco sobre essa experiência reflexiva de se encontrar no cinema:

Tem uma coisa do cinema que eu acho que sensacional é que ele é muito bom para fazer que as pessoas se reconheçam e se vejam nos lugares. Se consumíssemos um cinema em que a gente se visse a autoestima da população ia aumentar cem por cento. Porque elas iam entender que elas podem estar na televisão e que elas podem ocupar espaços que são negados a ela. Temos que ter pessoas pretas e não brancas nesse lugar de escolha e poder. Então é importante que tenham diretores de arte preto, um diretor indígena etc. É importante ter várias cabeças não brancas nesse espaço para aí sim podermos nos enxergar de fato.

Nos reconhecendo no plano das estesias que permeiam nossos cotidianos é uma forma de romper com a estrutura narcísica que oferece a branquitude como padrão, e num país plural como Brasil é fundamental que a não-branquitude seja uma constante em representações audiovisuais. Conhecer a si mesmo é reconhecer quais fantasmas precisam ser exorcizados e quais tecnologias podem proporcionar tal processo, pois isso as diversas formas de linguagens devem ser aliadas nesse processo, sejam elas comerciais ou não. Quanto mais for ampliado o plano de discussões para além dos muros da academia, mais será possível se destilar esta falsa normalidade branca que polui nossos sentidos comuns. Troquei com Francisco Ricardo alguns pontos pertinentes a essa percepção de um campo ampliado de atuações:

— Com seu trabalho como um artista que cruza várias linguagens você acha que a arte e a educação podem transformar nossa sociedade nesses tempos difíceis? — pergunto.

— A construção da arte na escola, pelo menos como ela está agora, é muito difícil de poder proporcionar essa transformação, mas acho que a arte tem um potencial de mudança na vida das pessoas sim — responde criticamente Francisco. — Isso envolve uma série de relações de se perceber na arte, de se entender como participante do mundo como uma figura sensível. Eu como arte educador tinha como ideia principal sensibilizar os alunos. Se a arte educação de fato acontecesse nesse país ia ser sensacional. Não digo que isso é culpa dos arte educadores, porque acho que não é. Digo que a culpa é de um processo político mesmo que a gente não valoriza o arte educador. Temos uma cultura indígena enorme, uma cultura negra gigantesca que poderia ser usada pra transformar a vida dessas pessoas. Acho que a arte tem muito desse poder, mas também acho que a arte sozinha não vai conseguir fazer isso.

A arte da educação em si não poderá promover as mudanças necessárias, ainda mais reconhecendo que a maioria dos órgãos educativos, apesar de todo esforço de muitos professores, está cooptado por um sistema que mais se interessa em reproduzir as desigualdades do que as combater. Para enfrentar tais ameaças é preciso entender as tecnologias que estão ao nosso dispor, partindo desta perspectiva tradicional africana, encontramos nos valores civilizatórios cunhados por Trindade (2010), princípios que podem orientar o trabalho de griots contemporâneos.

Entender as tecnologias vai muito além dos professores saberem usar didaticamente quadros negros ou brancos, livros, projetores, caixas de som, diferentes tipos de papel, montar murais de eva ou então cineastas que saibam manejar as melhores câmeras, conhecerem o nome de todos os planos, saber usar os equipamentos mais caros, serem especialistas em todas as técnicas de atuação dentre outras. Entender as tecnologias é saber como usar estes dispositivos tecnológicos, digitais ou não, em comunhão com uma perspectiva que ressoe com os objetivos de sua ação. Ou seja, se estamos pensando no tornar-se griot, professores e cineastas precisam atuar para estenderem os fios do tempo passado através dos tecelões de agora, sendo estudantes ou espectadores, fazendo com que este público cativo, motive e ative tudo aquilo em potência do agora para um futuro de bem estar e coletividade.

Câmera de João nos convida para sentir alguns destes princípios que orientam esta outra perspectiva, sobretudo na relação do protagonista com seu avô, que ao ensinar sobre os mistérios da câmara escura apresenta o menino a uma outra forma de perceber a vida. Adilson Maghá, que interpretou o avô, serviu como um tutor também para Tothi, pois segundo relato do diretor, foi essa relação próxima com os atores que foi possível elaborar algumas das nuances do filme. Tothi conta:

O Adilson Maghá, ator que interpreta o avô, trouxe pra mim me dizendo que tinha uma coisa da voz e do tempo de fala que tem que ser meio onírico. O cara falou isso e eu fiquei 'É isso mesmo nego veio!'. Foda-se essa outra compreensão enquanto técnica. É isso eu queria: que essa voz viesse do além e transitasse o presente e o passado ao mesmo tempo. E o tempo todo essa coisa na minha cabeça que o filme é presente e passado e vice e versa. Não são só duas gerações, ele é presente e passado porque é a comunicação que está sendo estabelecida. De uma criança que volta e de um velho que continua. Tudo isso dentro de um processo de observação em que também me propus. Hoje consigo falar isso, mas na época não tive tempo pra refletir sobre isso, o bagulho estava acontecendo. O máximo que dá pra montar é uma estratégia de comportamento. De respirar, ver e deixar acontecer e só interferir se realmente precisar de interferir, se não deixa correr. É muito disso do filme ir se formando dessas introduções que fui formando ali e conseguindo minimamente administrar sendo só um condutor. Ou outra palavra que atribuo muito a educação, de ser o mediador. O professor é o mediador do conhecimento e da troca que se estabelece ali. Compreendendo essa situação de mediação me possibilitou alcançar várias coisas ali que estão pra além do resultado do filme.

Como um mais velho ancestral Maghá fez a sua atuação ir além das barreiras da interpretação servindo como um mediador para o diretor do curta. Expandindo seu papel de narrador da vida ele fez Tothi perceber certas camadas da experiência entre João e seu avô que não estavam completamente palpáveis. Como dito antes, na experiência não linear do tempo africano, o passado se expande no futuro quando o mais velho se faz presente no mais novo, dando assim continuidade à tradição. É muito interessante notar também essa relação masculina entre os três atores nessa relação: três homens negros de diferentes faixas etárias, se relacionando numa experiência de carinho, afeto e confiança. Enquanto o cuidado e a

educação são *espaçotempos* historicamente relegados a mulheres, Tothi, Lucas e Maghá conseguiram criar uma sensibilidade entre os três quebrando os estereótipos que delimitam homens, sobretudo negros. A relação destes enfatiza a tessitura de uma solidariedade que é fundamental para combater o semicídio ontológico que afeta os homens negros.

Figura 41 - Tothi e o mais velho Maghá



Fonte: página de Facebook de A câmera do João⁴⁸

Diante disso, Machado aponta que é importante que aprendamos com nossos mais velhos, nossos kotas, nossos griots e nossos anciões, pois, “educar ouvindo e citando mestres de capoeira, samba, maracatu, referindo-se aos heróis do cotidiano, aos mais velhos de cada lugar em meio aos renomados nomes da história da filosofia, da educação, ou seja, aqueles que se arrogaram o direito de falar, pensar e criar conceitos, conhecimento” (2014, p. 5). Apesar destes guardiões tradicionais não terem o mesmo reconhecimento social – principalmente por não serem muitas vezes validados por diplomas oficiais – que professores e cineastas podem ter, estes atuam como mediadores entre a sabedoria ancestral e a continuidade da vida. O que de fato não impede que estes mais velhos sejam mal guias, apenas por sua experiência, mas um ancião que reconhece o peso de sua responsabilidade sabe aquilo que pode partilhar com alguém que inicia a sua trajetória agora.

Tomando como partida essa pluralidade de saberes ancestrais podemos flunar brevemente sobre como estes valores civilizatórios se relacionam com as tecnologias de nossos personagens.

A oralidade é a habilidade fundamental de qualquer griot, através da potência das palavras entoadas que contadores tradicionais criam suas narrativas e dão continuidade ao

⁴⁸ Disponível em: <https://www.facebook.com/acameradejoao> acesso: 28 out. 21

legado de uma comunidade pelas gerações. A voz é o principal instrumento do trabalho docente, é através da fala que se geram as interações entre os presentes em uma sala de aula. É a palavra que precede a escrita, a leitura, e a inserção de qualquer ser no mundo. Cineastas fazem uso da oralidade para modular suas histórias conforme a necessidade de seu público, a fala de um personagem é a janela da audiência com o universo criado por cineastas. Para os sábios keméticos, os narradores tradicionais tem a postura “de um artesão que tem a palavra como matéria prima para lapidar” (RIBEIRO, 2020, p. 52).

A energia vital é o âmago que preenche a força de vontade de um griot, é ela que orienta o andamento de suas narrativas, quando a energia vital do contador de histórias consegue entrar em sintonia com a de seu povo seu dever está cumprido. Para o trabalho de professores a energia vital é o fluxo que cria sentido e significado à educação, sentir as vibrações de uma turma facilita o seu trabalho de mediação e condução dos estudantes. Para o cinema a energia vital é aquilo que compõe o sentido de um filme, por ser um trabalho de coletivos, o cinema precisa confluir diferentes energias para que um filme possa funcionar coesamente como narrativa cinematográfica. Sobre esta inexplicável energia Nei Lopes prosea: “todos os seres do Universo têm sua própria força vital e esta é o valor supremo da existência. Possuir a maior força vital é a única forma de felicidade e bem-estar” (2005b, p. 28).

Ludicidade é a ginga que um narrador tradicional possui de aproveitar e fazer curtir uma contação de histórias, é brincando que público e contador conseguem esticar o real da vida até o inimaginado. A brincadeira ensina a educação a lidar com seus estudantes, o lúdico não deve ser uma palavra vazia para professores, mas sim uma pulsão que o faça vibrar com prazer nas trocas nos chãos das salas de aula. O cinema é brincadeira de faz de conta por si só, cineastas são brincantes ao jogar com nossas emoções como se fossem temperos que podem tornar uma refeição mais ou menos salgada, doce, picante, ácida ou amarga. O entretenimento é aquilo que cativa qualquer formação, então quem forma tem que estar disposto a se deformar e aqueles que se formam precisam achar graça em se informar.

A memória é um baú que tem como grande responsável o griot, este não é dono dele, mas sim o encarregado a compartilhar cada um dos tesouros, garantindo que eles retornarão um dia para o mesmo baú, mesmo que alterados por aqueles que o tocaram. Professores são responsáveis em trabalhar a memória de toda uma comunidade escolar, fazendo seus estudantes não esquecerem do passado, para não permitir que os mesmos erros de outrora se repitam no futuro. Para cineastas a memória é uma ilha de edição, então estes tem outro tipo de responsabilidades com ela, o que não impede de cineastas terem um compromisso em

registrar com sons e imagens aqueles que um dia não estarão mais aqui. A memória é a fluidez do passado no presente, como água de um rio que flui sem parar em direção ao oceano, mas que de certa maneira sempre retorna para sua origem.

Ancestralidade é a origem qual se nutrem todos os tesouros de uma comunidade, os griots são aqueles que colhem essa memória ancestral e alimentam um povo para que nunca esqueçam o sabor de sua origem. Para as salas de aula a ancestralidade se manifesta como hereditariedade, mas não biológica, mas sim tudo aquilo que o mundo herda geração por geração, assim, professores são aqueles que compartilham essas heranças universais com seus estudantes. O cinema engloba o culto as ancestralidades, não de maneira hierárquica, mas como momento de celebração e contemplação do passado, como uma reviravolta afrofuturista que bebe o passado para narrar o presente e regar o futuro. Nas filosofias das ancestralidades africanas, conforme nos conta Machado (2014), o ancestral nunca é o fixo, mas sim o movimento constante que encanta o passado no presente.

O cooperativismo age como a massa que engrossa o caldo cultural que o griot serve a sua comunidade, ou também, age como as plaquetas que dão liga ao tecido sanguíneo que faz vivo um povo. As histórias de um grupo social são o sentido de conjunção que os fazem cooperar um em prol do outro. Professores são aqueles que narram esta grande história coletiva que faz a vida só fazer sentido na existência do outro. Uma escola é apenas um pequeno mundo que em conjunto com o restante compõem a sociedade. Cinema é uma arte coletiva que só existe quando um confia no trabalho do outro, quando todos se comprometem com um objetivo em comum a magia do cinema acontece. Cooperativismo acontece quando todos estão dispostos a dançar uma música na mesma harmonia. Isso não quer dizer que todos precisam dançar no mesmo sentido, a polirritmia é muito bem vinda, desde que não atrapalhe o arranjo geral. Mogobe Ramose ao falar da ética do ubuntu encanta ao dizer que “a concepção filosófica africana do universo como uma harmonia musical não pode deixar de ser a expressão da razão através da emoção” (1999, p. 8-9).

Musicalidade é o sentido de mundo que rege as tradições africanas. Como diz o ancião Nei Lopes, a música “acompanha também a transmissão oral da história, do saber e dos contos e as várias formas de recitação poética” (2005b, p. 37). Griots aproveitam esse artifício para musicar e fortificar suas palavras. Com a vibração de acordes, cordas vocais e corações a música embala todo um povo a criar seu próprio conjunto de ritmos. A música ritualiza cotidiano, criando para cada etapa um canto em tempos diferentes, professores encantam esse ritmo para ensinar seus estudantes sobre a importância de dançar conforme a música, mas também de criar seus próprios passos. No cinema a musicalidade é o tecido que forra e cobre

toda a experiência de assistir um filme, como um tambor falante as trilhas sonoras conduzem os espectadores pela trama, antecipando sensações e precipitando emoções.

Corporeidade é a razão em sentido e a lógica da emoção, com ela o griot encarna a narrativa na pele, nos membros e na cabeça. O corpo é o espelho que convida o outro a refletir e a criar seus próprios movimentos narrativos, tatuando na pele a história de uma comunidade. Para as salas de aula o corpo é um convite à educação, distante da comum demonização, só se internaliza conteúdos, currículos e metodologias quando professores convidam o corpo pra dançar. Observar a disposição dos corpos numa sala de cinema diz muito sobre um filme, são em pequenos detalhes como o apertar das mãos em algo, roer as unhas, bater os pés que percebemos a tensão e a intenção de uma narrativa. O corpo fala, racionaliza e sente a vida muito mais do que o ocidente está preparado para assumir.

A religiosidade é a maneira como o corpo é sacralizado com a imaterialidade da vida, os antigos narradores usam o imensurável da espiritualidade para criar uma liturgia com a forja da palavra. As crenças são bem vindas na escola desde que caibam todas juntas numa sala de aula, respeitando a laicidade diferentes formas de fé podem habitar as escolas recheando corpos e mentes. No cinema o sagrado e profano transam diferentes formas de narrar e proferir sua existência, certas narrativas podem atuar como homenagens a diferentes divindades, como o próprio cinema pode ser um grande ritual.

As circularidades são os giros que o tempo nas concepções africanas se conforta, por tracejar uma espiral onde o fim também é o começo, as formas de narrar para os tradicionalistas passeiam por caminhos nada lineares. O que pode parecer confusão só evidencia diferentes formas de se pensar e compreender. Para as escolas o círculo é uma forma essencial desde a roda da infância, o circular do escrever de mão dada, os ciclos biológicos e as circunferências matemáticas. Com o círculo podemos circunscrever uma educação que não se fixe em linhas retas ou tortas, mas sim com caminhos únicos e singulares. Nos cinemas as circularidades estão nas maneiras de contar uma história: algumas nós já reconhecemos de outros filmes, outras já sabemos onde vão terminar, mas mesmo assim assistimos. No cinema a curva do tempo é quase imperceptível e como uma montanha russa somos conduzidos pelas mais variadas emoções. A circularidade é a emoção da vida de ser surpreendido com as curvas do tempo e de ter certeza que nenhuma lógica é reta.

Os cinemas negros partem da perspectiva da circularidade dos valores civilizatórios como muitas outras manifestações culturais de origem africana – como os xirês dos iorubás, ou a roda de capoeira angola –, tanto na horizontalidade de sua produção, e sobretudo na sua distribuição. Em diversas experiências que tive frequentando cineclubes as cadeiras eram

dispostas de maneira não linear, quebrando com o cartesianismo da disposição dos corpos e mentes. Em muitas experiências de formação, pensando no contexto educativo, um dos primeiros momentos era se dispor em roda, seja com carteiras ou não, eliminando também o cartesiano das cadeiras da sala de aula, onde um único ponto – o professor – é centralizado, dando a oportunidade de todos se encararem nos olhos, com a mesma distância.

Figura 42 - Cinegrada em ação no Cocobongo



Fonte: Coletivo CRUA⁴⁹

Sair da sala de aula tradicional é uma forma de apresentar aos estudantes que o próprio mundo é uma grande aula. Como cineastas nos convidam para conhecer o mundo com seus filmes, professores, como os narradores tradicionais, precisam convidar seus estudantes para viajar o mundo, até sem precisar sair de sala.

Minha experiência como professor na Àwòrán viveu muito dessa organização em círculos, uma das premissas da proposta educativa do curso é autonomia, onde aqueles que estão ali teoricamente “dando a aula” estão apenas partilhando experiências, o mais importante são as trocas geradas a cada encontro, daqueles já iniciados nas linguagens audiovisuais ou não. Ainda mais que diversos conteúdos abordados pela escola não se limitam a transmitir conhecimentos técnicos sobre fotografia, iluminação ou edição por exemplo, mas sim de compreender porque um corpo enquadrado por certo ângulo de uma câmera ganha destaque ou não na edição final de um filme. A própria experiência de conduzir uma formação à distância via meios digitais já é diferente e descentraliza essa posição rígida do professor, pois todos estão ali compartilhando a mesma tela, ao mesmo tempo que estão vivenciando *espaçostempos* diferentes. Poder fluir com mais liberdade por esse caminho de

⁴⁹ Disponível em: <https://www.facebook.com/coletivocrua> acesso em: 28 out. 21

aprendizagem e ensino é uma experiência única. Tânia Rivera acrescenta ao debate sobre a organização:

O cinema pacifica, porém, essa violenta sujeição à imagem, ao fazê-la coletiva e massificar seus sujeitos: ali onde a literatura e as artes plásticas convocam um olhar singular, único, o cinema propõe a miragem do compartilhamento do olhar (O mesmo olhar para todos! Todos em um mesmo ponto de vista, a todo momento!) (2008, p. 74).

Acredito que tanto a experiência da disposição circular em roda em experiências formativas, como a centralidade da tela do cinema não dão conta de descentralizar por completo a presença de uma pessoa que segure o bastão da fala, seja isso positivo ou não. Mas creio que seja possível criar outras táticas de nos organizamos para desfrutar essas experiências coletivamente em outros sentidos. Todos nós somos narradores que traçam, escrever e criam suas próprias histórias, mesmo reconhecendo que é impossível escrever histórias sozinho. Jogamos como crianças com os obstáculos, brincamos com a linguagem como poetas e peregrinamos como lunáticos pela vida, este é o processo criativo que nos faz ser quem somos. Sobre a criação Freud aponta que

O poeta faz algo semelhante à criança que brinca; ele cria um mundo de fantasia que leva a sério, ou seja, um mundo formado por grande mobilização afetiva, na medida em que se distingue rigidamente da realidade. E a linguagem mantém esta afinidade entre a brincadeira infantil e a criação poética, na medida em que a disciplina do poeta, que necessita do empréstimo de objetos concretos passíveis de representação, é caracterizada como brincadeira/jogo [Spiele]: comédia [Lustspiel], tragédia [Trauerspiel] e as pessoas que as representam, como atores [Schauspieler] (2015, p. 35).

Então para sermos os griots que nossas comunidades precisam temos que nos aventurar a desconhecer o conhecido e desbravar o desconhecido, mas sem perder de foco o ponto de partida, pois é ele que nos fortifica a enfrentar nossos medos e nossos algozes. Encarando esse inimigo em comum podemos partilhar com calma aquilo que nos sobra e receber aquilo que nos falta, pois é trocando que conhecemos um pouco mais sobre nossas necessidades de vida. Experimentando todas essas possibilidades ficamos cada vez mais confiantes com os artefatos que possuímos, podendo moldar o nosso redor ao nosso prazer coletivo, pois a vida só faz sentido na partilha e no encontro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Cineastas e professores encontram-se quando atuam como griots para suas comunidades ao apresentar para seu público um mundo narrativo que rompa com o histórico que desumaniza pessoas negras. Há muito da capacidade de contar histórias na educação, da mesma maneira que há muito de educativo no cinema. Educação e cinema quando atuam juntas podem criar uma comunidade crítica a falsas demagogias, e fortificada para repelir e enfrentar qualquer ameaça a qualquer indivíduo de um grupo. Os cinemas negros projetam com suas narrativas uma outra forma de encarar a existência negra no mundo, ao invés de representações que objetificam pessoas negras nas mesmas prisões de sempre. Ao criar uma gama de produções cinematográficas que dialogam com uma outra representação negra nas telas de cinema cria-se uma comunidade brasileira de realizadores negros empenhados em transformar nossa cinematografia, movimento que ecoa em comunhão com um movimento diaspórico que busca fazer um cinema à cor da pele. Professores e cineastas engajados as tecnologias griots buscam através de suas práticas conduzir seus públicos a caminharem suas próprias trajetórias de vida, mas tecendo em conjunto um bem viver que faça sentido para todos nós.

É evidente que a paixão move esse trabalho andando corpo a corpo com o pensamento científico, mas mesmo assumindo essa afecção pelos três principais tópicos dessa pesquisa evitei romantizações sobre África, cinema e educação. A África apesar de representar uma singularidade para as pessoas negras da diáspora é um continente plural que abarca tanto heranças que podem nos ajudar a reelaborar nossa vida ocidentalizada, como contradições que não contribuem para um estilo de vida coletivo e emancipatório, assim como todo o restante das sociedades ocidentais. Abordar a África com paixão exige respeito e compromisso para narrar uma história que foi cirurgicamente negada a seus herdeiros, então apesar de evidenciar um pensamento tradicional africano que parece único saiba que ele foi tecido pluralmente por uma tendência observada por diversos pesquisadores africanos sobre seu continente. Da mesma maneira a educação, assim como os cinemas negros, não pode ser vista como uma panaceia que irá curar todos os males da população negra, é preciso responsabilidade para conhecer os segredos envolvidos na arte de educar e no fazer cinema para não repetir os erros que estas mesmas instituições tomaram ao transformar uma tecnologia que poderia ser emancipadora em mais um produto capitalizado e cerceador.

Na própria trajetória de pesquisa desta escrita agi como um andarilho, como os griots tradicionais, ao caminhar por diferentes correntezas de pensamentos, raízes culturais e fabulações coletivas. Cineastas e professores nunca poderão ser griots no sentido tradicional da função, porém atuando através dos sete movimentos que elaboro no decorrer dessa pesquisa estes podem seguir um devir griot, uma pulsão que agencia os repertórios e tecnologias dos antigos griots para nossos tempos. Recapitulando os movimentos cineastas e professores precisam: viver a pesquisa, reconhecer as raízes, enfrentar as ameaças, criar comunidades, conhecer a si mesmo, entender suas tecnologias e dar sentido à vida.

Cada movimento nos permite refletir sobre os diferentes desafios que aparecem nos cotidianos de professores e cineastas negros engajados em combater o racismo. Como etapas de um grande caminhar em cada um desses movimentos desaprendemos certezas, recordamos o que já passou, tomamos coragem, abraçamos os semelhantes, sentimos a nossa própria pulsação, reconhecemos nossos repertórios e damos sentido coletivamente a vida.

No primeiro movimento, para viver a pesquisa embaralhamos os sentidos fixos que a ciência atribui a visão compartimentada a vida, vendo que se antes de tudo ela é uma experiência narrativa, as linguagens e as maneiras que nos sobrepomos a elas são fundamentais para compreendermos a realidade que nos propomos a transformar. Antes de tudo a caminhada em direção ao ser griot pode parecer individual, mas só encontra sentido quando troca e dialoga com outros tecendo assim nós primordiais para a existência de uma comunidade com um propósito em comum. Bem distante da compartimentação do mundo ocidental, as tradições africanas nos dão oportunidade de fruir a vida de outra maneira e elaborar o pensamento científico de formas menos engessadas. Os cinemas negros foram a linguagem central do trabalho, mas nas conversas que tive com os treze atores encontramos diferentes expressões que manifestam esse senso de transformação não compartimentável.

No segundo movimento, reconhecemos as raízes quando regamos as bibliotecas vivas que são os griots. Como frondosos baobás que armazenam água, são ricos em nutrientes e geram frutos de inúmeras possibilidades os griots são árvores que juntas formam uma floresta de conhecimentos. As raízes, apesar de enterradas, guardam os segredos ancestrais de um povo e como rizomas se conectam com outras forças que pulsam na terra, como outras árvores ou mananciais escondidos. Ao fincar os pés na terra mantemos o pertencimento a um solo sagrado que já foi pisado por diversos outros ancestrais, sentimos nos seus antigos passos o peso da tradição, sem deixar de almejar novos caminhos a seguir.

No terceiro movimento, professores e cineastas se preparam para enfrentar as ameaças refletindo na palidez do outro que tenta hierarquizar as diferenças. Se fantasmas de outrora

retornam para a assombrar os descendentes dos condenados da terra, é preciso que as novas gerações reconheçam o mal que as aflige para pode proporcionar a devida exorcização. Para exortar do outro o desejo de objetificação griots podem nos ensinar que só existimos como somos devido a relação com a diferença, verbalizando essa tentativa desumana de conquista ambas facetas dessa relação maniqueísta e podem superar traumas coloniais. Enquanto aquele que se diz superior não se reconhecer no reflexo daquele que ele pretende dominar ainda viveremos cotidianos onde a pulsão de domínio do outro é a fonte principal que canaliza nossos desejos reclusos. Para o bem viver, a competitividade tem que ser substituída pela comunhão, como as comunidades tradicionais que elencamos tendem a viver, onde as individualidades vivem o atrito de uma maneira não desumanizadora.

No quarto movimento, para criar comunidades, cineastas e professores retornaram ao limiar da kalunga para compreender melhor como mitos fundam a nossa existência. Bebendo no oceano mítico da kalunga encontramos outras maneiras de fruir a morte rompendo mais uma vez com as polarizações que o mundo ocidentalizado sofre. Conta a mitologia dos bakongos que uma sociedade saudável só se faz existente se o ciclo da vida for devidamente respeitado. Para que exista o poder de criar é necessário que as pulsões de morte ocorram naturalmente e para isso é preciso que o poder de sublimar, inerente a nossa capacidade narrativa, consiga criar um sensível comum que inaugura nossas comunidades. O bem estar só acontece devidamente quando o vivo e o morto coexistam em harmonia.

No quinto movimento, para conhecermos a si mesmo, buscamos retornar ao trauma inaugural das experiências diaspórica, a escravidão atlântica. Como um laço que une nossas subjetividades e a experiência concreta da vida negras e negros na diáspora partiram da linguagem para fabular pulsões palmarinas que rompem definitivamente com o trauma do cativo. Os cinemas negros funcionam como reflexo que une aquilo que projetamos na tela e o que realmente conseguimos encontrar nela, criando um repertório de sons, imagens e narrativas que curam nossas dores primordiais ao encontrar respaldo a nossas expectativas no cinema. Partindo dos vocábulos do bakongo cineastas e professores encontraram na reflexão do banzo, a coragem da zanga e o acalanto no dengo sentidos para orientar a ruptura com o cativo subjetivo que ainda nos aterroriza.

No sexto movimento, partindo do repertório de saberes e fazeres dos griots entendemos as tecnologias presentes nos cinemas negros como instrumentos de emancipação. Dialogando com os trezes atores que encenam essa pesquisa traçamos encontros entre tradições negras diaspóricas como na circularidade da dança, na liturgia dos rituais e na inventividade oportunista com a experiência de um fazer negro no cinema. É ao elaborar essa

linguagem própria de se fazer cinema que podemos aprimorar a efetividade dos sons, imagens e narrativas que estamos projetando a nossas comunidades. Aos termos domínio do repertório de linguagens que o nosso público anseia que podemos produzir certamente as narrativas que irão melhor nutrir nossa comunidade que por diversas dinâmicas históricas está sedenta por representação.

No sétimo movimento professores e cineastas finalizam a sua jornada por esse devir griot e dão sentido à vida ao pensar na educação de suas comunidades. Diferente de uma perspectiva bancária e com falas vazias de significados encontramos na metáfora da barca do antigo Kemet para pensarmos na educação não como aprendizado único e solitário, mas como o navegar coletivo por um mar de sentidos. Professores e cineastas podem atuar como Griots com o seu domínio do repertório narrativo de uma comunidade ao proporcionar que seu público caminhe a própria trajetória, mas buscando tecer coletivamente os nós que fundam uma comunidade.

REFERÊNCIAS

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

ALVES, Nilda. Decifrando o pergaminho – o cotidiano das escolas nas lógicas das redes cotidianas. In: OLIVEIRA, Inês Barbosa de; ALVES, Nilda. (Org.). Pesquisa no/do cotidiano das escolas: sobre redes de saberes. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

ALVES, Nilda. Tecer conhecimento em rede. In: ALVES, N.; GARCIA, R. L. O sentido da escola. Rio de Janeiro: D, P & A, p. 111- 120. 1999.

ANI, Marimba. Yuguru: an African-centered critique of European cultural thought and behavior. Trenton: African World, 1994.

ARAÚJO, Joel Zito. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. Revista USP, São Paulo. 2006.

BARROS, Laan; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. Revista ECO-Pós, Volume 21 Número 3. 26 dezembro. 2018.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público. 2002. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

CARVALHO, Noel dos Santos. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. In: DE, Jeferson. (Org.). Dogma Feijoada o Cinema Negro brasileiro. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.

CARVALHO, Noel dos Santos. O negro no cinema brasileiro: o período silencioso. Plural (USP), São Paulo, v. 10, p. 155-179, 2003.

CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano – artes de fazer – 3ª ed., Vol.1. Petrópolis: Vozes, 1998.

COELHO, Gustavo. Deixa os Garotos Brincar. Rio de Janeiro: Multifoco, 2016.

CORREA, Marco Aurélio. Cinemas afro-atlânticos: diásporas africanas e os cinemas negros nas tessituras em redes educativas. 1. ed. Rio de Janeiro: Ape'ku Editora, 2020.

DELEUZE, Gilles. Conversações, Rio de Janeiro, Editora 34. 1992.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. 1. Introdução: rizoma. Mil platôs – capitalismo e esquizofrenia – vol. 1. Rio de Janeiro: Ed. 34. p. 10 – 36. 1995.

DIAWARA, Manthia. A iconografia no cinema da África ocidental. Cinema da África e do mundo. In: MELEIRO, Alessandra. Cinema no mundo: indústria, política e mercado – Volume 1: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007.

DIAWARA, Manthia. O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência (Black Spectatorship: Problems of Identification and Resistance). Tradução: Heitor Augusto. Film Theory and Criticism – Introductory Readings. 6ª edição. New York. Oxford University Press, 2004.

EVARISTO, Conceição. Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória. Revista Releitura, Belo Horizonte, Fundação Municipal de Cultura, novembro, nº 23, 2008.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (org.). Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. São Paulo: Caixa Cultural. 2015.

FANON, Frantz. Condenados da terra, Tradução: José Laurênio Mello, Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1968.

FANON, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FERREIRA, Viviane. Meia lua e uma rasteira: a peleja entre o poder institucional e o Cinema Negro. NoBrasil, 02 Ago. 2016.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. Temporalidade, memória e ancestralidade: enredamentos africanos entre infância e formação. Inventar escola, infâncias do pensar. In: RODRIGUES, Allan de Carvalho; BERLE, Simone. KOHAN, Walter Omar (orgs.) – 1 ed – Rio de Janeiro: NEFI, 2018.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado. 2018.

FREUD, Sigmund. Arte, literatura e os artistas. Autêntica. 1ª edição. 2015.

FREUD, Sigmund. História de uma neurose infantil. Obras Completas. Companhia das Letras. Vol. 14 (1917-1920). São Paulo. 2010.

FU KIAU, K. Kia Bunseki; LUKONDO-WAMBA, A. M. Kindezi: Kôngo art of babysitting. Baltimore: Inprint Editions, 2000.

GILROY, Paul. O Atlântico Negro: Modernidade e dupla consciência. São Paulo, Rio de Janeiro, 34/Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GLISSANT, Édouard. Introdução a uma poética da diversidade. Trad. Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

GONZÁLEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. In: Movimentos sociais urbanos, minorias étnicas e outros estudos. Brasília: ANPOCS, 1984.

GUERREIRO, Goli. Terceira diáspora, culturas negras no mundo atlântico. Corrupio, 2010.

HALL, Stuart. Da diáspora: Identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik; Adelaine La Guardia Resende et al. (trad.) Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HAMPATÉ BÂ, Amadou. A tradição viva. In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.). História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África. 2.ed. rev. Brasília: UNESCO, 2010.

HOOKS, bell. O Olhar Opositivo: Espectadoras Negras. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado. 2018.

HOOKS, bell. Olhares negros: Raça e representação. Editora Elefante, 1º ed. 2019.

HOOKS, bell. Vivendo de amor. In: WERNECK, Jurema; MENDONÇA, Maisa; WHITE, Evelyn C. (orgs.). O livro da saúde das mulheres negras. Nossos passos vêm de longe. Rio de Janeiro: Pallas: Criola, p. 188-198, 2000.

KILOMBA, Grada. Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano. trad. jess oliveira. 1ª Ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. Revista Espaço Acadêmico nº 50 – Julho. 2005a.

LOPES, Nei. Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos. Rio de Janeiro: SENAC Rio, 2005b.

LORDE, Audre. Irmã Outsider. Autêntica Editora. Belo Horizonte. 2019.

MACHADO, Adilbênia Freire. Filosofia africana para descolonizar olhares: Perspectivas para o ensino das relações étnico-raciais. #Tear: Revista de Educação Ciência e Tecnologia, Canoas, v.3, n.1, 2014.

MARTINS, Leda Maria. Performances da oralitura: corpo, lugar da memória. Letras, 0(26), 63-81. 2003.

MBEMBE, Achille. Crítica da Razão Negra. Lisboa: Antígona, 2014.

MBEMBE, Achille. Necropolítica, Temáticas, n ° 32, 2015.

MORRISON, Toni. Racismo e fascismo. In: MORRISON, Toni. A fonte da autoestima. Companhia das letras. 2020.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo, Petrópolis, Vozes, 1980.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTTS, Alex. Eu Sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento. Imprensa Oficial: São Paulo, 2006.

NOBLES, Wade. Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. In: NASCIMENTO, Elisa. (Org.) Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Selo Negro, 2009.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. Significações do corpo negro. Tese (Doutorado em Psicologia) – Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo. São Paulo: USP, 1998.

NOGUERA, Renato. A ética da serenidade: O caminho da barca e a medida da balança na filosofia de Amen-em-ope. Ensaios Filosóficos, Volume VIII – dezembro. 2013.

NOGUERA, Renato. Afro-anarquismo, malandragem e preguiça. n-1edicoes. N. 101. 2020.

NOGUERA, Renato. Amenemope, o coração e a filosofia, ou, a cardiografia (do pensamento). In.: Semna - Estudos de Egiptologia II, p.117. RJ: Seshat - Laboratório de Egiptologia do Museu Nacional, 2015.

NOGUERA, Renato. “Antes de saber para onde vai, é preciso saber quem você é”: tecnologia griot, filosofia e educação. Problemata: R. Intern. Fil. V. 10. n. 2. 2019.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a Filosofia: o pensamento como coreografia. Griot, v. 4 n.2, p.1-19. dezembro. 2011.

NOGUERA, Renato. Cidade ou Aldeia? Trabalho ou Brincadeira? Revista cosmo e contexto. 2017.

NOGUERA, Renato. O poder da infância: espiritualidade e política em afroperspectiva. Momento - Diálogos em Educação, ABNT, v. 28, n. 1, p. 127-142, abr. 2019.

NOGUERA, Renato. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectiva. Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN), [S.l.], v. 3, n. 6, p. 147-150, fev. 2012.

NUNES, Davi. A palavra não é amor, é dengo. Geledés. 2017.

NUNES, Davi. Banzo, o Corpo que Singra e Sangra e o erótico na Poesia de Livia Natália. Salvador. 2019.

NUNES, Davi. Zanga: a negritude como força intempestiva. 2018.

- OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). The African Philosophy Reader. New York: Routledge, p. 391-415. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. 2002.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do branco brasileiro. *Jornal do Comércio*, jan. 1955.
- RAMOSE, Mogobe B. A filosofia do ubuntu e ubuntu como uma filosofia. In: RAMOSE, Mogobe B. African Philosophy through Ubuntu. Harare: Mond Books, p. 49-66. Tradução para uso didático por Arnaldo Vasconcellos. 1999.
- RANCIÈRE, Jacques. A partilha do sensível. São Paulo: EXO experimental org; Ed. 34, 2005.
- RIBEIRO, Katiúscia. Rekhet: Um exercício que transcende o ato de filosofar. *Ítaca*, 0.36 p. 43 – 78. 2020.
- RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. Alma Africana no Brasil - Os iorubás. - São Paulo: Editora Oduduwa, 1996.
- RIVERA, Tania. Cinema, imagem e psicanálise. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- RODRIGUES, José Carlos. O Negro Brasileiro e o Cinema. 3. ed: Pallas, 2011.
- SANTANA, Tiganá. Tradução, interações e cosmologias africanas. *Cad. Trad.*, Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 65-77, set-dez, 2019.
- SANTOS, Milton. Por uma outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Editora Record. 2000.
- SILVA, Wallace Lopes, FIGUEIREDO, Gabriel Lopes. O trauma do tronco: a filosofia míope no espelho. *Boletim IPPUR* nº 19 – 7 de maio de 2020.
- SILVA, Adelmo José da. O impulso vital enquanto princípio explicativo da evolução no pensamento bergsoniano. “Existência e Arte” - Revista Eletrônica do Grupo PET - Ciências Humanas, Estética e Artes da Universidade Federal de São João Del-Rei - Ano II - Número II – janeiro a dezembro de 2006.
- SIMAS, Luiz Antônio. Corpo encantado das ruas. Civilização Brasileira. 2019.
- SIMAS, Luiz Antônio. RUFINO, Luiz. Flecha no Tempo. Mórula Editorial. 2019.
- SODRÉ, Muniz. As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política. Petrópolis, RJ. Vozes. 2006.
- SODRÉ, Muniz. Pensar Nagô — Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

SODRÉ, Muniz. Reinventando a Educação: diversidade, descolonização e redes. Petrópolis, RJ: Vozes. 2012.

SODRÉ, Muniz. Samba, o dono do corpo. 2ª edição. Mauad, 2007.

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

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

SPÍRITO SANTO, Antonio José do. Menos Foucault mais Fu Kiau – Filosofia bakongo para iniciantes. Blog do autor: mar 2011.

SPÍRITO SANTO, Antonio José do. Mídias líquidas. Um conceito para a cultura negra na Diáspora. Blog do autor: 13 jun. 2020.

VASCONCELLOS, Jorge. Deleuze e o Cinema. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.