

Edição v. 41
número 2 / 2022

Contracampo e-ISSN 2238-2577
Niterói (RJ), 41 (2)
mai/2022-ago/2022

A Revista Contracampo é uma revista eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal Fluminense e tem como objetivo contribuir para a reflexão crítica em torno do campo midiático, atuando como espaço de circulação da pesquisa e do pensamento acadêmico.

DOSSIÊ

Ante a cicatriz colonial: corpo e agência negra no audiovisual brasileiro

Facing the Colonial Scar: Body and Black Agency in the Brazilian Audiovisual

EDSON COSTA JÚNIOR

Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Campinas, São Paulo, Brasil.
E-mail: jredsoncosta@gmail.com
ORCID: 0000-0001-8523-8664

AO CITAR ESTE ARTIGO, UTILIZE A SEGUINTE REFERÊNCIA:

COSTA JÚNIOR, Edson. Ante a cicatriz colonial: Corpo e agência negra no audiovisual brasileiro. Contracampo, Niterói, v. 41, n. 2, maio/ago. 2022.

**Enviado em: 26/10/2021. Revisor A: 10/02/2022; Revisor B: 10/03/2022; Revisor C: 22/04/2022.
Aceito em: 27/07/2022.**

DOI – <http://dx.doi.org/10.22409/contracampo.v41i2.52058>

Resumo

Este artigo examina as estratégias formais e políticas de curtas-metragens nacionais dos anos 2010 implicadas numa apropriação imaginativa do trauma colonial no Brasil, especificamente da escravidão e das diásporas africanas. A partir da análise de *Experimentando o vermelho em dilúvio* (Michelle Mattiuzzi, 2016), *A morte branca do feiticeiro negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020) e *Novo mundo* (Natara Ney e Gilvan Barreto, 2020), demonstra-se a proeminência conferida ao corpo entre os elementos de fabulação do passado e de resistência contra as estruturas do potentado colonial. Especial atenção é dedicada ao modo como as obras enfatizam a agência política de sujeitos negros e, igualmente, figuram experiências individuais e coletivas a partir da relação entre imagem, som e palavra.

Palavras-chaves

Audiovisual brasileiro; Trauma colonial; Escravidão e afrodiásporas; Corpo; Estética e política.

Abstract

This article examines, in Brazilian short films from the 2010s, the formal and political procedures engaged in imaginative appropriation of colonial trauma, specifically slavery and the African diasporas. Based on the analyses of *Experiencing the Flooding Red* (Michelle Mattiuzzi, 2016), *The White Death of the Black Wizard* (Rodrigo Ribeiro, 2020) and *New World* (Natara Ney and Gilvan Barreto, 2020), the emphasis given to the body among the elements of fabulation of the past and of resistance against the structures of the colonial potentate is demonstrated. Special attention is given to the way in which the works emphasize the political agency of black subjects and, equally, represent individual and collective experiences based on the tensions among image, sound and word.

Keywords

Brazilian Audiovisual; Colonial Trauma; Slavery and the African diasporas; Body; Aesthetics and Politics.

Introdução: raízes do Brasil

Desde meados da década de 2010, um conjunto de filmes e vídeos brasileiros, tanto em modos alinhados ao documentário e à ficção como em obras mais experimentais, tem centrado suas narrativas em derredor da figuração do corpo a partir de estados de convalescença, traumas ou sujeição à morte. Forma sensível do sujeito no mundo, o corpo é trabalhado nessas obras sob uma miríade de invenções formais e, especialmente, como meio privilegiado de visibilidade dos mecanismos de poder empregados pelo Estado brasileiro e por dispositivos de micropoder sobre determinados grupos sociais, em função de sua classe, raça e/ou etnia. A despeito de focalizarem o Brasil contemporâneo, parte das obras remonta, direta ou indiretamente, ao processo de formação nacional, anunciando um presente habitado pelos fantasmas do potentado colonial.

Dentro do quadro mais geral a que se alude, um grupo é composto por obras que retomam as diásporas africanas e a vida de pessoas negras submetidas ao modo de produção colonial escravista no Brasil – que se estendeu até o ano de 1888, mesmo com a Independência em 1822. Interessa-nos neste texto focalizar como a brutal violência do processo de desumanização de sujeitos escravizados, pela coisificação e comercialização de suas vidas, está no cerne de obras audiovisuais realizadas por cineastas e artistas negros brasileiros, caso dos curtas *Experimentando o vermelho em dilúvio* (Michelle Mattiuzzi, 2016), *A morte branca do feiticeiro negro* (Rodrigo Ribeiro, 2020) e *Novo mundo* (Natara Ney e Gilvan Barreto, 2020).¹ Em lugar de uma visada macroestrutural em torno de grandes acontecimentos históricos, o expediente formal e político dessas obras elege uma perspectiva mais circunscrita, situada sobre o corpo como meio de fabulação do passado e de resistência contra as estruturas do poder colonial. Há uma ênfase sobre o gesto, os olhares e, principalmente, a voz, aqui entendida em sentido amplo: desde a materialidade sonora evidenciada pelo canto à emissão oral da palavra na forma de discurso verbal. Essa última precisão é imperiosa não somente porque o som é decisivo nas obras discutidas, mas porque ao mencionarmos o corpo não o deslindamos do sujeito.² Trata-se de um posicionamento em consonância com a perspectiva das próprias obras, que sublinham, em contraposição ao jugo reificante da escravização, a luta de pessoas negras como agentes de suas histórias.

A fim de melhor singularizar as obras citadas, é válido pensá-las em pontual cotejo com filmes brasileiros das décadas de 1970 e 1980, que representavam a escravidão comumente a partir de dramas históricos em torno do processo de abolição e de figuras de eminência do período.³ Se é verdade que parte dessas obras reconhece os escravizados como agentes políticos,⁴ não se pode ignorar que, em sua maioria, dirigidas por cineastas brancos, imputam às personagens negras a função de suportar “o fardo da alegoria nacional; elas se tornam ‘portadoras’ de signos destinados a apontar em direção a algo para além de si

¹ Doravante mencionados a partir dos acrônimos *EVD*, *AMBFN* e *NM*.

² A despeito de evidente, a afirmação é necessária haja vista que uma coisificação do sujeito negro, tal qual aquela avalizada pelos regimes coloniais da modernidade, e hoje subjacente numa variegada de manifestações racistas, repousa justamente sobre a redução do sujeito ao corpo, ou mais especificamente às fantasias impostas sobre sua superfície. Conforme Mbembe (2018), o complexo racista deflagra a substituição do ser pelo simulacro das aparências, por uma estrutura imaginária que recobre o sujeito com “um enorme rebotalho de disparates, mentiras e fantasmas” cuja função é “substituir o seu ser, a sua vida, o seu trabalho e a sua linguagem” por um invólucro exterior (MBEMBE, 2018, p. 81). Cria-se um duplo, uma máscara que encobre e relega a um segundo plano o verdadeiro ser, “outorgando à pele e à cor o estatuto de uma ficção de cariz biológico” (MBEMBE, 2018, p. 13).

³ A exemplo de *Sinha Moça* (Oswaldo Sampaio e Anglo Argentinean Tom Payne, 1953), *João Negrinho* (Oswaldo Censoni, 1958), *Ganga Zumba* (Cacá Diegues, 1963), *A marcha* (Oswaldo Sampaio, 1972), *Xica da Silva* (Cacá Diegues, 1976), *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984) e *Chico Rei* (Walter Lima Jr, 1985). Uma exceção à predominância de diretores brancos e de dramas históricos naturalistas é *Alma no Olho* (1973), de Zózimo Bulbul.

⁴ Stam (1997) cita, por exemplo, filmes que apresentavam caminhos alternativos para a liberdade, caso do quilombo de Zumbi em *Ganga Zumba*, do contrabando de Teodoro em *Xica da Silva*, e da autonomia econômica ou, nos termos do autor, do capitalismo negro de *Chico Rei*.

mesmas. Os quilombos, por exemplo, às vezes se tornavam o signo da libertação nacional” (STAM, 1997, p. 318).⁵ Mais importante, a filmografia anterior, no geral, toma o passado colonial e mesmo a violência da escravidão a partir de uma forma fílmica que não põe sob suspeita o regime de representação. Opta-se por um estilo narrativo clássico, pelo menos no que diz respeito a uma enunciação cujo privilégio é o da inteligibilidade em vez da opacidade, seja a dos meios, seja a do enredo narrado.

As obras citadas de Mattiuzzi, Ribeiro, Ney e Barreto situam-se, se não nos antípodas, numa posição sobremaneira distinta de tal filmografia nacional. Além da circunscrição sobre o corpo, anteriormente mencionada, a lida com o colonialismo não acontece sem, antes, pôr sob reavaliação a própria forma audiovisual, sem questionar-se sobre a possibilidade mesma de representação do passado numa diegese fechada. Nessas condições, *EVD*, *AMBFN* e *NM* partilham uma inclinação reflexiva e experimental. Embora as escolhas estéticas dependam tanto do formato de curta-metragem⁶ como de questões de produção, nossa hipótese é que respondem igualmente à difícil tradução da violência colonial, ao mesmo tempo em que são mobilizadas, tendo em vista as marcas coloniais no tempo presente. A fim de melhor delinear essa suspeita e o problema central do artigo, é necessário compreender como o passado histórico brasileiro é figurado pelas obras sob os contornos do trauma.

Da ferida colonial às apropriações imaginativas da História

Etimologicamente, a palavra trauma, de origem grega, faz referência a uma ferida infligida ao corpo. Esse sentido não é de todo estranho à escravidão no Brasil. Como sublinha Abdias Nascimento, uma nova sociedade foi construída sob a flexão e a quebra da espinha dorsal do africano escravizado. A pletera de horrores infligidos sobre a corporeidade daqueles sujeitos, do excesso de trabalho pesado aos aleijões consequentes de punições e torturas realizados pela sociedade branca colonial, fertilizou “o solo brasileiro com suas lágrimas, seu sangue, seu suor e seu martírio” (NASCIMENTO, [1978] 2016, p. 57). Diante da tarefa sempre insuficiente de traduzir a barbárie da empresa colonial, ao destituir de valor milhares de vidas, a noção de trauma permite ser entendida, na esteira da definição freudiana, como um evento cuja violência porta algo da ordem do inassimilável, resistindo à compreensão e à simbolização por parte das vítimas (SELIGMANN-SILVA, 2003). Em correspondências com essa perspectiva, e ao discutir especificamente a experiência do racismo e de seus efeitos somáticos sobre a pessoa negra, Grada Kilomba (2019, p. 161) enfatiza a impossibilidade de atribuir-lhe um sentido ou uma compreensão cognitiva, pois o que está em vigência é “a ideia de trauma no sentido de uma experiência indizível, um evento desumanizante, para o qual não se tem palavras adequadas ou símbolos que correspondam”.

A experiência de um evento que resiste a ser compreendido ou traduzido simbolicamente atravessa a narrativa histórica das afrodiásporas. É nesse sentido que em seu trabalho sobre a escravidão nos Estados Unidos, a escritora e historiadora Saidiya Hartman (2020) questiona-se como recontar e recuperar a vida de mulheres escravizadas para além da “violência que produziu números, códigos e fragmentos de discurso, que é o mais próximo que nós chegamos a uma biografia da cativa e da escravizada” (HARTMAN, [2008] 2020, p. 15). A autora reconhece a dificuldade de defrontar os arquivos históricos que documentam o tráfico escravista, em que o inimaginável, pela crueldade e precariedade impostas à vida dos escravizados, era uma prática cotidiana. Nas condições descritas, de que maneira contar a História, conhecer o passado

⁵ No original: “(...) *the burden of national allegory; they become 'carriers' of signs meant to point to something other than themselves. The quilombos, for example, at times become the sign for national liberation.*” Como sublinha Beatriz Nascimento (2021, p. 164), nos anos 1970 a produção intelectual no Brasil buscou no fenômeno dos quilombos um ideário de utopia, um “reforço da nacionalidade brasileira através do filão da resistência popular às formas de opressão”.

⁶ Em razão da dificuldade de acesso ao financiamento de longas-metragens e da própria desigualdade da indústria de cinema brasileira, dominada por uma elite branca e masculina, Oliveira (2020) sublinha que os filmes negros estão concentrados principalmente no campo do curta-metragem.

e representar vidas, sem o risco reincidir no investimento libidinal e na mera réplica da violência presente nas documentações? Conforme Kênia Freitas tem demonstrado (2019; BARROS e FREITAS, 2018), embora direcionada ao processo histórico-social estadunidense, a reflexão de Hartman é fecunda para pensar o audiovisual brasileiro negro. Mais do que uma transposição de ideias de uma autora norte-americana, o que se reconhece é o caráter intercultural e transnacional envolvendo as diferentes diásporas africanas, aspecto discutido, por exemplo, a partir das categorias de amefricanidade (GONZALEZ, [1988] 2020) e Atlântico negro (GILROY, [1993] 2012).

No que toca ao *corpus* deste artigo, o processo de busca por uma forma estética e ética capaz de narrar as vidas escravizadas partilha de uma característica comum a certas produções do cinema negro brasileiro contemporâneo, a saber, a focalização na pluralidade de vivências dos sujeitos negros, a não essencialização de suas experiências (FREITAS, 2018). Nesse sentido, “[o] trauma e as experiências de violência e morte que indelevelmente marcam as trajetórias da diáspora africana sempre estarão presentes, mas não podem ser os únicos determinantes”, uma vez que “[q]uando se pensa no cinema negro, é crucial se olhar para além do trauma” (OLIVEIRA, 2020, p. 34).⁷

Em face do desafio de figurar o trauma escravocrata, sem com isso incorrer numa essencialização de suas vítimas, *EVD*, *AMBFN* e *NM* operam segundo uma “apropriação imaginativa da história” (GILROY, 2012, p. 414),⁸ pela qual a memória social *sobre* a escravidão e a *dos* escravizados é reescrita segundo um espírito de experimentação formal. A postura dialoga com o que Hartman define como “fabulação crítica”.⁹ Diante das limitações dos arquivos sobre a escravidão, a autora opta por uma narrativa da História calcada em imaginar o que não pode ser verificado. Os documentos servem de material de base para obras que privilegiam “o que poderia ter acontecido ou poderia ter sido dito ou poderia ter sido feito. Lançando em crise ‘o que aconteceu quando’ e explorando a ‘transparência das fontes’ como ficções da História”, preferindo uma forma narrativa aberta e, inclusive, opaca (HARTMAN, 2020, p. 29). Dito isso, o problema central deste artigo é analisar quais estratégias formais e políticas são convocadas naqueles três filmes a fim de fazer jus a uma experiência histórica cuja barbaridade resiste à representação e, sem perder isso de vista, preservar as subjetividades e a posição das pessoas negras como agentes de suas realidades sociais. Privilegiaremos uma análise estética dos curtas a partir da figuração do corpo, montagem e articulação entre imagem e som, recorrendo, mais abreviadamente, a aspectos históricos e culturais concernentes às diásporas negras. O expediente levará em consideração, por fim, como o corpo é concebido nas obras a partir de tradições formais distintas: pela performance artística reelaborada no âmbito audiovisual, pelo reemprego de materiais de arquivo e pela interação entre corpo em cena e voz acusmática de inflexão documental.

Sob a imagem e o canto dos que vieram antes

Experimentando o vermelho em dilúvio se situa em torno de uma performance de Mattiuzzi. Vestida de branco, ela caminha pelas ruas do Rio de Janeiro em direção ao Memorial Zumbi dos Palmares (Imagem 1). Enquanto perfaz o trajeto, porta um objeto facial, de metal, feito à semelhança da máscara de Flandres utilizada pelos colonizadores europeus em escravizados de diferentes colônias, incluindo o Brasil – como se vê na litografia *Castigo de Escravos* (1839), de Jacques Etienne Arago. Segundo Kilomba, uma das autoras que inspirou o projeto de Mattiuzzi, a máscara foi um instrumento do projeto colonial

⁷ No original: “Trauma and the experiences of violence and death that indelibly mark black trajectories in the African diaspora will always be present, but cannot be the sole determinant. When thinking about black cinema, it is crucial to look beyond the trauma (...)”.

⁸ Gilroy se refere à guinada histórica da escritora Toni Morrison e de outros romancistas africano-americanos, especialmente em obras dedicadas à escravidão.

⁹ Ver Barros e Freitas (2018) e Freitas (2019).

por mais de trezentos anos. Se oficialmente era “usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações”, a principal função, na verdade, “era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura” (KILOMBA, 2019, p. 33).

Imagens 1 e 2



Fonte: Experimentando o vermelho em dilúvio, 2016

A máscara usada por Mattiuzzi é presa por laços vermelhos. Dois laterais, cada um contornando um lado da cabeça, e um vertical. Além de atá-los, a artista os fixa na cabeça a partir de agulhas que perfuram a testa e as bochechas (Imagem 2). Há, igualmente, peças de metal lancinantes atravessando os lábios superiores e inferiores, imobilizando a boca, o que se vê ao final do filme, com a retirada da máscara. Diante desses elementos, poder-se-ia perguntar: como *EVD* evita a repetição do trauma colonial, e especificamente da violência sobre o corpo de pessoas negras?

Inicialmente, é forçoso compreender a reflexividade anti-ilusionista da obra, que demarca um afastamento do regime representacional. A caminhada de Mattiuzzi, pois, é entrecortada por cenas da feitura da máscara e do processo de perfuração de sua boca e seu rosto. Similar explicitação dos meios de enunciação encontra-se pelo uso do freeze-frame num plano com o olhar para a câmera (Imagem 2), quando a artista interpela diretamente o espectador, colocando-o como cúmplice da ação, obstruindo a contemplação distanciada, o conforto do voyeurismo escopofílico. Soma-se a essas estratégias o lento *fade-out* em cor vermelha para a transição de determinadas cenas. Além de alusivamente emergir as imagens numa mancha de sangue, a escolha pelo vermelho em vez da cor preta, convencionalmente utilizada no cinema para a passagem entre planos ou cenas via *fade-out*, “desnaturaliza convenções de (in) visibilidade na linguagem cinematográfica” (FREITAS, 2019), ao explicitar a materialidade da forma fílmica.

Deve-se igualmente considerar em *EVD* o modo de significação do corpo próprio a uma performance artística. Obras dessa natureza usualmente concebem o “‘corpo como um objeto’ a fim de subverter normas culturais e explorar questões sociais” (MCMILLIAN, 2015, p. 3). Um performer, pois, lida com o seu corpo como um material, explorando-o fisicamente, manipulando-o, movendo-o, tornando-o conspícuo a partir do tratamento de suas partes elementares fora de um regime representacional ilusionista. A relação do artista com a sua performance “não é mais aquela de um ator com o seu papel (...). Em vez disso, ele [se torna] o ponto de passagem dos fluxos de energia - gestuais, vocais, libidinais etc. - que o atravessam sem nunca se fixar em um significado ou representação fixa (...)” (FÉRAL, 1982, p. 173-174). É nesses termos que em *EVD* o corpo de Mattiuzzi acolhe as violências do regime colonial sobre sujeitos negros. Não se trata de encenar o sofrimento ou de introjetar uma personagem escravizada numa diegese apartada do mundo real, mas sim de situar, pela agressão física, os fantasmas do passado na realidade presente e material do corpo. A presentificação é corroborada pela realização da ação nas ruas do Rio de Janeiro, entre transeuntes e carros, permitindo que a performance opere deslocamentos e pequenas variações do espaço real, pelo menos durante a passagem do artista (FÉRAL, 1982).

A violência infligida por Mattiuzzi rememora a brutalidade colonial a partir de um ato volitivo e consciente sobre o trauma colonial, e não da mera reprodução distanciada deste último. O anti-ilusionismo resultante da anunciação dos meios de preparação, da performance artística e dos elementos da enunciação audiovisual dificulta o enclausuramento da ação numa representação fechada e acabada do passado – nos moldes de certos dramas históricos. O acento reflexivo do filme e da performance renuncia à repetição do trauma, optando pela recuperação de suas sequelas sob a agência política da artista.

A rememoração crítica e aberta da ferida colonial depende, igualmente, de uma densa temporalidade, perceptível a partir da montagem de três movimentos. Primeiramente, o ir e vir entre a performance e a sua preparação. Paralelamente, há sobreposição entre camadas do passado histórico brasileiro (busto de Zumbi; alusão à máscara de Flandres), a experiência de afro-americanos no Sul dos Estados Unidos (evocada pela trilha musical, como veremos adiante) e o tempo presente da performance (sua realização nas ruas do Rio de Janeiro contemporâneo). Por fim, há a repetição de procedimentos fílmicos como o *fade out* em vermelho e a trilha musical. Conforme Freitas (2019) observou, em diálogo com os escritos sobre afro-fabulação de Tavia Nyong'o, o curta de Mattiuzzi opera sobre a ideia de uma politemporalidade negra, “não apenas sobrepondo o passado no presente, mas complexificando a duração fabular da performance”. Por essa via, “a afro-fabulação performativa de Michelle Mattiuzzi coloca em evidência (...) o sangue como elemento fundante das experiências negras no passado e no presente”.

Imagens 3 e 4



Fonte: Experimentando o vermelho em dilúvio, 2016

Efeito igualmente resultante da temporalidade adensada do filme são os processos coletivos e diversos de resistência negra. Nesse sentido, um aspecto, até onde sabemos pouco explorado nas análises sobre *EVD*, é a intertextualidade decorrente da trilha musical, com o *blues gospel No More, My Lawd*, de Henry Jimpson Wallace e o seu grupo. A voz a entoar a canção pertence a um prisioneiro da Parchman Farm, penitenciária do estado de Mississippi, nos Estados Unidos. A instituição é conhecida por ter replicado até a segunda metade do século XX, entre os detentos, majoritariamente afro-americanos, o modelo da *plantation* do século XIX, mesmo após o fim da escravidão. A música foi gravada na própria penitenciária, em 1947, pelo pesquisador e etnomusicólogo branco Alan Lomax. Em seus escritos, ele relata como na Parchman Farm e em outras penitenciárias do Sul os cantos comunais, herdeiros de tradições africanas e dos cantos de trabalho das plantações, eram um meio poderoso de consolo, cura e resistência contra a brutalidade a que os prisioneiros eram submetidos (LOMAN, 1993). Em *No More, My Lawd*, a voz doce e melancólica de Henry Jimpson, embalada pelo compasso de uma batida oca de percussão, canta uma letra religiosa, que fala sobre uma recusa em regressar – a uma vida destituída de valor? –, e sobre ter encontrado um lugar para finalmente descansar. Advinda de um contexto histórico em que seu intérprete enfrentava a continuidade insidiosa da escravidão num contexto pós-abolição, a música reforça os trânsitos entre o passado e o presente existentes na ação de Mattiuzzi. A partir da ponte entre a História do Brasil

e a dos Estados Unidos, a obra tece uma memória coletiva das dores, lutas e curas do Atlântico Negro, particularmente da América.

O processo de des-individualização e de resistência sugerido pela canção é corroborado pelas imagens do busto de Zumbi, que abrem e concluem o filme. A figura do líder mais conhecido do Quilombo dos Palmares traz para a obra a memória dos antepassados que se insurgiram em favor de uma organização social contra a opressão colonial. Diferentemente de filmes como *Ganga Zumba* (1963) e *Quilombo* (1984), ambos de Cacá Diegues, a reivindicação de líderes quilombolas do passado aparece em *EVD* a partir de uma ancestralidade que habita o tempo do agora. A politemporalidade da obra põe a performance de Mattiuzzi sob o olhar e a companhia de Zumbi. A imagem final do punho erguido no ar ladeia o busto do líder palmarino e, figurativamente, a ele se integra (Imagem 4).

Fantasmagorias da liberdade

O coração de *A morte branca do feiticeiro negro* é uma carta de suicídio escrita por Timóteo, um jovem escravizado urbano, entre seus 18 e 20 anos, que viveu no século XIX, na Bahia. O diretor Rodrigo Ribeiro encontrou o documento na dissertação de mestrado de Jackson Ferreira (2008), *Loucos e pecadores: suicídio na Bahia do século XIX*. Segundo a pesquisa, Timóteo atirou contra si mesmo com uma pistola, atingindo o peito esquerdo, em 1861, entre outras possíveis razões porque não desejava ser vendido em praça pública. O texto da carta é integralmente compartilhado no filme. A palavra é articulada com imagens em vídeo feitas pelo realizador e documentos visuais apropriados – fotografias e excertos de filmes brasileiros com presença de pessoas negras trabalhando.

Já em 1959, Clóvis Moura (2020, p. 59) situava o suicídio ao lado das fugas individuais ou coletivas, dos quilombos, das guerrilhas, das insurreições e de outros meios pelos quais o sujeito escravizado “solapava nas suas bases as relações escravistas, criando uma galáxia de desajustes desconhecida pelos dirigentes políticos da época”. Há, portanto, implicações histórico-sociais poderosas em torno do gesto de Timóteo diante do modo de produção escravocrata, em parte discutidas por Ferreira (2004). Sem desconsiderá-las, nossa ênfase aqui é em como *AMBFN* explora, formalmente, os processos de subjetivação e o desejo de liberdade inerentes às palavras e à ação de Timóteo. “[O] suicídio pode (...) emergir como um ato de tornar-se *sujeito*. Decidir não mais viver sob as condições do senhor branco é uma performance final, na qual o *sujeito negro* reivindica sua subjetividade”, conforme Kilomba (2019, p. 189) pondera, reconhecendo que, em última instância, trata-se, para escravizados, de um ato de autonomia sobre a própria vida. É por esse caminho, defendemos, que *AMBFN* toma a carta de Timóteo como matriz testemunhal à qual os arquivos visuais, vídeos e a trilha musical – a faixa *Eká*, de Juçara Marçal e Cadu Tenório – irão diretamente responder. A despeito da gênese heterogênea, imagem, som e texto forjam uma articulação orgânica que hipostasia a vida interior, conferindo-lhe forma sensível, uma materialidade. A fábula amplia a carta, documento histórico e testemunhal que é irredutível, em sua afecção, à coisificação do modo de produção escravista.

Imagens 5 e 6



Fonte: A morte branca do feiticeiro negro, 2020

Imagens 7 e 8



Fonte: A morte branca do feiticeiro negro, 2020

AMBFN opera um processo comum ao cinema de *found footage*, o da ressignificação dos materiais de arquivo, deslocados de seu contexto original a partir da ruptura do “vínculo direto entre a imagem e o seu referente histórico, ou entre o conteúdo semântico do material e a intenção com que foi filmado” (WEINRICHTER, 2005, p. 44).¹⁰ Essas escolhas em AMBFN podem ser entendidas à luz do que o diretor britânico-ganense, John Akomfrah (2017, p. 27), considera ser uma “ausência de ruínas” em vidas diaspóricas, a saber, de monumentos, fragmentos tangíveis e documentos que constituam suas memórias. Tal amnésia histórica insta, no cinema, a recuperar os arquivos das presenças negras não como indícios objetivos, mas a partir dos fantasmas, fabulações e ficções que preservam consigo. Lida-se com os vestígios de outrora a partir da ambiguidade que revelam quando reinseridos em novas narrativas. É nesses termos que Ribeiro (2020) comenta a importância do uso de arquivos visuais no curta a fim de restituir a “materialidade da escravidão”. Uso e *desvio*, posto que os excertos de filme apropriados remontam a um contexto pós-abolição, portanto, estão ali inseridos a partir do que neles existe de espectral, de um passado que insiste em assombrá-los.

A gravidade da carta de Timóteo encontra eco nas imagens de subterrâneos, portas escuras (Imagem 6), pessoas negras trabalhando (Imagem 7) e cemitérios. Por vezes, uma tonalidade obscura paira sobre as imagens de arquivo, um cinéreo instável (Imagem 5), lusco-fusco próprio ao que está em vias de desaparecer. Seja pelas condições de preservação do material de arquivo, seja pela manipulação por parte de Ribeiro, a forma fílmica figura um mundo transitório, em decomposição. Paralelamente, *Eká* envelopa as imagens com os gritos de Juçara Marçal, numa paisagem sonora *noise/dark ambient*. A música faz parte de *Anganga*, álbum de Marçal e Tenório com interpretações contemporâneas de vissungos, os cantos de trabalho de escravizados. Os músicos se basearam naqueles registrados por Aires da Mata Machado Filho no livro *O Negro e o Garimpo em Minas Gerais*, na década de 1920, e interpretados por Clementina de Jesus, Geraldo Filme e Tia Doca da Portela, no álbum *O Canto dos Escravos* (1982). *Eká* não contém cantos, mas urros fantasmagóricos de Marçal, aparentemente advindos do além-mundo, de um tempo outro, como “[u]m legítimo grito ancestral” (RIBEIRO, 2020). O ruído do som e a escuridão das imagens lançam sobre o texto de Timóteo uma atmosfera de não-transparência, uma “luz negra”. A expressão tem sido utilizada por Jota Mombaça (2020) para obras de artistas negros em que se trabalha “a escuridão como um campo não-representacional onde não há um olhar dominante capaz de recortar corpos como objetos”, operando “como um dispositivo eficiente para as políticas da opacidade negra. Ela desmaterializa a negritude como um objeto do olhar branco-colonial”.

¹⁰ No original: “vínculo directo entre la imagen y su referente histórico, o entre el contenido semántico del material y la intención con la que fue filmado”.

Imagens 9 e 10



Fonte: A morte branca do feiticeiro negro, 2020

Imagens 11 e 12



Fonte: A morte branca do feiticeiro negro, 2020

A remontagem dos arquivos faz com que os corpos ali visíveis sejam trabalhados, em parte, como figuras, formas resultantes das experimentações sobre a superfície das imagens. Ao discutir a noção de figura humana no cinema, Brenez (1998, p. 36) comenta filmes em que o trabalho plástico conduz a uma condição em que “o corpo não está dado e talvez nunca estará, o corpo resulta de uma sintaxe e de uma parataxe visual e sonora que não hesita em deixá-lo sob o estado de esboço perpétuo”.¹¹ Pode-se aproximar *AMBFN* dessa descrição, uma vez que o filme torna a presença negra nos arquivos suscetível à interferência de Ribeiro. As figuras estão sob uma significação aberta, entre os fantasmas coloniais e a possibilidade de constituírem uma contra-memória da escravidão.

Timóteo, por sua vez, também assume o caráter de uma figura, não indexada a um corpo filmado, mas dispersa pela malha visual-sonora do filme. Sua presença se dá por intermédio da carta, das palavras inscritas sobre as imagens. A opção do filme por não vocalizar o texto, por não o ancorar no corpo de um narrador real, permite que a mensagem reverbere livremente sobre as imagens e seja acolhida por um conjunto de olhares, rostos e corpos de pessoas negras nos arquivos visuais (Imagens 7, 9, 10). Se parte delas aparece trabalhando, ecoando as condições de desigualdade e desumanização da escravidão, acreditamos que suas presenças no filme se impõem sobremaneira pela dimensão de testemunhas. Ali assumem uma escuta do sofrimento de Timóteo, numa partilha do sensível. A articulação entre as palavras e as figuras humanas compõe uma experiência coletiva intertemporal, também tributária da alusão aos vissungos, a partir de *Eká*.

A própria montagem contribui para o movimento entre o indivíduo e um corpo social. Ao final

¹¹ No original : “le corps n’est pas déjà donné et il ne le sera peut-être jamais, le corps résulte d’une syntaxe ou d’une parataxe visuelle et sonore qui n’hésite pas à le laisser à l’état d’esquisse perpétuelle”.

do filme, a fotografia *Colheita de Café* (1882), de Marc Ferrez, é decupada em diferentes planos dos retratados. O procedimento os individualiza (Imagem 11), na contramão do enquadramento em plano geral da imagem original (Imagem 12), em sua imposição a uma presença genérica na imagem. Os olhares se tornam visíveis, revelando expressões pessoais que escapam à organização esquemática dos corpos no espaço. Pela decupagem da fotografia, Ribeiro nos confronta com as vidas que nos encaram, a despeito da violência que tenta desumanizá-las. Somente depois de acentuar os sujeitos, há um *zoom out* sobre a fotografia, revelando-nos o grupo, um conjunto de diferentes que ali partilham um comum.

No movimento entre os sentimentos de Timóteo e o seu acolhimento comunitário, ou entre indivíduos e coletividade, é renitente no filme o olhar para a câmera (Imagens 9, 11). Se em Mattiuzzi (Imagem 2) o espectador era forçado a ser confrontado com a violência, impedido de uma contemplação distanciada ou objetificante, no filme de Ribeiro o gesto promove uma triangulação. As palavras de Timóteo são inicialmente acolhidas pelas testemunhas diegéticas para, então, serem devolvidas a nós, espectadores, por meio dos olhares contra a câmera. Somos implicados na vida de Timóteo e em outras histórias de sofrimento que erigiram o Brasil.

Fuga e frontalidade

Assim como AMBFN, *Novo Mundo* fabula criticamente o trauma da escravidão sem, para isso, recorrer à manifestação visual da dor e da violência. Se estas ainda assim permanecem nucleares nas obras é como constructo das relações disjuntivas ou nem sempre complementares entre imagem e som. Outra proximidade com o filme de Ribeiro é a opção por principiar numa das formas de insurgência dos escravizados contra as estruturas de poder. Ali o suicídio, aqui a fuga. Mas não se trata de uma fuga das *Senzalas*, como aquela que Moura (2020), Nascimento (2021) e outros historiadores relatam em seus escritos, e sim de um escape do navio negreiro. A chegada às terras que viriam a se chamar Brasil se dá, se não na condição de pessoa livre, pelo desejo de liberdade. Assim, o destino da personagem principal do filme opera desde o princípio uma contra-história, ou uma história imaginada.

Imagens 13 e 14



Fonte: *Novo Mundo*, 2020

Numa das primeiras cenas do filme, antes de pular do navio (Imagem 13), a voz off da atriz Mohana Uchôa, intérprete da protagonista, menciona que atravessou o oceano no porão escuro da embarcação, sem saber o destino. A ideia do desconhecido baliza inicialmente a narrativa visual, concentrada na jornada da heroína, em seu reconhecimento da terra em que chegou depois da fuga. Sem objetivar um espelhamento ou simetria entre o autor e o filme, parece-nos possível associar, sucintamente, o ponto de partida de NM com o que filósofo martinicano Édouard Glissant ([1990] 1997) definiu de abismo (no original, em francês, *gouffre*), ao refletir sobre a experiência petrificante vivenciada pelos africanos deportados para as Américas, ante o enfrentamento, sem preparo ou desafio, do desconhecido. A definição recobre o horror

da deportação a partir do ventre das embarcações escravistas, do mar e do apagamento provocado por tudo o que é deixado para trás. Se Glissant não identifica no abismo um fim, mas uma experiência que, a posteriori, é transformada em conhecimento e em partilha por aqueles que chegaram às novas terras e por seus descendentes, *NM* também acena para os modos de vida possíveis a partir e apesar da máquina colonial.

Embora encene um universo ficcional, em termos sonoros o filme aparenta partilhar de características de um documentário expositivo (NICHOLS, 2001), especialmente a organização de fragmentos do mundo histórico numa estrutura retórica ou argumentativa fundamentada no comentário em voz *over*, com a enunciação verbal orientando a atenção do espectador e assumindo uma importância estrutural, enquanto as imagens são relegadas a uma função secundária. A alusão se justifica pela acentuada importância conferida à palavra oral como meio de produção de sentido em *NM*, seja pela voz de Uchôa, seja pela de uma narradora que não aparece em cena. A última fala sobre os séculos de exploração das terras e das riquezas naturais no Brasil, fundamentado no massacre das populações indígenas, negras e pobres: “O sangue dos teus é o cimento de quase tudo que se põe de pé. São 500 anos e a moenda continua massacrando os mesmos corpos.” Destarte, existe uma disjunção temporal entre as imagens que figuram o passado e a narração que nos fala do ponto de vista do Brasil contemporâneo. A tensão expõe a linha de continuidade entre o trauma colonial e o genocídio no presente. Vale observar ainda que o texto narrado foi composto a partir de depoimentos de artistas, políticos, religiosos e ativistas, majoritariamente mulheres negras, a respeito da violência de Estado no Brasil.

Não seria exagero atribuir a *NM* uma espécie de vococentrismo, isto é, o lugar proeminente da voz diante dos demais sons de um filme, uma vez que “a presença de uma voz humana hierarquiza a percepção em torno dela (...) o espaço sonoro que a contém” (CHION, 1982, p. 15). Tal primazia é reforçada pela não-visibilidade da narradora. Sua identidade na diegese fílmica permanece velada, conferindo-lhe inicialmente uma posição dúbia entre uma voz *off* e uma acusmática.¹² Sem uma localização determinada, a narradora parece possuir um saber transcendente, soberano, no limiar da chamada “voz de Deus” do documentário expositivo. Mas essa primeira impressão merece ser ponderada. Nossa defesa é a que o filme joga com a aparente autoridade vocal, mas acaba por conferir uma significação ao corpo em cena a partir da relação entre as dimensões fílmica e extrafílmica. Isso porque os espectadores – pelo menos os brasileiros – reconhecerão, na narradora do filme, a voz da atriz Zezé Motta. A possibilidade de identificar o sujeito emissor desconstrói, parcialmente, a natureza onisciente e o saber onipotente típico da voz de Deus. A própria interpretação do texto, em seus humores e tons variados, em reação a cada informação, despe a fala de Motta de uma autoridade, reforçando a inflexão subjetiva.

A escolha da atriz para a leitura do texto convida o espectador familiarizado com a sua carreira a assistir ao filme a partir das relações intertextuais estabelecidas com as personagens que interpretou anteriormente.¹³ Quando jovem, Motta participou de trabalhos que poderiam ser discutidos em cotejo com *Novo Mundo*, pois igualmente situados em torno do agenciamento social e político de personagens negros contra a escravidão, como o musical *Arena conta Zumbi* (Augusto Boal e Guarnieri, 1965) e os filmes *Xica da Silva* e *Quilombo*, ambos de Diegues. Já por uma perspectiva para-textual, a própria vida público-política parece contribuir com outras camadas de significação para *NM*. Como Lélia Gonzalez ressalta, a biografia de Motta envolve a “[v]ida dura de jovem negra pobre, numa sociedade onde os espaços reservados para mulheres, negros e pobres são aqueles da exclusão” (GONZALEZ, 2020, p. 227);

¹² Diferentemente da voz *off*, plenamente exterior à imagem, a ideia de uma voz acusmática remete a uma personagem que fala do fora-de-campo ou que está em campo, mas não diretamente visível na imagem (CHION, 2007). A posição indeterminada pode conferir a essa voz o poder daquele que tudo vê, tudo sabe e tudo pode (CHION, 1982).

¹³ Segundo Philip Drake (2006), quando se discute atores dentro de um *star-system*, o significado é produzido tanto pela performance quanto pelo conhecimento do público sobre as referências intertextuais da estrela.

além da atuação como militante do Movimento Negro Unificado (MNU) e a criação do Cidan (Centro de Informação e Documentação do Artista Negro) em 1984, um banco de dados para a visibilidade de atores negros.

Diante do que foi exposto, o argumento é que a narração sugere pontos de diálogo entre a protagonista de *NM*, as personagens de Motta e o histórico militante da atriz. Talvez a mais flagrante dessas correspondências, a serem examinadas em outra oportunidade, seja a possibilidade comum de construir formas de vida e de resistência inconformes à tripla discriminação (de raça, gênero e classe) geralmente reservada à mulher negra na sociedade brasileira (GONZALEZ, 2020).¹⁴ Assim, a personagem de Uchôa carrega consigo, na forma de uma figura compósita, corpo-alegoria,¹⁵ muitas vezes, e um saber partilhado a partir das vivências entre mulheres, atrizes e personagens negras.

Imagens 15 e 16



Fonte: Quilombo, 1984



Fonte: Novo Mundo, 2020

Se inicialmente é a narração que insufla as imagens do passado colonial com o sopro de um porvir, nas cenas finais de *NM* é a própria protagonista a descolar-se da temporalidade a que pertence na diegese: como se ao ouvir a voz de Motta (e das outras mulheres), ela passasse a falar de um ponto de vista do futuro, ciente do genocídio de povos indígenas e negros, em vigor desde o processo de formação nacional. Numa das cenas que envolvem essa torção temporal, a personagem olha para a câmera (Imagem 17), interpelando diretamente o espectador – ecoando o procedimento das obras de Mattiuzzi (Imagem 2) e Ribeiro (Imagem 9). A protagonista verbaliza e encarna, satiricamente, discursos de defensores de práticas de tortura e genocídio de escravizados e indígenas. A frontalidade do jogo atoral¹⁶ corrobora a imediatividade do texto, cuja forma é a da urgência. Se *A morte branca do feiticeiro negro* investe nos veios subterrâneos que ligam imagem, palavra e som, a cena de *NM* apresenta o texto sob um regime de escansão, devoto do endereçamento retilíneo, no limite literal, ao espectador. O alerta do futuro, encarnado corporalmente quando da torção temporal, impele a personagem a uma reescrita do passado. No fecho do filme, ela embarca sozinha no mar Atlântico, deixando para trás a terra que no futuro se chamará Brasil, ou, em todo caso, preferindo outras rotas imaginadas da História.

¹⁴ Particularmente no texto “A mulher negra na sociedade brasileira: Uma abordagem político-econômica”.

¹⁵ Pelo menos no sentido de que em narrativas alegóricas geralmente “as vidas de determinados indivíduos são apresentadas como figurações do momento fundador ou do destino de um grupo, ou nas quais a recapitulação do passado é tomada como uma discussão disfarçada de dilemas presentes” (XAVIER, 2005, p. 341).

¹⁶ Termo que tem sido utilizado com mais frequência nos últimos anos em estudos sobre atuação no cinema.

Imagens 17 e 18



Fonte: Novo Mundo, 2020

Entre alegoria e vida: corpo, documento de muitos tempos

Ao retomar as feridas abertas pelo trauma da escravização de pessoas negras no Brasil a partir de uma forma experimental, as fabulações críticas de *Experimentando o Vermelho em Dilúvio*, *A morte branca do feiticeiro negro* e *Novo Mundo* situam os modos de insurgência em derredor do corpo e de uma experiência coletiva. Se a empresa colonial-escravista coisificava o sujeito negro, reduzindo-o a uma propriedade do branco, a um “corpo de extração” (MBEMBE, 2018, p. 42), pura mão de obra, as obras citadas atribuem à corporeidade um desígnio antinômico: a de devolver o sujeito, revelando a perspectiva e o agenciamento político sobre suas realidades sociais. Em Mattiuzzi, o suplício imposto ao próprio corpo na performance confere uma realidade material à violência colonial, enquadrando-a pelo olhar crítico do presente. A ação contra o próprio corpo também está no cerne do gesto extremo de Timóteo, que é recuperado pelo filme de Ribeiro, junto com a carta de despedida, como manifestações de um sujeito que tem domínio sobre sua própria existência. Por fim, Ney e Barreto erigem a personagem de Mohana Uchôa na forma de um corpo-alegoria a encarnar a violência sobre pessoas negras no Brasil e, ao mesmo tempo, uma contra-história pautada pelos gestos de insurgência.

Nos filmes, os corpos de sujeitos negros manifestam consigo uma memória tecida com muitas tramas e tempos, “conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado; como se o corpo fosse o documento”, para recordarmos as palavras de e narradas por Beatriz Nascimento em *Ôrí* (Raquel Gerber, 1989) ao mencionar a importância da gestualidade na libertação dos cativos do presente. De modo similar, verificamos nas obras de Mattiuzzi, Ribeiro, Ney e Barreto o que Mombaça (2020, p. 3) discute a respeito da protagonista Danda, de *Kindred: laços de sangue* (1979), da escritora afro-americana Octavia Butler, a saber, que “a máquina do tempo não é uma parafernália de metal, mas o próprio corpo negro enredado em distintas linhas temporais por força da repetição socialmente condicionada do regime de violência irrestrita” (MOMBAÇA, 2020, p. 3). Com a diferença de que nas obras aqui discutidas a coabitação do tempo é igualmente deflagrada pela resistência contra as estruturas de poder.

Não obstante a recuperação imaginativa da História colonial e das temporalidades que se cruzam sobre o corpo, é forçoso reconhecer que as obras discutidas fincam suas raízes no presente. Se o olhar para a câmera é singular em cada filme, sinaliza, em comum, o endereçamento ao agora, transpassando a temporalidade da fábula para ser acolhido pelo espectador do presente. O gesto, julgamos, não pode ser deslindado das condições de vida de pessoas negras no Brasil contemporâneo, que permanecem as principais vítimas da política de Segurança Pública¹⁷ e de desigualdades sociais, em termos de salário,

¹⁷ Segundo o Atlas da Violência de 2021, em 2019 pessoas negras representaram 77% das vítimas de homicídios, com uma chance de serem assassinadas 2,6 vezes superior àquela de não negras (CERQUEIRA

educação, distribuição de renda e representatividade política (IBGE, 2019). A frontalidade dos olhares contra a câmera, em Mattiuzzi, Ribeiro, Ney e Barreto, constrói, assim, um elo entre o passado colonial figurado/imaginado e o presente. Ao mesmo tempo, dá continuidade a uma linhagem do olhar como forma de resistência de pessoas negras¹⁸ – discutida por hooks ([1992] 2019), e retomada por Oliveira (2020) para falar dos cinemas negros brasileiros.

Pelas temporalidades sobrepostas, as obras discutidas, a princípio centradas em indivíduos (Mattiuzzi, Timóteo, a personagem de Uchôa), trazem consigo encontros com outros agentes históricos e com vivências comuns, sinalizando experiências negras partilhadas, em suas dores, levantes e curas. O som, seja pela trilha musical, seja pela narração oral, é capital nesse processo rizomático e fractal, que, até onde conseguimos perceber, não se cristaliza na forma de uma alegoria histórica; com exceção de *Novo Mundo*. Em *EVD* e *AMBFN* há, é verdade, possíveis convergências com dois traços comumente alegóricos: a reflexão sobre os dilemas do presente a partir da recapitulação do passado, e a jornada de indivíduos aludindo à história de um grupo (XAVIER, 2005). Mas as semelhanças são limitadas. Ao acentuar a corporeidade de Mattiuzzi e a subjetividade de Timóteo, as obras resistem a codificá-los como signos do que não são ou como estritas personificações de uma realidade mais abrangente. Mesmo no vídeo de Mattiuzzi, que evoca a escravidão a partir de um sujeito pertencente a uma historicidade ulterior, a performance é demasiado direta – tanto na violência sobre o corpo como na explicitação dos meios de enunciação da obra – para se prestar a uma leitura alegórica pela qual revelaria uma ideia ou um conceito. Nos dois filmes, se o corpo porta consigo outras temporalidades e é documento de uma história coletiva, o faz sem eclipsar o sujeito em si, sem conformá-lo a uma síntese alegórica. Não há, afinal, como abstrair a pessoa/artista Mattiuzzi e tampouco o sujeito Timóteo. Para recuperarmos uma distinção do sociólogo Guerreiro Ramos, o que está em jogo não é o “tema do negro”,¹⁹ mas a “vida do negro”, “algo que não se deixa imobilizar, é despistador, protético, multiforme, do qual na verdade, não se poder dar versão definitiva, pois é hoje o que não era ontem e será amanhã o que não é hoje” (RAMOS, 1995, p. 215). A ênfase sobre a experiência/a vida recupera o sujeito alinhado a uma história social, mas não pela via plena da alegoria. Trata-se de um argumento que merece um desenvolvimento à parte, mas, por ora, apresentamo-lo sob a forma de um primeiro esboço, a ser devidamente desenvolvido em trabalhos futuros.

Referências

AKOMFRAH, John. Memory and the Morphologies of Difference. In: GALASSO, Elisabetta; SCOTINI, Marco (Eds.). **Politics of Memory: Documentary and Archive**. Berlim: Archive Books, 2017.

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro. **Revista ECO-Pós**, Dossiê Racismo, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.

BRENEZ, Nicole. **De la figure en général et du corps en particulier: l'invention figurative au cinéma**. Bruxelas: De Boeck Université, 1998.

CERQUEIRA, Daniel et al. **Atlas da Violência**. São Paulo: FBSP, 2021.

et al, 2021).

¹⁸ Essa política do olhar opõe-se diretamente ao que Fanon ([1952]2008) discute sobre o olhar racista-colonial branco, capaz de desfigurar a percepção da pessoa negra sobre si, operando uma predeterminação do sujeito pelo exterior. Como Mbembe (2018) precisa, essa economia do olhar, enquanto instrumento do complexo colonial-racista, fixa-se primeiramente sobre o corpo. Ver a nota de número 2.

¹⁹ Ramos (1995, p. 215) atribui a primeira classificação a estudos sociológicos e antropológicos no Brasil que focalizam o negro como “coisa examinada, olhada, vista, ora como ser mumificado, ora como ser curioso”.

CHION, Michel. Glossaire acoulogique. **Revue Lampe-tempête**, s. v., n. 2, mar. 2007. Disponível em: <http://www.lampe-tempete.fr/ChionGlossaire.html>. Acesso em: 4 ago. 2021.

CHION, Michel. **La voix au cinéma**. Paris: Cahiers du Cinéma, Editions de l'Etoile, 1982.

DRAKE, Philip. Reconceptualizing Screen Performance. **Journal of Film and Video**, v. 58, n. 1/2, p. 84-94, 2006.

FANON, Frantz. **Peles negras, máscaras brancas**. Salvador: EDUFBA, 2008.

FÉRAL, Josette. Performance and Theatricality: The Subject Demystified. **Modern Drama**, s.v., n. 25, p. 170-181, 1982.

FERREIRA, Jackson. **Loucos e pecadores: suicídio na Bahia do século XIX**. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, 2004.

FREITAS, Kênia. Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros. **Multiplot**, 14 mar. 2019. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros>. Acesso em: 2 abril 2021.

FREITAS, Kênia. Cinema Negro Brasileiro: Uma Potência de Expansão Infinita. **Catálogo do 20º Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, v. 1, p. 161-164, 2018..

GILROY, Paul. **O Atlântico negro**. São Paulo/Rio de Janeiro: Editora 34/Universidade Cândido Mendes, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Poetics of Relation**. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1997.

GONZALEZ, Lélia. **Por um feminismo afro-latino-americano**. Rio de Janeiro: Zahar, 2020.

HARTMAN, Saidiya. Vênus em dois atos. Tradução de Fernanda Silva e Sousa. **Revista Eco-Pós**, Dossiê Crise, Feminismo e Comunicação, v. 23, n. 3, p. 12-33, 2020.

hooks, bell. O olhar opositor: mulheres negras espectadoras. In: hooks, bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

IBGE. Desigualdades Sociais por Cor ou Raça no Brasil. **Estudos e Pesquisas - Informação Demográfica e Socioeconômica**, s. v., n. 41, p. 1-12, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

LOMAX, Alan. **The Land Where The Blues Began**. Nova York: The New Press, 1993.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MCMILLAN, Uri. **Embodied Avatars: Genealogies of Black Feminist Art and Performance**. New York/London: NY University Press, 2015.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. **Arte e Descolonização**. São Paulo: MASP/AFTERALL, 2020. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em: 5 jul. 2021.

MOMBAÇA, Jota. Escuro e não-representação – Sobre NoirBLUE de Ana Pi. **Revista DR**, Dossiê Vibrações do Inaudível, n. 5, jul. 2020. Disponível em: <https://revistadr.com.br/posts/escuro-e-nao-representacao-sobre-noirblue-de-ana-pi>. Acesso em: 20 ago. 2021.

MOURA, Clóvis. **Rebeliões da Senzala**. 6. ed. São Paulo: Anita Garibaldi, 2020.

- NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras: Relações raciais, quilombos e movimentos**. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.
- NICHOLS, Bill. **Introduction to Documentary**. Bloomington/Indianápolis: Indiana University Press, 2001.
- OLIVEIRA, Janaína. With the Alma no Olho: Notes on Contemporary Black Cinema. **Film Quartely**, v. 74, n. 2, p. 32-38, 2020.
- RAMOS, Alberto Guerreiro. Patologia social do “branco” brasileiro. In: RAMOS, Alberto Guerreiro. **Introdução crítica à sociologia brasileira**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1995, p. 171-192.
- RIBEIRO, Rodrigo. Por uma fantasmagoria negra experimental. Entrevista a Juliano Gomes. **Revista Cinética**, 25 set. 2020. Disponível em: <http://revistacinetica.com.br/nova/entrevista-rodrigo-feiticeiro-juliano-2020>. Acesso em: 02 de abril de 2021.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Apresentação da questão: A literatura do trauma. In: SELIGMANN-SILVA, Márcio (Org.). **História, Memória, Literatura**. Campinas: Editora Unicamp, 2003, p. 45-58.
- STAM, Robert. **Tropical Multiculturalism: A Comparative History of Race in Brazilian Cinema and Culture**. London: Duke University Press, 1997.
- WEINRICHTER, Antonio. Jugando en los archivos de lo real. Apropiación y remontaje en el cine de no ficción. In: TORREIRO, Casimiro; CERDÁN, Josexto (Orgs.). **Documental y vanguardia**. Madrid: Signo e Imagem, 2005, p. 43-64.
- XAVIER, Ismail. Alegoria histórica. In: RAMOS, Fernão Pessoa (Org.). **Teoria Contemporânea do Cinema – Vol. 1**. São Paulo: Editora Senac, 2005, p. 339-379

Edson Costa Júnior é doutor pelo PPGMPA da ECA-USP. Foi professor no PPGAV da USP e no Centro Universitário FIAM-FAAM. Atualmente realiza pesquisa de pós-doutorado no Instituto de Artes da Unicamp (FAPESP 21/02448-5).