

Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro

Aesthetic experience, alterity and fable in black cinema

Laan Mendes de Barros

Doutor em Ciências da Comunicação, pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP), com pós-doutorado pela Université Stendhal Grenoble 3. Docente da Faculdade de Artes, Arquitetura e Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" -- FAAC-UNESP.

Email: laan.mb@uol.com.br

Kênia Freitas

Pós-doutoranda (CAPES/PNDP) do Programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Estadual Paulista "Julio de Mesquita Filho"-UNESP

Email: kenialice@gmail.com

Submetido em: 09/096/2018

Aceito em: 09/12/20108

RESUMO

O tema do racismo, problematizado a partir das questões da alteridade, da experiência estética e da fabulação, é tratado neste artigo. O comentário do filme *NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2017), leva a discussão ao universo do cinema negro, pensado a partir da prática fabulatória crítica e afrocentrada. A construção das imagens dos corpos negros e as tensões presentes nas relações entre colonizador e colonizado se assentam aqui na crítica ao racismo, desde uma perspectiva histórica, política e ética.

PALAVRAS-CHAVE: *Racismo; Alteridade; Experiência estética; Fabulação; Cinema Negro.*

ABSTRACT

The subject of racism subject is discussed in this article in the light of otherness, the aesthetic experience and fabulation,. A critique of the film *NOIRBLUE - displacements of a dance* (Ana Pi, 2017), leads into a discussion to the universe of black cinema, conceived from the perspective of the practice of criticism and afrocentric fabulation. The construction of the images of the

black bodies and the tensions present in the relations between colonizer and colonized are based here on the critique of racism, from a historical, political and ethical perspective.

KEYWORDS: *Racism; Alterity; Aesthetic Experience; Fabulation; Black Cinema.*

RESUMEN

El tema del racismo, problematizado a partir de las cuestiones de la alteridad, de la experiencia estética y de la fabricación, se trata en este artículo. El comentario de la película *NOIRBLUE - desplazamientos de una danza* (Ana Pi, 2017), lleva la discusión al universo del cine negro, pensado a partir de la práctica de la fabricación crítica y afro-centrada. La construcción de las imágenes de los cuerpos negros y las tensiones presentes en las relaciones entre colonizador y colonizado se asientan aquí en la crítica al racismo, desde una perspectiva histórica, política y ética.

PALABRAS-CLAVE: *Racismo; Alteridad; Experiencia Estética; Fabricación; Cine negro.*

Para início de conversa

Quando se aborda a questão do racismo, é preciso reconhecer que se trata de uma discussão complexa, que se apoia na problemática ideia de *raça*, que tanto se traduz como afirmação de identidade, quanto de segregação do outro. Como nos adverte Achille Mbembe (2018, p. 27), em *Crítica da razão negra*, “só é possível falar da raça (ou do racismo) numa linguagem fatalmente imperfeita, dúbia, diria até inadequada”. Para o pensador camaronês, trata-se de “uma forma de representação primária”. Vista em profundidade, diz ele, a raça é “um complexo perverso, gerador de temores e tormentos, de perturbação do pensamento e de terror, mas sobretudo de infinitos sofrimentos e, eventualmente, de catástrofes”.

No entanto, é necessário e urgente falar de racismo. Na sociedade, na mídia, na sociedade midiaticizada. Pois o silêncio sobre o tema só faz reforçar o mito da “democracia racial” e o tabu de não se falar de coisas que nos afetam a todos. É necessário reconhecer quais os corpos que são racializados (os negros, os indígenas, os asiáticos) e quais não o são (os corpos brancos) e como essa racialização cria categorias dicotômicas de representação: o universal e o específico; o eu e o outro. É urgente trazer para o plano de debate das imagens e dos discursos a forma como o processo de “dessemelhança” branca (MORRISON, 1992) constitui epistemologias e teorias, entendendo a expressão como elemento fundante de “uma identidade relacional construída por brancos(as), definindo eles(as) mesmos(as) como racialmente diferentes dos ‘Outros’” (KILOMBA, 2010, 175).

É, portanto, um grande desafio discutir aqui a questão do racismo nas narrativas midiáticas, a partir do cruzamento de reflexões sobre experiência estética, alteridade e fabulações; e de leituras e análises sobre o cinema negro. De um lado, é necessário reconhecer que a violência do racismo segue presente de forma concreta nas relações sociais brasileiras, apesar de avanços conquistados pelo movimento negro, assim como comparece nas formulações discursivas que circulam na mídia. De outro, é preciso discutir a questão tanto no ambiente acadêmico, quanto na sociedade em geral, na busca da superação das “mazelas e sequelas da escravidão” – como se argumenta na chamada deste dossiê – por meio da comunicação, da educação, da cultura e da arte.

E desta forma, a discussão sobre experiência estética e sobre alteridade nos processos de produção de sentidos merece nossa atenção, de forma que possamos compreender a pluralidade de identidades e como esta pluralidade se reflete nas formas de representação imagéticas e discursivas da sociedade midiática. A mídia mais desserviço fez e faz na difusão do racismo do que conseguiu ou consegue propor discussões consequentes e comprometidas sobre o assunto. Em muitos momentos ela atua no processo de naturalização da violência do racismo, tomado como algo ordinário no cotidiano social. Como adverte Muniz Sodré (2006a, p. 106), “em face da banalização operada pelas simulações contemporâneas da realidade histórica, a exemplo da mídia, a violência vai perdendo o seu caráter de excepcionalidade”. E isso é cruel, pois “quando não se sente, nem se sabe mais exatamente o que é violência, fica em seu lugar o ódio, - tão visível na indiferença predatória das elites quanto na crueldade física dos atos de agressão anômicos” (SODRÉ, 2006, p. 107).

Podemos citar brevemente alguns exemplos, como: a frequente dicotomia e hierarquização com que se trata a diversidade; o preconceito que se tem com o estrangeiro e toda a política de invisibilidade e estereotipização da população negra brasileira. Se a telenovela segue o produto audiovisual ficcional mais consumido e assistido da televisão aberta no país, o diagnóstico de negação das representações raciais não brancas nas tramas dessas narrativas feito por Joel Zito Araújo (2000) no livro *A negação do Brasil - o negro na telenovela brasileiro* continua atual.

Mbembe nos interpela sobre a questão da alteridade no contexto do racismo. Ele lembra que a ideia de raça decorrente das políticas de colonização e da catástrofe da escravização “consiste naquilo que se consola odiando, marejando o terror, praticando o alterocídio, isto é,

constituindo o outro não como *semelhante a si mesmo*, mas como objeto propriamente ameaçador, do qual é preciso se proteger, desfazer, ou ao qual caberia simplesmente destruir” (MBEMBE, 2018, p. 27). E quando o outro não é visto como sujeito, como um ser humano, todos se coisificam e perdem a condição humana.

É, pois, na combinação de denúncia e anúncio, que apresentamos neste texto algumas articulações teóricas sobre alteridade, identificação e diferença e sobre como estas relações se constituem como estratégias discursivas-narrativas na criação artística negra, focando estes processos sobretudo nas práticas de fabulação no cinema.

O outro que trago em mim e o eu que existe no outro

A comunicação pensada como interação nos remete às relações entre sujeitos, identidades e subjetividades, às relações entre ipseidade e alteridade, o eu e o outro. Mais que falar *para* alguém, comunicar é falar *com* alguém (BARROS, 2018). E neste sentido, comunicação é uma operação de alteridade, na qual os sentidos se completam num jogo entre “produção e reconhecimento”, como nos sugere Eliseo Verón (2004). Nessa linha, a produção de sentidos das narrativas midiáticas se dá para além da chave da explicação, da decodificação do que está contido nas mensagens. É na chave da compreensão que o processo hermenêutico se dá, de forma a valorizar as diferentes interpretações, num movimento de ir ao encontro do outro, de se colocar no lugar do outro. Mais, é preciso perceber que são muitos os outros que cada um traz em si, em sua constituição biológica e cultural, e reconhecer que o outro é também um eu, um sujeito com sua ipseidade, que interage comigo, me influencia e se deixa influenciar nessa relação de interação.

Muitas vezes a consciência de alteridade leva a um compromisso de solidariedade, de se colocar no lugar do outro, de defender o outro, de dar voz a quem não tem voz (BARROS, 2018), num deslocamento a uma outra situação que não a nossa. Trata-se de ouvir o outro, de compreender o outro, não a partir do meu lugar, mas do lugar do outro. Hans-Georg Gadamer (2008, p. 403) nos propõe o desafio da compreensão: “se nos deslocarmos, por exemplo, à situação de um outro homem, então vamos compreendê-lo, isto é, tornamo-nos conscientes da alteridade e até da individualidade irreduzível do outro por *nos* deslocarmos à sua situação”. E esse deslocamento “não se dá por empatia de uma individualidade com a outra, nem pela

submissão do outro aos nossos próprios padrões. Antes, significa sempre uma ascensão a uma universalidade mais elevada que supera tanto a nossa própria particularidade quanto a do outro” (GADAMER, 2008, p. 403). É, pois, numa relação dialética e dialógica que se constrói o sentido da alteridade. E, ainda com Gadamer (2004, p. 247), “o que perfaz um verdadeiro diálogo não é termos experimentado algo de novo, mas termos encontrado no outro algo que ainda não havíamos encontrado em nossa própria experiência de mundo”.

Na mesma linha, Muniz Sodré (2006, p. 10) sustenta que “quando se age afetivamente, em *comunhão*, sem medida racional, mas com abertura criativa para o Outro, estratégia é o modo de decisão de uma singularidade”. E “a dimensão do sensível implica uma estratégia de aproximação das diferenças” (SODRÉ, 2006, p. 11). Sodré parte da ideia de que vivemos uma “época estética”, isso porque “seu campo estratégico não é o cognitivo, nem o prático, mas o sentir, o da *aisthesis*”, na qual, entende ele, existe “uma potência emancipatória na dimensão do sensível, do afetivo ou da desmedida” (SODRÉ, 2006, p. 17).

Ocorre que essa relação de alteridade pressupõe que entre o eu e o outro exista uma relação de reconhecimento e de valorização da diversidade, seja ela de gênero, raça, etnia, cultura ou origem social. Mas não é bem assim que acontece nas relações entre o branco e o negro, o branco e o índio, o colonizador e o colonizado. O racismo é a negação da alteridade. O que tivemos ao longo da história das colonizações e do tráfico de escravos – e que hoje se reafirma em tempos de grandes migrações, do encarceramento em massa e do genocídio da juventude negra – é o que Mbembe denomina de “alterocídio”, expressão acima citada. Quando o outro não é visto como um semelhante, quando ele é inferiorizado e subjugado, o que se tem é a negação do outro. E quando não há alteridade, não há comunicação.

O que se estabeleceu na longa e deplorável história da escravização foi, de fato, um “alterocídio”. A brutalidade e banalização com que seres humanos foram tratados no tráfico de escravos ao longo de mais de três séculos só confirma tal denúncia de Mbembe. E nesse contexto é difícil esperar que a reação seja suave e tranquila. Albert Memmi (1968, p. 22), no livro *L'homme dominé*, justifica que “uma vez envolvido na tempestade, como poderia o

revoltado ter uma justa medida de si mesmo, quando ele foi tão acintosamente oprimido e humilhado, de forma que ele se obriga a se opor também de forma ostensiva”¹.

Em entrevista concedida a Claire Mestre (2016, p. 102), Françoise Vergès questiona: como representar a escravização? “Ninguém conseguiria nos explicar o que terá sido o terror, a confusão e o medo de seres humanos trancados no porão de um navio”². Para a pensadora francesa, “existem racismos ao redor do mundo e ‘racializações’ que não têm nada a ver com a cor da pele, mas com a construção de uma alteridade incomodada”³ (In: MESTRE, 2016, p.104). E quando o reconhecimento do outro causa perturbação, incômodo, não se tem, de fato, uma “alteridade”, mas a sua negação. Françoise Vergès (2007, p. 30) fala dessa negação do outro, da “negação da alteridade” ao refletir sobre a história francesa e o sentido de Nação. Ela lembra que a França, em seu projeto colonizador, aceitou que pessoas fossem capturadas em países soberanos e fossem vendidas, compradas e deportadas, introduzindo o Outro em solo francês. E denuncia que a França continua a negar essa alteridade.

O racismo está na estrutura e manutenção da cultura colonialista, que se estende mesmo após décadas de história. Em 1957 Albert Memmi já chamava a atenção para o fato de que o racismo estava na manutenção do sistema colonial, que subordinava seres humanos a outros seres humanos. Para ele a “atitude racista revela três elementos importantes”:

1º Descobrir e pôr em evidência as *diferenças* entre colonizador e colonizado.

2º *Valorizar* essas diferenças, em proveito do colonizador e em detrimento do colonizado.

3º Levar essas diferenças ao *absoluto*, afirmando que são definitivas, e agindo a fim de que se tornem tais. (MEMMI, 1967, p. 69)⁴

O filme *Indigènes*, do diretor franco-argelino Rachid Bouchareb, lançado em 2006, relata bem as contradições e perversidades presentes nas relações entre colonizador e colonizado e

¹ Tradução livre do original: “une fois engagé dans la tempête, comment le révolté pourrait-il avoir une juste mesure de soi-même, alors qu’il a été si démesurément écrasé et humilié, et qu’il est obligé de s’opposer démesurément”.

² Tradução livre do original: “Rien ne nous dira ce qu’étaient la terreur, le désarroi, et l’effroi d’être enfermé dans la cale d’un bateau. Et il y a une certaine obscénité à vouloir penser que l’on peut tout représenter, cela m’angoisse...”.

³ Tradução livre do original: “Il y a des racismes à travers le monde et des racialisations qui n’ont rien à voir avec la couleur de peau, mais avec la construction d’une altérité dérangeante”.

⁴ Tal diagnóstico é retomado por Kabengele Munanga (1986, p. 32), em *Negritude - Usos e sentidos*. Para ele, “Assiste-se agora a uma mudança de termos. Abandonada a assimilação, a liberação do negro de efetuar-se pela reconquista de si e de uma dignidade autônoma”.

discute identidade nacional. O colonizado africano é chamado para defender a França na II Guerra Mundial, mas não é reconhecido como francês, segue como estrangeiro, como *Indigène*.

E o que fazer, então, com o Outro? pergunta Françoise Vergès.

Reconhecer que a identidade "nacional" não é um dado natural, mas que ela se configura e se reconfigura por mecanismos de inclusão e exclusão, dá a essa questão uma dimensão bastante complexa. As respostas são diversas e podemos ver todo um espectro que vai do apartheid à segregação, multiculturalismo, clanismo ... Dentre os conceitos de interculturalidade, de "criolização", parece-me o mais interessante: processo de troca, empréstimo, perda e criação de novas formas. O que une é então uma ética da solidariedade, a rejeição do relativismo abstrato, o fim da ingenuidade, o reconhecimento de que ninguém é "superior", de que ninguém é o "escolhido", mas que é possível compartilhar o mesmo solo com pessoas, que não somos obrigados a "amar", mas que são nossos concidadãos. (VERGÈS, 2007, p.31-32)⁵

Como já questionava Albert Memmi (1968) mesmo aqueles que praticam o racismo negam o assumir como uma filosofia. E na maior parte das vezes, encontram uma justificativa para suas ações e palavras, negando serem racistas, lembra o autor. Mas Memmi (MEMMI, 1968, p. 197) renega essa aparente unanimidade e nos desafia a investigar a natureza do fenômeno racista. Um fenômeno que se apoia na negação do outro, no não reconhecimento do outro como um semelhante, promove a negação da alteridade. E é nesse contexto de negação e segregação que se afirma a constituição identitária negra, em oposição ao racismo, institucionalizado e naturalizado na cultura do colonizador.

Para Frantz Fanon, a "experiência vivida do negro" passa simultaneamente pela sobredeterminação do olhar branco que o limita e sobredetermina e pelo desejo de existência plena. E de nada vale ao negro negar suas raízes, ou se intimidar frente à pressão de quem tenta lhe impor uma condição de subalternidade (2008, p. 166). Fanon aponta para uma plenitude nesta afirmação do ser negro: "Não sou uma potencialidade de algo, sou plenamente o que sou. Não tenho de recorrer ao universal. No meu peito nenhuma probabilidade tem lugar.

⁵ Tradução livre do original: "Savoir alors que l'identité "nationale" n'est pas une donnée naturelle, qu'elle se configure et se reconfigure par des mécanismes d'inclusion et d'exclusion, redonne à cette question une dimension plus dynamique. Les réponses sont diverses et on peut voir tout un tout un spectre allant de l'apartheid à la ségrégation, au multiculturalisme bien pensant, au clanisme... Le processus d'interculturalité, de créolisation, me semble le plus intéressant : processus d'échange, d'emprunts, de perte et de création de formes nouvelles. Ce qui unit est alors une éthique de la solidarité, le refus d'un relativisme abstrait, la fin de l'innocence, l'acceptation de n'être pas le "meilleur", de n'être pas "choisi", mais de partager le même sol avec des gens que l'on n'est pas obligé "d'aimer" mais qui sont nos concitoyens".

Minha consciência negra não se assume como a falta de algo. Ela é. Ela é aderente a si própria” (FANON, 2008, p. 122).

A luta contra o racismo não está restrita a um período histórico determinado. Como adverte Memmi (1968, p. 207) trata-se de uma luta longa, complexa e sempre renovada, que talvez nunca será concluída. Por essa mesma razão, afirma ele, essa luta deve ser “implacável e sem concessões”, pois “não se pode ser indulgente em relação ao racismo”, afinal, “qual ser humano não é, de alguma forma, um estrangeiro?” (MEMMI, 1968, p. 208). A permanência e extensão do racismo ainda em nossos dias só reforça “a negatividade da condição do homem dominado” e compromete “toda a condição humana”, como já sustentava Memmi (MEMMI, 1968, p.208) há cerca de cinquenta anos. Isso fica bem evidente quando observamos o atual drama dos refugiados que são impedidos de cruzarem fronteiras geográficas, com a separação de famílias, ou ficam confinados e segregados em campos de refugiados. E se considerarmos que no século XXI as distâncias geográficas são encurtadas pelo advento de meios de comunicação interconectados, pelo avanço dos meios de transporte e pela intensificação de movimentos migratórios, espontâneos ou forçados, essa ideia racista em relação ao estrangeiro compromete ainda mais “toda a condição humana”.

O azul no preto: visibilidade e percepção

Apresentando o seu espetáculo NOIRBLUE, a artista coreográfica e pesquisadora, Ana Pi parte da (não) percepção histórica do azul por diversas sociedades antigas para nos situar em seu universo de criação cromático entre o azul e o preto que dão o título em francês da obra. Pi começa por nos contar que: “Era uma vez, o azul não existia. Idiomas antigos, como o japonês, o grego e o hebraico, não apresentavam uma palavra para definir essa cor”⁶ (PI, 2017, online). A artista segue explicando que ausência foi entendida por alguns historiadores pela escassez da cor em elementos naturais e por outros historiadores pelo fato destas sociedades em questão não possuírem uma percepção desenvolvida para reconhecer a cor azul – “para dominá-la,

⁶ Tradução livre do original: “Once upon a time, the blue didn’t exist. Ancient languages, as Japanese, Greek, and Hebrew, didn’t present a word to define this color”.

produzi-la, processá-la”. Ao mesmo tempo: “O azul era uma presença elevada no antigo Egito ou na civilização tupi-guarani na América do Sul”⁷ (PI, 2017, online).

O azul sobreviveu e Ana Pi explica que em muitos destes idiomas onde a cor não existia anteriormente “a palavra criada para defini-lo emergiu da cor preta” e que “No campo da dança a cor preta está presente e é a única, de alguma forma”⁸ (PI, 2017, online). Essas duas informações seguidas do texto causam um estranhamento para um leitor desfamiliarizado com o trabalho da artista, mas essa relação de derivação, transformação e mutação entre o preto e o azul dão forma tanto ao seu espetáculo coreografado NOIRBLUE, quanto ao filme realizado pela artista *NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2017). Na constituição destes trabalhos o azul e o preto são matéria-prima e superfície: o corpo negro de Ana Pi mesclando-se por sua dança com as ruas roupas e lenços de um pigmento azul vivaz; a iluminação cênica entre a escuridão e a luz negra. No filme, além da tela preta como elemento de ruptura entre os planos, a diretora também utiliza o azul como elemento de fissura entre as imagens (como intervalo entre os planos). Se o plano preto no cinema e os elementos cenográficos pretos na dança e no teatro são elementos considerados “invisíveis” – devem ser ignorados pelo olhar como forma de transição audiovisual e de sustentação cênica no palco –, o efeito que a incorporação do (antes inexistente) azul ao preto provoca nos trabalhos de Ana Pi é o de desnaturalizar essa invisibilidade. O preto torna-se visível e presente novamente. O que a artista pretende é justamente pensar a transposição da derivação etimológica do preto para azul da linguagem para a construção coreográfica, ensejando como gesto: “Uma dança azul que emerge dessas danças consideradas negras; formas sagradas, tradicionais e populares, como também as manifestações contemporâneas, ligadas às populações negras na África e suas diásporas”⁹ (PI, 2017, online).

Jota Mombaça descreve a dança de Ana Pi tanto com “um ato de luta”, quanto como “uma estratégia fugitiva”. Para Mombaça “NOIRBLUE parece surgir de algum tipo de

⁷ Tradução livre do original: “Blue was a high presence in ancient Egypt or in the Tupi-Guaraní civilization in South America”.

⁸ Tradução livre do original: “Many languages, where the color blue was previously nonexistent, the word created to define it emerged from the color black. In the field of dance the color black is present and it’s the only one, somehow”.

⁹ Tradução livre do original: “A blue dance that emerges from those dances considered black; sacred, traditional and popular forms, as also the contemporary manifestations, connected to Black populations in Africa and its Diasporas”.

encruzilhada cronológica, tanto como a reencenação de algo quanto como uma visão antecipada”¹⁰ (MOMBAÇA, 2017, online). A dança especulativa de Pi constrói assim um jogo entre memória e futuro: uma ligação negra (e azul) histórica com o que se perdeu pelos movimentos corporais. Uma dança que não reconstitui as origens negras diaspóricas, mas fabula passados, presentes e futuros, criando “um enquadramento temporal estratégico que opera dentro do presente e em direção ao futuro através de uma leitura poética do mundo, suas relações fodidas e suas infrações radicais”¹¹ (MOMBAÇA, 2017, online). Ao buscar e fabular sobre as formas existentes e inexistentes de percepção da cor azul, o trabalho e o pensamento de Ana Pi coloca em crise uma universalidade sensorial e estética do existir no mundo. Os regimes de visibilidade (e de invisibilidade) e de percepção só podem ser compreendidos a partir dos seus contextos históricos, sociais, raciais e culturais.

E 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 esses sentidos são constituídos por esses contextos e contornos de temporalidades e territorialidades.

Nas próximas seções deste texto, propomos pensar essa fabulação (que percebemos no trabalho de Ana Pi) tanto como uma afro-fabulação (Tavia Nyong'o), quanto como um exercício de fabulação crítica (Saidiya Hartman). Partindo da abordagem de Gilles Deleuze da fabulação como elemento fundante do documentário moderno – sobretudo no *cinema verdade* de Jean Rouch e no *cinema vivido* de Pierre Perrault –, acreditamos que os conceitos de Nyong'o e Hartman atualizam o campo de pensamento sobre as imagens por uma perspectiva da arte negra. Uma atualização que consideramos fundamental para entendermos as estratégias de criação expressiva de Ana Pi, em específico, e de um considerável campo das imagens e performances negras contemporâneas.

Mais do que apenas um deslocamento identitário ou temático, repensar o conceito de fabulação a partir de uma perspectiva epistemológica negra (na criação e na reflexão sobre ela) permite vislumbrar os elementos fundantes de um campo de criação de estéticas negras

¹⁰ Tradução livre do original: “<NoirBLUE seems to arise from some sort of chronological crossroads, both as the re-enactment of something and as an anticipatory envisioning”.

¹¹ Tradução livre do original: “a strategic time frame that operates within the present and toward the future through a poetical reading of the world, its fucked-up relations and its radical breaches”.

diaspóricas e decoloniais. E isso vale tanto para o plano da produção do objeto estético, como para a sua fruição, no âmbito da percepção estética.

As discussões sobre as definições do cinema negro são vastas e feitas sob diversas perspectivas localizadas geográfica e historicamente, desde os EUA (onde o campo surgiu concomitante ao cinema clássico narrativo, nos chamados *Race Movies*¹²), passando por África (que viu eclodir com os processos de independências nacionais dos anos 1960 uma filmografia engajada politicamente¹³), aportando ao Brasil (com um debate que se inicia ligado ao cinema novo¹⁴ e terá na figura do ator e cineasta Zózimo Bulbul a sua figura fundadora¹⁵) e à toda a diáspora negra (sobretudo no Reino Unido e no Caribe). Nas definições do cinema negro como campo há historicamente um tensionamento entre temática e representação negra e as possibilidades de livre criação das e dos cineastas negras e negros. Mais do que um conceito fechado, corroboramos com a afirmação da professora e curadora de cinema negro Janaína Oliveira de que: “o cinema negro é um projeto em construção” (OLIVEIRA, 2016, p. 1) no Brasil.

Para fins deste artigo, partimos da conceituação o campo como uma conjunção entre autoria negra e também vivência negra nos filmes¹⁶. Dessa forma, a fabulação neste cinema nos parece apontar simultaneamente para a intensa afirmação de uma presença performativa do corpo negro e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens representativas dos corpos negros. E essa dimensão performática evidencia a dimensão sensível e afetiva da experiência estética. É estesia compartilhada.

Uma ausência iconográfica diante de racismos institucionalizados culturalmente que revela-se um desafio fundante no campo de criação das imagens do cinema negro. Isso porque o cinema e o audiovisual contemporâneo apontam desde o fim do século XX para uma autorreferencialidade cada vez mais intensa – como formula Serge Daney (2007): “que imagem

¹² Ver: ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. *A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, race pictures e a Grande Migração*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Habilitação Cinema Niterói, 2011.

¹³ Ver: GENOVA, James. “O regime africano pós-colonial de representação”. In: GOMES, Tiago Castro (org.). *Grandes Clássicos do Cinema Africano*. Catálogo Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017, e BAMBÁ, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (org.) *Filmes de África e da diáspora. Objetos de Discursos*. Salvador: EdUFBA, 2012.

¹⁴ Ver: NEVES, David E. O cinema de assunto e autor negros no Brasil. *Cadernos Brasileiros*, n. 47, p. 75-81, mai./jun. 1968.

¹⁵ Ver mais em: CARVALHO, Noel dos Santos. “O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema Negro Brasileiro”. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

¹⁶ Desenvolvemos a argumentação dessa definição em: 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.

está atrás da imagem?”, ao se referir ao “o terceiro tipo de cenografia cinematográfica” (fase que sucede o cinema clássico e o moderno). Se atrás de uma imagem existe outra imagem, o que o elemento fabular no cinema de autoria e vivência negra nos faz perceber é também que atrás das imagens deste cinema negro estão imagens que faltam, que não foram produzidas, enfim, imagens que poderão ser inventadas em uma fabulação crítica e afrocentrada.

Fabulação e alteridade: quem sou Eu e quem é um Outro?

Gilles Deleuze ao refletir sobre os regimes de imagens do cinema moderno volta ao conceito de fabulação para explorar as potências do falso que atravessam sobretudo os filmes documentais nos quais personagens reais tensionam as separações entre a ficção e o real. Para Deleuze, a oposição deixa de ser entre o real e o ficcional, e passa para o jogo entre ficção e fabulação. Um deslocamento do regime verídico (dos dominantes/colonizadores) para a função fabuladora dos pobres, da sua potência do falso, de invenção de si na imagem, do encontro no cinema entre diretor e personagem. Nesse jogo de fabulação seria quebrado o lugar da identidade (ou equiparação) entre quem filma e quem é filmado (Eu=Eu) e no lugar construída a relação Eu=Outro. Neste sentido, para Deleuze, mais do que identidade dos personagens, seria do interesse do cinema aprender “o devir da personagem real quando ela própria se põe a “ficcional”, quando entra ‘em flagrante delito de criar lendas’, e assim contribui para a invenção de seu povo” (DELEUZE, 2007, p. 183).

A partir de uma perspectiva contemporânea dos estudos acadêmicos negros, Kara Keeling retoma a discussão para pensar o lugar da diferença nesse processo de identificação diretor/personagem proposto por Deleuze. Voltamos neste ponto a discussão de alteridade feita no início deste texto. Como afirmamos anteriormente, o processo máximo de negação do outro constitui-se como alterocídio - onde comunicação e alteridade inexistirão. Mas como podemos pensar os processos não extremos de identificação e diferença racializadas na alteridade?

Keeling começa por adotar uma definição de diferença como conexão a partir do trabalho da poeta negra Audre Lorde: “diferença, para Lorde, é aquilo que permite movimento

ou criatividade”¹⁷ (KEELING, 2011, p. 55). Para Keeling a relação indexical proposta por Eu=Outro formula uma ideia de identidade como diferença que “capta o sentido de transformação, ao invés de ruptura, que caracteriza muitos movimentos de libertação em suas configurações contemporâneas”¹⁸ (KEELING, 2011, p. 55). Em sua atualização, Keeling se interessa por duas acepções, correlacionadas mas divergentes, da ideia de Eu=Outro. A primeira, configurou-se nos movimentos sociais e políticos entre 1950 e 1970; a segunda deu-se na “recalibração de políticas de identidade de dentro dos movimentos contemporâneos que são seus herdeiros”¹⁹ (KEELING, 2011, p. 61).

Emprestando a terminologia de Stuart Hall (1992), podemos dizer que Keeling situa uma primeira acepção de Eu=Outro dentro das “Relações de representação” (*Relations of representation*), mais voltada para uma percepção de como o “outro” (no caso de Hall, o negro do Reino Unido) é percebido e cria identificação na diferença com um “eu” (a produção cinematográfica e midiática hegemônica britânica feita por sujeitos brancos). A segunda acepção viria da passagem nos movimentos identitários das “Relações de representação” para uma “Política de representação”, calcada na desessencialização do “outro” (dos sujeitos negros). Se na proposição inicial o “outro” desestabiliza o lugar do “eu” por essa identificação na diferença – documentarista e personagens tornam-se outros no processo de fabulação fílmica, por exemplo –, o que a passagem para a “Política de representações” ou, nas palavras de Keeling, “a recalibração de políticas de identidade” coloca em evidência é uma complexificação dos posicionamentos e relações de poder na enunciação discursiva desse “eu” e desse “outro”.

Voltando à formulação feita por Deleuze no processo de fabulação no documentário moderno, Keeling aponta uma ausência de criticidade do filósofo em relação a este processo nos filmes de Jean Rouch. Keeling acredita que: “Há um perigo nesse impulso de se tornar o outro que eu acho particularmente saliente quando o Eu afirmando ser outro ocupa uma

¹⁷ Tradução livre do original: “(...) difference, for Lorde, is that which allows movement or creativity”.

¹⁸ Tradução livre do original: “This formulation of identity as difference captures the sense of transformation, rather than rupture, that characterizes many liberation movements in their contemporary configurations (...)”.

¹⁹ Tradução livre do original: “The second deployment of I=another is a recalibration of identity politics from within contemporary movements who are inheritors.”

posição de privilégio em relação às hierarquias de poder existentes”²⁰ (KEELING, 2011, p. 63-64). Para Keeling esse perigo se situa no tensionamento entre a insistência no apontamento das especificidades históricas e a reivindicação por ruptura histórica - na tensão entre produção e reprodução das diferenças. Quais sujeitos deveriam (e poderiam) reivindicar tais rupturas e quais sujeitos possuem concretamente nas correlações de forças estabelecidas socialmente agência para operá-las? São questões que as observações de Keeling nos apontam.

Neste entendimento do Eu=outro, Keeling percebe paradoxalmente que:

(...) a força e o potencial do outro são apropriados a serviço da consolidação de um “Eu” cujo próprio acesso ao poder e ao privilégio destinaria-se a ser contestado ou negado pelo poder de sua declaração de ser outro. No entanto, o funcionamento do poder e do privilégio em si, incluindo aqueles através dos quais o “Eu” afirma ser outro é constituído, permanecem incontestados.²¹ (KEELING, 2011, p. 66)

Essa posição incontestada é fundante dos próprios processos de constituição de alteridade brancas e negras nas sociedades coloniais e neocoloniais, pois a discussão racial constrói-se na retórica do “problema negro”, ao mesmo tempo em que considera os corpos brancos não racializados, universais. Nesse sentido “a pergunta ‘Como se sente sendo um problema?’²² revela que a estrutura da identidade negra é presumida de proceder de acordo com a equação “Negro”=problema, para que a identidade branca e o ser branco possam ser constituídos desproblematizados”²³ (KEELING, 2003, p. 92-93).

Neste sentido, Keeling aponta para o fato de que os campos da representação e da visibilidade (da mídia e do cinema) nas sociedades atravessadas pelos processos de colonização são majoritariamente brancos, e o indivíduo negro neste sistema de exceção torna-se a projeção de todos os negros. O negro existirá assim como um “um sujeito coletivo cuja

²⁰ Tradução livre do original: “(...) there is a danger to this drive to become the other that I think is particularly salient when the I claiming to be another occupies a position of privilege in relation to existing hierarchies of power”.

²¹ Tradução livre do original: “(...) the force and potential of the other are appropriated in the service of the consolidation of an “I” whose own access to power and privilege is meant to be contested or disavowed by the power of its declaration to be another. Yet the workings of power and privilege itself, including those through which the “I” claiming to be another is constituted, remain unchallenged”.

²² Kara Keeling faz referência a questão levantada por W.E.B. Du Bois no livro de 1903 *The Souls of Black Folk*. No livro Du Bois cunha a ideia de dupla consciência para pensar a existência de pessoas negras em sociedades de supremacia branca.

²³ Tradução livre do original: “As such, the question ‘How does it feel to be a problem’ reveals the structure of the Black’s identity is presumed to proceed according to the equation “Black”=problem so that White identity and White being might be constituted unproblematically”.

ficção dirigente não é pessoal, mas social”²⁴ (KEELING, 2003, p. 100). Keeling seguindo o diagnóstico de Frantz Fanon em *Peles negras, Máscaras brancas* (2008), ressalta assim uma impossibilidade do sujeito negro experimentar o processo de “ser através dos outros” (do Eu=outro) em relação a outros sujeitos negros. Isso porque “todos os negros são sempre-já outros. (...) Assim, um negro, sendo um outro, também não pode servir como um outro através do qual um segundo negro experimenta seu ser, porque o segundo é um outro como o primeiro”²⁵ (KEELING, 2003, p. 95). Se a agência social e racial concreta nas posições do “eu” e do “outro” não são intercambiáveis e desmontáveis entre sujeitos negros e sujeitos brancos nas sociedades racistas, o exercício fabular de tornar-se outro pela narrativa mantém-se circunscrito a experiência branca de “dessemelhança” de que nos fala Toni Morrison (1992) e Grada Kilomba (2010) - ou seja, de um processo de criação identitária de branquitude que se afirma por sua diferença com o outro.

Ainda assim, para Keeling, uma segunda acepção de Eu=outro possibilitaria pensar a formulação para além das questões de apropriação identitária, sobretudo quando a enunciação subverte-se em Você=Nós. Esse segundo uso da formulação se filiaria a uma política de identidades que aponta “em direção a uma não correspondência entre regimes concorrentes e a valorização de algo diferente que pode ser percebido no intervalo, na lacuna ou na quebra entre eles”²⁶ (KEELING, 2011, p. 73). Podemos vislumbrar esses intervalos, lacunas e quebras no terreno das narrativas afro-fabuladoras e de fabulação crítica, que pensam nas complexidades dos processos de identificação e alteridade das existências negras e das suas criações artísticas.

Estratégias críticas de fabulação negras

Saidiya Hartman desloca a discussão sobre a fabulação crítica do cinema para os arquivos históricos. Diante do interesse em pesquisar sobre os modos de existência das

²⁴ Tradução livre do original: “The Black therefore exists as a collective subject whose governing fiction is not personal but social”.

²⁵ Tradução livre do original: “(...) because all Blacks are always-already an-other. (...). So, a Black, being an-other, cannot also serve as an-other through which a second Black experiences his being because the second is an-other just like the first”.

²⁶ Tradução livre do original: “(...) gesture toward a non correspondence between competing regimes and the valorization of something different that can be perceived in the interval, gap, or break between them”.

mulheres negras nos deslocamentos transatlânticos durante a escravização, o que a historiadora encontra são arquivos não só pouco falavam sobre a existência das mulheres negras, mas quando o faziam repetiam as brutais e perversas violências sofridas por elas. Diante desta brutal materialidade do arquivo histórico, o ensejo de pesquisa historiográfica de Hartman se encontra numa encruzilhada: contar a história destas mulheres negras sendo capaz de “recuperar o que permanece dormente”, reivindicando uma presentificação de suas vidas; e, ao mesmo tempo, não cometer uma nova violência nesse ato de narração. Na tentativa de lidar com o impasse, Hartman nos questiona: “Como e por que se escreve uma história da violência?”²⁷, (2008, p.10).

Nesta encruzilhada historiográfica negra, Hartman se propõe a necessidade de uma nova prática, descrita pela historiadora como: “uma leitura crítica da arquivo”²⁸ (HARTMAN, 2008, p. 11). Esse modo de escrita para Hartman encenaria no fazer histórico pelo processo narrativo a impossibilidade desta representação. Hartman nomeará esse método de escrita de fabulação crítica. Um programa que consiste em: brincar e reorganizar os elementos básicos da história; rerepresentar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados; colocar em crise “o que aconteceu quando” e explorar a “transparência das fontes” como ficções da história; aproximar os níveis do discurso narrativo e confundir narrador e fontes. Tudo isso com o intuito de “tornar visível a produção de vidas descartáveis (no comércio de escravos do Atlântico e, também, na disciplina da história)”²⁹ e de “iluminar o caráter contestável da história, narrativa, evento e fato, para derrubar a hierarquia do discurso e engolfar a fala autorizada no choque entre vozes”³⁰ (HARTMAN, 2008, p. 11-12). Hartman ressalta ainda que: “Restrição narrativa, a recusa em preencher as lacunas e fornecer fechamento, é uma exigência deste método, assim como o imperativo de respeitar o ruído negro”³¹ (HARTMAN, 2008, p. 12). A intenção da fabulação crítica não será de “dar a voz” ao sujeito histórico subalternizado, escravizado, mas sim “imaginar o que não pode ser verificado,

²⁷ Tradução livre do original: “How and why does one write a history of violence?”.

²⁸ Tradução livre do original: “a critical reading of the archive”.

²⁹ Tradução livre do original: “I wanted to make visible the production of disposable lives (in the Atlantic slave trade and, as well, in the discipline of history)”.

³⁰ Tradução livre do original: “I hoped to illuminate the contested character of history, narrative, event, and fact, to topple the hierarchy of discourse, and to engulf authorized speech in the clash of voices”.

³¹ Tradução livre do original: “Narrative restraint, the refusal to fill in the gaps and provide closure, is a requirement of this method, as is the imperative to respect black noise”.

um campo de experiência situado entre duas zonas da morte - a morte social e corpórea - e considerar as vidas precárias que são visíveis apenas no momento de seu desaparecimento”³² (HARTMAN, 2008, p. 12).

Dialogando diretamente com Hartman e retomando o conceito de fabulação no cinema de Gilles Deleuze, Tavia Nyong'o cunha o conceito de afro-fabulação olhando especificamente para processos narrativos fabuladores de personagens negros nos filmes - como Jason Holliday de *Portrait of Jason* (Shirley Clarke, 1967). Nyong'o pretende destacar a potencialidade crítica da prática na representação negra nos filmes justamente por perceber que a afro-fabulação explora o seu desalinhamento entre as esferas dos campos políticos e do artísticos. Destacando a dupla conotação do representar: seja como o falar por (político) ou como descrever/mostrar (artístico). A afro-fabulação como tática nos filmes desafiaria as duas conotações da representação.

A afro-fabulação de que nos fala Nyong'o está diretamente relacionada a fabulação crítica de Saidiya Hartman. Nesse sentido, o autor entenderá como “um modo pelo qual ambos os gêneros e discursos podem ser colocados em tensão oscilante, através da perturbação de uma demanda chave da *mimesis* representacional: a demanda de uma representação seja verdadeira ou falsa, seja história ou ficção”³³ (NYONG'O, 2014, p.77). A alternativa da fabulação para tal demanda seria a inautenticidade, o simulacro que desobrigariam, tirariam o peso da representação. O que não significaria uma recusa da discursividade narrativa representacional como um todo, mas um entendimento da necessidade de fraturar o processo, de indiscernir na representação os seus aspectos políticos e artísticos. Para Nyong'o: “Em seu próprio impulso para o inautêntico, o não ainda, as pessoas que estão faltando, a fabulação está sempre procurando montar algo, produzir conexões e relações, por mais que as costuras resultantes se mostrem”³⁴ (NYONG'O, 2014, p.77).

³² Tradução livre do original: “The intent of this practice is not to give voice to the slave, but rather to imagine what cannot be verified, a realm of experience which is situated between two zones of death—social and corporeal death—and to reckon with the precarious lives which are visible only in the moment of their disappearance”.

³³ Tradução livre do original: “Critical fabulation is not a genre or a discourse but a mode by which both genre and discourse can be set into oscillating tension, through the upsetting of a key demand of representational mimesis: the demand of a representation be either true or false, either history or fiction”.

³⁴ Tradução livre do original: “In its very spur toward the inauthentic, the not yet, the people who are missing, fabulation is always seeking to cobble something together, to produce connections and relations however much the resultant seams show”.

Assim, nos parece existir uma conexão direta entre as práticas afro-fabulares dos artistas negros e a segunda acepção de Eu=outro proposta por Keeling. Ambas partem de perspectivas que não procuram preencher as lacunas e as invisibilidades representacionais negras na produção cinematográfica e midiática hegemônicas historicamente e contemporaneamente racistas, mas destacar essas ausências como potências para a criação. Se atrás de uma imagem do cinema negro falta uma imagem do cinema negro, o exercício de fabular, inventar, forjar genealogias, filiações, imagens, arquivos torna-se uma estratégia potente de expressão.

Se pensarmos na produção de cineastas negros brasileiros contemporâneos, podemos destacar que uma parcela significativa desta é atravessada pelo que o crítico e curador Heitor Augusto chama de “desejo por experimentação formal”. Para Augusto tratam-se de: “obras que dialogam com ferramentas das outras artes – música e artes plásticas – ou se filiam a uma tradição mais radical de cinema” (AUGUSTO, 2018). Destacamos esse desejo em filmes como: *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), *Elekô* (Mulheres de Pedra, 2015), *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (Michelle Mattiuzzi, 2016), *Arco do medo* (Juan Rodrigues, 2017), *BR3* (Bruno Ribeiro, 2018). É importante frisar, como nos lembra Heitor Augusto, que o cinema negro brasileiro já surge atravessado deste desejo no curta-metragem seminal de Zózimo Bulbul, *Alma no olho* (1973).

Os filmes acima citados, acreditamos, movimentam aspectos afro-fabulares pela presença dos corpos negros que recusam as determinações representativas do ficcional ou do documental. Com aportes direto das artes plásticas, visuais, da dança e da performance, os filmes fabulam existências negras a partir de múltiplas conexões e relações. Em *Kbela* vislumbramos os fragmentos e complexidades subjetivas (coletivas e individuais) de tornar-se uma mulher negra. Em *Elekô* o trauma histórico é enfrentado pelo encontro e comunhão de mulheres negras atuais no espaço geográfico do porto de chegada dos escravizados. Em *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* o corpo em deslocamento da cineasta e artista Michelle Mattiuzzi conecta Zumbi dos Palmares e Grada Kilomba. Em *Arco do medo* o corpo do também performer cineasta, Juan Rodrigues, coloca-se em cena para desmontar os limites impostos entre o feminino e o masculino. *BR3* questiona em sua narrativa tripartida as múltiplas experiências subjetivas de pessoas trans, sem limitar ou fixar estes corpos. Estas várias obras cinematográficas trazem em comum experiências estéticas que propõem afirmação de

identidades variadas, que reforçam a compreensão da alteridade. *NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2017) partilha com estes filmes estes desejos e proposições.

Afro-fabulação: “Umás coisas eu vejo. Outras, você tem que imaginar”

Voltemos a obra de Ana Pi, mais especificamente ao seu filme *NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança* (2017). O documentário em primeira pessoa narra as experiências da diretora em uma viagem por diversos países africanos. No percurso Ana Pi investiga e observa as coreografias e movimentos que encontrou em África, ao mesmo tempo em que performa os seus movimentos - portando roupas e um véu de cor azul que criam uma relação direta e contínua com o corpo preto de Pi. No processo fílmico, a artista também especula sobre as potencialidades desse retorno a África a partir de sua condição de mulher negra brasileira diaspórica.

Há desde o início do filme um dispositivo anunciado de arranjo e desarranjo, complementação e ausência, entre as imagens que os filmes nos mostram e a narrativa em voz *off* da diretora. Assim, nos seus momentos iniciais, o filme nos apresenta como imagem a tela preta, enquanto ouvimos a voz de Pi: “É importante saber que o que eu estou vivendo agora é o futuro que alguém sonhou para mim há muito tempo atrás e é por isso que eu peço a benção a essas pessoas mais velhas”. Na sequência, vemos o título de filme, escrito em azul - ainda com a tela preta ao fundo. Em sua narração em *off*, Ana Pi segue nos contando sobre a sua primeira ida ao continente africano. A voz anuncia a história antes das imagens concretas de África. Na tela de fundo preta vemos pontos luminosos azul, verde, vermelho e branco. A narração de Pi prossegue: “No controle de passaportes um senhor me diz: ‘*Madame, vous êtes d’où?*’. E eu respondo: ‘*Je suis brésilienne*’. E ele diz: ‘Mas você sabe que você é daqui, né?’. Meu olho enche de lágrimas e ao mesmo tempo eu sorrio. E ele me diz: ‘seja bem-vinda de volta’. Nesse instante percebo que o meu maior compromisso é estar com os dois pés bem firmes³⁵”.

Pela montagem proposta no filme embarcamos na jornada de retorno/descoberta de Ana Pi por sua voz, por sua descrição oral e não pelo campo imagético. Para que o espectador

³⁵ Marcando o uso do francês por seu primeiro interlocutor em África, Ana Pi mantém parte da conversa no idioma. As duas breves intervenções podem ser traduzidas respectivamente como: “Senhora, você é de onde?” e “Eu sou brasileira”.

se engaje em um processo de identificação será necessário que ele torne agente ativo da narrativa imaginando e fabricando imagens onde estas faltam. É neste aspecto necessário que espectadores fabulem junto com o filme. Como sintetiza a cineasta em determinado momento de sua narração: “Umás coisas eu vejo. Outras, você tem que imaginar”.

Além do dispositivo de desarranjo entre som e imagem, no filme a dança e a performance de Ana Pi serão elementos fundantes de seus processos de fabulação compartilhada. Assim, enquanto as imagens mostram a interação da artista com dançarinos africanos no ensaio e aprendizado de uma coreografia, a sua voz em *off* nos diz: “Eu mergulho nesses gestos. E os dançarinos me perguntam: ‘Se você nunca veio aqui como é que você já conhecia?’. E dançando eu respondo: ‘Porque a gente está no futuro e no futuro nós falamos com as nossas próprias bocas. E no futuro a roda é ainda maior. E no futuro há espaço para coisas que a gente nem imaginou’. Nesse encontro fílmico o processo de fabulação da cineasta toma contornos afrofuturistas apontando simultaneamente para uma memória ancestral dos gestos e das narrativas negras e para o processo especulativo de um futuro negro de liberdade expressiva plena.

A performance de Ana Pi no filme compõe também no filme um jogo não resolvido entre desterritorialização e reterritorialização. Sobretudo a partir do movimento de retorno da artista negra brasileira para o continente africano. A África do filme se compõe de duas representações complementares e indiscerníveis. A primeira diz respeito à África como imaginário ancestral negro diaspórico - desdobramentos do “mas você sabe que você é daqui” que a artista ouve logo ao chegar ou da memória do movimento corporal que Ana Pi acessa ao interagir com os dançarinos africanos. A segunda, é uma África concreta que a artista quer pisar com os pés descalços, que lembra as periferias de população majoritariamente negras da infância de Pi. Uma dimensão não mais de um continente abstrato mas de cidades e países que os créditos do filme nomeiam: Níger, Burkina Faso, Mali, Nigéria, Angola, Guiné Equatorial, Etiópia, Costa do Marfim e Mauritânia.

Nesse processo de desterritorialização e reterritorialização a montagem do filme torna-se um elemento complementar entre a performance de Ana Pi e os deslocamentos geográficos e imaginários no espaço narrativo África. Pela montagem, vemos em uma sequência a artista dançar em vários lugares diferentes: um campo de futebol, em uma arquibancada vazia, um muro pichado, uma ponte. O movimento começa em um espaço (plano) e continua ou se

encerra em outro. O improvável azul substitui o convencional preto neste intervalo entre as imagens. Os cortes secos entre os planos com intermitência para uma breve mas perceptível tela azul desnaturalizam para a percepção do espectador a linearização da montagem. Uma a princípio discreta mas cada vez mais evidenciada sobreposição das imagens da performance de Ana Pi nos diferentes lugares compõe uma coreografia no filme. Neste momento, as roupas azuis da artista em enquadramento próximo se tornam uma tela onde vemos sobrepostas as imagens dela dançando nesses múltiplos espaços.

A voz em *off* da artista encontra nesta sequência a fabulação territorial proposta pela imagens. Perguntado sobre o seu país de origem em África - África do Sul, Etiópia, Congo, Moçambique ou Benin? - Ana Pi se reivindica originária de todos estes lugares. E prossegue fabulando territórios e visibilidades:

Quando o invisível se torna visível, o olho demora a acostumar. Num primeiro momento, parece inexistente, parece invenção, depois são vultos e por fim se desenha com precisão. E é dessa forma que a gente vai enxergando o azul no preto. Ou o preto no azul. E eu sei que eu agora também estou sonhando com as pessoas que virão depois de mim. Além de azul e preto, as pessoas vão ver todas as cores, todas as formas, sentir todos os cheiros e provar todos os sabores. Acho que isso é liberdade: poder ir para um lado ou para outro da ponte. E é por isso que eu peço a benção também dessas pessoas mais novas que virão depois de mim.

Ancorada em uma perspectiva negra diaspórica brasileira a África é o “outro” do “eu” de Ana Pi. Como abstração representativa o processo de alteridade do filme reproduz a primeira acepção de Eu=outro, de uma imutabilidade de relações de poder instituída. Mas, como concretude reterritorializada em experiências, encontros e países localizáveis no filme, a afro-fabulação de Pi se abre para as fissuras e contestações necessárias da segunda acepção de Eu=outro proposta por Keeling. O não mostrar das telas pretas e azuis são fundamentais para a inserção da impossibilidade de narrar enquanto se narra da fabulação crítica.

A título de conclusão, a “partilha do sensível”

As reflexões aqui trazidas sobre o pensamento negro e a questão da alteridade, que se desdobraram na análise fílmica da fabulação crítica e afro-centrada de Ana Pi, nos levam ao

âmbito do sensível da experiência estética, que pode e deve ser vista em sua dimensão política. Como nos sugere Jacques Rancière (2009) a experiência estética é fenômeno que deve ser visto no plano do comum, como estesia compartilhada, como “partilha do sensível”. E essa partilha se dá para além do senso comum, precisa ser vista no plano do *sensus communalis*, como nos sugere Herman Parret (1997, p. 177), precisa ser vista como produção de sentidos surgida da relação entre pares, no cotidiano da comunidade. Ela se dá no lugar social e tempo histórico em que estão envolvidas as pessoas que integram a comunidade de apropriação. Assim, é na intercessão entre estética e ética, entre estética e política, que devemos pensar as narrativas que constituímos e que nos constituem.

A experiência estética assim concebida pode nos levar à emancipação de grupos sociais subalternizados. Para tanto, é preciso despertar da anestesia e partilhar a estesia presentes e possíveis nas narrativas midiáticas, como é o caso do cinema negro. É preciso pensar a “comunicação sem anestesia” (BARROS, 2017) e investir na emancipação do espectador como sujeito de produção e recriação de sentidos. O fenômeno do cinema negro contemporâneo marca bem esse processo de afirmação de formas de existir, de valorização e questionamento da alteridade e da recusa de pré-conceitos tão arraigados na cultura brasileira e internacional. É questionamento vivo, relevante e necessário nestes tempo em que a cultura do ódio difundida na mídia reforça estigmas trazidos de tempos passados que já deveriam ter sido preteridos.

A partilha de narrativas cinematográficas que subvertem a perversa ordem estabelecida de superioridade de uns em relação a outros, que dão expressão às experiências múltiplas das pessoas negras, tantas vezes marginalizadas, pode nos levar à revalorização da diferença como potência criativa, da qual nos fala Audre Lorde. Tais narrativas se apresentam como experiências estéticas, no sentido fino de estesias partilhadas, e podem nos ajudar a perceber que carregamos outros em cada um de nós e que existe um eu em cada outro com o qual compartilhamos nossa caminhada no tempo. A partilha deste artigo – que já é fruto de um exercício intelectual compartilhado e se junta a outros trabalhos reunidos nesta edição – é para nós um gesto de reconhecimento e valorização da alteridade. Esperamos assim contribuir para um debate comprometido, irrestrito e de perspectivas múltiplas sobre raça e racismo.

Referências bibliográficas

Dossiê **Racismo** – revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos – ISSN 2175-8689 – v. 21, n. 3, 2018.

DOI: 10.29146/eco-pos.v21i3.20262

ALMEIDA, Paulo Ricardo Gonçalves de. *A realização da ambição do negro: Oscar Micheaux, race pictures e a Grande Migração*. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação) – Universidade Federal Fluminense, Instituto de Artes e Comunicação Social, Habilitação Cinema Niterói, 2011.

AUGUSTO, Heitor. “Passado, presente e futuro: cinema, cinema negro e curta-metragem”. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. *Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte* (catálogo). Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BAMBA, Mohamed; MELEIRO, Alessandra (org.) *Filmes de África e da diáspora*. Objetos de Discursos. Salvador: EdUFBA, 2012.

BARROS, Laan. Comunicação sem anestesia. *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, v. 40, n. 1, jan./abr. São Paulo: Intercom, 2017.

_____. Vozes que dão voz: mobilização, reconhecimento e alteridade na Web. In:

SILVA, Maurício Ribeiro da (et al) Orgs. *Mobilidade, espacialidades e alteridades*. Salvador: EDUFBA / Compós, 2018.

CARVALHO, Noel dos Santos. “O Produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – o inventor do Cinema Negro Brasileiro”. *Revista Crioula*, São Paulo, n. 12, nov. 2012.

DANEY, Serge. *A Rampa - Cahiers du Cinéma, 1970-1982*. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.

DELEUZE, Gilles. *A Imagem-Tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2007.

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

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.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e método I: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. 9ª. Ed. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2008.

GENOVA, James. “O regime africano pós-colonial de representação”. In: GOMES, Tiago Castro (org.). *Grandes Clássicos do Cinema Africano*. Catálogo Caixa Cultural, Rio de Janeiro, 2017.

HALL, Stuart. “New ethnicities”. In: DONALD, J.; RATTANSI, A. (orgs.). *‘Race’, culture and difference*. London: Sage, 1992.

HARTMAN, Saidiya. “Venus in Two Acts”. In: *Small Axe*, 1 June 2008.

KEELING, Kara. “‘In the interval’: Frantz Fanon and the ‘problems’ of visual representation.” *Qui Parle*, vol. 13, no. 2, 2003.

_____. "I = Another: Digital Identity Politics." In: HONG, Grace Kyungwon;

FERGUSON, Roderick A. (org.). *Strange Affinities: The Gender and Sexual Politics of Comparative Racialization*. Durham: Duke University Press, 2011.

KILOMBA, Grada. "A Máscara". In: *Cadernos De Literatura Em Tradução*, nº 16, Maio 2016.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*; tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MEMMI, Albert. *Retrato do colonizado precedido pelo retrato do colonizador*. Tradução de Roland Corbisier e Mariza Pinto Coelho. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1967.

_____. *L'homme dominé: le noir - le colonisé - le prolétaire - le juif - la femme - le domestique - le racisme*. Paris: Éditions Gallimard, 1968.

MESTRE Claire, Peau claire et masques noirs : Les luttes anti-colonialistes et féministes de Françoise Vergès. *L'autre, cliniques, cultures et sociétés*, 2016, vol. 17, nº1, pp. 91-105.

Disponível em: <https://revuelautre.com/boutique/lautre-2016-vol-17-n1/>. Acesso em 20 ago. de 2018.

MOMBAÇA, Jota. "Darkness as a Non-representational Field in Ana Pi's NoirBLUE". In: *Contemporary And (C&)*. November 30th, 2017. Disponível em:

<https://www.contemporaryand.com/magazines/darkness-as-a-non-representational-field-in-ana-pis-noirblue/>. Acesso em 03 de set. de 2018.

MORRISON, Toni. *Playing in the Dark. Whiteness and the Literary Imagination*. New York: Vintage Books, 1992.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude: Usos e Sentidos*. São Paulo, Ática, 1986.

NEVES, David E. "O cinema de assunto e autor negros no Brasil". *Cadernos Brasileiros*, n. 47, p. 75-81, mai./jun. 1968.

NYONG'O, Tavia. "Unburdening Representation." *The Black Scholar*, vol. 44, no. 2, 2014.

OLIVEIRA, Janaína. "'Kbela" e "Cinzas": o cinema negro no feminino do "Dogma Feijoada" aos dias de hoje". In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). *Encrespando*. Brasília: Brado Negro, 2016.

PARRET, Herman. *A estética da comunicação: além da pragmática*. Campinas: Editora Unicamp, 1997.

PI, Ana. "NOIRBLUE: A choreographic piece by and with Ana Pi". In: *Ana Pi: Corpo & Imagens* (site pessoal), 2017. Disponível em: "<https://anazpi.com/noirblue-solo-piece-creation-2017/>". Acesso em 03 de set. de 2018.

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. 2ª ed. São Paulo: EXO organizacional / Editora 34, 2009.

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
_____. *Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2015.

VERGÈS, Françoise. De l'identité-prison aux "identités liquides". In: *Après-demain* 2007/4 (Nº 4, NF), p. 29-32. Disponível em: <https://www.cairn.info/revue-apres-demain-2007-4-page-29.htm>. Acesso em 05 de set. de 2018.