



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO
CENTRO DE ARTES HUMANIDADE E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM**

AMÁLIA COELHO DE SOUZA

**COM ALMA NOS OLHOS: CINEMA NEGRO A PARTIR DE *ALMA NO OLHO* DE
ZÓZIMO BUBUL**

**Cachoeira
2020**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RECÔNCAVO
CENTRO DE ARTES HUMANIDADES E LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO – PPGCOM**

AMÁLIA COELHO DE SOUZA

**COM ALMA NOS OLHOS: CINEMA NEGRO A PARTIR DE *ALMA NO OLHO* DE
ZOZIMO BULBUL**

Dissertação apresentada no programa de Pós-graduação em Comunicação da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia como requisito parcial para obtenção de qualificação para o grau de mestre.

Orientadora: Prof. Dr^a Amaranta Emília Cesar dos Santos

**Cachoeira
2020**

S729c Souza, Amália Coelho de
Com Alma nos Olhos: cinema negro a partir de alma no olho de
zózimo bubul. / Amália Coelho de Souza. Cachoeira, BA, 2020.
127f., il.

Orientação: Profa. Dr^a Amaranta Emília Cesar dos Santos

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Recôncavo da
Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras, Mestrado em
Comunicação – Mídias e Formatos Narrativos.

1. Negros no Cinema. 2. Zózimo Bulbul (Jorge da Silva) 1937-
2013. 3. Cinema - Brasil. I. Universidade Federal do Recôncavo da
Bahia, Centro de Artes, Humanidades e Letras. II. Título.

CDD: 791.437

Ficha elaborada pela Biblioteca do CAHL - UFRB.
Responsável pela Elaboração – Juliana Braga (*Bibliotecária – CRB-5/ 1396*)
(os dados para catalogação foram enviados pelo usuário via formulário eletrônico)

Amália Coelho Souza
**Com Alma nos Olhos: Cinema Negro a partir de Alma no Olho de Zózimo
Bulbul**

Dissertação apresentada ao programa de Mestrado em Comunicação da UFRB,
sob orientação da Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos

Aprovado em 20 de maio de 2020.

Comissão Examinadora:

Amaranta Cesar dos Santos.

Profa. Dra. Amaranta Emília Cesar dos Santos
(UFRB – Orientadora)

Emi Koide

Profa. Dra. Emi Koide
(UFRB – Examinador externo)

Kênia Cardoso Vilaça de Freitas

Profa. Dra Kênia Cardoso Vilaça de Freitas
(UNESP – Examinador externo)

Cachoeira-Ba
2020

AGRADECIMENTOS

Agradeço as águas por me conceberem em vida e me banharem com suas correntezas atlânticas e negras.

Agradeço as matas pelos ensinamentos de enfrentar caminhos escuros, confiantes do amparo ancestral – àqueles que se jogam de alma lavada e peito aberto.

Agradeço ao fogo por me ensinar os caminhos da justiça e transmutar a realidade de genocídio carnal e epistêmico num ato de coragem escrevinhado.

Agradeço aos ventos, aos caboclos, exus e erês por me permitirem andar seguramente pelas pedras ancestrais de Cachoeira-BA.

Agradeço a minha família quilombola que germinou numa pequena comunidade à beira do calhauzinho e que hoje se estende pelos mais diversos lugares do mundo, uma comunidade transatlântica.

Agradeço aos que vieram antes de mim e que me ajudaram a traçar os caminhos do pensamento e da escrita.

Agradeço aos que estão por vir que farão com que os pensamentos por nós elencados sejam novamente reelaborados e sentidos no seio da humanidade.

Agradeço aos meus pais queridos, Valfridio e Lindaura, por preencherem a minha vida com todo amor e com os valores do quilombo que me constitui.

Agradeço aos meus irmãos, Helena e Bernardo, por sempre acreditarem em mim e me lembrarem de que sou corajosa.

Agradeço ao denço de Davi Nunes que embalou meus sonhos de vida e escrita no quilombo íntimo construído entre nós.

Agradeço também a Emi Koide, Amaranta Cesar, Hanna Claudia, Rosileide Cerqueira, Nathália Luz e Alane Reis por conciliarem meus desesperos acadêmicos.

Agradeço a professora Arleide, professora negra que me alfabetizou e que me protegeu dos racismos da escola primária, esforços que se somaram ao de muitas outras que contribuíram para minha formação e autoestima intelectual.

Agradeço ao quilombo pensante da Negritude brasileira Abdias Nascimento, Lélia Gozales, Beatriz Nascimento por me concederem o tom da escrita negra.

Agradeço finalmente a Zózimo Bubul por me ensinar a olhar com os olhos de alma negra.

É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.

Beatriz Nascimento (Orí, 1989).

RESUMO

O presente trabalho traça uma investigação conceitual da obra *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, a partir dos mananciais de sentidos da Negritude. A investigação pretende acessar e contribuir com um campo de discussão conceitual próprio ao cinema negro no Brasil. O filme é analisado numa perspectiva multidisciplinar, a partir de três eixos: *corpo, carne e escritura; tempo e espaço; e olhares negros*. Os conceitos que se depreendem da obra são dados a ver na produção do cinema negro contemporâneo e confirmam a pertinência do curta-metragem de Zózimo Bulbul como marco inicial do cinema negro brasileiro.

Palavras-chave: Cinema Negro. Zózimo Bulbul. Negritude.

ABSTRACT

This study outlines a conceptual research on Zózimo Bulbul's work "Alma no Olho" ("Soul in the Eye", 1974) considering multiple meanings of Blackness. The research aims at consolidating a field of conceptual debate peculiar to Black Cinema in Brazil. The film is analysed from a multidisciplinary perspective, from three conceptual axis: body; flesh; space and time; and black gaze . The concepts taken from the work are given to see in the contemporary Black Cinema productions and confirm the relevance of this film as the dawning of Black Brazilian Cinema.

Keywords: Black Cinema, Zózimo Bulbul, Blackness

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1	Frame inicial de <i>Alma no olho</i>	2
Imagem 2:	orelhas	2
Imagem 3:	dentes	2
Imagem 4:	perfil	2
Imagem 5:	mamilos	2
Imagem 6:	nádegas	2
Imagem 7:	Aceita? Moisés Patrício (2015)	2
Imagem 8:	For Sale, Paula Nazareth	2
Imagem 9:	Zózimo acaricia sua face	2
Imagem 10:	Zózimo acaricia seus lábios	2
Imagem 11:	Cabelo crespo	2
Imagem 12:	Zózimo se contorce	2
Imagem 13:	Zózimo fumando	2
Imagem 14:	Zózimo em frente ao flash	2
Imagem 15:	O quadro move acompanhando as mãos de Zózimo	2
Imagem 16:	Zózimo faz movimentos com os pés	2
Imagem 17:	Zózimo agita as canelas	2
Imagem 18:	Zózimo agita os joelhos	2
Imagem 19:	Coxas e mãos em movimento	2
Imagem 20:	Zózimo agita os braços	2
Imagem 21:	Zózimo agita cabeça e ombro	2
Imagem 22:	Face sorridente de Zózimo	2
Imagem 23:	Cabelo crespo	2
Imagem 24:	Zózimo e o patuá	2
Imagem 25:	Personagem vestido com tecido africano	2
Imagem 26:	Zózimo escuta algo	2
Imagem 27:	Homem africano com a laranja	2
Imagem 28:	Persona reconhecimento	2
Imagem 29:	Persona exterior	2
Imagem 30:	Zózimo em transe	2
Imagem 31:	Persona acuada	2
Imagem 32:	Persona exterioridade	2
Imagem 33:	fundo infinito branco	2
Imagem 34:	Homem negro, espaço branco	2
Imagem 35:	Zózimo enclausurado	2
Imagem 36:	Zózimo acorrentado	2
Imagem 37:	Zózimo se contorce no espaço	2
Imagem 38:	Zózimo arrebenta as correntes	2
Imagem 39:	Zózimo sorridente:	2
Imagem 40:	sorriso de Zózimo	2
Imagem 41:	mãos de Zózimo atravessam o quadro	2
Imagem 42:	Cena de violento. Direção: Alexandre Senna. Foto: Pablo Bernardo	2

Imagem 43: Cenas de Merci beaucoup, blanco!. Mattiuzi Michelle, 2016	2
Imagem 44: Frame do filme Frantz Fanon, Black Skin White Mask (1996)	2
Imagem 45: persona exterior	2
Imagem 46: persona acuada	2
Imagem 47: digerindo a negritude Kbelá (2015)	2
Imagem 48: temperando a cabeça Kbelá (2015)	2
Imagem 49: fotografia colonial Travessia (2015)	2
Imagem 50: fotografia familiar Travessia (2015)	2
Imagem 51: mulheres náufragas Elekô (2016)	2
Imagem 52: dançando no espaço Noir Blue (2018)	2
Imagem 53: corpo que fala Noir Blue	2
Imagem 54: Eric Oliveira NEGRUM3	2
Imagem 55: Aretha Sadick filme NEGRUM3	2
Imagem 56: avó procura por Chico (2016)	2
Imagem 57: chico elevado aos céus Chico (2016)	2
Imagem 58: máscara de flandres Experimentando o Vermelho em Dilúvio (2016)	2
Imagem 59: punhos erguidos Experimentando o Vermelho em Dilúvio (2016)	2

SUMÁRIO

AGÔ	12
O ESPELHO QUEBRADO: CORPO, CARNE E ESCRITURA EM ALMA NO OLHO	25
O Corpo cindido da Negrura	37
TEMPO E ESPAÇO EM ALMA NO OLHO	47
OS OLHOS DA BESTA: OLHARES NEGROS E A PROPOSTA DE ZÓZIMO BULBUL	71
Mirar imagens no deserto ou quando almas exiladas se reconhecem	87
ZÓZIMO! PRESENTE!	91
CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS	122

AGÔ

Agô é um termo que reconhece a profunda implicação do ato de entrar ou de se retirar de determinado ambiente ou espaço. A palavra africana de origem ioruba é análoga a "pedir licença" nos contextos rituais afro-brasileiros. Com a mesma humildade iniciática me proponho a traçar as linhas tênues que delimitam a presente pesquisa, fruto do acúmulo de diversos outros olhares que se preocupam, assim como eu, em investigar as questões e implicações próprias do cinema negro a partir do intelectual, ator e cineasta negro Zózimo Bulbul. Muitos autores que escreveram sobre a vida e obra de Zózimo Bulbul e traçaram um percurso notável dos passos deste cineasta para consolidação do cinema negro brasileiro. Dessa maneira, me dedico primeiramente a circunscrever o ambiente teórico no qual se situa essa pesquisa, resultado dos esforços de outros intelectuais no estabelecimento teórico do cinema negro no Brasil.

Estão entre as pesquisas que conformam a presente investigação a tese de Noel Santos de Carvalho acerca da vida e obra de Zózimo Bulbul, sintetizadas no texto *O Produtor e Cineasta Zózimo Bulbul - O Inventor do Cinema Negro Brasileiro* (CARVALHO, 2012), assim como a introdução ao campo do cinema negro contemporâneo em *Dogma Feijoada e Manifesto Recife dez anos depois* (CARVALHO, 2014). Cumprimento a contribuição de Joel Zito Araújo (2001) em *A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira*, que me permitiu adentrar no universo do ator negro brasileiro em sua relação com a objetiva. Parabenizo Kênia Freitas (2018) e Heitor Augusto (2018) pelas atitudes analíticas promissoras acerca do cinema negro figuradas no catálogo do 20º FESTCURTASBH. Finalmente, ressalto a persistência da pesquisadora e curadora Janaína Oliveira (2016) pela defesa da relevância do cinema negro, principalmente por parte de jovens diretores e diretoras negras, defesa esta presente em seu artigo *Kbela e Cinzas: o cinema negro no feminino: do 'Dogma Feijoada' aos dias de hoje*. Essas e outras publicações compõem o cenário de enunciação da pesquisa que hoje aterrissa em território seguro, onde não se pode mais ignorar a presença do cinema negro, seja na tela, na produção audiovisual ou na atividade crítica.

Apesar do notável crescimento do movimento pelo cinema negro no Brasil, esse cinema ainda enfrenta o cenário de baixa representatividade no montante da produção audiovisual brasileira, calcada no racismo estrutural, conforme diagnosticado pelo Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (Gemma)¹. Os números da representatividade

negra no cinema demonstram o mecanismo de dominação colonial que se perpetua em um país cuja população negra permanece relegada a uma zona de invisibilidade imagética e epistêmica, sem direito a auto enunciação e auto representação.

Os cineastas negros contemporâneos em movimento se esforçam para destituir as representações coloniais sobre seu grupo racial, modificando também as formas de produção e circulação dos filmes negros em escala nacional. As mostras de cinema negro multiplicam-se por todo país em cineclubes universitários, centros comunitários, produtoras independentes etc. Somente em 2019 aconteceram mais de 14 mostras de cinema negro em espaços tradicionais e alternativos em diversos estados como Minas Gerais, São Paulo, Paraná, Alagoas, Paraíba, Espírito Santo, Bahia, Amazonas, Goiás; além do tradicional Encontro de Cinema Zózimo Bulbul no Rio de Janeiro inaugurado, em 2019, pela ativista Angela Davis. A pesquisa se insere neste cenário efervescente de produção, crítica e circulação de obras audiovisuais negras, visando contribuir para os estudos no tocante à escritura negra no cinema a partir dos aspectos epistemológicos, filosóficos e existenciais presentes no gesto fundador de Zózimo Bulbul, sua obra *Alma no Olho* (1974).

A importância de *Alma no Olho* é sugerida pela crescente retomada e reapropriação da obra de Zózimo Bulbul em catálogos, exposições e mostras recentes de cinema negro no Brasil², onde quer que se procure o sonho cinema negro é imperativo se deparar com alguns frames desse filme. A pesquisa parte da enunciação política de um “cinema negro em construção”³ (OLIVEIRA, 2019) sintonizado com as pautas antirracistas para alcançar certa profundidade epistêmica na análise da obra de Zózimo Bulbul, integrando diversos campos do fazer afrodiaspórico e suas influências expressivas nas literaturas, nas artes visuais, no teatro e no cinema, expondo a inclinação multidisciplinar e transversal da pesquisa.

¹ “Os homens brancos são maioria significativa em todas essas atividades, seguidos pelas mulheres brancas, homens pretos e pardos e, por fim, mulheres pretas e pardas, que não dirigiram nem roteirizaram sequer um dos 218 longas-metragens analisados. Grupos como os indígenas, por sua vez, foram tão alijados de participação que além de não figurarem entre diretores/as e roteiristas, também não chegaram a sequer 1% do total de atrizes e atores entre os personagens principais” (CANDIDO, et al 2016.p 5).

² Entre 2013 e 2018 diversas Mostras de Cinema retomaram o filme *Alma no Olho* (1974) de Zózimo Bulbul em suas exibições e outras apropriaram seus frames em mappings e projeções.

³

“O cinema negro é um projeto em construção no Brasil. Tal projeto tem na busca por autonomia da representação das culturas negras no campo das imagens sua principal missão, tendo para isto que lidar com obstáculos em todas as esferas da produção audiovisual. Historicamente esse projeto se estabelece em relação direta com as lutas dos movimentos negros”. Para saber mais ver: OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoada” aos dias de hoje. In: Encrespando - Anais do I Seminário Internacional: Refletindo a Década Internacional dos Afrodescendentes (ONU, 2015-2014). Brasília: Brado Negro, 2016.

Zózimo Bulbul (1937-2013), ator, diretor, produtor e roteirista foi um intelectual de grande expressividade em sua época. Considerado fundador e precursor do cinema negro no Brasil (CARVALHO, 2012), Zózimo não só foi responsável por uma obra que cindiu os imaginários sobre o negro na cinematografia brasileira, mas também atuou com vigor na luta pelos direitos da população afrodescendente, entre eles o direito à comunicação, à cultura e à história do povo negro africano e da diáspora. Jorge da Silva nasceu do Rio de Janeiro, filho de Sebastião Alves de Brito e Rita Maria da Silva, ingressou na Faculdade de Belas Artes em 1959.

Zózimo começa uma carreira artística como ator em produções importantes da cinematografia brasileira, tais como *Ganga Zumba* (Carlos Diegues, 1963), *Grande sertão* (Geraldo e Renato Santos Pereira, 1965), *El justicero* (Nelson Pereira Dos Santos, 1967), *Terra em transe* (Glauber Rocha, 1967), *Garota de Ipanema* (Leon Hirszman, 1967), *O homem nu* (Roberto Santos, 1968), *Proezas do Satanás na terra do leva-e-traz* (Paulo Gil Soares, 1968) e *O engano* (Mário Fiorani, 1968). Em menos de uma década, Zózimo já atuara em mais de 10 filmes nacionais e em outras produções estrangeiras.

Além do cinema, Zózimo também estava nos palcos do teatro, participando de montagens como *Bonitinha, mas ordinária*, de Nelson Rodrigues; *Orfeu negro* dirigido por Haroldo Oliveira; *Um gosto de mel* direção de Luiz C. Sanz; *Memórias de um sargento de milícias*, direção de Geraldo Queiróz. Não se contentando com a realização artística, Zózimo também se interessou pelo universo técnico do Cinema, obtendo uma formação relevante no campo, assim como alguns de seus colegas fundadores do movimento Cinema Novo. Em 1967, Zózimo encena no Teatro Casa Grande sua peça autoral *A canção do negro amor*, interdita pela censura.

A mudança de Zózimo para São Paulo, em 1969, inscreve sua consagração como ator e ícone negro no Brasil, nesta época ele faz par romântico com Leila Diniz e é eleito pelo estilista Dener como “O negro mais bonito do Brasil”. O *status* de ícone negro, entretanto, não significou para Zózimo o livramento da censura. O filme que coproduziu, *República da traição* (1970), fora censurado no mesmo ano. Desde o endurecimento das políticas do governo militar, principalmente com a publicação do AI-5, Zózimo tem um intenso percurso com a censura que o leva a sair do país em 1974, com mais um de seus filmes censurados: o curta-metragem *Alma no Olho* (1974), embrião do cinema negro brasileiro.

Zózimo retorna ao país em 1977, munido dos principais movimentos teóricos, artísticos e expressivos da Negritude⁴ da década de 70. A expansão dos ideias antirracistas e

pan-africanistas no Brasil nesta década faz com que o então censurado *Alma no olho* (1974) saia premiado na VI Jornada de Cinema da Bahia.

Desde seu retorno até o falecimento, Zózimo dedica-se extensivamente à difusão e fomento da arte negra no Brasil, sendo cofundador de organizações como a *Associação Cultural de Apoio às Artes Negras* (ACAAN) e o *Instituto de Pesquisas da Cultura Negra* (IPCN). Em 2007, funda o *Centro AfroCarioca de Cinema* que “tem por finalidade a promoção da cultura afro brasileira e de seus artistas, além de elaborar projetos e ações que visem a realização permanente de atividades culturais. Seu foco é a valorização da produção cinematográfica brasileira, africana e caribenha como um ato social de transmissão de sabedoria, formação técnica e artística, profissionalização e a inclusão no mercado de trabalho”⁵.

Alma no Olho (1974), o cine-exorcismo de Zózimo Bulbul, funda o gesto transformador que nos permite pensar a relação entre negritude, imagem e cinema no seio de uma experiência histórica de profunda invisibilidade. A partir dessa obra, Zózimo cava com seu próprio corpo o território filmico negro no cinema. Em sua obra e vida, o autor inaugura um espaço ainda inexistente no Brasil, um território filosófico novo em que podemos fruir imagens, tomar o olhar, e mirarmos juntos a experiência imagética negra na diáspora, com suas conformações históricas, sensíveis e simbólicas.

Com olhos de alma abordo a obra *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, numa atitude analítica que descobre nela a profundidade de mim mesma, espelhos de almas negras que se tocam e se conectam na diáspora de desespero e terror. Com deslumbre de abiã⁶, permito-me compor o que seria um percurso de pesquisa, uma história de amor, um enredo de encontro entre dois autores, entre duas existências negras embaladas pelas ressonâncias atlânticas da diáspora. Meu intento, com esta pequena introdução, é trazer à luz os procedimentos, intuições e debates que guiaram essa pesquisa assim como o percurso por mim percorrido para encontrar as considerações presentes neste trabalho.

O recorte teórico proposto pela pesquisa recupera questões importantes tanto para o campo de estudos do Cinema como para os estudos da Negritude. Seguindo as formulações

⁴ O termo negritude pode aparecer neste texto tanto em maiúsculo quanto em minúsculo. A distinção entre as duas formas se dá pela proximidade semântica de Negritude – movimento reativo, coletivo, diapórico frente a opressão colonial-- e negritude – ligada uma assimilação da negrura, significação do campo corporal ou mesmo uma apreensão individual.

⁵ Site Centro AfroCarioca de Cinema ‘Quem somos?’. Disponível em: <http://afrocariocadecinema.org.br/quem-somos/>

⁶ Abiã denomina aquele que está iniciando seu caminho de conhecimento espiritual nos cultos de orixá.

de Gilles Deleuze (1990)⁷, a pesquisa investiga os conceitos que atravessam a obra *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, e se relacionam com as experiências mais amplas vividas na diáspora. As experimentações que guiam a presente investigação optam por um campo encruzilhado das imagens a partir de uma inspiração warburguiana⁸. Um dos principais procedimentos se constitui, portanto, na montagem das imagens a partir dos sentidos que emanam de sua abertura em diálogo com outras imagens desta ou de outras obras e autores afro-diaspóricos, num experimento que conecta a obra multidimensionalmente. Imagens que animo num exercício de composição que procura o sentido profundo das almas, dos corpos, e vivências negras fruídas a partir de *Alma no Olho* (1974).

Zózimo Bulbul, assim como outros intelectuais citados no texto, pertencem a uma atitude intelectual que culmina dos movimentos pela libertação negra em diversos continentes e em diversos períodos da história colonial. A Revolução do Haiti, a existência de Palmares, os movimentos decoloniais africanos e a pulsação do horizonte político dos colonos revoltosos conformam aquilo que Aimé Césaire e Leopold Sengór nominaram na margem poética do atlântico de Negritude. Os teóricos da Negritude, Aimé Césaire (Martinica), Léon Damas (Guiana Francesa) e Léopold Sédar Senghor (Senegal) se levantaram contra a dominação cultural europeia e apontaram, na esteira de W.E. B Dubois, para uma consciência cultural e histórica a partir da experiência dos africanos colonizados. As primeiras conceituações sobre a Negritude galgaram os traços poéticos de Aimé Césaire em seu Discurso sobre a Negritude proferido em 1987.

A Negritude , aos meus olhos, não é uma filosofia. A Negritude não é uma metafísica. A Negritude não é uma pretenciosa concepção do universo. É uma maneira de viver a história dentro da história; a história de uma comunidade cuja experiência parece, em verdade, singular, com suas deportações de populações, seus deslocamentos de homens de um continente para o outro, suas lembranças distantes, seus restos de cultura assassinadas. Como não crer que tudo aquilo que tem sua coerência constitui um patrimônio? É preciso mais para constituir uma identidade?

[...]

Mas a Negritude não é apenas passiva. Ela não é da ordem do esmorecimento e do sofrimento. Ela não é da ordem do patético nem do choramingo. A Negritude resulta de uma atitude proativa e combativa do espírito. Ela é um despertar, despertar de dignidade. Ela é uma rejeição;

⁷ “Uma teoria do cinema não é “sobre” o cinema mas sobre os conceitos que o cinema suscita, e que eles próprios estão em relação com outros conceitos que correspondem a outras práticas.” (Deleuze, 1990 p.331)

⁸ O termo se refere ao historiador da arte e antropólogo Aby Warburg (1866 — 1929). A montagem como operação que permite a abertura aos sentidos possíveis de uma obra é devedora do que Lissovsky compreende como o “essencial do método de Warburg”: a “animação e montagem das imagens” (2014, p, 314)

rejeição da opressão. Ela é luta, isto é , luta contra a desigualdade. Ela também é revolta. (CÉSAIRE, 2010, p 108)

A essa percepção e atitude intelectual no mundo a partir de uma consciência histórica negra, que atribuo o que denomino de epistemologias, mananciais de sentido, ou seios filosóficos da Negritude, enunciada também a partir do posicionamento político dos autores e autoras que a compõem. Essas epistemologias são nada mais que a percepção de uma experiência fundamentalmente afrodiáspórica negra, mas não só, das prerrogativas coloniais. São pensamentos, teorias e estéticas que versam sobre a experiência existencial, imagética e subjetiva dos povos colonizados expostos ao terror ilimitado da experiência da colonização. Kabengele Munanga (1986) em seu texto *Negritude: usos e sentidos* apresenta uma revisão conceitual que assume o caráter extensivo da experiência da Negritude, explorado pelos autores com os quais a pesquisa entra em relação.

É importante frisar que a negritude embora tenha sua origem na cor da pele negra, não é essencialmente de ordem biológica. De outro modo, a identidade negra não nasce do simples fato de tomar consciência da diferença de pigmentação entre brancos e negros ou negros e amarelos. A negritude ou a identidade negra se refere à história comum que o olhar do mundo ocidental “branco” reuniu sob o nome de negros. A negritude não se refere somente à cultura dos portadores da pele negra, que aliás, são todos culturalmente diferentes. Na realidade, o que esses grupos humanos têm fundamentalmente em comum não é, como parece indicar o termo negritude, a cor da pele, mas sim o fato de terem sido na história vítimas das piores tentativas de desumanização e terem sido suas culturas não apenas objeto de políticas sistemáticas de destruição, mais do que isso, ter sido simplesmente negada a existência dessas culturas. Tomada de consciência de uma comunidade de condição histórica de todos aqueles que foram vítimas da interiorização e negação da humanidade plena pelo mundo ocidental, a negritude deve ser vista também como confirmação e construção de uma solidariedade entre as vítimas (MUNANGA, 1986, p.7).

Como fruto dessa experiência histórica imagética desoladora que abordo a obra *Alma no Olho* (1974) e a relaciono com outras obras e outros autores negros na diáspora, criando conexões entre diferentes tempos e espaços, uma vez que a experiência afrodiáspórica possui aproximadamente quatro séculos de sedimentação. Os povos escravizados e colonizados do mundo experimentaram a acumulação secular de opressão colonial, aprisionamento, morte, negação, escárnio, auto-ódio, que se traduzem no presente de vidas ceifadas, passados perseguidos e imagens proibidas que configuram o tempo espaço até a atualidade.

Mesmo sob o jugo interminável de uma ordem colonial imperiosa e um terror racial extensivo, as Negritudes fundaram gestos de liberdade, quilombos, escolas de samba, terreiros, bailes black-funk-soul, cinemas negros. A obra de Zózimo é filiada, para este texto, a este impulso libertário, fazer imagético que emana das epistemologias da Negritude e que é

para ela dirigida. Um cinema-comunidade-negra, uma conversa entre irmãos, olhares solidários entre as vítimas, imagens construídas por negros para negros, imagens que fogem à armadilha da *mirada branca*. A autora afrodiáspórica Toni Morrison, em entrevista à mídia americana, nos ajuda a entender como a *mirada branca* é uma interpelação constante para os artistas negros, e de como essa solicitação somente reforça as implicações da racialização para os criadores negros:

Já fui acusada pela crítica de não escrever sobre pessoas brancas. Eu me lembro de uma resenha sobre “Sula” em que o crítico disse tudo bem, tudo certo, mas um dia ela, ou seja, eu, terá que encarar a verdadeira responsabilidade e amadurecer e escrever sobre o verdadeiro confronto para as pessoas negras: as pessoas brancas. Como se nossas vidas não tivessem nenhum sentido e nem profundidade sem a *mirada branca*. E passei toda minha vida de escritora tentando me certificar de que a *mirada branca* não era dominante em nenhum dos meus livros. (NASCIMENTO, 2018 *apud* MORRISON 1998)

O que poderia delinear como desejo, primeiro traço metodológico da pesquisa, é a tomada de uma perspectiva teórica negra na análise de *Alma no Olho* (1974), uma obra fundadora do cinema negro no Brasil. A pesquisa toma a obra não só a partir de um marco histórico, mas, sobretudo, epistemológico, um gesto provocador germinado pela revolta e indignação de Zózimo perante a preponderância do olhar branco sobre seu corpo da negrura, sobre sua própria imagem, sobre o seu olhar. Assim como Morrison, Zózimo também tem sua existência profundamente marcada pela racialização e os debates acerca de relações raciais estão bastante presentes nessa e em outras obras do autor. Tal presença, entretanto, é facilmente (racistamente) confundida como o único viés interpretativo para o fazer cinético de Zózimo, principalmente, a partir de sua biografia militante e de sua persistência em discutir relações raciais em no Brasil. *Alma no Olho* diferencia-se, em certa medida, das outras obras de Zózimo, o que justifica também a sua marginalização enquanto objeto de estudo específico, apesar de plenamente identificada como influência fundamental de uma promissora produção negra e jovem, sobretudo no curta-metragem.

Ao nos confrontarmos com a recente produção cinematográfica negra brasileira, fica evidente a efervescência de uma produção jovem, que referencia obras e autores pilares deste cinema – com marco na obra de Zózimo Bulbul (CARVALHO, 2012) –, mas também aponta para construções estilísticas e narrativas próprias. Percebemos, em alguns destes filmes, uma postura de criação que parte da experiência negra, não em relação ao olhar branco (seja para confrontá-lo e/ou educá-lo), mas de uma perspectiva internalizante desta para as diversas possibilidades de vivências negras não essencializadas no mundo (AUGUSTO, 2018, p. 163)

Como curadora da Mostra Cinema Negra –BH, que integrou a programação do FAN (Festival de Arte Negra) em outubro de 2017, pude observar em diversos filmes traços de continuidade com a poética de Zózimo Bulbul, principalmente de um desejo manifestado, uma pulsão em tela, de dar a ver o corpo da negrura. Filmes como *Rito* (2014), de Cíntia Lima, Bia Lima, Camila Storck e Maíra Tristão, *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, e *Elekô* (2015), do coletivo Mulheres de Pedra, me inspiraram a pensar o cinema negro a partir de uma perspectiva do corpo, tendência que veio a se confirmar pela ampla gama de filmes recentes que se alimentam dessa estética, premiados nos maiores festivais do país.

Inicialmente, a pesquisa pretendia investigar as poéticas de Zózimo e sua relação com a produção negra contemporânea no curta-metragem, apoiando-se nas curadorias de festivais e mostras de cinema negro. Tais expectativas foram frustradas, entretanto, pelo pouco tempo reservado a uma pesquisa do nível de mestrado e também pela falta de financiamento⁹ em um momento de crise institucional das universidades públicas brasileiras. Os obstáculos enfrentados provocaram algumas mudanças nos rumos da pesquisa que inicialmente propunha um diálogo teórico com a produção contemporânea a partir da participação ativa nas mostras e encontros de cinema negro. O *corpus* final da pesquisa diminui em extensão, mas aumentou em profundidade, e parte de um mergulho nas possibilidades estéticas fundadas no gesto de Zózimo Bulbul. Um caminho feliz para a pesquisadora que admira o gênio, e mais ainda, a coragem de Zózimo Bulbul em fundar um campo de discussão teórico possível para o cinema negro que se referencie na própria Negritude e que afirma sua pertinência pelos olhos de jovens diretores negros e negras.

Para Beatriz Nascimento (1989, s/p): "O homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo". Pois é como um gesto de libertação, um gesto inaugural de relação entre negritude e cinema, que *Alma no Olho* (1974) de Zózimo Bulbul me interpela, seu gesto tem extensão atlântica e se relaciona com dilemas profundos vividos pela comunidade negra. Longe da *mirada branca*, a poética de Zózimo nos oferece algumas pistas sobre os motivos mais profundos (epistemológicos) que evidenciam a sua pertinência como autor afrodiaspórico retomado pelas novas gerações que despertam, a partir da abertura de Zózimo, para um fazer negro imagético novo, proporcionado pela popularização das tecnologias audiovisuais do século XXI. Faz se necessário, num cenário de profusão e disseminação de imagens, refletir acerca dessa epistemologia sedimentada pela experiência negra nas Américas, uma experiência de

⁹ Essa pesquisa não contou com financiamento de nenhuma instituição de pesquisa, ainda que sua qualidade tenha sido ressaltada pela admissão em diversos programas de pós-graduação.

imagens negadas, soterradas e interditas pela ordem imagética colonial. São essas as principais ressalvas que me levam a apreender a obra de Zózimo não somente a partir de elementos sociológicos ou culturais, mas sobretudo a partir do entendimento do gesto de Zózimo como cura¹⁰, como intervenção perante o olhar colonial, como coagulação de uma ferida atlântica que vem sendo costuradas por ele e por outros autores da diáspora. Assim, a pesquisa depreende da obra do autor conceitos importantes que se relacionam com a experiência imagética negra, sobretudo aquela de consciência atlântica, impactadas pelas dinâmicas imagéticas instituídas no tráfico transatlântico¹¹. Nesse sentido, a pesquisa procura provocar a relação entre o gesto fundador, território de enunciação de Zózimo, e a experiência negra nas Américas, reunindo alguns dos principais conceitos que sobrevoam a experiência afrodiaspórica e que ganha forma cinética na obra de Zózimo Bulbul.

O primeiro ato¹² do texto *O Espelho Quebrado: corpo, carne e escritura em Alma no Olho* é dedicado à investigação ao que denominei de uma *poética encarnada* na obra *Alma no Olho* de Zózimo Bulbul. Em *Alma no Olho* (1974), o corpo negro é pensado como a matéria sobre a qual se ergue toda a capilaridade de sentidos do filme, é ele o elemento que possui a elasticidade semântica que permite as operações narrativas feitas pelo autor. O corpo da negrura é, assim, evocado em sua plasticidade, em sua "matéria estendida", nas palavras de Beatriz Nascimento (1989). Sua contração e sua dilatação semânticas são dadas a ver pela zona de tensão, visibilidade contrastante, proposta por Zózimo: o corpo negro contra o fundo branco.

Aquilo que denominei de *qualidade plástica do corpo da negrura* é que torna possível as diversas incursões narrativas percorridas por Zózimo em sua obra fundadora. Como se o corpo fosse o documento" o autor compõe com o corpo da negrura, "conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história, do seu passado" (NASCIMENTO, 1989, s/p). Em *Alma no Olho* (1974), o corpo é epicentro do sentido, e não elemento sobre o qual o autor

¹⁰“Cheguei à teoria porque estava sofrendo, a dor dentro de mim era tão intensa que eu não poderia continuar a viver. Cheguei à teoria desesperada, querendo compreender, querendo entender o que estava acontecendo ao meu redor. Acima de tudo, cheguei à teoria porque queria fazer a dor ir embora. Eu vi, na teoria, um local para a cura" (hooks, 2013, p, 83),

¹¹ "Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos chefes, também havia na relação escravo-escravo um intercâmbio, uma *change* também e essa troca está no nível do soul, da alma do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer, a experiência da perda da imagem, a experiência do exílio" (NASCIMENTO, 1989, s/p).

¹² As sessões que organizam este texto são divididas em atos em conformação com a escritura fundadora, calcada nas artes da presença, de Zózimo bulbul. A escolha em dividir o texto em atos também presta uma homenagem ao Teatro Experimental do Negro que conforma a base das discussões étnico-raciais no Brasil.

imputa conteúdos mobilizadores de sentidos possíveis, trazidos para a zona de visibilidade, no contraste com o fundo branco. A imagem negra, numa experiência atlântica de soterramento da imagem, figura assim como uma imagem necessariamente multidimensional, uma imagem que possui volume, possui densidade, expressa certa plasticidade. A partir da inocência de sua *aparição* (FANON, 2008) o corpo negro nos informa os conteúdos de uma vida, de uma história, de um continente.

Ao eleger o corpo como centralidade filmica, Zózimo expõe a relação da multidimensionalidade do corpo negro com a cinética, com olhar colonial e com o cinema. Lançar seu corpo da negrura contra o fundo branco faz emergir para o visível essa qualidade plástica, de conteúdos outros trazidos à tona, conteúdos que expressam não uma subjetividade particular, mas uma experiência histórica coletiva de uma mesma *carne negada* (MBEMBE, 2012), *carne odiada* (MORRISON, 1987), *a carne mais barata do mercado* (Seu Jorge & Marcelo Yuca & Wilson Capellette, 1998).

A carne como elemento de uma poética negra expressa tanto uma ideia de densidade quanto de algo submerso, algo que está subsumido abaixo da pele, algo que é escondido (não visível) mas que é inerente (anatomicamente) à pele da negrura. Nós, espectadores, sentimos a carne a partir da tatilidade provocadora de Zózimo, vemos sua carne em contração e dilatação, imaginamos sua respiração, seus músculos, seu suor. Zózimo evoca a carne como elemento de sentido em *Alma no Olho* (1974), a partir da tatilidade, da densidade, e dos conteúdos submersos depreendidos pela sua negrura.

O corpo da negrura na obra de Zózimo também é veículo daquilo que denomino de *fabulação negra* investigada no ato *Tempo e Espaço em Alma no Olho*. A *fabulação negra* é uma operação epistemológica que desloca o tempo/espaço enclausurante da modernidade e emerge a partir da potência apocalíptica do negro perante o cativo temporal da colonialidade. O conceito de *fabulação negra* expressa uma consciência histórica corpo/tempo/espaço própria da negritude a partir da “dialética efetiva” que exerce com o mundo, tal qual enunciado por Fanon (2008, p 104). O termo pelo qual me refiro aos processos imaginativos e críticos da realização teórica negra se relaciona tanto com a *afro-fabulação* de Tavia Nyong'o (2018) quanto com a *fabulação crítica* de Saidiya Hartman, uma vez que se depreendem da defesa da fabulação como uma perspectiva epistemológica para muitos autores (as) da Negritude. Kênia Freitas (2019) nos dá uma breve introdução acerca destes conceitos em seu artigo crítico à revista *Multiplot*:

No livro *Afro-Fabulations The Queer Drama of Black Life*, Tavia Nyong'o questiona se “uma poética da afro-fabulação poderia suplementar, ou mesmo suplantar, a política da representação?”. Tais estratégias de afro-fabulação para Nyong'o seriam formas de tirar o peso que as artes negra e *queer* carregam a partir das lógicas identitárias e representacionais, apontando, no lugar, para formas expressivas mais fugitivas e performáticas. Essa estratégia expressiva passa também pela proposta de fabulação crítica da historiadora Saidiya Hartman. Partindo de um processo de leitura crítica dos arquivos históricos do Atlântico Negro, Hartman diante da incontornável e insuportável violência destes arquivos, assume a impossibilidade da representação (que apenas poderia reproduzir e/ou atualizar o processo violento). A historiadora manifesta assim, como alternativa, a necessidade da encenação na pesquisa e interpretação dos arquivos. O que Hartman incorpora ao processo de verificação histórica é o elemento imaginativo, o subjuntivo do passado, o “e se” – não em um sentido falsificante (ou seja, oposto ao verdadeiro), mas fabulatório (que não pode e não quer ser verificado) (FREITAS, 2019, s/p)

Zózimo, um autor brasileiro dos anos 70, se aproxima das discussões teóricas contemporâneas na medida em que sua obra é expressão de uma atitude epistemológica, uma atitude de deslocamento crítico do tempo/espço na compreensão de fenômenos próprios de negritude. O tempo deslocado configura-se como um traço epistemológico das formulações teóricas, artísticas e críticas negras em diversas manifestações das culturas, seu caráter epistemológico é expresso pela relação entre negritude e o *tempo do mundo* (MBEMBE, 2013), o *tempo da grande noite* (CÉSAIRE, 1969). Fanon (2008) é quem primeiro afirma o impasse da negritude perante a temporalidade colonial¹³, a inadmissão do presente distópico, aterrorizante e genocida vivido pelas populações negras situa o mecanismo de *fabulação negra* em um campo específico de problemas que se relacionam profundamente com a égide das formas de vida modernas.

Uma vez que os processos globalizantes do capitalismo significam, sobretudo, uma redistribuição do tempo-espço, a experiência das pessoas negras se faz extremamente marcada por uma imposição espaço-temporal, imposição em que nossos corpos são aprisionados, constrangidos, e congelados dentro das lógicas jurídicas, econômicas e raciais que configuram o espaço-tempo capitalista. Tal conformação é delimitada por autores afropessimistas como Hortense Spillers (1987), Jared Sexton (2016) e Frank B. Wilderson (2010)¹⁴, a partir das noções de *tempo acumulativo* e *espço anti-negro*. O tempo acumulativo se instaura pelo regime escravocrata de tráfico transatlântico e se perpetua em eras posteriores. Para as populações negras, especialmente na diáspora, o terror racial extensivo e ilimitado experimentado na *plantation* se afirma no presente de epistemicídio, genocídio e

¹³ “O problema aqui considerado situa-se na temporalidade. Serão desalienados pretos e brancos que se recusarão enclausurar-se na Torre substancializada do passado. Por outro lado, para muitos outros pretos, a desalienação nascerá da recusa em aceitar a atualidade do mundo como definitiva” (Fanon, 2008, p, 187)

¹⁴ Para saber mais ver FREITAS, KÊNIA ; MESSIAS, José . O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. REVISTA IMAGOFAGIA , v. 17, p. 402-424, 2018.

encarceramento negro tocado pelos Estados Modernos. Da mesma forma, o espaço antinegro é aquele fundado pela dinâmica espacial capitalista na qual o corpo negro é sempre vigiado, contrito e constringido pelo espaço.

O tempo acumulativo e espaço antinegro são acionados pela formulação temporal de Zózimo (1974) que parte do corpo da negrura e sua abertura no espaço-tempo para a fabulação por ele operada. A elasticidade temporal do corpo da negrura toma forma na proposta cinética de Zózimo em articulação com outros elementos de arte do filme. O mecanismo de fabulação temporal de Zózimo, a partir do corpo da negrura, obedece também a ressonâncias diaspóricas de outros autores como Octavia Butler (2017), Carlos Moore (2010), Achille Mbembe (2014) e Beatriz Nascimento (1989). A estratégia de *fabulação negra*, a partir da negrura como catalisador também é retomado por obras do cinema negro contemporâneo.

No ato *Os Olhos da Besta: olhares negros e a proposta de Zózimo Bulbul* abordo a proposta de Zózimo em *Alma no Olho*, a partir da centralidade do olhar negro como dispositivo diferencial que *inaugura um território fílmico negro* no Brasil. A primeira obra de auto-inscrição do cinema negro, funda um território seguro do olhar e abre possibilidades de novos jogos de olhares negros no cinema. Zózimo imprime afirmativamente o gesto de mirar a objetiva, de devolver ao olhar colonial uma mirada negra, de desafiar através da cinética os termos coloniais da representação. Com *Alma no Olho* (1974), experimentamos um *território fílmico* novo onde olhares negros podem mirar a negrura, mirar as imagens e também mirar uns aos outros, a partir de uma lente da Negritude. O desejo de Zózimo de provocar e aproximar olhares negros, transposto em sua cinética, demarca a filiação do autor com as epistemes da afrodiáspora.

Zózimo ergue seus olhos perante a câmera confrontando a proibição instaurada pelo regime colonial e expõe, de forma contrastante, sua negrura em desacordo com a lógica desumana e objetificante da colonialidade do olhar. A partir de seu olhar opositor (hooks, 2019), mirar a negrura constitui-se como um ato de afirmação, um alento às retinas negras permanentemente violentadas pelas imagens coloniais. *Os olhos da besta*, expressão utilizada para demonizar o olhar de Eldridge Cleaver (1997), são evocados no texto deste ato, assumindo o potencial apocalíptico do olhar negro no cinema, um olhar que desestabiliza a ordem imagética colonial, destruidor, portanto, do mundo. A zona de visibilidade instaurada por Zózimo aglutina sentidos profundos no ato fílmico de mirar a câmera e de erguer, sobre esse olhar, as égides do cinema negro no Brasil. A solidariedade do olhar, impulsionada pelo

gesto de Zózimo, é fundamental para as epistemologias da Negritude, uma vez que "o rosto de um é o reflexo de outro. O corpo de um é o reflexo do outro. E em cada um o reflexo de todos os corpos" (NASCIMENTO, 1989, s/p). bell hooks em seu tratado *Olhares Negros: Raça e representação* (2019) aborda a importância do olhar negro, como um olhar opositor ao sistema de representações coloniais. Para a autora, a experiência imagética negra, fundada na subrepresentação, na invisibilidade e nas representações estereotipadas, pode também exercer um olhar opositor, crítico, particular, para pensar imagens.

A partir do conceito de olhar opositor (hooks, 2019), abordo também minha aproximação com a obra de Zózimo e com seu gesto inaugural de propor um cinema negro feito por pessoas negras e dirigido principalmente à população negra. Esse território seguro do olhar fundado por Zózimo soa, para mim, como um local de cura, um espaço em que podemos finalmente fruir imagens negras, onde podemos mirar nossa própria negrura, investi-la de nossas próprias agências e significações. Em seu jogo de olhares, Zózimo propõe um cinema negro de imagens comunitárias, que fundam comunidades do sentir a partir de uma consciência histórica fundamentalmente negra, cinema de olhar com a alma nos olhos, tal qual sua obra nos ensina.

Finalmente no ato *Zózimo! Presete!* dedico-me a traçar os pontos de continuidade da poética de Zózimo com as produções negras contemporâneas. O cinema negro contemporâneo, marcado pelo protagonismo feminino e LGBTQI+, alcança cada vez mais relevância no cenário crítico nacional, fazendo-se presente em grande parte dos festivais de cinema no país. Longe de apresentar um cenário de equidade, o pequeno *corpus* que compõe o texto do ato, figura antes como um cenário de possibilidades, brechas que se abrem no campo da apreensão crítica e estética de obras negras no cinema. São filmes que retomam muitos dos conceitos preconizados em *Alma no Olho* em suas poéticas ressonantes e atlânticas, afirmando o gesto existencial e o campo filmico promissor proposto por Zózimo Bulbul.

O esforço teórico da pesquisa é de afirmar o viés existencial da obra de Zózimo Bulbul. Uma existência profunda e negra, um olhar desejante e afirmativo, um gesto fundador que coloca questões sociológicas (sim), mas também filosóficas, sensíveis e afetivas para o cinema, sobretudo aquele feito e dirigido às pessoas negras. Como pesquisadora com uma formação sólida em Antropologia, me arrisquei no campo da imagem ainda na graduação, quando também vivi as contorções agonizantes do epistemicídio. A formação paralela em artes visuais e audiovisual na Escola de Arte e Tecnologia OI!Kabum-BH foi um alento que

me permitiu seguir com sanidade mental por uma das disciplinas mais colonialistas das Ciências Humanas. O que era um dispositivo de fuga da realidade universitária transformou-se logo em carreira profissional e pude atuar com produção, direção, distribuição e curadoria de obras audiovisuais, o que definiu a mudança de rumos acadêmicos para a área da comunicação. Um pouco farta e esgotada dos vocabulários taxonômicos da sociologia das imagens resolvi inclinar meu encontro com Zózimo Bulbul para um outro viés, um viés existencial de alma diaspórica profunda, um encontro com uma negritude renegada de mim mesma, vivida e embalada pelas águas ancestrais do Rio Paraguaçu na Universidade Federal do Recôncavo Baiano. Com todo axé, concedido pelos ancestrais que antes de mim vieram e por outros que ainda chegarão a este mundo, transmito alguns dos pensamentos e apreensões do meu encontro com *Alma no Olho* (1974) obra prima, direi, de Zózimo Bulbul.

O ESPELHO QUEBRADO: CORPO, CARNE E ESCRITURA EM ALMA NO OLHO

“Ó meu corpo, faça sempre de mim um homem que questiona”

(FANON, 2008, p.191)

A citação acima encerra o célebre livro de Fanon (2008), *Pele negra máscaras brancas*. Trata-se de uma frase que sucede uma complicada provocação: em seu livro, Fanon se entrega ao difícil exercício de pensar a partir do corpo, impondo-se o desafio de responder ao “problema do negro”. “De todos os lados, sou assediado por dezenas e centenas de páginas que tentam impor-se a mim. Entretanto, em uma só linha seria suficiente. Uma única resposta a dar e o problema do negro seria destituído de sua importância” (FANON, 2008, p, 26). A obra é um dos primeiros textos filosóficos a tratar especificamente da dimensão existencial negra elencada nos estudos da Negritude. Infelizmente, Fanon teve uma recepção tardia no campo acadêmico brasileiro que estava mais preocupado em aliar-se a uma literatura marxista e enxergava o componente racial como algo a ser superado por uma nova configuração racial mestiça e terceiro-mundista¹⁵.

Nós, negros da colônia, que experimentamos com exímio as marcas ou “os traços”¹⁶ da escravidão, frutos de suas estruturas jurídicas, políticas e econômicas, somos conduzidos pela narrativa de Fanon (2008) a realizar a verdadeira “descida aos infernos”. Um homem notável, psiquiatra, filósofo e ensaísta martinicano deixou seu país nas Antilhas e engajou-se na defesa do território francês, onde também consolidou sua oposição ao colonialismo. Após a decepção com a metrópole, Fanon (2008) lançou-se em diversas outras batalhas nos processos de independência africana e nas lutas contracoloniais na Argélia. Apesar da jornada revolucionária heroica, os campos de batalha não são apresentados pelo autor como mais

¹⁵ "No Brasil dos anos 1950 e 1960, entretanto, esses dois eixos não se encontravam: liberais e marxistas, brancos e negros, igualmente, tinham o mesmo projeto antirracista de construção de uma nação mestiça, brasileira e pós-européia, que ultrapassasse a polaridade entre brancos, de um lado, e negros e indígenas, de outro. O que os dividia era apenas a defesa da ordem burguesa ou a aposta na luta de classes. As raças desapareciam, assim, na superexposição conceitual e política das classes sociais. Passava-se o mesmo em toda a América Latina, inclusive na Cuba socialista, que Fanon quis conhecer e que Sartre conhecera em 1960." (GUIMARÃES, 2008, p 2)

¹⁶ As aspas referem-se aqui de forma irônica ao desígnio da negrura como portadora do signo da escravidão, a pele negra, os cabelos, traços fisiológicos foram duramente emplacados pelas teorias racialistas do século XX. Muitos povos na América sofreram-sofrem com a estrutura colonial. É a consolidação do mercado e tráfico de escravos, entretanto, que eleva a expansão colonial europeia ao maior horror da história da humanidade, e é sobre o negro que recai também estigma deste passado que a humanidade insiste em recalcar.

aterradores que a estrada de seu próprio reconhecimento, sua tese de doutoramento em psiquiatria, rejeitada pela comissão julgadora da Universidade de Lyon.

Que quer o homem? Que quer o homem negro? Mesmo expondo-me aos ressentimentos de meus irmãos de cor, direi que o negro não é um homem. Há uma zona do não ser, uma região extraordinariamente estéril e árida, uma rampa essencialmente despojada, onde um autêntico ressurgimento pode acontecer. A maioria dos negros não desfruta no benefício de realizar esta descida aos verdadeiros infernos. (FANON, 2008, p 26)

Na trajetória dessa reflexão, Fanon (2008) expõe alguns dos principais mecanismos de subjugação do negro, percorrendo os caminhos psíquicos do homem negro na tomada da consciência de si. O reconhecimento, caminho que desperta a consciência de si, figura até os dias de hoje como um dos “problemas” que perseguem o negro, reiterando-se, assim como as estruturas coloniais, continuamente em torno de tudo que nos cerca. O problema do espelho, da autoimagem e do reconhecimento transforma-se assim em um dos principais conceitos abordados pela arte negra, especialmente na diáspora¹⁷. Foi como autor afro-luso-diaspórico que Zózimo Bulbul imprimiu na história do cinema brasileiro os primeiros frames de *Alma no Olho* (1974). O filme cria um percurso imagético para muitas das questões negras que esquentavam os debates raciais naquela época e que conduzem Zózimo ao longo de sua carreira. O filme que o precede, *O compasso de espera* (1973), de Antunes Filho, estrelado por Zózimo, é claramente inspirado em Frantz Fanon e em escritores como Aimé Césaire, Toni Morrison e Edouard Glissant.

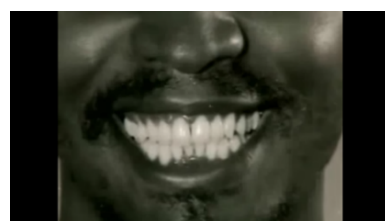
Com profundidade atlântica evoco a escrita fílmica de Zózimo Bulbul, não só como componente das formulações intelectuais da época, mas ainda como precursor de um legado escritural negro no cinema, dos quais muito do que hoje se configura como Cinema Negro é devedor. Lançaremos o olhar para os primeiros fotogramas da obra *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul.

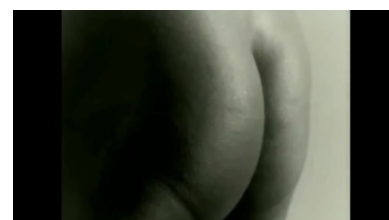
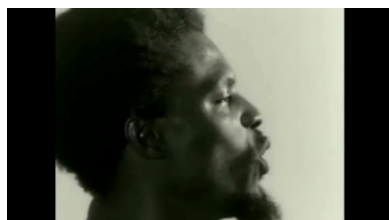


¹⁷ Arte negra aqui se refere, sobretudo, à arte produzida na diáspora negra, principalmente a partir da crítica racial. Não nos interessam para este tópico os conceitos e elaborações em torno do termo da arte “afro-brasileira” que designa obras que, em certa medida, privilegiam a referência africana sem necessariamente incorporar a crítica racial.

A imagem 1 se refere ao primeiro fotograma do filme *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul. Nesse fotograma podemos ver o letreiro em letra cursiva, provavelmente manual no negativo, no centro da tela, ao fundo vemos um rosto: olhos, nariz e uma parte do bigode. O título do filme *Alma no Olho* aparece inscrito sobreposto aos olhos do rosto recuado. O fragmento sugere que existe uma implicação entre o olhar, subsumido pelo letreiro, e algo da alma ou do espírito. Os olhos permanecem na tela entreolhando os quatro lados da moldura num gesto questionador. As imagens são guiadas por sons instrumentais dos quais identifiquei: arpa, baixo acústico, bongô e um pau de chuva. Os instrumentos se inserem de forma fragmentada não configurando acompanhamento melódico e não há ainda, marcadamente, a regência; os sons criam um ambiente suspenso e contemplativo. É neste tempo que se exhibe a ficha técnica do filme e a dedicatória: “À vida e obra de John Coltrane”, um grande nome internacional do Jazz.

Durante os 40 segundos seguintes, o conjunto de imagens discriminadas abaixo saltam aos olhos do espectador. Os cortes secos passam de uma imagem à outra rapidamente e delega a cada quadro um tempo suspenso mínimo de contemplação. Cada imagem apresenta tão particularmente as sutilezas do corpo de Zózimo que ao passar dos frames é impossível não nos sentirmos provocados. Na tela, inscreve-se pouco a pouco o corpo melanodérmico do ator: orelha, boca, mamilos, costas, nádegas, axila, pêlos, textura, suor. Os fotogramas que apresentam esta escrita fragmentada do corpo provocam uma recepção confusa tendo em vista que nem as imagens, nem o som do filme se desenvolvem linearmente. O ritmo do filme nesses primeiros tempos comunga com as notas descompassadas num rufar de tambores, dando tom preparatório. Somos convidados a assumir uma atitude analítica frente a aparente desordem rítmica e composicional. Outras imagens, fragmentos, texturas, respirações desfilam ao nosso olhar, que agora já se torna íntimo da epiderme do ator. São dados a ver as minúcias fragmentadas do corpo de Zózimo, orelha, dentes, músculos da face.





A proximidade epidérmica, as texturas, cores, respirações, músculos, cabelos, pelos, contrações, dilatações articuladas abrem para outro tipo de apreciação, não exclusivamente ligada à visão mas companheira de outro sentido: o tato. A visualidade funda, no caso, uma outra dimensão do sensível, alargando a dimensão plástica da imagem, que emerge a partir dos quadros dérmicos de Zózimo em movimento. A plasticidade do corpo – seu aspecto tátil, sua densidade, seu volume, sua textura – inscrita em cena como devir, desloca os sentidos do espectador, sendo a imagem em movimento o suporte desta tangibilidade. Esta operação gera uma aproximação ímpar entre a imagem e a carne presente em sua composição.

Arguindo essas imagens que apresentam um corpo-fragmento, tátil, que evoca sensualidade, densidade, massa, imergimos num outro sentido a partir da composição, uma forma que dá a ver a substância primeira, tecido fundamental composto que emerge no campo da visualidade: a carne. É o aspecto carnal do corpo, acessado pelo apelo às texturas, pelos, suor, mucosas, músculos em contração e dilatação que um olhar mais atento à obra permite

apreender. O corpo, assim encarnado, na preponderância do aspecto tátil, alude a certa separação, uma distância não percorrida, que funda as representações do negro no ocidente.

Como explicita (MBEMBE, 2014, p.19) “(...) humilhado e profundamente desonrado, o negro é na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa, e o espírito, em mercadoria – a cripta do capitalismo”. O corpo, a carne, o sangue, o suor dos escravizados africanos constituíram o amálgama corporal fundante das formas de vida modernas, substância primeira, matéria humana esmagada sob a égide do capital, a carne negada no capitalismo global. Sobre esta negação da carne é que emerge ainda no século XVI um conceito para o negro que transcende a condição de sua carne, uma alternativa redentora para o pecado da escravidão: a imagem – um dos principais mecanismos de consolidação da dominação epistêmica do ocidente.

A "perversidade da fantasia colonial", parafraseando Hélio Menezes¹⁸, condiz justamente em retirar também do campo das imagens a possibilidade de encarnação da escravidão como um imaginário secular. Tanto no período das grandes navegações como na vigência escravocrata, o mundo ocidental fundou representações (literárias ou pictóricas) que procuravam, por um lado, negar as atrocidades do contato e da escravidão e, por outro, incorporar os povos indígenas e negro-africanos¹⁹ aos paradigmas corporais, imagéticos, culturais e comportamentais dos modelos ocidentais. O horror da escravidão e do genocídio ameríndio foi substituído por imagens planificadas e pacíficas instituídas tanto pela literatura quanto pela arte pictórica colonial. As imagens produzidas pelos artistas coloniais apresentam um negro que não poderia ser de fato encarnado, sua carne era impossível, sua figuração improvável, sua existência impensável. A materialidade carnificada de um corpo ferido, mutilado, desfigurado pela escravidão só poderia emergir no universo pictural ocidental a partir das pinturas de Francis Bacon (1909-1992), recuperadas por Gilles Deleuze (2007), em seu ensaio original *Francis Bacon: Logique de la Sensation* (1981).

Nesta sequência de quadros que dura aproximadamente quarenta segundos, apenas os primeiros sabores da obra, podemos apreender um universo pictural bastante comum quando nos remetemos a inserção do negro na História da Arte, não propriamente como autor, que

¹⁸ Hélio Menezes é antropólogo, pesquisador e curador da exposição “Histórias afro-atlânticas”, que ocupou os museus do MASP e o Instituto Tomie Otake de junho a outubro de 2018. Obras, textos, reflexões suscitadas por esta exposição, que ganhou a avaliação de melhor exposição do ano no The New York Times, serão utilizadas neste texto a fim de afirmar a contemporaneidade destes debates ainda hoje nas Américas.

¹⁹ A terminologia negro-africano foi preferida para se referir às pessoas africanas que se relacionam com o devir negro tal qual evoca Mbembe (2014).

enfrenta dificuldades ainda hoje no século XXI, mas como corpo negro tal qual concebido pela episteme ocidental.

(...) não é demais recordar que, de uma ponta à outra de sua história, o pensamento europeu sempre teve uma tendência para abordar a identidade não em termos de presença mútua (co-pertença) a um mesmo mundo, mas antes na relação do mesmo ao mesmo, no surgimento do ser e sua manifestação no seu ser primeiro ou, ainda, no seu próprio espelho. (MBEMBE, 2014, p.10)

O projeto de colonização do continente africano incorporou em seu arsenal mortífero e objetificador um escopo de imagens que procuravam tornar inteligível para o público europeu o gigante mistério do continente subsaariano e as pessoas que nele viviam. Os relatos de viagem que eram empreendidos nas missões colonizadoras, povoavam o imaginário europeu pelo menos desde o século XV. Nas literaturas de viagens exóticas, o continente negro, seus povos, suas paisagens e tecnologias “rudimentares” restringiam-se aos documentos elaborados pelos colonos e a públicos leitores curiosos. Ao longo dos séculos outras formas mais acessíveis de representação de África negra para o público genérico vieram a luz sem, entretanto, modificar radicalmente o repertório da representação. Dos relatos de viagem, gabinetes de curiosidades, museus de história natural e, mais tarde, museus de etnologia explodiram imagens que compuseram o imaginário simbólico europeu acerca dos povos negro-africanos e daqueles que carregam na fisionomia seus traços genealógicos. Antes mesmo das teorias racialistas da modernidade o ocidente já se ocupava em tornar inteligível, em termos imagéticos, a figura do negro a partir de uma perspectiva pictórica.

V. Y. Mudimbe (2013), filósofo congolês, traz de forma perspicaz a imbricação entre a produção de imagens e a representação do negro, a partir dos exemplos das ilustrações de Burgkmair nos livros de viajantes publicados na Europa no século XVI. Ele recupera, em seu capítulo *Formações discursivas e alteridade*, a presença iconológica do negro no ocidente, consolidada tanto pela perspectiva da pintura realista, como também pela concepção antropológica incipiente.

(...) Em suma, posso afirmar que na pintura de Burgkmair existem duas atividades representativas: por um lado, sinais de uma ordem epistemológica que, silenciosa mas imperiosamente, indica os processos de integração e diferenciação das figuras no âmbito da igualdade normativa, por outro lado, a excelência de uma pintura exótica que cria uma distância cultural, graças a uma acumulação de diferenças acidentais, nomeadamente, a nudez, a negrura, o cabelo acarapinhado, os braceletes e os fios de pérola. (MUDIMBE, 2013, p. 16)

Mudimbe (2013) nota o fato histórico de que as imagens do negro produzidas no ocidente, não só recuperam as técnicas miméticas do século dezesseis, mas também raramente

eram acompanhadas de modelos negros, pessoas físicas reais nas quais os autores se inspiravam. A exposição *Histórias Afro-Atlânticas* (2018) reinsere o debate das imagens coloniais na perspectiva museal brasileira, expondo uma série de imagens feitas no Brasil que repercutem as insígnias desta representação. O curador e antropólogo Hélio Menezes²⁰ recupera imagens que reiteram o que denomina de “fantasia colonial”, entre elas estão a obra *Paisagem com tamanduá*(1649), do holandês Franz Post, *Mulher com a criança* (1641) e *Homem Negro*(1641), ambas de Albert Eckhout. As pinturas supracitadas retratam a colônia a partir de esquemas picturais europeus: regras de composição, linhas do horizonte, cores e os símbolos da colonização (artigos, vestuários e navios europeus) agregados à representação das populações negras e indígenas.

Os procedimentos pictóricos coloniais reiteram a negação do ocidente do horror da escravidão através de uma representação harmônica inspirada na renascença italiana. Episódios da vida do escravizado eram representados a partir de esquemas corporais europeus “coloridos” com os tons da “negrura”, representações que se ausentam de qualquer tensão que aludisse ao sistema de controle e violência extrema a que eram submetidos. Corpos que foram amontoados em navios negreiros, acorrentados, ensanguentados e doentes são representados com mãos e pés livres no quadro *Navio negreiro* (1830), de Rugendas. Nas pinturas aparecem corpos negros apolíneos, altivos e fortes, fora da condição encarnada de sua extrema precarização. Mulheres que foram violentadas, tendo seus dentes e órgãos femininos mutilados, apresentavam o olhar plácido dos motivos femininos renascentistas. O sistema de cerceamento total da liberdade e violência extrema assemelhados com campos verdejantes e um sol azul das planícies europeias sob os quais não poderiam, e ainda nos querem fazer crer, ter havido escravidão.

Sobre essa negação colonial, que retira do corpo a condição de sua carne, é que Zózimo se dirige no avultar de suas imagens. É também sobre o corpo, na sua condição de existência *carnificada*, que *Alma no olho* (1974) consolidará seu principal suporte, seguindo uma ampla tradição da arte negra na diáspora. A carne como metáfora da opressão está presente em obras como *No caderno de regresso ao país natal* de Aimé Césaire (2011, s/p): “Venha o desaparecimento dos dias de carne morta na cal peixe-aranha das aves de rapina”. A carne expressa no poema uma relação com a ideia de predação, predação que esteve presente como fator histórico-social nos processos de escravização, rapto e comércio de escravizados. Além disso, demonstra através de uma ecologia de opressão, a dinâmica inumana e rapineira

²⁰ Estas formulações forma compartilhadas na palestra ministrada durante o percurso MASP- Professores “Histórias Afro-Atlânticas: caminhos do saber, maneiras de expor” em 11 de agosto de 2018.

constituente dos processos coloniais. A predação, o moer da carne negra, sua putrefação para a capitalização se tornou uma mecânica de perversão contínua ao corpo negro durante séculos. Toni Morrison (1987) expressa através de sua personagem Baby Sugs no clássico romance *Beloved*, em português intitulado “Amada”, o aspecto *carnificado* da política de predação como constitutiva das relações raciais nos EUA:

Aquí neste lugar, nós somos carne; carne que chora, ri; carne que dança descalça na relva. Amém isso. Amém forte. Lá fora não amam sua carne. Não amam seus olhos; são capazes de arrancar fora os seus olhos. Como também não amam a pele de suas costas. Lá eles descem o chicote nela. E, ah, meu povo, eles não amam as suas mãos. Essas que eles só usam, amarram, prendem, cortam fora e deixam vazias. Amém suas mãos! Amém. Levantem e beijem suas mãos. Toquem outros com elas, toquem uma na outra, esfreguem no rosto, porque eles não amam isso também. Vocês têm de amar, vocês! E não, eles não amam sua boca. Lá, lá fora, eles vão cuidar de quebrar sua boca e quebrar de novo. O que sai de sua boca eles não vão ouvir. O que vocês gritam com ela eles não ouvem. O que vocês põem na boca para nutrir seu corpo eles vão arrancar de vocês e dar no lugar os restos deles. Não, eles não amam sua boca. Vocês têm de amar. É da carne que estou falando aqui. Carne que precisa ser amada. E, ah, meu povo, lá fora, escutem bem, não amam o seu pescoço sem laço, e ereto. Então amem o seu pescoço; ponham a mão nele, agradem, alisem, endireitem bem. E todas as suas partes de dentro que eles são capazes de jogar para os porcos, vocês têm de amar.” (MORRISON, 1987, p. 126)

A predação, assim, permanece como uma das relações que estruturam o homem moderno. Muito longe de representar um imaginário escravista localizado no passado, a matéria da predação (MBEMBE, 2014) repete-se extensivamente nas formas de guerra e repressão modernas e se impõe como uma estrutura sistemática para todos os povos do mundo através das tentativas de zoneamento aliadas ao controle extremo da massa populacional, um dos arranjos mais perversos do capitalismo global. A predação como mecanismo estrutural da consolidação do tráfico negreiro e, portanto, do comércio intercontinental, permanecem até atualidade como estrutura jurídica do capitalismo.

Depois, a tendencial universalização da condição negra é simultânea com a instauração de práticas imperiais inéditas que deve tanto às lógicas escravagistas de captura e de predação, como às lógicas coloniais de ocupação e exploração, ou seja, as guerras civis ou *razzias* das épocas anteriores (MBEMBE, 2014, p, 16).

Para o autor, as formas modernas de *guerras de ocupação* e *guerras anti-insurrecionais* devedoras das estruturas escravocratas visam não só “capturar e liquidar o inimigo, mas levar adiante uma distribuição do tempo e uma atomização do espaço” (MBEMBE, 2014, p, 16). Segundo afirma também Denise Ferreira da Silva (2018)²¹, são as

²¹ Denise Ferreira da Silva é filósofa brasileira. Diretora do Instituto de Justiça Social (The Social Justice Institute - GRSJ) da University of British Columbia no Canadá, é Senior Faculty Fellow do St John’s College, da University of British Columbia, e professora na Faculty of Art, Design, and Architecture, Monash University, e professora convidada de direito na School of Law, Birkbeck-University of London, assim como editora na

instituições jurídicas e econômicas que se consolidaram a partir do regime escravocrata que permanecem até hoje estruturando, econômica, política e racialmente, a transformação do capital. Muito além de um traço de um passado, a constante atualização do que a autora denomina de *evento racial* expressa as lógicas jurídicas e simbólicas que operam nas distinções do capitalismo global. As formas distributivas modernas desta acepção podem ser localizadas, aqui no Brasil, pela ampla literatura a respeito do genocídio da população negra conduzida pelo estado brasileiro.

Abdias Nascimento (1978), em sua obra *O genocídio do negro brasileiro: processos de um racismo mascarado*, recupera os dilemas que guardam a condição de subjugação moral, ética, econômica e estética do negro na sociedade brasileira. O fim da escravidão jurídica não findou as estruturas de exploração calcadas em um mundo racializado, para NASCIMENTO (1978, p.21) “a Abolição não pôs fim ao processo de genocídio, mas agravou-o”. Sua obra precursora expõe as formas do genocídio negro no Brasil e aponta como a teoria social brasileira insiste em ignorar este fator histórico-social constitutivo do país, despontando a denúncia incisiva do movimento negro da década de 70 acerca do genocídio, também partilhada por Zózimo Bulbul. Abdias ressalta o caráter imprescindível da denúncia racial contra uma suposta democracia racial, corrente não só na literatura, mas também no cinema brasileiro:

Esta é a nossa contribuição na denúncia que, através dos anos e de várias formas e maneiras, têm confrontado a arrogância e a pretenciosidade racial da sociedade brasileira. O silêncio equivaleria ao endosso e à aprovação desse criminoso genocídio perpetrado com iniquidade e patológico sadismo contra a população afro-brasileira. E nosso repúdio, nosso ódio profundo e definitivo, engloba o direito complexo da sociedade brasileira estruturada pelos interesses capitalistas do colonialismo, até hoje vigentes, os quais vêm mantendo a raça negra em séculos de martírio e inexorável destruição. (NASCIMENTO, 1978, p.137)

O embranquecimento, a pobreza, e o encarceramento constituem as principais formas de eliminação no negro no racismo à brasileira levado a cabo até os dias atuais. As denúncias do genocídio da população negra no Brasil vêm aquecendo novos debates a respeito da constitucionalidade das ações policiais, como, por exemplo, no caso dos autos de resistência, frequentemente evocados como proteção jurídica dos policiais que cometem assassinatos em massa nas periferias brasileiras. O debate em torno do significado ético político deste instrumento jurídico está presente em organizações como *Reaja ou será morto! Reaja ou será Morta!*²². As formas com que as estruturas de predação modernas incidem sobre a população

Living Commons Press. O diálogo com a autora é expresso a partir de sua conferência no circuito “Histórias Afro-Atlânticas” proferida em 20 de novembro de 2018.

afro-brasileira são recuperadas por autores afro-brasileiros em torno de diversas figuras linguísticas entre elas, claro, a carne, presente em composições contemporâneas como a canção *A Carne* (1998) composta por Seu Jorge, Marcelo Yuca E Wilson Capellette:

A carne mais barata do mercado é a carne negra (5x)
 Que vai de graça pro presídio
 E para debaixo de plástico
 Que vai de graça pro subemprego
 E pros hospitais psiquiátricos
 A carne mais barata do mercado é a carne negra (5x)
 Que fez e faz história
 Segurando esse país no braço
 O cabra aqui não se sente revoltado
 Porque o revólver já está engatilhado
 E o vingador é lento
 Mas muito bem intencionado
 E esse país
 Vai deixando todo mundo preto
 E o cabelo esticado
 Mas mesmo assim
 Ainda guardo o direito
 De algum antepassado da cor
 Brigar por justiça e por respeito
 De algum antepassado da cor negra (5x) (JORGE, YUCA, CAPELETTE, 1998, s/p)

A carne como metáfora em diálogo com as instituições de repressão modernas é evocada pela música que ganhou uma versão notável na voz da grande cantora Elza Soares. Em seus versos, *A carne* nos transporta para as implicações das estruturas de predação no Brasil: subemprego, assassinatos, encarceramento em massa em instituições penais e psiquiátricas. As estatísticas do genocídio negro no Brasil chegam, em 2019, a números alarmantes: a cada 23 minutos um jovem negro é morto²³, cerca de 30 mil por ano. Mesmo as estatísticas mortíferas e desoladoras, que ocupam um lugar destaque internacional, não bastam para a sensibilização da sociedade nacional que insiste em ignorar a pilha de corpos negros que continuam se sobrepondo às políticas de estado no Brasil. É em desacordo com a política de silenciamento sobre este massacre que os autores negros da modernidade adotam uma poética carnificada, *encarnada*, a partir do corpo negro, entendendo o negro como um devir :

(...) além de designar uma realidade heteróclita e múltipla fragmentada- em fragmentos de fragmentos sempre novos- este nome assinalava uma série de

²²A Campanha Reaja ou será mort@ é uma articulação de movimentos e comunidades de negros e negras da capital e interior do estado da Bahia, articulada nacionalmente e com organizações que lutam contra a brutalidade policial, pela causa antiprisional e pela reparação aos familiares de vítimas do Estado (execuções sumárias e extrajudiciais) e dos esquadrões da morte, milícias e grupos de extermínio. Para saber mais: <https://reajanasruas.blogspot.com/p/quem-somos.html>

²³

Os dados foram extraídos da reportagem da BBC em 2017. Para saber mais: <https://www.bbc.com/portuguese/brasil-36461295>

experiências históricas desoladoras, a realidade de uma vida vazia: o assombramento para milhões de pessoas apanhadas nas redes de dominação da raça, de verem funcionar os seus corpos e pensamentos a partir de fora, e de terem sido transformadas em espectadores de qualquer coisa que não era a sua própria vida. (MBEMBE, 2014. p.19)

Um dos trabalhos que figuram na exposição “Histórias afro-atlânticas”, em 2019, é o de Moisés Patrício, uma foto sem título (img.7) da série *Aceita?*. A foto apresenta um dos atos performáticos do autor que corre nas veias cibernéticas de suportes como *Instagram*, *Facebook*, *Pinterest*, entre outras mídias. Na imagem, uma mão negra com um bracelete de búzios aparece em oposição a um fundo branco e uma escova de lavar compondo a cena, na mão está escrito: vende-se carne negra. Tel: 190.



Na encarnação cotidiana do próprio dever Moisés Patrício suporta sua obra artística, borrando as fronteiras entre seu corpo e as questões que aborda em seu trabalho. Na obra de Paulo Nazareth da série *For Sale* (img.8), o artista se coloca numa posição de perfil e porta uma carcaça de animal presa em sua cabeça. A carcaça alude à máscara de flandres, um objeto utilizado pelos senhores de escravos para impedir que os escravizados cometessem suicídio. Esta mesma figuração está presente em *Máscara que se usa nos negros que têm o hábito de comer terra* (1820) de Debret, da qual Paulo se utiliza para fazer um crítica à

inserção do negro no mercado da arte.



De modo ainda mais ostensivo, na performance *A Transmutação da carne*, de Ayrson Heráclito, apresentada nos anos 2000 no Instituto Goethe em Salvador, Bahia, o autor metaforiza o escárnio à carne negra numa relação com o charque, uma carne de baixo-custo e consumo bastante comum no nordeste brasileiro. Nesta performance, o artista marca com ferro em brasa corpos humanos vestidos com as carnes de charque. Os artistas evocam a carne e os sentidos que dela se depreendem numa atitude que procura restaurar ao corpo negro, a sua carne, a importância fundamental para a constituição das sociedades modernas. É um corpo encarnado, nem idílico, nem visual, que Zózimo Bulbul inscreve em sua obra precursora *Alma no Olho* (1974). O corpo em sua esfera tátil, *carnificada*, vem provocar os sentidos do espectador e despertar para a implicação entre corpo e composição na forma do filme. Zózimo em sua escrita de corpo *encarnada*, tátil e fragmentada se inscreve num campo específico de problemas que se relacionam no seio intelectual da Negritude.

A atividade analítica adotada pretende potencializar a poética do autor, evitando uma atitude redutora, mas frequente na apreciação de artistas negros pela crítica, que restringe as estruturas significantes, as estratégias linguísticas e as possibilidades de sentido de obras como *Alma no Olho* (1974) a uma síntese sobre “a questão racial”. A partir de uma atitude atenciosa às disposições intelectuais que vigoram na obra de um autor, procuro criar parâmetros de análises coesos, que busquem identificar quais são as questões teórico-filosóficas de Zózimo, considerado fundador do cinema negro no Brasil.

Encarnar, tomar para o corpo a égide da crítica, é uma atitude frente ao racismo desolador que enfrenta o negro na construção de sua identidade, autoimagem e autoestima, questões que guiarão um outro passo de nosso mergulho na obra *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul.

O Corpo cindido da Negrura

(...) Ser negro é ser violentado de forma constante, contínua e cruel, sem pausa ou repouso por uma dupla injunção: a de encarnar o corpo e as ideias do Ego do sujeito branco e a de recusar, negar e anular a presença do corpo negro (SOUZA, 1983, p.2).

Encarnar o corpo para um sujeito negro, conforme nos adverte o prefácio do livro de Neusa Santos *Tornar-se negro* (1983), não pode ser tomado como uma relação qualquer. A consciência de si como apropriação corpórea envolve não só o reconhecimento das armadilhas semânticas de um vocabulário racista, mas também um permanente reconfigurar-se no seio das transformações contemporâneas. Permanentemente vilipendiado, circunscrito e amedrontado por um ego branco que o interpela, o negro é impedido de compreender-se como ser ontológico (FANON, 2008, p, 104). A elaboração do esquema corporal negro constitui-se assim como um problema fundamental do ser, um ser que só pode ser compreendido na medida relacional com a mesma episteme que o aprisiona. Nesta relação entre possibilidade epistêmica e corpo, entre resistência ontológica e ser-no-mundo²⁴ o esquema corporal do negro não encontra outra medida que não a negação. A negação do seu próprio corpo, tendo em vista a impossibilidade de uma ontologia do negro, configura-se a partir da discrepância entre a consciência de si e seu corpo imaginado.

Em outras palavras, há uma constelação de dados, uma série de proposições que, lenta e sutilmente, graças às obras literárias, aos jornais, à educação, aos livros escolares, aos cartazes, ao cinema, à rádio, penetram no indivíduo – constituindo a visão do mundo da coletividade à qual ele pertence. (FANON, 2008, p, 135)

Nos países colonizados a dinâmica do reconhecimento racial é ainda mais comprometida. Uma vez que a cultura se impõe como universo prioritário das representações, as guerras culturais acontecem não só pela assimetria em relação ao controle do tempo, do trabalho e dos corpos das pessoas não-brancas nas colônias, mas se agravam em práticas de perseguição e criminalização das manifestações culturais e fenotípicas negras e indígenas.

As representações veiculadas no sistema capital-escravista sempre delegam as qualidades indesejáveis aos negros e as qualidades desejáveis ao branco. A brancura como

²⁴ A nota se refere à crítica de Nelson Maldonado Torres (2012) aos pressupostos racistas e colonialistas no existencialismo de Heidegger. Para saber mais ver: Nelson Maldonado-Torres, « A topologia do Ser e a geopolítica do conhecimento. Modernidade, império e colonialidade », *Revista Crítica de Ciências Sociais* [Online], 80 | 2008, colocado online no dia 01 outubro 2012, criado a 11 junho 2019. URL : <http://journals.openedition.org/rccs/695> ; DOI : 10.4000/rccs.695

valor universal aparece nesta relação íntima com a cultura com a qual o negro colonizado inadvertidamente se relaciona. As implicações das representações negativas do corpo negro incidem não só na autoestima e autoimagem, mas corroboram para as idiossincrasias também presentes no esquema corporal. O esquema corporal é segundo Nogueira (1998) diferente da imagem do corpo, o primeiro é aquilo que assegura ao indivíduo o pertencimento à espécie. Em outras palavras, não é a totalidade do corpo no sentido analítico, tão pouco a imagem do corpo no sentido simbólico, é antes a convenção estabelecida entre a espécie do que conforma seu indivíduo comum.

Até que ponto, na medida em que o negro é atravessado pelas representações depreciativas em relação ao corpo negro, é possível, para ele, a construção da imagem de corpo em que a construção genérica esteja preservada? Penso que até mesmo o que por herança nos daria um sentimento de humanidade e pertencimento fica abalado quando muitos negros rejeitam a sua condição física, e se tornam desejanter de características físicas que os aproximem do “branco” que os “humanizem” (NOGUEIRA, 1998 p.79).

Impedido de encarnar o próprio corpo, impellido a adotar para si um corpo impossível como seu, o negro encontra dificuldades em elaborar seu esquema corporal a partir da unicidade, apresentando uma perspectiva sempre parcial, sempre cindida de seu corpo, sua janela para o mundo. A existência, mais que a ontologia, é para o negro a fenda pela qual irrompe o ser, ferida aberta deste corpo, sempre contrito, vigiado, delimitado pelo olhar do outro.

Um peso inusitado nos oprimiu. O mundo verdadeiro invadia o nosso pedaço. No mundo branco, o homem de cor encontra dificuldades na elaboração de seu esquema corporal. O conhecimento do corpo é unicamente uma atividade de negação. É um conhecimento em terceira pessoa. Em torno do corpo reina uma atmosfera densa de incertezas. Sei que, se quiser fumar, terei de estender o braço direito e pegar o pacote de cigarros que se encontra na outra extremidade da mesa. Os fósforos estão na gaveta da esquerda, é preciso recuar um pouco. Faço todos esses gestos não por hábito, mas por um conhecimento implícito. Lenta construção de meu eu enquanto corpo, no seio de um mundo espacial e temporal, tal parece ser o esquema. Este não se impõe a mim, é mais uma estruturação definitiva do eu e do mundo – definitiva, pois entre meu corpo e o mundo se estabelece uma dialética efetiva” (FANON, 2008, p, 104).

Zózimo, em *Alma no Olho* (1974), apresenta uma escritura de corpo cindida, fragmentada. O quadro funciona como uma moldura na qual um corpo despedaçado se inscreve, e convida-nos para a dupla operação dando a ver uma perspectiva sempre parcial e colocando a parcialidade na centralidade da proposta fílmica. Nos primeiros minutos, filme-corpo-fragmento, nariz, orelhas, perfil da cabeça, dentes, pés, nádegas, mamilo, plano a plano, Zózimo começa a montar seu quebra-cabeça, confrontando-o com os ritmos também pouco

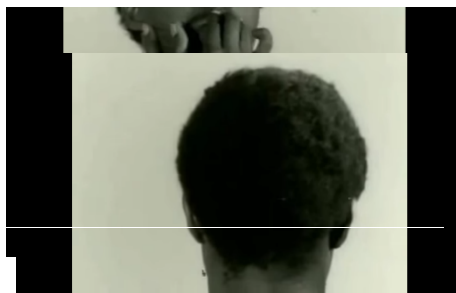
lineares da trilha sonora. Se a carne reina ao nível do simbólico e nos remete à substância negada do capitalismo, o corpo, por sua vez, impondo-se aos pedaços, exigindo parcialidade, exame a cada detalhe, afirma-se como componente indispensável.

A fractalidade do corpo aparece, portanto, como fundador de sentido do fluxo fílmico. Fractalidade essa que se afirma como operação desintegradora do corpo negro e se relaciona com um campo de investigação bastante presente na trajetória científica do “problema do negro”: a medicina legal. Foi ela quem primeiro isolou, expropriou, desintegrou o corpo negro. Foi ela quem primeiro dirigiu seu olhar clínico, examinador, a cada pormenor deste corpo, impondo-lhe suas medidas. Foi a medicina quem destituiu a negrura de sua integridade, configurando-a em certos aspectos do corpo, tomados como significante da raça, “a nudez, a negrura, o cabelo encarapinhado” (MUDIMBE, 2013, p. 24).

Essa conformação seria mais tarde, o embasamento primordial para as taxonomias classificatórias das ciências racialistas do século XX. No seio das tais teorias, a racialidade passa pela leitura de características segregadas que inscrevem a diferença racial, configurando, a partir do poder discursivo, as características fenotípicas desejáveis ou não entre a espécie. O corpo do negro, assim despedaçado, passa a ser demarcado a partir de outra territorialidade, o próprio corpo do homem branco. A comparação, portanto, irá definir um novo parâmetro racial, configurado a partir de diferenças e semelhanças, verdadeiros simulacros da objetividade, que circunscreve a negrura numa escala fictícia entre o homem francês e algumas outras espécies mamíferas como Orangotango e o Chimpanzé.

Somente a partir dessas comparações que podemos entrever como o que podemos compreender como *signos da negrura*²⁵ se transformaram em elementos operativos da negação do próprio corpo. Zózimo retoma muito desta idiosincrasia em sua escritura do corpo, expondo em negativo negro da tela muitas dessas características. Um corpo que se descortina aos poucos, corpo fragmentado, cindido, exposto pela moldura do quadro como pequenas doses, um corpo que se mira às partes. Num gesto de reconhecimento, em uma das sequências do filme, Zózimo toca seu corpo, explorando os meandros de sua pele, seus dedos percorrem delicadamente a superfície dos músculos faciais, tocando os lábios, o nariz. Logo depois, podemos ver um recorte de sua cabeça, de costas, a textura de seu cabelo. É assim que nosso olhar é convocado a aproximar-se do corpo de Zózimo: tocando partes de seu corpo, acariciando os signos de sua negrura.

²⁵ O termo *negrura* é inspirado nas formulações de Leda Maria Martins (1996) em seu artigo “o feminino corpo da negrura”, O termo adequa-se melhor à tradução do termo “blackness” em inglês, traduzido também como *negritude*.



Nos frames acima, Zózimo acaricia os signos de sua negritude, apontando para a dimensão afetiva do reconhecimento. Segundo Osmundo Pinho (2014), o corpo do homem negro é um território, portanto cabível de disputa e significação pelos sujeitos. A masculinidade negra, assim como o corpo, é também demarcada em função dos critérios distributivos da raça:

Ser negro é ser o corpo negro, que emergiu simbolicamente na história como o corpo para o outro, o branco dominante. Assim, o corpo negro masculino é fundamentalmente corpo-para-o-trabalho e corpo sexuado. Está, desse modo, decomposto ou fragmentado em partes: a pele; as marcas corporais da raça (cabelo, feições, odores) (PINHO, 2004, p. 67).

A fractalidade do corpo negro não se resume a uma característica psico-somática, mas, antes, está inscrita nas imagens que o circundam. O negro como figura dessemelhante em relação à “espécie” foi alvo de inúmeros manuais pseudo-científicos e de propaganda coloniais. Muitos dos fotogramas de *Alma no Olho* (1974) dialogam com imagens que fazem parte deste arcabouço imagético insistente das teorias racistas do século XX. No momento em que a abolição da escravatura passa a ocorrer em escala mundial, a ciência ocidental empregava onerosos esforços para provar cientificamente a inferioridade do negro enquanto componente da espécie humana. Essas teorias não só conformaram toda a égide cientificista do racismo no novo século como provocará uma profusão de imagens negras, novamente, a partir do paradigma epistemológico ocidental. Tais imagens, diferente das primeiras,

apresentavam escrituras detalhadas (e mentirosas) dos corpos, desenhos anatomicamente cuidadosos na expressão de cada fibra, cada medida e proporção da carne outrora negada. Nessa fragmentação dos corpos, onde aspectos privilegiados como crânio, lábios, nariz, órgãos sexuais serão segregados, dotados de valor e significância, é que emerge um novo conceito da racialidade no século XX.: a negação da igualdade jurídica entre os homens, igualdade impossível para o sistema capitalista herdeiro da escravatura, que funda no ocidente uma nova ficção epistemológica a partir das imagens.

Foi apenas com a proximidade do fim da escravidão (1888) e da instauração da República (1889) que a questão racial passou para a agenda do dia. Nesse contexto, o conceito de "raça" começa a sofrer profundas alterações quanto ao seu significado e a ser introduzido no cenário brasileiro com base nos dados da biologia da época que privilegiava a definição dos grupos segundo seu fenótipo (STREVA, 2016, p. 60).

O fenótipo como base das teorias raciais e da jurisdição sobre os corpos ocupará uma configuração específica nas Américas, já desde o século XIX bastante miscigenada. São os cientistas racialistas do século XX que primeiro enunciarão a fase “trágica” da miscigenação brasileira²⁶. Se por um lado a constatação da miscigenação orientou as soluções eugênicas da república, esta mesma infligiu à maior parte de sua população a violência simbólica contra seu próprio corpo. Até mesmo a negrura deixa de ser compreendida em termos de sua totalidade nos países miscigenados que passam a defini-la em função traços específicos, segregados, um corpo despedaçado na pirâmide racial brasileira.

Assim, a cor, nariz, cabelo, traços faciais, lábios, cada um destes fatores agregaram uma classificação heteróclita da raça. Cada um desses traços, aspectos fisionômicos, são tomados separadamente como signos da diferença racial. O processo de elaboração do esquema corporal negro, passa então primeiramente por esta fragmentação, através da qual o indivíduo miscigenado nega a sua negrura e também é por ela marcado. Este corpo que pode ser classificado a partir de elementos segregados exerceu grande influência no pensamento racial brasileiro, consolidando perspectivas jurídicas específicas para o povo negro, como no caso da medicina legal e dos estudos antropológicos criminais inspirados em Nina Rodrigues.

As ações policiais de repressão do uso de entorpecentes, por exemplo, passam a ter um público-alvo bastante específico: as populações negras e mestiças. Zóximo faz alguma alusão

²⁶ “Segundo o conde francês Joseph Arthur de Gobineau, em artigo escrito para o periódico francês *Le Correspondant*, no ano de 1874, intitulado *L’émigration au Brésil*, os brasileiros seriam uma raça extinta em menos de duzentos anos. Isso por serem, em sua maioria, uma população mestiça, fruto da mestiçagem entre índios, negros e um pequeno número de brancos”. In: *Revista Brasileira de Antropologia*, 6, n. 1, p. 21-34, jan | jun 2013.



ao caráter racista dos aparelhos repressivos ao mercado de drogas numa das sequências finais do filme.



Na sequência de aparece fumando um cigarro, tela se misturando com o no quadro até ser corte. O frame seguinte



frames acima, Zózimo a fumaça do cigarro toma a rosto de Zózimo que se afasta interrompido pelo próximo apresenta uma performance

do personagem aludindo a algo que provoca as estranhas: com gestos bruscos de contorção, o personagem se move no fundo infinito em que acaba se apoiando num gesto de entrega ao fundo branco que o tira do quadro. Em seguida, vemos o personagem pegar algo nas mãos do extracampo, como se alguém lhe entregasse algum objeto, ele examina o objeto e o esconde nos bolsos. No próximo trecho desta sequência, o personagem aparece olhando para fora do quadro e uma luz *flash* do extracampo ilumina seu rosto rapidamente. Do mesmo modo, de perfil, o personagem recebe o *flash* da luz.

O uso de drogas associado ao encarceramento ou ao tráfico é bastante comum para os negros brasileiros que figuram, marcadamente na trajetória proibicionista no país, como alvo preferencial de uma política de combate às drogas que acarreta a morte de milhares de jovens. A política de proibição das drogas comunga com as ideias higienistas da primeira república que conjugam marginalização do negro no mercado de trabalho, repressão das práticas culturais negras, reformas urbanas que provocaram o zoneamento dos territórios negros e o branqueamento da população. Rodrigues Dória (2010), um dos herdeiros das formulações de

Nina Rodrigues foi um dos principais responsáveis pela condução do debate em torno das políticas antidrogas no Brasil do século XX.

Seguindo as diretrizes da Medicina Legal, a associação entre “pobre”, “preto”, “maconheiro”, “marginal” e “bandido” passou a ser cada vez mais comum entre as autoridades médicas e policiais brasileiras. Muitos textos poderiam ser citados para demonstrar a forte relação que Rodrigues Dória, e outros médicos contemporâneos a ele, estabeleciam entre negros, mestiços e índios e a maconha, entre as raças e a degeneração, entre a classe social e a criminalidade.” (SAAD, 2010, p. 63)

A criminalização de negros e mestiços caminha paralelamente ao aumento do aparato discursivo sobre a raça e os institutos médico-legais concentraram boa parte deste aparato “cárnico”. O caso mais notável é o da exposição das cabeças dos líderes do cangaço Lampião e Maria Bonita, que ficaram no Instituto Médico Legal Nina Rodrigues de 1938 a 1969 quando, finalmente, depois de longa batalha judicial, foram devolvidas aos familiares. Desde a cabeça de Lampião até os números macabros de doações de órgãos de indivíduos negros mortos em ações policiais, cujo corpo não foi identificado, operam critérios de racialidade na eliminação, manutenção, transferência, e tratamento destes corpos pós-morte. Em fevereiro de 2019, o deputado Rodrigo Amorim (PSL-RJ) propôs um projeto de lei que obriga a “cessão compulsória de órgãos, no caso em que o cadáver apresenta indícios de morte por resultado de ação criminosa” sem autorização prévia dos familiares. Sabemos qual o público preferencial destas ações que mal têm direito, dentro dos regimes de leis atuais, a enterrar seus mortos que acrescentam cada vez mais o índice de corpos desaparecidos.

Desde o período da república, criminalização e racialização andam de mãos dadas, o que nos ajuda a entender o número cada vez mais estratosférico de encarceramento da população negra no Brasil. A vulnerabilidade social, levada a cabo pela negação de direitos fundamentais como moradia, alimentação e educação, aliada ao zoneamento das comunidades negras, fazem do negro brasileiro o principal alvo das políticas de repressão. Pesquisas apontam²⁷ como a marca da racialidade está presente nos processos judiciais que não só delegam pena de prisão para crimes leves, mesmo para réus primários, quando se trata de réus negros, como apresenta disparidade da pena entre negros e brancos quando se trata de reincidência ou de crimes graves.

²⁷ Para saber mais ver: MATOS, Deborah Dettmam. “Racismo científico: O legado das teorias bioantropológicas na estigmatização do negro como delinquente”. In: *Âmbito Jurídico*, Rio Grande, XIII, n. 74, mar 2010. Disponível em: <http://www.ambitojuridico.com.br/site/index.php?n_link=revista_artigos_leitura&artigo_id=7448>. Acesso em junho de 2019.

Em resposta à conotação negativa atribuída às marcas da racialidade negra, imposta pela representação dominante, as mesmas passaram a ser positivadas pelos movimentos negros, sob o slogan *Black is Beautyfull*. O movimento procurava justamente sanar a introjeção dos sentidos negativos do próprio corpo imputado às pessoas negras, por meio de estratégias que combatiam a rejeição estética da negritude, revertendo o sinal das marcações raciais, positivando a identidade racial negra.

O reconhecimento da própria negrura passa então a figurar a agenda do movimento negro, principalmente nas Américas, onde se incidiu fortemente as concepções de branqueamento e miscigenação. Este corpo negro, que já fora violentado pela escravidão, abandonado pela abolição e agora despedaçado pelas teorias racialistas do século XX, culmina no século XXI numa das principais abordagens da arte negra contemporânea. Para Diane Lima (2017)

(...) o Eu-negro cria e refunda mecanismos que, fazendo do corpo linguagem e lugar de discurso, num cruzamento entre tempo (memória) e espaço (África-Brasil). (...) Apesar de trazerem tais heranças ancestrais estas manifestações do corpo são semi-simbólicas, ligadas às artes visuais e não às artes da cena, o que faz com que, no seu caráter performático, haja uma pré-disposição à imagem em detrimento da palavra e da estilização dos movimentos, e também a uma estrutura não linear da ação. (LIMA, 2017 p, 192).

Nesse sentido, a obra de Zózimo Bulbul é um precursor significativo tendo em vista que o corpo não só compõe plasticamente a escrita fílmica, mas evoca as significações profundas que o corpo negro adquiriu ao longo dos séculos. O corpo como território encarnado do sentido pode se relacionar com as diversas expressões artísticas afro-brasileiras e afro-atlânticas, atuando como fator preponderante para a noção de gêneros musicais, como o soul, o jazz, o pagode baiano, o funk carioca, a capoeira, o samba. Em todos estes gêneros observamos como as corporalidades negras enunciadas exprimem sentidos através de sua performance, fissurando a contrição de uma corporeidade interdita. Essa interdição convoca o negro a todo o momento, na sua relação com a imagem de si, e é por ela convocado, quando se relaciona com o olhar do “outro”.

Com a ambiguidade de uma abertura e de um fechamento para o mundo, marcado pela ferida histórica, o corpo negro lança-se em devir. Este corpo, portanto, longe de ocupar um lugar estabelecido e estável no campo das representações, apresenta uma fenda, uma abertura, algo que cinde toda apreensão unívoca. Corpo negro, então, é um corpo enunciado na medida em que sua consciência não é somente uma consciência de si, mas uma consciência do mundo, pois, nas palavras de Fanon (2008, p.104), entre o corpo negro e o mundo “há uma dialética efetiva”. A prática artística que coloca o corpo negro como centralidade, como

matéria a partir do qual emergem os sentidos é um deslocamento semântico dos processos históricos de significação do corpo negro por outrem. Este outro não é jogado a escanteio, como acreditam alguns, mas ao contrário é convocado para entrar no jogo das sobredeterminações do corpo como produção de conhecimento.

A fractalidade do corpo negro presente na obra de Zózimo (1974) faz jus a sua atualidade numa discussão sobre os processos de reconhecimento da negritude para as pessoas negras. Priscila Rezende (2015), em sua performance *Deformação*, coloca-se à frente de um espelho na qual penteia seus cabelos crespos insistentemente, até que sejam arrancados causando deformações no tecido da face e da cabeça. A autora explica: “Há uma espécie de estranhamento diante desta imagem, e com uma escova o cabelo é esticado, moldado, de forma agressiva, desesperada, provocando assim, uma espécie de deformação dessa imagem refletida no espelho” (REZENDE, 2015, s/p). O espelho deformado, a imagem deturpada, a dessemelhança como fundante é trazida também na obra de Ngendo Mukii (2012), *Yellow fever*, filme de animação em que uma criança que assiste uma apresentadora de TV branca afirma para mãe que ela pode realizar o desejo de tornar-se branca pela magia dos *beauty cream*²⁸ - é comum que usuários destes cosméticos clarearem certas partes do corpo; já que não é recomendável o clareamento do corpo por inteiro, este clareamento então é dirigido à partes “visíveis”, como o rosto e as mãos. Outro artista que trata sobre a fractalidade do corpo negro é Deborah Roberts, artista afro-americana que se utiliza de diversas técnicas de colagem para compor corpos de crianças negras.

Os três artistas aqui citados abordam o corpo não como um lócus no qual o sentido se aprisiona, mas antes tomam o corpo negro como um catalisador, um propulsor dos sentidos e imaginários que rodeiam e atormentam o subconsciente da humanidade. Também é neste sentido que podemos apreender a operação simbólica de Zózimo que, muito mais do que colocar seu corpo em cena numa *mise-en-scène* que procura a estabilidade, o ator-diretor fende, rasga, cinde e inscreve a sua negrura contra um fundo infinitamente branco. É, pois, com a própria história da arte, da filosofia e do cinema que ele estabelece um diálogo. Zózimo contrapõe seu corpo à tela, margem sobre a qual toda a ideia de humanidade foi concebida. Como pinceladas, Zózimo lança seus gestos sobre o campo filmico, num exercício em que corpo (negro), espaço (branco) e gesto (aquilo que atravessa ambos) constroem um caminho de leitura provocador e inquietante que hoje ajudou a compor.

²⁸ “cremes de beleza” cosméticos fabricados para fins de branqueamento da pele, bastante comum em Quênia. Atualmente além da polêmica racial sobre os cremes, outras suspeitas têm se levantado com a ocorrência de deficiência de melanina nos usuários, ferimento e câncer de pele.

TEMPO E ESPAÇO EM ALMA NO OLHO

“A explosão não vai acontecer hoje. Ainda é muito cedo... ou tarde demais”

(FANON, 2018, p 25)

Um dos principais desafios que se impõe àqueles que se dedicam a escrever sobre a negritude é a conciliação entre o que Fanon (2008), talvez o primeiro existencialista negro, define como a "incapacidade da gramática" em expressar o estado existencial negro e a urgência radical de se colocar frente ao “problema do negro” uma vez que, há séculos, nossas populações são assoladas por um terror racial ilimitado e acumulativo. Pilhas e mais pilhas de corpos negros aprisionados, mortos, desaparecidos, aflitos, desesperados pela palavra redentora. Com profundo pessimismo, mas também com um aguçado e certo senso de realidade, que Fanon (2008) demonstra o seu desprezo pelo presente estático “ainda muito cedo... ou tarde demais” do terror racial.

A tensão entre a localização negra e as prerrogativas temporais da história, sobretudo a partir da inspiração Marxista, pode ser apreendida a partir do pessimismo de Fanon (2008) em relação à temporalidade colonial. Segundo o autor, não podemos dizer que estamos fora da história, uma vez que nossos corpos substanciam a matéria humana que funda as relações econômicas, morais e jurídicas de uma modernidade desoladora, a qual somos submetidos há mais de cinco séculos. Paradoxalmente não podemos ser dela "prisioneiros", uma vez que as revoluções históricas e a promessa materialista exigem do negro a mesma localização temporal colonial que nossos corpos agonizantes almejam escapar. Como efeito desse duplo desencaixe, a dimensão temporal se constitui como um dos principais elementos que tensionam o campo do pensamento teórico negro e que se desdobra de muitas maneiras em diversas correntes notáveis do pensamento da Negritude. Pensamento que marcha à revelia do tempo e ensina a desconstrução epistemológica da temporalidade colonial:

O problema aqui considerado situa-se na temporalidade. Serão desalienados pretos e brancos que se recusarão enclausurar-se na Torre substancializada do passado. Por outro lado, para muitos outros pretos, a desalienação nascerá da recusa em aceitar a atualidade do mundo como definitiva. (FANON, 2008, p, 187)

Fanon (2008) descreve tendências distintas de deslocação temporal operadas no pensamento da Negritude. As “torres” do passado se referem às tentativas por parte de intelectuais negros de afirmar positivamente o reconhecimento do indivíduo negro a partir da

recorrência à uma memória remissiva, num ato que busca construir um passado comum negro na evocação da identidade racial. Tais impulsos advêm da advertência sobre o apagamento sistemático da memória dos povos negros do mundo tocado pelas instituições racistas da sociedade, com destruição de documentos, monumentos e arquivos históricos que dizem respeito à trajetória da população negra do globo. Porém, para Fanon (2008), a remissão a um passado negro não deveria tornar-se imprescindível para os atos revolucionários da Negritude, uma vez que os mesmos dirigir-se-iam para o presente inadmissível, onde “não se pode respirar”, rumo ao futuro “livre da opressão”. Por isso, mais que resgatar o passado, a atitude revolucionária do negro para Fanon (2008) está em tornar o presente impossível e colocar-se em marcha contra a atualidade na recusa em aceitá-la como definitiva. Fanon (2008) anuncia, dessa maneira, a distopia do presente negro, marcado pela negação da humanidade, pelos regimes de violência extensiva, pela “grande noite” do terror racial. A perspectiva fanoniana acerca do problema da temporalidade colonial, demarca um campo específico de formulação epistemológica negra que compreende as diferentes temporalidades que constitui a negritude e que permite os trânsitos temporais de fabulação, tão presentes no delinear do pensamento negro contemporâneo. Achille Mbembe (2011), filósofo camaronês, aponta para a universalidade da obra de Fanon e sua relação com o *tempo do mundo*.

A sua consciência histórica foi particularmente sensível à sua própria inscrição no tempo – o tempo colonial, sem dúvida, o tempo das guerras e dos sofrimentos que elas geram no plano psíquico, mas, mais ainda, o tempo do mundo. O “preto” era a figura epifânica desse tempo do mundo, uma vez que, no “preto”, a própria ideia de raça encontrava o seu lugar de esgotamento. (MBEMBE, 2011, s/p)

A relação entre negritude e temporalidade, sobretudo a partir de um desdobramento do conceito de consciência histórica marxista para o “problema racial”, cria contornos específicos quando tomados à luz do pensamento de Fanon (2008). Conforme diagnosticava W.E.B Du Bois²⁹, a figura do negro emerge no imaginário do século XX, como símbolo dialógico do tempo do mundo, o “anjo vingador da história” nas palavras de Jean Paul Sartre no prefácio de *Os condenados da terra* (2005). A partir do marco de Fanon (2008), podemos atentar para como a temporalidade deslocada configura-se no pensamento negro como uma “forma pensante” ou uma metodologia da digressão/progressão racial frente à distopia vivida pelos povos negros no terror racial “atual”. Atualidade essa que se confirma insistentemente

²⁹-“Jazem sepultadas neste local, muitas coisas que, se lidas com paciência, podem mostrar o estranho significado de ser Negro aqui, no alvorecer do século vinte. Este significado não é destituído de interesse para você, caro leitor, pois a questão do século vinte é o problema da linha de cor.” (Dubois, 1999. P. 35)

através dos séculos e que permanece como entidade fantasmagórica a sondar as possibilidades de uma vida vivida longe do terror estruturante da opressão racial.

Uma vez que a atualidade é inadmissível, o tempo figura no pensamento negro como elemento permanentemente deslocado ora pelas tentativas de localizar no passado uma origem ou prerrogativa do terror racial, ora pelo direcionamento progressista da raça para um futuro livre da opressão racial, ora, como vemos na epistemologia negra contemporânea, para um trânsito intemporal na compreensão dos fenômenos raciais. Tanto a digressão quanto a progressão do tempo passam a figurar como possibilidades de criação teórica negra no campo da literatura, ciência e também no cinema. Tais tendências se expressam das formas mais variadas no multifacetado pensamento negro e abrange desde estudos arqueológicos, que visam ressuscitar as marcas de um passado perseguido, até as ficções científicas, que criam um tempo transposto e constroem, a partir do tempo ficcional, outros olhares sobre o presente distópico.

O passado, conforme a crítica de Fanon (2008), ocupa um lugar privilegiado no pensamento negro, uma vez que está representado na maioria dos seus tratados científicos, como na obra clássica de Carlos Moore (2007) *Racismo e Sociedade*, em que o autor realiza uma verdadeira incursão histórica ao problema da opressão racial para os povos pretos do mundo, inspirado sobretudo pela descoberta de um passado glorioso negro pelo cientista senegalês Cheikh Anta Diop. Outro exemplo notável de como o passado é evocado como força do tempo para as comunidades negras foi o impulsionamento da arte negra no Renascimento do Harlem, a partir da valorização da cultura africana e afrodescendente na América. O movimento *Harlem Renaissance* foi responsável pelo encontro e propulsão de diversos escritores, pintores, teóricos e ativistas negros nas primeiras décadas do século XX, influenciando fortemente a geração dos direitos civis. Nas décadas de 50 e 60 os movimentos pelos direitos civis nos EUA se projetam internacionalmente como organização negra e revisitam perspectivas políticas expressas tanto pelo pan-africanismo como pelo nacionalismo negro. Na contemporaneidade, podemos destacar o crescimento vertiginoso da cultura Hip-Hop desde a década de 80, como assim nomeado por Afrika Bambaataa e sua organização a *Zulu Nation* nome dado em referência à ancestralidade africana.

São diversos os movimentos artísticos, teóricos e estéticos que procuram através da digressão temporal responder ao terror racial do *tempo do mundo* e sua atualidade inexorável. A africanidade aparece nestes movimentos como metáfora de um “tempo outro”, um passado glorioso, livre da opressão racial. Nesta articulação, espaço, tempo e figuratividade formam

um dos quadros composicionais do que denomino de *fabulação negra*³⁰ que localiza em torno de certas simbologias as dimensões temporais (não colonial) e espaciais (africanas) que reivindicam.

Um outro polo de *fabulação negra* em resposta à atualidade do terror racial é o anseio expresso por Fanon em *Os condenados da terra* (2005): um clamor pelo “nascimento do novo homem”, pela “liberação”, pela criação de um tempo especulativo de superação da opressão. Aliam-se a esta perspectiva alguns autores do movimento afrofuturista que surge nos estados unidos nas últimas décadas do século XX e dissemina-se atualmente no Brasil, também fazem parte dessa perspectiva obras relativas ao futuro negro como o afropolitanismo de Achille Mbembe (2014).

Como um campo de tensionamento em relação tanto às noções progressistas de raça, quanto àquelas mais remissivas a um passado negro podemos apreender algumas obras que relativizam, suspendem e dilatam o tempo como categoria na sua relação com a racialidade. Fazem parte desta noção as estéticas investigativas de Denise Ferreira da Silva (2017), a necropolítica de Mbembe (2014) e o afropessimismo³¹ de autores do mundo anglófonos como Hortense Spillers (1987), Jared Sexton (2016) e Frank B. Wilderson (2010). É na aproximação com a tentativa heroica do pensamento negro em lançar-se contra o tempo distópico do terror racial que abordamos as proposições cinéticas de Zózimo Bulbul em sua obra seminal *Alma no Olho* (1974), que apresenta, em suas formulações, as problemáticas temporais e espaciais do homem negro.

Nos primeiros frames de *Alma no Olho* (1974), analisados no capítulo anterior, o tempo aparece de uma forma suspensa, algo que é indicado não só pela trilha sonora descontínua e jazzística do filme, mas também pelos corte de ritmos diferentes e a exploração

³⁰ O conceito de *fabulação negra* se apresenta no capítulo de introdução *Agô* sendo aqui o espaço privilegiado para demonstrar os caminhos analíticos que o guiam e não propriamente a busca por um desenho teórico.

³¹ "Segundo Jared Sexton, afropessimismo é ao mesmo tempo uma corrente teórica, uma intervenção conceitual, uma leitura de mundo e um meta- comentário feito por pensadores e pensadoras negros e negras sobre a negritude — ou mais precisamente sobre a experiência da negritude em um mundo organizado em torno da supremacia branca e da anti-negritude(...). Na genealogia do pensamento afropessimista podemos apontar as influências diretas dos discursos e ações dos movimentos negros radicais de guerrilha dos EUA dos anos 1970, como o Black Liberation Army. Em termos teóricos, o primeiro marco é o trabalho do historiador Orlando Patterson em relação à definição da escravidão. O historiador desloca-se do entendimento comum de que o elemento central definidor da experiência do escravo seria a prática do trabalho forçado, e parte para uma definição baseada em três fatores: a desonra generalizada (ausência de qualquer reconhecimento social e moral do escravizado), a alienação natal (separação sistemática dos laços de parentesco e familiaridade dos escravizados) e a violência gratuita ou ilimitada (a violência sobre o corpo escravizado não condicionada a uma punição pelo desobedecimento de regras ou revoltas, mas como uma prerrogativa permanente dos senhores). Para saber mais ver: FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, Argentina, v. 1, n. 17, p.402-424, abr. 2018. Disponível em: . Acesso em: 30 set. 2018.

de quadros moventes, closes, aproximações e afastamentos. Todas estas operações demonstram uma aproximação maior entre câmera e o corpo, sendo o último o elemento que rege majoritariamente a apreensão do espectador nos primeiros minutos de filme. O quadro que se move com as mãos de Zózimo em uma das cenas parece sugerir, ainda mais, tal inscrição.



Somente a partir dos dois minutos de trinta e seis segundos (2'36'') do filme que começamos a sentir a trilha sonora de forma mais embalada. Um som marcadamente agudo (parecido com o agogô) parece sugerir o andamento da música. Paralelamente ao embalo das melodias, Zózimo começa a fazer pequenos movimentos com os pés focalizados pela câmera.



Na cena indicada acima, Zózimo faz pequenos movimentos com os pés, primeiro lentamente, numa cadência que se intensifica aos poucos, a medida em que a cadência é acelerada, a câmera percorre o corpo de Zózimo revelando - de baixo para cima- o movimento andante que toma conta de toda a cena. Vagarosamente, em cadência, a câmera percorre canelas,



joelhos,



coxas e mãos em movimento,



Tronco, braços em movimento



e por fim cabeça e rosto.



Todo o corpo de Zózimo está envolto pelo gesto, filmado lateralmente, que se repete e se aninha à cadência da música. Este gesto cadenciado, trêmulo, corrido acompanha Zózimo até os três minutos e oito segundos do filme (3'8'') e é interrompido por duas imagens. A primeira dá a ver um rosto sorridente e a segunda, dá a ver a parte de trás da cabeça.



Em seguida, Zózimo aparece em um plano frontal portando em seu pescoço algo parecido com um patuá³². A câmera que percorre o corpo de Zózimo sugere a noção de movimento, diferentemente da noção majoritária de quadro da câmera do momento anterior. Zózimo move-se em um espaço em branco inerte, configurando um deslocamento que não se dá espacialmente mas temporalmente e deságua em um tempo outro expresso pelas cenas que se seguem.

Correndo contra um fundo branco, o corpo negro de Zózimo entra em eminente choque com a estrutura estática com que se relaciona. A proximidade da câmera, atenta a todo o corpo, novamente denota uma intencionalidade contrastada entre o corpo e o fundo branco que gera o ato significativo em cena. Andar sobre o espaço que não se move, fazê-lo num gesto que envolve todo o corpo, expandi-lo pelo plano próximo da câmera, fazer do gesto o centro, seguir.

A ênfase dada ao movimento e sua persistência em meio à hostilidade do espaço faz despontar no campo fílmico o gesto anunciador de Zózimo: o romper do tempo, uma “flecha atirada”³³ contra a objetividade do tempo/espaço que o aprisiona, deslocamento que cocorre a

³² O patuá é um amuleto comumente usado por pessoas ligadas ao candomblé, o amuleto é feito de um pequeno pedaço de tecido na cor correspondente ao Orixá, ao qual é bordado o nome do Orixá e colocado um determinado preparo de ervas e outras substâncias atribuídas a cada Orixá e é usado para proteção.

partir do gesto de Zózimo, indicado pela incorporação de signos africanos nas cenas seguintes. O corpo movente, sua vibração incontestada, sua consciência expandida exerce a metáfora da viagem temporal de Zózimo, é a partir do corpo que o autor conforma sua fabulação, expressão e fuga do tempo da opressão racial.

A viagem temporal, tal como proposta por Zózimo, parte do corpo negro como dispositivo e pensa-o como fio condutor do deslocamento tempo/espaço proposto pelo filme. Um corpo nu, entregue ao espaço em branco, percorre o “tempo do mundo”, explorando a dualidade da negritude ora como o corpo negado do imaginário moderno, ora como “anjo vingador” que anuncia o tempo da libertação. O corpo de Zózimo, assim, ocupa diferentes relações no tempo/espaço, e encruza com seus gestos perfromtáticos as diversas dimensões do tempo fílmico desenhado em *Alma no Olho* (1974). A capacidade plástica dual do corpo negro em expressar tanto o recalque psíquico do ocidente quanto a possibilidade de sua redenção é expressa por Mbembe (2014). Para o autor, o negro

(...) tornou-se um símbolo de um desejo consciente de vida, força punjante, flutuante e plástica, plenamente engajada no acto de criação e até de viver em vários tempos e várias histórias ao mesmo tempo. A sua capacidade de enfeitiçar e, até de alucinar, multiplicou-se. Algumas pessoas não hesitam em reconhecer no Negro o lodo da terra, o nervo da vida através do qual o sonho de uma Humanidade reconciliada com a natureza, ou mesmo com a totalidade do existente, encontraria um novo rosto, voz e movimento (Mbembe, 2014, p. 19).

Sobre a plasticidade deste corpo dúbio é que Zózimo realiza sua digressão temporal expandindo, através da prevalência do movimento, as dimensões do tempo/espaço. O corpo negro em agitação, imerso na dança do tempo, absorto no espaço em branco; corpo que vibra incessantemente e altera as condições de sua própria localização. Sob as melodias improvisadas de Kulu Sé Mama, obra prima transcendente de John Coltrane, Zózimo inaugura uma outra forma de composição em que o corpo negro flutua como elemento plástico em meio à diversos arranjos composicionais. Tais configurações exprimem um espaço/tempo metafórico, profundo como a noite agonizante de Aimé Césaire, em que articula diferentes elementos que remetem às histórias, dilemas e perspectivas da Negritude.

Ao eleger o corpo como mecanismo primeiro de deslocação temporal, Zózimo põe em tensão o pertencimento do corpo ao tempo e promove uma temporalidade e espacialidade cindida, atravessada pelos gestos e proposições de um elemento flutuante: o corpo que incorpora e evidencia as diferentes relações estabelecidas com outros elementos fílmicos

³³ Expressão inspirada no texto *a dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo* de Denise Ferreira da Silva (2018). Disponível em : <https://www.buala.org/pt/mukanda/a-divida-impagavel-lendo-cenas-de-valor-contra-a-flecha-do-tempo>

como figurino, objetos e a própria fotografia. Ao inverter a hierarquia semântica, que genericamente imputa ao corpo uma estrutura significativa a partir dos demais elementos, Zózimo afirma a proposta fílmica que parte do corpo-problema como centralidade. O tempo, neste sentido, é outro elemento atravessado pelo corpo, que o incorpora a partir de uma configuração fabulosa, tanto em relação ao passado quanto em relação ao futuro. É o corpo que atravessa o tempo fílmico, é ele a flecha atirada contra o tempo/espço que o objetifica, é ele veículo e matéria plástica sobre o qual se assenta a escritura de Zózimo em *Alma no Olho* (1974).

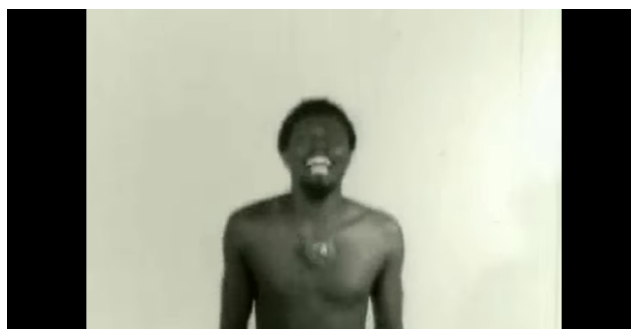
Assim, corpo, gesto e objetos conformam-se de formas diferentes em diversas passagens do filme e evocam dimensões temporais distintas, quando não, dimensões psíquicas onde o tempo é suspenso, ou ainda, dimensão em que a suspensão temporal é indicada em gesto e sugere uma inscrição transversal da ação. O tempo aparece, assim, como elemento assíduo a articular-se com a estrutura incorporada da ação. Na trama do filme, o trânsito temporal é apreendido pela ação, pelo gesto, antes de se concretizar nos demais elementos fílmicos. O corpo aparece como enunciador do tempo e indica pela sua performance os caminhos condutores de uma obra que dialoga profundamente com a episteme negra contemporânea.

O trânsito temporal percorrido pelo corpo de Zózimo ressoa no gesto da personagem Dana, de Octavia Butler, no romance *Kindred: Laços de Sangue* (2017). No romance de Octavia Butler, a personagem Dana é constantemente infligida a viajar no tempo para resgatar de seu algoz e antepassado Rufus a fim de garantir a sua própria existência no presente. Sua viagem no tempo a transporta para o seu passado acumulativo, o tempo de opressão racial, na Maryland escravocrata do pré-guerra civil. Após inúmeras tentativas de assegurar a sua vida no presente traumático de sua existência (fruto de um estupro cometido contra sua bisavó) Dana resolve finalmente atingir Rufus, perdendo, entretanto, parte de si mesma, seu antebraço preso pelas mãos assíduas de seu antepassado algoz. A deslocação temporal de Dana não altera fundamentalmente os termos de sua localização, ou seja, no passado ou no futuro há uma dimensão do tempo (acumulativo) e do espaço (antinegro) que se mantêm.

Assim como a personagem Dana o corpo de Zózimo percorre diversas temporalidades sem, entretanto, se transformar radicalmente: mantêm-se no tempo como signo persistente atualizando também a alegoria da autoconsciência. Zózimo coloca em evidência o corpo negro como figura atemporal no tempo do terror racial, uma vez que o corpo é a matéria sobre o qual o tempo fílmico é transposto. Como um corpo que move o tempo/espço, Zózimo

realiza um intenso percurso de fabulação que atravessa as fantasias coloniais e imagens escravocratas, o racismo científico, a falsa incorporação do negro numa sociedade de classe, o presente distópico de genocídio e encarceramento e a promessa de um futuro livre da opressão racial.

Zózimo também apresenta aos (3'34") do filme uma escritura de tempo suspenso, uma outra dimensão temporal na qual articula as proposições descritas a seguir. Primeiramente, nos deparamos com o mesmo personagem das passagens anteriores portando um patuá.



Como dito anteriormente, o patuá figura como signo africano incorporado à performance de Zózimo. O adereço palpita em seu peito e seus gestos nos conduz a entrega de outros dois personagens que se articulam no tempo metafórico da poética do autor. Nas imagens acima somos apresentados a um dos personagens evocados por Zózimo em sua fabulação. O homem vestido com um tecido africano representa uma alusão à africanidade, portando o mesmo patuá, nos dá pistas da correlação entre as duas *mise-en-scènes*.

A próxima imagem apresenta o homem de vestes africanas, comendo algo que se assemelha a uma laranja.



A laranja é um signo presente em diversas obras na história da pintura colonial, e aparece em articulação com corpos negros e indígenas. Uma das composições mais famosas com este signo é o quadro *A redenção de Cam* (1895), de Modesto Brocos. Segundo Coelho, na análise de *A redenção de Cam*: “(...) a laranja não é uma maçã, simplesmente porque não se trata do pecado original. Desse modo, a fruta, como já dissemos, é uma alusão estabelecida entre o conceito de pecado e a cena representada (2015, p, 217)”.

O pecado articulado com a negrura ou a escravidão é retomado no prefácio de Kabenguele Munanga à obra de Carlos Moore (2009, p.57), que nos chama atenção pelo fato “(..) de a escravização dos negros sempre ter sido considerada um pecado unicamente europeu”. A incorporação deste signo não é inocente ou acidental e indica um caminho interpretativo para as cenas que se seguem. A partir da cena com a laranja passam a ser articulados, através da montagem, no mínimo três *mise-en-scènes* diferenciadas, as que denominarei de “*personas*”³⁴, uma vez que a montagem estabelece uma articulação dialógica para com elas. No tempo/espço fílmico suspenso, essas *personas* se articulam através da montagem, evocando diferentes sentidos na relação com a africanidade.

³⁴ *Personas* é o termo utilizado no texto para designar a cena específica de composição dramática que acontece no filme *Alma no corpo*. É uma cena em que entram em jogo cênico a performance e a montagem, que se diferencia-se de uma evolução narrativa e se volta para a perspectiva do olhar.



ção específica de composição dramática que relaciona diferentes performances e olhares entre elas. Essa escritura do filme em que a atuação está mais

A primeira *persona* apresenta gestos de reconhecimento ao tocar partes do corpo como lábios, nariz, boca, cabelos. O ator porta alguns signos como anéis de búzios, pulseiras e o patuá. A africanidade aqui expressa pelos adereços no corpo negro de Zózimo evoca uma dimensão de reconhecimento do próprio indivíduo, de seu corpo pertencente a si mesmo e a uma coletividade. O pertencimento de si, exteriorizado pelo racismo, é evocado nos gestos de tocar a si mesmo e de adornar-se com simbologias de herança africana. A atitude situacional relacionada acima se refere também a um momento teórico da Negritude onde o reconhecimento racial devia-se em certa medida na consciência de uma origem africana comum. Zózimo não só se manteve ativo neste cenário de insurgência pan-africana nas Américas como foi um dos primeiros brasileiros a frequentar o festival de cinema africano de Burkina Faso, articulando primariamente as relações internacionais do cinema negro brasileiro.

A recorrência aos signos africanos aliados aos gestos de reconhecimento denota uma preocupação bastante incidente para o ambiente intelectual negro da época. Como a proposição de Lélia Gonzalez (1988) e sua *América Ladina*, por exemplo, que parte de uma conformação histórica específica negra para repensar a construção do continente americano, cruzando as referências africanas nos mais diversos territórios continentais, justamente atentando para a generalidade da experiência atlântica negra. Os adornos escolhidos por Zózimo no gesto de se reconhecer aludem a essa dimensão cultural negra atlântica que incorpora as referências africanas em sua cultura cotidiana.

Vale notar que, na sua ansiedade de ver África em tudo, nossos irmãos dos Estados Unidos que agora descobrem a riqueza da criatividade cultural baiana (como muitos latinos do nosso país) acorrem em massa para Salvador, buscando descobrir sobrevivências de culturas africanas. E o engano se dá num duplo aspecto: a visão evolucionista (e eurocêntrica) com relação às "sobrevivências" e a cegueira em face à explosão criadora de algo desconhecido, a nossa Amefricanidade. Por tudo isso, e muito mais, acredito que politicamente é muito mais democrático, culturalmente muito mais realista e logicamente muito mais coerente, nos identificarmos a partir da categoria de amefricanos: de Cuba, do Brasil, do Haiti, da República Dominicana, dos Estados Unidos e de todos os países do continente (GONZALEZ, 1988, p. 79).

A segunda *persona* que compõem a *mise-en-scène* em *Alma no Olho* (1974) contrasta-se com as demais tanto em relação a sua inserção na montagem como pelo tom performático que assume. A segunda *persona* apresenta um olhar exterior, uma sensação de desconforto, de censura ou recalque a acompanha. Essas sensações são reforçadas pelo modo em que são

inseridas na montagem. Inicialmente esta *persona* aparece como flashes em quadros moventes, posteriormente estabelece uma relação mais dialógica com a terceira *persona*.



Como figura obviamente provocadora esta *persona* indica um desconforto em relação às outras duas, mas também porta os mesmos signos de africanidade. Tal configuração me leva a pensar em como, numa fabulação do passado, os signos africanos são retomados para indiciar um tempo e um espaço. Uma *mise-en-scène* incômoda e persuasiva alude ao impasse histórico acerca da participação de chefes tribais africanos no tráfico negreiro, as cenas posteriores em que Zózimo, portando o mesmo tecido, é visto "encurralado" parece confirmar ainda mais tal indicação. A problematização acerca da origem do mal da escravidão negra também é um tema recorrente na tradição historiográfica, sendo a obra de Carlos Moore, *Racismo e Sociedade* (2007), um dos maiores tratados sobre o tema. Os esforços empreendidos na compreensão da África pré-colonial confirma como a historiografia negra, os estudos arqueológicos e as aproximações culturais e linguísticas com o continente africano constituem a fabulação negra acerca do passado, origem dos males sem fins causados a essas populações. A fabulação sobre o passado, figura como sintoma na produção epistemológica negra também nos romances brasileiros contemporâneos como *Crime no Cais do Valongo* (2018), de Eliane Alves Cruz, *Um defeito de Cor* (2006), de Ana Maria Gonçalves, e *Torto Arado* (2018), de Itamar Vieira Junior.

A terceira *persona* que o ator assume nesta passagem apresenta uma performance em que o corpo é entregue ao embalo da banda sonora e agita-se expandindo novamente o quadro. Os movimentos rápidos e alargados da performance do ator aliados aos símbolos africanos, conduz a uma outra estratégia de fabulação tempo/espaço presente nas perspectivas da Negritude: o transe.



Para Beatriz Nascimento, o corpo negro é um corpo-transe, ou corpo trânsito porque "pode se estender simbolicamente ao máximo, até se confundir com a paisagem, com o território quilombola, com o terreiro, com partes da África, com toda a África e toda a Terra, numa geopoética africana ou afro-brasileira" (RATZ, 2007, p 69). O corpo em transe assim reverbera uma profunda goepoética do negro na diáspora atlântica e estreita os laços com uma teoria negra que pensa a imagem do negro a partir de uma "cartografia cultural"³⁵. É em relação às outras duas *personas*, o reconhecimento e a exterioridade, que o transe transpassa a passagem de fabulação temporal proposta por Zózimo Bulbul. Como elemento transversal, o transe é o mecanismo espaço-temporal negro evocado nas mais diversas manifestações da cultura negra no atlântico. O corpo como expansão do tempo e espaço realiza uma operação geopoética que faz emergir, para o negro, uma espécie de consciência histórica.

Beatriz Nascimento (1989), no filme *Ori* roteirizado pela autora e dirigido por Raquel Gerber, afirma que "a linguagem do transe é a linguagem da memória", uma vez que é o corpo do negro que se realiza como documento. Pois, é neste corpo-imagem que está inscrito o percurso "transe-atlântico" que conecta, na fabulação de Zózimo, e também no seio das manifestações afro-brasileiras, dimensões temporais e espaciais distintas. O transe é a linguagem negra para a deslocação temporal que pode assumir diversas configurações, na dança de pé do caboclo, nos rituais do candomblé nagô, na angola da capoeira, da nganga do candombe mineiro, dentre outras inúmeras manifestações da cultura afroamericana que evocam a deslocação do tempo como fuga do cativeiro, do tempo da opressão racial.

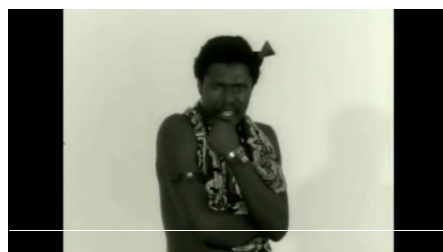
Através do corpo e com o corpo as manifestações negras se desprendem do tempo da grande noite, do tempo do cativeiro, acumulativo, de terror racial ilimitado para então

³⁵ É possível concluir que o corpo negro se move por essa cartografia cultural, consciente ou inconscientemente, em transe ou em trânsito, embalado em trilhas sonoras do Atlântico negro, acústicas e/ou eletrônicas: afoxé, congada, samba, blues, jazz, reggae, funk, sambareggae, rap, drum'n'bass, etc. (RATZ, 2007, p, 68)

evocarem uma outra dimensão tempo/espço, usualmente localizada na referêcia africana e indígena, Angola, Aruanda, Aldeia, Nganga. O transe como deslocamento e o corpo como documento, são lições proferidas pelas belas palavras Beatriz Nascimento no filme *Ori* (1989), dirigido por Raquel Gerber, obra em que podemos entrever os principais argumentos de Beatriz Nascimento costurados em sua voz e poesia às evoluções e premissas epistêmicas que reverberavam no Movimento Negro das décadas de 70 e 80.

A fabulação de deslocação temporal e espacial de Zózimo obedece a um amplo aspecto epistêmico efervescente no Brasil da década de 70 e na diáspora negra como um todo. Ao transpor o corpo transiático como metáfora do tempo e ao eleger o corpo como centralidade fílmica, o autor se alia ao pensamento negro convergente de sua época e também funda a partir de sua proposta cinética novos problemas para pensar imagem e negritude num cinema negro brasileiro.

Como próximo ato na *mise-en-scène* de Zózimo Bulbul, podemos perceber uma maior oposição conduzida pela montagem entre duas *personas*, que reforça a oposição entre "exterioridade" e "transe". A forma como a montagem acontece sugere um jogo de entre-olhar, entre o corpo expandido, transiático e energético e o olhar acometido, recalcado e ameaçador. Essa inscrição está aliada a um acirramento da descontinuidade da trilha de Kulu Sé Mama que ocupa a banda sonora do filme expressando notas semitonadas e fora da harmonia. A música juntamente com a montagem dialética expõe a condição de acirramento, distanciamento e oposição entre as duas *personas*, de maneira que aqui elas formam uma unidade de sentido, a partir da sua oposição.



A oposição expressa pelas duas *personas* resulta em uma imagem expressiva da relação entre fotografia, performance e montagem no curta-metragem *Alma no Olho*: o enquadramento da brancura.



A imagem do fundo infinito branco é precedida por dois atos que conformam a oposição sinalizada anteriormente pela performance. Num ato primeiro, a *persona 2*, a que alude à exterioridade, sai do centro do quadro para fora em um movimento sentido horário, deixando unicamente o fundo branco ocupando a tela. O fundo branco atinge neste ponto do filme o pico máximo de sua significação, ele delimita o tempo-espaço das *mise-en-scènes* posteriores, bem como explicita a relação do fundo branco com o tempo espaço de aprisionamento explorado posteriormente por Zózimo. A imagem do fundo branco encerra a relação entre as *personas* anteriormente expressas e inaugura uma nova passagem.

A fabulação temporal de Zózimo apresenta a relação entre essas diferentes *personas*, que diferentemente da escritura filmica anterior marcada pela ideia de quadro, suporta uma inscrição relacional. Ou seja, à medida que o personagem viaja no tempo e, através de seu corpo, exerce a translocação temporal, essas figuras passam a relacionar-se entre si, como espécies de autoconsciências expressas pelo tempo-espaço deslocado. Nesse sentido, podemos entrever a obra de Zózimo como precursora desta operação no campo do cinema negro. Sua contribuição particular não está nem tanto na volta para o passado, nem tanto no avanço para o um futuro fabuloso, mas antes num sistema de fabulação que coloca o corpo como centro e que parte do corpo para estender o tempo e o espaço.

As operações de translocação temporal presentes no filme, podem ser aproximadas de outras tantas que se manifestam na cultura afrodiásporica como nos ensina Lélia Gonzales, em sua *América Ladina*, e também Beatriz Nascimento e sua obra atlântica. Ambas as autoras nos permitem inserir as proposições cinemáticas de Zózimo numa ampla tradição afrodiásporica nas Américas, marcada pelos embalos da *Soul Music*, pelos territórios sagrados e dançantes nos terreiros de candomblé, pelo *jazz* que embala a banda sonora do filme, pela

capacidade do corpo negro em congregar, expandir e relacionar diversas consciências quando suspende o tempo/espço de aprisionamento.

O fundo branco e sua relação com o tempo-espço que contorna as linhas da negritude expressam a relação limítrofe que o corpo negro exerce na episteme ocidental. Essa tensão é extremamente explorada por Zózimo que não só inscreve os seus gestos libertadores na profundidade branca que o permeia, como dá a essa dimensão de sua existência o seu real protagonismo, e coloca também o branco, o espço, o tempo, no centro da sua proposição. Zózimo, expondo os limites que compõe o gesto, enfatiza a dimensão localizada de sua performance assim como o percurso dialógico das autoconsciências da negritude em sua obra seminal, fundadora do cinema negro brasileiro.

Nas cenas seguintes vemos mais fortemente a relação entre espço e corpo, numa construção performática em que espço e corpo são confrontados na escritura filmica. Inicialmente uma das personas do momento anterior retorna ao fundo branco no sentido horário, exercendo uma relação direta com o último movimento do momento anterior - a saída da persona 2. O quadro com o fundo branco em aproximadamente cinco minutos e cinquenta e dois (5' 52") marca um novo momento do filme que apresenta também uma fabulação temporal mas que se compreende dentro de outra chave espço/tempo, a chave do tempo acumulativo, do aprisionamento, da grande noite na qual o corpo de Zózimo entra em relação.



Na imagem acima nos é dado a ver o homem negro, articulado com signos africanos contra o fundo branco. Os gestos anunciados por Zózimo transpõem a sensação de alguém que se encontra acuado, encurralado, fundamentalmente pressionado contra o fundo. Nesse momento, a trilha apresenta ainda as notas semitonadas do saxofone juntamente com maior inserção de outros ruídos, algo parecido com uma cuíca, nas ondas sonoras de Kúlu Se Mama (1965). O corpo na sua relação com espço alude às circunstâncias de um corpo contrito, objetificado pelo espço/tempo da opressão racial, enclausurado numa "objetividade

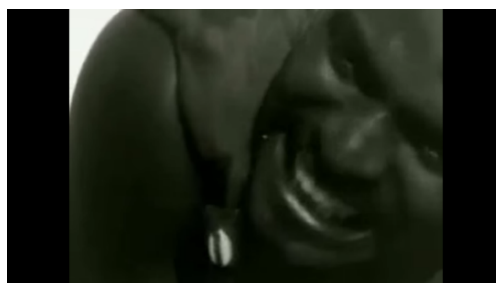
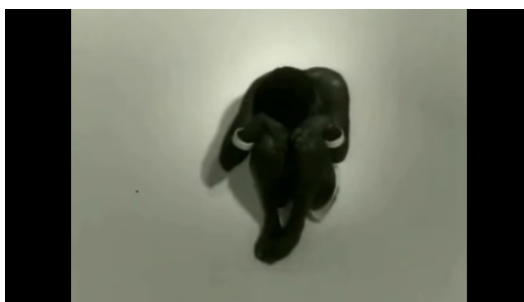
esmagadora" tal como nos diria Fanon (2008, p. 103). Este corpo é objetificado, constrangido, encurralado na dimensão existente de um tempo/espaço, cujo enquadramento existencial é fundamentalmente branco.

Nesse jogo, entre contraste e espacialidade, Zózimo constrói uma relação entre espaço e corpo que enfatiza as possibilidades da tensão entre a performance do corpo negro e a exterioridade do mundo que o constrange. Essa relação tensa, e, por isso mesmo de extrema importância para o pensamento da negritude acerca do corpo, está presente também em Cruz e Souza em sua prosa poética expressiva, *O Emparedado*, publicada no livro de *Evocações* de 1898. Em sua prosa poética, Cruz e Souza versa sobre as dificuldades do homem negro e artista perante a elite intelectual racista e medíocre de sua época. O fundador do simbolismo no Brasil, poeta de reconhecimento internacional, foi vítima do racismo das instituições literárias brasileiras e de uma morte precoce aos 36 anos debitada pela tuberculose. O autor expõe em suas obras o profundo dilema existencial do seu corpo no mundo, contornado por belas palavras em uma de suas obras mais significativas:

Se caminhares para a direita baterás e esbarrarás ansioso, aflito, numa parede horrendamente incomensurável de Egoísmos e Preconceitos! Se caminhares para a esquerda, outra parede, de Ciências e Críticas, mais alta do que a primeira, te mergulhará profundamente no espanto! Se caminhares para a frente, ainda nova parede, feita de Despeitos e Impotências, tremenda, de granito, bruscamente se elevará ao alto! Se caminhares, enfim, para trás, ah! ainda, uma derradeira parede, fechando tudo, fechando tudo — horrível! — parede de Imbecilidade e Ignorância, te deixará num frio espasmo de terror absoluto... E, mais pedras, mais pedras se sobreporão às pedras já acumuladas, mais pedras, mais pedras... Pedras destas odiosas, caricatas e fatigantes Civilizações e Sociedades... Mais pedras, mais pedras! E as estranhas paredes hão de subir, — longas, negras, terríficas! Hão de subir, subir, subir mudas, silenciosas, até às Estrelas, deixando-te para sempre perdidamente alucinado e emparedado dentro do teu Sonho..." (CRUZ E SOUSA, 2008, p. 609-632).

A sensação de enclausuramento, cerceio e aprisionamento, entre outros sintagmas semelhantes, são noções amplamente abordadas na tradição teórico-filosófica negra como podemos ver no *O Emparedado* de Cruz e Sousa, no existencialismo de Frantz Fanon e em correntes modernas do pensamento filosófico negro afropessimista, presente principalmente no mundo anglófono. Podemos dizer que a clausura e o cárcere se afirmam como experiência presente e vívida para os negros da diáspora não só no campo material, já que aglutinam cada vez mais os números do encarceramento em massa tocados pelos Estados modernos, como também no plano psicológico, mental e existencial. Segundo Mbembe (2014), o estado de aprisionamento e morte de indivíduos negros se torna ainda maior na modernidade do que no período escravocrata, o que confirma a atualidade da guerra racial enfrentadas por negras e

negros mesmo em países "democráticos". Potências "democráticas" como Brasil e EUA lideram os números do encarceramento da população negra: 65% dos 812.564 mil presidiários no Brasil são negros, nos EUA esse número chega aos 2 milhões. A respeito das implicações entre tempo/espaço, clausura e a objetividade do terror racial vejamos mais uma passagem de *Alma no Olho* (1974)



Na sequência acima Zózimo aparece despido dos signos africanos do momento anterior e apresenta um corpo acuado, contraído, cativo, portando um outro signo em mãos: algemas e uma corrente branca que prende a extremidade de seus dois braços. Com esta nova configuração, Zózimo começa a se debater contra o fundo branco, sob uma luz mais tênue. Dessa vez, preso, enclausurado, o ator tenta liberar-se da espacialidade que o limita, esforço em vão é acompanhado de algumas feições agonizantes.

A passagem descrita apresenta um corpo que não só está preso pelas algemas que carrega, mas que também está sendo constringido pelo espaço. No diálogo apontado por Zózimo, essa contrição alude não só ao caráter externo do corpo pressionando o espaço

esmagador, mas também interno onde o corpo somatiza a contração do espaço, num ato de contorcer sua própria carne. No tempo/espaço de *fabulação negra* proposto por Bulbul (1974) encontramos então primeiramente o corpo como veículo de deslocamento temporal, num segundo momento os objetos africanos como indicação espacial (africana) e temporal (pretérito) e em um terceiro momento a fotografia e cenário como indicação de tempo/espaço acumulativo (presente), imóvel (inabalável), de enclausuramento. Clausura que é sintoma tanto do tempo acumulativo, no qual nos encontramos desde a travessia atlântica, quanto do espaço anti-negro no qual estamos imersos irremediavelmente perante uma modernidade desoladora.

A população negra mundial, especialmente na diáspora, pode ser compreendida dentro da proposta suntuosa de Zózimo, de explicitar o tempo/espaço esmagador onde "não é possível respirar" (FANON, 2008), em que somos submetidos à violência irrestrita e extrema do terror racial. Tal configuração temporal e espacial que expurga o negro da possibilidade existencial é intuída desde Fanon (*idem*). Para o autor, o negro está em duplo impasse na medida em que nem o passado possa ser responsivo e nem o futuro possa ser promissor. O tempo da liberação expresso por Fanon deve ser concebido não a partir da História, mas a partir da compreensão do apartamento do negro do tempo e do espaço (Fanon, 2008, p. 189). A temporalidade moderna na sua relação com o negro, constitui-se como tempo extensivo e acumulativo, uma vez que as estruturas modernas de distribuição do tempo/espaço são análogas às lógicas antinssurecionais do período colonial (MBEMBE, 2017, p. 16) Assegurar esta distribuição temporal e espacial se constitui como organização primária do sistema de dominação capitalista global que promove de forma extensiva as práticas de zoneamento e violência gratuita à maior parte da população mundial.

Condenados a viver em territórios fragmentados e controlados ora por forças do estado ora por grupos mercenários, expostos à ostensividade militar aberta e impedidos de se afirmarem como sujeitos do seu próprio futuro, é a universalização da condição do negro, figura que emerge com as formas modernas de governação, que Mbembe (2017) denomina de *devoir negro do mundo*. O negro ocupa, então, esta figura recalcada no imaginário capitalista, instituída no tempo da "grande noite" e para o qual se dirige os aparelhos repressivos da sociedade, revisitados na literatura afropessimista como *antiblackness*, a anti-negritude. A multiplicação do *devoir negro do mundo*, constitui-se, assim, pela própria reverberação do tempo e espaço como instituições anti-negras. Para autora afropessimista Hortense Spiller:

(...) a anti-negritude inaugurada sob a escravidão é uma sentença de morte decretada por gerações e gerações, que muda de nome e forma ao longo do tempo e do espaço, mesmo quando sua continuidade perdura. No entanto, para Spillers, o tempo não apenas acumula, mas também captura. Sua concepção de temporalidade significa que o tempo é uma forma de cativo: a torna uma “mulher marcada”. Ela é marcada por uma história de violência, trauma e terror que altera concepções normativas de temporalidade. Em outras palavras, a anti-negritude e o terror racial são forças epistemológicas e corporais, mas também são modalidades temporais que estruturam a subjetividade e as chances de vida (Dillon, 2013 *apud* Spillers, 1987).

A continuidade do tempo-espaço antinegro é genuinamente ilustrada pela saga de Dana em *Kindred* (2017), uma vez que sua vida só pode ser concebida a partir de uma dimensão espaço-tempo traumática, que permanece estagnada apesar dos anos que modificam, e é novamente retomada por todos os atos que possa executar e por toda relação que é capaz de conceber. O tempo de Dana não se altera fundamentalmente porque em ambas as direções temporais do seu intercurso está estabelecido o mesmo regime temporal, o tempo da opressão racial, o tempo de terror racial, da grande noite na qual foi concebida. Para sempre capturada, enclausurada, nesse tempo, Dana tenta livrar-se da obrigação imperativa da conexão de sua existência com a de seu algoz. O desfecho de Dana no romance de Octavia Butler ressalta a persistência da dimensão espaço/tempo opressora fundada pela experiência escravocrata e nos coloca a questão acerca da possibilidade de construção de futuros narrativos negros quando estamos imersos em um tempo que não finda, nosso corpo negro aprisionado, enclausurado e contrito numa espacialidade anti-negra.

Em sua fabulação temporal, *Zóximo* apresenta uma série de personagens que aludem a este *contínuo existencial traumático*, enclausurante e asfíxiante para o negro no Brasil. São performances que retomam a exploração no campo, a marginalização urbana, consumo e tráfico de drogas, aprisionamento e genocídio. *Zóximo* também faz alusão às formas de "incorporação" do negro na sociedade nacional, através da música, do futebol e da educação. Ambas as formas, porém, ostentam as mesmas algemas, algemas de um estado permanente da não existência, dos estereótipos, da violência racial ilimitada, do encarceramento, da clausura, da morte, do terror.

Seguindo à risca as compilações de Fanon (2008, p, 189), nos deparamos com o deslocamento temporal e espacial como um princípio metodológico para o pensamento da Negritude tanto no campo das artes como da ciência. Tanto o tempo – sua inscrição, suspensão e expansão – quanto o espaço – sua tensão, fricção e sobreposição – são frequentemente deslocados por parte de artistas, sociólogos, músicos, historiadores e

cineastas. No campo escuro, de imagens negadas, Zózimo inscreve a marca do tempo expandindo-o a partir de um corpo movente. O corpo capturado, cindido, enclausurado pelo tempo é que realiza o gesto da *fabulação negra* de Zózimo consolidando a epistemologia presente em seu fazer cinético assim como em outros autores da diáspora.

O estado de impotência em relação ao tempo estendido de humilhação, aprisionamento e genocídio a que estão submetidos os corpos negros, numa circularidade inalterável de desumanização, faz com que o próprio absurdo do terror racial seja permanentemente transfigurado no seio do pensamento da Negritude. A intelectualidade negra elabora suas prerrogativas do sentir e do pensar, criando fendas no tempo do terror, cindindo o espaço de opressão, apresentando alternativas epistêmicas, nas quais sua existência se torne possível, sempre em suspeita do presente de desespero e genocídio do qual tentamos escapar. A fabulação espaço-temporal é um procedimento importante no pensamento da Negritude e se converge em práticas, não somente teóricas de deslocamento, como também em poéticas, perante o terror racial acumulativo e ilimitado.



Uma das últimas imagens do curta *Alma no Olho* (1974) apresenta o corpo do ator já de algemas rompidas se aproximando do ponto de vista da câmera à medida em que o contraste fotográfico é acentuado. Numa das cenas finais do filme temos novamente o corpo no centro da tela, dotado de uma carga limítrofe ainda maior. O contraste acentuado juntamente com a performance progressiva do corpo conformam uma proposição em que o corpo, este delineado firme em seu gesto libertário, se diferencia radicalmente do espaço, o fundo branco totalizador no qual estava imerso. A centralidade do corpo como transeunte entre os tempos percorridos pelo filme é novamente reforçada pela operação contrastiva. As correntes que anteriormente demarcavam, com sua brancura, um contorno no corpo da negrura, agora se misturam ao negro agudo que se expande por toda a tela, até tomá-la

completamente. O corpo como contenedor de toda a possibilidade transitória, veículo e forma do desabrochar da consciência, é evocado na poética de Beatriz Nascimento:

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

A fabulação espaço-temporal de Zózimo e o uso do corpo como centralidade afirmam a importância de sua obra no seio da intelectualidade da Negritude brasileira. Com seu gesto fílmico o autor lança algumas das principais operações adotadas pelo cinema negro brasileiro e sua retomada na atualidade a exemplo de filmes como *Noir Blue: deslocamentos de uma dança* (2018), de Ana Pi, e *NEGRUM3*, de Diego Paulino, analisados posteriormente no texto do ato "Zózimo, Presente!".

OS OLHOS DA BESTA: OLHARES NEGROS E A PROPOSTA DE ZÓZIMO BULBUL

Há poder em olhar.
Bell Hooks

Em *Alma no Olho* (1974), filme pioneiro de Zózimo Bulbul, o autor evoca a experiência fundamentalmente imagética da negritude em sua relação com o olhar. O olhar expressa, na proposição de Bulbul, uma relação profunda entre imagem, alteridade e reconhecimento exercida pelo cinema na sua relação com o olhar negro. Em seu primeiro curta-metragem como diretor, Zózimo Bulbul retoma e devolve ao olhar cinético as provocações próprias de um olhar negro, apontando para um campo amplo de imbricações entre olhares na experiência da negritude.

Os olhos, espelhos de uma alma negra, aparecem na obra de Bulbul e de diversos artistas e teóricos negros, como alegoria sobre a qual se ergue os princípios de reconhecimento, repulsa e recalque das relações imagéticas constituintes da negritude proclamados por Fanon (2008) e retomadas por autores diaspóricos como Toni Morrison (2003), Eldridge Cleaver (1997), Conceição Evaristo (2016) e Isaac Julian (1996). Condenados a dar voltas na árvore do esquecimento, o deserto das imagens se transfigura numa metáfora vívida que reitera o sentimento do exílio, como tratado por Beatriz Nascimento.

Na medida em que havia um intercâmbio entre mercadores e africanos chefes, mercadores também, havia na relação escravo-escravo havia um intercâmbio, uma *change* também e essa troca está no nível do soul, da alma do homem escravo. Ele troca com o outro a experiência do sofrer, a experiência da perda da imagem, a experiência do exílio (NASCIMENTO, 1989, p. 66).

A perda da imagem se transfigura assim num fenômeno atlântico, onde as imagens de um continente são permanentemente soterradas, submersas no oceano de escravidão, rapto e morte. O tráfico transatlântico institui para o escravizado negro não só a condenação de uma vida desapropriada em prol da acumulação escravista, mas a desapropriação de suas imagens próprias, das suas memórias, das possibilidades do viver. A Negritude como movimento de "solidariedade entre as vítimas", nas palavras de Kabengele Munanga (1986, p.7), procura escavar essas imagens soterradas, construir a partir de seus fragmentos, rasuras e vestígios um mapa em que possamos traçar rotas de encontros e também rotas de fuga do persistente exílio a que fomos condenados, o deserto instituído pela ordem imagética colonial. Situar Zózimo Bulbul (1974) entre outros autores da Negritude é um esforço de compreensão de sua obra a

partir do desejo negro de restituição de sua humanidade, de sua imagem, de seu olhar, gesto que marca o nascimento de *Alma no Olho* (1974).

O filme constrói um percurso do olhar que perpassa diversos problemas abordados pelas epistemologias negras, que abrangem desde a experiência cinética negra e sua relação com a tecnologia (JORDAN,1995) até as implicações subjetivantes do cinema para o espectador negro (hooks 2019). A proposta de Zózimo Bulbul afirma-se como gesto fundador desse olhar negro no cinema não só a partir das questões suscitadas por sua escritura, mas também pela forma situada com que Zózimo se inscreve na história do cinema brasileiro.

Tendo atuado em mais de 30 filmes e em diversas telenovelas, Zózimo experimentou durante sua trajetória artística diversos papéis que oscilam desde os estereótipos raciais masculinos até personagens de cunho afirmativo e negro como o Jorge de *Compasso de Espera* (1973). A tendência interpretativa deste texto também perpassa a experiência de Zózimo como um corpo da negrura que performou perante a câmera do cinema e da TV. Zózimo Bulbul foi o primeiro ator negro a estrelar uma novela na televisão, a polêmica *Vidas em Conflito* (1969), que escandalizou os lares brasileiros ao exibir o par romântico Rodney e Débora vividos por Zózimo Bulbul e Leila Diniz. O filme *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho, cujo negativo nutre *Alma no Olho* (1974), foi bastante representativo desse momento da carreira de Zózimo e também da de outros atores negros, que começavam a ser absorvidos por uma produção midiática mais inclinada para as relações raciais. Segundo Carvalho:

Bulbul e outros artistas negros, como Wilson Simonal, Tony Tornado, Milton Gonçalves, Isaura Bruno, etc., estiveram no centro de um tipo de interpelação racial realizada pela mídia local que procurava construir versões de atores e personagens de sucesso criados pela indústria cultural estadunidense. (CARVALHO, 2012, p 8)

É recorrente a referência de Zózimo a estes papéis em entrevistas e depoimentos, o que demarca ainda mais o território racializado onde o ator, diretor e fundador do cinema negro no Brasil encruzilhava seu *corpovivência*³⁶. Antes que pudesse lançar o olhar de sua objetiva para o mundo, e para a própria elaboração das questões raciais em sua filmografia, Zózimo Bulbul opera em *Alma no Olho* (1974) um cine-exorcismo, um expurgo da imagem, um olhar devolvido para câmera. Esse grito negro, olhar devolvido de Zózimo, responde as aspirações próprias da literatura negra vigorante em sua época, fazendo referência clara a

³⁶ Corpovivência é um termo utilizado para sintetizar o cruzamento entre vivência e enunciação no contexto do Teatro Negro. "O corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo da memória" (Martins, 2002, p. 89).

livros como *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Fanon (2008) e *Alma no Exílio: autobiografia espiritual e intelectual de um líder negro norte-americano* (1997), de Eldridge Cleaver.

A obra de um dos maiores líderes dos Panteras Negras que baseia o título do filme de Zózimo Bulbul congrega um desenvolvimento sobre os problemas vividos pela "alma negra colonizada" tal qual descreve Maxwell Geismar na introdução ao livro de Cleaver.

De maneira curiosa, o livro de Cleaver tem claro paralelismo com o *Black Skin White Mask*, de Fanon. Em ambos o problema central é a identificação da alma negra "colonizada" - de modo mais sutil, talvez, nos Estados Unidos, por uns trezentos anos, se bem que mais penetrantemente- pela sociedade branca opressiva que projeta sua breve e estreita visão de vida como verdade eterna. (CLEAVER, 1968, p.)

Em seu livro, Cleaver se dedica a percorrer os caminhos de sua própria localização como homem negro no mundo, a "descida aos infernos" nas palavras de Frantz Fanon (2008). Em sua meditação literária, o autor dar a ver sua alma de grande líder negro a desvendar com paixão os meandros de sua negritude. Se *As almas da gente negra* (1999), de W.E Dubois, nos leva à reflexão eminentemente coletiva da localização negra na América, em *Alma no Exílio* (1997) Cleaver toma a problemática para si e se autoproclama o profeta da sua libertação. A experiência do exílio é convertida por Cleaver em um grito negro, um gesto de autodeterminação, de autoinscrição literária, uma liberdade da alma negra, para um corpo enclausurado. *Alma no Exílio* (1997) escrita a partir da experiência de detenção nas penitenciárias americanas, é um dos gestos autoproclamados de liberdade do espírito negro na sua relação com a supremacia branca. Sua alma exilada despe as condições de seu enclausuramento, enquanto lança para o leitor o desafio de encarar a si mesmo perante a escrita vívida, certa e impiedosa de Eldridge Cleaver, uma das personalidades mais notável do partido negro americano.

Inspirado pelo gesto de Cleaver, é com os olhos de alma negra que Zózimo Bulbul (1974) encara o complexo maquinário cinematográfico que o captura e lança no campo fílmico o questionamento acerca da relação entre negritude e cinema, implicando de maneira notável o cinema como meio de investigação do espírito negro. Zózimo lança seu corpo no primeiro exercício cinematográfico de auto-inscrição do cinema negro e inaugura de uma maneira radical a profundidade do gesto do olhar negro no cinema. Este texto parte da mesma generosidade ao abordar a obra de Zózimo, dirigindo-lhe um olhar para a alma, um olhar para o nível do *soul*³⁷. Nesse ato dedicado ao olhar, fazemos um mergulho profundo no olhar de

³⁷O termo *Soul* refere-se à noção de *black soul*; "alma negra" em uma tradução literal. Uma expressão comumente empregada sobretudo nos anos 60 e 70 em referência à criação e empoderamento negro.

Zózimo Bulbul para o cinema, para seu próprio corpo, para a Negritude e para as relações raciais. A provocação deste olhar negro pode ser pensada a partir do olhar de Zóimo nos frames iniciais de *Alma no Olho* (1974).

Na passagem que abre o curta metragem (img.1), o olhar de Zózimo percorre os quatro cantos da tela, ocupando o centro do quadro estão os olhos de Zózimo juntamente com o *lettering* do filme, a escrita do título e os créditos se misturam com o olhar, e a enunciação da proposta da obra se torna nítida à medida que nos aproximamos dos olhos de Zózimo. Os olhos do ator movem-se devagar em direção aos quatro cantos da tela: primeiro para a direita, para esquerda, centro, novamente para a direita, para esquerda, para cima e para baixo, percorrendo todo o enquadramento para então novamente fixar o olhar no centro, dirigindo o olhar para a câmera. O olho que percorre o quadro, o quadro que contorna o olhar. Na primeira sequência de *Alma no Olho* (1974), Zózimo expressa na forma filmica muitas das relações imbricadas entre seu próprio corpo da negrura e a agência objetivadora da câmera. Um corpo permanentemente enquadrado, cercado, modulado por uma objetividade externa, por um limite consternador. Com a alma contraída nos olhos e com o olhar contrito do quadro é que Zózimo expande semanticamente seu gesto de olhar para o quadro, de dentro, como ator, como diretor, como negro. Enquadrado pela câmera, ele a inquire, suspeita de seus limites, devolve-lhe o olhar. Em sua obra seminal, Zózimo opera o princípio fundante, permanentemente negado para as pessoas negras, da alteridade que se estabelece entre o eu e o outro, entre o negro e o olhar colonial, entre o corpo e câmera que o captura.

A relação entre a negrura, o olhar e o distanciamento objetificante da câmera está presente desde o início da história do cinema no ocidente e ganha configurações outras, nas relações que estabelece com os corpos, os olhares e as almas dos povos nas colônias. O cinematógrafo construído pelos irmãos Lumière resultou de uma série de experimentações tecnológicas acumuladas ao longo do século XIX, experimentações nas quais os primeiros etnólogos estavam fortemente envolvidos. A cronofotografia do etnólogo Félix-Louis Régnault é o primeiro indício entusiástico dos investimentos científico no cinema para o estudo humano, fazendo com que, no mesmo ano em que os irmãos Lumière apresentaram ao mundo sua incrível engenhoca, Régnault registrasse em estúdio a fabricação de um pote cerâmico por uma mulher Wolof (JORDAN,1995). Outras máquinas cinematográficas também dirigiam esse olhar maquínico, capturante, para corpos e espíritos das terras colonizadas, a exemplo do Kinetoscópio de W.K.L Dickson. Foi no estúdio de Dickson que foram roteirizados e produzidos os filmes *Indian War Council* e *Soiux Ghosts Dance*, ambos

em 1894, são filmes retratavam pela primeira vez em imagem e movimento os indígenas Sioux da América do Norte.

Foi o cinematógrafo dos Lumière, consideravelmente mais leve e robusto, que consagrou o cinema como uma grande ferramenta do "olhar para o outro", em sua maioria pessoas africanas e ameríndias e também populações nativas da Oceania, capturadas pelo olhar maquínico, expressivo da construção da alteridade em plena marcha colonizadora. As imagens capturadas pelos aparelhos cinéticos lotavam os museus de história natural europeus onde esse "outro" poderia ser exibido, e mesmo performado. Esses contextos afirmam o envolvimento das companhias cinematográficas com as exposições coloniais, que, juntas, desnudavam ao olhar europeu exotizante, as terras colonizadas, numa celebração do olhar objetivante da modernidade europeia:

Entre a enorme produção da companhia Lumière, cujo os operadores tinham uma única regra "abrir as objetivas para o mundo", os primeiros documentos consagrados ao *outro*, a série Ashanti, são os primeiros filmes que colocam em cena os africanos em contexto "tradicional". (...) Nessa ocasião, dentro da tradição colonial de "dar a ver", uma vila Ashanti foi reconstruída no parque da exposição, uma ninharia para os operadores da companhia Lumiere, cuja a sede era em Lyon (JORDAN, 1995, p. 14).

Os estúdios de Edison nos EUA também não ficaram de fora da empreitada cinética pela representação do outro, foi J.H White quem filmou *Eagle Dance*, uma representação da dança sagrada da águia entre os povos Zuni extremo norte americano. Se, por um lado, o cinema exerceu o importante papel de elaborar traduções, olhares e imagens dos povos do mundo, a serviço do afã europeu pelo exótico das terras colonizadas, por outro, foi também ele responsável pelo arsenal imagético amplamente empregado na disseminação dos modos de vida branco-europeu aos povos das novas colônias. O cinema foi, assim, utilizado como instrumento pedagógico da colonização moderna.

A possibilidade da imagem verossímil e sua reprodução em maior escala amplificou mecanicamente a experiência imagética fundamental da negritude, uma composição alienante, baseada na *efabulação europeia*³⁸. Achille Mbembe (2014), em *A Crítica da Razão Negra* (2014), define a *efabulação europeia* como processo fundamental e constitutivo do processo colonial:

Na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, o mundo europeu, tanto o erudito como o popular, foi recorrendo a processos de efabulação. Ao apresentar como reais, certos ou exactos, factos muitas vezes inventados, foi-lhe

³⁸ Referimos a noção de *efabulação* como processo colonial tal qual desenvolvida Achille Mbembe em *Crítica da Razão Negra* (2014).

escapando a coisa que tentava apreender, mantendo com essa uma relação fundamentalmente imaginária, mesmo quando sua pretensão era desenvolver um conhecimento destinado a dá-la a conhecer objetivamente. As características principais desta relação imaginária ainda estão longe de ser esclarecidas, mas os processos graças aos quais o trabalho de efabulação se avolumou, assim como as consequências da sua violência, são, actualmente, assaz conhecidos (Mbembe, 2014, p, 29).

As formas modernas de captura, instituídas pelo cinema e a fotografia, não alteraram os termos coloniais de sua representação, a exemplo dos primeiros filmes etnográficos produzidos no contexto de um cinema nascente. Mais que uma atividade documental, ou de entretenimento, o cinema se estabeleceu como mecanismo do olhar colonial, lançando seu olhar desejante ao mundo e negando a outros povos do mundo a representação de si mesmos, recusando o olhar devolutivo.

A colonização imagética é uma das faces mais cruéis da violência colonial, ela reverte o ato retínico e impede a formação de imagens próprias por parte dos povos colonizados. Como disparos de pólvora a estourar as retinas, a produção de imagens em grande escala a partir do olhar colonial configurou o monopólio da representação do mundo por parte do arsenal imagético do ocidente. Uma vez que as imagens coloniais foram praticamente as únicas imagens passíveis de representação nos mais de quatro séculos de escravidão e colonização, elas contribuíram para o soterramento das heranças imagéticas africanas e ameríndias, solo da submissão racial nas Américas.

A ausência das imagens negras nas primeiras décadas da fotografia afro-americana aponta para o modo de funcionamento do sistema imagético fundado pelo olhar colonial. Sob esse olhar, o negro só é passível de representação na medida em que serve ao anseio representacional racista, colonial, escravocrata. Angela Davis (2017) em *Mulheres, Cultura e Política*, comenta a ausência de imagens negras mesmo nas obras de fotógrafos negros pioneiros, como Jules Lion, Robert Ducanson e J.P.Ball.

A população negra, cuja vasta maioria era escrava antes de 1863, simplesmente não era considerada um tema apropriado para a arte visual séria. De fato, isso não era menos verdadeiro para artistas de origem afro-americana da pintura, escultura e da fotografia do que era para artistas de origem branca da mesma época (DAVIS, 2017, p.183).

Assim, nem mesmo por parte dos fotógrafos negros obtinhamos o engajamento imagético possível para representar as pessoas negras e seus anseios no pós-abolição, delegando novamente negros e negras a uma zona de invisibilidade. O pós-abolição foi um momento marcante de preocupação dos intelectuais negros com os novos rumos das populações negras nas Américas, que agora se encontravam em distintos projetos de inserção,

ou não, nos estados nacionais. São estas preocupações objetivas que motivam as aspirações de *As almas do povo negro* (1899), o clássico ensaio de W. E. B. Du Bois, uma obra fundamental para a perspectiva espiritual da Negritude como descoberta de si e posicionamento no mundo. Em seu ensaio, Dubois diagnostica a pertinência da raça no século XX, e a incumbência das pessoas negras de se posicionarem frente à marcha racial empreendida pela elite branca no novo século, especialmente na América do Norte. No Brasil, os contornos da racialidade adquirem ares mais perversos, marcados pelas políticas eugenistas e pelo embranquecimento massivo do país, acobertado pelo mito da democracia racial.

Assim, enquanto a geração do *Harlem Renaissance*³⁹ – reduto de onde despontaram grandes artistas, teóricos e revolucionários da Negritude – tentava superar a zona de invisibilidade na qual as pessoas negras foram abandonadas, a classe intelectual negra brasileira estava às voltas com as iniciativas eugenistas empreendidas pelas famílias coloniais brasileiras e sua "mestiçagem" embranquecedora, consagrada pela antropofagia das almas negras e indígenas em prol da construção da identidade brasileira, assumidamente positivista em termos raciais. Graças a essa configuração é que assistimos à invisibilidade da Negritude como constitutiva do cinema brasileiro ainda que seja constatada a presença de cineastas, escritores e atores negros nas filmografias de autores brancos. A Negritude brasileira se viu imersa numa pauta imagética que incorporava o negro tema, ou o negro como povo a partir de um uma perspectiva da branquitude, eram obras que seja pelo estereótipo racial seja pela subrepresentatividade reiteravam o deserto imagético negro também no universo da imagem em movimento.

Com direito a *blackface*⁴⁰, *A Cabana do Pai Tomás* (1969), adaptada do romance americano, faz jus ao caráter eminentemente racista da obra e se torna um dos grandes escândalos raciais da teledramaturgia brasileira. O documentário "*A negação do Brasil*" (2000), de Joelzito Araújo, recupera a história de submissão do negro na televisão brasileira, definitivamente o maior agente operante do pensamento imagético colonial, responsável pela disseminação de estereótipos racistas e pelo apagamento da faces negras e indígenas do mapa imagético brasileiro. Zózimo Bulbul não só compreendeu e se relacionou com a tradição racista da TV brasileira como foi também exposto, na sua condição de homem negro, a

³⁹ A geração do *Harlem Renaissance* dedicou-se a empreender no mundo uma experiência estética tipicamente negra, mais precisamente, afro-americana, desejo particularmente expresso no manifesto de Langston Hughes "O artista negro e o obstáculo racial" (Davis, 2017, 189)

⁴⁰ *Black face* é o nome dado a um tipo de agressão racista baseado na caracterização pejorativa de pessoas brancas a partir de elementos do fenótipo negro.

inúmeras performances de violência racial. Em entrevista cedida ao programa *3 a 1*, da TV Brasil, Zózimo Bulbul nos conta sobre sua última experiência na TV brasileira:

A televisão pra mim é uma coisa que ainda não consegui assimilar, porque é uma coisa que ó, você está contratado, aí é escravo, empregado doméstico, eu leio e... me desculpe. (...) Eu me lembro que acabei de fazer *O compasso de espera*, do Antunes Filho, aquela coisa muito séria e eu buscando a interpretação. Aí a globo manda me chamar em São Paulo, paga o cheque praticamente em branco pra mim, pra eu vir pro Rio fazer *A cabana do Pai Tomás*. E era o Walter Clark naquela época. Eu fui ao gabinete do Walter Clark. Walter Clark disse: "e aí Zózimo tudo bem?". Eu disse: "Não. Não vou fazer essa novela. Não posso, cara. O branco pintado de preto?". Eu acabando de fazer um filme consciente, aí eu vou para o tronco? Pra esse branco pintado de preto vir me bater? Me desculpe." WC: "Me desculpe nada, se você não fizer, você não vai fazer mais nada no Brasil." ZB: "Quem é você?" WC: "Eu sou o Walter Clark, sou o dono da..." ZB: "Então vocês pega sua() enfia()". Abri a porta e fui embora, cara. Fui embora literalmente. Brasil ame-o ou deixe-o." (Entrevista cedida ao programa 3a1 na TV Brasil em 2011. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Gx4WzZt5ssM&t=912s>)

Na mesma entrevista, Zózimo Bulbul também aponta para a semelhança desse cenário de representação no cinema nacional. Um cinema que não altera fundamentalmente os papéis delegados aos atores negros, submissos a uma perspectiva branca da negritude, a dispor da negrura como um componente de reenquadramento das relações raciais brasileiras. Nessas obras, os atores negros submetem seus corpos a uma violência racial ilimitada, frequentemente expostos a cenas de açoite, estupro, assédio sexual, agressão, maus tratos.

O corpo negro em sua relação com a objetiva, durante boa parte da história do cinema e da televisão, encontra-se numa perspectiva de enclausuramento, de prisão, de alma capturada. A sobredeterminação do olhar colonial sobre os corpos negros configurou uma experiência do olhar para a negrura e a negritude. É com a audácia e a revolta de um corpo que conhece bem essa relação que Zózimo percorre com os olhos o enquadramento e devolve o olhar para a objetiva, anunciado para a história do cinema brasileiro o gesto fundador de *Alma no Olho* (1974).

Sua obra marca uma nova corrida pelo olhar negro no cinema, que exige a possibilidade de construção de um cinema que emane dos mananciais de sentido da Negritude e que se confirma como experiência de fruição imagética, sempre negada, interdita para as pessoas negras. Tanto no jogo de olhares performados por Zózimo quanto no percurso do olhar oferecido ao espectador, é sobretudo a partir do olhar que Zózimo desconstrói a naturalização da relação entre o corpo negro, cinema e os estereótipos racializados, expressando o desejo de libertar-se dos grilhões do jogo de olhares colonial. bell hooks aponta como esse desejo contrastante e desafiador foi também um motor para a efervescência do cinema negro independente nos EUA. Para hooks (2019)

(...) encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com a negação de representação negra. Foi o olhar opositor negro que reagiu a essas relações de olhar, criando o cinema negro independente (hooks, 2019, 2017)

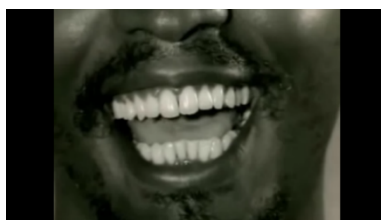
O olhar opositor como potência crítica perante o olhar colonial se configura, portanto, a partir da relação entre os mecanismos de subjetivação engendrados pelo cinema e a experiência imagética da negritude, calcada pela invisibilidade, pelo soterramento de imagens e pela adesão ao olhar colonial. Essa particular consciência histórica na relação com a experiência do cinema é abordada pela autora a partir da reflexão de sua própria vivência como espectadora crítica. O “olhar opositor” não se conforma, portanto, como experiência genérica para todas as pessoas negras, mas expressa uma potência dialógica, fundamentalmente negra, de interrogar o cinema a partir da consciência histórica da Negritude. O “olhar opositor” é aquele olhar experimentado pelos corpos negros que recusam o olhar colonial, aqueles cujas retinas são capazes de conceber conteúdos críticos a partir da permanente relação com as imagens coloniais. Retinas que resistem à aceitação dos estereótipos raciais, retinas que desejam e que projetam seus desejos para o mundo, através da apropriação subversiva da produção imagética ocidental.

No Brasil, um país de letramento imagético precarizado, o olhar opositor, fundante da reflexão sobre as relações raciais brasileiras, parte antes de uma perspectiva do teatro negro, desde o precursor Teatro Experimental do Negro fundado por Abdias Nascimento em 1944. Não é por acaso que é o ator Zózimo Bulbul quem primeiro inscreve a perspectiva do olhar opositor negro na história do cinema brasileiro, incorporando radicalmente muito do repertório das artes da presença em seu gesto fundador. A inflexão formal, capacidade criativa da Negritude em desdobrar a imagem na busca por experiências do olhar que sejam mais libertadoras e conscientes, é também evocado por hooks (2019) como estratégia de invenção política e criação de territórios seguros do olhar.

De fato, uma tarefa fundamental dos pensadores negros críticos tem sido a luta para romper com os modelos hegemônicos de ver, pensar e ser que bloqueiam a nossa capacidade de nos ver em outra perspectiva, nos imaginarmos, nos descrevermos e nos inventarmos de modos que sejam libertadores (...) Desafiado a repensar, artistas e intelectuais negros insurgentes, buscam novas formas de escrever e falar sobre raça e representação, trabalhando para transformar a imagem (hooks, 2019, p. 33).

O “olhar opositor” de Zózimo, transposto em forma filmica, é justamente sua capacidade de operar criativamente com as ferramentas do cinema, que permite a fusão entre olhar e corpo nos deslocamentos propostos pela obra. Os jogos de olhares inaugurados por

Zózimo fendem as camadas da representação no seu auto-exorcismo perante a objetiva. No filme *Alma no Olho* (1974), feito com o negativo de *Compasso de Espera* (1969), o autor fricciona em película esse jogo de olhares, o tenciona e o convoca a partir de um percurso afetivo operacionalizado pela gestualidade sempre gradativa da performance. A leitura que se segue sugere a proximidade, as nuances de um novo jogo de olhar, desta vez, entre a obra e o espectador, entre expressão e recepção de almas negras.



Na apresentação inicial de Zózimo, nos é dado a ver um sorriso, a gestualidade gradativa, gestos que desenham lentamente, recuperam a noção de aparição como na cena como aquela descrita por Fanon em *Peles Negras Máscaras Brancas* (2008).

Chego lentamente ao mundo, habituado a não aparecer de repente. Caminho rastejando. Desde já os olhares brancos, os únicos verdadeiros, me dissecam. Estou fixado. Tendo ajustado o microscópio, eles realizam, objetivamente, cortes na minha realidade. Sou traído. Sinto, vejo nesses olhares brancos que não é um homem novo que está entrando, mas um novo tipo de homem, um novo gênero. Um preto! (FANON, 2008, p. 108)

No primeiro ato de auto-inscrição do cinema negro, Zózimo se apresenta de forma bem próxima à descrição enunciada por Fanon. A cena apresenta um desenvolvimento

brando, amigável, pouco a pouco nos desvelando a face de Zózimo, num gesto de aproximação. Com o mesmo princípio rítmico, nos aproximamos de sua negrura, gradativamente, obedecendo à evolução gestual presente em todo o curta-metragem. Um plano movente, guiado pelas mãos de Zózimo, sugere a visceralidade da ação, as mãos percorrem o quadro de um lado para o outro, e se cruzam na frente do espectador, mãos vazias, nada a esconder. Gradualmente nos é dado a ver as porções mais íntimas de Zózimo, suas nádegas, seu suor, axilas, mamilos.

Nessa passagem Zózimo brinca com "a objetividade"⁴¹ exposta por Fanon (2008) — melhor comentada na primeira sessão — oferecendo ao olhar do espectador um espaço afetivo para sua própria aparição, comungando com o espectador um caminho sensível do olhar, convidando-a a traçar este breve percurso com o corpo que se move em tela. Toda a gestualidade de Zózimo é assim construída delicadamente, não há movimentos bruscos, que acontecem de repente, mas, uma cuidadosa cadência que dilata os breves minutos do filme num mergulho ancestral e negro.

A experiência de olhar a negrura, tal como proposta por Zózimo, configura um jogo de olhares próprios e propositivos. Seu corpo está nu, e sua negrura é ofertada ao olhar desejan- te do espectador, sem acessórios, sem alegorias, sem estereótipos, somente o corpo desnudo do homem negro, convocando o espectador a se posicionar ativamente na construção de sua unicidade. Essa operação do olhar, inaugurada por Zózimo, está presente no trabalho de diversos artistas negros contemporâneos. Uma dessas obras é o espetáculo *violento*.⁴², estrelado por Preto Amparo e dirigido por Alexandre Senna. Nesse espetáculo, o corpo de Preto, retinto e nu, é materialidade ativa na construção dos sentidos que emanam da sua proposição cênica. *violento*.⁴³ é um espetáculo que propõe a reflexão sobre a violência racial, a precariedade e o desejo colonial imposto ao corpo negro masculino, a partir de uma composição cênica performática, numa relação do olhar construído entre o ator e as pessoas

⁴¹ "Enclausurado nesta objetividade esmagadora, implorei ao outro. Seu olhar libertador, percorrendo meu corpo subitamente livre de asperezas, me devolveu uma leveza que eu pensava perdida e, extraindo-me do mundo, me entregou ao mundo. Mas, no novo mundo, logo me choquei com a outra vertente, e o outro, através de gestos, atitudes, olhares, fixou-me como se fixa uma solução com um estabilizador. Fiquei furioso, exigi explicações... Não adiantou nada. Explodi. Aqui estão os farelos reunidos por um outro eu." (FANON, 2008, p. 103)

⁴² *Violento* .é um espetáculo desenvolvido na efervescente cena de teatro negro em Belo Horizonte. Para saber mais ver: https://issuu.com/alexandredezena/docs/revista_violento_02

⁴³ Para saber mais ver : Guilherme Diniz Reflorescimento – Sobre a violência poética como recriação da vida. Disponível em: https://www.horizontedacena.com/reflorescimento-sobre-a-violencia-poetica-como-recriacao-da-vida/#_ftnref3

presentes. Preto convoca o público com o olhar, oferece ao olhar a negrura de seu corpo, e dispõe a partir dos dispositivos a água, as velas, as rosas os percursos da negrura de si mesmo.



Em *Merci beaucoup, blanco!* (2016), a artista e performer Michelle Mattiuzzi propõe a criação de um espaço ritualístico onde pinta seu próprio corpo nu com uma tinta branca. No espaço constituído pela performance, o ato de pintar a si mesma é oferecido ao espectador como uma imagem degradante, degradação imposta ao corpo negro em si perante o olhar colonial.



Sinto no corpo os olhares da opressão, as marcas de uma representação histórica de violência exclusão heterossexualidade compulsória prostituição. Com as proposições fotográficas de Alex Oliveira, Mark Dayves e Hirosuke Takamura, me vejo. Revejo. A minha imagem. A fotografia não é um espelho." (MATIUZZI 2016, p. 9)

Ao convocar o espectador para aproximar da nudez de sua negrura, a partitura gestual de Zózimo afirma o olhar fílmico propositivo, desestabilizador das representações comumente atribuídas ao corpo negro, a seu próprio corpo, na relação com a objetiva. A experiência cinética de Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1974) se propõe libertadora não só para o corpo que performa para câmera mas, sobretudo num jogo com a espectadora negra⁴⁴, uma liberdade de olhar, de mirar a negrura em sua nudez, de fixá-la também em suas próprias retinas.

Tal experiência de fruição imagética é desdobrada em diversas obras da contemporaneidade negra e constitui uma perspectiva fundamental do cinema negro independente contemporâneo em filmes como *Kbela* (2015), *Elekô* (2016), *Negrum3* (2018) entre outras obras abordadas no capítulo *Zózimo, Presente!*. O desejo de fruição imagética entre pessoas negras é notado também pela batalha de Zózimo Bulbul na construção do Centro Afro-Carioca de Cinema, promovendo a acessibilidade aos filmes produzidos por cineastas negros e negras de toda a diáspora⁴⁵. A possibilidade do olhar construído entre espectador e performer, sob o signo da negrura, constitui uma operação reveladora do olhar negro de Zózimo, que perverte a política colonial do olhar, retomando a alteridade como elemento fundante da relação com a imagem, com o corpo, com a tela. Para bell hooks

Existem espaços de agência para pessoas negras, onde podemos ao mesmo tempo, interrogar o olhar do Outro e também olhar de volta, um para o outro, dando nome ao que vemos. O "olhar" tem sido e permanece, globalmente, um lugar de resistência para povo negro colonizado." (HOOKS, 2019, p. 217).

Resistir a partir do olhar. Anunciar com os olhos a revolta incontida. Fazer do olhar o sentido intermediário nas zonas do não-dito. São muitas as passagens literárias negras que expressam a profunda relação da Negritude com olhar, olhares banidos em uma experiência colonial e escravocrata. hooks (2019) chama atenção para como experiências do olhar, herdadas de um passado escravista, influenciam as relações contemporâneas entre pessoas negras. " privados do seu direito de olhar" (hooks, 2019, p. 215) a cumplicidade entre olhares negros expõe sua potência apocalíptica na medida em que perverte a proibição fundamental da ordem imagética colonial, a vigência da alteridade e da zona de reconhecimento.

Olhar uns aos outros, mesmo no contexto familiar, se torna uma experiência incipiente no seio de uma população que, como a brasileira, vive sob o jugo do olhar colonial. Conceição Evaristo (2016), grande narradora afro-diaspórica, apresenta em seu conto *Olhos D'água* (2016) a experiência de olhar entre ela e a mãe. No conto, ela evoca a complexidade

⁴⁴ A flexão ao feminino se refere a própria localização do olhar da pesquisadora. Um olhar feminino e negro.

⁴⁵ Hoje o Centro Afro-carioca de cinema Zózimo Bulbul sedia o Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul. Um dos eventos mais importante de audiovisual negro brasileiro.

semântica dos olhos da mãe, "olhos d'água", manifestados em diversas memórias da autora sobre as dificuldades e ludicidades de uma vida negra nas Américas do pós-abolição. A narrativa inicia enfaticamente a partir de uma pergunta:

De que cor eram os olhos de minha mãe? (...) E o que a princípio tinha sido um mero pensamento interrogativo, naquela noite se transformou em uma dolorosa pergunta carregada de um tom acusativo. Então eu não sabia de que cor eram os olhos de minha mãe? (EVARISTO, C., 2016, p. 15)

O conto retrata a saga da filha para buscar em sua vivência os olhos da mãe, adentrar buraco negro do olhar nos olhos que condensam as experiências, memórias e imagens de uma existência profundamente determinada pela colonialidade. Ao abordar o esquecimento dos olhos da mãe, Conceição Evaristo (2016) também evoca a particularidade deste órgão como agente de sentido no mundo, a alma contraída, o órgão que condensa a consciência das opressões vividas pelas pessoas negras.

E quando, após longos dias de viagem para chegar a minha terra, pude contemplar extasiada os olhos de minha mãe, sabem o que vi? Sabem o que vi? Vi só lágrimas e lágrimas. Entretanto ela sorria feliz. Mas eram tantas lágrimas, que eu me perguntei se minha mãe tinha olhos ou rios caudalosos sobre a face. E só então compreendi. Minha mãe trazia, serenamente em si, águas correntezas. Por isso, prantos e prantos a enfeitar seu rosto. A cor dos olhos de minha mãe era cor de olhos d'água (EVARISTO, 2016, p. 18).

Toni Morrison, outra grande narradora negra na diáspora, evoca essa densidade dos olhos e do olhar na experiência negra em seu livro *Os olhos mais Azuis* (2003). Em uma cena vivida por Pécota, personagem emblemática do livro de Morrison, a autora nos transmite a capacidade sintética dos olhos em contrair um estado existencial negro, em condensar a experiência da tensão de olhar vivida num corpo negro. Na cena, Pécota tenta se livrar do episódio de violência doméstica protagonizada por seus pais.

Por favor, Deus "sussurrou na palma da mão," por favor, me faça desaparecer". Fechou os olhos com força. Pequena partes do seu corpo se apagaram. (...) Só restavam os olhos, bem, bem apertados. Eram sempre os olhos que sobravam. Por mais que tentasse, não conseguia fazer os olhos desaparecerem. Que sentido havia naquilo tudo então? Eles eram tudo. Estava tudo lá, neles. (MORRISON, 2003, p. 49)

Os olhos de Pécota, aparecem como veículo testemunhal de uma experiência de dor. Negar-se a olhar para os pais é o gesto de Pécota para se proteger das imagens que queria recusar, imagens que ressoam em sua comunidade, que configuram a experiência do auto-ódio na vida das pessoas negras. A recusa do olhar, entretanto, não livrou Pécota da violência a que estava sendo submetida, ao contrário, negar o olhar é o que desmantela o corpo de

Pécola, que dirige à um só de seus órgãos a absorção somática da violência racial. A tentativa frustrada de Pécola de alienar-se dessa condição demonstra a impossibilidade de fuga, uma vez que seu olhar representa uma consciência dialógica e histórica na experiência das pessoas negras em relação ao olhar, para bell hooks (2019, p. 217) “Na luta pela resistência, o poder do dominado de afirmar uma agência ao reivindicar e cultivar "consciência" politiza as relações de "olhar" — a pessoa aprende a olhar de certo modo como forma de resistência”.

Uma certa maneira de olhar é também uma certa maneira de resistir. Para hooks (2019), politizar as relações do olhar é tomar para si a possibilidade de criar rasuras na lógica colonial vigente, são fissuras operadas entre zonas do visível, no entrecampo entre a visibilidade soberana do olhar colonial, e as zonas de penumbra possíveis entre olhares negros. Olhares que compactuam revolucionários com o gesto de mirar, expressão de uma consciência desoladora, uma consciência transatlântica e negra. Os olhares negros, a partir da Negritude, contraem a insígnia da consciência histórica negra, proclamam a liberdade da *alma* negra, defendem a mirada do espírito negro para o mundo tal qual consagrou Eldridge Cleaver (1997). Foi essa pulsão particular do olhar opositor negro que fez com que os olhos de Cleaver (1997) fossem comparados aos "olhos da besta". Uma passagem de sua autobiografia descreve o episódio em que um dos irmãos⁴⁶ o acusa de possuir os olhos do demônio.

As palavras me surpreenderam e me tocaram num ponto sensível. Vários outros irmãos também ficaram confusos. Mas, um dos meus amigos salvou tudo salientando que "muitos dos chamados negros tem os olhos estranhos da besta. Os demônios fizeram uma mistura de todos nós. Mesmo o honorável Elijah Muhamad tem os olhos da cor brilhante. O irmão Malcom tem olhos reluzentes." (CLEAVER, 1997, p, 26)

O brilho nos olhos de Malcolm, Muhamad e Cleaver e de outros irmãos referidos na cena refletem bem essa capacidade do olhar negro de se apresentar como um elemento exógeno, uma força de perversão, um olhar fugidio perante a universalidade vigilante do olhar colonial. O olhar negro, em seu lugar de perversão, de incômodo, corrói a lógica colonial e instaura uma zona de instabilidade, de perigo, de iminente destruição do mundo, tal como preconizado por Aimé Césaire⁴⁷. "Os olhos da besta", como vocativo do olhar de Cleaver, expõe a potência apocalíptica desse olhar, que nasce no mundo para despedaçá-lo, para

⁴⁶ Irmão e Irmã são pronomes de tratamento comuns entre os militantes da causa negra na época. No contexto da cena, refere-se especificamente a outros muçulmanos da Nação do Islã, movimento que reunia a conversão muçulmana, o nacionalismo negro, e luta pelos direitos civis.

⁴⁷ Para saber mais ver: CESAIRE, Aimé. *En guise de manifeste littéraire*. Tradução livre de Giselda Lima Andrade Tropic, Fort-de-France n.5 p. 7-12, abril, 1942. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/cdrom/cesaire/cesaire.pdf>

devolver o desmantelo inicial, para destruí-lo. A pulsão apocalíptica do olhar negro desponta-se, sobretudo a partir do olhar de Frantz Fanon (1925-1961), um olhar de espírito negro em busca da autodeterminação, proclamado por Jean Paul Sartre como o "Anjo Vingador".

A potência do olhar de Frantz Fanon estrutura a obra de Isaac Julien *Frantz Fanon: Pele Negra, Máscaras Brancas*⁴⁸ (1995). O filme apresenta os principais desdobramentos do pensamento de Frantz Fanon a partir de duas obras *Peles Negras, Máscara Brancas* (2008), homônima ao filme, e *Os condenados da terra* (1961), leituras obrigatória para aqueles que procuram entender o cenário das guerras decoloniais do anos 50. Psiquiatra, teórico e revolucionário, o filme traz a biografia de Frantz Fanon sob uma perspectiva poética e bastante imagética. Muito além de um documentário tradicional, a obra de Isaac Julien procura traduzir em imagens conceitos complexos da obra do autor como corpo, olhar, desejo, revolução. A poética construída por Isaac também se utiliza do olhar como elemento ordenador da relação do personagem no filme. Os jogos de olhares expressos pelo filme nos dão a ver diversas relações vividas pelo autor em busca do entendimento de sua negritude que envolvem ora repulsa, recalque, negação e ora reconhecimento, solidariedade, revolta.

A poética imbricada do olhar no filme de Isaac Julian faz da obra uma articulação notável entre os jogos de olhares negros, evocados por Fanon (2008), e a materialidade desse olhar no documentário mesclando cenas encenadas com o personagem Fanon, trechos de seu livro e biografia, com os depoimentos de familiares, amigos e estudiosos do gênio negro. O jogo de olhares entre Fanon, o espelho e o fundo infinito negro é assim uma das figuras mais retomadas que compõe a espinha dorsal do filme. Seus olhos da besta, olhos do fim do mundo, figuram uma das principais imagens que conectam as diversas reflexões, aproximações e vozes na vida de Frantz Fanon.



⁴⁸ JULIEN, Isaac. *Frantz Fanon, Black Skin White Mask*, 1996m 73', 35mm, cor

Na cena, o personagem olha inclinadamente para a câmera e seu reflexo, um outro espelho do gesto voltado à direção oposta. A dualidade gerada pelo reconhecimento racial é expresso na obra de Issac Juilen e de Frantz Fanon e constitui um dos principais problemas no jogo de olhares entre pessoas negras. Exercer jogos de olhares, fruir imagens numa perspectiva da Negritude se torna, assim, uma das demandas mais pungentes de um cinema que se propõe, a partir dos jogos que institui, a criar rasuras perante a ordem imagética colonial.

Mirar imagens no deserto ou quando almas exiladas se reconhecem

“É preciso imagem para recuperar a identidade, tem que tornar-se visível, porque o rosto de um é o reflexo do outro, o corpo de um é o reflexo do outro e em cada um o reflexo de todos os corpos.

A invisibilidade está na raiz da perda da identidade, então eu conto a minha experiência em não ver Zumbi, que pra mim era o herói”
(Beatriz Nascimento, 1989, s/p)



Na sequência acima podemos entrever o jogo de olhares propostos pelas personas desenvolvidas por Zózimo. As imagens retomam formas distintas de fracasso imagético promovida pelo sistema imagético colonial: a perda da imagem como experiência imagética na diáspora e a adesão ao olhar colonial como subjetivação compulsória. Zózimo evoca, no jogo de olhares entre duas personas, muitas implicações entre o olhar negro a negritude.

Na sessão anterior descrevi como a relação entre as personas expressa uma relação dialógica a partir da montagem e também do jogo de proximidade com a câmera. A primeira persona sugere um olhar penetrante, incisivo e que opera com um certo estranhamento àquilo que olha, essa persona é aproximada da câmera a medida em que se intensifica a interação entre as duas personas. A segunda persona apresenta um olhar reprimido, acuado, contraído e se afasta da câmera à medida que se intensifica a interação entre elas. Se a câmera expressa a universalidade do olhar colonial, como analisado acima, podemos depreender que nessa cena

estão presentes dois regimes bastantes distintos de adesão em relação ao olhar colonial. Uma das personas expressa algo que chamei na sessão anterior de "exterioridade", olhar comum das pessoas negras que, delegadas a um deserto imagético de representação e a um regime de sobredeterminação pelo olhar colonial, melancolicamente criam uma adesão a ele desejando olhar para si mesmo e para os outros a partir dos olhos do colonizador, olhos mais azuis, tal como a personagem a Pécola do romance de Toni Morrison. A outra persona se encontra como objeto de desejo desse olhar, um olhar que enclausura, contrai e despe aquilo que se olha da relação de reconhecimento.

Os olhares negros, assim, carregam uma dubiedade. São olhos que se reconhecem e se aliam a partir uma experiência histórica de violência extensiva que ao mesmo tempo desejam sublimar. A violência imagética colonial provoca um duplo desalento: por um lado, a alienação de si e, por outro, na medida em que alienado de sua auto-imagem, a adesão melancólica ao olhar colonial, olhando e desejando, a partir dos olhos dos outros:

Tinha ocorrido à Pécola, havia algum tempo, que, se os seus olhos, aqueles olhos que retinham as imagens e conheciam as cenas, fossem diferentes, ou seja, bonitos, ela seria diferente. (...) Talvez eles dissessem "Ora, vejam que olhos bonitos os da Pecola, não devemos fazer coisas ruins na frente desses olhos bonitos" (...) Toda noite, sem falta, ela rezava para ter olhos azuis. Fazia um ano que rezava fervorosamente. Embora um tanto desanimada, não tinha perdido a esperança. Levaria muito, muito tempo para que uma coisa maravilhosa como aquela acontecesse. Lançada dessa maneira na convicção de que só um milagre poderia socorrê-la, ela jamais conheceria a própria beleza. Veria apenas o que havia para ver: os olhos das outras pessoas (MORISSON, 2003, p. 50).

A partir desse olhar do outro, reconfigurado pelas formas pós-abolicionistas de enclausuramento racial, Zózimo retoma os estereótipos negros reconhecidos como imagens negras possíveis numa sociedade de classes. Pedintes, camponeses, traficantes de entorpecentes, jogadores de futebol, percussionistas, lutadores de boxe, são alguns dos estereótipos do homem negro empregados por Zózimo para demonstrar a absorção do negro numa sociedade classista sem que se altere fundamentalmente a clausura a que está condenado, as algemas do olhar colonial.

O desejo de aderir ao olhar colonial tem profundas implicações físicas, psicológicas e sociais na comunidade negra e abrange as tentativas de embranquecimento, a depressão, distúrbios psíquicos, auto-depreciação, auto-ódio, submissão afetiva. Acostumados a ser sobredeterminados pelo olhar exterior, a comunidade negra encontra dificuldades de auto-enunciação, aderindo mais facilmente aos estereótipos midiáticos sobre si mesmos e configurando uma perspectiva de vida irremediavelmente desoladora. A influência da mídia, da televisão e do cinema na vida das pessoas negras ultrapassa, assim, uma posição de

recepção comum, uma vez que, para as mesmas, está ausente a possibilidade de auto-representação e auto-apreciação. A questão é colocada por bell hooks na introdução de *Olhares Negros: raça e representação* (2019):

Se nós, pessoas negras, aprendemos a apreciar imagens odiosas de nós mesmos, então que processo de olhar nos permitirá reagir à sedução das imagens que ameaçam desumanizar e colonizar? É evidente que esse é o jeito de ver que possibilita uma integridade existencial que consegue subverter o poder da imagem colonizadora. Apenas mudando coletivamente o modo como olhamos para nós mesmos e para o mundo é que podemos mudar como somos vistos. Neste processo, buscamos criar um mundo onde todos possam olhar para a negritude e para as pessoas negras com novos olhos (hooks 2019, p. 39).

O gesto de olhar para a negritude, entre pessoas negras não pode ser tomado em uma perspectiva maniqueísta, em que nos encontremos sempre em um polo, ou outro, nesse complexo jogo de reconhecimento, mas, deve lançar-se como possibilidade de olhares entre nós, a partir de um território seguro do olhar, um território que se abstém do olhar colonial. Em seu ato de auto inscrição, Zózimo Bulbul *funda um território fílmico negro* e percorre diversas nuances do olhar vivido entre pessoas negras na relação com o cinema expondo as complicações de um processo que envolve reconhecimento, repulsa, recalque, adesão e muitas outras possibilidades de relação com a imagem, a tela e a objetiva.

Ao lançar em campo fílmico, a partir de *Alma no Olho* (1974), uma ampla gama de problemas que envolve os jogos de olhares entre ele - performer no filme -, a câmera, a estrutura fílmica - o quadro e o fundo branco - e o espectador, Zózimo Bulbul dá a ver o caráter inquiridor e opositor do olhar negro no cinema. A performance protagonizada por Zózimo apresenta todo um arco de relações entre negritude, colonialidade e imagem que compreendem - em uma estrutura "quase dramática" - a perda da imagem promovida pelo tráfico transatlântico, o enclausuramento do corpo imposto pelas imagens coloniais, e por fim a libertação do corpo negro com a destituição total da forma fílmica anterior.

O gesto de *Alma no Olho* (1974) marca a virada na carreira do autor, de objeto do olhar para sujeito do olhar empreendendo a agenda do cinema negro no Brasil. Desde então, o cinema negro brasileiro aposta nas experiências de criação, compartilhamento e fruição de imagens negras como rotas de fuga onde pessoas negras possam reelaborar sua relação com a imagem, a partir de um território seguro do olhar, um território fílmico proposto, fundamentalmente, a partir de um olhar negro. Mirar imagens no deserto expressa a complexidade da implicação entre imagem e desejo quando pensamos em uma experiência

histórica em que muitas das imagens estão soterradas em um passado de perseguição e um presente de aniquilamento.

Muito longe de solucionar o problema da sub-representação, o cinema negro brasileiro nasce de uma vontade pungente, um grito, uma atitude imagética inconformada. Com a alma nos olhos, Zózimo nos ensina sobre a fruição do olhar negro, suas nuances, seus conteúdos submersos, sua potência reveladora, sua capacidade de expor a intenção mais desejada, e também mais proibida: a de mirar olhos de reciprocidade, de nos encontrarmos além do espelho da colonialidade. Criar, criticar, rever, compartilhar olhares negros de nós mesmos se afirma como um fazer fundamental à comunidade negra, que durante muito tempo teve seu direito à imagem negado sistematicamente. Filmes como *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, e *Travessia* (2017), de Safira Moreira, recuperam o gesto de *Alma no Olho* (1974) e lançam em campo fílmico as proposições de um olhar negro em que o cinema é utilizado como ferramenta de transformação da relação com as imagens coloniais. Essa configuração será melhor explorada no ato seguinte.

ZÓZIMO! PRESENTE!

"Eu acho que a gente tem um desafio. Se o cinema novo criou uma nova noção, criou imagens sobre o Brasil. Eu acho que os realizadores negros brasileiros têm que criar uma nova noção sobre ser negro no Brasil"
(Yasmin Thayná, 2018,s/p)

Com *Alma no Olho* (1974), Zózimo Bulbul, funda o gesto que desponta o cinema negro no Brasil. Esse gesto, grito de um corpo negro, inaugura um território fílmico seguro de imagens negras que possam fruir os mananciais de sentido da Negritude. Zózimo, em sua atitude inaugural, em seu jogo de olhares negros, em sua flecha atirada contra o tempo e em sua escritura encarnada não opera somente a partir de uma escritura temática mas, também, formal. A partir dessa escritura particular, fundamentalmente aliada com o pensamento negro, que podemos observar muitas das operações preconizadas por Zózimo serem recentemente retomadas por realizadore(a)s negro(a)s brasileiro(a)s. Essa mirada referencial sobre a obra seminal de Zózimo Bulbul se dá pela capacidade criativa do autor em articular conceitos e sentidos vividos pela Negritude na sua relação com a imagem. Tais conceitos pairam como o pássaro da grande noite de Aimé Césaire⁴⁹, e anunciam algumas das experiências fundamentais para a Negritude e sua relação com a imagem, a partir de seu próprio repertório semântico.

O debate a se fazer quando pensamos o cinema negro e suas implicações formais assustam as mentes acadêmicas negras que tentam fugir da armadilha flutuante da raça que serve - em abordagens assumidamente tendenciosas - ao esvaziamento da experiência histórica negra, encarnada a partir do componente racial. Por outro viés, qualquer tentativa de conceitualização do cinema negro aterroriza os teóricos da Negritude condenados pelo terrível desastre de quebrar os ovos da relação entre o componente racial e a experiência vivida pelas pessoas negras, numa atitude totalizadora e, num tom acusatório, homogeneizante. Esses são só alguns dos impasses do exercício equilibrista dos teóricos e teóricas negras na tentativa de elucidar a profundidade das experiências negras no cinema para além de uma atitude planificadora, calcada, sobretudo, nas representações raciais.

A multidimensionalidade da imagem negra é o que, fundamentalmente, anuncia o gesto de *Alma no Olho* (1974). Zózimo Bulbul interpela a imagem negra na sua atitude de auto-inscrição, no caráter performático de sua aparição e na utilização das forças cinéticas

⁴⁹ Trecho do poema "Caderno de um regresso ao país natal" de Aimé Césaire (1939). Disponível em: <https://www.buala.org/pt/mukanda/caderno-de-um-regresso-ao-pais-natal>

empregadas em um território semântico negro, fruto de uma experiência peculiar com a imagem, com o corpo, com a televisão e com o cinema.

Partir, portanto, não da horizontalidade das relações entre negritude, imagem e cinema, mas da desigualdade inerente entre elas se faz um desafio necessário para mirar a produção negra brasileira contemporânea, sobretudo no curta-metragem. Os avanços educacionais conquistados pelo Movimento Negro somados a outra séries de fatores – como: a) a democratização e descentralização do acesso à cultura pelo Ministério da Cultura na gestão Gilberto Gil, principalmente com a criação dos Pontos de Cultura e os Telecentros; b) a ampliação do acesso ao Ensino Superior por meio de programas como REUNI, PROUNI, FIES e a criação de novas universidades c) a regularização do marco civil da internet; d) o barateamento das tecnologias digitais do audiovisual - contribuíram para que se desenhasse o cenário de efervescência vivido pelo cinema negro brasileiro contemporâneo.

O surgimento da APAN (Associação dxs profissionais do audiovisual negro) consolida a disputa anunciada no campo do cinema que hoje perpassa perspectivas teóricas e estéticas negras na apreciação das obras, modos alternativos de produção e distribuição cinematográfica, reivindicação de segmentos de mercados voltados ao público negro e a luta travada com o fomento público pela representatividade de empresas negras nos orçamentos do cinema nacional. Debates que devem e muito à militância de Zózimo Bulbul e outros ativistas e comunicadores negros pelo o acesso das pessoas negras ao cinema como modo de produção, pensamento e disseminação de imagens sobre si. O cinema negro, a partir dessas reivindicações, possui uma história extensa, atlântica, de luta contra as imagens coloniais presentes nos Race Movies de Oscar Micheaux, a iniciativa contra-colonial de Amílcar Cabral, e no sonho africano de Ousmane Sembène. No Brasil, esse enfrentamento pela descolonização do cinema vem se traduzindo por um desejo de fruição de imagens negras que impulsiona os muitos coletivos, cineclubes e realizadores a lançarem mão de seus poucos recursos para criar novos arranjos de produção, circulação e crítica das imagens negras. Essa pulsão é particularmente presente na produção brasileira negra contemporânea, uma produção jovem, marcada pelo protagonismo feminino e LGBTQI+ fortemente inspirada na lição formal e no impulso político de *Alma no Olho* (1974).

Filmes como *Kbela* (2015) de Yasmin Thayná, *Elékô* (2016) do Coletivo Mulheres de Pedra, *Travessia* (2017) de Safira Moreira, *Noir Blue* (2018) de Ana Pi e *NEGRUM3* (2018) de Diego Paulino, recuperam o fôlego de *Alma no Olho* (1974) e inserem a partir da proximidade com outras expressões de arte contemporânea como performance, colagem

digital, fotografia e moda, a força da experiência histórica negra no cinema, traçando, como Zózimo, percursos entre o tempo, o espaço, o corpo e o olhar. Esse capítulo retoma a presença das lições conceituais desenvolvidas por Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1974) no diálogo com a produção negra contemporânea, no curta-metragem. De forma breve, evoco algumas filmografias desenvolvidas por realizadores negros e negras coesos à elaboração da pesquisa, que possui como marco inicial a experiência curatorial da 1ª Mostra Cinema Negra BH (2017).

Um dos filmes de maior notoriedade que confirma a influência de Zózimo para a geração jovem do curta-metragem é o experimental *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná. Inspirado no conto da autora denominado MC Kbela, o curta-metragem, assumidamente inspirado em *Alma no Olho* (1974), aborda a experiência de ser mulher e tornar-se negra. Amaranta Cesar (2017) é quem nos chama a atenção para a trajetória de recepção do filme que, após um ano circulando nos circuitos de exibição alternativos e negros, finalmente encontrou algum espaço nos circuitos hegemônicos de circulação e crítica alcançando premiações em festivais importantes como Festival Curta Brasília, Festival Internacional de Cinema de Roterdã, AMMA Award e recentemente o Oscar Africano da academia africana de cinema. *Kbela* (2015) anuncia o desejo, inspirado por Zózimo em *Alma no Olho* (1974), de inscrever a partir do cinema as questões epistêmicas, filosóficas e existenciais de uma Negritude. Exercendo um cinema que procura, no esteio do gesto fundador, curar as feridas atlânticas da subrepresentatividade, da perda da imagem, da alma no exílio.

Com alma nos olhos, Yasmin Thayná propõe e investiga o processo de tornar-se negra na vida de mulheres negras, consubstanciado na transição capilar - a retomada das mulheres negras da textura crespa natural de seus cabelos. Nas palavras da diretora, o filme *Kbela* (2015) oferece "uma experiência audiovisual" e cria, a partir do cinema, um território de fruição de imagens entre mulheres negras: as que participaram da produção do filme, as mulheres negras personagens do filme e outras mulheres negras que lotaram as filas do Cine Odeon para também fruir as imagens negadas da textura capilar de suas irmãs, mães, tias, avós. Esse espaço de fruição promove um território seguro do olhar, um lugar de cura das imagens e pelas imagens, experimentado pelas pessoas negras tanto na produção como na audiência comum a obra.

Muitas obras do cinema negro contemporâneo no curta-metragem podem ser apreendidas a partir desse desejo de cura das feridas imagéticas coloniais. Desejo desdobrado em operações fílmicas que abrangem tanto a retomada e reivindicação das imagens coloniais

como legado imagético opressor para as pessoas negras, oferecendo uma leitura crítica desse repertório de imagens, quanto a proposição de imagens a partir dos mananciais de sentido da Negritude. Imagens elaboradas pela pulsão coletiva de um novo olhar sobre si, sobre o corpo, sobre a negritude e, principalmente, sobre o próprio cinema. São imagens que dialogam com uma ampla tradição do pensamento negro e que se relacionam, dessa maneira, profundamente com a obra fundadora do cinema negro brasileiro, o filme *Alma no Olho* (1974) de Zózimo Bulbul.



Nos primeiros segundos do filme *Kbela* (2015) é dado a ver em um plano médio uma mulher negra, de tez mais clara, que engole um alimento indistinguível preto e caudaloso em uma colher. A colher é levada vagarosamente à boca que mastiga o objeto num tom incomodado. A cena que, num plano fechado dá a ver a boca gesticulando e os olhos vazios, faz alusão ao caráter compulsório da assimilação da negrura, algo difícil de engolir, de mastigar, algo "empurrado guela abaixo", arranhando a garganta da existência de mulheres negras. A trilha sonora também produz sons de arranhamento na escala do saxofone, sons estridentes acompanhados de rangidos de ferro. A seguir somos dados a ver a cabeça de uma mulher negra apartada de seu corpo. Numa mesa está disposta a cabeça negra e feminina, ao seu lado direito uma série de produtos, azeite, vinagre, cremes de cabelos, ao lado esquerdo da cabeça sobre a mesa, o corpo - sinalizado pelo figurino comum. O corpo se movimenta no gesto de temperar a cabeça apartada com toda sorte de produtos. Mais uma vez, a dimensão fragmentada do corpo negro é trazida à tona como uma poética de relação entre corpo negro e a imagem, uma relação que evoca a segregação de elementos da raça como dispositivo de violência, o espelho quebrado, o corpo despedaçado. A poética do corpo fragmento como operação epistêmica da negritude é melhor destrinchado no capítulo "o espelho quebrado" a partir de *Alma no Olho* (1974).



Em *Kbela* (2015) "cabeças desconectadas dos corpos" (Cesar, 2017, p, 112) articulam a experiência de reconhecimento corporal das mulheres negras. Seu caráter sobredeterminado é trazido para a cena na forma de bocas que emitem os xingamentos mais comuns que açoitam a autoestima e a autoimagem das mulheres negras. Vocativos como "pixaim", "cabelo de bombрил", "tição", "tiziú", "cabelo de piaçava", "carapinha", "macaca" etc. são mesclados com o som pesado do ranger de ferros, fechaduras, arranhões. Numa outra cena, uma mulher negra ergue a cabeça escondida entre as pernas, seu movimento dá a ver uma máscara de tipo africano que encobre o rosto. Ao fundo do quadro uma parede velha com grades cria o diálogo entre o corpo e o cativo num país marcado pela escravidão negra mais longa da América. Uma mulher negra, num plano médio de perfil está chorando enquanto a trilha jazzada começa a ganhar corpo de percussão africana e um coro de vozes femininas ovupa a banda sonora. O choro se mistura com a trilha sonora que leva à cena de um corredor escuro em que a câmera se move. Ao fundo do corredor, uma mulher com um saco de papelão no lugar da cabeça está sentado com as pernas abraçadas pelas mãos balançando levemente o corpo. A câmera corre pelo corredor e se aproxima da cabeça de papelão. Volta à cena em que a cabeça é temperada. Uma mulher negra junto a um muro se digladiava contra um saco de plástico preto que a envolve da cabeça até a altura dos joelhos, essa cena é sucedida pela performance de transição no arco do filme. Nela, a atriz Isabel Zua reverte o ato da máscara branca, num movimento cadenciado e belo que ao pouco destitui a brancura imposta à pele negra.

Ao retirar a tinta branca que cobre o seu corpo em um plano médio, a performer anuncia um outra passagem do filme, voltada para a cura, para a retomada do corpo e para a

elaboração coletiva promovida pelo território fílmico das imagens da transição capilar de Bárbara. Numa das cenas de transição, um grupo de mulheres negras, ainda manchadas pelo pó da branquidão, acariciam umas às outras ao som de uma escaleta e de sussurros que dizem "tira, tira, tira". O contraste, aqui transfigurado, também aparece como operação de sentido que opõe o negro da pele das mulheres do elenco ao branco do pó da branquidão, também em diálogo com o repertório feminino que usualmente incorpora a maquiagem para o esclarecimento da pele.

O caráter performativo da imagem na obra *Kbela* (2015), de Yasmin Thayná, retoma o trabalho de diversas performers negras como Priscila Rezende, Val Souza e Michelle Mattiuzzi. O diálogo com as artes da presença também se constitui como traço do cinema contemporâneo e suscita as questões levantadas por Zózimo quando pensamos o atravessamento do corpo pelo cinema. No filme, o corpo da negrura, articulado pelas cabeças desgarradas do corpo, é transformado pelo território fílmico negro criado por Yasmin. Nesse território fílmico, a transição do arco opressão/apropriação opera uma transição também nos corpos negros que o habitam. A transição capilar de Bárbara transforma o set de filmagem e também o filme numa espécie de rito, um ato de cura promovido coletivamente pelas mulheres e imagetivamente pelo cinema. Em entrevista concedida a websérie *Afronta! Face it!*, de Juliana Vicente, Yasmin Thayná comenta sobre o set de filmagem de *Kbela* (2015)

Aquele processo foi *startado* a partir de uma história que eu escrevi que era uma história de todo o set, cara. (...) Ali foi um rito de passagem pra todo mundo, todo mundo!, não teve ninguém, os brancos e os pretos tipo.. A Dandara no filme, que corta o cabelo, cara ela tá fazendo a transição dela real ali. (...) Aí eu limpei o set e falei: só eu Felipe, Thiago aqui, Carla e Dandara. A única ação que eu dei naquela cena foi, 'Carla faz que nem aquele dia comigo', porque foi com essa tesoura que você cortou meu cabelo, esse espelho que ela tá ali no colo é o espelho que eu também estive. Duas horas, sem corte, só elas cantando, contando história..." (THAYNÁ, 2018, s/p)

As imagens de *Kbela* (2015) agenciam algo da transformação coletiva, são lampejos no seio da Negritude, imagens inscritas num território seguro do olhar, um território de fruição de imagens negras que permitem à espectadora negra, a atriz negra e a diretora negra se relacionarem com a imagem a partir de uma zona afetiva emancipatória. São olhares que se cruzam e se reconhecem a partir do repertório semântico da Negritude, que elaboram sentidos para os corpos e para as imagens negras que compartilham dessa relação. Esse desejo de fruição e afeto preconizado por Zózimo, é que tornou uma obra financiada coletivamente, um dos notórios marcos da expressividade de uma geração de realizadores e realizadoras negras no cinema negro brasileiro.

Curar as feridas da imagem colonial é o que Safira Moreira também propõe a partir de um diálogo com a fotografia familiar negra. Em *Travessia* (2017), a experiência das famílias negras com a fotografia, marcada pela negação secular à auto representação, constitui as linhas de força das imagens de seu filme.

A inexistência das fotografias familiares negras e os regimes de representação coloniais das famílias negras instituídos pela fotografia, são problematizados por Safira Moreira numa escritura que coloca em relação a experiência das pessoas negras com a fotografia, a imagem e a memória, inscrevendo sua obra nas reivindicações da Negritude acerca da representação. Em muitas dessas experiências fotográficas, os corpos negros experimentam a violência do olhar colonial a partir da compulsoriedade da representação secular escravocrata. Que família negra não pode recortar de um álbum fotográfico familiar (quando existe) a fotografia dos avós negros e seus netos, claramente desajustados, em roupas sociais com os cabelos colados de brim? Quantas famílias negras não se lembram do rebuliço causado pelas mães e tias no "dia de tirar foto" procurando desesperadamente por grampos, potes de gel e lâminas que modificariam os crespos rebeldes das crianças? Quantas famílias negras não possuem suas memórias marcadas pelo olhar colonial do Estado e procuram as feições de seus familiares em registros de abrigos, filiações militares, listas de desaparecidos, etc?

O curta-metragem *Travessia* (2017) inaugura a carreira de Safira como diretora e retoma a fotografia familiar negra como direito à imagem, à memória e ao olhar. O filme levou para a casa diversos prêmios como melhor curta-metragem no Cachoeiradoc 2017, prêmio da crítica e menção honrosa no festival Janela Internacional de Cinema do Recife 2017 e integrou o Panorama Internacional Coisa de Cinema 2017.



Nos primeiros frames do filme *Travessia* (2015), somos dados a ver uma fotografia que revela a espinha dorsal das memórias familiares brasileiras - as imagens escravocratas. A

fotografia pertencente à família Dias D'ávila mostra uma mulher negra retinta que segura um bebê branco no colo. No verso da foto, a descrição: “Tarcisinho e sua Babá, 1963”. Safira Moreira se utiliza da foto, encontrada em um "shopping chão" na cidade de Salvador, para apontar para a construção imagética das famílias brasileiras no campo da fotografia. A generalidade da foto é transposta por Safira a partir de uma apresentação/aparição fragmentada. São dados a ver os pés negros calçados com chinelos que tocam o chão de terra batida, uma parte do jardim, um limoeiro, duas mãos negras segurando a carne branca, um bebê. O bebê está ao colo, mas não muito próximo ao peito, uma das mãos mantém o bebê ereto, os joelhos negros estão descobertos por um vestido de bolinhas, ao fundo a narração do poema *Vozes-mulheres* de Conceição Evaristo.

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

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

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

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

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

A voz de minha filha
recolhe em si
a fala e o ato.
O ontem – o hoje – o agora.
Na voz de minha filha
se fará ouvir a ressonância
O eco da vida-liberdade.
(EVARISTO, 2017.p. 10).

Em um plano médio enquadrando a fotografia, vemos finalmente o dorso da mulher negra com o bebê branco, o quadro desvela o corpo inteiro da fotografia, no verso as

informações que confirmam o enquadramento escravocrata da imagem apresentada. A foto é novamente enquadrada, desta vez é dado a ver o rosto da mulher negra, um outro quadro dá a ver seus olhos (em close) que também anunciam a perspectiva do olhar de Safira Moreira. Mais uma vez, os olhos, a alma contida, interdita, é transposta para o campo filmico e expressa a relação entre olhares anunciada pelo gesto de Safira Moreira. São os olhos da mulher negra que não sabemos o nome que efetuam a primeira transição filmica do curta, do seu olhar para o olhar de Safira tal como nos sussurra o poema de Conceição Evaristo. São olhos que não conhecemos, entretanto, sabemos algo de sua história, do vazio de sua representação, evocado pela tela preta que vem a seguir. Conhecemos esse vazio nos olhos de nossas próprias famílias e lançamos o olhar desejante para as imagens elaboradas por Safira Moreira.



Através da metalinguagem, Safira expõe os dispositivos do enquadramento e mira, com olhos de alma negra, para as fotografias da própria família e das de outras famílias negras. A passagem em que famílias negras são capturadas pelo olhar, não mais maquínico e objetificador, mas afetivo da câmera de Safira Moreira, cola o campo filmico proposto pela autora nas proposições mais profundas da Negritude. Imagens que não são congeladas pelo olhar mas, movimentadas por ele, apontam para implicação entre o campo filmico e a imagem, marcando também um outro traço dos questionamentos que o cinema negro contemporâneo levanta para a compreensão e análise filmica. No gesto de Safira Moreira o campo filmico transforma a relação com imagem, a matéria fundamental do filme se torna então o próprio ato de reconhecimento implicado na ação de filmar. O gesto, inaugurado por Zózimo Bulbul, de lançar no campo filmico essa dubiedade da apropriação negra do aparato cinematográfico, que propõe e transforma as relações com a imagem, reivindica a história a partir do cinema e faz das operações do campo filmico um ato propositivo, que deseja

imagens possíveis, que movimenta famílias, que cura e refaz os laços entre fotografia e memória, enfim a serviço do afeto entre famílias negras.

Em *Elekô* (2016), do Coletivo Mulheres Pedra a experiência de transmutação pela imagem ocorre na relação entre corpo e espaço. Na obra seminal de Zózimo Bulbul, *Alma no Olho* (1974), o espaço fílmico é antropomorfizado na relação entre o contraste e o corpo negro em cena. Para as mulheres de *Elekô* (2016), é a sobreposição histórica entre corpo e espaço que é movimentada pelas imagens. Em seu ato de inscrição fílmica, o filme *Elekô* evoca o corpo negro como edificação da paisagem.



Na primeira cena do filme, somos dados a ver um conjunto de mulheres negras, seus corpos estão de pé e unidos pela proximidade, parecido com uma formação de um grupo canto coral. Inicialmente vemos as costas do grupo de mulheres, a câmera se opõe ao céu enquadrando as mulheres e o céu num plano contra-plongé. Ao fundo, o som de pau de chuva investe de textura aquosa o movimento do grupo que, como cardume, balança suavemente de um lado para o outro, num movimento bastante sutil. O ponto de vista da câmera muda e agora somos dados a ver o grupo de mulheres no centro de uma paisagem, seus corpos formam um amálgama vermelho e negro em meio ao Cais do Valongo, antigo "cemitério africano", na zona portuária do Rio de Janeiro. O balançar da carne conjunta do grupo se mistura com o barulho de ondas do mar e o som do pau de chuva anterior. A câmera se aproxima do amálgama vermelho e nele descobre rostos e olhares contraídos. Uma cena de aflição, gemidos, choros toma o quadro e incita um ar de contemplação atlântica do mar e da paisagem do Cais do Valongo. A cena, gravada no anoitecer, incorpora o tom nostálgico e banzeiro da conotação notadamente escravocrata do lugar. O Cais, que recebeu um dos maiores contingentes de escravos da América, onde milhares de corpos negros foram depositados, lugar, tempo e espaço onde os corpos não sobreviventes da travessia eram "enterrados. A locação da cena congrega um sítio arqueológico histórico no Rio de Janeiro,

onde as mulheres, pintadas de urucum, arrancam das gargantas os gemidos, as lágrimas. Seus corpos, que compõe uma massa avermelhada, negra e trágica, fazem alusão ao navio negreiro, que desembarcou com milhares de pessoas escravizadas naquele mesmo local.

Podemos apreender, na passagem descrita, como a *dimensão plástica* do corpo negro, sua capacidade semântica propulsora, é explorada em *Elekô* (2016). O filme, realizado durante o 72horas Rio Festival, vencedor do prêmio de melhor filme, carrega em sua escritura incipiente a densidade semântica do corpo negro como elemento central de uma escritura na paisagem. São os corpos negros em pulsão atlântica que fundam o ato filmico de *Elekô* (2016), incorporando ativamente o contracampo disparado pela paisagem. Na cena seguinte uma das mulheres é carregada pelo coletivo, que continua a apresentar expressões de dor, nenhum consolo, nenhum olhar afável, nem mesmo a troca de olhares. O plano de uma das mulheres a mirar o horizonte marca o início da transição dramática do filme quando começam a soar as palavras em voz off que conectam este plano à cena posterior. Vemos em um plano aberto a mesma paisagem enquadrada do cemitério africano, desta vez as mulheres estão de costas para a câmera, posicionadas espaçadamente, com o rosto em direção ao cemitério. Na voz off, ouvimos o texto a "A loucura sã" de Simone Ricco;

A procura de sã consciência, de percorrer esse local, um ritual. Pequena África de chegar para morrer ou vingar, nos prazeres da vida, na gira, a girar. Na pedra, no porto, no morro, na praça, com harmonia, na loucura de criar. Esquinas, largos e vielas, cravejados de negruras, bares, lares, cantos, ervas, curas. Histórias encruzilhadas, multidão que entra e sai ao longo dessa beira de cais. Insanas passagens percorridas na sã consciência de que tudo que tem, existe, é. (RICCO, 2015 s/p)

A transição do arco do filme é encerrada com a declamação da própria Simone, em um *close* de seus lábios. Encerra-se a declamação do poema e vemos o título *Elekô* (2016), escrito em fonte preta em um fundo vermelho Urucum. O título faz alusão ao culto africano e afro-brasileiro à Yabá (Orixá feminino) Obá. *Elekô* é a designação iorubana do reinado de Obá, a sociedade *Elekô* formada pelas mulheres guerreiras. A palavra africana, signo de compreensão dos campos de força evocados pelo filme, remete à força das mulheres negras na criação de novas imagens, novos sentidos, novos mundos, brasis. O filme *Elekô* (2016) termina com uma roda de jongo no Cais do Valongo embalsamada e profetizada pelo vermelho urucum que colore as mulheres, os tambores e a fotografia da cena.

Elekô (2016) lança no campo filmico o diálogo do corpo com o espaço, o corpo negro é então aquele que, por um lado, forma o amálgama, a massa corpórea, que constitui a passagem, e, por outro, é ele mesmo a matéria plástica que suporta o diálogo semântico entre

as mulheres, sua carne, suas lágrimas e o navio negreiro. Assim, corpo e paisagem se misturam no ato filmico, de maneira que o filme, ritual como *Kbela* (2015), interpõe a zona da experiência negra no espaço. Ato filmico e ato vivido se fundem no caráter performático do curta-metragem que, se foi produzido em 72 horas - um flash de possibilidade cinematográfica-, as significações que alcança são profundas e longevas como o próprio Cais do Valongo e ressoa, a partir de sua escritura, diversas outras obras da diáspora, notadamente aqui *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul.

Na escritura filmica de *Kbela* (2015), o corpo negro opera como matéria sob o qual o signo da negrura é encarnado. O cabelo, para as mulheres negras, condensa os significados da opressão racial e configura uma experiência de ser e tornar-se negra no mundo. É o gesto filmico de transformação, de trajetória - vivido a partir da transição de Bárbara- que configura o campo de forças do filme. O cinema de Yasmin é então transicionado pelo corpo, e o corpo negro é ele mesmo veículo da transformação do cinema. Esse é o desejo preconizado pelo expurgo do corpo de Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1974), primeiros traços da escritura negra no cinema brasileiro que profetizam libertação vivida pelo corpo⁵⁰ em território filmico.

Em *Travessia* (2017), de Safira Moreira, é a própria fotografia que é investigada pelo olhar da cineasta. A relação entre fotografia, corpo e memória faz com que o campo filmico proposto por Safira, re-insira no campo da fotografia a história negada e vilipendiada dos povos negros no Brasil. Em sua escritura, Safira insere a fotografia como um campo de forças a ser movimentado pelo cinema. Ela anima e dá vida às imagens congeladas pelo legado imagético escravista, e devolve à fotografia o olhar negro cinematográfico. A metalinguagem é assim uma das forças evocadas pela diretora no seu campo dialogal com cinema, força que também está presente na obra *Alma no Olho* (1974) de Zózimo Bulbul onde o autor inscreve seu próprio corpo no fundo infinito branco, em um confronto histórico com o enquadramento.

Na operação filmica de *Elekô* (2016), o corpo negro se mistura ao espaço, fundindo em um amálgama histórico o corpo e a paisagem. Ao lançar os corpos avermelhados, atlânticos, na paisagem, a paisagem e sua imagem se fundem na operação significativa do filme, o cais, o navio, as mulheres negras e a Pequena África, criam um diálogo que desponta do seio semântico da Negritude. O campo filmico como campo de transformação, como linha de força em articulação com o corpo, é um das grandes lições de *Alma no Olho* (1974), obra em que o enquadramento do cinema é propositivamente alargado, expandido, dinamizado pelo corpo negro. Através dessa expansão, o cinema negro evoca o extracampo como linha de

⁵⁰ Para saber mais ver capítulo “Os olhos da besta: olhares negros e a proposta de Zózimo Bulbul” em que se reconhece o gesto do campo filmico proposto por Zózimo.

força composicional. Ao tomar o corpo como centralidade fílmica, o gesto de Zózimo recupera a historicidade do cinema e demarca um novo território de imagens. São imagens que escapam de uma atitude planejada e tomam o corpo como profundidade epistêmica a tensionar as linhas de força do próprio cinema.

Uma vez que a imagem é um dos principais elementos alicerçados na experiência racial, pensar o cinema negro a partir da Negritude significa também evocar as experiências das pessoas negras com as escrituras, narrativas e utopias anunciadas pelo cinema. Os filmes que analiso a seguir flertam com esse campo particular de problemas, são filmes que se colocam frente ao problema do tempo, em particular o tempo como concebido para as pessoas negras. São obras que vêm se consolidando no cenário da crítica cinematográfica por, justamente, compor a partir de uma perspectiva negra as narrativas ficcionais do tempo no cinema.

Passado, presente e futuro são atravessados pelo corpo negro, que compõe ou realiza o deslocamento temporal nas narrativas fílmicas. Vimos na sessão "*O tempo e o espaço em Alma no Olho (1974)*" como a deslocação temporal é uma operação que emana do seio epistemológico da Negritude, e como o corpo negro, matéria de compartilhar o tempo e o espaço, é o elemento primário da deslocação temporal na proposta de Zózimo Bulbul em *Alma no Olho (1974)*.

Ana Pi em seu filme *Noir Blue: deslocamentos de uma dança (2018)* promove uma discussão acerca de seu corpo encruzilhada e as trajetórias de sua criação. Em suas obras, Ana Pi explora a conexão entre danças urbanas e contemporânea negras e os conceitos de resistência, descolonização, deslocamentos, negritude, diáspora⁵¹. Sua poética encontra feliz os olhares do cinema, uma vez que a cineasta, coreógrafa e pesquisadora vêm ao longo de sua carreira experimentando os atravessamentos entre as imagens em movimento, e o movimento com a imagem, ousadias que podem ser experimentadas a partir do seu histórico videográfico. O filme recebeu prêmios e indicações em diversos festivais nacionais e internacionais, Janela de Cinema do Recife, 22º FestCurtas BH, 65º Festival de Curtas de Oberhausen (Alemanha), Mostra de Cinema de Tiradentes, IFFR (Roterdã, Holanda) e MOVE Centre Pompidou (Paris, França).

Noir Blue: deslocamentos de uma dança (2018) é um trabalho que desdobra de sua poética de encontro entre o preto, "black", e o azul. A turnê do espetáculo que dá nome ao filme, transforma-se em uma trama videopoética de Ana Pi sobre o espaço, o tempo, e o

⁵¹ Para conhecer mais ver o site da artista: <https://anazpi.com/>

movimento que afloram do solo existencial da Negritude. Na experiência imersiva do filme, somos conduzidos por sua voz a compor as imagens ausentes, esquecidas, fragmentadas para traçar elos entre os corpos, suas danças e seus movimentos na diáspora. Na obra *NoirBlue: deslocamentos de uma dança* (2018) mergulhamos no azul negro de Ana Pi e sentimos os sabores da diáspora ressoar entre suas imagens. São estes sabores e suas sutilezas que conectam Ana Pi a outros realizadores negros brasileiros que compõem o cenário de um cinema negro jovem, sobretudo de mulheres negras, que inscreve com suas imagens e partir delas os meandros teóricos e epistêmicos da experiência imagética negra na diáspora.

Em *NoirBlue: deslocamentos de uma dança* (2017), Ana Pi entoou sua própria voz num prelúdio narrativo de sua experiência em África: "É importante saber que o que estou vivendo agora é futuro que alguém sonhou pra mim há muito tempo atrás, e é por isso que peço a benção dessas pessoas mais velhas". O texto aparece em letra azul, num fundo preto. A benção aos antepassados em fundo preto é seguida do título do filme que toma a tela em letras grandes e em um azul distinto. O filme anuncia desde o início a apreensão de uma configuração específica do tempo, figurado a partir do preto, intemporal, que participa de toda a montagem. O preto inscrito em tela, assim como o azul, criam o diálogo que permite com que as operações de montagem de Ana Pi adquiram uma extensão temporal expandida. Os atos de sua performance, desfilados pelo olhar da câmera posicionada pela própria diretora, ganham uma dimensão continental, e intemporal, na medida em que põem em relação o corpo, o espaço e o tempo na escritura fílmica. *NoirBlue* é antes de tudo uma fabulação do tempo e espaço percorrido por Ana Pi, um corpo diaspórico. Seus movimentos fazem ressoar uma dança longeva, mas também íntima, anunciada pelas cenas performáticas do corpo da artista.



Em uma das cenas, é dado a ver Ana Pi com sua dança em uma ponte, ao fundo vemos um rio, a coreógrafa está vestida de um traje azul, com um lenço azul que faz parte da

composição de sua coreografia. Os dois pés, suspensos pela ponta, executam passos na paisagem urbana, enquanto isso, a narração de Ana nos transporta para as memórias de sua infância, evocadas pelas imagens de África. O preto como transição aglutina os sentidos da deslocamento temporal proposta pelo filme e agrega a profundidade histórica e a extensão continental da narração da artista. Percorremos, a partir do preto, a cartografia afetiva da autora na sua relação com o rio Níger, que torna audíveis aos espectadores as palavras, lugares, denominações étnicas e históricas ressoadas no preto fabuloso de Ana Pi: Niamey, Igbo, Uagadugu, Bamako, Luanda, Malabo, Tuaregs, Enougou, Lagos, Soninke, Yorubas Haussás. A tela escura intercala diferentes imagens que articulam o significante "preto", sua montagem suspende o tempo/espaço e nos carrega pela nuvem de lampejos que sobrevoam as existências negras diaspóricas. São nomes desconhecidos, terras jamais vistas, mas sempre imaginadas. A atlântida soterrada de Beatriz Nascimento. São imagens obscurecidas pelo tempo, encobertas pelo espaço. Imagens irrealizáveis, imagens para serem desejadas no escuro, no profundo preto azul desejante de Ana Pi. O exercício de fabulação proposto por Ana Pi faz com que suas imagens se transformem em pontos luminescentes, pixels a serem ainda localizados, iluminados, lampejos de desejo que se movem, em seu profundo preto, em seu profundo azul.

Como um piscar de olhos, Ana Pi desfila pelo nosso olhar as imagens que compõe o rio significativo de NoirBlue. A dança de AnaPi evoca tempos e espaços, funde as experiências historicizadas em seu corpo com ainda outras imaginárias, sonhadas, no preto profundo, o vazio transatlântico da Negritude. Seu sonho ressoa em nossa imaginação num plano silencioso, onde ouvimos somente a narração de Ana, vemos os movimentos repletos de azul, preto, de uma dança intemporal embalada pelo mergulho atlântico narrado pela autora "Eu desfaço as voltas que foram feitas de força na árvore do esquecimento. Eu mergulho nas águas abissais do oceano atlântico e vejo todo mundo, luminescentes, sons de baleia, sons de tambores, e o som do meu próprio coração. Meu pulmão se enche de um ar novo e eu mergulho outra vez. Mergulho nesses gestos e os dançarinos me perguntam: "você nunca veio aqui como é que você já conhecia? E, dançando, eu respondo: porque a gente tá no futuro". A dança intemporal de Ana Pi revoga o tempo e espaços coloniais, seu corpo encruzilhado realiza trocas entre tempos atlânticos e espaços diaspóricos. A partir dessa noção que Ana Pi insere numa marca mais documental outros corpos que dançam, "gênios que voam".



Os movimentos coreografados de Ana Pi atuam como fio condutor juntamente com o fundo preto, seus movimentos demarcam os deslocamentos no espaço/tempo e são os principais pontos de virada do filme, passagens de sua coreografia. Os movimentos inscritos evocam o saber de memórias profundas e, aos poucos, somos introduzidos na dialética entre o preto, instância de obscuridade intemporal, zona de imaginação suspensa, e o azul, pontos luminosos acendidos por Ana Pi e sua poética. O corpo, lugar imaginado, expressa a potência diaspórica e multilocalizada da artista, potência narrada pelas cenas que evocam os movimentos do corpo dançante, bem como o bailado de sua significação, quando a artista é arguida sobre sua origem. "Umas pessoas me falavam 'Ah Você vem da África do Sul' ". Outras: 'Você vem da Etiópia!'. "Não, Você vem do Congo?'. Não. 'Você vem de Moçambique?'. Outras, 'você veio do Benin ?' Eu só conseguia pensar: Sim, eu venho de todos esse lugares".

Nos minutos finais do filme podemos ver mais delineadamente os passos de dança de Ana Pi que se amalgamam pela sobreposição dos diversos planos, diversos locais, diversas paisagens, territórios, tempos, espaços, nos quais a artista inscreveu sua dança intemporal. Seus passos/atos numa África Subsaariana se misturam ao experimento poético de sobreposição. Nessas operações de sobreposição, seu corpo é ora subexposto, subdimensionado, ora ocupa o centro da tela, a tela inteira, num contraste entre os tons térreos e o azul. O corpo de Ana Pi ocupa diferentes posições e proporções no enquadramento, dando a ver movimentos mais sutis, como suas mãos, ou mesmo a oscilação aveludada de seu lenço azul, preto, até movimentos mais desenhados de seu corpo no espaço, saltos, piões e gestos mais estetizados. Seu ato, dança negra, azul demonstram o movimento de contração do corpo atlântico da negrura. "O continente que cabe em mim" e expansão, com sua dança espalhada pela África subsaariana, comuns às relações entre corpo e territorialidade expressa pela

negritude. "Um corpo memória de um continente", nas palavras de Beatriz Nascimento (1989).

A fabulação de Ana Pi, assim, inscreve as imagens da coreógrafa em relações de influências mais amplas do pensamento teórico e artístico dos autores da diáspora. O corpo e seu movimento é trazido como centro de deslocação espacial, é ele quem dá dimensão continental à dança de Ana Pi, do mesmo modo que o fundo preto, a zona desejança das imagens do reencontro com África, interferem na extensão temporal e espacial do próprio ato inscrito em cena. Suas imagens, assim, são lançadas na mesma zona intemporal de sua dança, imagens para o passado, o presente e o futuro. Como a artista mesmo anuncia: "Eu sei que agora também estou sonhando, com as pessoas que virão depois de mim". Como vimos em "Tempo e Espaço em *Alma no Olho* (1974)", a fabulação temporal é um das operações epistêmicas da Negritude na procura de pensar sobre si mesma e fazer os laços com um passado obscurecido, um futuro aterrorizante e um presente inaceitável. A Negritude, suas formulações epistemológicas, transpõe diferentes sentidos temporais em seu desejo de libertação, no campo do cinema negro esse desejo é traduzido por diversas tendências, que informam as nuances de viver o corpo, espaço/tempo da negrura.

O filme *NEGRUM3* (2018), de Diego Paulino, é um dos expoentes que afirmam a presença da estética afrofuturista no Brasil. Com um tom irreverente o diretor acompanha a luta das suas personagens pela ocupação do "espaço preto", a partir de uma trama que investiga a negritude em suas múltiplas expressões de diversidade sexual e de gênero e que alcançou notoriedade perante público e crítica constituindo-se como uma obra chave para entendermos as questões pertinentes do cinema negro contemporâneo. *NEGRUM3* insere a deriva dos corpos negros LGBTQI+ nas telas grandes do cinema e recupera discussões históricas importantes para a Negritude, uma vez que a experiência atlântica de colonização dos corpos negros não incidiu somente na forma dos signos da negrura, mas também também nas cishetronorma, na reprodução de um modo de vida tipicamente ocidental, moderno e escravocrata. A elaboração dos anseios da Negritude a partir das corpos LGBTQI+ é trazida à tona pela escritura de *NEGRUM3* que não só se relaciona com a ampla agência negra na criação da música eletrônica, presente na trilha de *PodeseDesligado*, como também aponta para o protagonismo contemporâneo das corpos negras na cena eletrônica da cidade de São Paulo. *NEGRUM3* é a reivindicação do *espaço*, a partir do espaço fílmico, onde corpos negras celestes irrompem o tempo/espaço colonial.

O prelúdio irônico de NEGRUM3 "adverte" sobre o conteúdo do filme, fazendo uma justa alusão à perspectiva permanentemente censurada que corpos negros sofrem nos meios de comunicação. A ANCINE - Agência Nacional de Cinema retirou o apoio para participação dos filmes brasileiros em festivais internacionais que abordam a diversidade sexual e de gênero. No mesmo ano (2018), uma série de obras LGBTQI+ tiveram seus recursos, aprovados por concurso público, suspensos. É nesse cenário aterrador que NEGRUM3 consolida seu sucesso de público e crítica, recebendo também um forte apoio do movimento negro pela dissidência de gênero.



Nas primeiras cenas de NEGRUM3, estamos de frente com Eric Oliveira. Sua corpa negra e gorda aparece num plano médio, podemos ver seus seios descobertos, seus olhos semiserrados e seu cabelo cor de rosa choque. O enquadramento muda e agora somos dados a ver quase a totalidade do corpo de frente, Eric veste uma cueca branca, está seminua. O fundo preto permite que observemos detalhes de sua pele e corpo, nada mais ocupa cena. Na cena seguinte somos dados a ver um espelho quebrado. A aparição do espelho opera o reverso da aparição do corpo de Eric, primeiro vemos o espelho de corpo inteiro, de longe, para depois o enquadramento nos aproximar de suas rachaduras. Num plano aberto lateral, Eric se aproxima do espelho, onde também está o foco de luz. Novamente a câmera enquadra Eric e o espelho que se tocam emitindo um ruído na imagem, um choque. A montagem então nos leva para diversos cortes dos figurinos em cabides, são roupas femininas, aveludadas, coloridas. Em frente ao espelho quebrado, Eric se maqueia e desfila com alguns dos figurinos suspensos, seus passos são firmes e sua postura é altiva. Eric encara os figurinos suspensos e veste alguns mesmos ali em cena. O corte nos leva para uma cena curta de Eric dentro de um banheiro, de frente a outro espelho. A montagem intercala as imagens da casa de Eric com as imagens do set montado em um palco com o espelho quebrado e os figurinos suspensos. A voz off de Eric conecta as duas imagens: "É bem estranha, assim, a sensação de não ser aceito pela sociedade,

um corpo proibido sei lá...". Rapidamente a voz de Eric se junta a outras vezes que narram a experiência de corpos negros, gordos e trans e suas impressões sobre as andanças no mundo. As falas começam a se tumultuar com ruídos eletrônicos enquanto Eric se contorce no palco com os figurinos, que agora estão no chão. Um estouro toma conta da banda sonora e diversos xingamentos, tiros, cacetadas, passam a guiar sonoramente a performance de Eric que contorce corpo e rosto em meio as seus figurinos, arranca os cabelos, tapa os ouvidos, os olhos. A cena agonizante de Eric é intercalada com as imagens de seu cotidiano, no metrô, na estação de trem. O ritmo da montagem acelera juntamente com os atos de auto-penitência de Eric, que toca violentamente seu corpo com as mãos e rasga seu figurino.

A cena conturbada nos leva ao plano de Eric rendida, no chão, de frente ao espelho despedaçado. Eric se levanta, de frente ao espelho quebrado, e começa a reelaborar o caos da cena anterior, dando voltas com seu corpo, ainda seminu, no cenário desfigurado. A voz off anuncia a virada dramática do filme: "A minha estética ela foi construída por eu achar que antes eu não podia ser o que eu queria ser, sabe? Eu não podia me sentir bem". Nesse momento, Eric pega um de seus figurinos restantes, um vestido colorido bem menor que seu tamanho, ela amarra-o ao corpo enquanto a trilha sonora entoia "Gritaram-me negra" de Victoria Santa Cruz. Eric se livra do vestido amarrado e empunha as mãos para o alto num gesto típico de empoderamento negro. Ela encara o espelho, empunha mais as mãos, faz alguns passos dançantes e finalmente sua corpa negra, gorda e trans realiza o arco da primeira parte de NEGRUM3.

A performance de Eric também apresenta o gesto de um território fílmico da transformação do corpo. O corpo negro, assim como o de Zózimo, se contorce na procura pela autoidentificação. Diante do espelho quebrado, Eric realiza outro ato exorcista, consolidado pelo tom teatral dado pelo palco em que ocorre a performance, e também pela iluminação. A presença, então, é evocada por todo o filme, seja pela linguagem teatral do registro audiovisual, seja pelo rastro documental - as imagens de Eric em seu cotidiano são imiscuídas a o ato performático. Dessa maneira, Diego Paulino lança num ato fílmico a concepção performática que o corpo de Eric ocupa na cena. Seu exorcismo assume um caráter primordial para a narrativa proposta por NEGRUM3 que enxerga nessas corpas negras LGBTQI+ uma promessa de ressonâncias passadas e futuras, uma transformação. É como uma corpa com capacidade de expansão que Eric encontra outros corpos negros, nas cenas que demonstram o afeto entre Eric e uma série de outras pessoas que a tocam e a abraçam. Através de fotografias familiares somos apresentadas à Eric (Eric Oliveira), 19 anos. O filme segue com Eric

Oliveira e suas andanças pela capital paulistana, diversas pessoas a encontram, compondo o espaço junto a ela.

Uma transição clássica para o céu encerra o prelúdio de NEGRUM3. O letreiro é seguido pela passagem do filme anunciada pelo título do texto que guia todo o segundo bloco: "Manifesto Espaço Preto". Nessa passagem do filme são mescladas cenas performáticas com trechos de entrevistas com artistas, performers, vjs, assumindo o tom político do futurismo e exibindo corpos negros em performance. Numa primeira cena algo como um apresentador fantástico enuncia o texto-guia pelas imagens que se seguem. Nesse bloco, são dados a ver dois dançarinos que inscrevem no bailado cênico movimentos do Vougue e uma cena de um grupo de jovens negros trajando roupas futuristas, filmadas no terraço de um prédio. Ambas as cenas são bastante estetizadas o que dimensiona o compromisso de Diego Paulino, admirador assumido da sci-fi, com a estética futurista. O ritmo da montagem, seus múltiplos enquadramentos e cortes, embalados pelo som da trilha eletrônica de PoderserDesligado dinamizam as imagens das pessoas negras, que piscam na tela seus olhares afirmativos. Nesse espaço construído pela demarcação estética, espaço preto, o texto inscreve o desejo objetivado " Juntos escurecemos o céu desbotado que nos cobre em busca de recriar nosso presente, reconhecemos a força daqueles que vieram antes de nós, e concebemos o futuro àqueles que estão por vir".



Uma nave espacial em pouso aterrissa no território cênico e o corte a seguir nos leva para depoimentos da musa Drag Arethe Sadcik, atriz, cantora e educadora negra em luta pela existência negra LGBTQI+. O filme encerra com a performance Negrume por Aretha Sadick e Eric Oliveira, um grito pela "independência do corpo negro", num cenário mais ainda dedicado esteticamente ao futurismo. Uma escadaria brilhante e laranja, uma coroa gigantesca de rainha estrelar, figurino e maquiagem de dignidade intergalática. O quadro nos remete aos carros alegóricos do carnaval onde Aretha e Eric Oliveira "panteras negras e livres" dançam e

cantam a letra provocadora e irreverente. São frases de afirmação negra que "devoram" as prerrogativas da branquitude sobre os corpos negros. A seguir são dados a ver outras pessoas negras no quadro enquanto Aretha Sadick evoca os nomes da luta negra: MalcomX, Spike Lee, Zózimo, Marielle, Carolina de Jesus, Dandara, Zumbi, Mandela, Marlon Rigs, Luther King, entre outrxs.

A categoria *espaço* é mobilizada por Diego Paulino, no diálogo com os conceitos afrofuturistas. *NEGRUM3* (2018) apresenta os territórios, *espaços*, em que a negritude toma a cena na cidade de São Paulo. Do mesmo modo exhibe os movimentos, *espaço*, de expressividade das corpos negras LGBTQI+ na luta cotidiana contra o espaço/tempo que as objetifica, e finalmente anuncia o *espaço* sideral, o espaço tal como concebido para além das fronteiras coloniais, como um *espaço* fundamentalmente preto, que abrange as múltiplas dimensões espaço-temporais das corpos que bailam o gesto filmico de *NEGRUM3* (2018). O corpo como fronteira espaço-tempo é o centro da passagem afrofuturista de Diego Paulino, porque expressa a partir de ficcionalidade um anseio de liberdade vivido pela Negritude também de outros espaços e tempos, evocados principalmente a partir da trilha sonora de PodserDesligado⁵². O espaço sidéreo é anunciado a partir do corpo negro, como ato que rompe o constrangimento do próprio espaço/tempo colonial. *Tempo e espaço* são categorias exploradas por Diego Paulino em sua fabulação filmica que aborda o *espaço* tanto a partir das corpos negras, que tensionam os limites do espaço/tempo colonial, como a partir do *espaço* como dimensão também do tempo, um espaço sidéreo, imaginário, que passam a ser habitados pelas *corpas* pretas em luta. A fabulação de Diego Paulino conecta, a partir dos elementos que mobilizam, diversos outros pensadores da diáspora, fazendo com que a obra figure como um dos filmes contemporâneos chaves para entender a reivindicações de um cinema negro no Brasil.

Depois de percorrer as poéticas do corpo transformado pelo território filmico, do espaço e tempo suspenso pelo território filmico, finalmente chegamos às poéticas da carne, encarnadas nas escrituras filmicas de jovens realizadores e realizadoras negras. A transmutação da carne também é um desejo territorializado em espaço filmico no cinema negro contemporâneo à luz de Zózimo Bulbul. Analisaremos aqui dois filmes que discorrem, de maneiras distintas, sobre o elemento poético da carne e que foram endossados pela programação de festivais de cinema: O filme *Chico* (2016), dos irmãos Carvalho e *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016), de Michelle Mattiuzzi.

⁵² A trilha sonora de PodeSerDesligado evoca o repertório afrofuturista de Sun-Ra, músico, escritor, compositor e roteirista negro da década de 70.

O curta-metragem *Chico* (2016), dirigido pelos irmãos Carvalho, foi um dos filmes que contribuíram para consolidar a presença da discussão afrofuturista no cinema brasileiro contemporâneo. Nesse sentido, o curta-metragem tem ajudado a compor o panorama sobre as principais questões do futuro negro no país, apresentando uma discussão sensível sobre a redução da maioridade penal, uma das pautas mais proclamadas pela elite racista brasileira. *Chico* (2016) nos transporta para um futuro próximo, 2029, onde as crianças negras são encarceradas "preventivamente" pelos atos que poderiam cometer. Nesse futuro, uma mãe solteira sofre os desígnios de parir um filho "marcado" por uma tornozeleira que se tornou obrigatória para crianças negras e faveladas. No futuro não muito distante, estas crianças são enviadas compulsoriamente para centro de detenções "preventivas" quando completam 10 anos. A festa de aniversário de Chico, personagem infantil da trama, se transforma então num episódio doloroso que aponta para a alienação parental eminente. Com um tom dramático e incisivo *Chico* (2016) evidencia o presente de encarceramento e morte vivido pela população negra no Brasil.

Nas cenas iniciais de *Chico* (2016), o grito de dor rasga a banda sonora num quadro tomado de preto por inteiro. Choros e gemidos persistem na tela preta até que um outro grito nos dá a ver o corpo de uma mulher negra no fundo do quadro. A fotografia é escura e vemos seus tornozelos ostentando uma tornozeleira metálica, a mulher estende os braços ao agente penitenciário que está de costas e segura um objeto metálico e cilíndrico nas mãos, outra tornozeleira. O próximo plano exhibe uma mulher negra com um bebê no colo, o título do curta aparece em uma tela preta embalado pelo *miami bass* anos 90⁵³. Dentro de uma oficina metalúrgica uma mulher negra manuseia uma das máquinas enquanto o noticiário televisivo anuncia os resultados da medida de segurança pública adotada em 2019 que prevê o encarceramento de crianças negras, pobres e faveladas a partir dos 10 anos. A mulher fuma um cigarro tensa enquanto a voz televisiva ressoa na oficina até que volte ao trabalho. O plano de uma criança correndo por becos e vielas é intercalado com as imagens da mulher na oficina, o *miami bass* anos 90 embala as cenas em que câmera acompanha o movimento da criança.



⁵³ Miami bass é como é

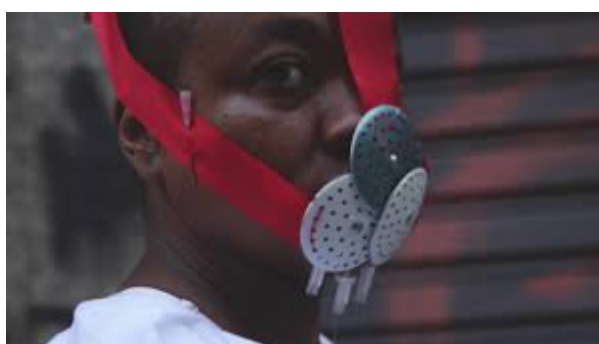
Num casarão abandonado a mulher procura por Chico enquanto jovens e crianças negras preparam barricadas com carteiras escolares e constroem bombas de coquetel molotov com garrafas de vidro. A mãe está na oficina enquanto uma voz no rádio articula as informações e afirma que haverá o enfrentamento comunitário aos raptos de crianças e assassinatos cometidos pelo Estado brasileiro. A mãe de Chico manipula uma barra de ferro com um martelo, uma martelada faz a transição entre esse plano e a cena de Chico e a avó sentada num sofá. Começamos a ouvir tiros e estouro de foguetes, a avó se levanta do sofá e podemos apreender a cena de invasão policial ao casarão. Tiros, bombas, correria pelos corredores. Enquanto ocorre a invasão policial, a mãe de Chico o leva para a oficina. Na oficina mecânica, a mãe amarra os pé e mãos de Chico em uma estrutura de cruz, prega os pés e mãos do filho com um prego e um martelo. A transição em tela preta nos leva ao plano de Chico crucificado, de pé, e preso por uma corrente pesada de aço. Um outra transição em preto nos leva para o plano lateral de Chico e sua mãe dentro da oficina, os dois estão de pé se encarando, um corte nos leva para o rosto da mãe que chora. Na sequência final do filme Chico está voando em uma pipa, crucificado, enquanto a mãe segura a pipa por uma pesada corrente.



O filme *Chico* (2016) se transformou numa referência obrigatória para a discussão do encarceramento negro no Brasil. A trama de *Chico* (2016) começa com uma discussão sobre o encarceramento negro, realidade inexorável no Brasil genocida, e acaba com uma criança, a personagem principal, crucificada. A crucificação de Chico como solução num o arco

dramático claramente fincado no presente acumulativo e necropolítico nos leva a entender como *Chico* (2016), um filme ficcional com uma pegada de realismo fantástico, traz à tona escrituras sensíveis de um cinema afro-diaspórico. A carne em *Chico* (2016) materializa a própria condição inescapável do destino da personagem, libertar-se da morte para Chico e sua mãe é transcender a condições de sua própria carne numa analogia com a mitologia cristã. Crucificar Chico, retirar dele a condição de sua carne, parece como solução no arco final do filme. Como o próprio Cristo, Chico foi elevado aos céus, expressando uma única possibilidade de viver perante a vida precária de sua condição encarnada, uma condição de violência e morte. Dessa maneira, *Chico* (2016) lança em território fílmico o desejo manifestado de liberar-se da carne, de superá-la através da imagem, no fantástico de sua escapatória. Essa tensão particular entre a carne e a imagem, expressa no desfecho do filme, é um exemplo de como as estruturas narrativas quando traduzidas a partir de uma perspectiva epistemológica negra aderem a outros significados, e expressam dinâmicas mais profundas de entendimento das obras negras que pulsam do seio da Negritude. A potência da poética encarnada de Chico se realiza na sua ligação intrínseca com a dimensão massiva da experiência da personagem, que integra racialmente a massa de corpos negros que incrementam os números do genocídio no país.

Nesse sentido, o filme *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016), de Michelle Mattiuzzi, diferencia-se radicalmente de *Chico* (2016) na relação entre a carne negra e o desejo manifestado em território fílmico. Se em *Chico* a poética carnificada se faz presente pela metáfora de sua sublimação, da sublimação da dor da carne, em *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016) é justamente a encarnação da dor, a transformação da imagem pela carne que está em jogo. Em *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016), Michelle Mattiuzzi realiza uma perambulação pelas ruas do rio de Janeiro até a estátua de Zumbi dos Palmares, monumento na Av. Presidente Vargas. A estátua que ostenta a cabeça do líder negro Zumbi do Quilombo de Palmares fora alvo de pichações nazistas no ano anterior à performance de Mattiuzzi. Em seu filme, Mattiuzzi inscreve a própria carne na imagem a partir de um diálogo com a paisagem urbana e a memória de Zumbi dos Palmares.



Na primeira cena de *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016) nos é dado a ver a imagem da estátua de Zumbi dos Palmares, uma cabeça figurada no centro da Av. Presidente Vargas. O vermelho sangue toma conta gradativamente da tela e somos levados para a cena em que a performer caminha pelas ruas do Rio de Janeiro, a câmera a acompanha. A performer traça um vestido branco e possui uma máscara de flandres no rosto amarrada por fitas vermelhas. Um plano lateral que mostra o olhar e o rosto de Mattiuzzi coberto pela máscara de flandres é paralisado. Nessa imagem congelada o vermelho inunda novamente a tela e nos leva para um plano com as mãos negras que costuram a máscara de flandres. Em frente ao espelho, a performer experimenta a medida da máscara que tampa completamente a sua boca. Um corte nos leva novamente à cena de Michelle Mattiuzzi e a máscara de flandres nas ruas. A performer caminha em direção ao monumento Zumbi dos Palmares, na avenida de tráfego intenso, sobe as escadarias e se posiciona em frente ao monumento. O quadro primeiramente dá a ver Michelle com a máscara de flandres e o letreiro - Zumbi dos Palmares - e se move até que se veja apenas a estátua da cabeça de Zumbi. A próxima cena dá a ver o rosto de Michelle Mattiuzzi enquadrado com a estátua de Zumbi ao fundo. A performer começa a desatar os nós de sua máscara da máscara de flandres, aos poucos retira as agulhas de metal que prendem seu rosto à máscara.

A retirada do ferro que aprisiona sua boca faz com que escorra pelo seu rosto o sangue, que se espalha por todo o corpo. A câmera se aproxima ainda mais do rosto negro que sangra em frente à estátua de Zumbi. Ao som de "No more, my lord", uma canção gravada nas penitenciárias do Mississippi dos anos 50, o vermelho derramado do sangue se mistura ao vermelho da transição filmica, que transborda do corpo e invade a tela, tomando-a por inteiro. A imagem da boca completamente atada pelo ferro é transicionada, pelo vermelho, para uma passagem que dá a ver a performer num plano médio. Um close em sua boca dá a ver o ferro que atravessa seus lábios negros, a câmera se aproxima dos olhos concentrados de Mattiuzzi que exprime lágrimas que correm o rosto, corporificação aquosa da dor histórica do silenciamento. Um corte nos leva novamente ao rosto enquadrado de Mattiuzzi em frente ao monumento Zumbi dos Palmares. Na cena, Michelle retira os ferros que perfuram sua carne. O vermelho escorre enquanto a câmera desfocada, procura o enquadramento entre o rosto da

performer e a estátua de Zumbi. O plano termina com um enquadramento que dá a ver o rosto de Michelle e a cabeça de Zumbi, num plano contra-plongé. As próximas imagens são de Michelle e o vermelho que escorre em seu corpo. Em diferentes planos vemos o rosto ensanguentado de Michelle em meio à paisagem urbana do Rio de Janeiro, suas mãos seguram a máscara de flandres. Ao fim, com uma das mãos, Michelle empunha o pulso para o alto, num ato de alusão ao empoderamento negro. Seu punho erguido é enquadrado com a cabeça de Zumbi ao fundo. O vermelho invade novamente a tela e perdura por alguns segundos até que o título "Experimentando o Vermelho e Dilúvio" surge no centro da tela.



Em *Experimentando o Vermelho em Dilúvio* (2016) podemos apreender o campo fílmico proposto por Michelle Mattiuzzi, como um território de encarnação da dor, e também de sua transmutação. No filme, as linhas de força que tensionam a imagem, entre o registro realista da performance e a composição fílmica do vermelho, retomam a pulsão declarada de Mattiuzzi de fundir no espaço fílmico *a carne* com a imagem. A partir de seu próprio sangue derramado na imagem, sacrificado, a performer modifica as relações entre seu corpo e a estátua gélida do monumento na paisagem urbana. De frente para a estátua de Zumbi, Michelle expurga o mal da máscara de flandres, o mal que acomete as milhares de bocas apodrecidas pela violência colonial. O vermelho sangue que deságua nas cenas do filme, nos leva a dimensão sensorial urgente da performance de Mattiuzzi. Ao colocar seu corpo em sangramento em diálogo com a estátua de Zumbi, Michelle presentifica, a partir da carne, a imagem de Zumbi dos Palmares. Ela faz viver a estátua de mármore a partir de seu próprio sangue, as duas imagens, assim mescladas, aludem a continuidade vívida da luta dos povos negros no Brasil, assumida mais drasticamente pelo punho erguido da performer.

Os filmes brevemente analisados neste capítulo nos ajudam a compor a influência de *Alma no Olho* (1974) no cinema contemporâneo. Essa influência, entretanto, não se dá a partir

de uma continuidade formal, mas, sobretudo, epistêmica entre as obras, que desdobram em imagens, territórios fílmicos e gestos a profundidade da experiência histórica negra em relação à imagem. Como anuncia Yasmin Thayná no preâmbulo do capítulo, o cinema negro contemporâneo vem expressando o desejo pungente, um grito de alma negra no cinema brasileiro, um cinema que se propõe a traçar novos caminhos entre imagem e Negritude, com a alma negra nos olhos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa partiu do desejo de consolidar um marco inicial para pensar o cinema negro no Brasil a partir da obra fundadora *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul. O filme, censurado em 1974, apresenta em sua escritura uma série de conceitos que dizem respeito às experiências profundas da Negritude diaspórica com a imagem, o corpo e o próprio cinema. Assim, *Alma no Olho* (1974) torna-se um precedente epistêmico fundamental na discussão acerca do cinema negro brasileiro, além de figurar um verdadeiro divisor de águas na vida de Zózimo Bulbul, pois é a obra que inaugura sua carreira como diretor. A retomada de Zózimo Bulbul por parte de uma geração de jovens realizadores negros, sobretudo no curta-metragem, aponta para as implicações que a obra exerce nas reivindicações do cinema negro brasileiro contemporâneo, cenário de enunciação da pesquisa. A partir de uma metodologia analítica que se ergue dos mananciais de sentidos da Negritude conseguimos percorrer alguns traços da poética de Zózimo Bulbul que fazem desvelar as profundidades epistêmicas que justificam a referencialidade da obra.

Alma no Olho (1974) opera em sua escritura fílmica diversos conceitos que permeiam a relação entre cinema e negritude no seio das experiências afrodiáspóricas. A força epistemológica e existencial da obra foi transposta pela pesquisa a partir de três eixos analíticos: *corpo, carne e escritura; tempo e espaço; e olhares negros*. A análise empreendida a partir desses eixos analíticos se desdobrou em três sínteses conceituais, certamente melhores exploradas em análises posteriores, são elas: a *poética encarnada*, a *fabulação negra* e o *território fílmico negro*. A interdisciplinaridade proposta pela pesquisa trouxe à luz a ressonância atlântica das preocupações de Zózimo e a pertinência de configurar um campo crítico para o cinema negro brasileiro que ultrapasse as perspectivas de racialização e que se arrisque na elucidação das operações de significação do fazer artístico negro como pertencente aos mananciais de sentidos vividos pela Negritude. A escrita do trabalho, que ganhou um tom ancestral sob as margens do Rio Paraguaçu, repartiu em quatro diferentes ilhas de palavras o mergulho na obra de Zózimo Bulbul. São atos que versaram sobre a implicação dos sentidos apreendidos da obra para a experiência afrodiáspórica, relacionando as questões evocadas por Zózimo a outros atores da diáspora, escritores, performers, cineastas, artistas visuais.

No ato *O espelho quebrado: corpo carne e escritura* analisei a escritura do corpo em *Alma no Olho* (1974), de Zózimo Bulbul, a partir de um análise detida frame a frame. Pude apreender com a análise a centralidade do corpo na poética de *Alma no olho* (1974), o corpo

figura no filme como principal camada de composição, a matéria sobre a qual se operam as transições dramáticas, as tessituras visuais, as fabulações. A partir do corpo e através dele, Zózimo Bulbul realiza o arco dramático, cujas passagens aludem à escravização, enclausuramento, absorção do negro numa sociedade de classes e finalmente a liberação do negro das algemas coloniais. Em todas essas transições, corpo e fundo infinito branco, tensionados pelo contraste acentuado do filme, conformam a célula significante das ações de Zózimo Bulbul e dão a ver a articulação entre sua escritura, um corpo que se apresenta às partes, e a história das imagens coloniais. Essa capacidade do corpo negro de congregar significados históricos, como significante multidimensional é o que denominei de *qualidade plástica*.

O corpo negro é, assim, tomado pela obra de Zózimo Bulbul a partir da plasticidade, de sua potência multidimensional, que adere à visualidade densidade, volume, peso configurado a partir da articulação imagética desse corpo ao longo da história. A relação entre corpo negro e a história da arte e do cinema foi também elucidada no capítulo e partiu, principalmente, de duas articulações. A primeira articulação apresentada realiciona as operações filmicas de Zózimo Bulbul com o dispositivo do enquadramento fazendo alusão à inserção imaginária da negritude do mundo a partir dos paradigmas pictóricos ocidentais, sobretudo na pintura colonial. A segunda trata da relação entre representação e os corpos negros genocidados na medida em que o aparato médico-legal, sobretudo com base nas teorias racialistas do século XX, foi responsável por conferir à representação o poder de gestão bipolítica dos corpos negros.

As articulações entre imagens coloniais, representação e corpo na análise da obra de Zózimo Bulbul demonstraram o que denominei de *poética encarnada* como atravessamento nas escrituras de autores negros presentes também nas obras de Toni Morrison (2003), Moisés Patrício (2015) e Paulo Nazareth (2013). A *poética encarnada* foi depreendida a partir da noção de que a fantasia colonial impediu que a escravidão pudesse se estabelecer como imaginário secular: nesse regime de representação o negro está condenado a uma esfera imaginária de seu corpo encontrando dificuldades de elaboração de seu esquema corporal. O vazio do corpo, legado da colonialidade das imagens, faz com que muitos artistas negros operem dentro de uma poética que busca trazer a carne como elemento de significação dos martírios sofridos pela Negritude. Esse desejo de encarnar a partir da imagem é lançado em campo fílmico pela obra *Alma no Olho* (1974) e por outros artistas da contemporaneidade.

Em *Tempo e Espaço* investigo como a escritura de Zózimo Bulbul navega por estas duas dimensões, tanto do ponto de vista dramático, quanto do ponto de vista escritural. A escritura do corpo, ocupa uma centralidade nos problemas explorados no capítulo, uma vez que o mecanismo de fabulação temporal, tal como evocado por Bulbul, prescindiu do corpo para existir. Assim, primeiramente, analisei o dispositivo de deslocação temporal de Zózimo, o corpo, e sua relação com uma episteme própria da Negritude. Em *Alma no Olho (1974)*, o tempo articula-se a partir de uma dimensão incorporada da ação, não há portanto uma estrutura de drama, mas antes uma fabulação temporal que reitera a centralidade do corpo para a obra. O caminhar de Zózimo Bulbul pelo tempo/espaço fílmico foi analisado sob a égide do pensamento negro e suas operações de deslocamento em relação ao tempo/espaço, onde pudemos traçar um rastro de aglutinação entre a obra de Zózimo e a de outros autores da diáspora configurando o que denominei de *fabulação negra*. A *fabulação negra* como traço comum de deslocação temporal são tomados pela pesquisa como resposta a um presente inexorável de humilhação, encarceramento e morte vividos pela população negra em escala mundial. Zózimo, assim como outros autores elucidados no capítulo, levanta-se frente ao terror ilimitado e lança seu corpo contra o tempo/espaço da clausura, evocando o deslocamento temporal como epistemologia do pensamento para a Negritude.

Na análise da obra de Zózimo Bulbul, identifiquei as formas fílmicas que consolidam a sua *fabulação negra*. A primeira delas é a articulação de Zózimo entre tempo/espaço e as africanidades no Brasil na passagem em que os objetos africanos, utilizados no filme, denotam uma indicação espacial (africana) e temporal (pretérito). Em um outro momento, apreendemos como a fotografia, o cenário, o contraste acentuado e a articulação entre o corpo negro e o fundo infinito branco, contribuem para consolidação da significação do espaço fílmico como alusão ao tempo/espaço acumulativo (presente), imóvel (inabalável) de enclausuramento e morte vivido pelas pessoas negras. O trânsito temporal evocado por Zózimo Bulbul também se utilizou de um amplo repertório de deslocação no espaço/tempo por parte da Negritude: a linguagem do transe. O transe é então trazido para análise a partir da cultura popular, sobretudo na América. Ao evocar o transe como deslocação do espaço/tempo Bulbul dialoga com as africanidade e latinidades de seu país, presentes na dança de pé do caboclo, nos rituais do candomblé nagô, na angola da capoeira, da nganga do candombe mineiro dentre outras inúmeras manifestações da cultura afroamericana que evocam a deslocação do tempo e multidimensionalidade do corpo afrodiaspórico.

Em *Os olhos da besta: olhares negros e a proposta de Zózimo Bulbul*, explorei a profundidade do gesto de Zózimo Bulbul a partir dos jogos de olhares que propõe em sua obra, fundadora do cinema negro no Brasil. O olhar é deslocado por Zózimo não só a partir de sua escritura, mas também a partir de um *território filmico negro*, de um campo filmico fundado, no ato de dupla enunciação galgado pelo autor. Essa dupla enunciação parte, por um lado, da proposição de um olhar negro no cinema a partir do contracampo, da produção e criação de imagens, e por outro, no campo da miragem, no ato de olhar para si, de dar ver a própria negritude a partir do cinema. O gesto de Zózimo em *Alma no olho* (1974) foi analisado a partir desse desejo de lançar em campo filmico as transformações e dinâmicas epistemológicas da Negritude e sua relação com a imagem. A partir da obra que marca a sua carreira como diretor, Zózimo Bulbul propõe um novo jogo de olhares onde a Negritude é expressa a partir da criação, fruição e crítica das imagens.

O olhar convocativo de Zózimo para o cinema negro propõe a destituição do olhar colonial universalizante e a criação de um território seguro do olhar. Um território onde pessoas negras possam fruir imagens, mirar a negrura e investir o olhar a partir de um campo de experiências imagéticas próprias da negritude. Analisei a profundidade do gesto de Zózimo na relação com o território filmico a partir de três paradigmas que conformam a enunciação do filme. O primeiro paradigma analisado foi aquele anunciado por Beatriz Nascimento (1989) como *a experiência do exílio, a experiência da perda da imagem*. Toda a pesquisa partiu da assimetria inerente na relação com o cinema quando se trata de pessoas negras, uma vez que essas foram delegadas ao deserto imagético instituído pelo olhar colonial. O segundo paradigma com que analisei a obra de Zózimo repousa sobre o lugar ou não-lugar da representação, uma vez que a compulsoriedade de adesão ao olhar colonial conforma muito da experiência das pessoas negras com a imagem. A adesão compulsória às imagens coloniais cria distúrbios psicológicos e corporais entre a comunidade negra o que faz com que a *cura* para a ferida imagética colonial tenha sido especulada por diversos autores da diáspora, entre eles Zózimo Bulbul, e seu ato de auto-exorcismo perante a câmera. Por fim, dediquei-me a percorrer o que seria o terceiro paradigma, aquele fundado pelo gesto de Zózimo, que é a constituição de um *território filmico negro* onde pessoas negras possam fruir novas imagens, promover outros jogos de olhares e reivindicar o olhar como instrumento de resistência (hooks, 2019). Em seu primeiro curta-metragem como diretor, Zózimo Bulbul retoma e devolve ao olhar cinematográfico as provocações próprias de um olhar negro, apontando para

um campo amplo de imbricações entre olhares na experiência da Negritude levada a cabo também por jovens realizadores contemporâneos.

Finalmente, no capítulo "Zózimo, Presente!" me dediquei a mapear brevemente as ressonâncias dos problemas tratados por Zózimo Bulbul em *Alma no Olho* (1974) na produção do cinema negro contemporâneo, sobretudo no curta-metragem. São filmes que dão a ver algumas conceituações propostas pela a pesquisa a partir do *corpo*, da *carne*, do *tempo/espaco* e do *olhar*. Na sessão final, apresentei uma filmografia conceituada a partir dos circuitos de festivais nacionais e internacionais, com filmes de diretoras e diretores negros jovens, apontando para o protagonismo feminino e LGBTQI+. O espaço multidimensional da experiência negra da imagem fundado por *Alma no Olho* (1974) é retomado pel(a)os cineastas negro(a)s a partir de operações como a auto-inscrição, o desejo transmutação da imagem a partir de um território fílmico, a fabulação como operação do tempo/espaco, o olhar devolutivo aos instrumentos do olhar colonial (fotografia, pintura, cinema) e a aderência a uma *poética encarnada* que figura o desejo de fazer fundir imagem e corpo através do ato fílmico.

Essa pesquisa procurou, numa atitude analítica transversal e multidisciplinar, fazer jus à pertinência da obra de Zózimo Bulbul como coração pulsante no seio da Negritude. Para tal, adotei referenciais teóricos que versam sobre a experiência negra nas Américas a partir de uma perspectiva afro referenciada. No caminho da pesquisa encontrei diversos obstáculos, um dos mais significativos, talvez, fora a falta de proximidade da pesquisa com pesquisadores do mundo anglófono como Denise Ferreira da Silva (2017), Hortense Spillers (1987), Frank B. Wilderson III (2010), entre outros, que conformam um cenário crítico contemporâneo importante para arte negra. São autores ainda pouco trabalhados nos programas de pós-graduação no Brasil mas cuja xaproximação parece-me importante para a melhor investigação dos conceitos de *poética encarnada e cura das imagens coloniais* como tensões filosóficas próprias de um campo fílmico fundado pelo olhar negro, talvez objeto de pesquisas posteriores.

No que tange aos problemas mais abrangentes da pesquisa pude constatar que as proximidades do cinema negro brasileiro com as artes da presença, que inicialmente me causaram um problema referencial, parece-me agora não só um ponto elogioso das proposições cinéticas dos cineastas brasileiros mas compõe o esteio de um lastro histórico da discussão racial no Brasil, o Teatro Experimental do Negro. Podemos depreender a partir da escritura de *Alma no Olho* (1974) como nos países colonizados, marcados pela miscigenação

compulsória e pela negação da negrura como corpo possível, faz-se imprescindível que o desejo da imagem também se torne um desejo de corpo. O cinema aparece, assim, como território potente para movimentar imagens, olhares e corpos que sintonizam esse campo partícipal de problemas, expressos pelas poéticas, fazeres e fruições implicadas do cinema negro, um cinema com alma nos olhos.

REFERÊNCIAS

ARAÚJO, Joel Zito. **A negação do Brasil: o negro na telenovela brasileira**. São Paulo: Editora Senac, 2001.

AUGUSTO, Heitor. **Passado, Presente e Futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-Metragem**. n: Ana Siqueira, Bruno Hilário, Glaura Cardoso Vale, Heitor Augusto e Matheus Pereira (org.). FESTCURTASBH : Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte. Fundação Clóvis Salgado. Belo Horizonte, 2018.

BULBUL, Zózimo. **Alma no olho** (filme). 1973. 11 min. son. color. 35 mm.

BUTLER, Octavia Estelle. **Kindred: Laços de Sangue**. São Paulo: Morro Branco, 2017.

CÂNDIDO, M. R. ; CAMPOS, L. A. ; FERES JÚNIOR, J. . **A Cara do Cinema Nacional gênero e raça nos filmes nacionais de maior público (1995-2014)**. Rio de Janeiro: GEMAA, 2016 (Texto de Discussão GEMAA).Disponível em: <http://gema.iesp.uerj.br/wp-content/uploads/2016/11/Tpd13.pdf>

CARVALHO, Noel dos Santos. **Dogma Feijoadada e Manifesto do Recife dez anos depois**. In: Edileuza Penha de Souza. (Org.). **Negritude, Cinema e Educação**. 1ed.Minas Gerais: Mazza, 2014, v. 3, p. 21-28.

_____. O produtor e o cineasta Zózimo Bulbul – **O inventor do Cinema Negro Brasileiro**. Revista Crioula, n. 12, 1 nov. 2012.

CÉSAIRE, Aimé; Moore, Carlos. **Discurso sobre a Negritude**. Nandyala, 2010.

_____, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Sá da Costa, 1978.

CLEAVER, Eldridge. **Alma no Exílio: autobiografia espiritual e intelectual de um líder negro norte-americano**. Tradução de Antônio Edgardo da Costa Reis. Civilização Brasileira. Rio de Janeiro, 1997.

COELHO, Ricardo. **Entre o corpo da obra e o corpo do observador**. 2015. 488 p. Tese (doutorado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Instituto de Artes, 2015. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/11449/132181>>

DEBORAH ROBERTS. Little debbies serie. 2012.

DELEUZE, G. A. **Imagem- Tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

_____, G. Francis Bacon – **Lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Zahar, 2007.

DILLON, Stephen (2013). “‘It’s Here, It’s That Time’: Race, Queer Futurity, and the Temporality of Violence in Born in Flames” in *Women & Performance: A Journal of Feminist Theory* 23, no. 1, pp. 38–51.

DU BOIS, W.E.B. **As almas da Gente Negra**. Tradução de Heloísa Toller Gomes. Editora Lacerda. Rio de Janeiro, 1999.

EVARISTO, C. **Olhos D'água**. Pallas, Rio de Janeiro, 2016, p 15

EVARISTO, Conceição. **Poemas da recordação e outros movimentos**. Rio de Janeiro: Malê, 2017.

FANON, Frantz. **Os Condenados da Terra**. Juiz de Fora: Editora UFJF: 2005

_____. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador: Ed. UFBA, 2008

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. **O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente**. Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual, Argentina, v. 1, n. 17, p.402-424, abr. 2018. Disponível em: . Acesso em: 30 set. 2018.

GONZALEZ, Lélia. **A categoria político-cultural de amefricanidade**. In: Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro, N°. 92/93 (jan./jun.). 1988b, p. 69-82

GUIMARAES, Antonio Sérgio Alfredo. **A recepção de Fanon no Brasil e a identidade negra**. Novos estud. - CEBRAP, São Paulo , n. 81, p. 99-114.

HOOKS, Bell. **Olhares negros: raça e representação**. Editora Elefante. São Paulo, 2019.

JORDAN, Pierre. Primeiros contatos, primeiros olhares. **Cadernos de Antropologia e Imagem**, 1. Rio de Janeiro: UERJ, 1995

LIMA, D. **Fazer sentido para fazer sentir: ressignificações do corpo negro nas práticas artísticas contemporâneas afro-brasileiras**. PUC- SP, Mestrado em Comunicação e Semiótica, São Paulo, 2017.

LISSOVSKY, Mauricio. **A vida póstuma de Aby Warburg: por que seu pensamento seduz os pesquisadores contemporâneos da imagem?** Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum., Belém , v. 9, n. 2, p. 305-322, Aug. 2014 .

MARTINS, L. M. **O feminino corpo da negrura**. Revista de Estudos da Literatura, v.1, n.1, p.111-121, 1996

_____, Leda Maria. **Performance do Tempo Espiral**. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (Org.). Performance, Exílio, Fronteiras: errâncias territoriais e textuais. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002. P. 69-91

MATTIUZZI, Michelle. **Merci beaucoup, blanco! Escrito experimento fotografia performance**. Oficina de Imaginação política, 2016.

MBEMBE, Achille. **A universalidade de Frantz Fanon**. Cidade do Cabo , África do Sul. , 2 de Setembro de 2011. Acesso em: <http://www.artafrica.info/html/artigotrimestre/artigo.php?id=36>

_____, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Editora Antígona, 2014.

_____, Achille. **Sair da grande noite: ensaio sobre a África descolonizada**. Pedago, Luanda: Mulemba, 2014. 200 p.

MOORE, Carlos. **Racismo & sociedade: novas bases epistemológicas para entender o racismo**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007

MORRISON, Toni. **Amada**. Tradução de Evelyn Kay Massaro. São Paulo: Best Seller, 1987.

MORRISON, Toni. **O olho mais azul**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

MUDIMBE, V. Y. **Discurso de poder e o conhecimento da alteridade**. In A Invenção de África. Edições Pedagógica. Mangualde, 2013, pp. 15-42.

MUNANGA, Kabengele. **Negritude usos e sentidos**. São Paulo : Ática. 1986

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro : processo de um racismo mascarado**. Rio de Janeiro : Paz e Terra, 1978.

NASCIMENTO, Beatriz. **Corpo-documento: identidade**. In: RATTTS, Alex. Eu sou atlântica: sobre a trajetória de vida de Beatriz Nascimento. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: Instituto Kuanza, 2007.

MORRISON, Toni. **Sobre a mirada branca**. In: Diáspora y dissidência sexual em trânsito, 2018, s/p. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2018/02/02/toni-morrison-sobrea-mirada-branca/> Acesso em: 20 Março, 2020.

NOGUEIRA, Izildinha Beatriz. **Significações do Corpo Negro**. Tese de doutorado. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1998.

OLIVEIRA, Janaína. **“Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje**. In FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). Encrespando (ONU, 2015-2024). Brasília: Brado Negro, 2016, p.175-198

PEDROSA, P.; HERÁCLITO, A.; MENEZES, H.; SCHWARCZ, L. M.; TOLEDO, T. (Curadoria e textos). **Histórias Afro-Atlânticas**. Volume 1. Catálogo. São Paulo, Instituto Tomie Ohtake; Masp, 2018 416p

PAULINO, Rosa. **Paraíso Tropical**. MASP, 2018.

PINHO, Osmundo. **Qual é a identidade do homem negro?**. Democracia Viva, nº22, junho/julho de 2004.

SAAD , Luísa. **Medicina Legal: o discurso médico e a criminalização da maconha**. In: Revista de História, 2, 2 (2010), p. 59-70. Disponível em: http://www.revistahistoria.ufba.br/2010_2/a04.pdf Acesso em: 05 de Janeiro, 2020.

SILVA, Denise Ferreira da. **A dívida impagável: lendo cenas de valor contra a flecha do tempo**. Oficina de Imaginação Política, São Paulo: 2017a.

SOUZA, Edileuza Penha de. **Cinema na panela de barro: mulheres negras, narrativas de amor, afeto e identidade**. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Educação) – Universidade de Brasília, Brasília, 2013

SOUZA, J. da C.. **Evocações**. In: _____ Obra completa: prosa/João da Cruz Sousa. Jaraguá do Sul: Avenida, 2008. v.2, p. 633-654.

SOUZA, Neusa Santos. **Tornar-se negro, ou As vicissitudes do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1982.

STREVA, Juliana M. **Objetificação Colonial dos Corpos Negros: Uma leitura descolonial e foucaultiana do Extermínio Negro no Brasil**. (Dissertação de Mestrado)- Faculdade de Direito da PUC-Rio. Rio de Janeiro, 2016.

SPILLERS, Hortense. **Mama's baby, papa's maybe: an American grammar book**. Diacritics, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987

SEXTON, Jared. **Afro-Pessimism: The Unclear Word in Rhizomes: Cultural Studies in Emerging Knowledge**. No. 29, Ed. 2. 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.20415/rhiz/029.e02>.

Wilderson III, Frank B. **Red, White & Black: Cinema and the Structure of U.S. Antagonisms**. Durham: Duke University Press, 2010.

FILMES

CHICO. Dir. Irmãos Carvalho, 2017

EXPERIMENTANDO O VERMELHO EM DILÚVIO. Dir. Michelle Mattiuzzi, 2016.

ELEKÔ. Dir.. DColetivo Mulheres de Pedra, 2015.

FRANTZ FANON, BLACK SKIN WHITE MASK. Dir. Isaac JULIEN, 1996

KBELA. Dir. Yasmin Thayná, 2015.

NEGRUM3. Dir. Diego Paulino , 2018

NOIR BLUE: DESLOCAMENTOS DE UMA DANÇA. Dir. Ana Pi, 2017

ORI. Dir. Raquel Gerber; Rot. Beatriz Nascimento, 1989

TRAVESSIA. Dir. Safira Moreira, 2017

ESPETÁCULOS/PERFORMANCES

Merci becaoup blaco !. Michelle Mattiuzzi (2016)

Deformação. Priscila Rezende (2015).

Violento. Preto Amparo e Alexandre Senna (2017)