

Cinema à cor da pele: fruições, subjetividades e pulsão palmarina

*Skin-colored cinema: fruition,
subjectivities and palmarine drive*

Marco Aurelio Correa

Resumo

Partindo de nossas condições sensíveis, exploraremos nesse texto de que maneira os sentidos estão envolvidos na fruição cinematográfica de pessoas negras e como estas estesias reverberam em suas subjetividades instigando um cenário de mudanças. Para compreender estas vibrações subjetivas mergulharemos nos clássicos estudos sobre a psiquê negra com Frantz Fanon (1968; 2008) e as autoras que deram continuidade de certa forma nos seus estudos, Neusa Souza (1983), Isildinha Nogueira (1998) e Grada Kilomba (2010). Tecendo também com Tânia Rivera (2008) e suas interpretações psicanalíticas para tentar tecer relações entre psicanálise, cinema e raça. Navegando por produções contemporâneas encontramos como estas narrativas negras criam um sentido de comunidade, impulsionando as subjetividades negras do trauma do tronco (SILVA e FIGUEIREDO, 2020) à pulsão palmarina (NOBLES, 2009).

Palavras-chave

Cinema negro, subjetividade, pulsão palmarina.

Abstract

Starting from our sensitive conditions, we will explore in this text how the senses are involved in the cinematic enjoyment of black people and how these esthesias reverberate in their subjectivities, instigating a scenario of changes. In order to understand these subjective vibrations, we will dive into the classic studies on the black psyche with Frantz Fanon (1968; 2008) and the authors who continued in a certain way in their studies, Neusa Souza (1983), Isildinha Nogueira (1998) and Grada Kilomba (2010). Also weaving with Tânia Rivera (2008) and her psychoanalytic interpretations to try to weave relationships between psychoanalysis, cinema and race. Browsing contemporary productions we find how these black narratives create a sense of community, driving the black subjectivities of the trunk trauma (SILVA and FIGUEIREDO, 2020) to the palmarine drive (NOBLES, 2009).

Keywords

Black cinema, subjectivity, palmarine drive.

Marco Aurelio Correa

**Universidade Estadual do
Rio de Janeiro**

Pedagogo, escritor e pesquisador. Professor da rede municipal do Rio de Janeiro, mestrando em educação (ProPed-UERJ) e pósgraduando em ensino de história da África (PROPGPEC-CP2). Autor dos livros *Cinemas afro-atlânticos e Necropoéticas* e outras histórias.

marcao_cp2@hotmail.com

Introdução

As maneiras que assistimos os filmes vão muito além daquilo que costumamos enxergar. Apesar de vivermos em sociedades onde as visualidades são supervalorizadas – traços das heranças coloniais deixadas pelo ocidente letrado e ilustrado –, o cinema envolve muitos outros sentidos. Não apenas os sentidos sensoriais, visão, audição, tato, paladar e olfato, são presentes no cinema diversas maneiras sensíveis de percepções e afetos. Partindo do princípio da poeta Audre Lorde “sinto, logo posso ser livre” (2019, p. 47), exploraremos nesse texto de que maneira estes sentidos estão envolvidos na fruição cinematográfica de pessoas negras e como estas estésias reverberam em suas subjetividades instigando um cenário de mudanças.

Com a recente retomada de consciência coletiva recente sobre a importância de se afirmar negro em diferentes âmbitos, nossos cotidianos estão fervilhando por pessoas que desejam ser livres das amarras da coloniedade. Encontramos nas redes sociais, nas manifestações nas ruas, nos espaços de poder confluências dessas correntezas de insurreição. O cinema, assim como outras formas de estéticas, é um grande catalizador desse desejo de liberdade. Ressalto aqui que não encaramos o cinema somente no seu conteúdo imagético, mas em toda sua relação de produção social, política e na sua recepção. Assim, no decorrer do texto o cinema irá aparecer para nos provocar reflexões sobre a necessidade negra de se irromper de seu estado de trauma colonial.

Como sugere Muniz Sodré “não se vive, todavia, sem emoções” (2006, p. 50). Nossas experiências estéticas, como o ato de fruir um filme, criam em nós subjetivações, possibilidades de vida, de modos de existência. Elaboramos aqui subjetivações como as artes de se viver, não como arte obra prima ocidental, mas sim arte como criação, invenção cotidiana.

Desta maneira encontramos na percepção dos cinemas negros formas para estudar as maneiras como reverberam as subjetividades negras no decorrer da história. Encontramos diversas narrativas cinematográficas recentes traços dessa pulsão palmarina que instiga cada vez mais a população negra a diaspórica ao conquistar sua liberdade.

Enunciando à liberdade

“Existe poder no ato de olhar” (2018, p. 291) afirma Bell Hooks. Em seus escritos sobre o olhar opositivo a autora aponta que historicamente na “política da escravidão, das relações de poder racializadas eram tais que o direito de olhar era negado aos escravos” (HOOKS, 2018, p. 291). Se uma das mais básicas capacidades do ser humano, o poder de olhar, era negado a escravizados, percebemos o quão cruel se deu esse processo de desumanização destes escravizados. Para naturalizar essas desumanas relações de poder, os senhores coloniais retiraram a humanidade dos escravizados os transformando em objetos e meras mercadorias lucrativas. Sobre esse processo de desumanização, Bell Hooks comenta: “essas relações de olhar foram reforçadas conforme os brancos cultivaram a prática de negar a subjetividade dos negros (para melhor desumanizar e oprimir), relegando-os ao domínio do invisível” (HOOKS, 2019 p. 252).

Tornando a humanidade dos escravizados invisíveis, a tortuosa relação escravista se tornaria mais natural para os colonizadores. O que acaba sendo uma grande controvérsia, pois a posição de dominação também torna menos humano aquele que aprisiona e tortura. Um dos maiores medos das elites coloniais da época era a insurgência organizada de escravizados, o que instalava um estado de tensão coletiva constante. Então numa relação sádica senhores coloniais encaravam outros seres humanos sofrerem em

nome do lucro, enquanto indiretamente também se torturavam subconscientemente.

Dentro da tentativa impossível de desumanização pelos senhores coloniais muitos escravizados encontraram táticas de sobrevivências, para se manter seguros muitos tentavam se tornar invisíveis, assim evitando cruzar o olhar com os senhores, pois só é notado quem é visto vendo. Porém, o cativo era controlado de maneira que nenhum dos escravizados pudessem viver despercebidos, então “a segurança residia numa falsa invisibilidade” (HOOKS, 2019, p. 253).

Nessa condição cativa, uma outra forma de enunciação restringida era a ação de falar. Talvez, esta fosse até mais perigosa do que o ato de olhar, “uma vez que falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33). Impedir a fala era mais uma forma de tentar impedir a humanidade de pessoas escravizadas.

Para aqueles que tinham coragem de desafiar a ordem colonial imposta pelo patriarcado existiam instrumentos punitivos que conseguiam provocar uma desumanização ainda maior. Grada Kilomba (2010) discorre que entre estes instrumentos de tortura um dos mais cruéis era a máscara, pois ela limitava os punidos de ter contato com seus sentidos sensoriais mais básicos. A máscara normalmente era usada como punição do escravizado que ingeria o que não devia, ou falasse demais, assim o privar destes sentidos – olfato e paladar, por exemplo – era mais uma forma de tentar cercar a sua humanidade. Algumas máscaras limitavam a movimentação dos escravizados, por restringir a sua visão. Antes de punição individual apenas, as máscaras eram um instrumento pedagógico para desmotivar outros corajosos de desrespeitarem a ordem.

Esta privação do ser na tortura com a máscara demonstra a maneira cruel e estética como os cárceres se configuravam, pois ela impossibilitava os torturados de se enunciar e de sentir a vida dignamente. Somente quando as máscaras – nem um pouco simbólicas – foram estilhaçadas pelo ímpeto de abolição que pessoas negras conseguiram começar a enunciar livremente suas enunciações pelo olhar, pela fala e por outros sentidos.

A liberdade para se enunciar foi um dos momentos cruciais para a emancipação negra, e ela não se deu apenas na condição física de servidão, mas também na cura dos traumas do tempo de cativo. Conforme Rivera, nas teorias da psicanálise de Freud “a perturbadora excitação provocada pelo trauma não é purificada, em análise, pela ação, cênica ou “real”, mas unicamente pela fala do sujeito” (RIVERA, 2008, p. 16). Ou seja, a dor só se esgota pela fala. Foi se enunciando livremente que negras e negros saíram dessa condição de objeto, de mercadoria e se tornaram livres para expressar sua humanidade e livres para viver suas subjetividades e ancestralidades. Para as tradições Bambara do oeste africano, partilhadas por Amadou Hampaté Bâ (2010), a palavra falada é vida, então um ser humano só pode ser considerado definitivamente vivo se ele consegue exercer sua capacidade de falar.

Desde antes das abolições atlânticas do século XIX pessoas negras saíram da posição submissa de representações estereotipadas e começaram a se expressar de diferentes maneiras estéticas como autônomas de seus destinos. Encontramos diversas experiências destas conquistas enunciativas nos campos das musicalidades, das performances teatrais e nos esportes e até nas literaturas. Nos cinemas, encontramos uma grande dificuldade de se criar uma autonomia negra na produção de suas enunciações. Este fato se dá principalmente pelo cinema ser uma arte de caráter elitista, onde poucos conseguem espaço para produzir, distribuir e preservar suas criações cinematográficas.

Sabemos que o cinema possui um público alvo específico; ele tem gênero, cor, orientação sexual, classe e idade específico. Manthia Diawara

corroborar com isso afirmando “que o filme clássico de Hollywood é feito para o prazer do espectador masculino. O cinema dominante situa os personagens negros para o prazer dos espectadores brancos (homens ou mulheres)” (2004, s/p). Em seus escritos Fanon comentou brevemente sobre a relação de pessoas negras e o cinema, sintetizando essa relação na naturalidade dos constantes estereótipos: “na tela dos cinemas, mantém-se intacta sua essência negra, sua “natureza” negra: Sempre servidor; sempre obsequioso e sorridente; eu nunca roubar, nunca mentir” (2008 p. 158). O mais instigante de suas colocações sobre o cinema fica quando ele comenta sobre suas percepções no ato de ir ao cinema:

O preto é um brinquedo nas mãos do branco; então, para romper este círculo infernal, ele explode. Impossível ir ao cinema sem me encontrar. Espero por mim. No intervalo, antes do filme, espero por mim. Aqueles que estão diante de mim me olham, me espionam, me esperam. Um preto-groom vai surgir. O coração me faz girar a cabeça (FANON, 2008 p. 126).

Sabendo que o espera nas telas do cinema Fanon fica tenso. Ele sabe que os filmes que costumavam ser exibidos em sua época representavam o trauma colonial que acompanha qualquer pessoa negra. E isso inquieta seu corpo todo, faz seu coração girar a sua cabeça. Tal tensão de sua espera por si mesmo na tela do cinema é consequência do seu sofrimento cotidiano com o racismo. Tal resistência gerou no psicanalista um desejo de descolonização, um desejo de superação desse trauma original na colonização.

Como vimos com o olhar opositivo de Hooks (2018) não existe um espectador passivo nas relações coloniais. Pode até parecer que os sujeitos colonizados historicamente aceitaram sem reação essa dominação, agindo apenas como meras vítimas ou coadjuvantes de seus processos históricos. Porém na verdade o que se dá, como dito anteriormente sobre a suposta segurança de ser invisível, é uma subjetivação coletiva inconsciente por sede de liberdade. Da mesma maneira que no cinema as pessoas estereotipadas e subrepresentadas nas telas de cinema também não recebem passivamente tais narrativas. Entre estas duas maneiras de dominação em comum existe um espectador insurgente, que sente o cinema à cor da pele. Ansioso por se tornar protagonista de seu próprio processo de emancipação.

A cada dia aparecem mais destes espectadores emancipados, como Diawara (2004, s/p) afirma: “espectadores resistentes estão transformando o problema da identificação passiva em crítica ativa, algo que tanto nos informa quanto está relacionado ao cinema contemporâneo de oposição”. A emergência de espectadores negros insurgentes vem em comunhão com o crescimento de diretoras e diretores negros produzindo seus filmes por toda a diáspora nos últimos anos. Existem mais cineastas negras e negros insurgentes pois existem mais espectadores negras e negros insurgentes e vice e versa. Os mesmos que estão na posição de recepção dessas criações estéticas em outros movimentos ocupam essa posição de criadores, como numa comunidade que constantemente se autoalimenta. Num movimento sincrônico, cineastas produzem estéticas transgressoras que alimentam uma comunidade sedenta por mudanças mutuamente.

A partir desse desejo de emancipação os cineastas conseguem fabular outras narrativas ao dominar as novas linguagens de produção audiovisual na contemporaneidade. “Existe na posse da linguagem uma extraordinária potência” (FANON, 2008 p. 34), como Fanon afirma, dominar essas linguagens – que costumam nos dominar – são formas de promover uma ruptura com essa estrutura colonial e patriarcal do cinema. Diawara coloca: “uma das funções do cinema negro independente deve ser, assim, aumentar a consciência do espectador para a impossibilidade de uma aceitação

acrítica dos produtos de Hollywood” (2004, s/p). Tais insurreições vão em movimento de abolir cárceres estéticos, narrativos e políticos inerentes ao cinema, elas acontecem simultaneamente desmoronando a instituição cinema em diferentes frentes sem dar oportunidade de reação.

Dentre estas frentes se destacam o posicionamento das mulheres negras na crítica ao cinema, de acordo com Hooks (2018), estas ocupam uma perspectiva tática nesse movimento pois não simpatizam com a posição de vítima imposta pela branquitude, nem como algoz imposta pelo domínio de homens no pioneirismo dos cinemas negros. Acrescento a Hooks a presença de pessoas lgbtqi+ negras nesse processo de desestabilização estética das artes. Todos estes movimentos de maneira ampla e plural desestabilizam os arcaicos alicerces do patriarcado colonial.

O sensível partilhável

Entendemos estética aqui não somente como as manifestações culturais e artísticas de uma comunidade, mas sim todas as experiências sensíveis que partilhamos no plano comum. Tudo aquilo que tece e reverbera em nossas subjetividades. Estas experiências estéticas criam e dão sentido ao comunal, a comunidade. Não no sentido lógico dos contratos sociais, mas sentido no campo da estesia de criar um sentido coletivo, um sentimento de comunidade. Estas experiências estéticas existem no sentido de política, onde é o sentimento em comum que definem os modos de existência e a necessidade da comunidade.

Existem infinitas possibilidades de expressões estéticas que possam definir um senso de comunidade. Como por exemplo as línguas, literaturas, hábitos e culturas dos modernos estados nações, ou então expressões mais sensíveis como a dramaturgia, as performances artísticas e o cinema. Todas elas funcionam, com intensidades diferentes, na partilha do sensível que Rancière (2009) sabiamente cunhou.

Quando trago comunidade aqui não penso nas estruturas hierárquicas das repúblicas liberais contemporâneas, nem os estados nações de outrora, penso comunidade como os elos sensíveis que tecem cotidianamente espaços e tempos, materiais ou não, que partilhem de origens e destinos similares. Pegamos por exemplo a população negra, africana ou não, elas partem de uma origem em comum – mesmo em diáspora – que é o continente africano; é o sensível de ser negro que as tece em comunidade. Não como as experiências unificadoras da unidade africana, como no pan-africanismo ou afins, mas numa experiência adquirida e sentida de encarar como importante se portar como comunidade, sendo ela uma pequena aldeia ou uma grande civilização.

A vida nos cativados das colônias deu continuidade a esse processo de desumanização coletiva, quando membros das mesmas famílias – genéticas ou étnicas – eram separados, vendidos e isolados separadamente. Devido a traumática experiência da escravização que estas pessoas sofreram se cria um objetivo e destino em comum, que é superar os traumas ainda vivos da coloniedade. Na existência sensível de uma subjetividade partilhada. Sobre essa composição na estesia Tinganá Santana comenta:

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

Dentre a pluralidade de sentidos que a ideia de comunidade encontra entre as civilizações negro africanas temos as estéticas como elementos mais compositivos do que desagregadores. O grande marco civilizatório que separa as civilizações africanas das do ocidente é nesse senso xenofílico, onde a criação de diferença é mais compositiva do que uma ameaça (GLISSANT, 2005). Foi aprisionando esse senso de diferença que a coloniedade deu continuidade aos seus domínios. Impedir que negras e negros expressem suas estésias é uma outra forma de diminuir o senso coletivo de comunidade. Tal façanha tacanha da coloniedade se faz presente também em velar o racismo, pois se não existe mais essa experiência traumática em comum, não há necessidade que pessoas negras lutem por equidade e assim o privilégio branco continua sem ser ameaçado.

Sugere Édouard Glissant que “no início de todas essas comunidades está presente, evidentemente, de maneira irresistível, o grito poético” (2005, p. 43), que aqui no nosso contexto é o grito criativo da liberdade na abolição. É o que chamamos contemporaneamente de quilombamento, prática que se define no mergulho no conceito estético-político de quilombo de Maria Beatriz Nascimento (2006) e Abdias Nascimento (1980). Para ambos autores, quilombo não é somente uma instituição fixada no tempo, na resistência, como em Palmares, mas sim um desejo coletivo e constante na história do negro diaspórico por liberdade. Para Abdias Nascimento “quilombo não significa escravo fugido. Quilombo quer dizer reunião fraterna e livre, solidariedade, convivência, comunhão existencial” (1980, p. 263).

Os quilombos são criações do impossível, ao viver essa comunhão existencial, longe das senzalas, negras e negros transformavam em realidade seu sonho de liberdade. Quilombo antes de tudo é uma ficção participativa e coletiva, ficção aqui não como inimaginável, mas como sonho, esperança. É no vazio do inabitado das matas que nasce esse real, na sincope entre o real e o imaginado.

Com isso pontuo que, longe de romance e ficção ou mera estesia, é uma realidade que as culturas diaspóricas sejam astutas ao criar no vazio, na brecha e no intervalo do imprevisível. Bagunçando qualquer tentativa ocidental de encarcerar a impresivibilidade da imaginação. Então, da mesma maneira que é preciso se cultivar sustento material é preciso de um cultivo do sensível para o bem viver de uma comunidade. E o cultivo desse sensível está presente nas estéticas dos cinemas negros quando coletivamente se cultivam imagens, narrativas e sons que criem sentido para uma comunidade. É cultivando essa comunidade de narrativas insurgentes que podemos criar um sentido coletivo de emancipação para pessoas subjugadas:

A experiência estética assim concebida pode nos levar à emancipação de grupos sociais subalternizados. Para tanto, é preciso despertar da anestesia e partilhar a estesia presentes e possíveis nas narrativas midiáticas, como é o caso do cinema negro. É preciso pensar a “comunicação sem anestesia” (BARROS, 2017) e investir na emancipação do espectador como sujeito de produção e recriação de sentidos. O fenômeno do cinema negro contemporâneo marca bem esse processo de afirmação de formas de existir, de valorização e questionamento da alteridade e da recusa de pré-conceitos tão arraigados na cultura brasileira e internacional. É questionamento vivo, relevante e necessário nestes tempos em que a cultura do ódio difundida na mídia reforça estigmas trazidos de tempos passados que já deveriam ter sido preteridos (FREITAS, 2018, p. 118).

Sabemos dos limites dos cinemas negros, não queremos romantizar uma panaceia aqui, mas encontramos o cinema – fábrica de sonhos por excelência – como potência para fabular uma outra possibilidade de mundo.

Onde coletivamente possamos superar nossos traumas coloniais para cultivar definitivamente uma comunidade para o bem viver.

Do trauma do tronco à pulsão palmarina

Para Freud a arte detém mais saber sobre o inconsciente do que a própria psicanálise (RIVERA, 2008). Como sabemos os efeitos do sensível – não somente a arte – nos infringem de maneira aguda constituindo o que somos como sujeitos em vibração. É esse campo de fruição que a psicanálise se debruça: as experiências psíquicas que nos fazem ser quem nós somos.

O cinema nasce dessa angústia do homem branco ocidental da virada pro século XX em seu anseio de verdade, seguindo o antigo desejo de capturar e reproduzir a verdade desde períodos pré-cristãos. Este nasce assim então no conflito entre o sonho e a decepção, depois de diversas tentativas positivistas frustradas de produzir um dispositivo que conseguisse de fato tal empreitada. O cinema age dessa maneira como um desejo de memória, como coloca Rivera (2008), “o cinema: paixão da memória. Ou, para falar como Baudry: desejo-de-cinema, ou seja, desejo, inerente ao homem, de obter representações que quase não se distingam das percepções. “Desejo de um real” que seja quase uma alucinação” (p. 59). Buscando o inalcançável real, as primeiras películas representavam pequenas filmagens sem som, quase oníricas, sobre o cotidiano de pessoas (brancas).

Para pessoas negras, como vemos em Fanon (2008), o trauma tem uma posição primeira em nossas subjetividades contemporâneas. De acordo com sua etimologia grega o trauma tem origem em uma ferida, se observamos a consolidação do cinema ocidental na virada do século XX encontramos feridas representativas que nos permitem entender o contexto estabelecido para pessoas negras. Em *O nascimento de uma nação* (1915; direção: D.W. Griffith), um dos marcos narrativos do cinema contemporâneo, encontramos um sintoma da época no enredo em que a ascensão da Ku Klux Klan (KKK) é tida como redenção à ameaça negra nos Estados Unidos. A força da narrativa de Griffith foi tão grande nos Estados Unidos da época que o KKK, extinto na época, retoma as suas atividades após o sucesso do filme.

Não há representação maior do trauma colonial do que a cena da perseguição do personagem Gus, um homem negro, a uma menina branca, como muito bem dissecado por Manthia Diawara (2004). O conflito entre a representação bestial do homem negro com a inocência indefesa da menina branca é a representação maior do medo branco. Disparado de representações racistas, que vão muito além do uso blackface, *O nascimento de uma nação* é um reflexo do sentimento coletivo e subjetivo da época que acreditava que vidas negras significavam um perigo ao progresso branco.

No mesmo período no Brasil encontramos representações desse movimento de supremacia branca na crítica especializada do cinema da época. O cineasta brasileiro Joelzito Araújo (2006) compila algumas considerações sobre esse desejo de branquitude:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras ‘avis-rara’ desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo” (Cinearte apud Debs, 2002, p. 80) [...]. Fazer um bom cinema no Brasil deve ser um ato de purificação de nossa realidade, através da seleção daquilo que merece ser projetado na tela: o nosso progresso, as obras de engenharia moderna, nossos brancos bonitos, nossa natureza (DEBS, 2002, p. 80 *apud* ARAÚJO, 2006, p. 73-74).

A única presença negra interessante a esse primeiro cinema é através do blackface. O próprio cinema brasileiro fez uso extensivo do blackface em filmes da época, como em *Aitaré da Praia* (1925; direção: Gentil Roiz) do conceituado ciclo de Recife.

Pela falta de alternativas, pessoas negras optavam por se assimilar ao padrão branco, quase como num subjetivo blackface reverso, se embranquecendo para sobreviver. E as vezes nem tão subjetivo assim, conta um caso popular brasileiro do início do século XX que jogadores de futebol negros usavam pó de arroz para se tornarem mais brancos e driblar a proibição de jogadores negros nos gramados. Se a principal marca do racismo é o fenótipo, principalmente nos traços pessoais do rosto, maquiagem esse fenótipo é uma oportunidade de não sofrer na pele, no corpo. Como Nogueira nos sugere em seus estudos psicanalíticos de Lacan, “o rosto é o invisível onde se revela o visível” (1998, p. 80), então um rosto sem as feições negroides – nariz largo, lábios grandes –, mesmo de uma pessoa com mãe e pai definitivamente negros, poderia escapar da violência do racismo. Por isto encontramos pouquíssimos planos detalhes de rostos negros no cinema, o close é provavelmente o enquadramento que melhor exprime a subjetividade de uma personagem. O cinema se prova assim historicamente que não tem espaço para subjetividades negras.

Uma reação deste movimento de estética higienista aconteceu no pioneirismo de Oscar Micheaux, o primeiro diretor negro a assinar a direção de um longa-metragem. Os filmes de Micheaux eram uma antítese direta ao *Nascimento de uma Nação* de Griffith, estes abordavam basicamente as mesmas temáticas que o seu contraponto, mas com uma oposição protagonizada pela perspectiva de negras e negros. Em *Within our Gates* (1920), seu filme mais antigo a ser ter uma cópia, provavelmente temos o primeiro registro de um primeiro plano focando um rosto negro – sem blackface – e dirigido por um diretor negro. Evelyn Preer, a protagonista, uma mulher negra de pele clara, é dona de um olhar opositivo, como assinala Bell Hooks (2018), que encara as dificuldades do colorismo, da violência racial e da supremacia branca estadunidense da época.

O corpo negro desde sempre foi o principal alvo do trauma branco, e muitas vezes sem precisar se manifestar de forma física, mas só assombrando as psiquês negras com o medo de emancipação.

Silva e Figueiredo (2020) cunharam esse medo psíquico como trauma do tronco.

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

Com o medo da agressão física do retorno a condição de cativo pessoas negras se paralisavam e eram obrigadas a resistir para sobreviver a estas investidas racistas. Qualquer reação a esse sistema estruturante representava uma ameaça no açoite, ao encarceramento ou até a fatalidade. O trauma do tronco é um eco angustiante dos tempos de cativeiro, uma tortura cotidiana à subjetividade de pessoas negras, indo além de qualquer ideia racionalista, pois como Grada Kilomba sugere “aparentemente, a

irracionalidade do racismo é o trauma” (2010, p. 176). Desde Fanon (2008), mas com a continuidade de Souza (1983), Nogueira (1998) e Kilomba (2010), encontramos as consequências dos efeitos desta esquizofrenia na psiquê negra, passando pelos mais diferentes descarrilhamentos como a alienação, o auto ódio, o embranquecimento dentre outros.

Tal conjunto de traumas nos faz permanecer um cerceamento das qualidades sensíveis de negras e negros, como se o medo criasse um desejo fatal pela conformidade, como Sodré aponta “o medo de morrer é uma atração pelo inevitável, por aquilo a que não se escapa” (2006, p. 49). A morte de pessoas negras quando não é consumada fisicamente ocorre subjetivamente. Criando um sistema quase autônomo de auto regulação dessas pulsões, onde o medo é combustível da conformidade, Sodré acrescenta, “ao recusar-se o desejo, a emoção do medo aparece” (2006, p. 50). Não à toa a questão da raça se tornou um assunto tabu para muitas famílias negras. Aquilo que não é nomeado não pode representar uma ameaça, como hooks articula, “sem uma forma de nomear a nossa dor, nós também não temos palavras para articular nosso prazer” (2019 p. 32-33). Assim, sem poder organizar resistência pessoas negras eram privadas do direito de sentir prazer.

Nomear aqui não se dá somente com a questão de entender as dores, mas sim de um retorno a si mesmo. Isildinha Nogueira (1998) vai em Lacan e percebe que para as suas teorias da subjetividade a metáfora do nome do pai, representada pelo falo paterno, é um dos elementos constituintes das subjetividades. Sabemos que escravizados eram negados de manter seus nomes originais e eram batizados catolicamente de acordo com o nome de seu senhor. Assim, a metáfora de Lacan se faz real no apagar da subjetividade destes. Não sem motivos, com a autonomia da liberdade, para apagar esse legado colonial, muitas pessoas negras tomaram nomes de origem africana como num retorno a sua ancestralidade.

Portanto, como as culturas de síncope das diásporas, o desejo negro por liberdade não foi cerceado por completo. Existem entre as barreiras subjetivas que aprisionam negras e negros uma fresta possível de escoamento, e a consciência da possibilidade dessa liberdade só existe no hiato entre o real e o imaginado. É como Rivera (2008, p. 22) observa em Freud a tentativa de consumação dessa pulsão de liberdade, “o sonho realiza o desejo não no sentido de satisfazê-lo integralmente, mas no sentido de torná-lo real, apresentando o desejo em imagens e palavras”. Se para a psicanálise, o sonho “é uma realização disfarçada de um desejo inconsciente” (RIVERA, 2008, p. 20), não há maneira mais possível de representar esse desejo de liberdade através da fabulação. E não existe dispositivo melhor do que o cinema para fabular o impossível, o imaginável.

Um dos maiores exemplos da materialização desses desejos se deu com os cinemas insurgentes na libertação africana nos anos 1960, que conseguiu conciliar o sonho utópico de liberdade com a luta política por independência. Cineastas africanos conseguiam fazer despertos com a fabulação do cinema, o desejo de vida que antes era apenas um sonho.

O pioneiro cineasta senegalês Djibril Diop Mambéty (1997, s/p) em declaração e entrevista nos elucida esse sonho do possível:

O cinema nasce do desejo, é sua matéria prima. O cinema é algo simples que rapidamente pode se tornar algo grande, desde que você não seja um escravo. Você tem que conduzir ele, como o vento, você tem que assoprar ele na direção que você sabe que flores vão se mover. Você precisa influenciar as flores que quebrem as paredes.

Encontramos nesse contexto de independência cineastas que estavam a lados de guerrilheiros empunhando suas armas – sendo câmeras ou

metralhadoras –, para tornar a sua liberdade real. Nos poucos registros que resistiram das lutas armadas de países lusófonos, como no caso de Kuxa Kanema (2003) de Moçambique, temos evidência da importância no renascimento dessas nações. Concordo assim com Glissant em sua afirmação: “não penso que a luta e o sonho sejam contraditórios” (2005, p. 113), é na tessitura entre a luta e a utopia que se nasce a libertação. “A realidade só se sustenta pela fantasia. A fantasia enquadra o real, lhe dá bordas” (RIVERA, 2008, p. 48).

O cinema, apesar de suas limitações, é uma forma de partilha sensível, aquilo que distribui entre as comunidades o sentido de sonhar. O cinema nos permite sentir esse encontro, pois “não somos, em geral, espectadores de nossos sonhos como filmes projetados em uma tela bidimensional. Há algo óbvio, e, no entanto, frequentemente esquecido a respeito do sonho: seja ou não nítido, o sonho é vivido” (RIVERA, 2008, p. 32). Então foi ao corporificar esse sonho em luta que esta vida se tornou possível, Muniz Sodré (2006, p. 23) afirma que é na tessitura da “capacidade de associação entre ideia e corpo que suscita a imaginação. Esta se eleva no plano do conhecimento e faz da corporeidade uma potência afirmativa do ser”. Por isso afirmamos que o cinema precisa ser sentido com todos os sentidos de nosso corpo.

Nenhuma luta é alimentada sem sonhos de esperança, é o que Wade Nobles (2009) cunhou como pulsão palmarina no desejo de ser africano e livre. Beatriz Nascimento (2006) define que o quilombo é uma ficção participativa, uma possibilidade nos dias de destruição. Quilombo é “sinônimo de povo negro, sinônimo de comportamento do negro e esperança para uma melhor sociedade” (NASCIMENTO, 1980, p. 124). Se para Abdias do Nascimento tudo “de atitude à associação, seria quilombo, desde que buscasse maior valorização da herança negra” (NASCIMENTO, 1980, p. 125) podemos encarar o cinema então como um quilombo contemporâneo de agenciamento de pulsões palmarinas. E estas pulsões não podem se conformar com o instituído, devem agir como gestos desobedientes (HOOKS, 2019), como em sonhos delirantes de liberdade.

Fanon (2008) falava muito da necessidade desse canal de escoamento de nossas tensões acumuladas, só assim podemos nos libertar dessas tensões originadas de nossos traumas. A agressividade que falamos não reside apenas em abolir antigas instituições da coloniedade, mas sim para gerar inquietações em nossos públicos espectadores. Novamente Mambéty (1997) de maneira sagaz compreendeu essa necessidade: “eu acho que é nosso dever ser agressivo. Se nós queremos mudar as coisas precisamos ser agressivos. Para irritar o espectador, para fazê-los se sentirem mal, sem esperar resultados imediatos e tangíveis” (s/p.). O fruir cinematográfico é uma das formas que nossas sociedades encontram como catarse. Dessa maneira, espectadoras e espectadores negros buscam narrativas que fabulem esses sonhos agressivo, como observa Fanon (1968, p. 39):

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

Como desejos secretos que temos a noite o cinema atua como um agente de prazer nosso, instigando o prazer e beirando ao erótico. Não o erótico como pornográfico, mas o erótico como uma fonte de desejo e prazer para pessoas que foram impedidas de gozar livremente. O cinema sempre soube lidar com a tensão do erótico, inúmeras estrelas estão aí para

ilustrar isto. Porém, mais uma vez negras e negros foram impedidas dessas potências cinematográficas.

Com o blaxploitation nos anos 1970 encontramos nas telas do cinema pela primeira vez corpos negros carregados de sex appeal, diferente do apelo que era relegado a estes antes. É um fato que esse apelo foi exagerado e extrapolado – principalmente por brancos em nome do dinheiro – o que causou o fim breve do movimento, mas nunca esta dimensão do erótico tinha ganhado tanto espaço nas narrativas de cineastas negros, como se eternizou em *Shaft* (1971) de Gordon Parks.

Enfatizo que encaramos erótico aqui dentro de uma perspectiva subjetiva, fazendo coro com Audre Lorde (2019, p. 67), que sugere:

O erótico é uma dimensão entre as origens da nossa autoconsciência e o caos dos nossos sentimentos mais intensos. É um sentimento íntimo de satisfação e, uma vez que o experimentamos, sabemos que é possível almejá-lo. Uma vez que experimentamos a plenitude dessa profundidade de sentimento e reconhecemos o seu poder, em nome de nossa honra e de nosso respeito próprio, esse é o mínimo que podemos exigir de nós mesmas.

O erótico é uma pulsão primordial para a psicanálise nas figuras gregas de Eros e Dionísio, aparece nas tradições africanas na personalidade de Oxum, a senhora das águas doces. Diferente de Dionísio, o erótico para Oxum não é trágico, mas sim potência. É no ato de ver seu reflexo no espelho que Oxum reconhece suas qualidades, é aceitar o erótico não como um tabu, mas como um direito de desejo. Atualmente quem vem trabalhando respeitosamente essa interseção entre desejo e potência são os cineastas cariocas Macário e Giovana Bombom.

Em seu filme *Sexy Bitch!* (2019), ambos conseguem aliar o corpo que fala ao corpo sexual, fundamentos da subjetividade como nos apresenta Nogueira (1998). Reivindicando o direito de se enunciar e de sentir prazer, Bombom ao protagonizar essa narrativa está representando a luta histórica de mulheres negras pelo direito de serem donas de seus corpos, distante de qualquer hiperssexualização desumana. Lutar pelo erótico no cinema para pessoas negras é lutar pelo direito de ser livre das amarras da coloniedade.

Conclusão

Colhemos hoje em dia o fruto dos sonhos de nossos ancestrais. Nos principais festivais de cinema ao redor do mundo na última década temos representantes desse desejo de liberdade: desde o óscar de filmes como *Moonlight* (2016; direção: Barry Jenkins), *Corra!* (2017; direção: Jordan Peele) e *Infiltrados na Klan* (2018; direção: Spike Lee); o impacto cultural na juventude de *Pantera Negra* (2018; direção: Ryan Coogler); a aclamação de séries como *Insecure* (2016; direção: Issa Rae), *Olhos que condenam* (2019; direção: Ava DuVernay) e *Lovecraft Country* (2020; direção: Misha Green); as conquistas em festivais europeus em *Os miseráveis* (2019, direção: Ladj Ly) e *Atlantique* (2019; direção: Mati Diop); e a abertura ao grande público do cinema negro no Brasil com *Kbela* (2015; direção: Yasmin Thayná), *Café com Canela* (2017; direção: Ary Rosa e Glenda Nicácio) e *Temporada* (2018; direção: André Novais) dentre muitos outros filmes e cineastas.

Este insurgente cinema de autoria negra é uma das confluências deste acontecimento atlântico que tem sido a tomada de consciência que vidas negras importam. Tendo suas especificidades e individualidades diferentes maneiras de se expressar, coletivamente, estas estéticas tecem outras subjetivações para nosso mundo, dando uma possibilidade a vida ao invés

do histórico necropolítico (MBEMBE, 2014) que assombra negras e negros historicamente. O cinema não é uma alternativa a essas políticas de morte apenas no seu sentido imaterial, as oportunidades profissionais e financeiras geradas pelo cinema, como um produto cultural, oferecem outras chances de se viver para essa população afetada socioeconomicamente com o empobrecimento. Vide o caso de Nollywood, a indústria cinematográfica da Nigéria, terceira maior de cinema do mundo. O cinema pode ser uma ofensiva contra a escassez predatória do necroliberalismo contemporâneo – na junção entre violência de raça e austeridade liberal – ao criar uma fartura partilhável pela comunidade em forma de recursos.

Cada vez mais crescem o número de espectadores resistentes, banhados com a bravura do olhar opositivo, que tem a sua percepção aguçada, quase como um instinto ancestral, para as desigualdades raciais vigentes em nossa sociedade. Negras e negros por toda a diáspora fazem que o sonho de liberdade de seus ancestrais se torne realidade e as ficções dos cinemas negros funcionam como marés oceânicas que nos conduzem às mudanças. Se para Bell Hooks, o ato de “contar as nossas histórias é o que possibilita a autorrecuperação política” (2019, p. 262) o cinema é um de nossos principais aliados nessa partilha de sentido coletiva que é a luta por liberdade.

Sobre o artigo

Recebido: 08/01/2021

Aceito: 24/03/2021

Referências bibliográficas

ARAÚJO, J. Z. A força de um desejo: a persistência da branquitude como padrão estético audiovisual. **Revista USP**, s/v, n. 69, São Paulo, 2006.

DIAWARA, M. O Espectador Negro – Questões acerca da Identificação e Resistência. Tradução: Heitor Augusto. **Film Theory and Criticism – Introductory Readings**, 6ª ed. New York: Oxford University Press, 2004.

FANON, F. **Condenados da terra**. Tradução: José Laurênio Mello. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

FANON, F. **Pele negra, máscaras brancas**. Bahia: Editora Edufba, 2008.

FREITAS, K. Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

GLISSANT, E. **Introdução a uma poética da diversidade**. Tradução: Enilce Albergaria Rocha. Juiz de Fora: UFJF, 2005.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Ed.). **História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África**. Brasília: UNESCO, 2ª ed., p. 167-213. 2010.

HOOKS, B. O Olhar Opositivo: Espectadoras Negras. In: SIQUEIRA, Ana [et al]. **Festival Internacional de curtas de Belo Horizonte (catálogo)**. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

HOOKS, B. **Olhares negros: Raça e representação**. Editora Elefante, 1ª ed., 2019.

KILOMBA, G. “The Mask” In: **Plantation Memories: Episodes of Everyday Racism**. Tradução: Jessica Oliveira de Jesus. Münster: Unrast Verlag, 2ª ed., 2010.

- LORDE, A. **Irmã Outsider**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2019.
- MBEMBE, A. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014.
- NASCIMENTO, B. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. In: RATTTS, A. **Eu Sou Atlântica: Sobre a Trajetória de Vida de Beatriz Nascimento**. São Paulo: Imprensa Oficial, p. 117-125. 2006.
- NASCIMENTO, A. **O Quilombismo**. Petrópolis: Vozes, 1980.
- NOBLES, W. Sakhu Sheti: retomando e reapropriando um foco psicológico afrocentrado. In: NASCIMENTO, E. (Org.) **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, p. 277-299. 2009.
- NOGUEIRA, I. B. **Significações do corpo negro**. 1988, 149f. Tese (Doutorado em Psicologia escolar e do desenvolvimento humano) - Universidade de São Paulo, São Paulo: 1998.
- RIVERA, T. **Cinema, imagem e psicanálise**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2008.
- SANTANA, T. Tradução, interações e cosmologias africanas. **Cad. Trad.**, Florianópolis, v. 39, nº esp., p. 65-77, set-dez, 2019.
- SILVA, W. L.; FIGUEIREDO, G. L. O trauma do tronco: a filosofia míope no espelho. **Boletim IPPUR nº 19** – 7 de maio de 2020.
- SODRÉ, M. **As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SOUZA, N. S. **Tornar-se Negro: as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1983.