

O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências

The Afroperspectivism of A Trilogia da Bicha Preta, by Juan Rodrigues: building the aesthetics of resistance

GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

Professor do Instituto de Artes, da Unicamp, Campinas - SP. Atua nas áreas de Estudos da TV, Vídeo e Cinema.

Foi Professor Visitante no Departamento de Cinema, na Universidade Estadual de San Francisco (2014), na Califórnia - EUA e na Universidade Iberoamericana, na Cidade do México, México. Publicou os livros *O autor multiplicado. Um estudo sobre os filmes de Peter Greenaway* (Alameda) e *Cinemas em redes. Tecnologia, estética e política na era digital* (Papyrus).

Dirigiu os documentários *Diário de Exus* (2014), *A Dança da Amizade* (2015), *Um pouco de tudo, talvez* (2018) e *A Mulher da Casa do Arco-íris* (2018). É também curador independente em cinema e artes visuais.

RESUMO

O artigo parte do estabelecimento do campo do afroperspectivismo, em que se define um olhar posicionado, do ponto de vista étnico-racial, para se chegar à análise da Trilogia da Bicha Preta, curtas-metragens dirigidos por Juan Rodrigues, em formato de filme ensaio, que desenvolvem o que se concebe como o cinema da negritude *queer*.

Palavras-chave: afroperspectivismo; estéticas das resistências; Juan Rodrigues; Trilogia da Bicha Preta; cinema da negritude *queer*

ABSTRACT

The article starts from the establishment of the field of afroperspectivism, in which a positioned look is defined, from an ethnic-racial point of view, in order to arrive at the analysis of the Trilogia da Bicha Preta, short films by Juan Rodrigues, in the form of essay films. They develop what is conceived as *queer film blackness*.

Key words: afroperspectivism; aesthetics of resistance; Juan Rodrigues; Trilogia da Bicha Preta; *queer film blackness*

1. AFROPERSPECTIVISMO E AS ESTÉTICAS DAS RESISTÊNCIAS

A compreensão sobre a ideia de negritude parte da visão de um projeto, *a priori*, construído em bases negativas pelo colonizador nas Américas e em África e, seguidamente, positivada pelos movimentos de libertação dos negros, em distintos territórios, distantes espaço-temporalmente, porém, unificados na experiência do Atlântico Negro (GILROY, 2012). A negritude, assim, defendida como uma construção, é estrategicamente desvinculada de aspectos essencialistas para ser posta à prova e superada, para alcance da libertação plena dos sujeitos racializados. Esse movimento alcança os povos da diáspora africana^[1] e mobiliza muitos agentes no processo de transformação. De distintas geografias traçam-se rotas e encruzilhadas com vistas a uma reapropriação programática e positivada da experiência de ser negro^[2].

Vontade de liberdade. Potência de imaginação. Invenção de mundo. Essas articulações da negritude são ambivalências e rescaldos da história e da realidade em que o ser-estar negros, necessariamente, significam lidar com o assombro da violência colonizadora e seu desdobramento no racismo estrutural (ALMEIDA, 2018). Num movimento, também libertador, a abordagem aqui defendida é o chamado afroperspectivismo, a partir das ideias de Renato Nogueira, como ponto de partida para o desenvolvimento de uma trama analítico-conceitual sobre visualidades afrocentradas. Assumindo-o como um motivo libertador, alocado numa ética ubuntu (RAMOSE, 2002), o afroperspectivismo seria “o conjunto de pontos de vista, estratégias, sistemas e modos de pensar e viver de matrizes africanas” (NOGUEIRA, 2012, p. 147). Aqui, pesam valores tais como a ancestralidade e seus modos de operação espaço-temporal, o reconhecimento integral da cidadania da pessoa negra e a recuperação de uma autoimagem negada historicamente, reposicionando-a na afirmação identitária e também em seu questionamento e superação, a luta antirracista e o policentrismo multiculturalista, visando formas de partilha comunitária e, artisticamente, a ocupação de territórios.

Conscientemente fragmentário e incompleto, o afroperspectivismo prevê a recuperação e a criação de rotas estratégicas e de reposicionamento, uma vez que se tratam de histórias traumáticas, violências praticadas, genocídios, interrupções e interpelações que informam sobre formas desumanizadoras pelas quais homens e mulheres foram (e são) tratados, ao mesmo tempo que reivindica as histórias contadas, muitas vezes silenciadas, de sujeitos que ressignificaram não só a própria experiência, mas de todo um povo, num processo de luta que começa no período colonial e avança para contextos pós-coloniais. O afroperspectivismo assume, portanto, um posicionamento na linha contínua da afirmação positivada da negritude, aqui compreendida na sua especificidade afro-brasileira e na alocação do que denomino estéticas das resistências, em atualizações diversas.

As estéticas das resistências partem da compreensão e de um traçado de luta (contra o genocídio)^[3], resiliência/obstinação (o tropo é o quilombo)^[4] e, com mais ênfase, recobre o trabalho de invenção. Entre seus modos de articulação, estão os espaços caracterizados por vivências e experiências comunitárias que defendem saberes organizados na língua, na oralidade, no corpo, na culinária, na religião e na arte, compondo um repertório e um repositório de códigos e linguagens, populares e eruditos, na luta pela sobrevivência contra um movimento contínuo de sua desaparecimento. Refiro-me às rodas de samba e de coco, ao congado e reisado, às rodas de conversa, ao futebol de várzea, ao jongo, à capoeira, ao candomblé, umbanda, terecô, ao maracatu etc. Resistências também informam sobre outras tecnologias, códigos e linguagens, tais como as formas contemporâneas do hip hop, funk e das batalhas de poesias ou slams, a cultura hacker, os samplings e remixes, as gambiarras, e tantas outras formas de expressão. E também saberes institucionalizados na literatura, pintura, música, cinema, TV e vídeo, e o mundo digital. Escancarando o repertório amplo afro-centrado e seus sujeitos, a exposição histórica *Isso é coisa de preto*, no Museu Afro Brasil, curadoria de Emanuel Araújo (ARAUJO, 2018) dá o recado sobre a ideia atualizada de que o negro é o que ele quiser ser.

2. CINEMA DA NEGRITUDE QUEER

Emergências poéticas expressam-se em articulações da negritude como experiência estética. Esse texto, nesse sentido, destaca as falas e filmes do cineasta Juan Rodrigues que endereça o foco aqui para o cinema negro. É sobre esse campo específico que vamos refletir, justamente para extrair um entendimento do trabalho do artista, no contexto apresentado. Os filmes de Juan Rodrigues compõem o que ele denomina como a *Trilogia da Bicha Preta*, curtas-metragens que têm sido amplamente exibidos em festivais e também têm sido premiados^[5]. Sua presença no cenário audiovisual brasileiro adensa um coro recente de realizadores negros LGBT cujos filmes articulam narrativas e experiências poéticas até recentemente alheias à cinematografia brasileira^[6]. Estamos nos reportando, portanto, à formação específica de um campo da expressão artística em sua singularidade. Para fins de análise, passaremos a referir, especificamente, a essa produção artística como um cinema da negritude *queer*. Primeiramente, recuperemos Michael Boyce Gillespie, que define a negritude fílmica nos seguintes termos:

[...] a ideia de cinema negro não pode ser equivalente a uma ética da representação positiva e negativa que insiste no cinema negro em termos de política cultural, categoria imanente, gênero ou corroboração mimética da experiência negra. O

cinema negro deve ser entendido como arte, não como receita. [...] Não estou defendendo uma noção desracializada ou pós-racial do cinema negro. A negritude fílmica significa repensar o cinema negro e, especialmente, as perguntas que fazemos sobre esse cinema. Em particular, esse redirecionamento insiste que delinear a ideia do cinema negro como arte implica abordá-lo como uma prática que emana do campo conceitual da cultura visual e expressiva negras. Isso significa que, além da colaboração interdisciplinar com questões colaterais que abordam a arte da negritude, estou enquadrando a ideia do cinema negro em correspondência com a literatura, música, novas mídias, fotografia e arte contemporânea para uma concepção mais ampla da negritude como a visualização e produção criativa de conhecimento, que é um dos valores centrais da ideia de cinema negro. [...] a negritude fílmica é compelida pelo desinteresse em afirmar que o mundo da vida negro é a única linha de investigação que pode ser feita sobre a ideia do cinema negro. (GILLESPIE, 2016, p.02) Tradução minha

Gillespie é enfático em defender o cinema negro como expressão artística, daí a força do conceito de negritude fílmica, algo que amalgama a experiência histórica e política da *negritude* e que se atualiza no cinema por laços com uma cultura visual específica, em relação a outros campos artísticos. Para o nosso interesse, convém dimensionar que a mobilização de aspectos inerentes ao *ser* e *estar* negros no mundo, em conjunção e disputa com códigos, saberes e vivências LGBT, o que resulta numa atenção para corpos e subjetividades singulares. Adotamos o termo em inglês *queer*, cuja abrangência soa adequada para a análise que realizamos:

Escolhemos o *queer* como uma palavra de combate, designando a resistência aos abusos sociais e físicos em curso e sugerindo alianças geracionais e diferenças. Como Alexander Doty e bell hooks, vemos o termo *queer* “como ambos ... um local de resistência escolhido ‘conscientemente’ e um ‘local de abertura e possibilidade radicais’” para a expressão de perspectivas eroticamente “marginais”. *Queer* é também, por enquanto, o termo mais abrangente disponível, em muitos casos usado para abordar preocupações bissexuais e transgêneros, bem como aqueles considerados gays e lésbicas. Finalmente e, precisamente porque estamos conscientes de que podemos ser reduzidos a oposição, marginalidade e/ou lésbicas e gays, pretendemos que a palavra *queer* questione e exceda distinções binárias baseadas em limites físicos, para apontar as maneiras pelas quais, como Doty coloca, “o queer ... trabalha dentro do nonqueer, assim como nonqueer faz dentro do queer”. (HOLMLUND & FUCHS, 1997, p. 6) Tradução minha.

O cinema da negritude *queer* oferece-se como possibilidade de compreensão de um universo particular de filmes, marcados pela experiência estética e política de seus realizadores, negros e negras, que assume o repertório e o repositório do movimento da resistência que garante identidade e identificação aos sujeitos que se definem por esses lugares e posições. Referimo-nos a um setor específico da negritude fílmica, notadamente, narrativas e poéticas cinematográficas que colocam no centro a subjetividade e a corporeidade *queer* em sua diversidade, oferecendo, conseqüentemente, uma compreensão atualizada sobre a expressão visual e sonora dos filmes.

Essas articulações estão em sintonia com o que bell hooks (2019) nomeia como o *olhar opositor*, sendo a instauração desse outro ponto de vista que mexe com modos dominantes e hegemônicos na produção e representação de imagens e sons. hooks refere-se à mulher negra,

incorporamos sua trama conceitual à medida que estamos num território compartilhado sobre abjeção e rejeição que atravessam o olhar dominante sobre corpos comumente estereotipados. Assim, numa virada contundente, hooks elucida sobre o *prazer de questionar* imanente ao gesto da mulher negra diante das representações cinematográficas hegemônicas e que dão um valor particular ao *olhar opositor*. A realização no âmbito da negritude fílmica *queer* também promove esse enfrentamento, ao viabilizar modos estéticos e políticos de articulação de um olhar questionador e, por extensão, opositor a um sistema dominante de opressão. Nesse horizonte, o cinema da negritude *queer* não é um receituário contra homofobia e racismo, mas certamente, amplia o entendimento sobre lugares não visitados ordinariamente pela arte.

3. A TRILOGIA DA BICHA PRETA



FIGURA 1: *O Arco da Liberdade*

Os curtas-metragens *O Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019) compõem a Trilogia. São filmes elaborados por um cruzamento dinâmico de heranças do documentário e do filme experimental, com forte relação com as artes visuais, resultando em filmes ensaios vigorosos, em que pesa o gesto da auto inscrição da figura do diretor. Vamos proceder a uma análise que cruza a fala do cineasta, por meio de uma entrevista concedida a mim, via Messenger^[7] e também uma inspeção sobre a expressão visual e sonora dos filmes. A

opção em valorizar a fala de Juan Rodrigues se dá, à princípio por duas razões, o reconhecimento da importância de suas ideias que assumem um gesto inaugural no campo específico na negritude fílmica *queer*, por meio de sua voz e subjetividade que remetem a figuras historicamente ausentes na filmografia brasileira e também por considerar um potente cruzamento entre o sujeito empírico e sua história de vida e seus comentários sobre filmes fortemente marcados pela experiência pessoal. A seguir, nas palavras do artista, a apresentação de seu processo de formação artística:

A cinefilia deu origem a tudo. Quando eu era pequeno, passava muito tempo com minha tia e ela costumava contar as histórias dos filmes que já havia assistido. Virou um hábito nosso ver esses filmes. A gente costumava se programar quando víamos algum anúncio de filme que ela já tinha me contado. Fui criado por cinco mulheres. Comecei a trabalhar aos 9 anos. Fui ao cinema pela primeira vez quando tinha 12. Tinha uma rádio que costumava sortear ingressos pro cinema da cidade e um dia eu ganhei. Foi uma cerimônia, porque era uma daquelas situações de “primeira vez que alguém da família faz algo”. Quando fiz 18 anos a primeira coisa que fiz, legalmente, foi abrir uma conta numa locadora de filmes e a partir desse momento foi uma imersão nesse universo, onde me descobri pessoa e resgatando filmes da infância da minha vó, da minha tia... O cinema foi muitas coisas para mim. Cresci e fui criado numa favela em Alagoinhas, interior da Bahia. E a presença de uma feminilidade me afastava dos meus amigos e eventualmente me voltei para outros interesses, escapes. O cinema, livros, músicas... Buscar conhecimento, esse foi o conselho que mais ouvi da minha família. Todos esses processos se deram durante minha adolescência e foi um período muito conflituoso no que diz respeito a como eu me via, como lidava com as pessoas. A universidade chegou em um momento em que eu não tinha muitas perspectivas concretas sobre o que eu gostaria de fazer. A arte ainda é baseada em uma estrutura hegemônica muito forte. Não existem docentes negros no colegiado de cinema da UFRB. O curso mostrou suas limitações e coube a mim, em grande parte, buscar referências que fossem mais próximas dos meus ideais estéticos. O apego à formalidade técnica que prevalecia no curso, ao meu ver, não apresentava nenhuma revolução estética diante do que aprendemos. Os filmes não pareciam reagir às urgências do seu tempo.

Arco da Liberdade é o primeiro trabalho da *Trilogia*, e o desejo de ver o corpo negro na tela se traduziu por meio da autoimagem do realizador transmutada direta e indiretamente, na duração do filme. Primeiramente, ele aparece nu (Figura 1), logo no início, após planos de imagens de uma estrela, sob o som eletroacústico e seguido de uma máquina manual de escrever onde se datilografa a palavra *liberté*. Juan está numa escada, nos fundos de uma casa, ao lado de uma caixa d'água, uma imagem com pouca luz, tem cabelo loiro acobreado, usa um colar que se expande pelo peito, um xale repousa na parede de trás e tem um penacho na cabeça.

Está numa topografia que valoriza sua presença e os telhados de casas simples. As imagens tendem ao sombrio, ao mesmo tempo que são trabalhadas ritmicamente e texturizadas. Segue-se uma sequência de imagens de antenas, céu, campo e telas de TV anamorfizadas criam fortes efeitos visuais de decomposição do figurativo. Outra imagem de Juan irrompe, numa versão do corpo do diretor em movimento, também olhando para a câmera, atualizado em camadas de

texturizações, fusões, jogos de luzes e tonalidades. Aqui, sua voz em *over* remete a situações de fome e loucura, o conteúdo verbal irrompe como provocação e situa a colocação da cena sobre a liberdade e seus limites, referindo-se a sujeitos em errâncias e dispersões diversas, num tom alucinatório. O fluxo de imagens e sons vão desembocar num plano com um homem que parece ser um catador de papel (Figura 2).

Durante seu desenvolvimento, numa inscrição indireta do diretor, ouve-se a voz de Juan, repetindo a três amigos a mesma sequência de perguntas: o que é liberdade? O que você faria se fosse totalmente livre? O entrevistador e entrevistados parecem se conhecer, mas o estranhamento da pergunta é sentido e rompe com o clima de conversa para assumir a interpelação do diretor junto aos seus conhecidos. O *Arco da Liberdade* sugere ser um filme sobre a imaginação da liberdade, imagens que se associam à liberdade do corpo, da paisagem, da tecnologia da comunicação e sua apropriação, por fim, a última imagem de um trabalho precário, a liberdade colocada em seu limite, no capitalismo.



FIGURA 2 – O ARCO DA LIBERDADE

O *Arco da Liberdade* apresenta um encadeamento de imagens e sons que conduzem o espectador a refletir sobre a liberdade, sendo a imagem do próprio Juan, central e atravessadora do desenvolvimento do filme. Trabalho com a autoimagem que resulta numa performance vigorosa para o campo da auto representação, aqui lacunar, em que a identidade é mais um jogo de perguntas que um calculado ordenamento de ideias fixas. Esse trabalho com a autoimagem, como vemos, parte de um processo de criação que reitera a presença do feminino na constituição

de sua subjetividade e corporeidade, envolve a paisagem vivida e vivenciada, com marcadores sociais evidentes, e uma voracidade em relação ao campo visual, no contexto digital, de captura e ressignificação de imagens de arquivo. Esse processo reitera um desejo de ocupação, o que resulta em imagens e sons fortemente impregnadas dessas qualidades, sendo um dos eixos centrais, o movimento de construção do sujeito negro na tela:

Iniciei o processo partindo de uma urgência minha: “quero ver um corpo negro na tela”. A crise de representatividade que existe é um problema que acredito que só pode ser resolvido na prática. Quando nos conscientizarmos de que nossas histórias serão contadas erroneamente por outros até o momento em que decidirmos tomar ação e contar essas histórias. Precisamos ser os agentes da mudança. E foi daí que parti. Fiz o primeiro curta, “arco da liberdade” ainda em 2015^[8] e nele me debruço sobre questões relacionadas a liberdade do corpo negro, a liberdade do pensamento, a liberdade de existir. Tanto a ideia quanto a realização do “arco da liberdade” partiram de um momento muito específico na minha vida, onde explorei diversos aspectos artísticos e intelectuais da minha experiência. Minha criação, por mais aberta que tenha sido, foi baseada em um conservadorismo muito grande que só consegui ver além dele depois dos 19 anos. Minhas experiências sociais, sexuais, intelectuais, lisérgicas, políticas... Tudo isso culminou em uma grande inquietação sobre o que significa, para mim, ser livre. Ele foi realizado, inicialmente, como atividade acadêmica. Eu queria ver um corpo negro na tela. Então o plano em que estou nu foi o que surgiu primeiro e todo o resto do filme foi construído em torno dele. Esse é o mais subjetivo e tecnicamente experimental da trilogia porque quando me refiro a “liberdade”, também me refiro a uma liberdade estética que eu ansiava muito, porque naquele momento os produtos da academia me pareciam engessados. Então como meu objeto de cena era meu próprio corpo, eu como diretor, montador, roteirista, etc. tinha total controle criativo para moldar a narrativa do filme da forma que eu pretendia. A escolha de não mostrar os entrevistados também fazia parte disso. De canalizar essas experiências externas na minha e vice-versa.

Em *O Arco do Medo*, segundo filme da trilogia, Juan Rodrigues atualiza seu processo de auto representação em três partes, na construção de uma visualidade singular. Na primeira parte, ele volta-se para sua autoimagem intermediada por inscrições verbais na tela e uma constante narração over. Várias formas de violência são evocadas em suas memórias de vivências periféricas. As imagens possuem ritmo acelerado e constroem-se em camadas, é outro Juan que a câmera revela. Nesse momento, o despir-se domina o plano da encenação, sob a voz over de Juan, memórias de infância são compartilhadas sobre tratamentos e violências homofóbicas a um garoto, xingamentos a um sujeito que revela não reproduzir modos e trejeitos da norma masculina. O plano sonoro também evoca a violência do tiro à solto na periferia, a bala que encontra o alvo. No plano da imagem, à medida que se despe, Juan estende o boné, a camiseta e a bermuda no chão, num duplo movimento, ao mesmo tempo de libertação de códigos de uma masculinidade compulsória e de marcação de um corpo ausente, como um índice, no chão, em sintonia com o que o espectador ouve. O fluxo de imagens (Figura 3) vai tomando conta do final da sequência, onde confluem imagens de arquivo, sobreposições e texturas sobre a imagem,

referências a cemitério, numa profusão visual, de códigos e linguagens que referem-se à morte e violência, sobrevivência e resistência pela arte. “Quem quer morrer pela arte?” Indaga a voz over. Essa mesma voz oferece um poema sobre estados de violência, e isso é arrematado com trabalho intenso na qualidade das imagens.

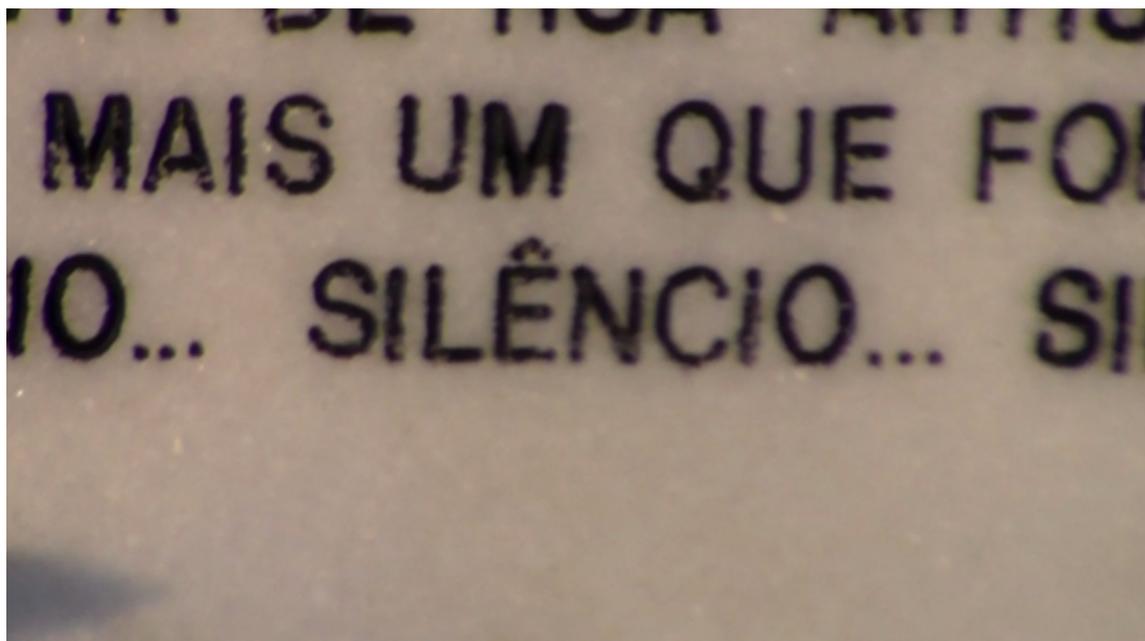


FIGURA 3: *O Arco do Medo*

A segunda parte apresenta Juan todo envolto em fita adesiva transparente de forte aderência. Ele está sem roupas, livrando-se com bastante esforço dessas faixas coladas. A imagem está em preto e branco e a sonoridade é apenas o ruído das fitas desgrudadas. A metáfora visual aponta para uma “troca de pele”, um processo de transformação já disparado pela troca de roupa da sequência anterior. Ir além de desnudar-se, transformar a pele, o corpo, metamorfosear-se.

A terceira e última parte compreende o vestir-se, ou melhor, travestir-se. Aqui, o verbal se entrecruza com a performance do corpo de Juan. À medida que ele vai colocando adereço, roupa e calçado femininos, são evocadas memórias de opressão às mulheres de sua família, várias formas de interdição às mulheres negras, trabalhadoras, com poucos recursos materiais. Um conteúdo que informa sobre a construção (e os limites) da feminilidade negra, em uma consciência da interseccionalidade que informa sobre discriminação e opressão. A performance do travestimento de Juan oferece-se, assim, como uma reação imediata a essas violências e, no ciclo do filme, a autoafirmação identitária de sua construção de gênero, com forte identificação com o feminino. Portanto, um engajamento poético que fabrica uma imagem da resistência pela apropriação dos próprios elementos que são ameaçados pelo universo da violência apresentado.

O segundo filme, “arco do medo” surgiu de um contexto diferente. Meu irmão foi assassinado em 2016 e o filme se tornou um produto do luto. Não consegui processar o que havia acontecido de outra maneira. O “medo” que me refiro no título se refere aos processos que nós, bichas pretas (lésbicas, travestis, bissexuais, trans negros) enfrentamos de fora pra dentro. Nós somos forçados a viver em um constante estado de medo, que frequentemente soa irracional, causados pela estrutura racista e lgbtfóbica da nossa sociedade. Eu sempre falo que o filme surgiu de um processo de luto, porque é mais fácil explicar a motivação. Eu me sentia culpado por ter sobrevivido. Meu irmão e eu fomos criados juntos, sob o mesmo teto, na mesma favela, sob a tutela das mesmas pessoas. Eu me perguntava constantemente o que havia nos separado. Não sei se foi minha sexualidade. Não sei se foi meu interesse pela escola. Não sei se foram os amigos que fiz. Sei que em algum momento houve uma ruptura e meu irmão estava envolvido com tráfico e pequenos furtos. Esse evento desencadeou vários traumas em mim, mas foi muito pior para minha mãe. Ao observá-la passar por isso, refleti sobre a existência dessas mulheres responsáveis por nossa criação: minha bisavó, minha vó, minha mãe, minha tia, minha irmã. Todas elas foram privadas de um futuro outro ou foram magoadas por homens. Mas apesar de tudo isso, todas elas insurgiram no meio de tudo isso porque cada uma queria que seus filhos estivessem em um lugar “melhor”, “onde não pude chegar”. E essa situação infelizmente é muito comum, então a possibilidade de abrir essas narrativas para outras pessoas fortaleceu muito o projeto e era algo que não estava dentro do meu controle. É impossível pensar sobre identidade, violência, um futuro outro, resistência e insurgência sem se debruçar sobre tempo, medo e liberdade. E sempre partindo de si para chegar ao outro. Para mim, autoconhecimento é a chave para reaprendermos a nos comunicar. Não será possível oferecer nosso melhor ao outro se não soubermos quem somos, pelo que lutamos.



FIGURA 4: *O Arco do Medo*

O Arco do Medo (Figura 4) apresenta o corpo do realizador em três momentos distintos, transformando-se, para chegar a um engajamento contundente, via expressão política e estética.

Permanece a pesquisa no plano da imagem e do som, com efeitos de pós-produção e mixagem que resultam em imagens e sons não realistas, distorcidos, fugazes. O filme é atravessado por várias formas de violência que, por extensão, afetam sobremaneira a população negra das periferias, em que mulheres e LGBTs são os mais vulneráveis. Portanto, há uma forte consciência sobre a potência do corpo do realizador, de onde emerge, de forma insurgente, uma consciência do uso da performance e de seus efeitos. Com esse curta-metragem, Juan Rodrigues recebeu o Prêmio Revelação do 29º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo, com isso, ele viabilizou seu último filme, *O Arco do Tempo*.

Os filmes partem de um lugar de transformação que é de dentro para fora, e do outro pra dentro. Nós somos forçados a lidar com nossas questões internamente porque colocamos outras prioridades na frente de nos conhecer, nos amar, nos respeitar. Esquecemos do nosso passado porque estamos muito focados em vencer a “competição” da vida. Esquecemos que não estamos sozinhos. Deixamos pra trás nossa ancestralidade porque fomos ensinados a odiar o lugar de onde viemos, nossas tradições. Acredito ser impossível ter um futuro unido e viável a menos que possamos nos entender, nos conhecer e também reconhecer nosso lugar no mundo e nossas obrigações com o futuro de crianças como eu, como ele, ela, você. Nesse contexto, “arco do tempo” encerra a trilogia com essas reflexões, questionamentos que servem para ambos os lados, negros e brancos. Héteros ou LGBTQ+s. Acho que é um momento importante da história e precisamos ter a consciência de que, apesar do que nos dizem, somos mais fortes juntos. É algo bem clichê a se dizer, mas estamos na era da “terra plana”. É necessário voltar ao básico, recomeçar, estar aberto a se reeducar, a buscar conhecimento. Aprender com os erros que nos trouxeram ao que vivemos hoje. A trilogia é sobre todas essas questões, do ponto de vista de uma bicha preta, pobre e periférica que, como muitas outras antes e depois, recusa as restrições impostas pela classe, pelo gênero, pela “ordem natural das coisas”.

O terceiro filme assume ritmo e composição visual também diferentes das obras anteriores, filmes que bebiam fortemente da tradição experimental no processo de invenção das imagens e sons. Isso não ameniza uma forte característica da trilogia, o atravessamento de um modo de composição das imagens intimamente relacionado com as artes visuais, sobretudo nas elaborações que indicam aproximação com a videoperformance. *O Arco do Tempo* rompe com o discurso disruptivo e insurgente dos dois primeiros curtas, para oferecer uma construção mais serena da combinação entre imagens e sons, em que o corpo do realizador se oferece para adensar o movimento da auto representação, encontrando expressão distinta. Num fundo escuro, com música eletroacústica, o corpo de Juan Rodrigues se multiplica em três, vestido de short e camiseta vermelhos à esquerda, calça de algodão caqui e sem camisa ao centro, e de vestido vermelho à direita realizam movimentos delicados em combinações entre si que resultam, ao final, num cabo de guerra imaginário. Intercalando com essas imagens, a música que marca o tempo associa-se com duas imagens de carne crua, dependuradas nas extremidades, realizando movimentos circulares, estando Juan ainda ao centro, vestindo a mesma calça caqui e o cabelo

longo em dreadlock. Uma imagem com forte carga simbólica, e que irá receber outro tratamento na sequência em que a tela está tripartite, em deferência ao campo das artes visuais. Após essa imagem tripartida, Juan aparece sozinho, ao centro, numa imagem que evoca uma queda num abismo, sua imagem vai gradativamente diminuindo, enquanto ouvimos em over, ele dizendo o seguinte texto, com imagens celestiais ganhando maior proporção:

[Eu destruí a caixa onde fui aprisionado, vivo e morto ao mesmo tempo, e então me vi caindo em um abismo em direção a autoconsciência, enquanto caio, tenho visões do momento em que acordo, e por três segundos, não nasci com o alvo nas costas, por três segundos sou livre para ser e amar, por três segundos eu não vivo entre pessoas que acreditam em mamadeiras de piroca, o peso da minha existência é o combustível que move o meu corpo, a glória de existir desafiando estatísticas, eu vivo atravessando a morte, eu recuso a sub-existência que nos é imposta, nós somos autores da nossa narrativa, serei livre quando não houver medo, muitos temem a inevitabilidade da morte, enquanto nós sonhamos com a possibilidade de viver, e para você, que observa a minha queda, resta a percepção da impotência do discurso e a necessidade da ação, nós continuaremos desaparecendo, não existe negação para nossas histórias, o futuro irá provar que os laços forjados na luta, no suor e no sangue do povo negro continuará mantendo as portas por onde passei aberta, eu não estou sozinho, você não está sozinho]

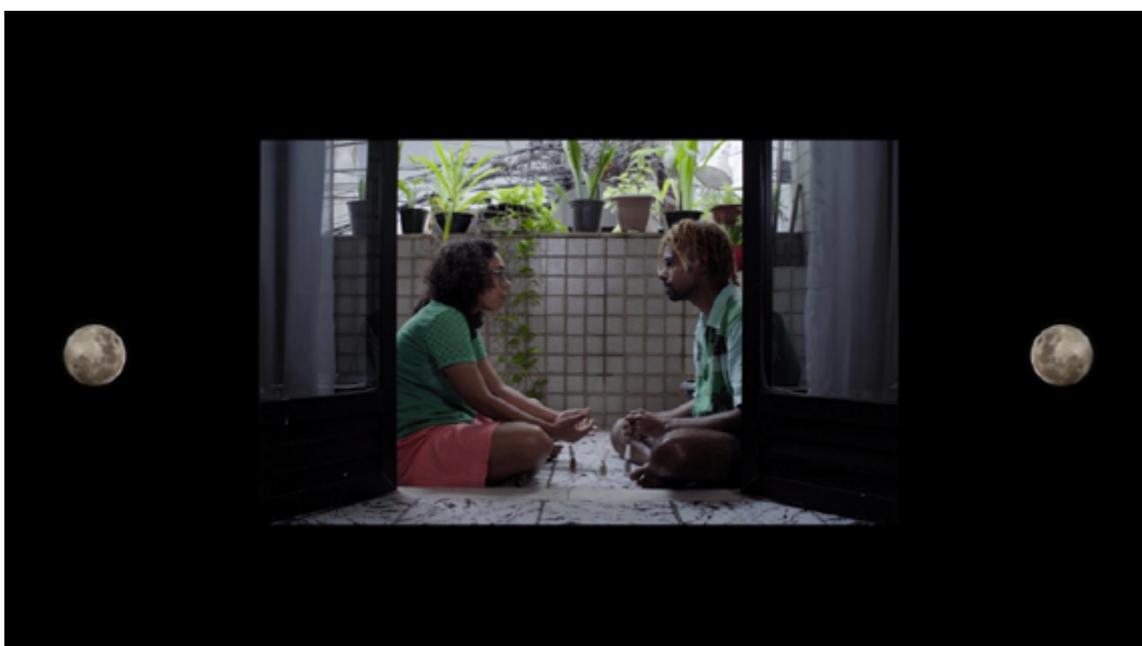


FIGURA 5: *O Arco do Tempo*

E passamos para as sequências confessionais e de depoimentos. Juntamente com Patrícia Bssa (Figura 5) e Dih Cerqueira, vemos Juan a direita do quadro, alternado, primeiro com Patrícia

e depois com Dih, sendo a câmera-tatame (à altura do chão) de dentro para fora, em que vemos os personagens numa varanda, à luz do dia, em digressões sobre os modos como as questões de identidade racial e sexual afetam diretamente os modos de ser cada um. Juan não fala, ouve atentamente enquanto passa esmalte nas unhas. Essas sequencias são complementadas com o depoimento de Malayka SN, drag queen que verbaliza uma série de asserções também sobre questões identitárias, com peso sobre os modos como os corpos dissidentes são fortemente violentados. São três falas contundentes sobre modos de ser e existir diante do peso do racismo e da lgbtphobia, ao mesmo tempo, as sequencias informam sobre construções de laços de solidariedade, de afeto e esperança entre pessoas negras. Um tipo de embaralhamento conceitual é oferecido no final dessas falas, justamente pelo grau de estranhamento de uma composição visual que combina cabeças cobertas com tecidos das extremidades do quadro e a carne crua rodopiante ao centro, o que adensa o grau de polissemia do curta-metragem.

A sonoridade que remete aos batuques nagô surge e reaparece no filme para se instaurarem plenamente na sequência final. Juan Rodrigues, na aparição mais casual dos três curtas-metragens está num quintal, (Figura 6), acompanhado de sua mãe, a irmã, um sobrinho e uma prima. Posam e sorriem para a câmera, numa comunhão feliz, à frente de uma árvore sagrada, o Iroko, um dos Orixás mais antigos, que representa o tempo e rege a ancestralidade.



FIGURA 6: *O Arco do Tempo*

O uso da sonoridade eletroacústica e uma profusão de imagens, algumas reportando-se à tecnologia e um sentimento de devir, um desejo de transformação, de ruptura levam a uma

relação da trilogia com o Afrofuturismo. Juan, a seguir, comenta sobre as questões de tempo, de futuro, de desejo de mudança que os filmes transbordam.

O som foi muito importante nesse processo porque foi a forma mais econômica e concisa que eu encontrei para evocar um universo que habita o imaginário das pessoas. Então me pareceu apropriado utilizar elementos orgânicos a sintetizadores. Eu fiz todo o som do “arco da liberdade e “arco do medo”, então minha pesquisa foi bem específica e aberta. Para o arco do tempo, o responsável pelo som recebeu de mim instruções com o tom e elementos que estariam na trilha. Esses “elementos orgânicos” que me refiro são, em parte instrumentos musicais utilizados no candomblé. E fiz essa escolha porque é no candomblé que se encontra todo o conhecimento em torno de ancestralidade que temos e é algo que só foi preservado porque muito do que se tem de história sobreviveu através da oralidade. Então o candomblé, para mim, ocupa esse espaço de base para toda e qualquer discussão em torno de ancestralidade. Quis associar esses sons a elementos de eletrônicos para criar essa textura de som e evocar um universo futurista proveniente desse espaço. Contudo, para além da estética visual que conhecemos como “afrofuturismo”, para mim é importante lembrar da filosofia por trás disso. Da possibilidade de um mundo que pode ou não existir. É pensar no futuro através de novas gerações. Assim como Minha Tataravó fez com minha bisavó, depois minha vó com minha mãe, minha mãe comigo e meus irmãos. Afrofuturismo é essa semente que elas plantaram. Que tantas outras mulheres negras plantam quando mandam seus filhos para escola, para aprender, para brincar, para crescer, sem saber se ela vai ver aquela semente florescer e dar frutos. Mas ela acredita e tem esperança, porque se não houver isso só existe o medo e as mulheres da minha família se recusaram a sentir medo perante o mundo.

Os três curtas-metragens compõem a Trilogia da Bicha Preta. Em diferentes modos, os filmes articulam composições visuais e sonoras inauditas, em que pesa a decisão de trabalho na superfície da imagem, por meio de intervenções nas inscrições de figuras, o trabalho de (re)enquadramento, a partição das telas, o trabalho com a repetição, as sobreposições e modificações anamórficas, sobretudo no efeito glitch caro à geração do cineasta. Nesse movimento de composição criativa da superfície da imagem, o corpo do cineasta é trabalhado nos três filmes como uma presença, cujos efeitos transbordam em aspectos estéticos, políticos, identitários e afetivos.

Assim, se os recursos de elaboração visual e sonora remetem, num primeiro momento à tradição experimental, isso certamente não compõem o plano dominante dos discursos dos filmes, pois há um tipo de endereçamento em relação às condições de vida do cineasta, performada de maneira enigmática e com estranhamento, porém diretamente relacionadas com temas caros à (auto)representação da negritude. Trata-se, portanto, de modos de enunciação que buscam arquiteturas não convencionais para lidar sobre questões da violência, de memórias traumáticas, de identidade e resistência e, sobretudo, uma rede de afetos que fortalecem a existência de vidas vulneráveis. Essa teia tecida compõe os eixos reivindicados pelo cinema da negritude *queer*.

Para mim, tem sido mais enriquecedor explorar tudo que uma imagem pode me oferecer: suas cores, os enquadramentos, as texturas, as luzes. No momento me interessa por todas as formas de produção de narrativa, seja um longa-metragem

ou um vídeo de Facebook filmado com uma câmera na vertical. Os filmes que gosto de ver partem, geralmente, de um lugar de subversão que não é comum na narrativa clássica. Nesse sentido, cineastas e artistas como John Waters, Rainer W. Fassbinder, Zózimo Bulbul, Jorge Lafond, Agnes Varda, Bill Viola, Basquiat, Francis Bacon e outros foram muito importantes na minha formação estética porque cada um apresentava questões que não tinham respostas certas ou erradas porque eram questões filosóficas, eles realizaram obras que abriram minha mente para diversas ideias novas e instigantes, que me motivaram. Minha maior preocupação quando estou criando é ter em mente o público. É inocência pensar que a audiência não faz parte do processo criativo. A história que eu tenho para contar não tem valor algum se eu não estiver disposto a abrir mão do controle criativo em prol de um melhor entendimento de quem assiste. Isso não deve implicar em produzir um filme “mastigado”, mas sim produzir um filme que permita ao espectador inserir sua própria subjetividade, suas experiências, para criar uma nova camada de entendimento.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Sílvio. *O que é racismo estrutural*. São Paulo: Pólen, 2018.
- ARAÚJO, Emanuel. *Isso é coisa de preto: 130 anos da Abolição da Escravidão*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2018.
- DU BOIS, W.E.B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- GILLESPIE, Michael Boyce. *Film Blackness. American Cinema and the idea of Black Film*. Duham, Londres: Duke University Press, 2016.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo e Rio de Janeiro: Editora 3, Universidade Candido Mendes e Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2012.
- HOLMLUND, Chris; FUCHS, Cynthia. Introduction. *Between the sheets, in the streets. Queer, Lesbian, Gay Documentary*. Minneapolis: University of Minnesota, 1997
- hooks, bell. *Olhares negros. Raça e representação*. São Paulo: Elefante, 2019.
- NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- NASCIMENTO, Abdias. *O quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-africanista*. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- NOGUEIRA, Renato. Ubuntu como modo de existir: elementos gerais para uma ética afroperspectivista. *Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores(as) Negros(as) - ABPN*, v. 3, p. 147, 2012.
- RAMOSE, Mogobe B. The ethics of ubuntu. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 324-330.

-
- [1] Mesmo fragmentário e dispersivo, é próprio do desenvolvimento afrodiaspórico nomear e encontrar lugares onde se asseguram as lutas e conquistas da libertação e de reivindicação de outros territórios físicos e imaginários que possam recontar, numa perspectiva política reposicionada, sobre as narrativas colonialistas e seus efeitos, na formação do capitalismo. Zumbi dos Palmares, A Revolução do Haiti, Luiza Mahin, Frederick Douglas, Booker T. Washington, Luiz Gama, Sojourner Truth, Marcus Garvey e W.E.B Du Bois são fontes de referência nesse processo estratégico de afirmação identitária e luta política. Desse conjunto de ideias, a noção de dupla consciência, de Du Bois, irrompeu em seu poder de síntese, para calcular sobre a condição dos sujeitos diaspóricos: “Todos sentem alguma vez sua dualidade – um lado americano, um lado negro; duas almas, dois pensamentos, dois esforços inconciliáveis; dois ideais em guerra em um só corpo escuro, cuja força tenaz é apenas o que a impede de se dilacerar.” (DU BOIS, 1999, p. 90).
- [2] Nesse sentido, o chamado movimento transcontinental da negritude que inclui Aimé Césaire, Leopold Damas e Léopold Sédar Senghor e também abarca a Renascença do Harlem, a Imprensa Negra Brasileira, o Teatro Experimental do Negro, o Movimento Negro Unificado oferecem-se como respostas, no campo da arte, do pensamento e da comunicação para potentes narrativas diaspóricas, de reposicionamento, ressignificação e refazimento da própria experiência.
- [3] A referência aqui é a publicação O genocídio do negro brasileiro. Processo de um racismo mascarado. (NASCIMENTO, 2017).
- [4] Retomo aqui a obra O quilombismo. Documentos de uma Militância Pan-africanista. (NASCIMENTO, 2019)
- [5] Troféu Candango de Melhor Filme Universitário, no FestUni, parte da 50ª Edição do Festival de Cinema de Brasília, Melhor Curta Baiano, no XIII Panorama Internacional Coisa de Cinema, em Salvador, Melhor Curta Baiano na 2ª Mostra de Cinema Contemporâneo do Nordeste, Feira de Santana, e Prêmio Revelação no 29º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo.
- [6] Afronte (Marcus Vinicius Azevedo e Bruno Victor, 2017), NEGRUM3 (Diego Paulino, 2018), Perifericu (Nay Mendil, Rosa Caldeira, Stheffany Fernanda, Vita Pereira, 2019)
- [7] As entrevistas foram feitas durante o segundo semestre de 2019.
- [8] O curta-metragem foi realizado como trabalho para uma disciplina de graduação, no curso de cinema da UFRB, sob responsabilidade de Marcelo Matos, importante referência para o realizador.