



**UNIVERSIDADE DA INTEGRAÇÃO INTERNACIONAL DA LUSOFONIA AFRO-
BRASILEIRA (UNILAB)**

INSTITUTO DE HUMANIDADES (IH)

BACHARELADO EM ANTROPOLOGIA

GUILHERME VIANA

MEMÓRIA, AFETO, E FAMÍLIA: POR UMA CURADORIA CONTRA COLONIAL

REDENÇÃO – CE

2022

GUILHERME VIANA

MEMÓRIA, AFETO, E FAMILÍA: POR UMA CURADORIA CONTRA COLONIAL

Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) apresentado ao curso de Bacharelado em Antropologia, vinculado ao Instituto de Humanidades (IH), da Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB), como requisito final para a obtenção do título de Bacharel em Antropologia.

Orientadora: Prof . Dr . Denise Ferreira da Costa Cruz

REDEENÇÃO

2022

GUILHERME VIANA

MEMÓRIA, AFETO, E FAMÍLIA: POR UMA CURADORIA CONTRA COLONIAL

Trabalho de Conclusão de Curso, apresentado na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira, como exigência para a nota parcial do título de Bacharel em Antropologia.

Aprovado em :

Comissão examinadora

Profa. Dra. Denisse Ferreira da Costa Cruz (presidenta)

Profa. Dra. Daniele Ellery Mourão (co-orientadora)

Prof. Dr. Francisco Levy Freitas Rafael

Profa. Dra. Joceny de Deus Pinheiro

AGRADECIMENTOS

Este trabalho não teria sido possível sem o apoio de tanta pessoas. Minha família, sempre acreditando e confiando nas minhas escolhas. Agradeço, em especial á minha mãe, pois ela é a minha força motriz, e é por causa dela que consigo projetar novos caminhos. Agradeço, ao meu irmão Marcelo por estar sempre ao meu lado e dando-me condições necessáias para que pudesse me dedicar na realização desse trabalho.

Agradeço, as minhas amigas Tamara, Felype, Manu, Eliaquim, Levy, Livia e o Will pelos maravilhosos momentos que partilhamos conhecimentos, afetos, angustias, risdas, dores e sabores. Sou muito feliz pelos os nossos atravessamentos que em diversas maneiras, me possibilitou a vislumbrar a pontência dos afetos.

Em especial, a minha orientadora, professora Denise Ferreira Da Costa Cruz, por ter conduzido minha orientação com tamanha dedicação e paciência, por me incetivar, e acreditar no meu potencial. Nossa caminhada, me mostrou a beleza do fazer antropológico. Agradeço, a professora Daniele Elley Mourão pela a sua coorientação, e por nossas partilhas dentro do projeto Cinemas do Atlatico Sul que foram essencial para realizar dessa pesquisa. Agradeço imensamente, aos profesores Levy Freitas, e Joceny de Deus por terem aceito a participar da minha banca. Suas contribuições serem valiosas para minha caminhada acadêmica.

Descolonização refere-se ao desfazer do colonialismo. Politicamente, o termo descreve a conquista da autonomia por parte daquelas/es que foram colonizadas/os e, portanto, envolve a realização da indenpendência e da autonomia (GRADA, P. 224, 2019)

Resumo

O presente trabalho está inserido no campo da antropologia visual, e visa elaborar uma análise e discussão sobre as categorias de memória, afeto, e família a partir de produções audiovisuais/fílmicas entre o Brasil e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa/PALOP. Nessa análise e discussão será incorporada perspectivas contra colonias para compreender a construção dessas obras. Como também apresentar a imagem e o som enquanto produtores de conhecimentos sobre o mundo social. Além disso, a pesquisa pensa a curadoria enquanto método e espaço de autorização. As obras selecionadas para essa investigação fazem parte da curadoria realizada por mim no projeto de pesquisa e extensão Cinemas do Atlântico Sul.

Palavras-chave: Antropologia Visual; Audiovisuais; PALOP; Contra Colonização; Curadoria.

SUMÁRIO

1. Percuso e caminhada.....	08
1.1. Cineclube: Cinemas do Atlântico Sul.....	13
2. Elaboraões	15
2.1. Antropologia visual: A imagem enquanto produção de conhecimento. 15	
2.2. Imagem e colonialidade.....	20
3. Curadoria dos afetos	23
4. Adentrando em territórios imagéticos e sonoros	26
4.1. Irun Óri.	26
4.1.1. O que o cabelo carrega?.....	26
4.1.2 Para onde o cabelo lhe leva?.....	29
4.2. Pontes Sobre Abismos	36
4.3. Corpo Público.....	43
4.3.1. Entre os fios da memória.	46
4.3.2. Laços de Família.....	49
5. Considerações Fianais.....	55
6. Referências bibliográficas.....	57

1. PERCUSO E CAMINHADA

A minha caminhada pelo cinema começa quando entro como discente na Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-brasileira (UNILAB). Lugar onde minhas primeiras aproximações a essa linguagem artística acontecem, especificamente através de algumas disciplinas de arte que possibilitaram um mergulho nesse emaranhado de sentidos e significados. O mesmo me impulsionou a pesquisar e produzir trabalhos audiovisuais. No percurso dessa caminhada, realizei o meu trabalho de conclusão de curso do Bacharelado em Humanidades no ano de 2018, sobre orientação da professora Rosália Menezes. Sem nenhum recurso financeiro, apenas com materiais emprestados por amigos, tais como câmera, notebook, consegui elaborar imagens em movimento em diálogo com sons e textos para discutir teoria Queer. Inaugurando minha entrada no audiovisual com o filme *TRANSE* (17:28 min. 2018, Fortaleza/Redenção-Ce). Essa obra versa sobre a existência e experiência de 5 corpos que se encontram em processos de transe em relação a sua identidade de gênero.

Na Unilab é possível, segundo o Projeto Pedagógico Curricular (PPC) da maioria dos cursos do Instituto de Humanidades (IH) defender um TCC com um trabalho artístico, juntamente com um relatório. No entanto, devo mencionar que apesar de ter sido nesta instituição de ensino que tive minhas primeiras aproximações com as linguagens artísticas, a mesma não possui um instituto de arte, nem mesmo algum curso na área artística, inviabilizando de muitas formas as produções e movimentações artísticas que ocorrem dentro dos seus campus. Entre as minhas diversas inquietações sobre a falta de um curso de artes na Unilab, invoco as provocações do artista exuista Willame da Silva Júnior sobre esta questão:

Podemos vislumbrar um território institucional permanente e inventivo do fazer, pensar, investigar, apreciar, consumir, expandir, dialogar, tensionar da arte na UNILAB? É possível abriremos caminhos institucionais para que essa rede colaborativa de artistas tome corpo de graduação? As artes podem ocupar o centro? A encruzilhada da lusofonia afro-brasileira tem potência de ser referência acadêmica no campo das artes? As produções artísticas afro-pindorâmicas elaboradas por via de investigações e pesquisas acadêmicas têm capacidade de proposição antirracista? Podemos almejar uma Licenciatura Interdisciplinar em Artes? (JÚNIOR, 2020, P. 15)

Essas provocações e inquietações abordadas por Júnior (2020) também atravessam meu trabalho, a partir do momento que decido desenvolver uma pesquisa no campo da Antropologia

Visual, destacando ainda que o curso de Antropologia também não possui nenhuma disciplina que pudesse me guiar nessas discussões que estou fazendo sobre imagens e sons. Faço aqui um movimento de construir com outras/es artistas/es essas discussões dentro da Unilab, mas especificamente dentro do curso de Antropologia, do qual faço parte.

A presente pesquisa, esboçada, se desenvolveu a partir da seleção de três filmes que fazem parte de uma curadoria realizada por mim. O trabalho apresentado é então uma pesquisa desenvolvida dentro do projeto de extensão, intitulado Cinemas do Atlântico Sul que não pretende se apresentar como uma verdade incontestável, mas sim ser elaborado a partir dos afetos e reflexões que me atravessavam no processo de curadoria para o cineclube do projeto. Assim, a metodologia por mim utilizada foi a curadoria, a mobilização dos meus afetos, e a maneira como os filmes me tocaram. A mesma está inserida na forma como me formei como antropólogo em uma Universidade cujo projeto inclui debates e formação política que incluem a reflexão sobre a diáspora africana e os africanos continentais.

Esses filmes se debruçam em diversas questões, tais como: diáspora, identidade, raça, gênero, e pertencimento. Filmes dizem tantas coisas quanto existem pessoas para assisti-lo, assim, foram as categorias de memória, afeto e família que escolhi investigar. Irei me debruçar por todas essas categorias de certa forma, pois elas estão diretamente interligadas nas composições das obras. Sendo assim, antes de discutir sobre as filmografias e suas elaborações acerca desses conceitos, é necessário passear por elas, para que possamos trilhar um caminho e perceber as propostas colocadas pelas realizadoras.

Uma das coisas que esses filmes podem revelar é como existem outras possibilidades de entender/vivenciar o mundo que não seja pelas lentes do colonizador, as categorias de memória, afeto e família mostram uma gama de probabilidades de agir e reagir perante as instituições coloniais de opressão e como essas categorias são complexas quando se aplicam a certos povos ou comunidades que são distintas em suas formas de organizações. O exercício a se fazer é olhar para modelos endógenos para se pensar suas realidades, uma vez que as autoras dessas obras fílmicas caminham para uma desconstrução do imaginário em relação aos sistemas de representação acerca de suas histórias.

Os estudos sobre as noções de parentesco e família ocupam um lugar fundamental na Antropologia, próprio da sua constituição como disciplina, isso se dá porque as sociedades, objetos de seus estudos, denominadas “tribais”, eram como sociedades sem estado, e se regulavam pelo parentesco. Dessa forma as monografias clássicas da Antropologia acabam sendo monografias sobre o parentesco. Dentre as formulações feitas, podemos citar: laços de parentesco, descendência,

descendência unilinear dupla, pai e genitor, nomenclatura de parentesco, clã, genise sib, família nuclear, família de orientação, família conseqüinea, família punaluana entre outras.

Entretanto, quero escurecer, em primeiro lugar, que não farei um panorama da contribuição da Antropologia, porque além de ser muito extenso, não é minha proposta. Busco apenas pensar a partir destas elaborações antropológicas e seus desdobramentos ocorridos ao longo do tempo sobre outras composições de família, ampliando a forma de se ver e entender a família não só com membros integrantes da raça humana, ou seja, podemos entender família por uma rede de afetos, enquanto comunidade ou ancestralidade e como os filmes a serem investigados abordam e podem confirmar essa minha hipótese. Além dessas ideias, os filmes estão a fazer uma discussão que se aproxima do que Andréa de Souza Lobo diz sobre famílias transnacionais:

Famílias transnacionais”, constituem hoje um arcabouço interessante de etnografias que nos fornecem uma cartografia das estratégias, dilemas, desafios que permeiam tais contextos. Em uma síntese rápida, o argumento é de que, sim, famílias conseguem ser famílias nessas situações graças ao universo de reciprocidade, cuidado mútuo e solidariedade que se tece em uma complexa rede de relações que ultrapassa fronteiras nacionais. (LOBO, 2020, p. 207)

Dessa forma, é possível articular esse pensamento de Andréa Lobo (2020), com os filmes que vão ser analisados, uma vez que, estão elaborando discussões sobre família em um contexto diaspórico, percebendo as possibilidades dos movimentos que estruturam as famílias desde de um processo colonial que afetou e afeta várias gerações, mas também dos processos subjacentes e subjetivos de cada uma delas.

A noção de memória que abordarei nesse trabalho são providas dos filmes os quais estou investigando, que percebem o corpo como memória viva ancestral. Os filmes carregam marcas e gestos que remetem à essa memória, e neles podemos encontrar afeto e cura, essa noção dialoga com o que Lélia Gonzales ressalta sobre a memória:

A memória, a gente considera como o não-saber que conhece, esse lugar de inscrições que restituem uma história que não foi escrita, o lugar da emergência da verdade, dessa verdade que se estrutura como ficção. Consciência exclui o que memória inclui. Daí, na medida em que é o lugar da rejeição, consciência se expressa como discurso dominante (ou efeitos desse discurso) numa dada cultura, ocultando memória, mediante a imposição do que ela, consciência, afirma como a verdade. Mas a memória tem suas astúcias, seu jogo de cintura: por isso, ela fala através das mancas do discurso da consciência. (GONZALES, 1984, P. 226)

Nesse sentido, a memória está entrelaçada a oralidade/corpo que é ponto de partida para a elaboração desses filmes, que em suas narrativas e imagens buscam romper o memoricídio, o apagamento dos corpos negros, e as representações imposta por esta cuja consciência que impõe e ao

mesmo tempo forja uma história que nega a existências das violências tais quais o racismo, e as violências de gênero a corpos dissidentes.

Uma das noções de afeto nessa pesquisa se relaciona ao que Jeanne Favret-Saada (2005) fala sobre a modalidade de ser afetado, onde ela põe em questão o tratamento do afeto na antropologia, nesse caso, a modalidade de ser afetado se configura em um dispositivo metodológico, a partir que se torna necessário na experiência de campo antropológica participar ao invés de apenas observar, ou seja, observar estaria em um lugar distante, e até mesmo um lugar de imaginação, ao contrário da participação, que seria um a modalidade de vivenciar o campo e ser afetado por ele. Dessa forma, os afetos produzidos nessas obras fílmicas me afetaram, me possibilitaram acessar outras imagens, sons e textos sobre esses temas a quais estou a discorrer. Consequentemente tanto o meu corpo quanto os corpos que fazem essas obras são corpos como espaço de afetividades negras.

O afeto também se materializa nos processos de curadoria e de análise, visto que a curadoria realizada tem uma proposta de pensar sobre a cura a partir dos filmes selecionados. Na medida em que estão produzindo um material que tem propósitos de lançar novos olhares que possibilitem uma desconstrução de alguns estereótipos raciais e de gênero, sendo assim afetando a quem acessa essas filmografias. Possibilitando ainda uma reflexão e ao mesmo tempo produzindo afetos no momento em que o encontro das pessoas com a obra acontece e os sentimentos de pertencimento, de lembrar de uma memória afetiva aparecem. Já a análise que estou propondo não faz parte de uma lógica apenas analítica, mas sobretudo em seu fazer afetivo, entendendo que o meu olhar para essas obras fílmicas está ligado a suas construções imagéticas epistemológicas negras sobre memória, afeto e família.

Podemos assim ainda pensar nesses filmes enquanto produções que se contrapõem às epistemologias brancas hegemônicas. Irei me fundamentar com o conceito de contra colonização. Termo cunhado por Antonio Bispo dos Santos, mais conhecido como Mestre Nego Bispo, em sua obra *Colonização, Quilombos: modos e significados* (SANTOS,2015). Nesta livro, Nego Bispo realiza uma leitura histórica e endógena das comunidades quilombolas e indígenas, e explana os diversos confrontos entre as epistemologias coloniais e as contra coloniais, aqui, o Mestre nos fala mais sobre o conceito:

Vamos tratar os povos que vieram da África e os povos originários das Américas nas mesmas condições, isto é, independentemente das suas especificidades e particularidades no processo de escravização, os chamaremos de contra colonizadores. O mesmo faremos com os povos que vieram da Europa, independentemente de serem senhores ou colonos, os trataremos como colonizadores. (SANTOS,2015, p. 48)

A partir disso, o autor nos elucida sobre os processos de enfrentamento entre povos, raças e etnias em confronto direto no mesmo espaço físico geográfico, cada uma com suas especificidades, mas tendo em comum o mesmo inimigo, o branco colonizador. O Mestre ainda nos apresenta que nos processos coloniais houve luta, resistência, e demarcação de espaços geográficos e culturais, como as formações de Quilombos. Também podemos pensar nas comunidades ribeirinhas, nas religiões de matrizes africanas que se configuram enquanto resistência a escravização, e tantas outras que são experiências de lutas contra colonização. É nesse sentido, que compreendo os filmes analisados aqui como ações contra colonização que podem propor uma resposta a essas epistemologias brancas que fundamentam o racismo.

Continuando com Nego Bispo, me apoiarei em seu conceito de confluência para compreender que a curadoria de filmes que estou propondo, ao se encontrarem no mesmo lugar (curadoria), a criação de um diálogo com elas possibilita a construção de novos conhecimentos. Aqui, ele nos escurece mais a questão do conceito utilizado:

A lei que rege a relação de convivência entres os elementos da natureza e nos ensina que nem tudo que se ajunta se mistura, ou seja, nada é igual. Por assim ser, aconfluência rege também os processos de mobilização provenientes do pensamento plurista dos povos politeístas (SANTOS, 2015)

Nessa perspectiva, os filmes nos remetem ao pensamento plurista ao se relacionarem por meio de diversos elementos/conceitos tais como memória, afeto e família em uma perspectiva que podemos ligar ao feminismo negro, criando-se assim, uma confluência, possibilitando entendimentos que nos auxiliam nas semelhanças, diferenças e nas formulações que essas obras constroem.

Nos próximos capítulos irei discutir e elaborar sobre como esses filmes constroem narrativas imagéticas sobre as categorias de memória, afeto e família, como também irei discutir as imagens e sons enquanto produção de conhecimento, e como se relacionam com o processo de colonialidade e de descolonização. Abordarei o papel desempenhado pela curadoria, e funcionalidade como um dispositivo metodológico para para realização dessa pesquisa.

Logo em seguida analisarei os filmes Pontes sobre abismos (Brasil, 2016) de Aline Motta; Irum Orí (Brasil-Moçambique, 2020) de Juh Almeida; O corpo público (Guiné-Bissau, 2019) de Banuma Pinto.

1. CINECLUBE: CINEMAS DO ATLÂNTICO SUL

Em janeiro de 2021 ingressei como bolsista pesquisador na Unilab em um projeto de pesquisa e extensão, intitulado Cinemas do Atlântico Sul, coordenado pela professora pesquisadora Daniele Ellery e co-coordenado pela professora pesquisadora Denise da Costa. O projeto conta com diversas parcerias e diálogos, com o Grupo de Pesquisa SENSORIA - Núcleo de Pesquisa em Imagem, Som e Texto, com o NUDOC - Núcleo de Documentação Cultural Ladeísse Silveira (órgão complementar da Unilab vinculado ao Instituto de Humanidades), ambos coordenados pela professora Daniele Ellery, com o Grupo de Pesquisa SENSORIA também coordenado pela professora Joceny Pinheiro; além da parceria com a Pedra Gigante, coordenado por Levy Freitas (multiartista e geógrafo) que ainda é colaborador e idealizador do projeto de extensão Cinemas do Atlântico Sul.

As atividades do projeto foram pensadas e executadas a partir da criação de um Cineclube. Cientes do cinema como campo de disputa imensurável, mas também como mundo infinito de possibilidades, o projeto Cinemas do Atlântico Sul pretende por meio do cineclube fomentar a existência de “olhares opostos”, das possibilidades de memória, imaginação e vida a partir de produções do Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe (Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa/PALOP). A ideia é criar um espaço de diálogo e reflexão sobre diversos temas como diáspora, diversidade cultural, produção de identidades, pertencimentos, gênero, sexualidade, emoção, afetividade, memória e relações étnico-raciais.

O projeto desenvolveu sua primeira curadoria e exibições dos filmes no primeiro semestre de 2021. A curadoria teve como tema conexões possíveis, e foi realizada por mim e Levy Freitas, e na sua composição de filmes tivemos *O canto dos ossos* (Brasil) de Jorge Polo e Petrus de Bairros, um terror, onde os diretores deslocam essa categoria para se pensar uma outra linguagem; *Intervenção jah* (Guiné-Bissau) de Welket Bungué e Daniel Santos, na qual visa uma caminhada simbólica até a exaustão, mostrando as desigualdades como pano de fundo; *Ar condicionado* (Angola) realizado pelo o grupo Geração 80, que elaboram uma crítica sobre classes sociais no coração de Luanda; *Noir Blue* (Brasil) de Ana Pi, no continente africano, em que a artista se reconecta as suas origens em uma dança evocando a ancestralidade e o sentimento de pertencimento; *O verbo se fez carne* (Brasil) de Ziel Karapóto. Na obra, o artista parte de uma experiência pessoal para analisar os impactos da colonização aos povos originários, utilizando seu corpo para denunciar a imposição da língua do colonizador aos povos indígenas; *Downpression* (Brasil) do projeto Cinemales, na qual através do cotidiano de um homem trans negro mostra como se dão e como lida com os sentimentos de medo, ansiedade e depressão. Esses foram os filmes da primeira amostra do Cinemas do Atlântico sul que tinha como proposta discutir as conexões existentes e inexistentes entre o Brasil e os países dos PALOP.

Enquanto bolsista do projeto fui encarregado de realizar a segunda curadoria de filmes para o cineclube. A proposta colocada foi realizar uma curadoria dos afetos, um lugar que possibilitaria fazermos uma reflexão sobre as noções de família, pertencimento, memória e identidade e os seus desdobramentos. O processo de pensar os filmes que estariam nessa curadoria se relaciona a esta minha pesquisa na qual busco investigar/discutir sobre esses conceitos através de produções audiovisuais, para produzir um diálogo entre o cinema e a antropologia acerca das temáticas dos afetos-memórias-famílias.

Foi por meio dessa imersão no projeto de extensão que esta pesquisa nasceu com o objetivo de pensar essas noções dentro das produções audiovisuais entre o Brasil e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa/PALOP para perceber as semelhanças e diferenças, e como essas categorias são representadas pelos cinemas desses países.

2. ELABORAÇÕES

2.1 Antropologia Visual: a imagem enquanto produção de conhecimento

Dentro dessa curadoria a escolha por esses filmes se dá pelas suas propostas contra-coloniais em relação aos conceitos de família, afeto e memória; e por serem produções possíveis de dialogarem entre si, a partir de um fio que permeia essas obras sobre narrativas que foram aniquiladas e memórias que o colonialismo apagou. Da mesma forma, essa curadoria propõe reunir filmes que estão produzindo novas narrativas, discursos, linguagens e imagens contra colônias. Estes filmes são: Pontes sobre abismos (Brasil, 2016) de Aline Motta; Irum Orí (Brasil-Moçambique, 2020) de Juh Almeida; O corpo público (Guiné-Bissau, 2019) de Banuma Pinto.

Fazer parte do projeto de extensão Cinemas do Atlântico Sul me fez compreender que o distanciamento dessas filmografias produziu desconhecimentos e ações opressoras relacionadas às tecnologias espaciais de gênero e raça; e reflete o início de uma caminhada a fim de conhecer os filmes da comunidade dos países de língua portuguesa (CPLP). Por isso a proposta deste trabalho é perceber as conexões entre esses temas, por meio da reflexão e análise de filmes brasileiros e dos Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa (PALOP), que falam sobre as possibilidades de afetos, produzindo conhecimentos acerca do papel da memória em relação a construção de identidades e das diferentes noções de família.

Nesse sentido, os filmes não estão neste trabalho apenas para serem analisados enquanto obras, em uma perspectiva crítica, mas sobretudo percebê-los através do diálogo entre cinema e antropologia, a inacabável produção de novos sentidos acerca de raça, gênero e sexualidade, observando como também o cinema e o audiovisual são instrumentos que possibilitam fraturar práticas e estereótipos raciais e de gêneros. Com isso, busco compreender os filmes, não só na construção estética, mas principalmente, em seu discurso fílmico, se apropriando do seu discurso social e simbólico do objeto/fenômeno representado (Reyna, 2019). Compreendendo assim, o cinema e o audiovisual como um produtor e reproduzidor de significados culturais, ou seja, o que estou a falar é sobre cultura visual, um sistema que fornece modos de olhar e representar o que nos atravessa em determinado período histórico ou recorte social. Para melhor compreender, Ricardo Campos (2012) afirma:

A cultura visual pode ser tida como um sistema composto por um conjunto de universos e sub-universos, com os seus agentes, objectos e processos particulares de produção, difusão e recepção de bens visuais. É um sistema não estático, mas em constante renovação, fruto da velocidade de transformação dos agentes, dos processos tecnológicos e das forças de poder que determinam relações de cooperação e conflito. É igualmente, uma cosmovisão, uma forma particular de perceber e retratar a realidade, aliada não apenas a modos de ver,

mas a modelos sensoriais e modos de retratar a realidade que apelam a diferentes linguagens, capacidades cognitivas e modelos sensoriais (CAMPOS, 2012, p. 23)

É a partir dessa perspectiva que percebo os filmes a serem analisados, cada um deles carrega diversos aspectos culturais em suas composições, são elas; visuais, sociais, estéticas, ou seja, esses filmes apresentam formas alternativas de olhar e representar visualmente o mundo a qual estão se referindo. Os olhares postos são um olhar endógeno, que buscam falar de dentro para fora, descolocar o olhar colonial e racista do outro pra si.

Como descrever um campo enquanto imagem, som e texto? Compreendo que o campo da antropologia visual permite uma outra linguagem, com outras possíveis traduções acerca dos territórios, sejam eles físicos ou virtuais a partir dos quais muitas vezes a imagem enquanto criação de pensamento possibilita acessar outras informações, emoções e sentidos.

Um das propostas que coloco dentro desse trabalho é pensar nessas relações de trocas: a antropologia que troca com a arte, com os sons, com as imagens; que troca com o audiovisual entendendo que uma interpretação puramente escrita não dá conta por si só de dizer o que é conhecimento acerca do que investigo. Entendo que estas alianças de trocas inventam outras possibilidades de escrita e de outros registros.

Para compreendermos melhor relação do cinema com a Antropologia, Carlos P. Reyna (2017) ressalta:

O cinema na antropologia vêm sendo utilizado de diferentes maneiras: como ferramenta e como objeto de pesquisa. Como ferramenta, também denominado de antropologia visual ou filme etnográfico, é utilizado tanto como instrumento de pesquisa nos fenômenos culturais, quanto meio de ilustração e difusão das pesquisas. E, ainda, não esqueçamos, do ponto de vista da introdução no aparelho de pesquisa de diferentes meios tecnológicos, a emergente área denominada de antropologia fílmica, cujos objetivos pretendem, além da produção de filmes documentários, considerar as imagens em movimento como objeto de investigação em primeiro plano. (REYNA, 2017, P. 38)

Diante dessa explicação, é possível identificar a constituição do cinema no campo científico da disciplina, e seus diversos usos e recursos de reflexão. Clarice Ehlers Peixoto no seu texto *Antropologia e Filme Etnográfico: Um Travelling no Cenário Literário da Antropologia Visual* (PEIXOTO, 1999.) faz uma releitura dos estudos sobre as etnografias e primeiras reflexões teórico-metodológicas sobre a aplicação das imagens em movimento nas pesquisas antropológicas, e aponta que:

Mais de cinquenta anos após o nascimento do cinematógrafo dos irmãos Lumière, os registros audiovisuais conquistaram, enfim, o estatuto de informação científica nas pesquisas antropológicas. Consequentemente, continuam a suscitar divergências sobre o caráter científico do método audiovisual, criando assim múltiplas concepções metodológicas sobre a pesquisa fílmica nas ciências sociais (Peixoto, 1999, P. 103).

O que Clarice elabora, nos possibilita pensar sobre como as produções audiovisuais, mesmo sendo legitimadas como produções científicas, ainda sofrem questionamentos sobre seu caráter científico. Entretanto, as contribuições das pesquisas fílmicas na antropologia são inegáveis, temos as primeiras etnografias, tais como a de Malinowisk com *Argonautas do Pacífico Ocidental* na qual realizou seu trabalho etnográfico, e elaborou registros visuais, como fotografia, cinema para compreender as formas de representação da realidade social. Para melhor demonstrar essa relação da Antropologia com as imagens, Ricardo Campos aponta:

Não é de estranhar, por isso, que as tecnologias de registro em imagem tenham sido, inicialmente, bem acolhidas pelos antropólogos. Algumas das grandes expedições etnográficas realizadas em finais do século XIX e inícios do século XX iam munidas de aparelhos de captação de imagens (e sons). A primeira utilização do filme no trabalho de terreno etnográfico, empregue como documento visual com objectivos científicos surge com a expedição britânica liderada por Alfred Haddon em 1898, ao estreito de Torres. O êxito da expedição de Haddon 5 influenciou projectos posteriores, como o de Baldwin Spencer e Frank Gillen 6 . Referências baseleiras da antropologia científica, Franz Boas e Malinowski também empregaram a câmara fotográfica nos seus empreendimentos etnográficos. (CAMPOS, 2012, P 25)

Nesse caso, podemos perceber que nessas produção científicas antropológicas , o cinema tem um papel importante na medida em que essas imagens assumi um papel de representação, e ou de formulação da realidade empírica estudada. Dessa forma, os audiovisuais, e as pesquisas fílmicas produzem conhecimentos para a compreensão dos mundos, das diversidades, e dos povos junto com a antropologia, como também aponta Andréa e Edgar:

A história da construção da linguagem fotográfica e cinematográfica desenvolveu-se paralelamente à elaboração dos métodos clássicos da antropologia. Houve muitas aproximações ao longo dessa história, mas, de forma geral, elas expressaram formas de olhar e de construir problemas de maneira homóloga — uma colaboração ao mesmo tempo distante e provocadora, mas que evidencia o quanto a antropologia, a fotografia e o cinema, enquanto construções culturais, podem compartilhar o desafio de entender e significar o mundo e sua diversidade.(BARBOSA;CUNHA, 2006, P. 05)

Historicamente, como vimos, a imagem na pesquisa antropológica ocupava apenas um lugar de registro das observações de campo, como um método. Com o passar dos tempos as discussões ocorrida dentro da antropologia, essa função foi deslocada, na qual as linguagens fotográficas, audiovisuais assumiram outras possibilidades, entre elas Andréa e Edgar (2006) afirma:

Imagens ou narrativas visuais e audiovisuais como objeto de análise. Imagens fotográficas, fílmicas e, mais recentemente, videográficas retratam a história visual de uma sociedade, expressam situações significativas, estilos de vida, gestos, atores sociais e rituais e aprofundam a compreensão de expressões estéticas e artísticas. Nesse caso, o que está em jogo é a análise de imagens e discursos visuais, produzidos no âmbito de uma cultura, como uma possibilidade para dialogar com as regras e os códigos dessa cultura. Imagens podem ser utilizadas como meio de acesso a formas de compreensão e interpretação das visões de mundo dos sujeitos e das teias culturais em que eles estão inseridos. (BARBOSA;CUNHA, 2006, P. 27)

É a partir dessas pontuações, que desenvolvo minha pesquisa, ao perceber as imagens fotográficas, fílmicas que investigo como produção de conhecimento, como também formas de compreender as visões do mundo da qual as realizadoras estão inseridas, e que estão a produzir. Enquanto antropólogo que está elaborando um trabalho sobre imagens não posso negligenciar a significação do olhar, pois entendo que o olhar que coloco aqui, não é apenas um olhar, é um olhar intencional, transdisciplinar, mas também um “olhar opositor” (hooks, 2019, P. 216) que busca dialogar com os olhares postos nas imagens construídas nesses filmes, que inclusive estão projetando alterações na realidade social. Em relação a postura dos antropólogos que trabalham com imagem Andréa e Edgar afirmam:

Os trabalhos antropológicos que lidam com a análise da imagem nessa perspectiva lidam também com o cruzamento de olhares: o do autor das imagens, os dos sujeitos da imagem e o do próprio pesquisador. É nesse cruzamento de intencionalidades que reside a possibilidade de pensar a imagem como um objeto fértil para a reflexão antropológica. (BARBOSA;CUNHA, 2006, P. 27)

Gostaria de trazer duas cenas para exemplificar o que esses filmes estão a elaborar como produção de conhecimento. Em uma cena no filme *Corpo Público* da cineasta Banuma Pinto o que me chama atenção é o momento em que as mulheres estão indo buscar água no rio (Bolania). Elas estão sozinhas, entre elas. Elas conversam sobre a gravidez de uma das personagens, riem, a consolam por ela esperar uma menina, falam do tamanho da barriga. Na volta do rio acontece o parto e ela dá à luz a gêmeos. Essa cena traduz um momento de cumplicidade e sobretudo de afeto entre elas, além da cumplicidade sobre a questão de ser mulher, muitas vezes, preteridas já ao nascer em relação aos homens. As noções de família e de gênero se transformam no universo compartilhado entre mulheres.

Nesse sentido, elas recriam uma narrativa sobre si e sobre a tradição que é atualizada nesse encontro entre elas. Ou seja, a imagem como figuração, representação e não apenas como ilustração. Representação da vida cotidiana que une essas mulheres em torno da lavagem de roupas, mas não só isso, a imagem vislumbra as conversas partilhadas, os afetos, amizade.



FIGURA 1: *Corpo Público*

Outra cena exemplar está no filme da Juh Almeida. A cena se compõem com a mostra de pentes e outros artefatos para “fazer o cabelo” essa cena também é a confluência entre a ideia de afeto, família e memória que estou querendo demonstrar, esses artefatos simbolizam e representam os conhecimentos e práticas ancestrais passadas de geração a geração sobre a importância e os cuidados para com os cabelos. Sendo assim, os cabelos, por sua vez, apresentam uma centralidade na fabricação estética e identitária para corpos/as negros/as. Essa imagem possui a potencialidade de gerar o sentimento de pertencimento, e de despertar memórias e afetividades, como irei mostrar mais adiante.

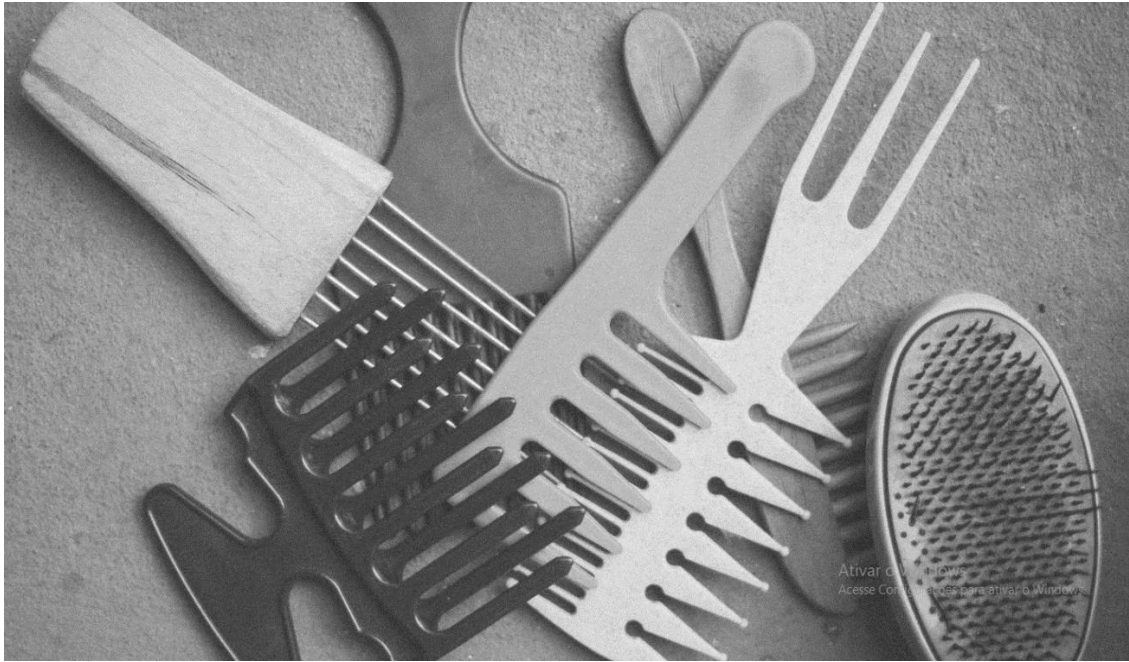


FIGURA 2: *Irun Orí*

Bem, essa discussão sobre antropologia visual: usos e potencialidades das imagens fotográficas, e dos audiovisuais como produção de conhecimento, foi posta para que eu pudesse apresentar o meu olhar para com esses filmes, e como que irei elaborar uma análise sobre eles. As imagens são representações e não meras ilustrações do texto, podem falar por si. “A história da Antropologia Visual é, assim, uma história de fazer imagens e de analisar imagens” (CAMPOS, 2012, P. 26). Dessa forma investigo como as imagens (fotografias, filmes) retratam certas realidades, ou seja estou analisando os sistemas audiovisuais postos pelas realizadoras dos filmes. No capítulo 5 voltarei para essa discussão, na medida que irei elaborando os pensamentos acerca dos filmes.

2. 2 Imagem e colonialidade

Compreendendo que o cinema exerceu um papel por um bom tempo como uma ferramenta colonial de conhecimento e dominação, elaborando produções audiovisuais que criavam e reforçavam imagens coloniais acerca de corpos, povos e culturas negras como afirma bell hooks (2019):

Quando a maioria das pessoas negras nos Estados Unidos teve a primeira oportunidade de assistir a filmes e à televisão, fez isso totalmente consciente de que a mídia de massa era um sistema de conhecimento e poder que reproduzia e mantinha a supremacia branca. Encarar a televisão, ou filmes comerciais, envolver-se com suas imagens, era se envolver com sua negação da representação negra. (hooks, 2019, P.217)

A escolha de discutir essas questões através da linguagem audiovisual se dá a partir da compreensão que o cinema (documentário, ficção e etnográfico), assim como os desdobramentos das Ciências (Sociais, entre outras), foi e segue sendo chave para construção e compreensão de muitos dos imaginários depositados sobre corpos e territórios pelo mundo, ativando pensamentos e julgamentos estéticos indispensáveis inclusive aos crimes e práticas coloniais reverberados nas estruturas sociais e políticas.

Diante dessas elaborações coloniais a escolha por filmes dos PALOP realizados por pessoas negras em diáspora significa contrapor os imaginários até então depositados sobre esses corpos. Pois, ser um corpo diaspórico também é falar/refletir “sobre ser obrigado a dar sete voltas pela árvore do esquecimento, abandonando nome, família, história e divindades. Estar em diáspora (disperso) também diz respeito a isso” (ANDRADE, 2021, P. 02). Dessa forma, os filmes investigam os efeitos dessas violências produzidas pelo racismo colonial, e elaboram outras composições sobre seus corpos e suas histórias através de um olhar que dialoga com o que bell hooks (2019) diz sobre:

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 o povo negro colonizado. Subordinados nas relações de poder aprendem pela experiência que existe um olhar crítico, aquele que “olha” para registrar, aquele que é opositor. 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. (hooks, 2019, P. 217)

O olhar opositor sistematizado por bell hooks possui a capacidade de romper as imagens circunscritas dos corpos negros dentro do sistema hegemônico branco que são representadas pelo o racismo de forma fixa, e estereotipada criando uma imobilização/cristalização a partir de praticas desumanizadoras, o sujeito negro se torna um depósito de tudo que a sociedade branca racista tem de si, seus medos, e suas monstruosidades, como um espelho, nesse sentido o sujeito negro é construído pelo olhar do branco como afirma Grada Kilomba:

Não é com o sujeito negro que estamos lidando, mas com as fantasias brancas sobre o que a negritude deveria ser. Fantasmas que não nos representam, mas, sim, o imaginário branco. Tais fantasias são os aspectos negados do eu branco reprojatados em nós, como se fossem retratos autoritários e objetivos de nós mesmas/os” (KILOMBA, 2019, p. 38).

É partindo desse lugar de forjar olhares opositores que estes filmes constroem imagens e narrativas em uma perspectiva histórica e antropológica partindo de uma perspectiva contra colonial acerca das noções de família, pertencimento, memória, e identidade, elaborando nesse sentido, epistemologias que refletem o sentido da encruzilhada a qual Rufino (2019) se refere. São saberes que

se misturam abraçando incertezas e precariedades na construção de um conhecimento situado, diverso, dissonante e comprometido com as inquietudes e desafios do presente.

Tanto as imagens e narrativas epistemológicas criadas nesses filmes, como também a minha análise analítica e afetiva sobre elas, estão inseridas em uma perspectiva subjetiva, partindo das nossas experiências, que também é conhecimento. Essa formulação vai de encontro com as elaborações que Grada Kilomba (2019) faz sobre a descolonização do conhecimento e sobre a ilusão da neutralidade dentro da academia, Kilomba afirma:

O centro acadêmico, não é um local neutro. Ele é um espaço *branco* onde o privilégio de fala tem sido negado para as pessoas *negras*. Historicamente, esse é um espaço onde temos estado sem voz e onde acadêmicas/os brancos/as tem desenvolvido discursos teóricos que formalmente nos construíram como a/o “*Outros/as*” inferior, colocando africanas/os em subordinação absoluta ao *sujeito branco*. Nesse espaço temos sido descritas/os classificadas/os, desumanizadas/os, primitivizadas/os, brutalizadas/os, mortas/os. Esse não é um espaço neutro. (KILOMBA, 2019, P. 50-51)

Partindo desses apontamentos, podemos perceber como a academia é um espaço violento para com pessoas negras, e pessoas dissidentes que desviam da ordem colonial branca, e heterossexual. Onde o sistema racista, elitista, homofóbico, e transfóbico tem sistematicamente desqualificado nossos trabalhos com intuítos de preservar a supremacia branca. A lógica da neutralidade científica apenas via legitimar e determinar quem pode falar. Nesse sentido, Kilomba demanda uma:

Epistemologia que inclua o pessoal e o subjetivo como parte do discurso acadêmico, pois todas/os nós falamos de um tempo e lugar específicos, de uma historia e uma realidade específicas- não há discursos neutros. Quando acadêmicas/os brancas/os afirmam ter um discurso neutro e objetivo, não estão reconhecendo o fato de que elas e eles também escrevem de um lugar específico que, naturalmente, não é neutro nem objetivo ou universal, mas dominante. (KILOMBA, 2019, P. 58)

Ou seja, o que Grada está a dizer é que os discursos de intelectuais negras/os e de intelectuais dissidentes transgridem a linguagem acadêmica, propondo novas formulações teóricas que partam do pessoal para uma possível descolonização do conhecimento, pois pensar a partir da experiência empírica é um ato político, é produzir um conhecimento emancipatório que possa curar as feridas causadas pelo trauma colonial que ainda se reverbera e se reinventa dentro e fora da academia. Nesse sentido, escrever narrativas e criar imagens sobre a nossa própria existência é uma estratégia a teórica para desestruturar a nossa posição dentro da academia.

3. POR UMA CURADORIA DE AFETOS

A curadoria é um espaço de autorização, ou seja, atuar enquanto curador é autorizar e decidir o que deve ser preservado e visto. Dessa forma, a curadoria é pensada dentro das relações de poder institucional, na qual ela organiza as relações de poder, e dita o pensamento estético e político. Por essas razões ser curador possibilita combater as diversas invisibilidades que as produções artísticas e culturais afro-brasileiras têm sofrido ao longo dos anos. Como a curadora Diane Lima (2016) explica, falar de curadoria é falar de cura. A Palavra curadoria etimologicamente vem da palavra cura. E se vivemos o trauma colonial como afirma a teórica Grada Kilomba (2019), a curadoria enquanto cura pode desempenhar um papel de desmistificar os estereótipos raciais, de gêneros, éticos e culturais. E enquanto o poder de uma curadoria Diane Lima (2018) nos fala:

Tendo a curadoria uma posição estratégica dentro do sistema da cultura e da arte, é possível enxergar, a partir dela, como se organizam as relações de poder tanto no campo estético quanto a nível institucional. (LIMA, 2018, P. 247)

Diane Lima aponta o poder da curadoria enquanto uma prática do sistema cultural e artístico de uma sociedade que é permeada por disputas dentro do campo da arte e da cultura, uma disputa racial e de gênero. Diante disso, Diane pontua as ausências de mulheres negras assumindo essa posição, e lança a perspectiva que a prática curatorial realizada por mulheres negras, e podemos pensar também por pessoas dissidentes possui um arcabouço provindo de saberes ancestrais, como também a partir da experiência vivida, ou seja, criar nessa perspectiva é falar do mundo a partir de si e não mais falar sobre si a partir do mundo. Assim, o conhecimento para Diane entre outras intelectuais negras estaria incorporado na própria vivência.

Para exemplificar o papel da curadoria como um espaço de desmistificar estereótipos raciais, de gêneros, éticos e culturais, a curadoria que foi por mim realizada no Cineclubes Cinemas do Atlântico Sul, propõe um olhar fora das amarras coloniais, sobretudo no que diz respeito as noções racistas atreladas a corpos negros diaspóricos tanto no campo da estética quanto nas relações de poder. Criando, assim, um lugar de acesso possível à filmografia dos PALOP (Guiné-Bissau, Cabo Verde, Angola, Moçambique e São Tomé e Príncipe) e do Brasil, observando os diálogos e as conexões múltiplas existentes entre as noções de afeto, família e memória construídas a partir dos atravessamentos que os filmes possam elaborar sobre esses temas para antropologia.

Além disso, a curadoria contém um caráter interdisciplinar explorando os signos e significados das produções. E como a pesquisadora negra Diane Lima (2017) afirma, cada manifestação artística pode contribuir para a ressignificação do imaginário social e em como a

produção de sentido e seus efeitos podem fraturar os estereótipos raciais, e de gêneros, como também possibilita deslocar ou criar conceitos para que se possa compreender outras realidades.

Para alguns movimentos intelectuais, o pensamento decolonial se cria para questionar a hegemonia do pensamento ocidental para com outros modos de saberes próprios. O conceito de contra colonização desenvolvida pelo o mestre quilombola Nêgo Bispo (2015) trata da afirmação de autenticidade dos conhecimentos dos povos originários, africanos, quilombolas diante dos conhecimentos coloniais. Saberes que questionam a perspectiva universal, uma contraposição, trazendo novos atores e agentes culturais que anunciam suas próprias narrativas.

bell hooks enquanto pensadora negra feminista já aponta a indispensabilidade de se pensar a ciência a partir de outros lugares que não reforcem, por exemplo, essas imagens coloniais acerca de corpos, povos e culturas.

Precisamos constantemente defender a necessidade de múltiplas teorias emergindo de diversas perspectivas em diversos estilos. Com frequência, aceitamos simples e passivamente essa falsa dicotomia entre o assim denominado “teórico” e aquela escrita mais parecida com e relacionada ao empírico. (hooks, 2019 ,p. 91)

Assim, seria possível articular esse pensamento decolonial com o que Diane Lima fala sobre o pensamento decolonial nas artes.

No campo das artes, descolonizar o conhecimento é refutar os próprios padrões e valores, que, baseados nesse princípio hegemônico de uma universalidade ocidental, determinou as noções de beleza e, portanto, do que merece ser validado (regimes de verdade) e ser visto (regimes de visibilidade). (LIMA, 2018, P.246.)

A partir do que vem sendo mencionado até aqui, a minha pesquisa se coloca numa perspectiva de descolonizar o conhecimento ao que diz respeito às noções de família, memória e afeto compostas por questões de raça e de gênero, também dentro de uma perspectiva interseccional. A interseccionalidade é vista como uma das formas de combater as opressões múltiplas e imbricadas. O conceito de interseccionalidade foi sistematizado pela feminista norte americana Kimberlé Crenshaw em 1989 em seu texto *Desmarginalizando a intersecção de raça e sexo: uma crítica feminista negra da doutrina antidiscriminação, teoria feminista e políticas antirracistas*. Dessa forma, Crenshaw (2002) define a metodologia interseccional da seguinte maneira:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as conseqüências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras. Além disso, a interseccionalidade trata da forma

como ações e políticas específicas geram opressões que fluem ao longo de tais eixos, constituindo aspectos dinâmicos ou ativos do desempoderamento. (CRENSHAW, 2002, p.177)

Voltando para a curadoria, além do que perceber e ao mesmo tempo colocar esses filmes em espaços de visibilidades e verdades, é uma outra proposta do espaço da curadoria criar um lugar de confluência (SANTOS, 2015), e acesso gratuito a estas filmografias que são tornadas ausentes na medida em que práticas curatoriais baseadas em lógicas coloniais apagam e as colocam em lugar de esquecimento, fazendo o existente ausente, sendo assim, deixando de existir.

Segundo a pesquisadora negra Grada Kilomba (2019) este princípio da ausência é uma das bases fundamentais do racismo. Pois, se o pensamento colonial elabora violências, cristaliza imagens e propaga estereótipos racistas a partir de um sistema de representação que foi feito para negar a condição de sujeito ao produzir uma versão rasa e vazia trazida pela hegemonia branca dominante, ou seja, elabora um conjunto de práticas e discursos que criam uma verdade sobre o “*Outra/o*”¹ possibilitando a permanência de uma dominação colonial. Assim:

Criemos uma nova linguagem, criemos o discurso oposto; a voz libertadora. Fundamentalmente, a pessoa oprimida que se move de objeto para sujeito fala com a gente de um jeito novo. esse discurso, essa voz libertadora só emerge quando o oprimido experimenta a autorecuperação. (hooks, 2019, p. 75).

Para realizar a descolonização do conhecimento como ensina Grada Kilomba e bell hooks, é necessário fazer perguntas e elaborar escritas que desafiem e sejam contra a autoridade da colonialidade e dos discursos hegemônicos. Mas, apesar dessas ações, é preciso criar novos papéis fora dessa ordem colonial.

¹ Opto por usar esse termo “*Outra/o*” a partir da elaboração que Grada Kilomba (2019) traz como parcialmente satisfatório: “pois inclui o gênero feminino e põe-no em primeiro lugar, não deixa de o reduzir à dicotomia feminino/masculino, menina/ menino, não permitido estendê-lo a varias generos LGBTQIA+ -xs Outrxs - expondo, mais uma vez a violência na língua portuguesa.”(p. 16)

4. ADENTRANDO EM TERRITÓRIOS IMAGÉTICOS E SONOROS

4.1. IRUN ORÍ:

4.1.1 O que o cabelo carrega?

*“Cabelo crespo Negro
Você não é ruim
É minha identidade
E eu te quero assim”*

Marlí de Fátima Aguiar “Crespo”

Os Iorubá são uns dos maiores grupos étnicos da África, na qual dentro dele existem diversos povos que estão ligados entre si por uma mesma história, cultura e por uma mesma língua que se chama Iorubá. Essa língua atravessou o oceano atlântico dentro dos navios negreiros para chegar no Brasil e até hoje sobrevive/existe. O Iorubá é um idioma milenar falado em diversas regiões de África, e também no Brasil, ele está presente na composição das culturas, religiosidades, identidades e práticas cotidianas de vidas afro-brasileiras, entretanto, fragmentos do colonialismo até hoje invisibiliza e nega a importância dessa língua para memória e história desse país.

Falei brevemente sobre a língua Iorubá para dar um contexto no assunto que agora irei me debruçar. A palavra Irum significa cabelo e a palavra Óri significa cabeça, ambas pertencem à língua Iorubá, e juntas Irun Óri (cabelo cabeça) forma o nome do filme de Juh Almeida, que no nome de seu filme já revela a história e memória que seu filme carrega. A autora desse filme é uma diretora, roteirista e fotógrafa negra, que durante muitos anos pesquisa sobre cabelo e seus desdobramentos. Seu filme foi gravado no Brasil e Moçambique, e o cabelo é o fio condutor das histórias de mulheres negras brasileiras e moçambicanas que ela está a contar.

Por mais que esse filme esteja a falar sobre cabelos, ele nos leva a pensar e acessar outras dimensões como a memória, a família, o afeto, a ancestralidade, a diáspora, e a territorialidade, dessa forma, o cabelo consegue assumir uma função de transportar mensagens de um território para outro. Como é possível perceber nas imagens criadas por Juh, existem semelhanças e diferenças entre as tranças e penteados das mulheres brasileiras e moçambicanas, até mesmo os seus usos, mas o cabelo é um condutor dessas histórias e memórias que entrelaça essas mulheres.

Podemos pensar o cabelo como uma linguagem que atravessa diversas questões, inclusive questões sobre liberdade, tanto no campo estético, como na esfera de luta e resistência cultural. Como por exemplo, para os escravizados nas diásporas, de uma forma muito delicada em preto e branco o

filme mostra as cabeças com suas tranças que se transformam em mapas, com suas rotas de fuga, na qual as mulheres negras faziam nas cabeças uma das outras, esses mapas era construídos para preservar a memória dos caminhos que dava acesso aos quilombos, um ponto de encontro e abrigo, dessa forma, Juh de maneira poética apresenta os cabelos como um caminho para a liberdade.



FIGURA 3: *Irun Orí*



FIGURA 4: *Irun Orí*

O filme nos mostra aquilo que a antropologia cultural vai dizer que é a identificação dos povos, o cabelo como um símbolo de identidade, para reafirmar a importância do cabelo e os seus usos ancestrais. Alguns povos no Haiti e aqui no Brasil na época da escravidão utilizaram os cabelos como uma forma de guardar mantimentos, sementes, para quando os senhores dos engenhos proibissem que eles/elas plantassem. Assim, eles/as conseguiam guardar as sementes nas tranças para depois fazer uma plantação.

É perceptível ao assistir *Irun Óri* que a centralidade está no cabelo e na cabeça, na qual podemos chamar de “estética da cabeça” termo e perspectiva desenvolvida pela pesquisadora e doutora negra Denise da Costa (2015) ao se referir às mulheres de Maputo ao perceber a recorrência do gesto do dedo indicador apontando insistentemente para o topo da cabeça. No filme essa centralidade está presente nas imagens e narrativas que articulam sobre suas importâncias. Os cabelos, por sua vez, apresentam uma centralidade na fabricação estética desse corpo. Cabelos simbolizam a pessoa porque, junto com o rosto, ele é o maior fator de identificação de uma pessoa para a outra (Malysse, 2002:4-5). Nas histórias e memórias que o filme evoca, entre elas estão o processo de resistência e a proeminência dos cabelos para construção das identidades negras. Dessa forma, a memória oral presente está como forma de re-atualizar o passado e de reinterpretar o presente.



FIGURA 5: *Irun Ori*

Inclusive em várias cosmologias africanas, podemos afirmar que a cabeça ocupa um lugar central na composição corpórea e cosmológica, especificamente na cultura Iorubá, como também no Brasil através da religiosidade, como por exemplo, quem faz a cabeça para o santo no candomblé tem que raspar os cabelos, esse ato de raspar os cabelos para fazer a cabeça é a criação de uma comunicação com o sagrado, o exemplo desse rito simbólico mostra a centralidade do Óri (cabeça) e a importância do Irum (cabelo) semelhante as mulheres de Maputo e Brasil.

4.1.2 Para onde o Cabelo lhe leva?

Em 18 de novembro de 2021 o cineclubes Cinemas do Atlântico Sul realizou um encontro virtual de exibição e debate sobre o filme Irun Óri, de Juh Almeida, na qual fui mediador, tínhamos como convidada a professora doutora Denise da Costa para debater o filme conosco. Na sala virtual se encontravam docentes da instituição e discentes do Brasil, Angola, Cabo Verde, Guiné-Bissau, Moçambique e São Tomé e Príncipe, após a exibição do curta, começamos o debate, e realizei a primeira pergunta:

– O que o filme despertou em vocês?

Um dos rapazes angolano que estava presente (Adão Lemos) disse o seguinte:

– O que o filme nos mostrou, é uma realidade em que, posso dizer que como africano, me fez voltar, vou utilizar o termo nabanda (terra), a forma como o pessoal sentado no lugar sendo trançado por outra pessoa, no momento do salão com uma cuca na mão (risos) como chama “naban”? a gente está distante de casa, mas quando vê esse tipo de vídeo, nos dá aquela saudade de casa, afinal, quando assistimos esses vídeos, sentimos que não estamos tão distantes de casa”

As imagens, sons e textos que compõem o filme não se limita apenas ao que o diretor quer transmitir como a ideia central, pois ele vai ganhando novos contornos e sentidos para com quem ele afeta, com quem ele vai se identificando, através de marcadores, como de gênero, raça, podendo gerar um afeto, como no caso de Adão um homem negro angolano que o fez acessar uma memória afetiva de sua nabanda terra, fazendo lembrar dos gestos das pessoas sentadas trançando os cabelos, o fazendo sentir saudades de casa, essa pratica parte estar ligado sua ancestralidade/família.



FIGURA 6: *Irun Ori*

Ao adentrar no campo afetivo, o afeto entre suas variáveis formas e possibilidades de existência, em *Irun Óri* se mostra em uma forma de rede de apoio que tem como função de ensinar e repassar conhecimentos, saberes ancestrais, como podemos ver em algumas cenas no salão de cabelo, em frentes as casas, as pessoas juntas ouvindo músicas, dançando, bebendo, contando os casos de seus familiares, amigos, situando os acontecimentos da vizinhança, nesse sentido, afirmo que podemos compreender esses momentos como trocas íntimas e afetivas entre as mulheres/pessoas.

Em seguida, Larissa, uma menina negra e brasileira comentou a respeito do que o filme tinha lhe despertado, ela disse:

– Esse filme é muito impactante, principalmente, enquanto mulher negra me fez voltar a memória, e lembrar da infância e quanto é dolorido para crianças de cabelo crespo esse ato de cuidar, pentear os cabelos, inclusive a fala da criança com avó, lembra muito a minha fala com a minha mãe. Quando eu passei pelo o processo de transição e aceitação do meu cabelo, minha mãe veio me pedir desculpas, porque hoje ela percebe que na infância o processo de pentear os cabelos faziam também eu querer negar eles, por ser um processo muito dolorido. Ver esse filme também me remete muito a essas minhas memórias, e quanto eu gostava de trançar meus cabelos, minha mãe trançava bastante quando eu era criança, só que por incrível que pareça, até as tranças que simboliza ancestralidade, eu não conseguia ver isso, mas sim uma forma de baixar meu cabelo, e que fizesse de alguma forma parecer liso.



FIGURA 7: *Irum Ori*

Através do relato de Larissa em relação às imagens que assistiu em *Irum Óri*, podemos perceber como o cabelo navega entre os âmbitos da memória, e da família, ao passo que ela descreve suas memórias com sua mãe após ver as cenas da criança com sua avó. Sendo assim, é possível ver a relação afetuosa com os cabelos, mas como os processos de cuidados também são doloridos, e de como as tranças assumiram um lugar de um cabelo "liso", pois compreendemos que o alisamento não só no Brasil foi uma prática compulsória, e talvez pensando nessa menina negra isto pode ter relação com os processos de branqueamento, o liso como sinônimo de bonito. Entretanto, antes das tranças ocuparem lugar de ancestralidade como ela relata, ela ainda cumpria com umas das afirmações que *Irum Óri* diz sobre os cabelos, mesmo sem compreender, o cabelo dela carregava beleza e ancestralidade.

A fala de Larissa, uma mulher brasileira negra, em relação de como os processos de cuidar e trançar os cabelos podem ser doloridos traz o sentido de dor e sacrifício que Costa (2015) se refere, como algo que faz parte de uma construção da beleza pela dor tanto em Moçambique e como no Brasil, Aqui, Denise, nos escurece sobre essa questão:

Trançar dói”, repetiram-me várias vezes, e “para ser bonita é preciso ter dor”. Vemos operar a esfera do sacrifício, na qual elementos como a dor, o tempo e o dinheiro despendidos para os investimentos estéticos são valorizados como necessários para se produzir beleza. Essa esfera não é exclusiva das mulheres moçambicanas, visto que há exemplos de sacrifícios correlatos nas mais diversas culturas, inclusive na nossa. (Costa, 2015, P. 149)

Como podemos ver, esta prática requer diversos tipos de esforços para acontecer, é ainda destacado a demanda de tempo e dinheiro. Muitas mulheres desde da infância trançam seus cabelos experimentando a dor e a delícia que é, pois como já descrito no filme, esse momento também é composto por afetos, conversas, e muita música.

Dessa vez, uma menina africana, chamada Graça Filipe comentou:

– Graça Filipe, uma menina africana, relatou: o curta realmente faz lembrar da infância, de forma particular, lembrei muito quando a minha mãe ajeitava meu cabelo, e sempre dizia pra mim, o cabelo da mulher é a maior riqueza que a mulher tem para se diversificar no meio da sociedade, o nosso cabelo dita muito o tipo de pessoa que somos, então devemos cuidar do nosso cabelo como cuidamos da nossa vida”

Esse relato mostra a importância que o cabelo tem para as mulheres no seu campo estético-identitário, uma valor que foi repassado de forma oral pela sua mãe que provavelmente herdou de sua mãe, isso resulta em valores que são passados de geração a geração através da oralidade. As mulheres se portam como que renovadas e guardam expectativas de serem elogiadas por estarem com um visual completamente diferente. Sua postura corporal e feição mudam consideravelmente, e elas consideram-se “uma nova mulher” com os novos cabelos. (Costa, 2015, p. 150). Essa afirmação mostra a questão de como o cabelo dita o tipo de pessoa que você é, a cada novo penteado que se tem.

Esta centralidade e importância que os cabelos tem que estamos a discutir, podemos enxergar na primeira cena do filme, onde se inicia com uma menina sentada entre as pernas de uma mulher que possivelmente poderia ser sua mãe ou vó, trançando o seu cabelo em um local que também poderíamos afirmar como quintal de sua casa. Esse gesto comum entre as famílias Afro-brasileiras em si pode se traduzir em conjunto de memória, ancestralidade, afeto e conhecimento como podemos ver nos relatos mencionados acima, pois o filme nos revela que nesses momentos onde os cabelos estão sendo trançados, às vezes por diversas mãos e por diversas horas se cria um espaço de intimidades, de diálogos, de contações sobre as histórias e memórias da família, de seus ancestrais, e até mesmo focos, o ato de trançar nesse momento simboliza uma troca afetiva e epistemológica.



FIGURA 8: *Irun Orí*

As imagens dos cabelos sendo trançados em diversos penteados manifestam os múltiplos sentidos que neles carregam dentre eles a beleza da mulher negra, e como ela é passada de geração a geração através das afetividades, pois noções de beleza tem suas relações com o afeto. A beleza no contexto do colonialismo foi uma das formas de provar ou não a humanidade, então, aquele que é belo, desejável, no caso o sujeito branco cisheterossexual é humano, dessa forma, a lógica colonial que se reverbera em práticas racistas violentas ao colocar as pessoas negras e africanas e todos os seus descendentes no lugar do feio/exótico/outro, do que não pode ser admirável, logo não amável é tirar a própria humanidade, é negar a possibilidade de ser amada, é negar afeto. E o que a Juh faz é um movimento contra colonial em seu filme, ela coloca as pessoas negras e diaspóricas, principalmente as mulheres negras no lugar de humanidade, onde o cabelo é uma herança que simboliza a beleza, a realeza e resistência cultural.



FIGURA 9: *Irun Ori*

Faço um paralelo com Pecola Breedlove, uma menina negra que é a personagem principal do romance *O olho mais azul* de Toni Morrison (1970). Em sua adolescência, Pecola sonha em ser bela, branca e loura como Shirley Temple, atriz-mirim, considerada um prodígio, estrela de filmes, podemos ver como a autora explana como os processos de branqueamento estão ligados a beleza, mas acima de tudo, ligados à humanidade, ao ser amada, dessa forma, desumanizando tudo que é associado às negritudes. Entretanto, ao buscar a branquitude, na verdade ela só queria que olhassem para ela com a mesma humanidade que olham para as meninas de olhos azuis. Desse modo, o embranquecimento, segundo a psicóloga negra travesti Castiel Vitorino (2022), se apresenta como um delírio, porque de fato nunca haverá a possibilidade de uma pessoa escura tornar-se branca, e vice-versa.

Os cabelos como um grande sistema de linguagem que podemos ver, também comunica através de seus penteados, as escolhas dos tipos de cabelos e penteados está dentro de um performance a qual a pessoa quer se dispor, Os cabelos, assim, assumem a capacidade de transmitir e projetar os sentimentos dessas mulheres, definindo os tipos de roupas, e suas atitudes. Trago um relato do artigo *Seguindo as tramas da beleza: cabelos na centralidade estético-corporal de Maputo* (2015) para exemplificar:

Quando eu quero parecer mais angelical eu coloco cabelos cacheadinhos. Quando eu quero parecer mais mulher eu coloco cabelos mais longos. Se quero parecer mais séria, mais formal, eu uso cabelos ondulados. O Jimi eu faço quando eu me sinto mais rebelde. Eu gosto de brincar com isso!(COSTA, 2015, P. 150)

Esse relato em si coloca o cabelo como um afirmador da autoestima de mulheres negras, mas como também é necessário que a autoestima seja alimentada, e as práticas corriqueiras de trançar e

escolher os tipos de cabelos dão suportes às criações das imagens que essas mulheres querem desenvolver/representar sobre elas. Os diálogos que realizei com Denise Ferreira da Costa Cruz e Juh Almeida, duas mulheres pretas, se deram em decorrência de suas conexões, ambas realizaram suas pesquisas em torno de investigações e estudos sobre cabelos, como também nos mesmos territórios, Brasil e Moçambique, Juh se desloca da Bahia para Maputo, e desenvolve sua obra audiovisual e Denise de Belo Horizonte Para Maputo e elabora sua tese de doutorado. Nesse sentido, as palavras escritas por Denise para descrever essas mulheres, a importância do Irun e a centralidade do Óri é possível vislumbrar figuradas nas imagens e narrativas construídas por Juh.



FIGURA 10: *Irun Orí*

4.2. PONTES SOBRE O ABISMO

*“Eu quero o que é meu
E você não me deu
E eu não estou falando de terra
Não estou falando de cotas
Isso já é meu, por direito
E você me dá e tira,
Com a mesma “prosa”
Eu quero saber meu nome,
De onde eu vim,
Resgatar a família que
Tirou de mim.”*

Cláudia Walleska “Aquilo que nos Pertence”

Aline de Souza Motta é uma mulher negra, artista visual, fotógrafa e cineasta, seus trabalhos são desenvolvidos a partir de suas origens, em uma perspectiva subjetiva, partindo de suas experiências na busca de compreender o que aconteceu com sua família que até hoje se reverbera em algumas ausências, ou seja, tanto suas pesquisas, como o seu filme Pontes sobre Abismos que irei analisar, procura resgatar sua ancestralidade negra e africana. A memória é artifício para Aline, pois é através dela que o desejo de iniciar essa investigação fílmica começou, a memória não se mata, e não se é esquecida, desse modo, sua investigação visual discorre sobre as feridas que o colonialismo deixou em sua família, pois o trauma colonial foi memorizado, como afirma Grada (2019) que ainda diz:

O passado colonial foi “memorizado” no sentido em que “não foi esquecido”. Às vezes, preferimos não lembrar, mas, na verdade, não se pode esquecer. A teoria da memória do Freud é, na realidade, uma teoria do esquecimento. Ela pressupõe que todas as experiências, ou pelo menos todas as experiências significativas, são registradas, mas que algumas ficam indisponíveis para a consciência como resultado da repressão e para diminuir a ansiedade. Já outras, no entanto, como resultado do trauma, permanecem presentes de forma espantosa. Não se pode simplesmente esquecer e não se pode evitar lembrar. (KILOMBA, 2019, P. 213)

O que Grada Kilomba aponta sobre memória, dialoga com o que Lélia Gonzales (1984) diz sobre a consciência e a memória, para Lélia a consciência estaria no lugar do desconhecimento, do encobrimento, da alienação, do esquecimento e até do saber, já a memória incluiria o que a consciência exclui. Nesse sentido, Pontes sobre Abismos elabora uma produção que também fala do papel da memória tanto para construção do mesmo, como para pensar a memória em um lugar de criar novas narrativas, ou até mesmo de resgata memórias negras ancestrais.

Aline afirma que tudo que fazemos é atravessar abismos, sendo assim, o seu trabalho é sobre construir pontes, pontes de palavras e imagens, pontes de busca por entendimento. Nesse sentido,

Pontes sobre Abismos, nasce de uma revelação de um segredo de família, um segredo que sua avó lhe contou, esse segredo a impulsionou a elaborar esta investigação sobre a sua família e seus antepassados, desse modo, podemos compreender o segredo enquanto uma memória que sua avó lhe repassou. Aline compartilha este segredo:

– Um dia minha vó me disse que ia me contar um segredo. Ela disse, eu nunca conheci meu pai, ele nunca me reconheceu como filha. O nome do meu pai é Enzo, Enzo Perreira de Souza. Enzo era o filho do patrão, filho do patrão da casa onde sua mãe, minha bisavó Mariana trabalhava. Mariana engravidou de Enzo e foi mandada embora.

Este segredo que avó de Aline lhe contou, revela uma memória colonial presente nas famílias brasileiras. Esse trauma compõem a formação nacional através de uma miscigenação realizada a partir da violência. Isso é algo que reverbera na composição racial de muitas pessoas. Desse ponto de vista, quais são as consequências de atos como esses? As imagens que estão no Frame abaixo são imagens de sua bisavó e sua avó. Elas são parte de uma exposição orgânica onde as pessoas podem interagir com a obra. Essa poderia ser tanto uma possibilidade de interação com a obra de arte, como de alteração dessa história marcada pelo trauma.



FIGURA 11: *Pontes sobre Abismos*

Aline fez seus percursos investigativos em buscas dos seus antepassados, pesquisando arquivos públicos e privados nas áreas rurais do Rio de Janeiro, e Minas Gerais, logo depois ela se deslocou para Portugal e Serra Leoa onde encontrou algumas informações sobre sua relação com a família real, entre outros arquivos, como jornais que obtinham informações sobre Enzo, o pai de sua

avó. Esses arquivos são registrados por Aline em texto, fotografias e vídeos que compõe Pontes sobre Abismos.



FIGURA 12: *Pontes sobre Abismos*

A elaboração desse trabalho tem uma perspectiva contra colonial, no sentido em que desenvolve uma outra narrativa acerca de como foi a forma que as famílias brasileiras foram formadas. Por mais que Aline esteja falando de algo pessoal, ela consegue chegar a falar sobre um cenário maior do que a história de sua família. Ela sai do subjetivo para falar de uma história do Brasil que foi contada com diversas omissões nada neutras, pelo contrário, uma história extremamente violeta e racista. Pontes sobre Abismos dispara provocações, e sentimentos nas pessoas que entram nas narrativas criadas pela Aline, despertando desejos de saberem sobre suas reais origens.

Nesse sentido, podemos pensar que Aline está falando a partir da margem sobre o centro, como bell hooks (1984) diz: estar na margem é fazer parte do todo, mas fora do corpo principal, isto faz o sujeito marginal/subalterno, no caso Aline ter uma visão do todo que o a exclui. Dessa forma, o olhar que Aline lança abarca a margem e o centro, possibilitando um rompimento da neutralidade e universalidade pretendida pela a centralização, ou melhor, a norma colonial racista que busca manter a sua supremacia branca. Para compreender melhor o papel da margem, Kilomba nos escurece o conceito:

A margem não deve ser vista apenas como um espaço periférico, um espaço de perda e privação, mas sim como um espaço de resistência e possibilidades. A margem se configura como um “espaço de abertura radical” (hooks, 1989, P. 149) e criatividade, onde novos discursos críticos se dão. É aqui que as fronteiras opressiva estabelecidas por categorias como

“raça”, gênero, sexualidade e dominação de classes são questionadas, desafiadas e desconstruídas. Nesse espaço crítico, “podemos imaginar perguntas que não poderia ter sido imaginadas antes; podemos fazer perguntas que talvez não fossem feitas antes” (Mirza, 1997, P. 4) perguntas que desafiam a autoridade colonial do centro e os discursos hegemônicos dentro dele. Assim, a margem é um-local que nutre nossa capacidade de resistir á opressão, de transformar e de imaginar mundos alternativos e novos discursos. (KILOMBA, 2019, P. 68)

São essas novas narrativas que penso ao assistir Pontes sobre Abismos, narrativas de texto, imagem e som que desafiam a autoridade colonial sobre a noção de família, identidade e pertencimento. Aline elabora uma série de imagens das mulheres de sua família com diferentes idades, diferentes gerações. Ela imprime dentro do campo afetivo e epistemológico uma estética subjetiva de descolonização do conhecimento quebrando essa neutralidade que eu venho apontando a partir dessas intelectuais, ao pensar as categorias família, afeto e memória. No início de Pontes sobre Abismos, Aline apresenta essa perspectiva ao narrar:

– Eu vejo uma mãe e uma filha. Eu vejo uma vó e uma bisavó. Elas estão unidas pela a cabeça. São negras. São da minha família, eu descendo delas. Elas não estão mais vivas, mas eu posso invocar suas imagens, vento e bruma.



FIGURA 13: *Pontes sobre Abismos*

Ao invocar as imagens do vento e da bruma, a narrativa de Aline fala sobre a potencialidade de uma história escrita em imagens, cartas, tecidos, ao caminhar do filme, ela vai preenchendo as ausências que até então existia com essas imagens das mulheres de sua família, criando novas rotas, novas linhagens e novos destinos. Aline materializa a sua ancestralidade, que inscrita no corpo, escreve novas possibilidades de existência, e novas formas de resgatar sua origem que lhe foi ceifada pela herança colonial, que nunca a deixou esquecer. Sendo assim *Pontes sobre Abismos* é um lugar de invocação, em que Aline criou para enunciar uma outra história, na qual ela pudesse falar de si e deus antepassados.



FIGURA 14: *Pontes sobre Abismos*

Por mais que Aline se debruce sobre sua família, e suas experiências pessoais, seu trabalho tem a potencialidade de discutir questões atrelado a memória e história de famílias diaspóricas como aponte, ainda mais, seu filme discute as formas usuais representações, a noção de pertencimento, identidade, e o racismo nas elaborações de violências acerca da família, como também o processo de miscigenação e sua história violeta na tentativa falida de transformar um Brasil em uma Europa. O filme nos apresenta essas verdades a partir do olhar de Aline, ao modo que, produziu outras imagens, outras narrativas, e outras percepções do mundo social.

Pontes sobre Abismos é um filme de busca, Aline caminha para o autoconhecimento, em uma elaboração subjetiva de se representar e representando a si. A narração off imprime essa subjetividade, ao passo que Aline compartilha suas dores, mas também os sabores e afetos de poder falar para e com outras pessoas que irão se sentir tocadas pelo o filme, como eu fui. Em seu filme, Aline trabalha com o tempo não linear, a montagem e narração off cria 3 quadros, que podemos compreender como 3

linhas de tempos distintas, que vai se intercalando, podemos pensar que essas linhas de tempo são passado, presente e futuro, “a voz tensiona a diferença temporal entre a imagem no momento da captura e depois na montagem.” (LINS, 2007, P. 09) Desse modo, a narração em off navega pelo filme criando uma linhagem ao qual o espectador vai formulando suas percepções.



FIGURA 15: *Pontes sobre Abismos*

Percebo a subjetividade de Aline, como uma estratégia de abordagem metodológica para desenvolver o seu trabalho, que podemos compreender como filme autoetnográfico, realizando uma reflexividade dentro do próprio, quando o próprio filme discute o método de refletir sobre o que está fazendo. Dessa forma, para compreendermos melhor sobre o conceito de autoetnográfico presente em Pontes sobre Abismos, Reyna (2020) explica:

O conceito de autoetnografia é um caminho produtivo para o pesquisador da cultura, que se ocupa com a superação de divisões predominantes na reflexão teórica dedicada tanto às autobiografias quanto às etnografias do ponto de vista do nativo. É um convite a repensar as dicotomias, indivíduo/ coletividade, sujeito produtor de conhecimento/ objeto como continuidade e não como oposição. Todos esses temas mencionados são “temas/ objetos” dedicados à representação e que, por sua vez, não se devem dissociar aos modos de como se produzem e se difundem na sociedade. Considerar esse amplo leque de cinematografia como “etnográfico” é reconhecer novas fronteiras no dilatado horizonte da antropologia visual. (REYNA, 2020, P. 146)

Essa conceitualização de autoetnográfico, nos ajuda a pensar como Aline elabora sua narrativa em relação as categorias de memória, afeto e família. Pensar a autoetnografia, é partir do ponto de

vista em primeira pessoa, ou seja, assumindo uma posição subjetiva, porém, a forma que Aline articula seu olhar, nos faz perceber a primeira pessoa no plural. Ao enunciar suas narrativas, e invocar suas imagens em relação as violências coloniais que sua família sofreu, a construção dessa afetividade com as mulheres da sua família, e até mesmo o papel da memória na criação de novas narrativas, o eu não existe sozinho, isto é, ela sempre estar falando/convivendo com alguém, “apesar de acreditarmos que o “eu” expressa nossa individualidade, ele também expressa nossa comunhão.” (REYNA, 2020, P. 158) Dessa modo, o “eu” em *Pontes sobre Abismos* se torna nós”, a existência de Aline atravessa outras existências

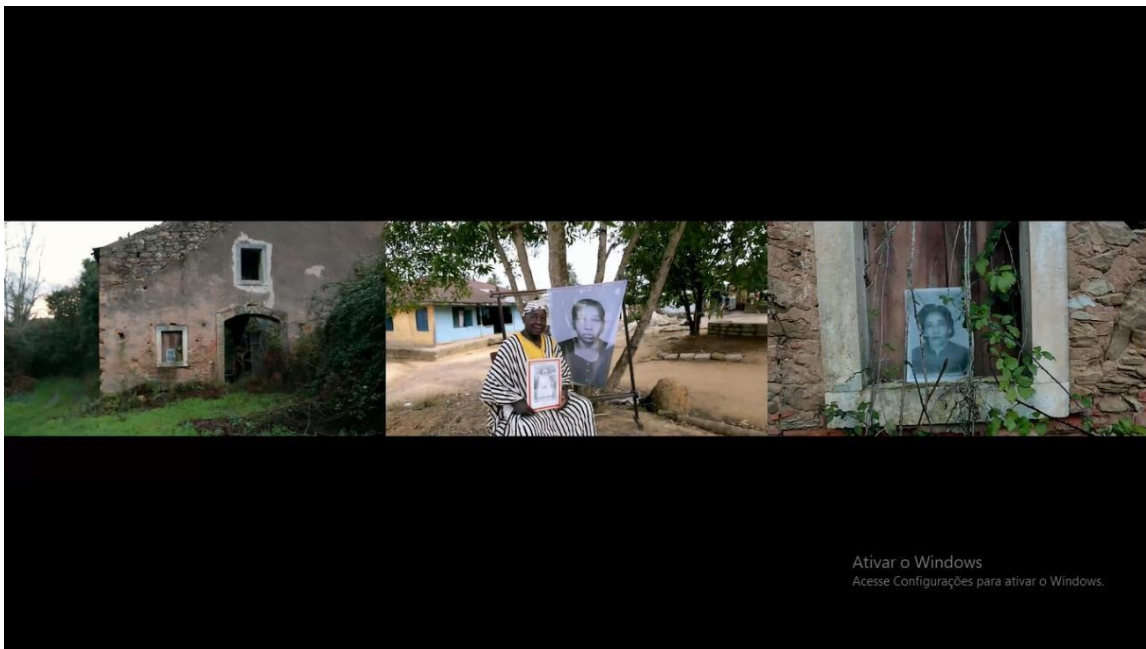


FIGURA 16: *Pontes sobre Abismos*

4.3. CORPO PÚBLICO

*“Atribuo a vocês, minhas ancestrais
 Quem hoje eu sou, danço seus ritmos meus
 Peneiro o deserto, encontro tesouros
 Mesmo que besouros rondem meu lar
 Pétalas finas e cheirosas
 Rosas rubis e que possa se interessar
 Corro e percorro de sapatos vermelhos
 Trilhas, trilhos, engrenagens
 Roupas arco-íris na vida cinza
 Sozinha, ando sempre acompanhada
 Ancestral minha que hoje eu sou.
 ”*

Elizandra Souza “ Tecendo Memórias ”

Em primeiro lugar, antes de adentrar no filme *Corpo Público* e seus desdobramentos, é importante apresentar a diretora. Em uma entrevista concedida a mim, Banuma Pinto se apresentou enquanto mulher africana, guineense, poetisa, formada em licenciatura em sociologia, e que atualmente está cursando o mestrado em artes cênicas em Portugal, desenvolvendo trabalhos em relação às questões étnico raciais, gênero, mulherismo, políticas públicas, cinema e teatro, pensando sempre em seu contexto (Guiné-Bissau). Portanto, podemos perceber que os trabalhos desenvolvidos por Banuma estão inseridos dentro de uma perspectiva territorial a qual seu corpo ocupa, dessa forma, suas elaborações acerca desses temas se materializam em seu filme *o Corpo Público*.

Corpo Público, acima de qualquer outras leituras que podemos atribuir e as que vou discorrer, tais como o papel da memória para a elaboração do filme, o afeto construído pelas a mulheres, a noção de família enquanto comunidade, o filme tem como premissa discutir e refletir sobre diversas temáticas que envolve o corpo feminino.

Foi no dia 19 de abril de 2022, que se realizou a entrevista virtual com a Banuma Pinto às 11 horas da manhã. Minha intenção era fazer algumas perguntas referente ao filme, seu processo criativo, desafios encontrados, e o porque de elaborar um filme que discute e que propõe a refletir sobre questões que envolve a mulher guineense. Logo após as apresentações, realizei a primeira pergunta:

– O que você queria com esse filme?

Banuma me respondeu:

– O filme surgiu em uma perspectiva de discutir e refletir ao mesmo tempo sobre diversas temáticas que acontece voltadas ao ser feminino, ao seu corpo. Então, sabemos que essas praticas não é só vistas em Guiné Bissau, acontece quase a nível mundial. O ser feminino sempre é questionado,

corpos que vivem nas margens, corpos que não ocupam certos espaços por causa do machismo, um corpo marginalizado. No caso da Guiné, sabemos que existe crenças populares, e o senso comum também que reforça, e reproduzem a ideia do patriarcado, colocando o ser feminino em uma posição de subalterno. O filme veio nessa perspectiva também de uma história de um acontecimento que a muito tempo atrás aconteceu em minha família, mas não só na minha família, é uma coisa um pouco mais antiga, são práticas antigas, mas que hoje não é visto igual, como era antigamente. As coisas mudaram um pouco, mas a prática de colocar a mulher como objeto, a mulher como um ser frágil ainda continua sendo vista na nossa sociedade, levando a mulher a ter problemas psicológicos, ou até mesmo perder a vida. Uma morte lenta da mulher, da mulher não conseguir ter o controle de sua vida, de tomar decisões.

“Uma morte lenta da mulher” diz Banuma. Essa ação de relacionar as violências voltadas ao corpo feminino, a crenças populares e ao patriarcado, é uma associação poderosa, isto é, a conexão entre o machismo e a morte, já que essa estrutura patriarcal pode levar uma mulher a perder sua vida. “a prática de colocar a mulher como objeto, a mulher como um ser frágil ainda continua sendo vista na nossa sociedade” ou seja Banuma esta evidenciado que os corpos femininos, ou melhor, as feminilidades foram historicamente colocadas em lugares marginalizados em diversos territórios, impossibilitados de ocupar espaços de poder, ou até mesmo espaços humanizados.

No caso da Guiné-Bissau, Banuma revela que algumas tradições reproduzem e reforçam ideias patriarcais provindas do colonialismo, colocando os seres femininos em uma posição de subalterno. Essas práticas simbolizam os regimes de silenciamento, sendo assim, o filme de Banuma vai ao encontro do rompimento desses silêncios acerca dos corpos femininos. Fazendo referência a autora Grada Kilomba (2019) que nos dispara questionamentos sobre quem pode falar: O que é conhecimento? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? Em relação aos silêncios e se podemos ou não falar, invoco algumas palavras de Audre Lorde:

E quando nós falamos
temos medo que nossas palavras não serão ouvidas
nem bem-vindas
mas quando estamos em silêncio
nós ainda temos medo.
então é melhor falar
tendo em mente que
não éramos supostas a sobreviver.

É importante salientar que Banuma é um corpo diaspórico que atravessou o oceano atlântico para vir estudar no interior do estado do Ceará, na instituição de ensino Unilab, sendo assim, mesmo que seu trabalho esteja a falar especificamente de realidades que acontece na Guiné-Bissau, é possível perceber semelhanças de realidades no Brasil sobre o que ela está a contar, pois o olhar colocado por Banuma acerca dessas questões também parte de suas experiências vividas no Brasil.

Durante a entrevista, eu e Banuma conversamos sobre esse movimento de vim de Guiné-Bissau para o Brasil estudar. Então perguntei :

- Como você enxerga o papel da diáspora no seu trabalho?

Banuma respondeu:

– Vendo esta questão da diáspora, eu falo que a Unilab contribuiu bastante na realização desse filme. Porque esse filme era pra ter sido filmado antes de eu ir para o Brasil, porque eu já tinha tudo traçado, tinha rascunhos desde de Guiné-Bissau. Já tinha conversado com a minha mãe, que eu iria fazer um filme, e eu já estava na TV Kulele, trabalhando com edição de imagens. Até conversei com o diretor sobre o desejo de fazer esse filme, mas só depois de vim para o Brasil e voltar que consegui realizar, o diretor já conhecia meu trabalho, disse que lembrava da proposta que tinha feito a ele antes. Então, a Unilab me deu um gosto a mais de realizar o filme, o trabalho já estava esboçado, mas quando eu fui para o Brasil, certas leituras que tive no decorrer curso de sociologia, me despertou muito mais sobre querer falar sobre essas questões que envolve o corpo feminino, poder mostrar que essas práticas acontecem, e as pessoas ignoram. Então as leituras que fiz de alguns textos, principalmente o texto da autora moçambicana, Paulina Chiziane que ela fala sobre uma dança, e sobre como as mulheres são culpabilizar por acontecer alguma coisa ruim na aldeia, elas tem que despir, correr e tomar banhos para desfazer aquela maldição. Essas minhas leituras, e referencias femininas que tive oportunidade de conhecer me possibilitou mostrar que uma parte da história que não são contadas, e que elas podem ajudar a denunciar essas práticas.

Essa travessia que o corpo de Banuma fez é uma jornada simbólica pelo o Atlântico negro, termo desenvolvido por Paul Gilroy (2017) que apresenta as rotas transculturais derivadas das consequências do tráfico de pessoas africanas escravizadas. Entretanto a vinda de Banuma não se configura a esta experiência, Banuma carrega rotas transculturais, trocas de saberes, aprendizados de onde veio e passou, foi afetada pelo trânsitos e vivências no Brasil. Os conhecimentos adquiridos na universidade a possibilitaram esse novo olhar sobre a sua própria cultura, um olhar crítico sobre “ser mulher” em Guiné-Bissau.

Banuma, como pesquisadora carrega teorias, um olhar transdisciplinar pelas disciplinas que cursou, autores/as que leu. Em relação ao olhar que Banuma lança em seu trabalho, podemos compreender a partir do que o antropólogo Roberto Cardoso de Oliveira (1995) diz sobre o olhar: que ao olharmos para algo aquele algo já foi transformado pelo nosso olhar. Nesse sentido, Banuma olha para o seu lugar de forma diferente de quando estava lá? A partir de um olhar orientado pela autoras feministas? “Quando eu fui para o Brasil, certas leituras que tive no decorrer curso de sociologia, me despertou muito mais sobre querer falar sobre essas questões que envolve o corpo feminino”. Me parece que sim. Banuma foi afeta por suas vivências no Brasil, dessa forma, afetando a elaboração de seu trabalho.

5.3.1 Entre os fios da memória

Em relação a memória, e a família perguntei a Banuma como ela enxerga o papel dessas categorias em seu filme, e ela me respondeu:

– A questão da memória, da família, eu vejo que essas memórias foram construídas ao longo do tempo, são um dos motivos da realização do filme. Dentro da família, ao mesmo tempo em ter escolhido o menino, e que jogaram a menina dentro das casas térmicas, nos deixou certas lembranças, essas lembranças chegaram até a mim, e até hoje quando conversamos sobre isso na minha família, e depois de ter mostrado esse filme a minha família, levou todo mundo a uma emoção de dor. Por que pensamos assim, eu, minha família e algumas pessoas que tiveram acesso a essa história, e que conheceram a minha bisavó, ficaram pensando, e se ela não tivesse resistido, porque é uma luta, imagina uma criança, um recém nascido lutando contra a morte dentro das térmicas, onde estavam a comer metade da orelha dela, então foi uma resistência que esse corpo fez. Essas memórias remetem a uma conquista, pois a minha geração surgiu a partir dela. Eu falo isso, porque se ela não tivesse existido, eu não sei o que ia acontecer, a resistência desse corpo para sobreviver significa muita coisa.

Essa passagem nos mostra a importância da memória e da família na elaboração desse filme. Quando Banuma revela que foi através de uma história sobre um acontecimento na sua família que surgiu a ideia de produzir sua obra fílmica, A trama de corpo público é envolta de uma gravidez de gêmeos, na qual nasce biologicamente um menino e uma menina, a preferência seria de manter um menino, uma vez que a menina é percebida como ser frágil, logo descartável, isso dentro da etnia (Mancanhã) na qual Banuma faz parte. Essa trama é baseada na memória sobre este acontecimento familiar que Banuma relatou, na qual envolveu sua bisavó que tinha um irmão gêmeo, e escolheram ele ao invés dela, dessa forma sua bisavó foi deixada nas térmicas para morrer.

A memória carrega um papel importante nesse enredo, pois ao lembrar dessas histórias e saber o quanto essas práticas são violentas, foi possível a elaboração do filme, e a possibilidade criar uma reflexão para um rompimento acerca dessas violências impostas á mulher. “A resistência desse corpo para sobreviver significa muita coisa.” Banuma relata a trajetória de vida de sua bisavó através da memória coletiva familiar que foi repassada de geração em geração, através da oralidade trazendo a remanescência do passado histórico de sua família a partir das memórias. Esta é a memória viva ancestral que o filme carrega. Resgatar essas historias e memórias através da oralidade é trazer à tona uma história que não é contada, é denunciar práticas violentas que fomentam o lugar em que as feminilidades devem ocupar.

As próximas imagens elaboradas por Banuma em seu filme *Corpo Público* compõe a discussão colocada em relação ao nascimento de gêmeos, e a escolha preferencial ao menino:



FIGURA 17: *Corpo Público*



FIGURA 18: *Corpo Público*

Voltando para a entrevista, perguntei a Banuma o que ela percebia de semelhança e diferença entre o Brasil e Guiné-Bissau em relação a situações dessas mulheres, Banuma respondeu:

– São as crenças e as questões culturais, o que existe em Guiné também existe no Brasil, a diferença esta na forma de como essas sociedades lidam com as pautas femininas, no Brasil é um pouco mais avançado em relação as leis que asseguram o direito da mulher, posso dizer que as leis são aplicadas no Brasil. Porque quando você esta dentro de um sistema, de um governo que as pessoas não pautam as questões da mulher, é muito difícil. No caso da Guiné Bissau, que eu posso falar melhor, a religião e as crenças culturais é muito forte e acabam impossibilitando o avanço de direitos básicos das mulheres, das ações afirmativas. E as leis acabam ficando só nas teorias. No Brasil temos a lei Maria da penha que é aplicado e que funciona, não vou dizer que é cem por cento, mas que já é algo mais avançado do que na Guiné-Bissau. Na Guiné temos vários grupos étnicos, pra você ter noção, cada grupo tem suas crenças seus costumes, cosmovisão de como viver, e todas elas legitimam o homem como ser superior e a mulher como um corpo para servir, para dar a luz. Esses são os entraves que dificulta nosso avanço na questão da equidade. E tradição reforça muito isso, são as questões tradicionais que nos impedem de avançar. E a pessoa tem medo de passar pela tradição, o medo que nos faz ficar nesses espaços. Se você desrespeitar qualquer tradição você vai ser punido, o pai pode lhe lançar algum feitiço.

O quadro que Banuma apresenta nos possibilita perceber como o patriarcado se manifesta em diversas sociedades, como no caso do Brasil e de Guiné-Bissau, assim como o colonialismo. E isso é fundamental para compreender esses contextos. O que podemos extrair dessa fala de Bumana é que os espaços de poder legislativo, executivo não seja para, ou não pense nessas mulheres, pois o modelo administrativo é uma herança colonial patriarcal. Dessa forma, podemos perceber que o colonialismo possui uma característica única. Um sistema de opressões, entretanto cada território tem sua particularidade de ter sido colonizado, porém ao mesmo tempo nas divergências existe um encontro, então a partir do que Banuma nos evidencia, até que ponto os agenciamento das mulheres guineesse em face às tradições tem relação com os agenciamentos de mulheres brasileiras?! Que praticas tradicionais brasileiras se utiliza do medo para controlar e para se manter? Banuma esta se indagado e colocando para nós é: até que ponto a tradição pode nos mata?

Dentro dessas amarras coloniais e patriarcais que imobilizam os agenciamentos dessas mulheres, podemos pensar em algumas manifestações que rompem com a lógica do patriarcado e do colonialismo, e uma delas é a língua. Banuma faz uma escolha politica e epistemológica que vai de encontro ao rompimento dessas amarras, escolher realizar seu filme em língua crioula ao invés da

língua portuguesa expressa uma insuficiência na língua portuguesa, na qual o seu vocabulário não conseguiria imprimir um sentimento que a língua crioula consiga em relação as histórias e memórias que Banuma está a contar ou até mesmo em relação as “terminologias que, quando escritas em português, revelam uma profunda falta de reflexão e teorização da história e herança coloniais e patriarcais, tão presentes na língua portuguesa.”(Grada, 2019, p. 14). Ou seja, compreendendo toda a violência acusada pela a língua português como instrumento de colonização, realizar o filme em língua portuguesa poderia apagar os sentidos que Banuma queria expressar em seu trabalho. Essa escolha política e epistemológica é ação de não sucumbir a língua para discutir questões endógenas.

Nesse sentido, a perspectiva epistemológica que Banuma fez ao escolher realizar o filme em crioulo, se mostra enquanto uma ferramenta crítica que vai recusar as elaborações feitas pela a língua portuguesa, e os pensamentos europeus, em relação às cosmovisões dessas sociedades. É um movimento que questiona se essas categorias vão ser suficientes para abordar certas realidades. A epistemologia ocidental, branca e masculina, se mostra insuficiente, como Grada Kilomba (2019) afirma, até que ponto a escrita e língua do colonizador vai fornecer ferramentas para que possamos falar sobre nossas realidades.?

A mesma ação possível pelo uma colonialidade do poder que é a de nomear as coisas em sua língua, Banuma em sua obra traz outras terminologias que possam expressar os sentidos de como eles enxergam o mundo, e experienciam, essa sua escolha é uma ação de movimento contrário a uma estrutura da língua portuguesa colonial. Podemos ler esse movimento enquanto um movimento de contra colonização (SANTOS,2015), na medida em que ela nega a língua portuguesa para compreender suas especificidades. Para melhor elucidar o poder da língua, Grada nos diz:

A língua, por mais poética que possa ser, tem também uma dimensão política de criar, fixar e perpetuar relações de poder e de violência, pois cada palavra que usamos define o lugar de uma identidade. No fundo, através das suas terminologias, a língua informa-nos constantemente de quem é normal e de quem é que pode representar a verdadeira condição humana. (Grada, 2019, P. 14).

4.3.2 Laços de família

Em relação a família, perguntei para Banuma como a comunidade dela compreendia essa categoria, ela diz:

– Em nossa sociedade família não é uma questão de pai, mãe e filho, você está ali com a comunidade inteira. Tem um lado bom nisso, em relação ao processo de educação, mas também tem

um lado pejorativo da pessoa não conseguir sair de dentro dessa barreira, porque a pessoa o tempo todo é vigiado por um monte de pessoas que tem um monte de opiniões sobre você.

Nesse sentido, a noção de família que Banuma coloca em seu filme é ao contrário da ideia de família nuclear, pois a compressão de família está ligada para além de um laço sanguíneo, ou seja, a família não se restringe a pai, mãe e irmãos, mas esta inserida em uma dimensão maior, que é a comunidade. Como podemos ver no filme, se você casa com uma pessoa, logo esta se casando coma comunidade. Os processos educacionais, as escolhas de quem deve se casar com quem, todas essas escolhas são feitas pela comunidade.

Para melhor compreender essa noção de família apresentada por Banuma. Trago Andréa Lobo com sua obra *Tão Longe Tão Perto, Famílias e "Movimentos" na Ilha da Boa Vista de Cabo Verde* (LOBO, 2014) onde discorre sobre as diversas formas de se fazer família em cabo verde. Lobo apresenta algumas formulações de família que não se limitam ao parentesco sanguíneo, mas se expande pela a comunidade, na qual podemos compreender como uma extensão da família, ou seja, os laços familiares não estão determinados pela a biologia, pelo contrario, os laços familiares se compõe com as pessoas da mesma localidade, a partir das trocas e das proximidades.

Continuando sobre a noção de família enquanto comunidade, Banuma diz:

– Por exemplo, em algumas etnias o tio vai deter mais poder do que o pai, então mesmo que os pais tenham uma visão contrária sobre alguma prática, como a escolha do rapaz que sua filha vai se casar, vai ser o tio que detém a palavra final em muitos casos, isso em alguns grupos étnicos da Guiné Bissau. Você vê também que as mães não tem em sua maioria voz, nenhuma escolha sobre a vida de sua família, tampouco sua filha. Os meninos tem mais liberdade, mas as meninas nem tanto.

Banuma descreve como sua comunidade se organiza, e como as decisões de poder são tomadas e por quem são tomadas, "mães não tem em sua maioria voz", o que encontramos aqui é uma generificação patriarcal, onde são os homens que ocupam os espaços de tomadas de decisão sobre a comunidade e sobre os corpos femininos. Em uma das últimas cenas do filme, podemos ver as pessoas da comunidade sendo convocadas para se reunirem em roda debaixo de uma árvore para discutir um acontecimento, esse movimento exemplifica o que estamos a entender quando pensamos em comunidade enquanto família, e família enquanto tradição.



FIGURA 19: *Corpo Público*

Para compreendermos melhor tradição em que todos da comunidade se dirigem para uma roda para debater algum acontecimento Banuma explica:

– Estar em uma roda é muito importante na tradição africana, concretamente na tradição guineense em sua maioria. É como se fosse um pra todos e todos pra um. Nas comunidades geralmente as pessoas vivem essa experiencia, quando acontece algo na aldeia, todo mundo é convocado e sempre tem essa roda para discutir o ocorrido. Como eu falei antes, é essa comunidade que faz a família, se você se casar com uma pessoa você com a comunidade (risos), não tem essa questão dessa família pai, mãe e filho.

4.3.3 O afeto é rio

Em muitas das cenas construídas, o filme se dedica a mostrar o cotidiano dessas mulheres caminhando pela Bolania (rio), onde essas mulheres todos os dias vão buscar água. Esse caminho e espaço se configura em local de poder para essas mulheres, na qual rompe com essa lógica da comunidade, onde seus desejos são negados. Mesmo sem elas conseguir expor através das falas especificamente, as formas em que elas conviviam demonstra uma estratégia de resistência, o rio é um momento de partilha sobre suas ideias, seus sofrimentos, e angústias, esse é o único lugar que as mulheres podem se reunir sem uma presença masculina, um momento só delas, dessa forma é visível

perceber o afeto entre essas mulheres traduzidos em uma rede de apoio que elas constroem cotidianamente.



FIGURA 20: *Corpo Público*

Mesmo que as mulheres não estejam em espaços de decisão sobre seus corpos, esse espaço de afeto construído por elas, se torna um lugar possível de pensar práticas de agenciamento de vida, onde elas vão se ajudando, bordando afetos entre si, nesse sentido, é possível elas elaborarem pequenas decisões sobre suas vidas. A cena do parto que acontece no caminho de volta da Bolania, é uma das cenas mais fortes e complexas do filme, e manifesta a rede de apoio e afeto que existe entre essas mulheres. Entre dores e gritos em local improvável para um parto, a gestante se encontra rodeada de mulheres que estão a fazer seu parto.



FIGURA 21: *Corpo Público*



FIGURA 22: *Corpo Público*

Sendo assim, a problematização posta por Banuma é o desejo de ser livre das relações subordinadas que o corpo feminino é colocado, nesse caso podemos pensar a partir do pressuposto do conceito de resistência. Nesse sentido, o conceito de agência é colocado no filme como a capacidade de cada pessoa para realizar os seus interesses individuais, em oposição ao costume e à tradição. Aqui, antropóloga Saba Mahmood, nos escurece sobre este conceito:

A agência é melhor entendida através do paradoxo da subjetivação: um processo que não só assegura a subordinação do sujeito às relações de poder, mas também produz os meios através dos quais ele se transforma numa entidade autoconsciente e num agente. Nesta perspectiva, a agência não é simplesmente um sinónimo de resistência a relações de

dominação, mas também uma capacidade para a ação facultada por relações de subordinação específicas. (MAHMOOD, 2019, p. 02)

É possível perceber nas formulações que Banuma faz sobre todas essas questões que envolve o corpo feminino dentro do seu território com o que Saba está a falar sobre agenciamento. As imagens e narrativas construídas por Banuma em seu filme expressa como essas mulheres mesmo em espaços de violências conseguem criar estratégias para sobreviver. O afeto e a memória são os propulsor que fazem com que essas mulheres busquem a criação dos espaços de segurança e liberdade para que possam trilhar um caminho onde elas tomem suas próprias decisões.

5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como vimos as noções de família, afeto e memória atravessaram cada um dos filmes analisados. Os filmes elaboraram suas narrativas visuais e apresentaram formulações sobre a noção de família, tais como redes de afetos, comunidade, e ancestralidade. A memória foi expressa nas composições fílmicas, como também, percebida enquanto uma memória viva ancestral que possibilita criar novas narrativas, novas imagens que rompem as representações coloniais racistas postas aos corpos negros. O afeto foi manifestado por esses filmes como uma possibilidade de cura, ao passo que essas mulheres produziram e fizeram escolhas metodológicas pautadas no seu autopercepção das feridas causadas pelo trauma colonial, ao mesmo tempo, esses filmes produziram afetos nos encontros com os sujeitos, e os sentimentos de pertencimento são despertados.

Eu elaborei esse trabalho dentro do campo da Antropologia Visual, com a premissa de apresentar obras fílmicas como produções epistemológicas acerca das realidades sociais, pensar as imagens como representações culturais, e não meras ilustrações do texto. Esses filmes nos levam a refletir diversas questões, como raça, gênero, identidade, colonialidade. Dessa forma, busquei ressaltar as produções que partiram da experiência empírica, da subjetividade e de uma perspectiva contra colonial, pois, são elas capazes de criar um rompimento na estrutura colonial acerca do conhecimento, e também podem fraturar práticas e estereótipos raciais e de gênero, na medida que as realizadoras lançam e criam novos olhares que possibilitem acessar novas narrativas e novas imagens que sejam autorepresentativas.

Uma outra proposição desse trabalho, foi pensar categorias de memória, afeto e família, partindo de produções audiovisuais entre o Brasil e os Países Africanos de Língua Oficial Portuguesa/PALOP para perceber as proximidades e distâncias, isto é, o movimento foi de aproximar, entendendo que os afastamentos dessas produções perpetua violências coloniais acerca dos corpos negros diaspóricos. Nesse sentido, a proposta foi refletir como essas categorias são representadas pelos cinemas desses países, desse modo, as confluências que esses filmes fizeram, sucedeu em um novo material epistemológico sobre identidade, diáspora, cultura, memória e pertencimento que nos possibilita, e nos auxiliam a perceber as semelhanças, além de efetivar os processos de autopercepção.

A curadoria foi a propulsora desse trabalho, visto que, ela foi o dispositivo metodológico para a realização dessa pesquisa. Portanto, a curadoria posta por mim, visa percebê-la como um lugar de confluência e de cura, na medida que, a reunir esses filmes, ela está a elaborar conhecimentos plurista que desempenha um papel de desmistificar os estereótipos raciais, de gêneros, éticos e

culturais provindos do colonialismo. Sendo assim, a prática curatorial, para além de autorizar o que se é visto, ela possui um poder institucional dentro do campos das artes para legitimar as produções culturais. Assim, elaborei uma curadoria pensando fora das amarras coloniais, buscando filmes que em sua composição pudesse produzir um conhecimento contra colonial ao que diz respeito às noções de família, memória e afeto compostas por questões de raça e de gênero.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDRADE, Karen de. *UM CORPO NO MUNDO, UM CORPO EM DIÁSPORA: UMA JORNADA ENTRE TERRITÓRIO, AFETO, MEMÓRIA E ANCESTRALIDADE...* In: Anais do Congresso Internacional de Estudos das Diferenças & Alteridade. Anais...São Paulo(SP) Rede Internacional de Pesquisa em História e Culturas no Mundo Contemporâneo, 2021.
- Barbosa,. Andréa; Cunha, Edgar. **Antropologia e imagem**. São paulo: Edusp, 2006.
- BRASILEIRO, Castiel Vitorino. *Quando o sol aqui não mais brilhar: a falência da negritude*. vol.1, 112p, 2022.
- CAMPOS, R. *A cultura visual e o olhar antropológico* - DOI 10.5216/vis.v10i1.23083. Visualidades, Goiânia, v. 10, n. 1, 2013. DOI: 10.5216/vis.v10i1.23083. Disponível em: <https://revistas.ufg.br/VISUAL/article/view/23083>. Acesso em: 22 jul. 2022.
- COSTA, Denise Ferreira. *Seguindo as tramas da beleza: cabelos na centralidade estético-corporalem Maputo*. Cadernos Pagu, v. 45, p. 135-156, 2015.
- COELHO, Rafael Franco. *Algumas notas sobre a história do cinema documentário etnográfico*. Revista Comunicación, Nº10, Vol.1, año 2012, PP.755-766 ISSN 1989-600X.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.
- GONZALES, Lélia. *Racismo e Sexismo na Cultura Brasileira*. In: Revista Ciências Sociais Hoje, Anpocs, 1984, p. 223-244.
- HOOKS, B. *Olhares Negros: raça e representação*. São Paulo. Editora Elefante, 2019. HOOKS, B. *Feminist from margin to center*. Boston: South End Press, 1984.
- JÚNIOR, Wilame. *Contra colonização artística: ou um Curso de Artes da Unilab*. Revista Batuko, Redenção, v. 1. P. 13-15, 2020.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano*. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- LIMA, D. S. S. . *?Diálogos Ausentes e a Curadoria como Ferramenta de Invisibilização das Práticas Artísticas Contemporâneas Afro-Brasileiras?*, 2017.
- LIMA, D. S. S. . *Não Me Guarde na Retina*. SUR 28 - v.15 n.28 • 245 - 257 | 201.
- LINS, Consuelo. *O ensaio no documentário e a questão da narração em off*. In: FILHO, João Freire; HERSCHMANN, Micael (Orgs.). Novos rumos da cultura da mídia: indústrias, produtos, audiências. Rio de Janeiro: Mauad, 2007, pp. 143-157.
- LOBO, Andréa de Souza. *Tão Longe Tão Perto. Famílias e "Movimentos" na Ilha da Boa Vista de Cabo Verde*. 2. ed. Brasília: ABA Publicações. 2014. SCHNEIDER, D. "What is Kinship al.
- LOBO, Andréa de Souza. *Quando os (des)afetos "Fazem famílias". Não-ditos, mentiras e fracassos nas trajetórias de migração em Cabo Verde*. Artigo, Brasília, 207p. 2020

MAHMOOD, Saba. *Teoria feminista, agência e sujeito liberatório*: Revista do Centro em Rede de Investigação em Antropologia algumas reflexões sobre o revivalismo islâmico no Egito. Vol 23, n 1, p 136-175, 2019.

MALINOWSKIB. *Argonautas do pacífico ocidental: um relato de empreendimento e de aventureiros nativos nos arquipélagos da Nova Guiné e Melanésia*. São Paulo; Abril, 1976.

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

OLIVEIRA, R. C. de. *O trabalho do Antropólogo: olhar, ouvir, escrever*. Revista de Antropologia, [S. l.], v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996. DOI: 10.11606/2179-0892.ra.1996.111579.

PEIXOTO, C. E. *Antropologia e filme etnográfico: um travelling no cenário literário antropologia visual*. BIB - Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais, [S. l.], n. 48, p. 91–115, 1999. Disponível em: <https://bibanpocs.emnuvens.com.br/revista/article/view/221>. Acesso em: 22 jul. 2022.

REYNA, Carlos F. P. *Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica*. Teoria e Cultura, v.12, p.37 – 53, 2017.

REYNA, Carlos F. P. ; STOLF, M. . *Teko Haxy: autoetnografia e o documentário dispositivo na terra imperfeita*. Revista Teoria e Cultura , v. 15, p. 140-160, 2020.

REYNA, Carlos F. P. . *Antropologia do Cinema: as narrativas cinematográficas na pesquisa antropológica* v. 12, n 2 p. 10, 2017.

RENSHAW, Kimberle. *Demarginalizing the intersection of race and sex: a black feminist critique of antidiscrimination doctrine, feminist theory and antiracist politics*. 2002.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SANTOS, Antônio Bispo. *Colonização, quilombos, modos e significados*. Brasília: 2015.

SIQUEIRA, P., & Favret-Saada, J. (2005). *“Ser afetado”*, de Jeanne Favret-Saada. *Cadernos De Campo (São Paulo - 1991)*, 13(13), 155-161. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-9133.v13i13p155-161>.