



UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ  
INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**RODRIGO ANTONIO SILVA**

**CASA DE LUIZA,  
escritos de um retorno**

**Belém-Pará  
2023**

RODRIGO ANTONIO SILVA

**Casa de Luiza, escritos de um retorno**

Memorial dissertativo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientação** da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Ana Cláudia do A. Leão.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

**Belém-Pará  
2023**

**Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP) de acordo com ISBD**  
**Sistema de Bibliotecas da Universidade Federal do Pará**  
**Gerada automaticamente pelo módulo Ficat, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)**

---

D111c da Silva, Rodrigo Antonio.  
Casa de Luiza : escritos de um retorno / Rodrigo Antonio da  
Silva. — 2023.  
90 f. : il. color.

Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dra. Ana Cláudia do Amaral Leão  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Pará,  
Instituto de Ciências da Arte, Programa de Pós-Graduação em  
Artes, Belém, 2023.

1. Memória. 2. Cinema Negro na Amazônia. 3. Pensadoras  
Negras. 4. Afrografia. 5. Texto de Artista . I. Título.

CDD 384.80981

---

RODRIGO ANTONIO SILVA

**Casa de Luiza, escritos de um retorno**

Memorial dissertativo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará, na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Atuação em Artes, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes.

**Orientação** da Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. Ana Cláudia do A. Leão.

Linha de Pesquisa: Poéticas e Processos de Atuação em Artes

Banca Examinadora

---

Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup>. ANA CLÁUDIA DO AMARAL LEÃO  
Professora Orientadora - Presidenta da Banca

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> ROSANE DA SILVA BORGES  
Examinadora Externa – ICA/UFMA

---

Prof. Dr.<sup>a</sup> ZELIA AMADOR DE DEUS  
Examinadora Externa – ICA/UFPA

---

Prof. Dr.<sup>a</sup>. IARA REGINA DA SILVA SOUZA  
Examinadora Interna – PPGARTES/UFPA

Aprovada em: 06/03/2023



INSTITUTO DE CIÊNCIAS DA ARTE  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

**ATA DE DEFESA PÚBLICA DE DISSERTAÇÃO DE MESTRADO DO PROGRAMA  
DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARÁ.**

Aos seis (06) dias do mês de março do ano de dois mil e vinte e três (2023), às quinze (15h00) horas, a Banca Examinadora instituída pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade Federal do Pará, reuniu-se sob a presidência da orientadora professora doutora Ana Claudia do Amaral Leão, conforme o disposto nos artigos 73 ao 77 do Regimento do Programa de Pós-Graduação em Artes, para presenciar a defesa oral de Dissertação de Rodrigo Antônio da Silva, intitulada: **CASA DE LUIZA, escritos de um retorno**. Perante a Banca Examinadora, composta por: Ana Claudia do Amaral Leão (Presidente); Iara Regina da Silva Souza (Examinador Interno); Zélia Amador De Deus (Examinador Externo ao Programa); Rosane da Silva Borges (Examinador Externo à Instituição). Dando início aos trabalhos, a professora doutora Ana Claudia do Amaral Leão, passou a palavra ao mestrando, que apresentou a dissertação, com duração de trinta minutos, seguido pelas arguições dos membros da Banca Examinadora e as respectivas defesas pelo mestrando, após o que a sessão foi interrompida para que a Banca procedesse à análise e elaborasse os pareceres e conclusões. Reiniciada a sessão, foi lido o parecer, resultando em **reprovação ( ) aprovação (X) com o conceito EXCELENTE COM DESTAQUE**. A aprovação do trabalho final pelos membros será homologada pelo Colegiado após a apresentação, pelo mestrando, da versão definitiva do trabalho. E nada mais havendo a tratar, a professora Ana Claudia do Amaral Leão agradeceu aos presentes, dando por encerrada a sessão. A presente ata que foi lavrada, após lida e aprovada, vai assinada, pelos membros da Banca e pelo mestrando. Belém-Pa, 06 de março de 2023.

Ana Claudia do Amaral Leão

Iara Regina da Silva Souza

Zélia Amador de Deus

Rosane da Silva Borges

Rodrigo Antônio da Silva

**O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - Código de Financiamento 001.**

Dedico este trabalho aos meus pais, Ronaldo e Terezinha, por criarem todas as bases para o sonhar e construir caminhos; dedico este trabalho à minha avó Luiza, luz guia desse mergulho fundo nas águas do Marajó; dedico este trabalho a toda minha família marajoara, por tecer comigo essa história que nos afirma como filhos de Ananse.

“Se procurar amparo na Natureza, no que é nela tão simples e pequeno que quase não se vê mas que inesperadamente pode tornar-se grande e incomensurável; se alimentar esse amor pelo mais ínfimo e se tentar, humilde como um criado, ganhar a confiança do que parece pobre, tudo será para si mais fácil, mais coeso e de algummodo mais conciliador, talvez não no intelecto, que recua atônito, mas no mais íntimo da sua consciência, do seu conhecimento e atenção.

Você é tão jovem ainda, está diante de todos os inícios, e por isso gostaria de lhe pedir, caro Senhor, que tenha paciência quanto a tudo o que está ainda por resolver no seu coração e que tente amar as próprias perguntas como se fossem salas fechadas ou livros escritos numa língua muito diferente das que conhecemos. Não procure agora respostas que não lhe podem ser dadas porque ainda não as pode viver. E tudo tem de ser vivido. Viva agora as perguntas. Aos poucos, sem o notar, talvez dê por si um dia, num futuro distante, a viver dentro da resposta. Talvez traga em si a possibilidade de criar e de dar forma e talvez venha a senti-la como uma forma de vida particularmente pura e bem-aventurada; é esse o rumo que deverá tomar a sua educação; mas aceite o que está por vir com grande confiança, e se ele surgir apenas da sua vontade, de uma qualquer necessidade interior, deixe-o entrar dentro de si e não odeie nada.”

**Rainer Maria Rilke**, “Cartas a um Jovem Poeta”, Carta Quatro, “Worpswede, junto a Bremen”, 16 de julho de 1903 (pags. 23 e 24).



“Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendramos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva. (Ngugi wa Thiongo apud Borges. In: Walker, 2021, p. 371).

## Agradecimentos

Agradeço aos meus guias de luz que nesses anos me iluminaram caminhos, me protegeram, cuidaram meu descanso, me fizeram nunca deixar de acreditar;

Agradeço à minha mãe, todos os caminhos me levam à leva, na fé, no amor, no cuidar, na luta, no acreditar e nunca desistir; com ela a vida vale a pena.

Agradeço ao meu pai pela presença, ternura e suporte; no desenvolver desta pesquisa-obra, ele foi personagem, interlocutor, cozinheiro, produtor. Aqui construímos ritos de redenção e agora é tempo de celebração.

Agradeço a minha família que viveu e me permitiu a abertura desse baú da memória, do revisitar o passado em sua grandeza, complexidade, dores e belezas, à minhas tias Léa, Lucileide e Lucilene, a minhas primas Tatiane e Glauciane, a meus irmãos Ronaldo Filho e Adriane, à minha avó Eunice.

Agradeço à professora Ana Lobato (in memoriam), por ser a maior incentivadora desse mestrado e do desenvolvimento dessa pesquisa, por seus conselhos, por aceitar meu ritmo no respeito às perguntas e as respostas, não *tenha pressa, mas não perca tempo*, me disse em nossas últimas conversas. Espero que esse fim de ciclo lhe faça sorrir, onde estiveres.

Agradeço à minha orientadora, professora Cláudia Leão, que propõe em seu fazer diário outras formas de ser e pensar a academia. Pelo acolhimento, pelas trocas, pela humanidade com a qual conduz os processos de formação. Obrigado por me fazer crer na mudança que geramos quando nos abrimos para a beleza do mundo, corpo-luta, corpo-festa.

Agradeço aos professores amigos do curso de Cinema e Audiovisual da UFPA, Alex Damasceno, Ângela Gomes e José Viana Junior, por construirmos juntos mundos possíveis no fazer da docência, com respeito e amizade.

Agradeço a Luana Peixe, Ramón Reis e Débora Oliveira, amigadas nascidas no PPGArtes com sabor de casa, porto, dengo. Vocês ficam.

Agradeço aos amigos e amigas de sempre – o amor de casa, de vida partilhada na rotina –, Gabriela Sobral, Geisa Dias, Phellippe Sendas. Tudo passa e vocês sempre ficam, agradeço o pertencer.

Agradeço à Apan, quilombo do cinema brasileiro, que me ensinou que a vida só tem sentido no coletivo, em especial a quem compartilha e ilumina os caminhos: Viviane Ferreira, Kariny Martins, Melina Bomfim, Darwin Marinho, Fábio Rodrigues Filho, Tatiana Carvalho Costa, Janaína Oliveira, Naiara Leite, Gustavo Ferreira, vocês estão aqui comigo.

Agradeço aos alunes, hoje amigos, Mayara Sanchez, Filipe Rodrigues, Mauricio Moraes, Juliana Silva, Rudyeri Ribeiro, Masami Sato, Adriana Oliveira por me tornarem professor.

Agradeço a Eduardo Resing e Victor Quintanilha, por me ensinarem há mais de dez anos o que é irmandade. Agradeço a Clemilson Farias e Carlos Barbosa, luzes no mundo, meu mundo, obrigado por fazermos revolução juntos.

À turma do mestrado do PPGCOM 2019, nosso processo de troca, afetado pela pandemia, ainda que curto, foi de muito aprendizado.

À CAPES/CNPQ, pelo apoio imprescindível.

Agradeço à Beatriz Nascimento por me guiar ao longo de todo esse caminhar de libertação.

## RESUMO

**Casa de Luiza, escritos de um retorno** é uma pesquisa-obra em Artes. Parte da reflexão e construção de narrativas visuais de famílias negras no cinema documentário, tendo o falecimento de minha avó como disparador do processo de coleta, colagem e diálogo de distintos vestígios de memória. Para o desenvolvimento da pesquisa-obra, adoto como base discursiva vozes-mulheres, pensadoras e artistas, a saber: Beatriz Nascimento (1989) e sua definição do corpo negro como corpo-memória; a *afrografia* de Leda Martins (2021) em interlocução com a escrevivência de Conceição Evaristo (2005), que me auxiliam a entender a necessidade e a potência do uso da minha voz e corpo – no domínio da escrita fílmica; e a perspectiva do tornar-se sujeito de Grada Kilomba (2019), para compreender esse aspecto na afirmação de minha ação como pesquisador-artista. Num fabular fílmico, passado, presente e futuro são instanciados na compreensão de uma ancestralidade da diáspora que nasce da fuga como liberdade, em um constante recriar de caminhos a ser apresentado em formato de “texto de artista”, conforme conceitua Rosana Paulino (2011). Nesta escrita, partilham-se as reflexões que deram origem às obras em formato curta-metragem que integram a pesquisa e que visam a contribuir para o debate sobre a episteme afrocentrada na área da pesquisa poética. A escrita desta história está nas paredes, nos rastros de vida, em imagens dispersas, em vozes múltiplas, em fios da memória ainda por alinhar.

Palavras-chave: Memória; Cinema negro na Amazônia; Pensadoras negras; Afrografia; Texto de artista.

## ABSTRACT

**Luiza's house, writings of a return** is a work-research in Arts. It started from the reflection and construction of black families visual narratives, in documentary cinema, having my grandmother's death as a trigger for the process of collecting, collage and dialogue of different traces of memory. For the development of this work-research, I adopt as a discursive basis women-voices, thinkers and artists, namely: Beatriz Nascimento (1989) and her definition of the black body as a body-memory; *afrografia* by Leda Martins (2021) in dialogue with the *escrevivência* by Conceição Evaristo (2005), which help me to understand the need and power of using my voice and body – in the field of filmic writing; and the perspective of becoming a subject according to Grada Kilomba (2019), to understand this aspect in the affirmation of myself as a researcher-artist. In a filmic fable, past, present and future are instantiated in the understanding of an ancestry of the diaspora born of escape as freedom, in a constant recreating of paths to be presented in the format of an “artist's text”, as conceptualized by Rosana Paulino (2011). In this writing, the reflections that gave rise to short films that are part of the research and that aim to contribute to the debate on the Afrocentric episteme in the area of poetic research are shared. The writing of this story is on the walls, in the traces of life, in scattered images, in multiple voices, in threads of memory yet to be stitched together.

Key words: Memory; Black Cinema in Amazonia; Black Female Thinkers; *Afrografia*; artist's text.

## Lista de imagens

Figura 01 – Fotografia de Luiza, arquivo familiar	Pág. 16
Figura 02 e 03 – Fotografias dos netos de Luiza, arquivo familiar	Pág. 37
Figura 04 – Portal do não-retorno, Getty Images, 2020	Pág. 49
Figura 05 – Frame do filme “Meus santos saúdam teus santos”	Pág. 57
Figura 06 – Frame do filme “Meus santos saúdam teus santos”	Pág. 59
Figura 07 – Fotografia de Casa de Luiza em construção, arquivo familiar	Pág. 62
Figura 08 – Antonio e Luiza, netas e netos posam frente a casa em construção	Pág. 63
Figura 09 e 10 – Bastidores da gravação do filme “Casa de Luiza”	Pág. 65
Figura 11 e 12 – Frames do filme “Travessia”, de Safira Moreira	Pág. 70
Figura 13 e 14 – Fotografia da família, arquivo familiar	Pág. 71
Figura 15 – Frame do filme “Fartura”, de Yasmin Thayná	Pág. 77
Figura 16 – Fotografia de família, arquivo familiar	Pág. 77
Figura 17 – Fotografia de família, arquivo familiar	Pág. 84

## SUMÁRIO

Resumo .....	11
Carta a Luiza.....	15
Buscando uma forma de introduzir. ....	17
Assentamento da memória.....	20
Preparação para o mergulho-fuga.....	23
A benção ancestral das vozes-mulheres e a responsabilidade de honrá-las .....	25
Da obra à ampliação de sentido: o desafio da escrita do texto de artista.....	29
No caminho da volta, a obrigação, o fazer o Orí .....	31
De onde nascem as imagens? A partir do olhar, a reescrita da história .....	35
Quilombo, memória, matéria-viva.....	38
E quem me autoriza a falar? .....	42
Apropriar-se da câmera, o primeiro ato de fabular.....	46
Azul que é a pura memória de algum lugar. ....	52
Meus santos saúdam teus santos.....	55
Casa de Luiza, mobilizações nascidas do reaprender a ver. ....	59
Caminho se faz caminhando, o jogo de encenação da memória .....	63
A busca incessante por materializar linguagem .....	72
O encontro como ativação do corpo-quilombo. ....	79
Fim de uma primeira travessia.....	81
Acesso aos Flimes Integrantes da Pesquisa-obra .....	85
Circulação das Obras no Circuito de Festivais e Premiações.....	86
A Circulação dos Filmes na Mídia .....	88
Referências .....	89

## CARTA A LUIZA

*Vó, todo o percurso desta pesquisa-obra, até aqui, fala sobre ti, sobre nós e sobreeste encontro ancestral. Tantas memórias construídas, vivências que reverberam em minha constituição como pessoa e me convidam a olhar para trás, a encontrar o sentido de pertencimento para, com os pés fincados, poder fabular e forjar caminhos futuros paranós e para os nossos.*

*Levei anos, naveguei por rios e mares até encontrar o sentido na volta ao Marajó, já na idade adulta. Ao reabrir sua casa, conectei-me aos rastros de vida e vozes que aindaecoam ao redor da mesa ampla na cozinha.*

*Esta pesquisa-obra nasce como um convite do menino Rodrigo ao Rodrigo de hoje, pesquisador-artista, a se sentar novamente à mesa, próximo à pia de azulejos azuis e brancos, para escutar novamente suas histórias depois do jantar. O Rodrigo de hoje compreende o que aquelas histórias diziam do povo da gente, histórias que falavam sobre ele. Vejo que, ali, nas férias escolares da infância, estava uma mesa de estudo tão importante quanto a mesa da escola.*

*Caminhos de vida, luta por sonhos, um cruzar de rios...*

*Em 2012, quando nos despedimos, a senhora me pediu que eu não demorasse, que estudasse e voltasse em breve para irmos nas festas de São Pedro e nos banharmos no rio, no tombo do Jutai: “volta, meu filho, antes do Jutai tombar e a maré levar”.*

*Demorei alguns anos para voltar, o Jutai já era lembrança dos moradores do bairro de São Pedro, nosso encontro já era despedida. Lembro de chegar a Belém e encontrar meu pai a caminho do hospital no horário destinado à visita. Minha avó Eunice, também mulher marajoara e sensitiva aos saberes do fundo do rio, anunciou-me solenemente: “tua avó só está te esperando, meu filho, que bom que chegaste”.*

*Naquela terça-feira de julho de 2013, nosso reencontro seria no tombo do Jutai, tomando banho de rio na enchente (já que na vazante podia ter uma arraia para picar) conforme o combinado prévio, mas quis a vida que nos encontrássemos no hospital. Junto ao meu avô, sustentando-o pelo braço, aquele forte caboclo marajoara que antes me carregava nos ombros, fomos até seu encontro. Vovô, teu companheiro de vida, anunciou nossa chegada com lágrimas e beijos no seu rosto, celebrando a meia hora de visita que teríamos contigo.*

*Vê-la em uma cama de hospital em nada tinha relação com a imagem que eu tinha de ti – aquela mulher que me ensinou a olhar a vida com olhos de abertura, simplicidade e leveza. Aquele encontro em silêncio foi interrompido pela enfermeira, que me puxou pelo braço e disse:*

*“fala no ouvido dela que ela reconhece”:*

*- Oi, vó, eu tô aqui, estava com muitas saudades, eu te amo.*

*A confissão de pé de ouvido foi novamente cortada pela enfermeira, que celebrou:*

*- Olha que mágico, ela te reconheceu! A pressão dela até normalizou. Deve ser um neto muito querido que tá aqui hoje, né, Dona Luiza?!*

*Não havia muito a ser dito naquele momento. Hoje, repito a mesma frase do nosso último encontro:*

*- Vó, eu estou aqui. Eu continuo com saudades e te amo sempre.*

**Figura 1** – Luiza na travessia do rio Paracauari entre Soure e Mangueiras.



Fonte: Arquivo Familiar, set. 1979.



## BUSCANDO UMA FORMA DE INTRODUIR

Em julho de 2013, retornei a Belém, após a conclusão do meu primeiro ano de estudo em Produção de Cinema, na Escola de Cinema e TV de Cuba<sup>1</sup>. Retornava à minha cidade com um desejo grande de reconexão, de encontros e de partilha das descobertas de outros mundos que eu estava tendo aos 23 anos. Ali, quase todos os caminhos me levavam ao reencontro do Rodrigo menino, curioso, falador, que transitava entre Belém e o Marajó na companhia dos meus pais, irmãos e familiares. A principal presença nas minhas lembranças daquele momento, e que nem sequer eu mesmo sabia que me habitavam, falavam da minha avó paterna Luiza, guia desta pesquisa-obra.

Em Cuba, a escola de cinema ficava há aproximadamente oito quilômetros da cidade de San Antonio de los Baños. Aos domingos, costumava acordar às sete da manhã e pedalar até o centro da cidade para comprar frutas e mantimentos para a semana que se iniciava. O caminho de rua de chão batido, até chegar à estrada, tinha muitas árvores e palmeiras. Na feirinha da cidade, que ficava entre a estrada e um pequeno parque, havia uma variedade de cores e sons, que mesclavam o *reggaeton* e um vozerio discutindo os mais variados temas. Eu não era dali e, de certa forma, gostava de me sentir espectadora daquele universo. Não falava o mesmo idioma e pouco sabia cozinhar os legumes que encontrava na barraca da feirante Marlene.

Uma forma que encontrei para me sentir pertencente era acessar, enquanto caminhava, as memórias dos caminhos que eu fazia quando pequeno até o mercado Soure, no bairro vizinho à casa de minha avó Luiza. Eu e ela saíamos cedo pela quinta rua do bairro de São Pedro e a primeira parada era na esquina com a travessa 13 para apostar no jogo do bicho. Minha vó Luiza perguntava se eu havia sonhado com alguma coisa; parecia que precisava se certificar de algo, algo da ordem do mistério, antes de jogar. Sempre fui péssimo para lembrar dos sonhos, apesar de também dizer que sonho muito. Então ia soltando quaisquer bichos do livro didático:

- Elefante, vó!

- Não, meu filho, elefante não tem. É gato, cobra, cachorro...

“Vamos de gato”, disse minha avó, numa dessas paradas. Nesse sábado específico, escutando a rádio, enquanto a acompanhava no preparo da janta, vovó deu um grito:

- Drigo, deu gato, corre lá e vai ver nosso dinheiro.

---

<sup>1</sup> Realizei estudos em Cinema, com especialização em produção na EICTV, em San Antonio de los Baños de setembro de 2012 a julho de 2015.

Voltei com 18 reais e frustrado, confesso. Entreguei para minha avó, que disse que já era alguma coisa para quem jogou só cinco reais. Fiquei com quatro e ela guardou o resto no bolso do camisão florido com um discreto laço de amarração lateral. Essa era a maneira como ela amarrava todos os seus vestidos na hora dos afazeres domésticos.

Lembranças como essa se ampliavam a cada descoberta pelas ruas de San Antonio, em Cuba. Tudo naquela paisagem nova e bem distante para mim me remetia a um cenário da infância, levava-me ao Marajó, à minha avó. O mar de intenso azul do Malecón de Havana era bonito e imenso. Ao olhá-lo, eu me perdia nos pensamentos e desejava sentir a água doce do rio Paracauari me levando pelas curtas ondas da Praia do Pesqueiro. Nem no mar de Cuba, nem nas águas do rio, eu via uma outra margem. Para onde nos levam essas águas? Eis uma pergunta que era constante.

Nesse retorno, descobri que a avó Luiza estava internada há 40 dias na unidade de tratamento intensivo (UTI) de um hospital da cidade. A expressão dos meus pais, com a minha chegada antecipada, era de alegria e tensão. Minha mãe me abraçou e me convidou para tomar café com a maior variedade de pães, bolo e canjica. Mamãe perguntava da viagem sem querer chegar ao assunto da internação de minha avó. Eu ia compartilhando com ela e meus irmãos todas as minhas primeiras impressões e as histórias, tentando me fazer entender em um novo idioma. Falei de como aquela paisagem do Caribe me remetia ao Marajó e o quanto isso havia feito eu pensar ainda mais em minha vó e na saudade ansiosa que eu estava por um banho de rio. Na conversa, insistia por notícias de Soure, dos meus avós. Eu nunca havia sentido tanta falta daquelas paisagens, que nunca tinham feito tanto sentido até aquele momento. O retorno era bonito, mas a informação principal era de que minha avó estava por dias numa cama de hospital.

Havia sentimentos distintos com o retorno: euforia, ansiedade e o desejo de reencontro com amigos e apoiadores da minha viagem. Tudo isso me fez, por um instante, não pensar na gravidade do estado de saúde de minha avó. Talvez porque eu não quisesse acreditar. Levei alguns dias para decidir ir ao hospital visitá-la.

Na terça-feira, 23 de julho, às 16h, saí de carro com meu pai para buscar meu avô Antônio, esposo da minha avó Luiza, e irmos ao hospital. Meu avô fazia questão de ir, quase todos os dias, na visita à UTI. Seu ar cansado, pesaroso, triste, com uma fragilidade e vulnerabilidade que nunca tinha visto nos olhos e gestos dele. No carro, meu avô perguntava sem muito interesse da viagem, dos estudos; estava mais atento ao caminho até o hospital e conversávamos olhando para a janela. Ele carregava um ritmo angustiado de quem, todos os dias, esperava por uma informação de melhoras do quadro médico de

Luiza. Lembro de, na sala de espera, ao seu lado, ouvi-lo pronunciar frases soltas – porque os sentimentos já não cabiam no peito e precisavam ser partilhados:

- Ela tá estável, meu filho, só tá inchada, mas tem uma semana que eles vêm dizendo que ela tá estável, eu não sei que história é essa de estável, se ela não tá falando, nem abre o olho pra gente. Mas já já ela tá bem, né, meu filho? A felicidade que ela vai ter de saber que o neto querido dela tá aqui...

Eu não conseguia responder ao meu avô. No fundo, creio que nem ele esperava por respostas. Eu não sabia como acolhê-lo.

As flores e orquídeas da sala de espera, na tentativa de transformar aquele ambiente em algo familiar, faziam o contrário, tinham uma atmosfera fria. Era difícil compreender que a visita era uma partida, assim como não parecia justo, eu, um neto distante, ser o responsável por contar a real situação da minha avó ao seu companheiro. Ela já estava cega, nos reconhecia por voz e havia semanas que não demonstrava nenhuma resposta aos estímulos. Era o corpo de minha avó, sua respiração custosa e muitas máquinas e aparelhos para manter sinais de vida e tardar a despedida.

Ao entrar na sala, meu avô caminhava com passos largos até a última maca do corredor. A enfermeira, atenta para lidar com os cuidados referente à minha avó e com asempções que deviam aflorar de forma incontável a cada ida do meu avô, tinha voz suave e compaixão. Era testemunha daquele encontro há mais de 40 dias. Pedia calma, que falássemos baixinho perto do ouvido dela e permitia que acarinhássemos os seus cabelos. Vendo aquela cena, eu fiquei paralisado. Os minutos iniciais da visita me pareceram eternos. A enfermeira tinha o cuidado e o tino para identificar que eu não estava preparado para aquele momento, e que tão pouco imaginava o reencontro com minha avó naquele contexto. Enquanto falava comigo de como ela tinha estado “estável” naquele dia, as mãos do meu avô se moviam de forma ansiosa pelos cabelos de vovó, apertavam suas pernas inchadas e tentavam abrir seus olhos repetindo a frase, “teu neto tá aqui, tá bonito! Olha ele aqui, nega, fala com a gente! Teu neto, nega”.

As palavras se misturavam com as lágrimas e a enfermeira tentava dar conta de suavizar a dor daquele encontro mais uma vez. Retirou com cuidado meu avô do lado esquerdo da maca e me disse:

- Fale com sua avó, tenho certeza que ela tá feliz, mas ela precisa te ouvir.

Aproximei-me do seu rosto, falei no ouvido o quanto sentia saudades, o quanto amava, que tinha pensado muito nela nos últimos tempos e que ainda iríamos fazer um filme juntos.

A enfermeira segurava meu avô com cuidado e tentava esboçar um sorriso. O silêncio do momento foi cortado por uma celebração da enfermeira: “olha só, dona Luiza, tá feliz com o neto aqui, a pressão até baixou”. Aquilo me pareceu um presente e me fez encher de felicidade ao ver que, de alguma forma, o aparelho da pressão dava indícios de uma conexão entre a gente. A pressão, que estava quase em 19 ao entrarmos na UTI, apontava em 14 depois que conversamos. Segurei a mão do meu avô e observamos os aparelhos. Tentava decifrar algumas daquelas informações, batimentos, índice de respiração. Os 30 minutos acabaram por ser rápidos demais. O adeus não foi como eu imaginava, pois nunca o havia imaginado. Saímos da sala, e a minha única sensação boadaquele momento foi: minha avó ouviu minha voz e sua pressão baixou. Nossas frequências não haviam se perdido.

Ao sair da sala, um médico me esperava na porta da UTI. Pediu que meu avô sentasse e me chamou no canto, em uma sala menor. Disse-me que não havia muito o que compartilhar, que eles seguiam acompanhando-a, mas que, naquele momento, era aguardar e tentar fazer com que ela sofresse o mínimo possível. Não havia o que ser dito. A fala do médico se mostrava como um monólogo que eu não tinha escolha a não ser fingir atenção. Por fim, disse-me:

- Peça a seu pai que não traga mais seu avô. Ele é seu avô, né? Ele só irá sofrer e ela também sofre. Cuidem-se, deem muito amor ao seu avô e guardem as boas lembranças.

## ASSENTAMENTO DA MEMÓRIA

De alguma maneira, com a travessia de minha avó para o plano dos encantados<sup>2</sup> na tarde do dia 27 de julho de 2013, um sábado, deu-se também o início do longo processo de construção desta pesquisa-obra. Eram quase 17h quando meu pai saiu em direção ao hospital para mais uma visita. Em alguns minutos, o carro retornava. Meu pai entrou em silêncio pela casa, dizendo que precisava dos documentos: “Mamãe acabou de falecer” –essas foram suas únicas palavras.

Minha mãe, Terezinha, se levantou e reagiu de forma pragmática: documentos, encaminhamentos de velório, avisos à família. Eu e meu irmão mais velho nos silenciámos, deitamo-nos no sofá e seguimos olhando para a televisão. Havíamos perdido nossa avó. Tínhamos tantas memórias compartilhadas ao lado dela, mas não encontramos palavras, ou não fazia sentido buscar verbalizar a dor daquele momento. Estávamos ali, um ao lado do outro, e,

---

<sup>2</sup> Ir ao plano dos encantados é uma forma de se referir ao retornar ao seu povo, aos filhos e filhas da pajelança. Aqui, tomo como licença poética por crer que para lá foi minha avó.

naquele momento, a presença silenciosa era o suficiente, e o possível.

Ao fim do dia, às 22h, o velório estava encaminhado e todos se dirigiam para umanoite em claro, noite de despedida. Eu não estava preparado para me despedir e a noticiada passagem de minha avó ainda era algo difícil de aceitar. Tínhamos um filme por fazer, um retorno ao tombo do Jutaí, muitos passeios pela feira para comprar peixe. Eu precisava reviver tudo isso com ela. Eu queria reviver agora adulto, consciente do tempo, do amor e da importância desses pequenos momentos. Eu tinha entendido que esses instantes eram minha história e eu ainda estava aprendendo a reconhecer e valorizar quem eu era. Nós precisávamos caminhar juntos por aquelas ruas de Soure; eu já sabia os animais para apostar no jogo do bicho – eu já sonhava muito mais com os bichos daqui do que com aqueles que via nos livros didáticos.

Passei a noite pensando como seria diferente o caminhar pelas feiras ao retornar a Cuba. As lembranças de Soure já não poderiam vir acompanhadas de um desejo de reencontro, de reviver. Seria memória se reconstruindo em novas paisagens, vozes, rostos e sotaques que eu espelharia nas paisagens da infância. Era a novidade daquela feira em San Antonio de los Baños, de novos sabores e de um percurso solitário que eu precisava aprender a caminhar. Eram muitas imagens, sabores e recordações se formando, cruzando-se e se sobrepondo naquela noite de 27 de julho. Eu não queria me despedir, eu não sabia como fazê-lo, tentei colocar em palavras para encontrar algum conforto e partilhei as seguintes linhas em rede social no dia da partida de Luiza:

*Nesta noite de hoje, de partida de minha avó Luiza, me vem à memória toda aquela infância na cidade de Soure. Quando fecho os olhos e busco por uma imagem- acolhimento, me vejo lá, no Marajó. As ruas de terra batida, os búfalos comendo mangado chão em períodos de chuva, crianças empinando pipa, meus primos jogando peteca, eu, caminhando ao lado de minha avó rumo ao mercado. Caminhar apressado, interrompido pelo açougueiro, do fim da rua que nos anunciava: Dona Luiza, chegou carne de primeira e pra vizinha o preço é bom! E se palpitar o jogo do bicho hoje, ainda leva um picadinho.*

*Minha avó era uma autêntica mulher marajoara, tinha as estórias e causos daquela terra na ponta da língua, enquanto meu avô, aposentado da Marinha, falava namesa por horas de sua vida militar, contava-me de personagens cômicos que nunca conheci, mas que me pareciam tão próximos ao ganharem vida por meio das histórias do velho Antônio.*

*Minhas lembranças mais significativas residem no espaço da ampla cozinha da casa, onde, de noite, minha avó lavava louça e me falava dos vários personagens do imaginário da Ilha: da mulher cheirosa que seduzia os homens com seu perfume e os levava para a Praia do*

*Mata Fome; do pretinho da bacabeira que malinava com quem passasse em horas não permitidas perto da mata da terceira rua, ao lado do mercado central da cidade. Lembro bem da história da cobra grande do rio Paracauari e seus três fios de cabelo, que ao caírem levarão as cidades de Soure e Salvaterra para o fundo.*

*E o pau da morte? Esse sim eu não esqueço. Era uma história recorrente, que a cada recontar na boca de minha avó, ganhava mais mistério.*

*Sentados na calçada da casa, meus primos e eu olhávamos para o fim da rua e avistávamos o rio. Sabíamos bem quando a maré era enchente ou maré vazante. Antônio nos ensinou cedo a observar a lua e perceber sua influência no movimento das águas. Já minha avó partilhava e confidenciava seus medos de mulher da terra que respeitava o território. Vó Luiza falava do pau da morte com voz de quem via o que contava, dizia que quando as águas estavam enchendo ou secando, o pau da morte passava no meio do rio, em sentido contrário ao das águas, isso significava que alguém iria morrer no rio, naquele dia. Para colocar ainda mais medo na gente, ela soltava: um dia desses foi o neto da dona Joana, lá do bairro novo. Nos nossos olhos de criança, havia partilha de medo e respeito.*

*Os dias começavam cedo, com o cantar do galo e os movimentos das galinhas, patos, marrecos e tartarugas do quintal. O findar do dia se dava com meu avô, armando a rede no corredor da cozinha, anunciando a hora de recolhimento. Já na rede, meu pensamento seguia fixo: será que um dia eu vou ver o pau da morte? Se sim, prometo que não entro no rio por nada. Causos da infância que aguçavam a imaginação.*

*Tinha gosto em escutar essas histórias. Esperava ansioso pela hora do fim do jantar. Com o passar dos anos, meus primos foram deixando esses momentos de lado, mas eu não, estava ali, sempre sentado à beira da pia, onde a vó Luiza, lavando louça, desatava seu novelo de histórias. Eram histórias de Soure e Mangueiras, cidade de origem da família. De lá, outras histórias se registraram no meu imaginário, como a história do “rabudo”, cavalo das matas daquele povoado que assustava a todos, incluindo meu pai, que me confessou ser esse um dos maiores medos de sua infância.*

*Foi então, revolvendo minha infância, na casa dos meus avós, com patos, galinhas, tartarugas, porcos e coqueiros que vi, na dona Luiza, minha avó, a primeira contadora de histórias da minha vida. É ela a responsável por despertar em mim o desejo insaciável por ouvir, ver e contar histórias. Hoje os tempos são outros. Não posso mais viver, como na infância, longos dias de verão na Ilha do Marajó. As visitas à casa são cada vez mais difíceis. Porém, e as histórias? E essa herança ancestral que transcende, e mistura memória e imaginário, o que elas dizem de mim? Por que ganham tanta força e as cores não parecem ter se desbotado?*

*Continuo acreditando nas histórias da minha avó. Benzo-me ao entrar no rio, respeito os horários das seis da tarde e de recolhimento, peço licença ao entrar na mata, rezo ao tirar uma planta para o preparo de um chá. E me pergunto: alguém tem notíciasse, nesses anos, caiu mais um fio de cabelo da cobra grande?*

## **PREPARAÇÃO PARA O MERGULHO-FUGA**

O escritor Daniel Munduruku (2009, p. 07), ao falar sobre o poder das histórias, diz: “[...] as histórias moram dentro da gente, lá no fundo do coração, elas ficam quietinhas num canto, parecem um pouco com areia no fundo do rio: estão lá, bem tranquilas, e só deixam sua tranquilidade quando alguém as revolve. Aí elas se mostram [...]”. Após a partilha de minha memória da casa de Luiza em rede social, em julho de 2013, me surpreendi com os muitos retornos via ligação, mensagens e recados enviados por meio de meu pai, sobre o que aquele pequeno texto tinha despertado em pessoas próximas, outras distantes, que partilhavam comigo das memórias da casa de minha avó. Primos, tios, amigos da família, vizinhos, foram muitas as memórias ativadas com a minha forma de me despedir e celebrar Luiza.

O mergulho nesse rio da memória me conduziu, também, ao interesse pelasutileza, pelas miudezas; trouxe o desejo de escrita e partilha da história de uma vida, me fez olhar e ressignificar o fato de que meu pai, ao passar o café, se sustenta em uma pernasó, a colher é levada à boca enquanto equilibra o coador e a água quente, como minha avóo fazia. E isso me interessa porque diz muito sobre mim; me fez entender que isso também é a imagem da história de um país.

Minha história é uma das muitas histórias que mostram o apagamento da identidade social, econômica e racial das pessoas negras. A falta de memória material, por outro lado, mais do que impedir a busca pela construção da pesquisa-obra, foi o aspecto motivador para abertura do meu baú de memórias. A materialidade, inicialmente compreendida apenas pelo prisma dos arquivos físicos, era uma negação do eu, era a negação do meu poder fabular.

Ao mesmo tempo, refletia: o que há neste baú? De que materiais disponho?

O ato de abrir o baú e não encontrar uma materialidade da história de minha família se tornou uma convocação. Convocação que, nesta pesquisa-obra, se dá com o fabular, com a possibilidade de suplantar a representação, de “imaginar o que não pode ser verificado”

(HARTMAN, 2008, p. 12)<sup>3</sup>

Essa busca por produzir as imagens às quais não pude acessar se ancora a outros corpos que se dispuseram ao mergulho no fundo do rio. Fábio Rodrigues Filho, em sua dissertação sobre a construção da presença de atores e atrizes negros no cinema nacional, com análise mais detida no protagonismo de Grande Otelo, afirma que “o colonialismo não cessa de produzir esquecimentos”. Refletindo sobre o entendimento da diáspora forçada, presente nos estudos de Beatriz Nascimento, e sobre a perda da imagem a partir da experiência do exílio, o autor propõe a ampliação do entendimento pelo viés do roubo da imagem do sujeito negro (RODRIGUES FILHO, 2021). O entendimento de roubo conduz a reflexão do pesquisador para a reafirmação do campo das imagens como espaço de controle e disputa, e a ideia do rasgo na imagem como tensionamento permanente:

Falar de *rasgo*, aqui, é expor, na defesa mesmo do termo, a dimensão não apaziguada do ato e, concomitantemente, o reconhecimento de que, mesmo que rasgue, não há nada a se comemorar: trata-se de um jogo não ganho, ainda em disputa. Mas, ressaltamos: a lição dos gestos, dos corpos em movimento, está aí – se apresenta e se oferece. Incide no sistema, ao passo que o revela. (RODRIGUES FILHO, 2021, p. 18).

A pesquisa de Fábio, partindo da proposta do rasgo da imagem, dos corpos de atores e atrizes negras no cinema nacional, é também uma convocação:

“(...) esses atores não construíram também aquilo que chamamos cinema brasileiro? Se aceitarmos isso, será preciso nos esforçar para ver em cada pedaço desse chão, em cada grão da imagem-chão, as marcas das mãos, dos gestos e do trabalho de resistência desses artistas que sobreviveram a um regime que solidamente construiu sua invisibilidade e indizibilidade. (RODRIGUES FILHO, 2021, p. 19).

O rasgo da imagem é tomado por mim como uma urgência de rasgo também no campo das epistemes, pois pensar as imagens no espaço acadêmico também é um território de disputa. Há a urgência de nutrir o baú das memórias num ato consciente, ou pelo menos no desejo de tal. Assim, a convocação e responsabilidade coletiva me direcionam, com esta pesquisa-obra, a construir uma polifonia de vozes mulheres, principalmente pensadoras negras, que construíram rasgos com suas existências, em espaços de poder e obras, e que hoje sustentam a possibilidade

---

<sup>3</sup> Kênia Freitas e Laan Barros, ao analisar a produção de curtas contemporâneos de realizadores negres, colocam em debate os distintos entendimentos de afro-fabulação e identificam suas aproximações no contexto da performance, o que para mim se mostra como uma possibilidade de afirmar o corpo negro como corpo-memória, conceito fundamental no desenvolvimento desta pesquisa-obra: “Os filmes acima citados, acreditamos, movimentam aspectos afro-fabulares pela presença dos corpos negros que recusam as determinações representativas do ficcional ou do documental. Com aportes direto das artes plásticas, visuais, da dança e da performance, os filmes fabulam existências negras a partir de múltiplas conexões e relações” (BARROS; FREITAS, 2018, p. 114).



de uma epistemeafrocentrada.

A proposição de uma pesquisa-obra que partisse de um referencial teórico de pesquisadoras e artistas mulheres negras foi meta e diretriz<sup>4</sup>. O retorno ao ambiente acadêmico, em novo campo de atuação para mim – nas artes –, me pareceu trazer consigo a necessidade de responder algumas perguntas ou, pelo menos, ampliá-las, tencioná-las, no movimento de criar sentido coletivo para essa vivência.

Incidir no mundo, no campo das artes e do fazer/saber artístico traz consigo (ou talvez nos seja imposta) a resposta ao questionamento: em nome de que?

Qual o sentido da pesquisa no campo das artes para mim? Para onde se direcionam estas reflexões, com quem busco estabelecer diálogo? Onde estou e por que estamos onde estamos fazendo o que estamos fazendo?

Assim, experienciando uma revisão de uma trajetória acadêmica e profissional entre a área das humanas e o cinema e, nesse movimento, identificando a ausência de referenciais negros – principalmente de mulheres negras –, o retorno ao ambiente acadêmico não poderia prescindir de um posicionamento político de incidência e transformação, ou de acenos para outros caminhos. Me pareceu necessário tensionar os espaços de construção e afirmação do saber, no sentido de me permitir, fazer do retorno ao ambiente acadêmico, um processo de nutrição, orientado pelo propósito de reinvidicar a legitimação de outras epistemes. Assim, aqui há sim o exercício que se quer, inicial e provocador, de escrever sobre os ombros de mulheres pretas pensadoras, que refazem rotas e questionam as métricas do ver e nomear o mundo. Neste sentido, encontra-se aqui um primeito ato, de rearticulação de categorias da forma de pensar e produzir conhecimento no campo artístico, de forma mais detida, na reinvidição de novas imagens e novas ordens de representação.

## **A BENÇÃO ANCESTRAL DAS VOZES-MULHERES E A RESPONSABILIDADE DE HONRÁ-LAS**

Cresci vendo meus pais, minhas avós e toda a rede de suporte para criar e educara mim e a meus irmãos sendo inventada e improvisada diariamente. Na hora do jantar, momento que conseguíamos estar todos juntos, sentávamo-nos à mesa – eu e meus irmãosde um lado e meus

---

<sup>4</sup> Desde a proposição do projeto na seleção do mestrado, optei por centrar-me em um referencial teórico de pesquisadoras e artistas mulheres negras. Abro exceção em momentos muito específicos por ver, nessa ação, um processo de afirmação política no campo acadêmico.

pais do outro – e não era incomum meu pai terminar de comer primeiro, dada a velocidade com a qual comia, lavar a louça e já olhar na geladeira ou no freezer para planejar o que comeríamos no dia seguinte, ou se havia algo para comer no dia seguinte. Isso me gerava extrema ansiedade, já que ele me queria e me pensava como um responsável pela dinâmica daquela casa, ainda que criança.

Minha mãe, desde que passou no concurso público quando eu tinha apenas dois anos e se tornou funcionária da universidade, também passou a ser militante política. Por muito tempo, contou-me que teve que estudar bastante para conseguir passar na prova; que foi uma *ex-chefa* quem pagou o seu cursinho; e que a sua rotina era entre trabalho, estudo e três filhos pequenos – três, quatro e oito anos – que eram cuidados pela minha avó. Minha mãe conta que passava pela rua e o vizinho, amigo dela e do papai, falava: “tem marido que é cego...”; mas ela estava focada demais para se deter a esses comentários. Ela tinha três filhos para criar.

Quando comecei a entender o que era o mundo, minha mãe já era funcionária pública e era dedicada ao sindicato dos trabalhadores. Não tínhamos tempo de lazer, nem recurso para tal; qualquer possibilidade de fuga da rotina era uma oportunidade. Minhas oportunidades, entre 06 e 12 anos, eram ir às reuniões do sindicato ou do partido com ela. Vivi esses anos entre assembleias, marchas, plenárias nacionais e bingos de arrecadação. Esses ambientes me chamavam muita atenção. Eu gostava de ver minha mãe como uma voz de comando, prestava atenção na forma como as pessoas falavam, nas palavras de ordem, na forma educada de se apresentar uma discordância antes de se instaurar o caos quando as palavras faltavam. Voltava para casa sempre com uma palavra nova, palavras que não cabiam na boca: burocracia, inconstitucional, juridicamente, MP – que era medida provisória, dentre tantas outras. Em uma das assembleias, uma sindicalista pediu coerência da direção do sindicato. Coerência, era o que ela pedia. Voltei para casa repetindo a palavra coerência; soava bonita e, ainda que não coubesse na minha boca, parecia ter um sentido fundamental. Perguntei, no caminho, o significado de coerência para minha mãe e ela disse que significava fazer o certo, não deixar as coisas perderem o sentido.

Eu não sei muito bem o porquê, mas a palavra coerência me pareceu sagrada naquele momento, era preciso tê-la, afinal, na reunião, ela foi pedida.

\*\*\*

Feita essa digressão, quando decidi apresentar esta pesquisa-obra na seleção do mestrado, desde o princípio, preocupei-me com a coerência do que iria propor. Essa preocupação residia numa atenção que eu tinha da necessidade de construir um arcabouço teórico-reflexivo que me permitisse contribuir com algo para o debate epistemológico, de fazer ouvir e fazer serem vistas, no espaço da academia, vozes e escritas que foram excluídas historicamente deste espaço. Quando me graduei em História, depois de longos quatro anos de formação, eu não tinha lido nenhuma autora negra. A universidade vivia um momento de efervescência com o retorno de professores dos seus doutorados ou pós-doutorados; era uma nova geração de pensadores retornando à UFPA. Todos retornando ou de São Paulo ou da França; naquele momento, o futuro acadêmico parecia estar na Unicamp ou na Sorbonne.

Finalizada a graduação, decidi por não seguir para o mestrado. Aquele espaço não parecia para mim.

Quase dez anos depois, o retorno. A experiência de viver a sala de aula como professor substituto na universidade, na UFPA, durante o curso de cinema, levou-me ao encontro de muitos *Rodrigos*, buscando referências, buscando modelos. Entendi que eu não poderia permitir que eles continuassem a experiência de acreditar que não pertenciam àquele espaço.

Alice Walker, no seu livro *Em busca do jardim de nossas mães* (2021), inicia compartilhando uma carta escrita pelo pintor Vincent Van Gogh, seis meses antes de morrer. O artista compartilha sua angústia de viver com a impotência e imperfeição do seu trabalho, de sofrer “com a absoluta falta de modelos”. Walker reflete, a partir da carta, que

a ausência de modelos, na literatura e na vida, sem falar na pintura, é um risco ocupacional para o artista, pelo simples fato de que os modelos na arte, no comportamento, no desenvolvimento do espírito e do intelecto – mesmo se rejeitados – enriquecem e ampliam a visão que uma pessoa tem da existência. (WALKER, 2021, p. 12)

Ao afirmar que modelos nos oferecem uma perspectiva mais ampla de vida, Alice pauta a questão racial na literatura, pensando e comparando sobre os modelos da literatura de escritores brancos e negros americanos. A partir das literaturas acessadas, a autora discorre sobre como a experiência de personagens brancas na literatura não lhe eram suficientes; que havia um limite na identificação com as personagens presentes numa literatura majoritariamente branca para ela e qualquer outra pessoa negra; e que vinha daí sua busca incessante por escritoras negras. Essa procura não se dava para lecionar sobre elas, mas pelo fato de que, nas próprias palavras de Walker:

Em meus quatro anos numa universidade negra e depois numa universidade branca, ambas de prestígio, eu não tinha ouvido uma única palavra sobre escritoras negras do

passado, a primeira de minhas tarefas era apenas estabelecer que elas tinham existido. Isso feito, eu poderia respirar aliviada, com mais segurança em relação à profissão que tinha escolhido. (WALKER, 2021, p. 16)

A escrita como missão de fazer frente ao apagamento de escritoras negras, postulada por Walker, se conecta, para mim, com a fala de Rosane Borges em uma palestra proferida em dezembro de 2022<sup>5</sup>. Ao buscar uma sistematização do que nos convoca bell hooks em seu livro *raça e representação*, Borges defende que, hoje, a responsabilidade de artistas negros nas artes se dá na reivindicação de acesso, estando essa construção de novos espaços condicionada a três aspectos sistematizantes: (i) a construção de nossas subjetividades e a afirmação do nosso lugar como sujeitos de nossa própria história e não de *eus* que respondem a demandas externas no campo da disputa discursiva; (ii) como promotores de uma agenda política que reivindica acesso e transformação; e (iii) que as reivindicações de novos espaços devem ocorrer concomitantemente à construção de repositórios de imagens capazes de suportar memórias.

O repositório de imagens que sustentam memórias proposto por Rosane é, para mim, o entendimento de um tempo de demandas múltiplas do artista, na afirmação do sujeito como ser coletivo, que parte da apropriação de sua história para registrar em imagens, palavras e sons o modelo negado, só possível na ancestralidade. Se Toni Morrison dizia que escrevia os livros que ela gostaria de ler, conforme cita Walker (2021), esta outra assume a responsabilidade de registrar, no seu *métier*, a existência de mulheres negras escritoras, anteriores a ela mesma, para respirar aliviada. Ela ainda vai mais longedo que Morrison, no meu ponto de vista, ao dizer que “*escreve também todas as coisas que deveriam estar disponíveis para que eu pudesse ler*”.

Na entrevista do mestrado, etapa final de seleção, ao propor uma episteme centrada apenas em autoras mulheres negras, indagaram-me como eu poderia falar de memória e espaço sem citar Deleuze. Retruquei a pergunta com outra pergunta: como poderia eu estar há mais de dez anos na universidade sem que me tivessem falado de Beatriz Nascimento e bell hooks?

Eu estou aqui me propondo a ler essas mulheres. Eu tenho os modelos que me permitem salvar a mim, salvar a Luiza. Respiro aliviado.

---

<sup>5</sup> Masterclass da Prof<sup>a</sup>. Rosane Borges com o tema *O olharpositor em bell hooks, fazedor de memórias e histórias*, integrante da programação do aniversário de seis anos da Associação de Profissionais do Audiovisual Negro – APAN, disponível em: <https://youtu.be/TXvPxN5OORU>.

## DA OBRA À AMPLIAÇÃO DE SENTIDO: O DESAFIO DA ESCRITA DO TEXTO DE ARTISTA

A proposta de refletir sobre a produção artística, registrada em formato dememorial aqui apresentado, não poderia se dar sem fazer deste espaço também uma afirmação do sujeito, que reivindica acesso e transformação, conforme defendido por Rosane Borges e já apresentado acima. Nesse sentido, no processo de feitura desta pesquisa-obra, indagava-me sobre o que e como apresentar o memorial para fins de cumprimento do programa de pós-graduação. É uma defesa da obra? É um relato do processo criativo? É um detalhamento das técnicas audiovisuais utilizadas? Não tinha essas respostas.

Em sua tese, Rosana Paulino (2011) inicia seu texto defendendo a escrita de um texto de artista, visto que há uma falta de parâmetro do que deve conduzir essa escrita nocalampo da poética. É evidente, para a autora, que esse formato de texto não deve estar interessado em “explicar, justificar, ou enquadrar o trabalho de arte dentro de determinadas correntes estilísticas, legitimando assim a produção da obra” (PAULINO, 2011, p. 08). Para Rosana, há uma oposição dessa escrita àquela defendida em outras áreas de conhecimento e, dentre tantas funções, o texto do artista possui dois pontos fundamentais, a saber:

[...] expandir a compreensão do trabalho e; [...] Trazer esclarecimentos técnicos que, mais do que apontar dados sobre a produção da obra, irão mostrar como aqueles que criam se valem da técnica como forma de expressão de uma intenção, de um processo mental que irá resultar na obra de arte. (PAULINO, 2011, p. 08).

As reflexões pautadas por Paulino me fizeram refletir sobre a ampliação de sentidos, mais do que sobre esclarecimento técnicos, visto que os próprios filmes apresentados nesta pesquisa-obra são escritas processuais, não finalizadas, mas sim caminhos contornados como desenhos na areia, propostos e experimentados a partir das leituras que compõem este texto. Há um caminho de interlocução permanente entre o mergulho na literatura do pensamento negro de mulheres, o que pautei desde o momento de seleção do programa, e a condução de uma prática no meu campo de atuação profissional, o audiovisual.

Acredito ser válido ressaltar que a pesquisa-obra aqui proposta nasceu de um interesse pelos filmes de família, filmes que possuem os arquivos como base da narrativa. Interessava-me compreender a seguinte questão: qual possibilidade me restaria de contar a história da minha família dentro dos parâmetros dos filmes com arquivo, sem possuíres arquivos? Dado o impasse, encontrar bases teóricas que contribuíssem para esse processo de criação foi o meu primeiro passo e, durante muito tempo, no avanço domestrado, eu não

estava seguro se teríamos alguma obra, muito menos, se seriam filmes.

Parecia-me difícil fazer a defesa de um texto de artista sem a produção das obras em curso, assim como, de igual maneira, fazer um questionamento do entendimento do uso de arquivos nos filmes de família, sem uma base teórica, me parecia inviabilizar a ação da produção. Estava perdido e posto no centro de um campo de disputa de forças do saber artístico *versus* o científico, do pesquisador *versus* o artista e, na necessidade de um posicionamento e escolha, algo se tornou visível: esses processos deveriam caminhar paralelamente, somente a escrita e a escrita fílmica, em ação concomitante, me trariam a possibilidade de fazer da pesquisa-obra uma agenda política propositiva no campo do saber artístico.

Assim sendo, os apontamentos de Rosana Paulino (2011) me pareciam ainda mais relevantes. Enquanto me faziam refletir sobre o porquê do texto e o porquê da obra, também demonstravam como, no meu caso, os dois não podiam ser dissociados. A autora afirma que, nessa busca por compreender qual caminho seguir na escrita, identificou, nas pesquisas lidas no campo da poética, três eixos: (i) os trabalhos conceituais, nos quais a escrita ocupa grande importância na proposição da obra, numa vertente de legitimação pela conceituação; (ii) o texto protocolar, que não discutia a produção textual, mas cumpria com o dever de um texto acompanhar a obra e se adequava aos paradigmas postos na escrita acadêmica, ainda que por caminhos que distanciavam a obra proposta da reflexão textual planteada; e (iii) obras que prescindiam de uma proposição textual. A maior preocupação proposta pela autora estava no não haver um enfrentamento real do porquê e como o texto existe:

Minha preocupação decorre de que, utilizando-se a estratégia de não discutirmos de forma clara o problema, nos colocamos em uma situação marginal dentro da Universidade. Ao não reivindicarmos para a arte um estatuto que lhe permita organizar e gerir sua epistemologia de acordo com suas particularidades, nos colocamos em uma frágil e preocupante posição. (PAULINO, 2011, p. 13).

A categorização feita de forma empírica por Rosana Paulino se apresentou como um questionamento constante de onde se localizava minha escrita, ou, pelo menos, de onde não gostaria de estar. O segundo grupo, da escrita protocolar adaptada às formalidades da academia, é tido pela autora como o mais preocupante, porque denota ou é conduzido por um viés de busca de legitimidade, se afasta do relato do processual e a discussão do campo artístico se esvai, tentando se fazer caber nos padrões da ciência moderna. Ao centrar na reflexão do diálogo fundamental, mas de fronteiras também importantes, a artista pauta o fim de uma hierarquia de saberes entre artístico e científico, ambos os campos, produtores de conhecimento, que se nutrem e devem manter uma interlocução a partir de bases metodológicas e objetivos distintos, mas que, no fim, convergem para um “alargamento das experiências cognitivas necessárias à

vida em sociedade” (PAULINO, 2011, p.11).

Nesse sentido, ressalto que o texto aqui proposto se afasta de uma escrita científica, mas não se exime do exercício de pôr em diálogo ideias de campos de saberes múltiplos com autoras, mulheres negras majoritariamente, compreendendo que a ampliação de sentidos que o texto de artista pode conduzir é também uma ação política do artista que o escreve. A ação política de minha escrita me interessa mais do que a legitimidade no campo do saber científico. Ela foge do campo do universal, não se propõe a sistematizar nem a catalogar o pensamento das autoras presentes nas reflexões e se preocupa, no campo das artes, a tensionar estruturas que, em defesa do universal, silenciaram modos de pensar e produzir conhecimento, desvalidaram métodos, impediram o reconhecer-se de leitores que, assim como eu, por muito tempo, acreditaram não ter modelos próximos a gente. O desembraquecer das epistemes, vivenciado ao longo deste trabalho como uma grande busca, tornou-se também um dos resultados desse processo formativo.

## **NO CAMINHO DE VOLTA, A OBRIGAÇÃO, O FAZER O ORÍ**

Em 2017, vivendo em São Paulo, fui convidado por um amigo que se despidia da cidade, rumo à realização do seu mestrado, para uma festa de santo no terreiro de umbanda de sua família. Era uma festa para encher meu amigo de axé antes do seu cruzar o Atlântico. Nesse ano, cumpriam-se cinco anos que eu estava longe de Belém, longe de casa. Estava entregue a uma depressão profunda e, passados anos, ainda não havia feito de São Paulo um novo lar. Ao chegar na festa, atrasado, fui recebido, na porta, com muitas honrarias pela entidade chefe da casa e fiquei constrangido por interromper a festa já iniciada. Seu Boiadeiro me levou a uma cadeira ao centro, ofereceu-me comidas e bebidas, sempre se dirigia a mim para brindar. O meu amigo me olhava incrédulo. Passado algum tempo, não pôde deixar de perguntar: “o que que tu tens? Isto não é normal aqui na casa”, disse ele. “Não entendo, não tenho nada”, respondi. “Sim, tem”, ele retrucou.

Antes que pudéssemos seguir a conversa, o chefe da casa me chamou ao seu centro e sem me dar chance de dizer algo, iniciou:

- És um cavalo destemido, se pedimos pra cruzar rio, tu cruzas; saltar no pasto, tu saltas; subir montanhas, tu sobes... Quantas porteiras tu já cruzou, meu filho?! Está cansado, não está? “Estou exausto e estou triste”, respondi. “Pois é hora de voltar, de olhar com atenção pra todas as porteiras cruzadas. O que tu buscas e o que te espera tá lá, na primeira. Volta, meu filho”.

### A volta

A volta, naquele momento, não era entendida para mim. Se São Paulo se mostrava como um lugar estranho, o retorno a Belém era improvável. Não estava em meus planos.

### A perda

As palavras do chefe Boiadeiro ressoavam diariamente em minha cabeça enquanto decorava meu novo apartamento, tentando criar um sentimento de casa junto à ânsia em saber qual era a primeira porteira cruzada pelo cavalo destemido. Era meu aniversário e eu estava em casa sozinho, preparando um almoço solitário. Eram mais de 13h e ninguém da família havia me ligado. “Nem minha mãe”, pensei eu. Já era noite e jantava com os amigos em pequena comemoração quando meu irmão me liga em nome de toda família para dar os parabéns e pedir desculpas pela ausência. Meu avô Antônio, companheiro de minha avó Luiza, havia morrido no dia do meu aniversário.

A partida de meu avô desvelou o mistério: era o Marajó minha primeira porteira.

\*\*\*

O retorno, para mim, estava relacionado a poder seguir o caminhar. Era preciso o regresso para a abertura de novos caminhos, o retornar porque havia obrigações a cumprir. Estava aqui o elemento detonante de uma história familiar que se desdobrou em pesquisa. Foi da perspectiva das obrigações com o terreiro e com a ancestralidade que vi, nos escritos de Beatriz Nascimento, uma forma de honrar os caminhos. A obra de Nascimento (1989), compilada, antes de sua publicação em livros, me foi apresentada por meio do filme *Ôrí*, dirigido por Raquel Geber, roteirizado em conjunto com Beatriz Nascimento, que também o narra (1989). O *quilombo* e o conceito de *aquilombar* são os pontos centrais de reflexão da pensadora que, no filme, registra o fortalecimento do movimento negro do Brasil dos anos 1980, enquanto também debate sobre o lugar do negro no Brasil e as principais questões colocadas sociopoliticamente para o movimento entre os anos 1977 e 1988.

Esta pesquisa-obra, partindo de um retorno, pauta uma reflexão do pertencer que, a meu ver, se relaciona com o entendimento de Beatriz Nascimento de África enquanto lugar



imaginado, mas, ao mesmo tempo, concreto. Isso porque move buscas, é repositório de memórias e é também a concretização da liberdade, posto que a fuga, segundo a autora, “é o ato primeiro de um homem que não reconhece que é propriedade do outro, daí a importância da fuga, daí a importância da busca do território” (NASCIMENTO, 1989, sp). Entendo, com bases nas proposições de Beatriz, o quilombo como forma de pertencer; e a busca por aquilombar, ação chave para a afirmação da identidade individual e coletiva da população negra na diáspora.

Se articulamos fuga como liberdade e o aquilombar como um processo de reinserção num sistema de vida, que nasce da conexão com a África, tal conexão só é possível com uma centralidade do corpo. Não há ponto de partida e chegada, já que a África da qual os ancestrais foram desterritorializados já não existe e a terra atual mata. Logo, o corpo é o guardião do poder de reconexão e o sujeito negro deve ser o objeto de si mesmo, daí a importância da memória presente no corpo.

A memória são conteúdos de um continente, da sua vida, da sua história e do seu passado. Como se o corpo fosse o documento... o homem negro não pode estar liberto enquanto ele não esquecer o cativo, não esquecer no gesto, que ele não é mais um cativo [...] Existe uma linguagem do transe e a linguagem da memória, é neste momento que a matéria se distende e traz com muito mais intensidade a história, a memória, o desejo de não ter vivido em cativeiro [...]” (ÔRÍ, 1989, s.p.).

A limpeza do corpo e a ressignificação da dor que esses sujeitos carregam são vistos por Beatriz Nascimento como a memória ritualizada e o fazer do Orí, a iniciação desse processo, fazendo do rito uma passagem que estabelece a possibilidade do reencontro e reconstrução da dignidade e da humanidade.

Ôrí significa uma inserção a um novo estágio da vida, a uma nova vida, um novo encontro. Ele se estabelece enquanto rito e só por aqueles que sabem fazer com que uma cabeça se articule consigo mesma e se complete com o seu passado, com o seu presente, com o seu futuro, com a sua origem e com o seu momento [...] então toda dinâmica desse nome mítico, oculto, que é o Ôrí, se projeta a partir das diferenças, do rompimento numa outra unidade. Na unidade primordial que é a cabeça, o núcleo. (ÔRÍ, 1989, s.p.).

É a partir dessas reflexões do fazer o Orí, como possibilidade de reconexão, que compreendo que a minha busca necessitava deslocar-se da problematização do arquivo para compreender a minha existência e a minha possibilidade de contar a história dessa família, como o fazer do meu Orí. As proposições de Beatriz nos apontam caminhos que aqui são vistos como elementos que baseiam uma escrita fílmica em paralelo à compreensão das reflexões descobertas no processo. Para Beatriz, o reconhecimento-exílio baseia a **perda da imagem**, reconhecendo que o tráfico negreiro não punha apenas corpos em mercado, mas também almas. Daí é preciso **recuperar a imagem** de si para recuperar a identidade, **tornando-se visível** para

que nosso reflexo seja o reflexo de um coletivo.

Para recuperar a imagem, precisamos compreender o corpo como guardião e a fuga como forma de ruptura e construção da liberdade. O corpo negro em fuga é a própria constituição do corpo-memória, é o caminhar que possibilita o encontro com seu quilombo. A liberdade se faz no caminhar, pois não há lugar de chegada. Ao se embrenharmos nas matas, o corpo preto ancestral carregou a si, subverteu um sistema de exploração que o desumanizou, se tornou corpo território de resistência. O corpo é o próprio quilombo.

Nós somos homens. Nós temos direitos ao território, à terra. Várias e várias e várias partes da minha história contam que eu tenho o direito ao espaço que ocupo na nação. E é isso que Palmares vem revelando nesse momento. Eu tenho direito ao espaço que ocupo dentro desse sistema, dentro dessa nação, dentro desse nicho geográfico, dessa serra de Pernambuco. A Terra é o meu quilombo. Meu espaço é meu quilombo. Onde eu estou, eu estou. Quando eu estou, eu sou. (ÔRÍ, 1989, s.p.)

Beatriz me oferta caminhos iluminados, ela permite a minha afirmação *Aqui estou, aqui sou* e, no retornar, encontro pertencimento, reconheço a convocação, a ação no quilombo e compreendo que pensar minha história familiar é uma forma de olhar e subverter a régua imposta pelo branco, pelo racismo, pelas relações sociais hierarquizantes e excludentes, pelas articulações forjadas e reinventadas, como voz dominante, que diz quem pode e quem não pode falar. A fuga é o encontro com meu quilombo e é, também, o desembranquecer do olhar e das epistemes.

A perda, a busca e o encontro no coletivo se estruturam em uma escrita reflexiva, costurada a partir de três verbos criadores: **o ser**, meu reconhecimento como sujeito de minha própria história, a celebração do encontro do corpo-memória que fala e constrói o sentido de comunidade, por meio de produção de imagens de uma família no Marajó; **o tornar-se**, afirmação de um eu-negro artista e o repensar das prerrogativas do cinema performático no documentário e **o reconhecer-se**, como parte de um movimento do cinema negro contemporâneo, no Brasil, que refaz, reconstrói e pauta novas formas de uso da linguagem cinematográfica para refazimento da compreensão do lugar do negro nas artes no Brasil. Esta conjugação nos permite a fabulação como forma de suplantar a noção de representação no campo do cinema e embasam uma reflexão central: como a produção de obras audiovisuais sobre minha família dialoga com outras obras do cinema negro brasileiro contemporâneo e, como essas narrativas-quilombo fazem frente ao apagamento e silenciamento da subjetividade do negro no Brasil e afirmam o direito à memória, e estabelecem, no cenário da produção audiovisual, proposições de narrativas negras para além de afropessimismo presente na cinematografia nacional.

## DE ONDE NASCEM AS IMAGENS? A PARTIR DO OLHAR, A REESCRITA DA HISTÓRIA

Produzir imagens é um ato político. Sempre foi. Câmeras, registros, imagens do cotidiano não me eram possíveis como exercício do olhar na infância. Para eu olhar/registrar, eu precisava me ver primeiro. Assim, a escuta era meu lugar do imaginar, do sonhar. A imagem de minha avó na beira da pia de azulejos azuis e brancos, lavando pratos e me contando histórias, é uma imagem afetiva, é a imagem na qual me sinto acolhido. Eu a penso e a vivo. E penso que gostaria muito de poder tê-la imortalizada em uma fotografia, a qual eu pudesse compartilhar de alguma forma.

bell hooks, no artigo “o olhar opositor: mulheres negras espectadoras”, afirma que há poder em poder olhar. Ao refletir sobre a sua relação com o olhar a partir das estratégias de controle de quando criança, em sua realidade familiar, faz um paralelo com as estratégias de domínio do povo negro no período colonial. A autora ressalta que as estratégias de dominação se reinventam. Porém, ao pensar sua própria relação com o controle, afirma que o dominado não é um sujeito passivo nessa construção. Assim, propõe uma recolocação na história, tanto dos negros escravizados quanto dos espectadores negres na contemporaneidade, e defende que há uma ação ativa, de negociação, reconhecendo que o controle do olhar nunca foi absoluto, no qual “todas as tentativas de reprimir o nosso direito – das pessoas negras – de olhar produziram em nós um desejo avassalador de ver, um anseio rebelde, um olhar opositor” (hooks, 2017, p. 216).

O olhar e as formas de ver, defendidos por bell hooks, partem de uma compreensão de uma ação em que o poder do outro não silenciava por completo uma presença histórica ativa do sujeito negro. O olhar, nesse sentido, é lugar de resistência para o colonizado e, assim, ele também pauta um interrogar do olhar desse outro branco. Nessa negociação, ao perceber as representações feitas sobre nós, era preciso ter um posicionamento crítico. Esse aspecto levantado pela autora ganha ainda mais relevância quando se centra na espetatorialidade de mulheres negras e suas representações ainda mais violentas.

As reflexões de bell hooks, ao debater o olhar opositor com maior construção política, nos mostram que o não acesso aos modos e meios de construção e reprodução da imagem – portanto, de construções narrativas – são, como bem sabemos, uma forma de dominação dos nossos corpos, do nosso olhar. É uma estratégia de demarcar o não pertencer, o que visa a nos impedir de poder falar, de compreender e de construir nossas materialidades. Não falar é não

reconhecer, mas, ainda assim, os escritos em defesa de uma ação sempre política do negro em sociedade nos mostram, na escrita de bell hooks, que esse domínio não nos desterritorializa de si e não nos faz sujeitos passivos da história. É certo, como pontuou uma de suas entrevistadas, que como espectadores “fomos muito abusadas pelo olhar” (hooks, 2017, p. 231). Contudo, essas representações, criticadas no processo de afirmação de si e de nossa negritude, ajudam-nos a compreender quem somos e nos dão base para negar essas representações do passado no presente e assim fabular um futuro.

Ao falar do olhar, hooks me fez refletir não sobre uma cosmovisão, mas sim me ativa distintas percepções, as quais me levaram a recordar as histórias da pia, contadas por minha avó. Nelas, vinham lamentos, vinham histórias de luta por sobrevivência, por alimento; em sua voz, Inocência ganhava vida. Inocência, minha bisavó, que não conheci, mas que soube que amava dançar como eu, e que rotineiramente fugia do trabalho pra dançar. Eu imagino que, apesar das dificuldades, nos campos de Mangueliras, comunidade quilombola no Marajó, minha bisavó conseguia encontrar fissuras para ser feliz. Foi protagonista de sua própria história. Eu queria ter uma imagem impressa de Inocência, nas rodas de carimbó, carregando comidas na lata pela mata e pausando a caminhada para dançar. Eu queria poder ver o rosto de Inocência, em uma foto, para ver se sorrimos parecido enquanto dançamos.

Não ter imagens materializadas em fotografias, por muito tempo, fez-me pensar que eu jamais poderia tê-las, muito menos que um dia eu poderia produzi-las. Eu ainda não reconhecia meu poder como espectador, eu não havia desenvolvido meu olhar opositor.

Minha tia Léa, irmã mais velha do meu pai, era a única que possuía câmera na família. Nessa relação, em que o olhar era de domínio de um outro, uma adulta, fui compreendendo que as imagens eram preparadas e os momentos eram conscientemente escolhidos para registro; havia preparação. Nas férias, minha tia sempre registrava nossas idas à praia. Uma vez ao ano, minha tia fotografava as crianças da família. Na chegada à praia ou próximo de partir, em retorno à casa para o almoço, minha tia nos juntava – os cinco netos de Luiza –, penteava o cabelo, passava talco no pescoço. Era chegada a hora do registro de mais umas *férias de julho* em família.

**Figura 2** – Rafael, Ronaldo, Junior, Rodrigo e Dan pousam na vazante da maré, no Tombo do Jutai.



Fonte: Arquivo Familiar, ano não identificado.

**Figura 3** – Junior, Dan, Rafael e Rodrigo pousam na Praia do Pesqueiro.



Fonte: Arquivo Familiar, ano não identificado.

Levou anos até termos nossa primeira máquina de fotografar. Eu tinha 11 anos, minha mãe chamou a mim e meus irmãos no quarto e disse: “comparamos para família, foi um esforço meu e do pai de vocês”. Em casa, tudo era conquistado: a televisão com controle remoto, o aparelho de DVD, o primeiro computador de mesa compartilhado...

Quando passamos a ter a câmera, eu pedia à minha mãe que eu fosse o responsável pelo precioso objeto. Levava o instrumento, com *aura* mágica, a todos os lados, mas pouco fotografava; o importante, para mim, era o *status* de guardião da memória, ainda que não tivesse consciência desse desejo. Era preciso um momento, a fotografia tinha que ter um motivo, eu ritualizava o momento de fotografar, assim como minha tia.

Posteriormente, compreendi que não era somente uma ação de ritualizar, era um silenciamento. Eu não me permitia a experimentação do olhar e do registro com a câmera. Havia algo que, mesmo possuindo uma câmera, me impedia. Vivi vários processos de reflexão em torno disso, minha vivência na universidade e a permanência da ausência naquele espaço, seja nos debates em sala de aula, seja na interlocução com os professores, o que me fez compreender que crescer como criança da periferia, nos anos 1990, com imagens da televisão, nas quais eu também não me via, fizeram-me construir uma subjetividade em que eu não encontrava um reconhecimento ou representação subjetiva e imagética. Faltava-me compreender a memória como ferramenta de conexão social, do pertencer para além dos espaços físicos historicizados como quilombo, pois, como aponta Nascimento (1982, p. 254), essa construção de resistência negra é ativa e atemporal, fala de vida e de sonho, da vida do homem negro, com a possibilidade de superação das clivagens sociais históricas. Assim, a construção do meu quilombo se dá com a afirmação de um do olhar opositor, o sonhar e o estar vivo para criar e ressignificar caminhos coletivos.

## **QUILOMBO, MEMÓRIA, MATÉRIA-VIVA**

O refletir sobre as imagens que nascem nesta pesquisa talvez seja meu principal desafio. Propor um filme sobre a história de uma família, para mim, com base nas referências que tinha, devia partir de arquivos dessa mesma família. Compreendendo o cinema como produto e produtor da modernidade, o desenvolvimento da linguagem cinematográfica se dá com os usos e experimentações que demarcam uma construção do olhar, a partir de uma classe e raça específica, nos primórdios do cinema e, posteriormente, no caso do Brasil, na prática do cinema de cavação, na qual cineastas se dedicaram a registrar celebrações, nascimentos, demarcações

de propriedades e o progresso econômico da burguesia agroindustrial no Brasil. Com o avanço tecnológico e a diminuição do tamanho das câmeras, mais tarde, essas famílias registravam a si.<sup>6</sup>

Retornei a Belém, busquei por esse passado que não via, que não está em vídeos caseiros, em imagens do cotidiano familiar. Pensei que contar essa história não seria possível, não havia material que me possibilitasse criar sobre as prerrogativas do cinema íntimo, muito marcado por um ressignificar dos arquivos de família. Por outro lado, aí está a casa, minhas memórias e as muitas memórias que chegavam a mim com a partida de minha avó Luiza. A matéria do filme éramos/somos nós, matéria-viva.

Repensar meu lugar social é rever também um posicionamento do lugar de compreensão e referências artísticas e de escrita de pessoas pretas para pessoas pretas no espaço das artes e da academia como campo de produção intelectual. Compreendi que me apropriar do uso da câmera era afirmação histórica, recuperação de subjetividades, direito à memória, passos em favor de uma nova metodologia. No campo de disputa que é o cinema, criar imagens dessa família é fazer frente aos apagamentos e silenciamentos, operados como dispositivos de poder, que se apresentam também no campo epistêmico, como nos aponta Sueli Carneiro (2005):

Para nós, porém, o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento e de rebaixamento da capacidade cognitiva pela carência material e/ou pelo comprometimento da auto-estima pelos processos de discriminação correntes no processo educativo. Isto porque não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, com o sujeito cognoscente. E, ao fazê-lo, destitui-lhe a razão, a condição para alcançar o conhecimento “legítimo” ou legitimado (CARNEIRO, 2005, p. 97).

A princípio, meu repertório de filmes íntimos ou performáticos partia de filmes de realizadores brancos/as e seus arquivos. Thais Blank (2012; 2015; 2018), ao estudar o que ela conceitua como cinema doméstico, em detrimento de titulações como cinema amador ou filmes de família, reflete sobre o uso de arquivos familiares na produção cinematográfica brasileira contemporânea. A autora traça um histórico de como e onde essas imagens nascem, bem como sobre quem as produz; logo, quem possuía condições de produzi-las. O ponto de reflexão que

---

<sup>6</sup> Thais Blank (2012; 2018) analisa o surgimento do uso de imagens de família e amadoras no cinema documentário contemporâneo no Brasil, traça um histórico de como a prática do cinema de cavação, no princípio do século XX, registrou o cotidiano das elites rurais e da nascente burguesia nos grandes centros, e reflete como essas imagens saem do âmbito privado para ingressar no cinema.

nos interessa aqui é o de problematizar como essas imagens da intimidade são trazidas para o espaço público e ganham novas camadas de sentido nas narrativas cinematográficas e, mais, como essas imagens se tornam memória de um país quando convidadas a compor, por meio de doação, o acervo da cinemateca brasileira.

Em sua tese de doutorado, Thais reflete sobre como, com o avanço tecnológico das câmeras, com o desenvolvimento da linguagem cinematográfica – leia-se: as prerrogativas américas, especificamente griffitianas<sup>2</sup> de filmar –, há a “popularização” do experimentar filmar a si como um novo hábito da classe burguesa. Já nas viradas das décadas de 1910-20, quando o cinema deixa de ser um mero divertimento, exibido em diferentes espaços como feiras e parques e passa a ser compreendido como arte, ele atrai essa classe, antes dada ao teatro e à ópera, e passa por um período de “elitização” no Brasil.

O momento apontado nos estudos de Thais Blank tem a ver com a virada histórica da relação obra-espectador na sociedade, dado o caráter popular do cinematógrafo, que estava relacionado ao fato de que, em seus primórdios, os empresários que investiam no caráter popular da novidade das imagens em movimento eram produtores, importadores e proprietários dos espaços de exibição. A produção, como o é até hoje, era pautada pela demanda do público, como aponta Paulo Emilio Gomes (1980):

Esses empresários argutos eram, ao mesmo tempo, produtores, importadores e proprietários de salas, situação que condicionou ao cinema brasileiro um harmonioso desenvolvimento pelo menos durante poucos anos. Entre 1908 e 1911, o Rio conheceu a idade de ouro do cinema brasileiro, classificação válida à sombra da cinzena frustração das décadas seguintes. Os gêneros dramáticos e cômicos em voga eram bastante variados. Predominavam inicialmente os filmes que exibiam os crimes, crapulosos ou passionais, que impressionavam a imaginação popular. No fim do ciclo o público era sobretudo atraído pela adaptação ao cinema do gênero de revistas musicais com temas de atualidade. (GOMES, 1980, p. 29).

No entanto, com o processo de elitização, a criação das salas e uma maior divisão do que compreendemos hoje como elos da cadeia produtiva entre agentes distintos – produtor, distribuidor e exibidor –, é elucidativo o distanciamento da característica popular do cinema em suas primeiras incursões no Brasil. Mais que isso, esse momento de consolidação de uma indústria, com olhos para o exterior, com a modernidade que chegava pelas imagens e criava um espelho para essa burguesia, vivia-se o momento de construção de uma narrativa nacionalista, na qual não havia espaço para o povo.

Voltando às reflexões de Blank (2018), é válido pontuar que, ao mesmo tempo em que há, em meados dos anos 1920, a popularização da produção das imagens domésticas no seio de famílias burguesas, há uma construção do discurso na mídia especializada, em defesa do cinema amador como prática e aprofundamento de técnica para formar futuros profissionais.



Analisando as revistas *Cinearte* e *Um pouco de technica*, Thais Blank aponta que havia nas revistas um projeto pedagógico e ideológico alinhado aos anseios “civilizatórios” da elite política nacional. Era preciso dominar a gramática fílmica, foco da revista *Cinearte*, mas era preciso ter também uma orientação estética, que construísse uma imagem de Brasil condizente com os anseios da elite econômica, de um caminhar rumo ao progresso, escopo da revista *Um pouco de technica*.

Os estudos de Blank são interessantes por me fazerem compreender o contexto sócio-histórico das imagens de família, hoje muito presentes no cinema documentário. É interessante pontuar que essas imagens categorizadas e estudadas como cinema doméstico, antes, na prática do cinema de cavação, para além do registro familiar, tinham o caráter de registro do poder econômico de quem as encomendava. Quando esses agentes sociais registram a si mesmos, nas décadas subsequentes, também estamos falando do poder de ter acesso às câmeras. A prática do registro do cotidiano dessas famílias, de festas, viagens e descobertas da infância é gestada no seio dessas elites, por se verem nos personagens que consumiam nos filmes europeus e principalmente americanos que chegavam até as salas de cinemas dos grandes centros, como Rio e São Paulo. O debate de classe e acesso nos dão base para inferir e afirmar que não há receio ou escolha ritualizada do que filmar ou fotografar, porque essa tecnologia do registro e da construção da memória foi feita por eles e para eles e, de alguma maneira, é esse mesmo lugar, da construção do eu universalizante da branquitude, que faz com que ela não problematize quem possuía e, talvez, ainda possua, o direito à memória

Esse não questionamento do direito à memória pelas famílias que a filmaram e os herdeiros dessas imagens, bem como por um lugar na academia, também ocupado, majoritariamente, por esses herdeiros, constrói métricas de avaliação e legitimação em que memórias íntimas se tornam memória de um país. Antes mesmo de comporem o acervo de cinematecas ou arquivos públicos, esses agentes sociais, assim como pesquisadores da academia, usam essas imagens como forma de compreensão de um país. Durante muito tempo, pouco se questionou em relação aos que não estão nessas imagens, pouco se olhou para os **corpos** desviantes do almejado progresso; buscou-se, no cinema e nas artes, nas imagens do Brasil do século XX, apagar os corpos que sustentavam o dia a dia das famílias que filmavam a si nos jardins. Houve uma tentativa de apagar, de deixar na esquina do quadro, de fugir com o movimento da câmera desses corpos que teimavam em aparecer.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Sobre a presença de pessoas pretas em imagens de família, a análise de Blank (2012) sobre o filme *Babás*, de Consuelo Lins (2010), e a resignificação dos arquivos de família, é a base para a reflexão acima.

Hoje, artistas negres, nos mais diversos campos, coletam os vestígios, analisam essa esquina da foto das famílias brancas, buscam ampliar rostos e encontrar nomes pros borrões negros dessas imagens. Hoje, esses artistas e pesquisadores fazem uma arqueologia do povo negro brasileiro, a partir das imagens desviantes e da própria ausência das imagens, para construção de uma dignidade histórica desses corpos, que resistiram e teimaram em aparecer, e são, atualmente, protagonistas de uma reparação histórica, pois há quem, nos espaços de negociação de poder, não os quer apagar, mas sim celebrá-los.

## E QUEM ME AUTORIZA A FALAR?

Em *Memórias da Plantação*, ao refletir sobre os vários aspectos que o racismo estrutural impõe e atualiza na sociedade, Grada Kilomba (2019) apresenta episódios do racismo cotidiano. A pesquisadora-artista, em suas primeiras reflexões, discorre sobre o falar e o silenciamento. A boca, em sua reflexão, é o órgão de controle, órgão a ser censurado, órgão que, ao falar, define a si e ao outro, construção chave da relação colonizador x colonizado, pautada por uma branquitude e suas formas de manutenção de poder.

Na reflexão de Grada, o *sujeito branco*, ao enunciar, define, diferencia e constrói a representação mental do que ele não quer parecer, base primária da *outridade*, na qual a branquitude afirma seu discurso de superioridade e fantasia a *negritude*.

Parece, portanto, que o trauma de pessoas Negras provém não apenas de eventos de base familiar, como a psicanálise argumenta, mas sim do traumatizante contato com a violenta barbaridade do mundo branco, ou seja, a irracionalidade do racismo que nos coloca sempre como o 'Outro', como diferente, como incompatível, como conflitante, como estranho(a) e incomum. (KILOMBA, 2019, p. 40).

Na construção dessa *Outridade*, a autora define que a fala é negociação; e sobre o ouvir, um ato de autorização, questiona: quem está autorizado a falar? Aquelas/aqueles que pertencem. Logo, as que não são ouvidas, não pertencem. Quando pontuo que minha formação e a construção do meu imaginário na infância estão marcadas pelas ausências de imagens com as quais eu me identificasse, reconheço nessa afirmação a vivência de minha construção identitária marcada pelo trauma do racismo, pelo não pertencer.

Esse trauma se atualiza na luta pela apreensão e apropriação das linguagens, escrita e fílmica, para produzir conhecimento, uma vez que essas linguagens historicamente foram utilizadas para diminuir, cercear e apagar nossos conhecimentos e subjetividades. Se houve um projeto de país, na virada do século, na entrada da modernidade, que planejou nossa extinção

enquanto povo preto, como eu iria me pensar e me afirmar como pesquisador e vislumbrar a possibilidade de ser artista ou cineasta, sendo o próprio cinema produto da dita modernidade na virada do século XIX para o XX?

Ao adentrar no campo profissional do audiovisual e cinema, minha escolha foi pelo departamento de produção, mais especificamente no campo da produção executiva. Ao ter uma primeira formação em História e buscar, já formado, me dedicar a um novo curso superior, naquele momento, com uma escolha mais consciente dos caminhos por mim almejados, eu estava rompendo ciclos e caminhos históricos familiares. O acesso ao ensino superior já representava muito para minha família. Insistir em uma nova carreira, tendo um primeiro diploma em mãos, era algo incabível na realidade pensada pelo prisma da sobrevivência. Logo, a escolha não podia representar um risco.

Escolhi o campo da produção por compreender o momento político que vivíamos e pela sensação de segurança e possibilidade de trabalhos que tivessem um retorno econômico, que me permitisse oferecer à minha família e a mim mesmo uma estabilidade financeira, possibilitando-me construir meus projetos autorais. A produção era o campo de aprendizado e domínio de uma linguagem que me possibilitaria me inserir no mercado, buscar sobrevivência financeira e encontrar formas de financiar e elaborar as narrativas que eu almejava ver na tela, não mais apenas como espectador, mas como produtor delas.

O departamento de produção, então compreendido como um lugar que me possibilitaria sobrevivência, me permitiu chegar até aqui, trabalhar em projetos audiovisuais de diferentes formatos, para diferentes janelas; me permitiu a construção de um repertório e de uma experiência na área audiovisual. Mas a produção também foi o espaço cerceador, um campo técnico do cinema que me fez acreditar que, nas artes, eu poderia almejar no máximo este espaço: ser um técnico, responsável por executar e construir bases financeiras e de logística para que a narrativa dos outros fosse contada, para que outras vozes fossem escutadas, não a minha.

Eu acreditei que esse era o meu lugar por muito tempo. Eu não poderia ser artista, minha fala era específica de um lugar, de uma contribuição que não a afirmação de uma existência, que não a construção e reconstrução de imagens. O racismo do cotidiano estava atualizado na busca por sobreviver. Ainda que no campo das artes, eu era um prestador de serviço, com conhecimentos técnicos. Eu continuava impedido de falar.

Tencionar estruturas e enfrentar os traumas só foi/só está sendo possível no campo da pós-graduação. A criação artística e o movimento de ocupar outros departamentos no cinema, agora como diretor, como cineasta, só me foram possíveis alicerçados numa estrutura de

responsabilidades múltiplas: criar, produzir, mas também afirmar essa produção no campo da produção de conhecimento, pois, como afirma Graka Kilomba (2019, p. 59), “como escritoras negras, estamos transformando configurações do conhecimento e de poder à medida que nos movemos entre os limites opressivos, entre margem e centro”.

Há o lugar e as marcas dos traumas que carregamos conosco, essa dor ainda não expurgada da escravidão dos nossos, o que faz parecer “que tudo ao meu redor era, e ainda é, colonialismo” (KILOMBA, 2019, p. 66). Por outro lado, como forma de construção de contranarrativas, busco compreender a mim e a este trabalho como missão, como parte do meu entendimento dessa escrita de mim, como um projeto político ancestral.

Zélia Amador de Deus, pesquisadora, artista e referência dos estudos negros na Amazônia, em sua tese de doutoramento, fala que, no âmbito individual, de luta e resistência, o corpo e a cultura negros jamais foram ações interrompidas. Segundo Amador (2008, p.127), esse mesmo corpo que está exposto às violências do colonialismo é o corpo que afirma sua identidade, é o corpo que “transforma-se em texto no discurso que enuncia e anuncia”.

É importante ressaltar, das reflexões de Zélia Amador, sua ponderação em torno do binômio *autoafirmação e autonegação*, fruto das relações da *Outridade*, negociações e tensões do *sujeito branco e sujeito negro*:

O corpo que se autoafirma é o corpo que agride o corpo padrão dominante, em todos os aspectos, desde o campo estético, até o campo político, propriamente dito. É um corpo capaz de subverter o corpo padrão dominante. Por seu turno, o corpo que se autonega, é o corpo que busca se expressar por meio de uma gramática corporal subsumida que tenta se aproximar do corpopadrão dominante. (DEUS, 2008, p. 127).

Seguindo o fio de Ananse de Zélia, é preciso compreender que esse corpo afeta e é afetado, é individual e social, tensiona e reage ao coletivo; ele constrói, reafirmando estruturas ou as demolindo, é um corpo performance, logo, é também documento.

Parto, assim, da premissa de que as coisas só existem por meio dessas múltiplas linguagens e da apropriação que faço delas no presente. Tudo que comunico e produzo é interpretação do mundo; tudo que é filmado, fotografado ou escrito simboliza não só a presunção de existência das coisas, como a minha iminente presença. Nessa construção, minha presença iminente é afirmação do eu-artista e de um eu coletivo que decide enfrentar os silêncios também coletivos que nos foram impostos.

Audre Lorde (1977), em sua comunicação intitulada *Lésbicas e literaturas*, ao se deparar com a possibilidade e a iminente aproximação da morte, nos convoca a romper silêncios e a transformá-los em linguagem e ação. O chamado é feito a mulheres negras, mas ao lê-la, me sinto mobilizado por completo. Lorde diz que essa transformação do silêncio em ação envolve

perigos, pois é um ato de autorrevelação, nos convoca a enfrentar o medo, pois uma pessoa com silêncios nunca é uma pessoa por inteiro. Lorde ainda aponta que é necessário enfrentar nossas diferenças, e suas estratégias de separação para a não-identificação criam distâncias, rompem e impedem a existência de pontes, impõem o silêncio, principalmente no que diz respeito à vida das mulheres. Para romper os silêncios e erguer a voz, é necessário falar a partir de nossas verdades, refletindo sobre o que se fala e por qual linguagem se fala:

[...] se trata de compartilhar e difundir aquelas palavras que significam tanto para nós. Mas em princípio, para todas nós, é necessário ensinar com a vida e com as palavras essas verdades que acreditamos e conhecemos mais além do entendimento. Porque só assim sobreviveremos, participando num processo de vida criativo, contínuo e em crescimento. (LORDE, 1977, s.p).

Audre Lorde nos convoca e nos responsabiliza, nos chama a atenção para o ato revolucionário da fala, no sentido de mover estruturas, construir pontes, conexões, reestabelecer nosso lugar na história, sem temer ou nos eximir do enfrentamento e da disputa com a escrita dominante do colonizador que nos subjugou e tentou nos calar. Sustentado por essas vozes-mulheres, eu afirmo: eu posso falar/filmar, eu vou falar/filmar e vou fazê-lo por muitos.

É importante estar ciente de que falamos por muitos, mas não se pode esquecer que, antes, escutamos e lemos muitas outras, em distintos campos artísticos, como aponta a cantora Luedji Luna:

Ser artista nesse tempo é, mais do que ser artista, é ser negra. Passa perto da ideia de responsabilidade, pra mim não tem como você ser só uma pessoa negra, independente do cabelo, da tonalidade de pele, da sua história enquanto pessoa negra, de onde veio, se é da Bahia, se é do Sul... Responsabilidade com essa história que é uma história de resistência, história de resiliência. Pra eu tá aqui conversando, produzindo saber e rindo, e sendo cantora, e respirando e vivendo... Tiveram pessoas que fizeram sacrifício, desde o primeiro sacrifício que é sobreviver a um navio negreiro, permanecer vivo a todas aquelas condições bizarras, desde sobreviver a um trabalho forçado, ao açoite, à escravidão; sobreviver ao subemprego... Então, a gente precisa entender que nossa existência enquanto pessoas negras não é uma existência à toa, é uma existência a custo, de muita luta, de muita resistência... Pra gente, temos que ter uma cosmovisão africana, no sentido de olhar para trás, e entender que nossa existência aqui só é possível porque teve quem lutou, teve quem tornou essa existência plena possível, então a gente precisa ser continuidade. (LUNA, 2019, s.p.).

Esse corpo que vive e se escreve no campo de refazimento, resistência e negociações se inscreve numa dinâmica de fazer frente aos apagamentos, às referências brancas e contra o silenciamento de nossas vozes. Talvez, por estar hoje mais consciente das histórias da beira da pia de minha avó, por ter viva em mim a imagem de minha bisavó Inocência fugindo da fazenda para dançar, acredito que, ainda que inconsciente e inconstantemente, eu sempre caminhei ciente de que não estava só. As fugas, lutas e aquilombamentos anteriores ao meu me trouxeram até aqui. Assim, todo movimento de criação que proponho com esta pesquisa/obra me traz essa

polifonia ancestral, me chama para a vivência desse tempo espiralar, de olhar para trás, com os pés no presente, fabulando caminhos futuros e celebrando, neste intenso agora, o poder fabulá-los.

### **APROPRIAR-SE DA CÂMERA, O PRIMEIRO ATO DE FABULAR**

Após o falecimento de minha avó, retornei a Cuba para seguir meus estudos. As férias no Brasil não tinham sido como eu imaginava. O banho de rio não tinha sentido com a partida de Luiza. No entanto, as mensagens sobre lembranças da casa continuavam chegando via rede social; me sentia uma espécie de confidente, e o sorriso se misturava com lágrimas sempre que relatos das férias de família ou dos passeios por Soure, confidenciados, encontravam sentido em minha memória íntima. Luiza estava comigo.

Passei a sentir a presença de minha avó de uma nova maneira. Sentia como se a visse entre os corredores da escola ou pelas ruas de Havana. Uma imagem serena, observativa, de quem me acompanhava de longe, com um vestido florido marrom, arqueado na cintura. A sensação que tinha era de que ela queria me dizer algo. Sempre que essa sensação vinha, mudava o foco. Eu não queria enfrentar a sua partida e sua presença ali era a prova da ausência inevitável. Ao partilhar essas sensações com uma amiga, dedicada à Santeria cubana<sup>8</sup>, me alertou dos compromissos que devemos ter com a passagem de nossos ancestrais; me disse que poderia ser interessante encontrar uma forma de prestar as homenagens à minha avó, mesmo que distante, mesmo que sozinho e que, talvez, em outro país, eu encontrasse uma forma só minha de me conectar com Luiza. Alexandra, minha amiga, se dispôs a me levar ao seu pai de santo em Havana, a fim de consultarmos se haveria algum direcionamento espiritual para lidar com essa passagem.

Saímos num sábado ensolarado de setembro rumo a Havana. Passamos a viagem silenciosos, Ale e eu observávamos as paisagens que já nos pareciam tão familiares. Ela me segurava pela mão, sentindo meu receio à visita, disse: “si hay algo espiritual, aquí estás bien, aquí es cómo Brasil, Ecuador, aquí también es África”. Ale tinha a serenidade e o cuidado de uma irmã mais velha, de poucas palavras e, mesmo sem falar o mesmo idioma, nossa conexão já era forte o suficiente para ela compreender que algo me afligia com a perda de minha avó.

Chegamos a Havana. A casa de seu pai de santo ficava próxima ao mar, em uma pequena

---

<sup>8</sup> A Santeria cubana é uma religião de matriz africana, praticada na ilha de Cuba, com raízes na cultura Iorubá e relacionada ao sincretismo religioso cristão e às religiões dos povos indígenas da América Central, com registros da prática religiosa desde o século XVI. Labaniño (2017), em sua tese de doutoramento, analisa a cultura material dos ritos da Santeria para pensar as aproximações e diferenciações da Santeria Cubana com o Candomblé no Brasil.

vila que lembrava as ocupações de terra no Brasil. Uma casa de madeira simples, com uma mesinha e cadeira escolar na entrada da sala, como se fosse uma mesa de recepção e atendimento. Sobre a mesa, um colar de contas. Nossa entrada foi celebrada com entusiasmo, risos e acolhida efusiva. Ale, por ser filha da casa, já tinha intimidade e desenvoltura para se acomodar e, ao mesmo tempo, dar o tom de uma visita com objetivo. Ela me apresentou, pediu que eu me sentasse e disse: “ele precisa ser visto”.

O tom direto de Ale conduziu a visita. O pai se sentou, buscou concentração e calou, adquirindo um ar sério e pesaroso, bem diferente da energia com que nos recebera. Falando palavras inaudíveis e incompreensíveis, sua expressão foi cedendo espaço a um sorriso acolhedor. Ainda de olhos fechados, me disse: “Tu não és daqui meu filho, tu és de água doce, não é? Eu vejo aqui uma água marrom, às vezes calma, às vezes forte. Tu és de rio, e por lá te esperam, na beira do rio te esperam, precisas voltar”. Minha atenção na fala do pai de santo foi cortada pelas lágrimas de Ale, que chorava como quem confidenciava um ponto de não retorno.

Nada mais foi dito, o pai de santo abriu os olhos, me perguntou de onde eu era. Falei que era do Brasil, Amazônia, que minha vida inteira foi na ilha de Marajó. Pai Kesel carregou no decorrer da conversa um sorriso e um olhar de quem viu mais do que contou. Nos convidou a ir até o quintal da sua casa, ao fundo, bem ao fundo, uma grande árvore, era uma *Ceiba Cubana*, também conhecida como Iroko na Santeria. Observamos a árvore e, enquanto falava da importância do Iroko em Cuba, me dizia que havia conexões com meus ancestrais que estavam no meu caminho, por se fazer, mas que talvez ainda não fosse o momento. Sua fala era pausada e reflexiva. Pai Kesel me pediu que desse com ele três voltas ao redor da árvore e no final disse: “aqui é mar, teu povo tá longe, mas sempre que passares próximo ao mar, se lembre deles, jogue doces no mar, para a doçura das águas de lá se conectarem contigo aqui”. Leda Martins, em *Afrografias da memória* (2021), registra em palavras o que está na história desse país: os africanos não navegaram sós. Nossa história está nas águas, somos o fluxo, Atlântida, sentencia Nascimento (1989) e, ainda que o sistema colonial tenha empreendido uma saga de apagamento permanente do *corpus* africano, o corpo negro da diáspora nunca se desfez, não viajou destituído dos *signos, culturais, textuais e de toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade, étnica, linguística, de suas civilizações e história* (MARTINS, 2021, p. 31).

Parece-me de uma beleza tão bonita e certa Leda Martins apresentar sua proposição de *afrografias* como uma *coreografia lacunar da memória*, porque se relaciona com a ideia do corpo documento de Beatriz, do corpo negro como continente da memória, *não é à toa que a dança para o negro é um momento de libertação* (NASCIMENTO, 2018, p. 333). Entendo que

é uma dança, no qual há uma coreografia, porque ela nos pauta um movimento, um gesto que não é de todo livre. Há movimentos que orientam, movimentos que conduzem pra se compreender livres. Outros gestos conduzem ao retorno, à compreensão de um caminho prévio e, nesse caminho, signos não totalizantes; é lacunar, conclui a autora. Sendo o corpo movimento, a condução dos passos, registrada por Leda Martins em sua análise sobre os reinados do Rosário em Minas Gerais, ganha na palavra o símbolo máximo da ancestralidade. Ela transmite, atualiza e movimenta o tempo presente; é um saber expresso no movimento que *torna-se acontecimento não porque se cristalizou nos arquivos da memória, mas principalmente por ser reeditado na performance do cantador/narrador e na resposta coletiva.* (MARTINS, 2021, p. 184).

Em seus estudos sobre a construção da memória do tráfico transatlântico e a patrimonialização da *rota de escravos* na cidade de Ouidah, ou Ajudá, em Benim, Ana Lúcia Araújo (2009) disserta sobre o processo de construção de uma memória oficial da rota da escravidão em Benim, um dos principais portos de saída de africanos. Dentre os marcos patrimoniais erguidos, a escultura de Mawi Wata, divindade das águas, posta no local onde supostamente se encontrava a árvore do esquecimento, na qual, por questões religiosas, homens e mulheres africanos, escravizados, davam voltas ao redor, num gesto de os fazer esquecer de suas vidas passadas, suas histórias, famílias, sua terra, para ir em direção a uma nova vida no Brasil. Ainda debatendo a construção de uma memória oficial da rota da escravidão com objetivos distintos e conflituosos, Prado (2009) aponta que o único monumento construído pelo projeto da Unesco, *Rota do Escravo*, foi a *Porta do Não Retorno*, inaugurada em novembro de 1995, localizada na praia de onde partiam os navios negreiros.



**Figura 4** - A Porta do Não Retorno, em Benim.



Fonte: Getty Images / DEURSEN, 2020.

A ação de Pai Kesel, ao me convidar a dar as voltas na árvore, não me foi compreendida de imediato. No entanto, decidi cumprir com todo o sentimento de sagrado que aquele momento poderia significar. Senti que nossa ação, ainda que não dita, ainda que distanciada por um idioma e por uma defesa de ancestrais que estão no mar e outros que estavam no rio de água doce, ali se encontravam, compartilhavam de um trauma em comum, dos seus ancestrais. Porém, ainda assim, esses ancestrais haviam possibilitado, ali em Cuba, uma reconexão, um encontro, para partilhar de um gesto, para o não esquecer, para o nunca deixar de lembrar: sou de onde há um rio, na beira do rio me esperam. E ali, dando voltas no Iroko, ressignificamos o gesto dos nossos ancestrais, o retorno estava anunciado e a viagem apenas se iniciava.

A consciência de uma dança coreografada e lacunar da memória, de um apagamento não exitoso da cultura africana, apesar das marcas da dor, me recordam a todo momento que o pensar e produzir imagens trazem responsabilidades que me foram lembradas por Pai Kesel em Cuba, rememoradas nesta escrita, de um eu coletivo que hoje tem referências. Então, por que produzir? E de que noção de arquivo estamos partindo?

Vou aos poucos compreendendo que a materialidade das linguagens constrói uma lógica de linguagem e contraponho, assim, a noção de arquivo, não no sentido de negação da tradição de uma escrita fílmica que parte dos arquivos de imagens, mas no sentido de repensar a forma

de ver, porque se estamos no mundo hoje, estamos construindo formas de escrita, estamos reelaborando a travessia, reinventando nossa existência.

E voltamos à indagação também feita por Rosana Paulino em seu processo: por que produzir? A artista pontua que não há explicações que sustentem o ato de criar, que pode estar ligado a um desejo de comunicação e que a arte pode existir simplesmente para nossa apreciação e desfrute, porém que não se pode resumir a esses tópicos e linhas gerais, pois há casos de “seres comprometidos com uma busca que, em alguns casos, chega mesmo a dar sentido à vida e não daqueles preocupados em utilizar a arte apenas como meio para se alcançar status” (p. 20). E compartilha suas questões do sujeito coletivo e sua responsabilidade no criar:

[...] como não responder aos desafios impostos a mim como artista, uma vez que o grupo do qual provenho talvez seja a principal fonte de inspiração do meu trabalho? [...] Onde se situa a artista que subia em pés de fruta, que assistiu a diversas festas religiosas quando criança, que teve em sua criação um mundo mágico relacionado à cultura popular e que, depois de crescida, não se reconhece no universo da arte contemporânea que a circunda? (PAULINO, 2011, p. 22).

Reconhecer-me no processo de Rosana Paulino me faz refletir sobre o navegar constante e não findável da escrita textual com a escrita fílmica proposta, todas baseadas no poder da palavra enquanto ação, *impregnada de asé*, que articula, no momento de expressão, o *parentesco entre os presentes, os antepassados e as divindades* (MARTINS, 2021, p. 184). A condição de convergência de tempos, no tempo presentado projeto, constrói uma atenção permanente ao sentido de existência da pesquisa-obra, despertado pela imagem da artista que vê, no seu local de pertencimento, o sentido do seu fazer. Essa imagem despertou a relação com o eu-artista, que fazia do quintal de minha avó e de suas histórias o mundo do qual eu não podia me afastar. Sendo assim, o espaço da academia não era o fim em si, nem a tentativa de me afirmar como cineasta. Esses aspectos estavam postos na minha capacidade de realocar no tempo e na história esses fragmentos que me conformavam na chegada até aqui. Me interessa, nesse sentido, compreender com quem eu dialogava e com quem gostaria de dialogar a fim de compreender os significados de existência da pesquisa-obra, para além das minhas indagações individuais.

É desse entendimento que vejo o curta-metragem *Travessia*, de Safira Moreira<sup>9</sup>, como uma obra potencializadora das reflexões postas aqui. Safira, cineasta baiana, ao estudar cinema no Rio de Janeiro, objetivava a construir um álbum de família; frente à ausência de

---

<sup>9</sup> Safira Moreira é cineasta baiana, trabalha com fotografias de pessoas e famílias negras e a política da memória no Brasil. Em 2017, lançou o curta *Travessia*, premiado e reconhecido no circuito de festivais nacionais e internacionais.

registros de famílias negras, começa, então, uma busca por imagens de pessoas negras em fotos de família e pessoas desconhecidas, encontradas em feiras de antiguidades na cidade do Rio, identificando onde estão ou não estão as negras nessas imagens. A partir da imagem de uma fotografia de mulher negra que carrega uma criança, o filme aborda a questão do apagamento das identidades negras na história do Brasil. Uma foto que nos é apresentada de forma fragmentada, aos poucos, ganha o centro da tela e, por fim, apresentamos quem detinha o direito àquela memória: *Tarcisinho e sua babá*, em 1963.

*Travessia*, em sua premissa fílmica, aproxima-nos e fragmenta a experiência do olhar, forma essa que conduz o nosso olhar à imagem que abre o filme a partir do vestígio até a confirmação da ausência de uma memória endereçada à mulher negra presente na imagem. *Tarcisinho*, ali, representa o sistema, os que detêm o poder e o poder ter história. *Travessia* expõe o apagamento sistêmico do negro num país que estatizou a política do extermínio. Além desse aspecto determinante no discurso da obra, Safira, a partir da palavra, poema e testemunho, apresenta a permanência da falta de acesso e como a ausência se torna um traço marcante na experiência da memória e subjetividade do negro com os arquivos, uma vez que era – e ainda o é, respeitando o debate de classes – muito caro ter acesso à memória material fotográfica. Safira observa, em sua própria família, a forma como as estruturas de marginalização da memória se renovam e atingem outras gerações e como ela, enquanto cineasta, poderia refazer caminhos, visto que, na sequência final do filme, ela compõe quadros de famílias e casais negros, em retratos filmados, que reivindicam, no tempo presente, os retratos de família que nos foi negado. Ela afirma, no hoje, o direito à memória e à reescrita da história.

No filme, a cineasta toma ciência e ação de que, na relação centro e periferia, levantada por hooks (1995), o acesso a tecnologias de representação é também um campo de possibilidades de se contrapor às narrativas hegemônicas do cinema e de usar a própria linguagem audiovisual como campo de construção do devir negro.

No que tange ao debate sobre o espaço embranquecido da memória negra no Brasil, a compreensão de corpo-documento me ajuda a pensar a necessidade de perceber a especificidade do cinema, elemento da indústria cultural, como construtor de mentalidades, visões e estereótipos do negro, na constituição de uma identidade nacional e sobre a ausência de uma identidade negra no cinema brasileiro, por décadas. Filmar/falar, a partir dessas inquietações, é buscar compreender o que mudou, o que permaneceu, que discussão avançou, que espaço se ocupou e, principalmente, ver, na produção de realizadores negros, a reescrita da historicidade do lugar do negro no cinema e na arte brasileira. De certa forma, esses aspectos me fizeram decidir realizar os filmes no âmbito dos estudos de poéticas, na academia, compreendendo a

importância de uma ação polivalente enquanto pesquisador-artista negro. Se tomo como premissa a escrita de um eu-coletivo negro, gostaria de filmar e refletir essas imagens, em paralelo, porque creio que o tensionamento de estruturas legitimadoras de discursos, no campo do cinema e no espaço educativo acadêmico, é urgente.

Assim, a narrativa que se visa a construir aqui extrapola as obras constituintes e busca, paralelamente, ensejar um debate sobre a memória e o apagamento das identidades negras nas artes, partindo do que adverte Michele Lagny (2009):

O filme deve, portanto, ser tratado no contexto de suas relações com outros filmes ou outros textos. Isto nos conduz a construir a partir do reemprego ou dos indícios de entrecruzamento das redes intertextuais, admitindo que o jogo de troca não se faz em termos de influências determinantes, mas em termos de interferências complexas nas quais se entrelaçam elementos fragmentários. (LAGNY, 2009, p. 126).

Eu mergulhei no rio da memória, já estou encharcado; eu me apropriei da câmera, muitos estão nessa travessia. Neste momento, já não há volta atrás.

### ***AZUL QUE É A PURA MEMÓRIA DE ALGUM LUGAR***

Visitei, passados mais de oito anos, a casa da minha avó no dia 23 de janeiro de 2018. Dia 23 era o dia do aniversário de Luiza. O desejo de ida à casa era um reencontro, uma forma de estarmos mais perto, relembando ali, ao redor da mesa, os antigos aniversários em família. Combinei horário com o caseiro e entrei sozinho, queria sentir o que havia ficado e o que havia ido com o tempo. Sentar na mesa da cozinha e olhar para o quintal me fez compreender que nada havia mudado, que aquele lugar era o meu lugar, e que Luiza ainda habitava ali, na organização das panelas, nas xícaras de café empilhadas, na imagem de Jesus Cristo no alto do corredor, na toalha de mesa enfeitada com desenhos de galinhas da angola.

Caminhei por toda a casa, pelo quintal, colhi cajaranas do pé, balancei os cocos maduros no chão para ver se ainda tinham água. Por fim, acendi uma vela no altar de santos do quarto de minha avó, com sua cama no mesmo lugar, de anos, com seu armário carregado de documentos, bibelôs da sala agora guardados numa caixa, amontoados de roupas e revistas antigas. O altar continuava o mesmo: santos e outras imagens sagradas entre os brinquedos dos netos.

“É Deus comigo e São Miguel com as armas. Não me abandone, Vó, obrigado por tanto! Aqui, revisitando sua casa, celebro seu dia, todo 23 de janeiro é dia de festa”, foi o que eu disse à beira do altar. Fiquei observando a casa até a vela findar seu brilho. Olhei para a casa com

desejo de reconstrução, algo precisava ser feito para preservar a casa de Luiza. Segundo me relatou minha tia Lucileide, sair da vila de Mangueiras, no interior de Salvaterra, e ter sua casa em Soure, era o maior dos sonhos de minha avó – talvez por isso, ao receber da mão dessa mesma tia álbuns de minha avó, eu tenha encontrado algumas fotos suas em frente à casa em construção. Registrar a construção de um sonho foi o que minha avó decidiu eternizar ao ter uma câmera e a possibilidade de ter uma foto, uma forma de nunca esquecer o que ter uma casa significava.

As lembranças de Luiza iam adquirindo outros contornos, não estavam somente no coletar dos rastros de vida da casa, tampouco no indagar das memórias coletivas partilhadas com meus familiares. Luiza, sem eu notar, buscava estabelecer um outro lugar de encontro entre nós. Talvez há muito tempo esperado.

Ao longo das viagens ao Marajó, contatos eram restabelecidos. Eu não era o Rodrigo, eu era o neto da Luiza. Vizinhos, amigos da família, amigas de minha avó, as quais viam as janelas novamente abertas, se aproximavam para ver quem trazia movimento para aquela casa por tanto tempo fechada. As conversas banais eram acompanhadas de olhares atentos, o assunto era cortado por afirmações: “ele é todinho o avô, ele ri que nem a avó”. O referir-se a mim em terceira pessoa era como se fosse uma confissão a outras presenças que testemunhavam aquele encontro.

Numa das viagens, caí doente, dias de rede, *mufino*. Voltei a Belém, minha mãe e meu pai passaram a noite atentos à minha alteração de pressão arterial e ao suor constante. Muitas idas ao médico. Nada era identificado.

Retornamos a Soure, minha mãe dizia que eu precisava descansar a mente. Fomos para a casa de uma prima, com mais estrutura, pois, naquele momento, estar na casa de Luiza era um trabalho diário de pequenos consertos e limpeza constante para sanar a poeira acumulada de anos. “É uma viagem para descansar”, repetia minha mãe.

Nossas idas frequentes, a partir do meu retorno em 2018, eram celebradas e indagadas pelos familiares. Fazia anos que não passávamos tempo na cidade, como agora, e ao mesmo tempo vivíamos um reencontro. Tudo era novidade.

Num dos cafés da tarde, de muita conversa com os parentes, minha prima Meire falava dos banhos de erva que tomava, sob orientação da tia Roxita, para dar conta dos cansaços que vinha sentindo que, segundo ela, “não é só físico não, sinto umas tonturas, e a gente tem que se cuidar, né, primo? Tem muito olho e gente pra fazer malineza por aí, a gente que é daqui sabe dessas coisas, é melhor fazer do que desconfiar”. Pareciam-me tão profundas e banais as afirmações da prima; ela não precisava dizer muito, ela acreditava nos banhos e falava comigo

por saber que compartilhávamos da crença, por ser algo da nossa rotina, da minha infância com minha avó, por sermos dali, do Marajó. Naquela noite, Meire iria novamente ao encontro da pajé Roxita e nos convidou. Foi a deixa para minha mãe se convidar: “a gente vai também, quero saber umas coisas e Rodrigo anda doente”.

O encontro com Roxita não foi planejado, não sabia o que esperar daquela visita. Minha mãe e minha prima entraram na casa com ar mais cerimonioso, de quem pensava nas perguntas e temia as respostas que pudessem encontrar. Fiquei na sala, vendo jornal e esperando o tempo passar.

Ao escutar a voz de minha mãe, pus atenção para escutar as perguntas e orientações que eram pedidas à pajé, direcionadas aos cuidados com meus irmãos. A espera foi cortada por minha mãe: “o terceiro tá aqui, olha ele, anda doente, com uns picos de pressão, tenho receio dele ter herdado meu sopro no coração, ele é todinho eu na saúde. Vem cá, Rodrigo”.

Entrei na sala de reza de Roxita, silencioso. Roxita também parecia já estar cansada da longa visita de família, esperava por atender uma pessoa, mas seu tempo foi tomado por minha mãe que pedia orientações, rezas e banhos para cada membro da família. Roxita me sentou em frente a um altar com uma diversidade de santos, de vários tamanhos, com Santo Antônio e Nossa Senhora das Graças em destaque. Aos pés das imagens, fotografias de pessoas diversas, uma vela branca de sete dias e um quadro do Sagrado Coração. Roxita pediu que eu fechasse os olhos e elevasse meus pensamentos a Deus. Iniciou uma reza e uma bênção sobre minhas costas, com um pedaço de ramo, batendo as folhas entre meus ombros.

Não conhecia a reza, sentia a presença de minha mãe ao fundo, tentando repetir frases da oração e fazendo pedidos enquanto Roxita rezava. Senti um frio nos pés com a força das palavras ditas por Roxita e, por um momento, me senti levitar, enquanto a pajé batia o ramo sobre minhas costas, sentia uma corrente de energia acelerada por todo o corpo, era uma energia jamais sentida. Feita a reza, Roxita me anunciou: “meus santos saúdam teus santos, meu filho, és de pena e maracá”<sup>10</sup>. A fala de Roxita se misturou com o choro de minha mãe. O mistério estava revelado.

---

<sup>10</sup> Pena e maracá é a chamada linha do fundo da pajelança marajoara, linha de atuação na qual os pajés se dedicam somente à cura e caridade. Segundo os estudos de Vasconcelos (2020), ao realizar um trabalho antropológico no município de Soure, são rituais de cura comandados por Caruanas, encantados das matas e do fundo das águas.

## **MEUS SANTOS SAÚDAM TEUS SANTOS**

*Meus santos saúdam teus santos* (2021) é a primeira obra produzida que compõe esta pesquisa. Dentro da estrutura narrativa proposta, o curta-metragem pode ser compreendido como a obra final de uma linha narrativa em trilogia. *Meus santos* é o fechamento da viagem e mergulho no rio da memória familiar, do reencontro com Luiza. Enquanto proposta fílmica, a obra se centrou no campo da memória ritualizada desse *Orí*, na perspectiva de Beatriz Nascimento (1989, s.p.), quando ela aponta que “o rito de iniciação é um rito de passagem, de uma idade para outra, de um momento para outro, de um saber pra outro, de um poder atuar para outro poder atuar”.

Em *Meus santos saúdam teus santos*, decidi por focar a construção narrativa nas primeiras experiências vivenciadas na Casa de Missão e Caridade Santo Antônio, no bairro do Tucumanduba, na cidade de Soure. A Casa de Missão é o sítio mantido pela pajé Roxita, onde ela acompanha e se dedica à prática e permanência dos saberes populares da pajelança, como forma de manutenção e preservação dos saberes ancestrais da encantaria marajoara.

Na noite de visita à casa de Roxita, com sua saudação, um universo se abria diante de mim. Roxita me anunciou naquela visita e no passe, em que eu havia recebido guias espirituais de herança de minha avó, havia três gerações de minha família, que me aguardavam para dedicar-me à missão na pajelança, *de novo se escapa, de velho não*. Havia na fala de Roxita, uma conversa esperada, uma história há muito guardada para ser contada a mim. Esperavam-me na beira do rio e já era dada a hora, se passava da hora, me dizia misteriosamente Roxita. Por fim, ao me falar dos banhos necessários e do convite a vivenciar a missão, sob seu acompanhamento, Roxita finalizou nosso encontro: “e essa doença não era nada, todos esses mal-estar que tu vens sentindo eram pra te trazer até aqui neste encontro, pra te anunciar a missão, é como se fosse uma doença do fundo<sup>11</sup>, que se dá para receber a missão, tudo vai passar e tudo vai melhorar, de agora em diante”.

O encontro com Roxita, com toda profundidade e perguntas que gerou, me deixou mais forte o sentimento de pertença, de que a conexão com minha avó não era um sonho, uma saudade, era ancestral. Havia um porquê que não se explica, não é coisa de livro, como sempre me repreende Roxita, me chamando a viver e sentir a pajelança pela vivência e não pelo

---

<sup>11</sup> Cavalcante (2008, p. 48), ao estudar os ritos de iniciação na pajelança marajoara, no caso de pajés de *nascença*, aquele que traz o dom do ventre ou *agrado*, o qual o dom se manifesta tardiamente, aponta que, segundo estudos e relatos da região, ambas iniciações são marcadas por um acometimento de uma doença do fundo, o que os leva a buscar ajuda com um pajé experiente, sendo este o primeiro passo para o iniciante aprender a se comunicar e controlar suas entidades.

entendimento – “eu não vou te formar pajé, não, menino, e outra, se for pra comparar com esse mundo dos brancos, eu posso dizer que tem muito chão, ainda estás na primária”.

O sentido de responsabilidade, em criar as imagens da história dessa família, ganhou nova camada ao receber a notícia da herança espiritual. Responsabilidade que não foi recebida com peso, mas com desejo. A conexão espiritual com minha avó me possibilitaria uma construção ritualizada da memória, apontada na afirmação do *Orí*. Ainda em 2018, comecei a participar dos rituais de assentamento e fortalecimento do sítio de Roxita. A pajé, que acompanha seis jovens com o “dom da pajelança”, diz que o faz por acreditar que a pajelança é um saber ancestral e que não pode acabar:

[...] eu celebro cada pajé ou cada jovem que bate na minha casa e eu vejo que ele tem a missão, toda vez que eu vejo um jovem com o dom do pajeísmo, uma luz branca sai do alto da cabeça rumo aos céus, eu agradeço e me disponho a ajudar, porque cada um que chega me faz acreditar que sempre vai ter alguém pra fazer a cura e a caridade (informação verbal)<sup>12</sup>.

Os primeiros registros feitos no sítio são do assentamento na mata, retiro de um dia que a pajé levou todos os médiuns da casa para se deitarem na mata a receber forças de suas entidades. Além dos médiuns, são convidados os serventes de cada pajé, como são chamados os ajudantes, assim como frequentadores da casa e toda aquela pessoa que busca por cura e livramento. Deitados de branco, sob as árvores e o vento que vem do rio, todos adormecem a fim de buscar conexão com os guias. Roxita reza e chama pelos caboclos entre orações, doutrinas e direcionamentos de pedido, enquanto toca seu maracá e defuma o corpo dos presentes.

As imagens do assentamento, registros de setembro de 2020, não foram pensadas a fim de construir a narrativa, mas me apropriar da câmera era uma ação importante e isso não estava mais em negociação. Passei a ter a câmera comigo sempre que estava autorizado a filmar nossos encontros e rituais no sítio. Quando possível, levava amigos a fim de colaborarem com o registro, posto meu compromisso maior que era o de me dedicar à vivência no sítio e a desenvolver o dom.

---

<sup>12</sup> ROXITA. **Entrevista**. [26 fev. 2021]. Entrevistador: Rodrigo Silva. Soure (PA), 2021.



**Figura 5** – Ritual de desenvolvimento dos médios na Casa de Missão e Caridade Santo Antônio.



Fonte: *Meus santos saúdam teus santos* (ANTONIO, 2021).

A feitura e o registro das vivências no sítio começaram a ser pensadas como primeira obra quando comecei a formatar, enquanto projeto audiovisual, a estrutura documental da vivência no sítio para apresentar a um edital emergencial da Fundação Cultural do Pará, Rede Virtual de Arte e Cultura, que oferecia bolsas de criação artística de múltiplos formatos, para apresentação e distribuição virtual. Com a aprovação do projeto em novembro de 2020, pude começar a pensar em uma estrutura de produção audiovisual mínima que me permitisse experienciar a direção cinematográfica e ter recursos mínimos para contar com uma equipe.

A filmagem de *Meus santos* me possibilitou compreender, na prática, as múltiplas possibilidades de (re)construção dessa memória. Há uma convergência de tempos e urgências do ser dito ao nos depararmos com a ausência e com a possibilidade de ruptura dos silêncios.

Nessa primeira ação do registro, havia as imagens dos álbuns de família, coletadas no processo de entrevista com familiares; havia o retorno ao Marajó e o redescobrimento daquelas paisagens como paisagens da memória; há uma herança espiritual de Luiza; e há Roxita como a guia espiritual que me convida a me assumir como um corpo-quilombo que carrega, em sua vida, a missão de conexão e cura do seu povo. Porém, compreendi também, no fazer fílmico, que as respostas não são imediatas e que não há porque ansiar tê-las nesse momento; há o caminho e há as possibilidades. Busquei, ao decidir por me expor atrás e frente à câmera, a construção de uma narrativa celebrativa, do reencontro, das possibilidades e impossibilidades que me trazem a ausência. No campo das possibilidades, também decido expor as dúvidas e vulnerabilidades. O entendimento do corpo-memória e da herança ancestral me fazia perguntar,

no momento da filmagem, se eu estaria pronto para lidar com essa outra dimensão do corpo-memória, com esse novo estágio de vida que o Orí me trazia. Entendi, ali, que precisava estabelecer um diálogo com minha avó, o diálogo fabulado, do que eu sinto que tenho e posso falar agora: estaria eu pronto, vó, para essa missão que me deixas?

Para a construção desse diálogo atemporal com minha avó, me pareceu necessário colocar em formato de carta as frases, lembranças de sonho e imaginar o que me seria dito ou o que eu gostaria que me fosse dito por minha avó no último encontro no hospital. Na carta que inicia o filme, me dediquei a coletar frases do meu caderno de memórias, frases ditas pelo pai de santo Kesel, em Cuba, frases das minhas conversas com Roxita, trechos de conversas ao telefone com parentes. Fiz, então, essa colagem de vozes ancestrais a partir dos chamados e repreendas recebidos em Soure, na casa de missão de Roxita, das entidades que lá chegaram com algum aviso ou cobrança.

Outro ponto de reflexão era minha presença em cena, esse corpo reafirmando sua presença naquele território, naqueles lugares da memória de infância que voltam a ser ocupados por mim. Nesse ato, também intencionei estar de branco, no sentido de afirmar que sempre estive ali, que meus ancestrais ali estavam e esperavam por mim, como as entidades da pajelança espalhadas por aquele território, que nos olham e nos acompanham. Essa fabulação, o corpo-memória de Beatriz Nascimento, me parecia carecer ser firmada em cena. O corpo em cena também me parecia uma forma de não negociar mais o registro em câmera. As fotos encontradas na casa de minha avó e compartilhadas por minhas tias, além dos trabalhos e filmes como o *Travessia* de Safira Moreira, expõem como o momento da foto era um momento ritualizado, dada a inacessibilidade das câmeras para muitas famílias. Assim, estar frente à câmera e fazer o registro dessa história familiar era a presentificação de um descendente de uma história não contada, é convergência de tempos, um corpo-documento que se apropriou das ferramentas do narrar. Eu precisava estar em frente à câmera para me verem, para verem os que me antecederam, pois há movimentos anteriores a mim na luta pela afirmação de nossas vozes e imagens que hoje não negociam sua imagem na construção de uma história de um país.

**Figura 6** – Rodrigo, em cena, para o curta *Meus santos saúdam teus santos* (2021)



Fonte: *Meus santos saúdam teus santos* (ANTONIO, 2021)

## **CASA DE LUIZA, MOBILIZAÇÕES NASCIDAS DO REAPRENDER A VER**

*Ananse* foi a aranha capaz de tecer uma grande teia e conseguir o baú de histórias das mãos de Kwame, permitindo que todos tivéssemos histórias. Ela acompanhou seus filhos pelo mundo, é o que afirma Zélia Amador de Deus. O mito de *Ananse*, segundo a autora, “se renovou e se renova em diversos lugares das Américas” (DEUS, 2020, p.43). A travessia que, como já pontuamos, não foi solitária, para Zélia Amador, foi alicerçada pelas divindades que os acompanharam. *Ananse* estava lá e são esses vestígios, afirmações do *antes*, de onde foram arrancados, que possibilitam a reconstrução pessoal e coletiva dos africanos e seus descendentes, mitos estes que alicerçam e se refazem nos tempos “a partir de referências de perdas, trocas e simbioses” (DEUS, 2020, p. 44).

Identificar e nomear vestígios, construir na ausência, é um signo da existência negra nas diásporas. Os mitos punham em diálogo as pessoas negras no sentido de refazer no presente o ritualizar a memória para a cura coletiva, para honrar os ancestrais e para presentificar ações de um corpo no agora, que do vestígio não pode mais demarcar início e fim; é um corpo que, segundo Amador de Deus, “sempre terá uma tarefa coletiva, que fala por si, mas também fala por uma raça e uma ancestralidade” (DEUS, 2020, pág. 46).

O *aquilombar* é, nesse ponto, compreendido pelo tornar-se no coletivo. A partir do mito de *Ananse*, propõe-se o corpo como marca da diáspora, que só se ativa enquanto território de memória no encontro posto, segundo Zélia Amador. quando *ele* (o corpo) *assume uma postura de proximidade com os demais corpos do grupo social em que vive e a performance salienta esses movimentos [...] provoca um realce e um pensar sobre essa atitude*. Se é no encontro que o corpo ativa sua existência enquanto ser coletivo, Zélia termina por afirmar: “o corpo negro há que ser analisado no campo da performance. No que tange à performance, seja qual for o campo de estudo, ele não consegue se desvincular de sua origem, que tem como centro o corpo em completa interação do eu, indivíduo, com o coletivo, o social” (DEUS, 2020, p.48).

Os estudos de Leda Martins reforçam o pensamento agregador da performance e do aquilombamento como forma de reconstrução da dignidade negra ao falar dos gestos e das danças nas festas de Nossa Senhora do Rosário, em Minas Gerais. A autora afirma que os agrupamentos de diferentes grupos se sobrepõem às “históricas divergências e rivalidades étnicas e linguísticas” (MARTINS, 2002, p. 77). “O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz” (*ibidem*, p.80).

A abertura desse meu baú da memória, ou melhor, a ativação de meu corpo enquanto território da memória é fruto de um diálogo constante com Luiza, objeto-personagem, guia mestra nesta travessia, e com meu pai, interlocutor. Tudo aqui é fruto do encontro. E, neste processo de ativação do eu coletivo, compreendo esta escrita da memória como um mecanismo de acúmulo, de uma nutrição que articula conservação, reconhecimento, ressignificação e partilha de representação. O que significa a casa para os outros agentes desta família? O que esses rastros da memória trazem de sentido comum, por que preservar esse espaço? Quando Leda identifica que o coletivo suprime o individual no processo de atualização dos ritos, ela pontua a temporalidade espiralada como primazia do movimento ancestral; é nesse movimento que “os eventos, desvetidos de uma cronologia linear, estão em processo de uma perene transformação [...], Nessa sincronia, o passado pode ser definido como o lugar de um saber e de uma experiência acumulativos, que habitam o presente e o futuro, sendo também por eles habitado” (MARTINS, 2002, p. 85). O que fazer, então, com o passado? O que fazer desse lugar impermanente?

Iniciei a pesquisa um semestre antes da pandemia de covid-19. Nesse período, me mudei para casa de meus pais para oferecer suporte logístico em meio às restrições físicas. Foi o momento em que me aproximei de meu pai, Ronaldo; pude compartilhar com ele o interesse

em contar a história da família. Eram muitas perguntas não feitas, queria saber da construção da casa, como se deu a ida de Mangueiras para Belém e logo o retorno a Soure, com que idade meus avós fizeram essa travessia do retorno. Possuía relatos muito dispersos da história da família entre Mangueiras e Soure. Tinha a informação de que meus avós, Luiza e Antônio, eram primos de primeiro grau, e se mudaram para Belém juntos e com minha tia-avó Joana, irmã mais velha de meu avô. Minha tia Lucileide, que cuidou dos meus avós até o falecimento de ambos, me confessara, em pequenos encontros de família, que a casa em Soure era um sonho de minha avó, que ela havia feito uma mobilização pessoal, inclusive de uma poupança, vendendo *tupperware* para, um dia, realizar o sonho da casa da velhice, de volta ao Marajó.

Nas conversas com meu pai, ele cruzava lembranças da construção da casa com seus anseios pessoais. Falava da obra e estabelecia uma relação direta com a necessidade de reformas da casa no agora. Para ele, a memória da casa e da família só estaria assegurada com a sua reestruturação física. No ato de recordar estava a urgência de uma conversa entre os irmãos para entender quem seria o responsável ou como eles poderiam dividir essas responsabilidades – as demandas financeiras de preservação da casa enquanto espaço físico. A venda da casa não era cogitada, não estava em negociação, *foi o pedido final de sua avó, meu filho, não se desfazer da casa.*

As conversas com meu pai me convocavam a refletir sobre que mecanismos da memória eram necessários ser ativados para que ela se configurasse como patrimônio. A casa era um patrimônio da memória para além do seu sentido físico? Nessas trocas, me atentei ao seu movimento, ainda que inconsciente, de fala do passado para por em diálogo uma proposição de futuro. Por muitas vezes, nos sentamos à mesa, no café da tarde, para rever as fotos que compõem esta pesquisa-obra. O ato de trazê-las ao cotidiano era um convite à partilha das lembranças da casa. Tive lembranças vivas do quintal com galinha, pato, marreco, jabuti, muitas árvores frutíferas. Lembro das férias de verão, de sempre termos, nas garrafas de água da geladeira, água de coco do pé. Havia um pequeno lago pro jabuti, à beira do qual meus primos e eu passávamos horas com nossos legos e *power rangers* esperando sua aparição. Eu ativava constantemente essa lembrança e, depois de muito partilhá-la, lamentei não ter fotos do quintal da minha infância.

Meu pai Ronaldo, por outro lado, se conectava com suas lembranças da construção da casa, de como ela se tornou um processo de família. Falou que as janelas ele foi ele que as colocou, que o mármore das janelas ele que comprou com o vizinho, que ele e meus tios faziam viagens semanais de Belém a Soure, no tempo livre dos seus trabalhos na cidade, para se debruçarem na construção – o que ele definiu como uma casa feita aos finais de semana, com

cerveja e alegria.

Compreendi que a casa era um sonho coletivo, feito a muitas mãos. Foi a partir das mágicas do encontro familiar e sua consequente ativação de memória que pude me dar conta disso, além da ritualidade da fotografia, identificada nas fotos coletadas e compartilhadas com minhas tias, as quais deram a ver muitas imagens da construção da casa, das minhas tias, primas e avó em frente à obra, meus tios trabalhando, meus avós e os netos ao lado da casa em construção. Poucas fotos temos da casa pronta. A casa construída, os encontros nas férias de verão, os aniversários registrados... Ali estava o sonho materializado; ali a história já se escrevia na celebração da casa de Luiza enquanto um continente da memória da família.

**Figura 7** - Construção da casa de Luiza.



Fonte: Arquivo Familiar, ano não identificado.



**Figura 8** - Antonio e Luiza, com suas netas e netos, posam frente a casa em construção.



Fonte: Arquivo familiar, ano não identificado.

## **CAMINHO SE FAZ CAMINHANDO, O JOGO DA ENCENAÇÃO DA MEMÓRIA**

É dos cafés da tarde com meu pai que nasce a proposta do segundo curta-metragem. Minha proposição a ele era de realizamos uma viagem a Soure, na Ilha do Marajó, para vermos como estava a casa, limpá-la, cuidá-la; passar uns dias na casa que tinha nos rendido uma nova intimidade, que tinha feito florescer uma partilha.

Meu interesse era o de olhar para aquele espaço como esse território onde repousam essas memórias, ainda não entrelaçadas no todo. Me interessava ver como meu pai via e sentia a história da família, observar seus silêncios, escutar novamente as histórias da beira da pia, agora da boca de meu pai. Cozinhávamos juntos ao redor da mesa, escutando a rádio marajoara – a mesma escutada por minha avó, a mesma vinheta sonora da infância, o mesmo locutor, os anúncios das festas de terreiro dando espaço à divulgação das festas de aparelhagem. Nas notícias, permanências do que faziam daquele lugar o meu lugar: *até terça-feira a maré boa pra banho está das 11h30 às 15h00, hora boa pro banho e pra comer um peixinho frito, na vazante, cuidado com as arraias da praia do pesqueiro.*

Não sabia onde começar a filmar. Ao longo dos dias com meu pai, ia criando situações para ver como ele reagia, buscando mais uma relação de registro dos nossos dias em Soure, do que pautar um ritmo de filmagem. Filmei inicialmente com o celular e íamos provando

situações. A casa ia ganhando uma energia de renovação com nossos dias lá: cuidamos do quintal, limpamos a cozinha, arrumamos o armário com as louças guardadas da minha avó. Conforme os dias iam passando, comecei a desejar, junto a meu pai, a reforma da casa: *e se mudar o forro? E se a gente pintasse a casa de outra cor, uma cozinha na área externa pra voltarmos a fazer encontros de família aqui?* Foi com o sintonizar do desejo dele que encontrei a premissa do curta. Propus que fizéssemos o orçamento, levantássemos necessidades para sairmos do desejo e vislumbraássemos a possibilidade da reforma.

A proposição ativou meu pai, que buscou papel e caneta e começou a identificar as necessidades no banheiro, na cozinha, a construção de uma cozinha externa, criar um espaço pra piscina de plástico embaixo da mangueira... Sorríamos juntos já imaginando a reforma fabulada: “quero casa branca com janelas azul petróleo”, dizia eu; “ótima ideia, podemos fazer uns desenhos do estilo marajoara na parede da frente”, respondia meu pai. “Quem sabe fazemos um espaço de *hostel* ou dormitório”, eu completava; “Luan vai se chamar o espaço, lembrando Luiza e Antonio”, finalizou meu pai. Foi nesse diálogo que encontrei a forma de deixar o meu pai o mais cômodo possível com a câmera. Nos dias que se seguiam, elenquei as situações que constituíam uma narrativa da reforma da casa, a ida às lojas de construção... Perguntava o passo a passo a meu pai e ele falava da importância de ligar para os irmãos, de fazer por etapa, cuidar das urgências. Apresentei-lhe a forma de fazer cinema, expliquei o “ação”, que dizemos após confirmarmos que tudo está a postos, quando som e câmera apontam estar gravando. Chamei meu amigo fotógrafo para que nos encontrássemos em Belém e brincávamos de só chamar meu pai de “ator”. Pedi que ele escolhesse o figurino, e me chamou a atenção quando fez questão de usar o chapéu de sol de minha sobrinha: “foi presente da minha neta”, disse ele. Senti que, ali, meu pai se sentia visto; sua voz, sua história e seus sonhos estavam sendo reconhecidos, era importante, “tinha um fotógrafo profissional pra gravar”, dizia ele. Eu ria, emocionado, quando o telefone tocava e ele respondia “depois te ligo, estamos filmando”.



**Figuras 09 e 10 - Bastidores de gravação de Casa de Luiza, 2021**



Fonte: Making of de Raoni Figueiredo, 2022.

A costura narrativa se construía nas situações em que meu pai se sentia livre. Não havia condução de atuação nem de diálogos, a orientação foi mínima: “vamos registrar o desejo de reforma, pai, como seria?”. Nessa troca, enquanto registrávamos o sonho da reforma, eu seguia com a reflexão de como relacionar nossos desejos, do que significava para mim o registro da memória. O que esse registro me sinalizava foi entendido naquele momento como um uso do passado em favor de um futuro, o que também é válido do entendimento da memória, mas ainda faltava algo; havia algo do que me fazia voltar àquela casa que ainda não havia se materializado no registro com meu pai.

Retornei, então, às fotos de família. Para mim, tudo partia delas. Revendo-as, conseguia identificar o sentimento que movia a mim e a meu pai naqueles dias compartilhados na casa. Reafirmava-nos a pulsão de vida que tínhamos naquela casa – abrir as janelas, deixar o sol entrar, a cumbia tocando nas ondas marajoaras, reproduzindo sinais de rádio do Caribe... Aquilo existiu e voltava a existir. Visitar o passado, com o retorno à casa e às imagens, não me despertava ausência. As imagens de família tinham som, aquelas paredes tinham vida. Lembro de comentar sobre minha busca com essa pesquisa-obra com um amigo historiador que me compartilhou os últimos diálogos que teve com sua mãe, quando ela foi retirada de sua casa

para casa de uma filha para ser cuidada. Ao indagar sua mãe de sua visível tristeza, ela lamentou: “essas paredes não significam nada pra mim”.

Para mim, aquelas paredes seguem significando. Não era possível, naquele momento, olhar para aqueles espaços vazios, quase sem móveis, e aceitar que aquilo ali era o retrato da casa e da família. Reforma e ativação da memória com as fotografias, foi das trocas com meu pai e do nosso entendimento distinto do sentido de preservar que vi que ambos, à sua maneira, fazíamos do nosso processo do retorno uma convocação à família – o que ele, no filme, propõe como manter um patrimônio sentimental. No fazer, ele me fez entender o que *Casa de Luiza* propunha para mim, para ele, para o público: fazer a gente identificar, nomear e celebrar nossos patrimônios sentimentais.

Na casa de Luiza, as imagens encontradas e compartilhadas com minhas tias foram o fio condutor do processo de significação de meu retorno. Minha indagação no encontro com essas imagens mudava minha premissa quanto à existência desta pesquisa-obra. Em um primeiro momento, a ausência dessas imagens era o elemento motivador para encontrar formas de narrar a existência dessa família e afirmar minha história como sujeito negro, construído no coletivo, e como artista, a partir de processos de subjetividade e criação intrinsecamente relacionados.

Estava, em um primeiro momento, apegado a uma ideia de enfrentar a falta de arquivos e lidar com ela a partir da ausência e como isso nos reverbera, de diferentes formas, enquanto pessoas negras, isto é, o apagamento sistêmico da população negra na história deste país e como o direito à imagem e à memória chegava até a mim, na perspectiva da negação. Por outro lado, ao me deparar com as imagens, a alegria do encontro com o arquivo, a perda do referencial de partida do projeto e o não saber como ler as imagens, como utilizá-las, como ativá-las frente a toda caminhada já percorrida e, principalmente, frente a um arcabouço teórico que me conduzia a refletir a ausência das imagens, só me foi possível, no processo de construção fílmica com meu pai, compreender que não havia o que temer; havia que refazer as perguntas, me cabia ali compreender e me apropriar da responsabilidade de oferecer àquelas imagens um outro futuro que não o esquecimento. Trazer significado ao encontro, oferecer um reenquadramento de valor para a família e narrativo na partilha do eu coletivo artista que, nesse momento, entendo como uma oferta da história de Luiza a seus familiares em sentido amplo, em sentido de quilombo: a possibilidade de fabular novos futuros, por conta de uma nova consciência do presente, estabelecendo novos sentidos para aquelas imagens.

As imagens de minha avó frente à sua casa em construção, nos barcos que registram suas travessias ente Mangueiras e Soure, Belém e Soure, as festas de aniversário... Ali estava o

alicerce de pertencimento que tanto busquei por outros caminhos que não o caminho de casa. Esse retorno, dentro do chamado da pajelança, feito por Roxita, representa hoje, para mim, oferecer dignidade à história dessa família, em especial a meu pai que, ao longo de sua vida, não havia visto a história de nossa família como digna de ser partilhada, narrada. Fora necessário encontrar e compartilhar essas imagens de família para que pudéssemos falar de como chegamos até aqui.

Dar-me conta desse processo, nas costuras desta pesquisa-obra com meu pai, me trazia dor, me fazia pensar na violência a que fomos expostos a ponto de diminuirmos nossas existências – e que complexo meu pai despertar para essa partilha somente a partir de um processo formativo do seu filho. Meu pai, assim como eu, ao me propor o mestrado e me propor a dirigir, lidava com a necessidade de uma validação de si no mundo, numa medida imposta por um outro que apagou e cerceou certos corpos e suas subjetividades. Naquele momento de troca e partilha de sentidos com meu pai, decidi por me focar na beleza da possibilidade de construirmos isso em vida e na potência de criar novas possibilidades de futuro para as imagens encontradas e para a memória que tenho dele.

Na feitura de *Casa de Luiza*, compreendi que oferecer às imagens um devir tinha a mesma importância que a preservação da memória do presente vivido ali, nos dias de filmagem com meu pai Ronaldo.

Compreendi, no processo de produção de ambos os filmes, o trabalho não pela perspectiva da ausência, que havia em meio a todo processo, mas como a vivência de um despertar espiritual que me levaria para outro nível de conexão não só com Luiza, mas com a ancestralidade – havia imagens dispersas, recordações fragmentadas, histórias não lineares e inconclusas nos diálogos com café com meu pai. Fui me propondo, aos poucos, o reordenar de peças; fui me propondo a viver também as não respostas do processo. Na metáfora do montar o quebra-cabeças, me dispus a montá-lo, consciente de ausência de peças, sendo o ator de propor a montagem, a própria validação do ato.

John Akomfrah, em *A memória e as morfologias da diferença*, fez considerações que foram de fundamental importância para o entendimento do que eu me propunha com esta pesquisa e de como encarar todo processo de escrita, textual e fílmica, que caminhou em paralelo nesses últimos anos. Ao refletir sobre os significantes dos estudos de políticas de identidade, na forma como sua filmografia era compreendida ou alocada, o autor pontua o aspecto temporal das políticas de identidade como questão fundamental que o distancia e o faz ver como uma má atribuição ao seu trabalho. Para ele, essa categoria descritiva limita no tempo e no espaço, cria linearidade e estabelece um fim. Logo, seu trabalho é o oposto disso, é a *antipolítica da*

*identidade*, que “remete sempre à jornada em direção a algo e nunca a uma confirmação de algo... é sempre um esforço de abertura, sempre um esforço para evitar os perigos e as armadilhas de fechamento” (AKOMFRAH, 2017, p.30).

Akomfrah possui um trabalho com arquivos filmicos fundamentais, se tornou uma referência base para cineastas, não exclusivamente negres, que se debruçam sobre os arquivos. Daí tomo a liberdade de abrir espaço para ele nessa construção de pensamento de base de mulheres negras. Parece-me fundamental ele fazer uma negação da alocação de sua produção fílmica no que é entendido como política da identidade e, de igual maneira, acreditar na importância dessa categorização – não pela forma que ela é pontuada, mas no que ele compreende dela, da convocação que ela faz, de centrar-se não no que é, mas o porquê do seu sentido de existência enquanto campo de análise:

isto é, dizer que uma obra está inscrita em uma política de identidade é dizer que foi construída sobre a tentativa de evidenciar e localizar as consequências da identidade, quer dizer a obra está quase sempre atolada de um esforço de trazer à superfície as consequências teóricas, culturais e psicanalíticas implicadas em qualquer invocação do termo identidade (AKOMFRAH, 2017, p. 30).

O autor nos convoca ao indagar o porquê da identidade, pensando-a dentro dos processos do tornar-se, afastando a perspectiva do fato. Logo, o entendimento da política da memória proposto está para além da localização no tempo-espaço da história; é um tempo constante, é tornar lúcido o que não pode mais ser negociável. Parece-me ainda mais válido para o meu processo – e talvez, aqui eu esteja inclusive caindo no equivoco de buscar uma validação do caminho trilhado nesta pesquisa-obra – quando o autor coloca a dimensão do tempo, desde a perspectiva do compromisso com um novo, que reconhecesse o antigo, às faces de Jano, já que ele amplia a dimensão de entendimento das obras que ele produziu quando parte do *Black Audio Film Collective* (BAFC): “a obra era muito mais que um projeto híbrido: nem drama nem documentário, nem filme nem obra de arte, nem história ou ensaio, nem fato nem ficção, Era uma prática situada em algum lugar entre a história e uma série de e contra mitologias” (AKOMFRAH, 2017, p. 31).

Senti-me convocado, em muitos momentos do processo da escrita fílmica, a ver no sentido do caminho híbrido não só das obras, mas das motivações híbridas do fazer, fundamentais também para o autor em pauta, por compreender uma demanda do intenso agora, frente ao processo de construção de sentido partilhado com meu pai, em *Casa de Luiza*. O lidar com os arquivos não sabidos no momento da proposição da pesquisa-obra me levaram a desenvolver um estudo diário de como lidar com elas, como significá-las frente a um processo disparado a partir de suas ausências. Em meio a isso, o ser como verbo-ação da pesquisa,

localizado na afirmação do sujeito, corpo-memória que propõe o sentido de comunidade, se deflagrava numa interlocução imediata, que me cobrava a proposição de significados do porquê que sustentassem a abertura de meu pai para o atuar para a câmera.

Frente a essas demandas, compreendi que o processo de tornar-se do qual fala Akomfrah, ao debater a política de uma memória, está relacionado ao tornar-se que proponho na afirmação do eu-negro artista e essa afirmação, naquele momento, residia nos arquivos encontrados e só se realizaria ressignificando seu valor enquanto documento histórico. Precisava, pois, utilizá-lo como ferramenta para fazer da casa de Luiza monumento frente à inegável experiência da diáspora negra de construção de sua subjetividade a partir da ausência e da ruína, o que, segundo o autor, leva os artistas diáspóricos “a se conectar com a questão da memória, com a questão do fantasma, com a questão do intangível – é através destes que o artista descobre o monumental, os caminhos em que ele se localiza na sua cultura e no seu presente” (AKOMFRAH, 2017, p. 34).

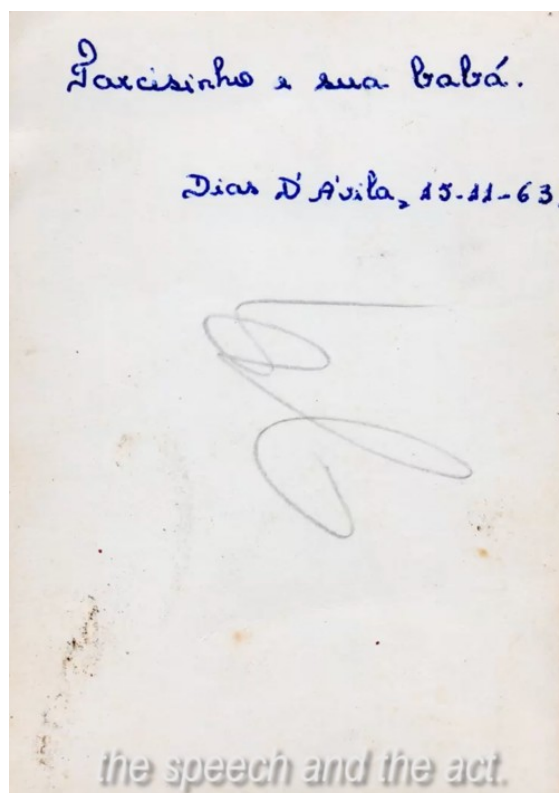
Foi desse entendimento que vi, na inserção das fotos, registradas com as vidas que deram sentido àquele espaço, hoje vazio, a possibilidade de oferecer a elas novos significados e de fazer conectar a minha busca nesse tornar-se com o desejo de meu pai, da casa, onde essa memória habita e repousa, manter-se memória ativa e ruína em reelaboração. Acredito que nessa ação, surgida do encontro e retorno, do desafio do meu pai posto em cena, reclamamos o passado de forma a fazer das imagens produzidas os repositórios de imagens que suportam hoje, de forma reelaborada, a memória existente naquela casa, no seio dessa família.

Na reflexão da política da memória, retomei o debate sobre a imagem ausente da obra de Safira Moreira em *Travessia*, mencionado acima, com a indagação de como relacionar a minha história com a história de um país no qual pessoas negras vivem, estruturalmente, com a ausência e o vestígio como base para o narrar e o fabular. Compreendi que ainda que possuísse e, hoje, esteja apropriado dessas imagens familiares, o signo da ausência ainda se faz presente. É dessa constatação que o diálogo com os outros corpos negros, marcados igualmente pelo signo do ser o outro, ou ser duplo, ou, como pontua Akomfrah, lidar com o fantasmagórico na constituição do ser se torna fundamental dar significado a essas imagens hoje. É nessa premissa que o entendimento de não caber num determinante de início e fim, de uma linearidade da história, que as narrativas propostas aqui não cabem. Isso porque uma história oficial está pautada na exclusão e diferenciação e a tarefa se torna, então, estabelecer essas contranarrativas, como o fez Moreira ao responder à imagem ausente, construindo os retratos negados das famílias negras no agora e dando um significado dignificante para toda uma ancestralidade. Nesse sentido, Akomfrah vai pontuar que nossa tarefa, ao “abraçar os arquivos”:

não diz respeito tanto a descobrir o passado ou a descobrir o passado de alguém, mas pelo contrário, relaciona-se com o começo do self ou com os começos do próprio indivíduo que reclama esse passado, reivindicações de um lugar chegam por meio do desvio da autorepresentação, por meio do desvio da memória. (AKOMFRAH, 2017, p. 35)

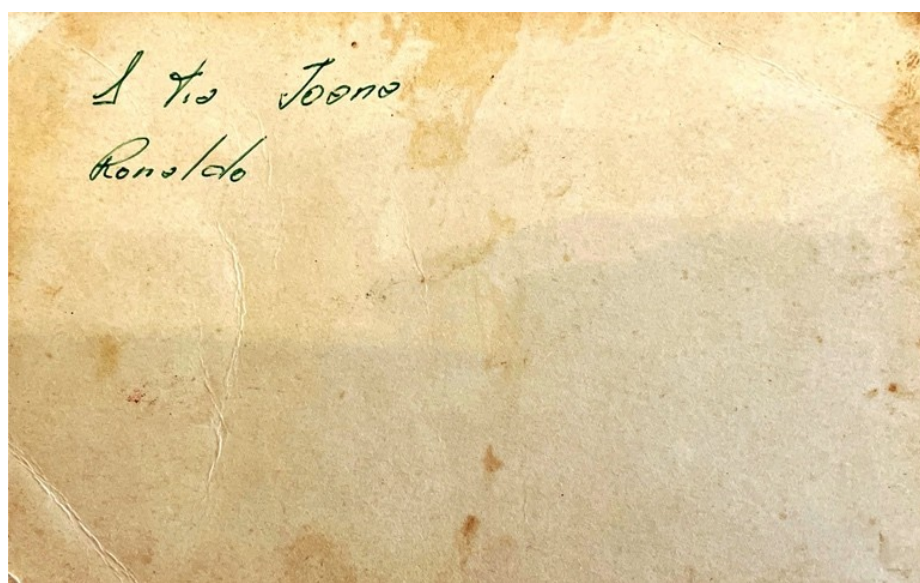
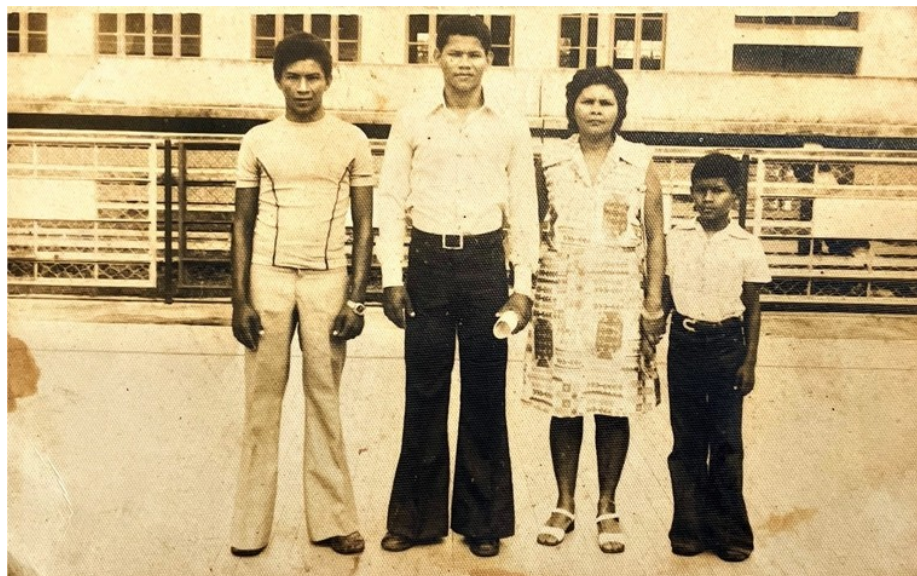
É desse entendimento que compreendo o sentido de criar novas proposições para o arquivo no futuro, porque ele passa a estar dotado de nova significação, realocando-o no sentido particular da família representada e como ferramenta de significação coletiva, no campo do aquilomabamento. É dessa perspectiva que me somo à afirmação da impossibilidade de determinar o tempo de um porquê da identidade que propõe Akomfrah, posto que os vestígios, a ausência e as ruínas constroem juntos a lacunar coreografia da memória aqui escrita. Assim, como hoje olhamos para a mulher negra registrada como a *babá de Tarcisinho* na obra *Travessia*, entendo que o registro dela, juntamente com a fotografia do meu pai, com meus tios e minha avó, endereçadas à sua tia Joana, num registro do pertencer e criar memórias de uma família negra, ambas, no fragmento e no centro da imagem, constituídas como novas narrativas, são gestos e tarefas desconstrutivas de uma linearidade de demarcação excludente de uma história de um país.

**Figuras 11 e 12** - Frames do curta-metragem *Travessia*, realizado por Safira Moreira, 2017.





**Figura 13 e 14** – Luiza e seus filhos, Antônio Tomáz, Ronaldo e Rui.



Fonte: Arquivo familiar, ano não identificado.

## A BUSCA INCESSANTE DE MATERIALIZAR LINGUAGEM

O caminho trilhado até aqui se deu como um exercício de escrita que articulasse o embasamento teórico, não direcionado ao campo da escrita dissertativa, mas que fundamentasse a escrita fílmica. Nesse sentido, busquei fugir de uma sobreposição daquela sobre esta. Nesse processo, a construção de uma postura de pesquisador-artista estava imersa em uma rede de relações na qual o debate racial possui transversalidades de uma atuação como estudante, cineasta e articulador político. Assim, a fundamentação da responsabilidade do pensar e produzir imagens, enquanto artista negro, foi acionada de diferentes formas no desenvolvimento desta pesquisa-obra.

As proposições reflexivas feitas até aqui são compreendidas como uma busca incessante de materializar linguagem. Estando posto, também, o vivenciar a realização audiovisual na posição de diretor, lugar que não havia me permitido viver anteriormente, consciente de uma imobilidade, produto de uma experiência do racismo que, nas suas primeiras incidências, traz consigo a perspectiva da inaptidão, do não pertencimento. É nesse campo de forças que a fundamentação de uma literatura de mulheres negras foi aspecto determinante do mergulho fundo na memória. A proposição de uma episteme *mulherista*<sup>13</sup>, conceito aqui empregado a partir de Alice Walker, mais do que um ato político no espaço acadêmico, é fruto de um entendimento de que não se poderia dar de outra forma, compreendendo que a conceituação do quilombo nos estudos de Beatriz Nascimento e a afrografia de Leda Martins se tornaram, no decorrer do desenvolvimento, mais que eixos de pensamento, tornaram-se metodologia de escrita fílmica que desatou outros nós, ou melhor, na ampliação das teias de Ananse registradas por Zélia Amador.

A defesa de uma fundamentação de mulheres se dá no sentido de recolocação na história. Indagava-me, ao longo do processo de retorno, do porquê de minha avó não haver podido viver seu dom como pajé. Nos encontros com Roxita, em várias ocasiões, o sentido coletivo do meu retorno foi verbalizado: “há gerações na beira do rio esperando essa travessia”. Em um dos momentos, ela narrou: “há três pessoas na beira do rio te esperando pra fazer cumprir o que elas não puderam”. Os encontros com a pajé me despertavam, constantemente, para o senso de responsabilidade. Havia algo a realizar: a travessia, o regresso... Não tendo espaço para negativas, era sim ou sim. Nas imbricações de tempo, do dito e do não dito,

---

<sup>13</sup> No início do livro *Em busca dos jardins de nossas mães*, Alice Walker apresenta o termo *mulherista* como uma feminista negra ou como uma feminista de cor, mulheres comprometidas com a sobrevivência e a integridade de todas as pessoas, homens e mulheres.



havia também algo de punitivo nas falas de Roxita. Para mim, estava posto que o tomar consciência desse retorno se relacionava com a possibilidade de refazer caminhos de uma família; estava posta a ancestralidade e, para mim, se punha em perspectiva a possibilidade da cura. Havia um momento de vida, construído por essa ancestralidade, que me permitia fazer essa travessia.

A reescrita da história aqui se relaciona com *a busca do jardim das nossas mães*. Alice Walker (2021) parte do entendimento de que a negação da dignidade humana de mulheres escravizadas fazia com que elas não possuíssem seus próprios corpos. Logo, como poderiam, então, se apropriar de seus potenciais artísticos? Tal negação, por outro lado, não inviabiliza a criação e a reinvenção dessas mulheres no trato diário. Havia e há, para a autora, formas inscritas no mundo, no campo das artes, que fogem dos aspectos formais ou legitimados da produção artística, pois ela foi compreendendo a forma com que sua mãe cuidava dos jardins que ela encontrou o sentido da sua criação, posto que “foi para minha mãe – e para todas as nossas mães que não eram famosas – que me voltei em busca do segredo do que alimentou aquele espírito criativo amordaçado, às vezes mutilado, e ainda assim vibrante, que a mulher negra herdou, e que se revela nos lugares mais insólitos e improváveis até os dias de hoje” (WALKER, 2021, p. 2015).

Nas conversas de beira de pia com minha avó, ainda sem entender o que ela me dizia, lavávamos os pratos escutando as músicas que tocavam na Rádio Marajoara e que automaticamente a faziam lembrar de sua mãe, das festas de campo nas *mangueiras* e de como sua mãe gostava de dançar: “minha mãe fugia pra dançar, meu filho, fugia do trabalho pra dançar, a vida nunca foi fácil, mas a gente tem que ser feliz. Tuas tias dizem pra eu deixar essas histórias pra lá, pra gente lembrar de coisas boas, então eu gosto de lembrar da minha mãe dançando”.

Deixar a tristeza *pra lá* era algo muito dito por minha avó. Enquanto ela cozinhava, era todo tipo de vendedor, vizinho e parentes que batiam à porta para tomar uma água, para dar uma respirada do sol, para trazer notícias *das mangueiras*. Luiza sempre sentenciava: “fulano deve pintar por aí, ou pede dinheiro ou conta lamúria, ixe... Se vier com essas histórias, vou mandar zarpar, pra lá se tenha pra cá não venha”.

Essas histórias da cozinha vividas com minha avó ressoam até hoje nas minhas memórias. Quando ela falava de lembrar de Inocência, minha bisavó, dançando, me parece que ali já residia um gesto de cura, o registro da potência criativa de sua mãe – era como se trouxesse dignidade à minha bisavó que não conheci. Fazia-me construir uma imagem de minha bisavó plena, tirava-a do anônimo ou do coletivo da dor. Luiza, talvez inconscientemente, nutriu em

mim “a semente da flor que elas mesmas nunca tiveram a esperança de ver: ou uma carta que elas não conseguiram muito bem ler” (WALKER, 2021, p. 2017).

A busca por reconhecer a potência de criação a partir da ressignificação do cotidiano das mais velhas ou de ver, por ser testemunha ou a partir das memórias, a arte na vida de suas mulheres a qual convoca Walker está também na escrevivência de Conceição Evaristo. A autora diz, em entrevista de maio de 2017, que a escrevivência não foi pensada como um conceito, mas como um objetivo de, na sua escrita, borrar a imagem na literatura brasileira damãe preta que conta histórias para adormecer a *Casa Grande*. Evaristo afirma que “nossa escrevivência conta nossas histórias a partir de nossas perspectivas, é uma escrita que se dá colada à nossa vivência, seja particular ou coletiva, para acordar os da Casa Grande” (LIMA, 2017).

Conceição Evaristo defende que a escrevivência é uma escrita-ação. Logo, há sim uma criação contaminada de subjetividade, que não deve nem pode ser negada. A autora evidencia, em seus escritos, uma tríade: a afirmação da existência de um corpo, sua condição como mulher negra e sua experiência como mulher negra no Brasil.

Saindo de um campo do íntimo, mas compartilhando memórias construídas ao lado de suas mais velhas, Conceição Evaristo nos mostra, em suas obras, que sua escrita sempre parte de um coletivo. Há, na experiência desse coletivo enunciado em suas obras, os traumas da escravidão e os atravessamentos do racismo que compartilhamos como corpos negro em diáspora. Assim, o eu-artista coletivo é outra condição de sua obra e, ao mesmo tempo, matéria de criação.

Um dos pontos fundamentais de aprendizado da obra de Conceição Evaristo está em seu ato de escrever, em que não há negação de suas memórias nem diminuição de suas vivências no comparativo com as formas de vida e de escrita dos brancos. Conceição olha para o seu passado e o escreve num lugar de celebração e dignidade das mulheres mais velhas com quem ela descobria a vida. A memória se escreve como aprendizado, como alguém que vê o que lhe foi ofertado na escrita com gravetos na terra, no contar das compras dos mercadinhos, na contagem de roupa das mulheres brancas... Tudo é aprendizado, construção do seu olhar e entendimento de sua condição, esta compartilhada com sua mãe, tias e vizinhas, e com uma história do país que estava ali, no seu ambiente doméstico, que ela não lia nem via em imagens, mas vivia, escutava, presenciava no mover de mãos que lavavam roupas e lhe ensinavam a copiar as letras.

Na vivência da sobrevivência, Conceição afirma que falar e ouvir talvez fossem a única defesa que as mulheres ao seu redor possuíam, que seu corpo recebia por inteiro palavras e murmúrios no pequeno ambiente doméstico compartilhado e que foi nessas vivências que:

eu descobri a função, a urgência, a dor, a necessidade e a esperança da escrita. É preciso comprometer a vida com escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida? [...] Talvez, estas mulheres (como eu), tenham percebido que se o ato de ler oferece a apreensão do mundo, o de escrever ultrapassa os limites de uma percepção da vida. Escrever pressupõe um dinamismo próprio do sujeito da escrita, proporcionando-lhe a sua auto-inscrição no interior do mundo (EVARISTO, 2005, 02:06).

A escrevivência, aqui, é compreendida como recurso de emancipação ao colocar sua experiência de vida em sua escrita de forma tão legítima como aqueles que a branquitude pautou como campos de poder.

O olhar opositor e a escrita de si, de bell hooks e Conceição Evaristo, me convocam para uma afirmação do meu ser artista no entendimento de quem sou, o que me tornei, com quem dialogo, crio conexões, reconecto, a partir do qual também rompo estruturas. A escrevivência, assim, se mostra como uma ferramenta de ação política e o narrar filmico, uma possibilidade de reparação histórica pela possibilidade de me apropriar das ferramentas da imagem que criam representações, que afirmam vozes. Aquele que coleta, narra, conecta, cria e partilha sentidos em uma comunidade. A relação entre as proposições das autoras me fez retornar ao sentido da política da memória e entender a relação com o arquivo entre e a partir da escrevivência e como possibilidade de ressignificação das imagens da família, como símbolo da semente desabrochada em flor, do jardim de Luiza, que hoje eu ajudo a regar. Akomfrah (2017) fala sobre a importância de uma ação “com e contra” o arquivo ao, nos seus filmes, investigar e criar novas narrativas a partir de arquivos criados pelos colonizadores ingleses, em uma ação de contra-memória à memória nacional (AKOMFRAH, 2017, p. 35). *Travessia*, obra que citamos anteriormente, é um exemplo da construção de uma contra-memória, a partir de uma recolocação da mulher negra, registrada sem nome, posta em cena, na afirmação da existência de *Tarcisinho*. A contra-narrativa está em inserir a imagem em uma narrativa de reescritura da história.

Encontrar e lidar com os arquivos da minha família, em imagens que me permitiam ver a Luiza em diferentes momentos da história, me convocavam a uma outra relação com esses arquivos – não do contra-narrativo, por serem imagens produzidas pela própria família, dentro das suas possibilidades e limitações do registro. Essas imagens me chamavam a uma recolocação numa escrita que desloque essa memória do campo familiar e íntimo para uma história coletiva, proporcionando não só a minha inscrição no mundo, mas a de Inocência, Luiza, a de toda uma ancestralidade das mulheres negras, anônimas, destituídas de suas possibilidades de afirmação no mundo com registros, sejam eles quais fossem, como sinalizou Alice Walker; imagens que, nesse percurso, me chamam ao ato de comprometer a vida com a escrita, como

pontua Conceição, pela possibilidade da afirmação do sujeito no mundo ser superior ao próprio sujeito por se demarcar no fluxo dos rios, por ser uma inscrição que pode e deve acalmar a espera dos que estão do outro lado do rio, aguardando a minha travessia.

Nesse debate sobre outras proposições da política da memória, no jogo entre contra e com os arquivos, *Fartura*, curta-metragem de Yasmin Thayná, me conduziu por caminhos possíveis para reaprender a olhar as imagens de minha família. No curta, imagens e vídeos caseiros de famílias negras, arquivos cedidos para a feitura do filme, no qual destacam-se a comida, os encontros e festas como principais registros do cotidiano familiar. A partir daí, foi estabelecida uma relação entre a família da diretora e famílias negras e periféricas. São imagens “do que se pôde registrar”, como afirma a diretora em voz *off*<sup>14</sup> – imagens que, para ela, se aproximam dos registros que seu pai pôde fazer da sua família. Em *Fartura*, vejo as imagens que também se pôde fazer de minha família e que hoje me permitem realocá-las num tempo histórico do indeterminado, no tempo da travessia, que é fluxo, ou do ritualizar do tempo, como afirma Muniz Sodré, pesquisador que é uma das vozes que indagam e dão sentido às imagens costuradas por Yasmin Thayná em *Fartura*:

[...] no sentido da tradição de onde eu venho, de onde muitas de nós viemos, o tempo tem outros sentidos [...]: o tempo como divindade, que é um deus a quem se celebram rituais, etc. etc., mas também é uma forma de viver que permite a gente estar aqui e encontrar ao mesmo tempo quem não está. Nessas tradições, o tempo é sempre circular, não é presente, passado e futuro, ele é vivido em forma de ritual, e é um ritual que é comunitário. (THAYNÁ, Yasmin, 2019, sp.)

Na relação com o arquivo, a política da memória estabelecida em *Fartura* está no sentido em comum construído pela autora. Por meio da montagem, voz em *off*, com distintos testemunhos e pontos de vista sobre aqueles registros e o porquê do registro no coletivo, revela-se, nos encontros de família e na relação com a comida, um dos sentidos base do viver em comunidade. Enquanto sentido de coletivo de famílias negras, no qual o jogo com os arquivos nos leva a uma identificação, ali está também a minha história, pois da mesma forma são os registros do possível que chegaram até mim.

---

<sup>14</sup> A voz em *off* ou narração em *off* é um recurso diegético da linguagem audiovisual, existe primordialmente, como estratégia de enunciação para evidenciar posições de pertencimento ou exclusão na fala do narrador em relação à história contada, é comum em duas situações: 1. Para expressar o pensamento de um personagem que aparece em cena; 2. Quando sabemos quem é a personagem que fala, mas não aparece em cena.

**Figura 15** - Frame de *Fartura* (curta-metragem, 2019)



Fonte: Curta-metragem *Fartura* (Thayná, 2019).

**Figura 16** - Brinde em almoço de família na casa de Luiza em Soure



Fonte: Arquivo familiar, ano não identificado.

Os registros que chegaram até mim e o processo de ressignificação desses arquivos operam numa identificação com o processo de pesquisa e produção, realizado a partir da imagem, por Safira Moreira e Yasmin Thayná. Em *Travessia*, Safira trabalha no campo da ressignificação de uma imagem única, registro da memória criada a partir do outro, branco, no qual está posto o lugar social, ao momento da imagem, do direito à memória, articulando uma

revisão do arquivo em conjunto com a recolocação do sentido do registro de famílias negras na história, a partir da possibilidade que ela tem hoje, como cineasta, de oferecer a construção desses álbuns de famílias negras no presente, operando deslocamentos da história e podendo criar, para outras gerações, a possibilidade que a ela foi negada dos registros de sua vó e sua mãe. Em *Fartura*, por outro lado, Yasmin Thayná lida com os arquivos *do que se pôde*; há o registro do caseiro, com destaque para os dias de festa ou partilha. As imagens de *Fartura* nos mostram que as imagens de famílias negras possuíam um motivo, o que explicita o signo da limitação econômica em diálogo com o racial, operando no campo do vivido e do possível e, junto a isso, criando uma narrativa do sentido de partilha das comunidades negras e periféricas.

Ambos os processos, de Safira e Thayná, são buscas dos jardins de nossas mães, articulados a partir do singular e do coletivo, do fato fundante; o arquivo do outro que agrega sentidos às marcas da violência ao coletivo negro, ao coletivo não articulado, enquanto vestígios do possível que afirmam o tempo espiralar da experiência na diáspora.

As realizadoras e suas escritas filmicas são vozes mulheres que identifico nessa incessante busca coletiva negra. Também estão pautadas no compromisso com reestabelecer lugares de existência na escrita do mundo, me auxiliam a reafirmar meu compromisso com minhas mais velhas, Luiza e Inocência, mas é também um compromisso com mulheres pensadoras que já trabalham a favor dessa recolocação na história, que é também cura. Como pontua Alice Walker, há algo de urgência nesses registros, das histórias e das vidas destas mulheres. Luiza me convocou ao registro do bonito, das coisas boas da vida. Hoje, tomo consciência de que o bonito precisa ser registrado. Foi a possibilidade de escutar, enquanto cozinhava ou enquanto lavávamos louça, que identifiquei, ali, uma ressignificação da dor que consigo ver construindo com minha avó aqui – assim como Walker o faz ao afirmar o cuidado com as flores era sim ato de criação: “essa capacidade de persistir, ainda que de maneiras mais simples, é um trabalho que mulheres negras realizam há muito tempo.” (WALKER, 2021, p. 2018).

Foi do entendimento do potencial da partilha e não da pressão da espera, ao outro lado do rio, que me dispus à travessia. Entendi, no desenvolvimento desta pesquisa-obra, que o compromisso no tempo presente refaz significações para toda uma linhagem. Assim, pude me dispor à escrita ciente da incompletude, consciente da restrição dos arquivos e, na apropriação dessas leituras, pude entender a potência criadora a partir das imagens ausentes, sobretudo pela convocação a experienciar a *coreografia lacunar da memória*, das histórias de Luiza que ainda reverberam em minha memória e que hoje tomo com mais propriedade a partir de gestos e movimentos de um corpo-memória que só se escreve e se reinaugura no mundo através do

encontro com os outros corpos da diáspora, numa afirmação do ser inegociável em contato com o outro. Estou aqui na dança do tempo, buscando significar minha existência, a de Luiza e Inocência. Que bom o saber de que todas nós amamos dançar.

## O ENCONTRO COMO ATIVAÇÃO DO CORPO-QUILOMBO

Nesse percurso, compreendo que foram as vozes-mulheres que me ofereceram o acolhimento e a indeterminação. Acredito que uma primeira formação como historiador me levava a uma afirmação das fontes, a uma escrita da história que fosse, cientificamente, com bibliografia e metodologia bem definidas, capazes de ampliar sentidos que se querem ou se pensam universais. O trabalho no campo da poética e a necessidade de uma escrita de si me levaram por outros caminhos. Foram desses outros trajetos que encontrei, como cineasta e não como historiador, o entendimento do arquivo como escolha; arquivos que não são na história imparciais e analíticos em essência, são escolhas no tempo, tempo determinado, localizado, posto em contexto. Esse tempo não é o meu e não era o tempo que pedia esta pesquisa-obra. Entendendo as escolhas e recortes da escrita da história, eu, aqui, fiz as minhas escolhas no campo artístico. Entendo também que, nessas escolhas, a fundamentação de um tempo outro, de convergências, espiralar, de ressignificação, de cura, foi o que me fez assentar a memória dessa família e de como ela dialoga com a história de um país, em especial do povo negro deste território.

Assentamento da memória é aqui, aqui, distanciado do entendimento de uma captura dessa memória, como se ela estivesse em algum lugar ou de uma forma ainda não acessada por mim, de entendê-la como fruto de uma significação que eu me propus de pensar o porquê de sua existência na vivência de uma busca. É desse lugar que o entendimento, *a priori*, da absoluta ausência me foi tão fundamental, pois foi do acesso a obras audiovisuais de outros realizadores negres que vivi uma convocação a um registro da minha história familiar. A imobilidade já vivida na não permissão do lugar da direção, ao atuar por mais de cinco anos na produção, ganhou outro significado ao compreender que essa imposição da autonegação estava relacionada às referências que me permitissem o reconhecimento, seja na literatura, sejam nos filmes; residia nos dois aspectos já pautados aqui: no desembranquecer das epistemes e no ato de aquilombar no audiovisual brasileiro contemporâneo.

Esse entendimento e a proposição desta pesquisa-obra, que partem de um outro lugar de representação de si que não drama de si mesmo (o que talvez me levasse a trazer para um

primeiro plano a nomeação e identificação dos traumas do racismo, o que não me interessava de forma alguma), só foi possível pelo momento de cinema negro no cenário de cinema brasileiro que estamos vivendo. Tatiana Carvalho Costa, também apropriada da conceituação de quilombo de Beatriz Nascimento, afirma que vivemos, na última década, o desenvolvimento, nos distintos eixos – produção, crítica, pesquisa e curadoria –, de um cinema negro brasileiro que “agencia testemunhos e articulações da identidade negra, sua memória e territorialidades, na contemporaneidade. (COSTA, 2020, pág. 2026). A “ficção participativa”, que para a pesquisadora nasce do quilombismo, é a chave de pensamento para nomear um momento do cinema negro brasileiro que propõe novos caminhos para nossas existências com as imagens, numa confrontação direta a um imaginário nacional e a ideia de nação que excluiu o ser negro. Do *corpus-ficção* desses realizadores negres se vive e se constrói hoje, no cinema brasileiro, um *Quilombocinema*,

Que agrega direta ou indiretamente realizadores, pesquisadores, críticos, curadores e produtores que colocam na gira um conjunto de obras e de pensamento sobre elas e que tensionam a própria noção de Cinema Brasileiro Contemporâneo. A ideia de corpo-ficção me parece, por ora, central para a compreensão da dimensão inventada de uma outridade – reiterada historicamente pelo Cinema Brasileiro – e, ao mesmo tempo, da potência de invenção de si que constitui os sujeitos subalternos – especificamente, aqui, negros num contexto particular de um país que ainda não se conciliou com seu passado colonial e escravagista. (COSTA, 2020, p. 227)

O *quilombocinema* defendido por Tatiana Carvalho Costa, de um momento pulsante da produção audiovisual negra, aponta para novos lugares no mapa do audiovisual brasileiro e se relaciona com o que Janaína Oliveira pontuou em artigo anterior: “o cinema negro é um projeto em construção no Brasil” (OLIVEIRA, 2015, p. 1). Parece-me, ainda, importante, quando se cruza a reflexão das pesquisadoras, compreender e fazer coro a uma historicização de um cinema negro brasileiro como gênero, o que é defendido por Janaina Oliveira ao apontar que esse gênero está em sintonia com os principais temas da luta antirracista no país, na qual “figuram no centro do debate os conflitos em torno da consolidação hegemônica da identidade nacional brasileira empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade e não como elemento fundamental na formação cultural do país” (OLIVEIRA, 2015, p. 1).

Ainda nesse debate, o pesquisador e crítico Heitor Augusto, ao fazer a curadoria da “Mostra de Cinema Negro, capítulos de uma história fragmentada”, em 2020, compreende a demarcação do campo *cinema negro* – aqui entendido como produção, pesquisa e análise – enquanto gesto político como forma de existir frente ao hegemônico cinema, “porque lidamos com a frustração constante da falta de informações consistentes, organizadas e acessíveis acerca da existência do negro não como objeto do olhar, mas como sujeito dessa construção”



(AUGUSTO, 2018, p. 149). É fundamental o estabelecimento de reflexões de Janaina, Tatiana e Heitor partirem do pensar um cinema negro, numa historicização de tempos de idas e vindas, de reformulação, dos vestígios na história de um cinema brasileiro e, principalmente, do não interesse à resposta ou definições que partem de uma branquitude que vê que um novo cinema brasileiro foge à sua régua de métrica e validação. O tempo espiralar é vivido, reconhecido e construído por quem carrega em seu corpo os signos que ressignificam a imagem de si e de um país.

Partilhar essas reflexões de um momento do cinema brasileiro, no qual há não só a produção, mas um campo de conhecimento que parte de diferentes atravessamentos e entendimentos do que é, o que se propõe e aonde nos conduz um cinema negro contemporâneo, não se dá à toa. É desse campo que consegui desenvolver esta pesquisa-obra, da possibilidade de ter referências, modelos propostos por Walker, por me identificar em suas buscas e perceber, nesses diálogos, a minha capacidade de produção e de contribuição no debate. Ser um cineasta negro, amazônico, me fez refletir sobre qual o meu lugar social e o que eu consegui acessar através da universidade e, como produtor, acumular experiências a partir do meu trabalho. Da mesma forma que me fez compreender como a minha presença, em determinados espaços, causou tensionamentos que me possibilitaram me reconhecer como parte de um processo ancestral, como uma construção política ancestral. Só é possível que eu, hoje, seja uma pessoa que produz conhecimento e cinema por conectar minha história com a de outros cineastas no Brasil que estão trabalhando a partir das imagens ausentes.

## **FIM DE UMA PRIMEIRA TRAVESSIA**

São caminhos tortuosos o da pesquisa em artes, escritas distintas e complementares. Caminhos que se cruzaram, agregaram significados, foram impossibilitados de serem gestados de forma independente e que me fizeram chegar até aqui sem delimitar muito bem o fim e o princípio, o texto e o texto-imagem.

Pautei, ao longo do desenvolvimento do mestrado, perguntas muito assertivas acerca de por que essa pesquisa-obra partia de um entendimento de que algo precisa ser respondido, comprovado, aprovado: o uso dos arquivos no cinema íntimo, a escrita de uma metodologia fílmica afrocentrada ou a afirmação de uma epistemologia mulherista como marco no espaço acadêmico. Ao final, creio que o percurso da volta se deu na força e beleza da simplicidade: para tomar ciência e poder partilhar que minha avó Luiza também é um documento da história.

Ela, com sua existência no mundo, hoje aqui registrada, agrega camadas narrativas à história do mundo. Com este registro, possibilito a história de todas que vieram antes de mim; é uma história que serve de modelo, não por ser a minha história – não entra no campo do valor –, mas sim se dá na possibilidade de agregar novos sentidos à incompleta e infinita história da diáspora. São novas peças agregadas a esse grande mapa de uma história em constante reescritura.

Este percurso também foi um caminho de coleta, de reelaboração de sentido para mim; de endereçamento de um novo futuro para os arquivos de Luiza encontrados, do sentido de pertencimento despertado, do diálogo de memória, em uma primeira relação entre meu pai e eu, entre mim e meus familiares, entre mim e realizadores negres dedicados a lidar com a busca e a ausência de arquivos, numa reelaboração de si para o coletivo, projetando uma memória que pode e é coletiva porque nasceu dos encontros. Este caminhar nasceu também na fundamentação teórica, no diálogo com outros filmes, nas ações diárias como cineasta, parte de uma organização negra – a Associação de Profissionais do Audiovisual Negro (APAN). Enfim, foram dessas trocas e nesses espaços que compreendi: aqui estou eu, meu corpo-memória, em interlocução com outros corpos que afirmavam minha existência como documento vivo para o criar.

Nesse sentido, decidi por finalizar a travessia do rio, aqui entendida como uma pausa, com uma nova carta a Luiza. Acredito que, na vivência e construção desta pesquisa-obra, a abertura e fechamento deste processo a partir do diálogo com minha avó era a forma mais adequada de compreender até onde pude caminhar. Tecemos uma interlocução constante com as imagens, as lembranças das histórias contadas e recontadas na cozinha, no campo do mistério que sigo em descoberta. Fizemos, e seguiremos fazendo, marcas no tempo contínuo, ciente do lacunar e do indeterminado; possibilitamo-nos ressignificação, nomeamos vivências, nos colocamos em diálogo com outros corpos e vozes da diáspora, ofertamos nossa história para a construção coletiva de um devir negro protagonizado por mulheres e suas constantes buscas e formas de modelos, posto a escrita de si como forma de sobrevivência no mundo.

*Heranças*, vídeo-carta que compõe a pesquisa-obra, encerra e inicia, não se propõe a nenhuma resposta. Nesse momento, de ações ainda não finalizadas, estabeleci em *Heranças* meu primeiro contato com os arquivos – gestos dispersos, ansiosos, inconclusos, de movimento fruto de muito desejo e igualmente de muito respeito. Ao saber da existência de um álbum que minha avó havia deixado, os caminhos previamente pensados para este mergulho-travessia eram outros, completamente distantes. Tomou-me um tempo conhecê-lo, lidar com ele, lê-lo... Por muito tempo, me bastou apenas o sentimento de possuí-lo, tal qual a alegria de uma *felicidade clandestina*. Na relação estabelecida com os álbuns de Luiza, as recordações das histórias

vividas no Marajó sempre se apresentavam. Aquelas imagens me convocavam a ver parte daquela história, parte daquela casa e das paisagens do Marajó. Foi ao ter contato com os arquivos de minha família que pude compreender as perguntas de Roxita: “por que demorou tanto?”, foi uma das primeiras indagações feitas por ela em meu retorno. “Eu não sabia”, respondi. Por fim, sentenciou Roxita: “tu sempre soubeste, é destino dado”.

As perguntas seguiram, as respostas se farão, o que não há mais são as dúvidas. O pertencer buscado está no Marajó, está na casa de Luiza, está na vivência do chamado à herança espiritual da pajelança.

A resposta possível de ser dada agora é ofertada a Luiza, ao chamado feito a mim, ainda criança, sentado à mesa, ou à beira da pia, enxugando os pratos, de propor ao mundo um registro das boas lembranças. Não estabeleço, aqui, essa premissa como uma forma de negação das dores e das violências vividas – eu não acredito e nem as quero *deixar pra lá*, estou certo de que minha avó Luiza tampouco quereria. Lembrar de Inocência dançando era uma imagem ativada conjuntamente com a imagem sua carregando carne na lata, pois ela precisava de voltar pra casa com o alimento, era o que pontuava minha avó. Mas ali, no findar de tantas obrigações – cuidar da casa, dos netos, de suas plantas, galinhas, patos e porcos –, Luiza finalizava o dia olhando para o bonito da vida, olhando pro jardim de sua mãe. A potência artística que minha avó me transmite, inscrevendo minha bisavó na história, é a imagem de Inocência e seu desviar o rumo de casa ou da fazenda que trabalhava para dançar. Foi no ato de dançar para dar significado à sua existência para além do trabalho, o desviar de caminho, fugir à regra e ao tempo, ser minimamente irresponsável no jogo da vida, da sobrevivência, que você se eternizou, Inocência. Foi desse ato rebelde que você se eternizou nas memórias de sua filha Luiza e foi essa imagem que chegou até mim e é também por esta imagem que chegamos até aqui hoje, celebrando nossas existências, as boas memórias, inscrevendo-as no mundo com novos textos e múltiplas formas de escritura.

**Figura 17** – Luiza no grupo da Vida Ativa de Soure em desfile de 7 de setembro.



Fonte: Arquivo familiar, ano não identificado.

**ACESSO AOS FILMES INTEGRANTES DA PESQUISA – OBRA****Meus Santos saúdam teus Santos**

Curta-metragem documentário

Soure, Ilha do Marajó, Pará, 14 min, 2021.

Com Rodrigo Antonio, Astrea Lucena e Pajé Roxita.

Direção: Rodrigo Antonio

Produção: Leão do Norte, Bocaolho

Produção executiva: Rodrigo Antonio

Fotografia: Luana Peixe, Rodrigo José

Assistência de direção: Ismara Antunes

Edição: Eduardo Resing

Edição de som e mixagem: Victor Quintanilha

Correção de cor: João Gabriel Riveres

Link de acesso ao filme:

**Meus santos saúdam teus santos**

<https://vimeo.com/536105542>

Senha de acesso: MSSTS\_2021

**Casa de Luiza**

Curta-metragem documentário

Soure, Ilha do Marajó, Pará 11 min, 2023.

Com Ronaldo Silva.

Direção: Rodrigo Antonio

Produção: Leão do Norte, Bocaolho

Produção executiva: Rodrigo Antonio

Fotografia: Raoni Figueiredo

Edição: Eduardo Resing

Edição de som e mixagem: Victor Quintanilha

Correção de cor: Darwin Marinho

**Casa de Luiza**

<https://vimeo.com/754853270>

Senha de acesso: CasaML2022

## **CIRCULAÇÃO DAS OBRAS NO CIRCUITO DE FESTIVAIS E PREMIAÇÕES**

### **Meus Santos saúdam teus Santos**

*Participação em mostras competitivas nos seguintes festivais:*

1º - Mostra Moã - Paraíba - Junho de 2021  
 3º - Festival Court Derriere - Outubro de 2021 - Estreia Internacional  
 14º - Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul - Outubro 2021  
 3º - Filma Afro - Mostra México e Colômbia - Outubro 2021  
 32º - Curta Cinema - RJ - Novembro 2021  
 23º - Festcurtas Bh - MG - Novembro 2021  
 27º - Festival de Vitória - Novembro 2021  
 4º - Mostra Sesc - Mostra Nacional representando o Estado do Pará - Novembro 2021  
 6º - Mostra Maré - Pernambuco - Novembro de 2021  
 2º - SerNegra - Evento Norte - Amazonas e Amapá - Novembro 2021  
 4º - Festival de Cinema Olhar do Norte – Janeiro 2022  
 25º - Mostra de Cinema de Tiradentes – Janeiro 2022  
 7º - Mostra de Cinema Negro Egbé – Abril 2022  
 21º - Mostra Curta Goiânia – Julho 2022  
 10º - BlackStar Film Festival – Agosto 2022  
 Semana Fluminense de Patrimônio - Dezembro 2022  
 Mostra Cine Catraia Bailique – Janeiro 2023

### **Premiações**

- Melhor contribuição artística ao cinema nacional – 27º Festival de Cinema de Vitória
- Melhor direção de fotografia – 4º Festival de Cinema Olhar do Norte
- Prêmio Especial do Júri - 21º Mostra Curta Goiânia

**Casa de Luiza**

26ª Mostra de Tiradentes – Tiradentes, MG. Estreia, janeiro, 2023.

7º Festival Ecrã - Rio de Janeiro, RJ. Junho, 2023.

46ª Mostra de Cinema Guarnicê - São Luis, MA. Junho, 2023.

3º Festival Sinédoque – Rio de Janeiro, RJ. Julho, 2023.

3ª Semana de Cinema Negro de BH – Belo Horizonte, MG, Setembro, 2023.

4º Festival Internacional do Audiovisual Negro do Brasil – Salvador, BA, São Paulo, SP, Novembro 2023.

3º Festival Nicho Novembro – São Paulo. Novembro 2023.

6ª Mostra Sesc de Cinema – Belém, Pará, Janeiro, 2024.

## A CIRCULAÇÃO DOS FILMES NA MÍDIA

Crítica do site Cineset ao curta Meus santos saúdam teus santos:

<https://www.cineset.com.br/critica-meus-santos-saudam-teus-santos-rodrigo-antonio/>

Meus santos saúdam teus santos, carta a Rodrigo Antonio:

<https://multiplotcinema.com.br/2022/01/meus-santos-saudam-teus-santos-carta-a-rodrigo-antonio/>

Curta paraense concorre ao Grande Prêmio do Cinema Brasileiro:

<https://www.oliberal.com/cultura/curta-paraense-meus-santos-saudam-teus-santos-concorre-ao-grande-premio-do-cinema-brasileiro-1.681572>

Paraense “Meus santos saúdam teus santos” disputa vaga no grande prêmio do cinema brasileiro:

<https://www.cineset.com.br/paraense-meus-santos-saudam-teus-santos-disputa-vaga-no-grande-premio-do-cinema-brasileiro/>

Filmes paraenses gravados no Marajó são exibidos na 25ª Mostra de Tiradentes

<https://www.oliberal.com/cultura/cinema/filmes-paraenses-gravados-no-marajo-sao-exibidos-na-25-mostra-de-tiradentes-1.483280>

IV Mostra de Cinema volta ao Youtube do Sesc Ceará com obras das regiões Norte, Sudeste e Sul:

<https://www.sesc-ce.com.br/noticias/iv-mostra-de-cinema-volta-ao-youtube-do-sesc-ceara-com-obras-das-regioes-norte-sudeste-e-sul/>

7 filmes para ver na 25ª Mostra de Cinema de Tiradentes

<https://elastica.abril.com.br/especiais/25a-mostra-cinema-tiradentes-festival-filmes-nacionais>

Heitor Augusto é o primeiro brasileiro a integrar curadoria do Blackstar Film Festival: “precisamos de mais dez festivais como este”.

<https://www.exibidor.com.br/noticias/mercado/12825-heitor-augusto-e-1-brasileiro-a-integrar-curadoria-do-blackstar-film-festival-34precisamos-de-mais-dez-outros-festivais-como-este34>

Filmes paraenses marcam presença na 26ª Mostra de Tiradentes

<https://www.oliberal.com/cultura/filmes-paraenses-marcam-presenca-26-mostra-de-tiradentes-1.636654>

Casa de Luiza é exibido hoje no Festival de Tiradentes:

[https://drive.google.com/file/d/1lCUHNYTkeGKvZowmxXC0wToakvb0qWOY/view?usp=s\\_haring](https://drive.google.com/file/d/1lCUHNYTkeGKvZowmxXC0wToakvb0qWOY/view?usp=s_haring)



## REFERÊNCIAS

AKOMFRAH, John. **A memória e as morfologias da diferença**. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (org.). O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

ARAÚJO, Ana Lucia. Caminhos atlânticos: memória, patrimônio e representações da escravidão na Rota dos Escravos. **Varia História**, Belo Horizonte, v. 25, n. 41, p. 129-148, jan./jun. 2009. Disponível em: <http://www.variahistoria.org/>. Acesso em: 12 mai. 2021.

AUGUSTO, Heitor. **Passado, Presente e Futuro: Cinema, Cinema Negro e Curta-Metragem**. In: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

BALTAR, Mariana. Autoridades eletivas: o lugar do documentário em meio ao universo audiovisual. **Fronteiras – estudos midiáticos**, Porto Alegre, v. 6, n. 1, p. 149-167, jan./jun. 2004. Disponível em: <http://revistas.unisinos.br/index.php/fronteiras/issue/view/107>. Acesso em: 22 mar. 2020.

BARROS, Laan Mendes; FREITAS, Kênia. **Experiência estética, alteridade e fabulação no Cinema Negro**. Disponível em: [https://revistas.ufrj.br/index.php/eco\\_pos/article/view/20262/0](https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/20262/0). Acesso em: 14 jan. 2020.

BLANK, Thais. Do cinema ao arquivo: traçando o percurso migratório dos filmes de família. **DOC ON-LINE: Revista Digital de Cinema Documentário**, n. 13, pp. 5-20, dez. 2012. Disponível em: <http://doc.ubi.pt/index13.html>. Acesso em: 15 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. **Da tomada à retomada: origem e migração do cinema doméstico brasileiro**. 2015. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro; Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://bit.ly/2JnhUbp>. Acesso em: 15 jun. 2020.

\_\_\_\_\_. Cavação e cinema doméstico: rupturas e continuidades em imagens de família. **Significação: Revista de Cultura Audiovisual**, [s. l.], v. 45, n. 50, p. 159-178, 2018. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/139943>. Acesso em: 28 jun. 2020.

BLANK, Thais; LINS, Consuelo. Filmes de família, cinema amador e a memória do mundo. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 21., 2012, Juiz de Fora. **Anais eletrônicos** [...]. Juiz de Fora: UFJF, 2012. Disponível em: <https://bit.ly/2HribbD>. Acesso em: 29 jun. 2020.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. **A construção do outro como não-ser como fundamento do ser**. 2005. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>. Acesso em: 14 mai. de 2020.

CAVALCANTE, Patricia Carvalho. **De “nascença” ou de “simpatia”**: iniciação, hierarquia e atribuições dos mestres na pajelança marajoara. 2008. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: [http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/5269/1/Dissertacao\\_NascencaSimpatiaIniciacao.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/5269/1/Dissertacao_NascencaSimpatiaIniciacao.pdf). Acesso em: 14 mai. 2020.

COSTA, Tatiana Carvalho. **Quilombo Cinema: ficções, fabulações, fissuras**. In: Catálogo Fórum.Doc.Bh, 2020. Carla Italiano [et al]. Belo Horizonte: Associação Filmes de Quintal, 2020.

DEUS, Zélia Amador de. **Os herdeiros de Ananse**: movimento negro, ações afirmativas, cotas para negro na universidade. 2008. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade Federal do Pará, Belém, 2008. Disponível em: [http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3060/1/Tese\\_HerdeirosAnanseMovimento.pdf](http://repositorio.ufpa.br/jspui/bitstream/2011/3060/1/Tese_HerdeirosAnanseMovimento.pdf). Acesso em: 20 jul. 2020.

DEUS, Zélia Amador de. **Caminhos trilhados na luta antirracista**. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

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

\_\_\_\_\_. Literatura negra: uma poética de nossa afro-brasilidade. **Scripta**, v. 13, n. 25, p.17-31, 17 dez. 2009. Disponível em: <http://periodicos.pucminas.br/index.php/scripta/article/view/4365>. Acesso em: 15 mai. 2021.

\_\_\_\_\_. Da grafia-desenho de minha mãe um dos lugares de nascimento de minha escrita. **Nossa EscreVivência** [blog]. Rio de Janeiro, ago. 2005. Disponível em: <http://nossaescrevivencia.blogspot.com/2012/08/da-grafia-desenho-de-minha-mae-um-dos.html>. Acesso em: 15 fev. 2019.

\_\_\_\_\_. “Minha escrita é contaminada pela condição de mulher negra”. [Entrevista cedida a] Juliano Domingos de Lima. **Nexo Jornal**, 26 mai. 2017. Disponível em: <https://www.nexojornal.com.br/entrevista/Conceição-Evaristo-‘minha-escrita-é-contaminada-pela-condição-de-mulher-negra’>. Acesso em: 10 mai. 2021.

FERRO, Marc. A quem pertence às imagens? In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, pp. 15-24.

FREITAS, Kênia. **Cinema Negro Brasileiro**: Uma potência de expansão infinita. In: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

FREITAS, Kênia. **Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros**. Revista Multiplot! Online. 14 de março de 2021. Disponível em: <http://multiplotcinema.com.br/2019/03/fabulacoes-criticas-em-curta-metragens-negros-brasileiros/>. Acesso em: 14 jan. 2024.

HOOKS, bell. **Olhares Negros**: raça e representação. São Paulo: Elefante, 2019.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação**: episódios de racismo cotidiano. São Paulo: Combogo, 2019.

LAGNY, Michèle. O cinema como fonte de história. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, pp. 99-131.

LINS, Consuelo; MESQUITA, Cláudia. **Filmar o real**: sobre o documentário brasileiro contemporâneo. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

LORDE, Audre. A transformação do silêncio em linguagem e em ação. Comunicação no painel “Lésbicas e literatura”, da Associação de Línguas Modernas, 1977. **Portal Géledes**, 28 mar. 2015. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/a-transformacao-do-silencio-em-linguagem-e-acao/>. Acesso em: 22 mar. 2021.

MARTIN, Marcel. **A linguagem cinematográfica**. São Paulo: Brasiliense, 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o Reinado do Rosário em Jatobá. 2 ed., rev. e atual – São Paulo: Perspectiva, Belo Horizonte [MG]: Mazza Edições, 2021.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da oralitura: corpo, lugar de memória**. Letras no26 – Língua e Literatura: Limites e Fronteiras.

MUNDURUKU, Daniel. **Meu avô Apolinário um mergulho no rio da (minha) memória**. São Paulo: Studio Nobel, 2009.

NASCIMENTO, Beatriz. **Uma história feita por mãos negras**: relações raciais, quilombos emovimentos. Rio de Janeiro: Zahar, 2021.

\_\_\_\_\_. Orí. In: NASCIMENTO, Beatriz. **Beatriz Nascimento quilombola e intelectual**: possibilidades nos dias da destruição. Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

NASCIMENTO, B. O negro visto por ele mesmo. Revista Manchete, Rio de Janeiro, p.130-131, set. 1976.

\_\_\_\_\_. **Kilombo e memória comunitária**: um estudo de caso. Revista Estudos Afro-Asiáticos, Rio de Janeiro: CEAA/UCAM, v. 6-7, p. 259-265, 1982.

NOVA, Cristiane. Narrativas históricas e cinematográficas. In: NÓVOA, Jorge; FRESSATO, Soleni Biscouto, FEIGELSON, Kristian (org.). **Cinematógrafo**: um olhar sobre a história. Salvador: EDUFBA; São Paulo: Ed. da Unesp, 2009, p. 133-145.

OLIVEIRA, Janaína. **Kbela e Cinzas**: O cinema negro no feminino, do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. In: Catálogo do FESTCURTASBH. Ana Siqueira [et al.]. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018.

REIS, Rodrigo Ferreira dos. Ôrí e memória: o pensamento de Beatriz Nascimento. **Sankofa (São Paulo)**, [s. l.], v. 12, n. 23, p. 9-24, 2019. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/169143>. Acesso em: 28 mar. 2021.

RUIZ, Coraci Bartman. **Documentário-dispositivo e vídeo-cartas**: aproximações. 2009.

Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009. Disponível em:

[http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284016/1/Ruiz\\_CoraciBartman\\_M.pdf](http://repositorio.unicamp.br/jspui/bitstream/REPOSIP/284016/1/Ruiz_CoraciBartman_M.pdf). Acesso em: 30 mar. 2021.

VASCONCELOS, Kauã. **Nas margens de lá: entre caboclos e caruanas na encantaria marajoara**. 2020. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2020. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/72/teses/901405.pdf>. Acesso em: 28 mar. 2021.

WALKER, Alice. **Em busca dos jardins de nossas mães**. Bazar do Tempo, 2021.

## FILMES

FARTURA. Curta-metragem documentário, direção de Yasmin Thayná. Puc Rio e MCKabela Produções. 2019, 26 min., colorido.

ÔRÍ. Longa-metragem documentário, direção de Raquel Gerber. Brasil. EstelarProduções Cinematográficas e Culturais Ltda, 1989, 131 min., colorido.

TRAVESSIA. Curta-metragem documentário de Safira Moreira. Produção de Safira Moreira, 2017, 5 min., colorido. Disponível em: <https://vimeo.com/236284204>. Acesso em: 12 fev. 2021