



Corpo e experiência histórico-social no cinema brasileiro (2014-2021)

*Body and historical-social
experience in the Brazilian
cinema (2014-2021)*



Edson Pereira da Costa Júnior¹

¹ Pesquisador de pós-doutorado e professor participante temporário na Universidade Estadual de Campinas – Unicamp (FAPESP 21/02448-5). Atualmente, é pesquisador visitante na Duke University (BEPE 23/05177-8). Doutor em Meios e Processos Audiovisuais pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo – ECA-USP. E-mail: jredsoncosta@gmail.com

Resumo: O artigo argumenta que certo cinema brasileiro independente (2014-2021) investe na mediação somática da experiência histórico-social. Observa-se que filmes realizados ou protagonizados por sujeitos alvos de desigualdades de raça, classe e gênero mobilizam o corpo em duas frentes. De um lado, como signo cumulativo de processos de determinação dos sujeitos. De outro, como matriz de resistências produzidas por experiências performadas, seja nas epistemes que transmitem, seja nas identidades que deslocam. O duplo atributo político é discutido a partir das análises de *O verbo se fez carne* (2019), de Ziel Karapotó, e *Vaga carne* (2019), de Grace Passô e Ricardo Alves Jr.

Palavras-chave: cinema brasileiro contemporâneo; corpo; racialidade; acumulação; agência.

Abstract: The article argues that a certain independent Brazilian cinema (2014-2021) invests in the somatic mediation of historical-social experience. It is observed that films made by or starring individuals targeted by inequalities of race, class, and gender mobilize the body on two fronts. On one hand, as a cumulative sign of subject determination processes. On the other hand, as a matrix of resistances produced by performed experiences, both in the epistemes they transmit and the identities they displace. The dual political attribute is discussed through the analysis of *O verbo se fez carne* (2019), by Ziel Karapotó, and *Vaga carne* (2019), by Grace Passô and Ricardo Alves Jr.

Keywords: contemporary Brazilian cinema; body; raciality; accumulation; agency.

Introdução

Este artigo analisa as singularidades estéticas e políticas de certo cinema brasileiro independente contemporâneo (2014-2021), tendo por alvo a proeminência conferida à corporeidade. A defesa é a de que filmografias realizadas e/ou protagonizadas por sujeitos que vivem em condições de desigualdade em decorrência de posições de raça e classe, ora em intersecção com o gênero, enunciam a experiência histórico-social a partir de uma mediação somática. Advoga-se que uma das linhas de força de tal produção reside na valorização do corpo como meio de enunciação sensível dos mecanismos de poder infligidos sobre sujeitos subalternizados e, inversamente, de suas estéticas de resistência.

Pesquisas recentes têm analisado o corpo no cinema brasileiro das duas últimas décadas a partir de uma perspectiva política. Brandão e Souza (2021, p. 54), por exemplo, endereçam-se a uma filmografia queer em que pessoas LGBTQIA+ enfrentam os regimes biopolíticos e mobilizam a corporeidade em meio ao aparato de luta pelo “direito de existir, reinventando a si mesmas na fimbria do capital, da precariedade e vulnerabilidade que as circunda”. Em sua defesa da atualização de um regime expressivo das atrações, pelo investimento nos afetos e engajamentos sensório-sentimentais do espectador, Baltar (2023, p. 16) também reconhece a centralidade do corpo “como vetor, efeito e instrumento de disputas políticas, sociais e culturais”.

Não obstante as correspondências com os trabalhos citados, a abordagem deste artigo é circunscrita em torno de uma constatação empírica, uma recorrência temática, concernente a obras em que a corporeidade recebe relevo a partir do desvio de um estado ou condição física de bem-estar, tais como: cansaço, convalescência, patologias, trauma e sujeição à morte. Em segundo lugar, são de interesse aqui expedientes formais de filmes que erigem a encenação a partir de uma economia de meios cujo enfoque ou alicerce majoritário são os gestos corporais, sobressalentes ante os demais elementos fílmicos. Em vez de se restringir a acontecimento dramático ou propulsor narrativo, a corporeidade responde diretamente, pelo assujeitamento e pela contravenção, a uma conjuntura política fncada sobre violências de Estado ou de micropoderes – por vezes, no lastro do processo colonial de formação nacional.

As crises e a presença concêntrica do corpo pela encenação, tomadas separadamente ou em sobreposição, permitem identificar uma transversalidade diante de filmes pertencentes a modos de enunciação distintos. Os exemplos sobejam. Em *Branco sai, preto fica* (2014), de Adirley Queirós, os protagonistas carregam no corpo as marcas da violência policial, mas também a memória das formas de liberdade

cotidiana. Já em ficções em torno de trabalhadores, como *Arábia* (2017), de Affonso Uchôa e João Dumans, e *Mascarados* (2020), de Marcela e Henrique Borela, a resistência ao esgotamento corporal é parte fundamental de uma experiência de classe (Costa Júnior, 2023). Nos cinemas negros, *Experimentando vermelho em dilúvio* (2016), de Michelle Mattiuzzi, faz do gesto da caminhada uma instância de rememoração das dores de escravizados torturados no Brasil e igualmente das lutas por emancipação, enquanto *NoirBLUE* (2018), de Ana Pi, utiliza a dança como signo de uma cerzidura histórico-especulativa de vidas diaspóricas. Em filmes protagonizados por indígenas e filmados por brancos, como *Ex-Pajé* (2018), de Luiz Bolognesi, e *A febre* (2020), de Maya Da-Rin, a doença manifesta uma consciência somática, a urgência de atuação contra o etnocídio em curso. Em contrapartida, em obras produzidas majoritariamente por pessoas indígenas, como *Nũhũ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa terra é nossa!* (2020), de Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, o corpo tanto expõe a necropolítica do agronegócio sobre os *Tikmũ'un* (Maxakali), em Minas Gerais, como é acervo dos saberes tradicionais e da cosmopolítica, ferramenta na luta pelo território. Por outra via, em *Ava Yvy Vera: A terra do povo do raio* (2016), de Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites, os Guarani-Kaiowá relembram os conflitos com os pistoleiros contratados por fazendeiros da região. A narração oral é fortalecida pela reencenação, por uma memória incorporada, gestual.

Sem prejuízo para suas particularidades estéticas e agendas políticas, o agrupamento dos filmes pela prevalência corporal compartilha um predicado comum: a presença cênica de sujeitos que não usufruem plenamente, perante o Estado brasileiro, de um estatuto de cidadãos (ético-jurídicos), sendo com frequência privados dos auspícios da lei e relegados a uma lógica da exclusão ou obliteração. Marcados pelo signo da particularidade, por uma diferença em relação a um Eu hegemônico presumidamente universal que institui o parâmetro de humanidade, os protagonistas das obras já citadas têm, a princípio, sua ontologia reduzida à dimensão ôntica².

O pensador indígena Ailton Krenak (2019) tem amiúde criticado o seletivo clube da humanidade protegido pelos direitos universais, organizado em torno de

² Ao recuperar a distinção de Martin Heidegger entre o ôntico, referente aos entes particulares ou às determinações do ser, e o ontológico, o ser enquanto tal, Carneiro (2023, p. 19) atenta para o modo como a subsunção de sujeitos às categorias de raça, cor, cultura, religião e/ou etnia opera uma redução do “ser à sua dimensão ôntica, negando-lhe a condição ontológica e deixando incompleta a sua humanidade”. O enquadramento do sujeito a uma particularização, imposta por um Eu hegemônico, limita-o a um grupo específico, arrancando-o da universalidade.

uma modernidade civilizatória baseada na colonização da natureza. Desse grupo, encontra-se alijada uma sub-humanidade composta pelos povos filiados à terra (caiçaras, indígenas, quilombolas, entre outros), alvos de expropriações territoriais e barbáries de toda sorte. Em outro espectro da filosofia política, a produção de sujeitos pela diferença recebeu reflexão sólida de Denise Ferreira da Silva (2022). A autora concebe o que denomina de “analíticas da racialidade” para referenciar o aparato de conhecimento resultante dos enunciados fundadores da filosofia e das ciências modernas, que, entre os séculos XVII e XVIII, estabeleceu a significação da diferença racial dos “outros da Europa”. Esse aparato produziu um contexto ontológico que “funde traços corporais, configurações sociais e regiões globais específicas, e que reproduz a diferença humana como irreduzível e insuprassumível” (Silva, 2022, p. 29). O significante racial ali gestado – em combinação com outras categorias sociais (classe, gênero, sexualidade, cultura etc.) – remonta a sujeitos que podem ser excluídos da universalidade (jurídica) sem provocar qualquer tipo de crise ética, pois seriam destituídos de autodeterminação e transparência, logo, distintos do sujeito pós-iluminista, a quem lei e Estado protegem³. No Brasil, tal conjuntura se projeta, por exemplo, sobre pessoas negras, indígenas e pobres – as últimas, pelo desaparecimento da distinção entre os mandatos protetivo e punitivo de um Estado que participa da violência em contextos periféricos (Silva, 2014).

Em obra contemporânea à de Silva⁴, Sueli Carneiro (2023) investigou como a existência de um dispositivo de racialidade⁵ opera uma divisão ontológica na sociedade brasileira ao abrigar os sujeitos sob condicionantes diferentes quanto ao viver e ao morrer. Ao produzir campos ontológicos (modos de subjetivação), epistemológicos (saberes) e de poder, disciplinando e normalizando as relações raciais

³ Silva (2022, p. 62) demonstra a construção do subalternizado racial como sujeito da afetabilidade, efeito de uma determinação exterior, governado e não guiado pela razão universal. Sua existência se dá em contraste com a do homem pós-iluminista europeu, considerado sujeito da transparência, tributário do modelo kantiano de transcendência e herdeiro de história, forjado em termos de autodeterminação “da capacidade de refletir de modo independente sobre sua essência ou existência –, o que exige um processo audacioso de articulação e repúdio da importância ontoepistemológica da coisa estendida, isto é, do corpo” (Silva, 2022, p. 62). Este sujeito englobaria “as *pessoas* autodeterminadas que a lei e o Estado protegem”, em oposição aos sujeitos da afetabilidade, os subalternos racializados, que “ante essas estruturas [...] não são ninguém, são não seres” (Silva, 2014, p. 100).

⁴ As obras de Silva (2022) e Carneiro (2023) são resultantes de suas respectivas teses de doutorado, concluídas nos anos 2000.

⁵ O conceito, apoiado tanto no dispositivo de Foucault como no contrato racial de Charles Mills, compreende o epistemicídio e as interdições, em produções discursivas e práticas sociais, que inscrevem pessoas negras sob um imaginário social capaz de naturalizar sua subalternização, enquanto forja a superioridade de brancos (Carneiro, 2023). Conquanto eleja a raça no centro do seu trabalho, a autora analisa seus impactos distintos para os gêneros masculino e feminino.

a partir da branquitude como Eu hegemônico, “afigura-se a inclusão prioritária e majoritária dos racialmente eleitos [brancos] nas esferas de reprodução da vida – ao mesmo tempo a inclusão subordinada e minoritária dos negros que eventualmente sobreviveram às tecnologias de morte do biopoder” (Carneiro, 2023, p. 25).

A breve alusão aos autores introduz a existência de um regime ontoepistemológico distinto para sujeitos que não se enquadram nas categorias hegemônicas de raça e classe, o que nos oferece uma base para pensar os protagonistas de certo cinema brasileiro contemporâneo que situa a corporeidade no centro das experiências políticas. No caso, relacionando-a aos efeitos materiais do apartamento de certa humanidade. Outras vezes, incluindo o corpo no arsenal que reivindica o direito à vida, forja mundos possíveis, imagina futuros além dos mecanismos da subalternidade. O duplo estatuto anuncia a irredutibilidade à essencialização. Nos cinemas negros, por exemplo, o “trauma e as experiências de violência e morte que indelevelmente marcam as trajetórias da diáspora africana sempre estarão presentes, mas não podem ser os únicos determinantes” (Oliveira, 2020, p. 34). Parece razoável pensar o argumento em diapasão mais amplo, ressoando sobre filmes que, dedicados a outros sujeitos vivendo sob a diferença, engajam-se na luta contra imaginários e condições materiais que cristalizam a vida unicamente na esfera da dor e da violência.

O intervalo em que se identifica a emergência de uma centralidade do corpo para a experiência histórico-social é marcado por intensas transformações no cinema brasileiro e no país. Situado entre as jornadas de junho de 2013 e o golpe jurídico-parlamentar de destituição da então presidente Dilma Rousseff, o ano de 2014 acolhe o lançamento de três filmes produzidos em periferias brasileiras. As obras demarcam uma inflexão no cinema daqueles territórios ao focalizar o cotidiano a partir do olhar de seus moradores, ou ex-moradores: *Branco sai, preto fica*, de Queirós; *A vizinhança do tigre*, de Affonso Uchôa; e *Ela volta na quinta*, de André Novaes Oliveira. A trinca é emblemática de uma envergadura mais ampla atinente às transformações sociais⁶

⁶ Principalmente as políticas de democratização da cultura iniciadas a partir da agenda mais inclusiva e diversa dos governos federais do Partido dos Trabalhadores (2003-2016) (Dennison, 2020), que incluiu, por exemplo, o Plano Nacional de Cultura em 2010. No bojo desse cenário, houve a formação de entidades criadas para o fortalecimento da produção de filmes indígenas, negros, periféricos, LGBTQIA+, de mulheres, além da realização de mostras específicas, frequentemente alimentadas por um “pensamento crítico que se criou e se sustenta fora dos limites tanto da crítica cinematográfica em seu circuito convencional (revistas especializadas e jornais) quanto da teorização e da historiografia produzidas na Universidade” (Guimarães, 2020, p. 11). Uma remontagem do contexto aludido mereceria incluir, entre outros dados, o barateamento de custo da cadeia produtiva de realização, o aumento do número de cursos de graduação em Cinema e Audiovisual, e as cotas sociorraciais para universidades públicas e institutos técnicos federais.

engendradas nos anos 2000 e ao recrudescimento de uma produção balizada pela mirada endógena, em que a fabulação é derivada de agentes do universo representado.

Um conjunto de pesquisadores observou que a tendência de fases pregressas do cinema brasileiro, de figurar grupos subalternizados “como alteridade, objetos do olhar e do discurso dos cineastas brancos e de classe média” (Cesar, 2017, p. 102), é radicalmente transformada nos anos 2010, a partir de filmes realizados e produzidos por uma multiplicidade de sujeitos históricos, como pessoas negras, indígenas, periféricas, mulheres e LGBTQIA+. A mudança no perfil redonda em novas práticas e estéticas cinematográficas dirigidas às lutas por visibilidade e justiça daqueles segmentos sociais, influenciando, outrossim, os arranjos curatoriais de circuitos de difusão e exibição.

Em se tratando do *corpus* supracitado, a perspectiva interna às comunidades retratadas é ladeada por obras derivadas de alianças políticas dos sujeitos filmados com realizadores externos aos seus universos, ou mesmo ficções mais convencionais. Coincide, porém, um investimento político que se desloca – nas obras e no pensamento crítico – de tônicas como a do nacional-popular ou da predominância do significante de classe em prol de micropolíticas orientadas pela experiência de grupos identitários, comumente em chave interseccional. O cotidiano, as epistemes, as culturas e as subjetividades se tornam nucleares. O corpo é central, argumenta-se, na passagem da abordagem macro para uma sondagem em filigrana das tessituras que conectam vida e (micro)política.

A hipótese de uma corporificação da experiência histórico-social delimita um programa temático-formal transversal ao cinema contemporâneo. Não um denominador comum a subscrevê-lo monoliticamente, mas um veio de criação configurado sob uma pleora de formas, em consonância com a diversidade de sujeitos, agendas políticas, estilos, gêneros e formatos audiovisuais. A proposta será defendida, inicialmente, a partir de uma base conceitual destinada a caracterizar um duplo movimento do corpo em face dos mecanismos de poder. Posteriormente, serão abordados analiticamente dois filmes que radicalizam, pela experimentação dos mecanismos de encenação e pela centralidade da questão da identidade, a posição do corpo na interface da política com a estética.

Acumulação e agenciamento

Seja pelo gesto filmado ou profílmico referente às posturas, aos movimentos e às expressões dos corpos, seja pela atenção que recebe do gesto fílmico, isto é, as operações próprias ao material e aos meios do cinema, em especial a encenação,

a montagem e a direção de fotografia (Blümlinger; Lavin, 2018)⁷, entende-se que, em certo cinema brasileiro contemporâneo, o corpo explicita a divisão ontológica pela qual são atribuídos condicionantes de vida distintos em razão de classe, raça e gênero. Os filmes mobilizam meios próprios para figurar o que no campo das humanidades se identifica como o predicado relacional do corpo, a porosidade ao espaço-tempo que habita, permitindo-lhe atuar como signo condensado das posições que o sujeito ocupa. Encontramos tal perspectiva na exposição de David Harvey (2000) da teoria do sujeito corporificado em Marx, quando discute o corpo como estratégia de acumulação: tanto plasmado pelas forças externas de acumulação e circulação do capital, como elemento continuador dessas. O autor reconhece que reivindicar o corpo como fonte privilegiada da experiência é se valer de um meio privilegiado “de contraposição a toda a rede de abstrações (científicas, sociais, político-econômicas) por meio de que relações sociais, relações de poder, instituições e práticas materiais são definidas, representadas e reguladas” (Harvey, 2000, p. 100, tradução nossa). Recuperar o corpo permitiria, inicialmente, exemplificar as redes que o assujeitam, os processos sociais de determinação.

A ideia de acumulação pode ser retomada para pensar o conjunto de estados de crise que anunciamos no início do texto. Contudo, merece ser expandida. Parte majoritária das obras anteriormente citadas deita raízes num senso de historicidade, recobertas pelo que Mesquita (2021, p. 5) identificou – em filmes nacionais dos anos 2000, principalmente a partir de 2010 – como a disputa pela memória coletiva a partir da retomada do passado, trabalhado “em relação com o presente (e, por vezes, com o futuro) de personagens, territórios e coletividades. São narrativas, em suma, que reabrem o passado no presente, para refletir e agir sobre a atualidade”.

A corporeidade situada no centro dessa dinâmica ou estética da acumulação histórica suplanta a insígnia da opressão/assujeitamento, pois é capaz de preservar experiências temporalmente distantes, permitindo exumá-las, revolvê-las, pô-las novamente em jogo para que possam ser confrontadas, em especial em se tratando de acontecimentos traumáticos. Trata-se de uma perspectiva passível de ser articulada com o que, nos estudos de performance, Diana Taylor (2013, p. 49, grifo nosso) discute como a constituição de um “repertório” pelo corpo, uma “memória *incorporada* – performances, gestos, oralidade, movimento, dança, canto –, em suma todos aqueles

⁷ Embora tais parâmetros sugiram um avizinhamo com os estudos atorais, foge ao escopo deste artigo eixos caros àquele campo, como o estilo do ator, sua autoria no processo fílmico, a relação com sua “persona”, as técnicas de jogo e a articulação com a figura do realizador (Guimarães, 2019).

atos geralmente vistos como conhecimento efêmero, não reproduzível”. A autora diferencia a memória inscrita sobre a dimensão corporal ante aquela propiciada por intermédio dos arquivos, considerados materiais supostamente duradouros (textos, documentos, cartas, restos arqueológicos etc.).

No Brasil, a proposta de uma memória corporificada encontrou solo fértil nas pesquisas de Leda Maria Martins (2021 p. 36), que salienta como a “produção, inscrição e disseminação do conhecimento”, em culturas africanas, afro-brasileiras e dos povos originários está fortemente alicerçada em “performances corporais, por meio de ritos, cantos, danças, cerimônias sinestésicas e cinéticas”. A despeito da repressão colonial sobre aquelas práticas, os processos de restauração e resistência garantiram a sobrevivência dos saberes corporificados, transmitindo-os e os mobilizando como constituintes das sociedades contemporâneas pós-coloniais, incluindo a brasileira.

Os conhecimentos corporais são analisados por Martins (2021) não apenas no âmbito das performances culturais (rituais e cerimônias, por exemplo), mas também artísticas, o que sinaliza uma afluência benfazeja para o estudo do corpo no cinema brasileiro contemporâneo. Nomeadamente, a tese do corpo como *locus* mnemônico⁸ e epistêmico permite delimitar um segundo polo para a reflexão aqui proposta, o da agência. Reconhece-se, então, a corporeidade entre os sistemas pelos quais os sujeitos reivindicam uma esfera de atuação em relação aos processos histórico-sociais que o assujeitam, recalitrante, destarte, à posição de mera superfície passiva. A formulação encontra concreção em análises como a que André Brasil (2020, p. 23) dedica a *Árvore do esquecimento* (2013), de Paulo Nazareth, *Ungüento* (2015), de Dalton Paula, e *NoirBLUE* (2018), ao defender o campo da performance como “um dispositivo de rememoração e elaboração da história” a partir do corpo.

Obras elaboradas sob os domínios ficcionais ou mesmo documentais igualmente conjuram vias próprias para figurar o basculamento entre a acumulação resultante dos processos histórico-sociais e o agenciamento dos sujeitos. Sem perder isso de vista, analisaremos dois filmes experimentais emblemáticos de como a interface com a performance artística propicia o enfrentamento dos processos de determinação provenientes de dispositivos de racialidade.

⁸ Furtado e Lima (2016, p. 136) refletem sobre as temporalidades abrigadas sob a corporeidade dos protagonistas de *Branco sai, preto fica* (2014) a partir da ideia de “corpo como arquivo vivo”. Neste artigo, reluta-se em empregar tal formulação por duas razões. Primeiramente, porque é devedora de um arcabouço filosófico europeu que desconsidera o corpo tal como enformado por marcadores de classe e identitários, concebendo-o ainda sem nomear tais estruturas de poder. Ademais, porque o sentido de arquivo é quase oposto ao de Taylor (2013), em que este trabalho se baseia.

Desfazendo armadilhas ontoepistemológicas

A partir de uma mirada endógena, o curta-metragem *O verbo se fez carne* (2019), de Ziel Karapotó, e o média *Vaga carne* (2019), de Grace Passô e Ricardo Alves Jr., acionam a corporeidade na produção de estratégias de resistência às políticas de extermínio ontológicas e epistêmicas sobre pessoas indígenas e negras. Os filmes radicalizam a corporificação da experiência histórico-social desde a constituição do espaço, formulado a partir de uma escuridão cênica em que um ou poucos pontos de luz desbastam o corpo, tendo por corolário o seu isolamento do entorno representativo e de uma conjuntura narrativa convencional. No limite, ele é entronizado ou, pelo menos, constitui-se como núcleo do dispositivo sonoro-visual. Sua presença é tanto centrífuga, de onde tudo parte, como centrípeta, para onde tudo coincide.

Os saberes e a história corporificados

Proveniente da comunidade Terra Nova, em Alagoas, Ziel Karapotó é parte de um grupo heterogêneo de artistas indígenas⁹ que, mais fortemente na última década, tem produzido obras a partir da performance e das artes visuais. Jaider Esbell (2020) designou esse movimento de Arte Indígena Contemporânea (AIC), “feita e contextualizada por seus autores próprios”, numa “guinada transgeracional fenomenal e não modal”, realizada como uma “armadilha para armadilhas” – coloniais, dos termos, do sistema de arte, da academia, do Estado, entre outras¹⁰.



Figura 1: *O verbo se fez carne* (2019)

⁹ A exemplo de Denilson Baniwa, Gê Viana, Sallisa Rosa, Uýra Sodoma, Graciela Guarani e Abiniel Nascimento.

¹⁰ O artista Gustavo Caboco (2020), da etnia Wapixana, ressoa a noção de Esbell (2020), pensando a AIC “como um lugar, um ponto de encontro entre nós, parentes de vários povos, a ciência acadêmica, os museus, o sistema da arte contemporânea, os centros culturais, galerias de arte indígena, museus nativos, a literatura, o cinema, a roça, a casa da tia, da vovó, e tantos outros campos”.

No início de *O verbo se fez carne*, um pequeno círculo de luz sobre o chão demarca uma porção de terra sobre a qual repousam uma bíblia e um prato com um pedaço de língua. Enquanto da banda sonora soam cantos gregorianos, um indígena (Ziel) adentra o campo. Ele porta pinturas corporais e saiote de palha, enquanto segura um maracá com uma mão e, com a outra, fuma um xanduca (cachimbo) (Figura 1). A presença tem ares solenes em razão da iluminação superior e da gestualidade hierática, que acentua cada movimento. A primeira ação do indígena na cena ritualística é abandonar o maracá e o xanduca sobre o chão para tomar a bíblia em mãos. Ao abri-la, ressoa em *off* a pregação de um pastor arrogando a salvação de diferentes etnias por meio de Jesus Cristo. Não é difícil constatar que o filme alude ao processo de catequização de indígenas. Nos últimos anos, houve substancial aumento de igrejas evangélicas na comunidade do realizador¹¹, resultando na demonização e consequente abandono das práticas e saberes tradicionais.

Conquanto haja indícios de uma situação contemporânea, é forçoso observar que a temporalidade da obra se bifurca, remontando simultaneamente ao passado e ao presente. A espacialidade preta reveste a visualidade de opacidade, obnubilando a possível contextualização da ação num espaço-tempo historicamente determinado. Ademais, a banda sonora sobrepõe a pregação do pastor protestante a um canto da Igreja Católica, que, como se sabe, foi ponta de lança no etnocídio indígena quando da colonização do Brasil. Às feridas do passado, sobrepõem-se as recolonizações contemporâneas. O corpo em performance de Ziel habita e dá a ver a encruzilhada feita da acumulação histórica.

A ação nada banal de substituir o maracá e o xanduca pela bíblia corporifica a história, condensa na dimensão gestual, fortalecida pela banda sonora, o processo secular de destituição dos valores socioculturais de povos originários (e afrodescendentes) pelo ataque a “suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo euro monoteísta” (Santos, 2021, p. 29). A diversidade de elementos que o dispositivo colonial empregou para coisificar/desumanizar aqueles povos, destituindo-os da identidade cultural, incluiu a valorização do letramento e da escrita em detrimento dos saberes corporificados (Martins, 2021). Importa perceber como *O verbo se fez carne* põe em cena, pela corporeidade, a investida (neo)colonial sobre a ontologia (a constituição do ser) e as epistemes (modos de saber), a partir das ferramentas da racialidade (Silva, 2022)¹².

¹¹ Conforme depoimento de Karapotó (Ocupa [...], 2021).

¹² Segundo aponta Carneiro (2023, p. 89), “não é possível desqualificar as formas de conhecimento dos povos dominados sem desqualificá-los também, individual e coletivamente, como sujeitos cognoscentes”.



Figura 2: *O verbo se fez carne* (2019)

Com efeito, o filme de Karapotó não se limita a figurar uma colonização intertemporal. Se o corpo performático reativa a história, ele também assume o agenciamento de contra-colonização¹³, arma a armadilha para as armadilhas. Depois de folhear a bíblia, Ziel arranca progressivamente suas páginas (Figura 2). O ato é sempre seguido pelo grunhido de um porco, sobrepondo o livro cristão e a voz do pastor, como por analogia com o ruído do animal acossado, caçado. Ao fechar a bíblia e depositá-la sobre o chão, a pregação evangélica cessa, enquanto sons de chocalho e de cantos indígenas do Toré irrompem, sobressaindo-se na banda sonora. Na continuidade, Ziel costura as páginas na língua de boi, colocando-a, posteriormente, em sua própria boca. Não nos cabe determinar a cena sob uma significação estrita, apenas sugerir que ali parece haver a consecução, pelos saberes corporificados, de um ritual ou feitiço contra dois instrumentos (neo)coloniais: a religião cristã e a língua. A performance conjura o gesto de emancipação pelo direito à memória e à escrita da própria história, em resistência às expropriações da

¹³ Para o mestre quilombola Antônio Bispo dos Santos (2021, p. 35): “[...] todos os processos de resistência e de luta em defesa dos territórios dos povos contra colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios”.

cultura e de si. Nas palavras de Esbell (2020), “não se tem muitas escolhas senão buscar fazer-se em si mesmo e isso pressupõe negar não exatamente quem se é mas aquilo que queriam que você fosse”.

Acidentes (áudio)figurativos

Protagonizado e codirigido por Grace Passô, *Vaga carne* foi realizado num período em que os cinemas negros brasileiros se tornam um “movimento consolidado” (Oliveira, 2020, p. 34), haja vista a continuidade no fluxo de produção, a existência de público e a formação de um campo de pensamento crítico-acadêmico. O filme, baseado em um texto dramaturgicamente homônimo escrito pela artista e encenado pela primeira vez em 2016, elege a identidade da mulher negra como matriz de um exercício especulativo em que o arranjo entre corporeidade e subjetividade desarma a fixidez ontológica reservada às posições de raça e gênero na sociedade brasileira. Pelo corpo em cena, literalmente sobre um palco, matizado pelos significantes audiovisuais, mormente sonoros, o filme tanto hipostasia como subverte as bases dos signos de opressão.

A protagonista de *Vaga carne* é uma voz (de Passô) que prescinde de um corpo. Sua primeira aparição se dá sobre uma tela preta, sem referente figurativo. Ali, em *off*, reivindica sua existência como ser independente, livre, capaz de invadir e abandonar, ao sabor do desejo, as mais diversas matérias: objetos, animais, humanos. A inflexão do filme é demarcada no momento em que a entidade sonora ocupa o corpo de uma mulher negra (Figura 3), Passô. Dali, toda a experiência é vivida. Estrangeira, a voz descreve e partilha com o espectador as sensações das descobertas feitas em sua hospedeira. Onde poderia haver unidade, cultiva-se a alteridade. Embora a voz esteja localizada no corpo, sua subjetividade autônoma não é plenamente integrada como parte do ente que ocupa. *Vaga carne* está alicerçado, assim, numa espécie de acidente (áudio)figurativo que desestabiliza os significados, despistando a tentativa de conhecimento sobre corpo e sujeito, notadamente aquela baseada em marcadores de raça e gênero.

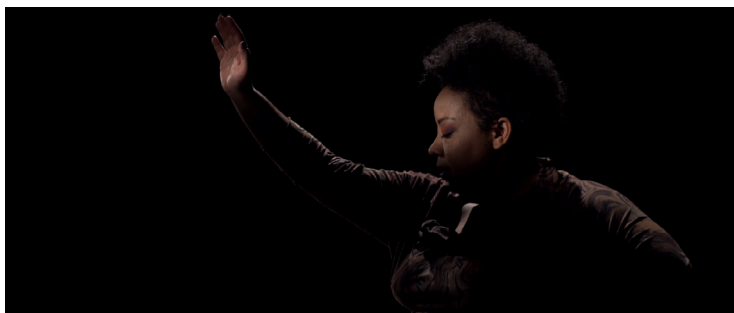


Figura 3: *Vaga carne* (2019)

Ao ser separado da subjetividade da mulher, o corpo em *Vaga carne* é apresentado como forma, matéria visual a ser habitada pela voz. Pode-se suspeitar que a configuração em alguma medida remonta à cisão que, segundo Achille Mbembe (2018, p. 81), na trilha de Fanon, o racismo deflagra entre o sujeito e o seu corpo, ao substituir o primeiro pelo simulacro das aparências, recobrando-o com uma estrutura imaginária, relegando a segundo plano “seu ser, a sua vida, o seu trabalho e a sua linguagem”. Essa posição, em que o corpo é apreendido como exterioridade apartada do sujeito, permite ser articulada ao próprio título do filme de Passô, se considerarmos que a carne é um termo com sentido específico num texto clássico do feminismo negro. Em remissão ao período escravocrata estadunidense, Hortense J. Spillers distingue a carne do cativo como um estágio anterior a um corpo, passível de desgenerificação, grau zero de conceituação sociocultural em que se perde “qualquer insinuação ou sugestão de uma dimensão da ética, de relação entre a personalidade humana e seus predicados anatômicos, [...] entre a personalidade humana e as instituições culturais” (Spillers, 1987, p. 68, tradução nossa). Mas essa perspectiva faz jus ao filme?

Embora a cisão entre voz e corpo possa aludir ao repertório crítico supracitado, ao escamotear a subjetividade da mulher negra, tornada mera hospedeira, não se pode negar que o acento sobre “outra” subjetividade, a da voz encorpada, abre veios múltiplos de leitura. A separação, pois, igualmente inverte os termos da equação racista. Se essa reduz o sujeito às fantasmagorias que lança sobre o corpo, o que *Vaga carne* edifica, como já dito, é a anterioridade da subjetividade, o primado da vida interior. A voz ocupa o corpo para então reconhecer os prazeres da existência humana: a ressonância física e semântica das palavras, o reconhecimento de estar viva, sentir, amar. A primeira forma de agenciamento do filme parece se fundamentar numa vivência que é anterior a qualquer acumulação sócio-histórica do corpo. Move-se de modo pendular entre a experiência da voz-mulher-negra numa hipotética universalidade (o direito ao ontológico) e os marcadores da diferença determinados pelas relações de poder (a redução ao ôntico). O perigo dos últimos é frequentemente anunciado pela voz: “Lá fora existe um bicho feroz, coisa de manter flechas e armas nas mãos! Sabem que nome tem esse bicho? Sabem como se denomina esse bicho? Sabem que nome tem? O olhar dos outros”.

Que outros? A voz-mulher é consciente de que não habita uma existência neutra. Em certo momento, já indicara os matizes que se sobrepõem ao corpo: “Corpo-Corpo-Corpo-Corpo-Cor-Cor-Cor-Cor...”. A mesma consciência parece dirigir o alerta que faz sobre os olhares. Sobre o tema, não custa recordar as palavras amiúde citadas de Fanon (2008, p. 104), não obstante lancinantes:

[...] os olhares do Outro me fixaram ali, assim como uma solução química é fixada por um corante. Eu estava indignado; exigi uma explicação. Nada aconteceu. Explodi. Agora os fragmentos foram remontados por outro eu.

Subsiste no alerta da voz-mulher, supõe-se, essa consciência de que o olhar branco é capaz de desfigurar ou sobredeterminar pelo exterior a percepção que a pessoa negra faz sobre si e sobre seu corpo. Segue em direção similar o temor de ser enregelada ou reduzida a mera existência especular do corpo: “[...] você quer me aprisionar, é isso que você quer. Você quer que eu seja uma mera representação de você, carne [...]. Você quer que eu te ajude a ser a imagem que o outro quer ver. Mas não!”. Esses conflitos entre voz e corpo/identidade impedem que um determine o outro, promovendo correspondências e afastamentos, numa ambivalência jamais apaziguada ou cristalizada sob a fixidez. Instala-se uma espécie de distanciamento, menos no sentido de Brecht, dramaturgo caro à trajetória da atriz (Diegues; Azevedo; Abreu, 2019), e mais no de estranhamento que perturba a significação, engendrando indeterminação.



Figura 4: Troca de olhares entre a voz-mulher-negra e a plateia – *Vaga carne* (2019)

Disjunção audiovisual: conquanto a voz traga à baila a ameaça de fixação pelo exterior, a encenação jamais entrega tal situação, eximindo-se de convocar o olhar externo de brancos. O filme se constrói, pelo contrário, numa rede de miradas entre pessoas negras de diferentes gerações e gêneros (Figura 4). Ora estão sentadas na plateia, ora caminham sobre o palco, interagindo muito discretamente com a voz-mulher por expressões fisionômicas. Nenhuma das reações, todavia, é de sobredeterminação. Uma vez que a protagonista e a plateia compartilham a posição racial, a diegese acolhe o solilóquio numa reflexividade comunitária, interna, urdida pelos olhares¹⁴, gesto cuja importância é fulcral para o campo de agência de pessoas negras no cinema brasileiro (Oliveira, 2020), especialmente quando suas experiências apontam “para as diversas possibilidades de vivências [...] não essencializadas no mundo” (Freitas, 2018, p. 163).

Se por um lado o estranhamento entre corpo e voz em *Vaga carne* alerta para o risco da fixação sobre uma identidade enregelada sob a superfície, em contraste a uma subjetividade fluida, infinita; por outro, como vimos indicando, o filme está fincado no reconhecimento de uma localização. Afora a relação entre protagonista e plateia, há momentos de identificação da voz com sua hospedeira. A culminância do enredamento entre as duas acontece quando da descoberta da gravidez da mulher. A maternidade inspira sobre a voz consciência temporal, compaixão, sonhos de futuro sobre a “carninha”. Na cena de identificação entre voz e corpo, as luzes se apagam e acendem sucessivamente, num curto-circuito. Trata-se de um segundo acidente figurativo do filme, dessa vez, para efetivar a cerzidura entre os entes. Em meio ao apagão, a voz anuncia em tom resolutivo a decisão de permanecer no corpo para proteger o feto: “Afinal de contas, eu sou uma mulher!”.

A vida por vir traz alegria, mas igualmente o temor da existência corporalizada, reafirmando riscos apontados em outros momentos. O que deve ser ensinado à prole, pergunta-se a voz-mulher, consternada, direcionando-se para um interlocutor fora de campo: “Que isso é um homem? Que isso é uma mulher? Que isso é uma existência?”. A montagem sobrepõe a cena a closes do público (Figura 5). Projetado sobre as pessoas, o questionamento remonta menos a um dilema puramente existencial do que propriamente à sustação de humanidade que ameaça grupos subalternizados na sociedade brasileira em razão

¹⁴ Expediente também presente em *A morte branca do feiticeiro negro* (2020), de Rodrigo Ribeiro, em que experiências negras compartilhadas a partir de uma missiva são acolhidas por uma coletividade, expressa por um conjunto de olhares e rostos.

dos dispositivos de racialidade, da divisão ontológica que confere condicionantes distintos às vidas – possibilidade reforçada pelas vozes que escutamos ao final do filme, de Marielle Franco, Rosa Parks e outras mulheres negras que lutaram contra os mecanismos de segregação.



Figura 5: *Vaga carne* (2019)

Muito haveria de ser dito sobre o arsenal do filme, como a musicalização das palavras, os silêncios, o jogo entre o visível e a escuridão do palco, mas, para o argumento deste texto, importa ressaltar que *Vaga carne* recruta o elusivo. A indeterminação paira quer seja sobre a voz-mulher-negra, quer seja sobre a obra, em que as experiências negras desarmam, ou pelo menos deslocam as prisões em torno de noções como sujeito, corpo e identidade, num curto-circuito que baliza a agência crítica contra a subalternização derivada dos marcadores de raça e gênero. Suplantam-se os regimes de visibilidade de mulheres negras no cinema brasileiro contemporâneo, que Borges (2022, p. 125) distingue sob o “revezamento entre fixação (significantes rígidos, inflexíveis, fixados a estereótipos) e deslocamento (emergência de novos signos que se distanciam dos estereótipos e habitam outros sítios de significação)”. O filme de Passô certamente se lança a recintos desconhecidos de (não) significação, mas sua força é tornar a negritude irreduzível a um signo identitário ou repertório de códigos ontológicos e epistemológicos únicos, portanto, num deslocamento que prescinde de um destino, configurando-se sob um dinamismo despistador.

Um mapeamento das formas como o cinema brasileiro contemporâneo encarrega o corpo de um estatuto político para grupos que vivem em condições de desigualdade ainda está por ser escrito – certamente em diálogo com propostas hermenêuticas como as afrofabulações (Barros; Freitas, 2018), as estéticas contra-colonizadoras (Guimarães, 2020), entre outras. Por ora, o que se reivindica neste artigo é a acumulação e o agenciamento como dois atributos que gravitam constantemente em torno de filmes centrados sobre a corporeidade ou mediação somática. O expediente percorrido consistiu numa primeira apresentação de como os filmes modulam marcadores da identidade pela tensão entre os efeitos simultâneos dos mecanismos de poder e das “práticas de autoprodução” (Hall, 2014, p. 125) referentes a narrativas, performances e outros processos de disputa no campo simbólico-material. A lida com as macroestruturas sociais não é abandonada. Contudo, já não se dá por um olhar externo, em sobrevoo reflexivo, abstrato, descolado do mundo material, mas a partir de uma experiência corporificada, imanente, enformada no enclave do corpo-sujeito com o mundo social e histórico.

Referências

- BALTAR, M. “Corpo e afeto: atualizações do regime de atrações no cinema brasileiro contemporâneo”. *Aniki*, Coimbra, v. 10, n. 2, p. 4-28, 2023.
- BARROS, L. M. de; FREITAS, K. “Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro”. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 21, n. 3, p. 97-121, 2018.

BLÜMLINGER, C.; LAVIN, M. “Introduction”. In. BLÜMLINGER, C.; LAVIN, M. (org.). *Geste filmé, gestes filmiques*. Paris: Éditions Mimésis, 2018. p. 9-32.

BORGES, R. “Cinema, imagem e imaginário: por outros regimes de visibilidade das mulheres negras”. In. CARVALHO, N. dos S. (org.). *Cinema negro contemporâneo*. Campinas: Papyrus, 2022. p. 119-136.

BRANDÃO, A. S.; SOUZA, R. L. de. “Corpas-enqueerzilhadas e alianças insólitas no cinema brasileiro”. *Revista Visuais*, Campinas, v. 7, n. 13, p. 52-71, 2021.

BRASIL, A. “Encruzilhadas, andarilhos, aprendizes: sobre três filmes-performance”. *Significação*, São Paulo, v. 47, n. 53, p. 21-47, 2020.

CABOCO, G. “Sobre a arte indígena contemporânea disse o CABOCO”. *Galeria Jaider Esbell*, [s. l.], 2 mai. 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/05/02/sobre-a-arte-indigena-contemporanea-disse-o-caboco/>. Acesso em: 15 abr. 2023.

CARNEIRO, S. *Dispositivo de racialidade: a construção do outro como não ser como fundamento do ser*. São Paulo: Zahar: 2023.

CESAR, A. “Que lugar para a militância no cinema brasileiro contemporâneo? Interpelação, visibilidade e reconhecimento”. *Revista ECO-Pós*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 2, p. 101-121, 2017.

COSTA JÚNIOR, E. “Cansados e esgotados: trabalhadores precarizados no cinema de ficção brasileiro”. *Galáxia*, São Paulo, v. 48, e58619, 2023.

DENNISON, S. *Remapping Brazilian film culture in the twenty-first century*. London: Routledge, 2020.

DIEGUES, I.; AZEVEDO, J. F. P. de; ABREU, K. “Grace Passô”. In: DIEGUES, I.; AZEVEDO, J. F. P. de; ABREU, K. (org.). *Maratona de dramaturgia*. São Paulo: Cobogó: Edições Sesc, 2019. p. 103-116.

ESBELL, J. “A arte indígena contemporânea como armadilha para armadilhas”. *Galeria Jaider Esbell*, [s. l.], 9 jul. 2020. Disponível em: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/07/09/a-arte-indigena-contemporanea-como-armadilha-para-armadilhas/>. Acesso em: 25 abr. 2023.

FANON, F. *Peles negras, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

FREITAS, K. “Cinema negro brasileiro: uma potência de expansão infinita”. In: SIQUEIRA, A. et al. (org.). *20o. FESTCURTASBH: Festival Internacional de Curtas de Belo Horizonte*. Belo Horizonte: Fundação Clóvis Salgado, 2018. p. 161-164.

FURTADO, B.; LIMA, E. O. de A. “Corpo, destruição e potência em Branco sai, preto fica”. *Revista MATRIZES*, São Paulo, v. 10, n. 1, p. 133-147, 2016.

GUIMARÃES, C. “Estéticas contra-colonizadoras no documentário: um ponto de partida”. In: ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS, 29., Campo Grande, 2020. *Anais [...]*. Campo Grande: UFMS, 2020.

GUIMARÃES, P. “O ator como forma fílmica: metodologia dos estudos atorais”. *Aniki*, Coimbra, v. 6, n. 2, p. 81-92, 2019.

HALL, S. “Quem precisa da identidade?” In: SILVA, T. T. da (org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. 15. ed. Petrópolis: Vozes, 2014, p. 103-133.

HARVEY, D. “The body as an accumulation strategy”. In: HARVEY, D. *Spaces of hope*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2000. p. 97-116.

KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

MARTINS, L. M. *Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*. São Paulo: Cobogó, 2021.

MBEMBE, A. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1, 2018.

MESQUITA, C. “O presente como história: Estéticas da elaboração no cinema brasileiro contemporâneo”. *E-Compós*, Brasília, DF, v. 26, p. 1-18, 2021.

Ocupa CCVM - Mostra de Cinema Moventes - Conversa com realizadores - Sessão 1. [S. l.: s. n.], 2021. Publicado pelo canal Centro Cultural Vale Maranhão. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=a6AvA7pl2Y4&ab_channel=CentroCulturalValeMaranh%C3%A3o. Acesso em: 11 jan. 2024.

OLIVEIRA, J. “With the *Alma no Olho*: Notes on Contemporary Black Cinema”. *Film Quarterly*, Oakland, v. 74, n. 2, p. 32-38, 2020.

SANTOS, A. B. dos. *Colonização, quilombos: modos e significados*. 2. ed. Brasília, DF: UnB, 2021.

SILVA, D. F. da. *Homo modernus: para uma ideia global de raça*. São Paulo: Cobogó, 2022.

SILVA, D. F. da. “Ninguém: direito, racialidade e violência”. *Meritum*, Belo Horizonte, v. 9, n. 1, p. 67-117, 2014.

SPILLERS, H. J. “Mama’s baby, papa’s maybe: An American grammar book”. *Diacritics*, Baltimore, v. 17, n. 2, p. 64-81, 1987.

TAYLOR, D. *O arquivo e o repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

Referências audiovisuais

A VIZINHANÇA do tigre. Affonso Uchôa, Brasil, 2014.

BRANCO sai, preto fica. Adirley Queirós, Brasil, 2014.

ELA volta na quinta. André Novaes Oliveira, Brasil, 2014.

AVA Yvy Vera – A Terra do Povo do Raio. Genito Gomes, Valmir Gonçalves Cabreira, Jhonn Nara Gomes, Jhonatan Gomes, Edina Ximenez, Dulcídio Gomes, Sarah Brites e Joilson Brites, Brasil, 2016.

ARÁBIA. Affonso Uchôa, João Dumans, Brasil, 2017.

EXPERIMENTANDO vermelho em dilúvio. Michelle Mattiuzzi, Brasil, 2016.

EX-PAJÉ. Luiz Bolognesi, Brasil, 2018.

NOIRBLUE. Ana Pi, Brasil/França, 2018.

O VERBO se fez carne. Ziel Karapotó, Brasil, 2019.

VAGA carne. Grace Passô e Ricardo Alves Júnior, Brasil, 2019.

A FEBRE. Maya Da-Rin, Brasil, 2020.

A MORTE branca do feiticeiro negro. Rodrigo Ribeiro, Brasil, 2020.

MASCARADOS. Marcela e Henrique Borela, Brasil, 2020.

NÛHÛ Yãg Mũ Yõg Hãm: Essa Terra É Nossa! Isael Maxakali, Sueli Maxakali, Carolina Canguçu e Roberto Romero, Brasil, 2020.

submetido em: 01 jun. 2023 | aprovado em: 15 nov. 2023