

rebeca



Revista Brasileira
de Estudos de
Cinema
e Audiovisual

**O que o cinema quer da gente é coragem: negridade e
dissidência sexual & de gênero nas produções da *Rosza Filmes***

Matheus Araujo dos Santos¹

¹ Professor da Universidade do Estado da Bahia. Coordenador do grupo de pesquisa e extensão *Imaginando Diferenças*.

**Resumo**

A partir da produção da *Rosza filmes*, penso em como os longas-metragens *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2019), dirigidos por Glenda Nicácio e Ary Rosa, sugerem táticas de descolonização da imagem e do mundo que emergem da articulação entre negritude e dissidências sexuais e de gênero.

Palavras-chave: Cinema Negro; Cinema Brasileiro; Dissidências sexuais & de gênero.

Abstract

Based on *Rosza films* production, I think of how the feature films *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) and *Até o fim* (2019), directed by Glenda Nicácio and Ary Rosa, suggest tactical exercises to decolonize the image and the world that emerge from the articulation between blackness and sexual & gender dissidences.

Keywords: Black Cinema; Brazilian Cinema; Sexual & gender dissidences.



Neste texto busco perceber como os filmes *Café com Canela* (2017), *Ilha* (2018) e *Até o fim* (2019), longas-metragens da *Rosza Filmes* dirigidos por Glenda Nicácio e Ary Rosa, produzem táticas de descolonização das imagens e do mundo ao articular negridade² e dissidências sexuais e de gênero. Busco perceber como estas produções tensionam a emergência de cinemas negros no Brasil contemporâneo, tomando as dissidências sexuais e de gênero como problemas necessariamente ligados à racialidade. O que proponho, portanto, é menos localizar essas produções em uma genealogia *queer* do cinema brasileiro³, do que pensar nos estranhamentos da cisheteronormatividade como uma tarefa em andamento nos cinemas negros produzidos no abismo-Brasil. De início, penso no desejo de Babu Santana em interpretar um personagem homossexual e no que implica a construção dessa possibilidade em *Café com Canela*. A seguir, questiono alguns aspectos da autoria negra e da experimentação cinematográfica que produz outras imagens sobre negridade e dissidências sexuais & de gênero em *Ilha*. Nas últimas reflexões, penso a partir de *Até o fim* nas inflexibilidades de gênero e no afeto negro como resposta às determinações da negridade como morte social.

Vida, apesar de tudo

Babu Santana está *De Frente com Gabi* para uma entrevista de divulgação do longa-metragem *Tim Maia* (Mauro Lima, 2014), seu primeiro filme como protagonista. Durante a entrevista o ouvimos relatar a origem do seu nome artístico, surgido a partir de interpelações racistas em sua juventude, quando era chamado de “babuíno” pelos colegas de escola, até o ponto em que decide adotá-lo, quebrá-lo, usando-o ao seu favor. Acompanhamos as histórias e experiências de um homem negro que constrói sua trajetória tendo sempre que negociar com estratégias e atualizações do racismo dentro e fora do cinema. Desde o início de sua carreira os personagens que lhes são oferecidos localizam-se majoritariamente em ambientes de violência e vulnerabilidade, repetindo uma coreografia que pode sempre fixar os sentidos das masculinidades negras nestes

² Tomo emprestada a categoria da *negridade* como pensada por Denise Ferreira da Silva: “Enquanto a Categoria da Negridade, como índice de uma situação social consistente e repetidamente nunca deixa de significar a escravidão, eu proponho que ela também expõe como a capacidade produtiva expropriada dos africanos escravizados continua a produzir excedente (*surplus*) no presente global. Mais significativamente, apesar de sua expropriação ininterrupta, o trabalho (simbólico e econômico) negro não desapareceu (como os cientistas do homem previram e esperavam). Para além do capital – e suas arquiteturas coloniais, nacionais e imperiais –, Negridade sinaliza a capacidade criativa, uma qualidade somente perceptível quando se contempla o Mundo como *Plenum* e não como Universo (*totalidade ordenada*)” (FERREIRA DA SILVA, 2019: 95-96).

³ Para uma discussão sobre as dificuldades de uma genealogia canônica da arte *queer* no Brasil, ver SANTOS (2016).



espaços.⁴ Questionado durante a entrevista sobre a insistência destes papéis no seu currículo, Babu afirma entender o jogo racista que restringe suas possibilidades de atuação, mas também que busca a complexidade em cada personagem, tratando-os com a dignidade que merecem. Sendo cria da favela e tendo sua história marcada pela passagem no grupo de teatro *Nós do Morro*, ele afirma se orgulhar de poder interpretá-los, ainda que perceba as ambiguidades desta posição.

O filme *Tudo Que É Apertado Rasga* (Fabio Rodrigues Filho, 2019) se aproxima destas questões através de imagens de arquivo montadas e editadas de forma a evidenciar as estratégias que buscam atar a negridade a estas condições de cerceamento e destrutibilidade, assim como denotar os momentos em que o rasgo se estabelece como corte e possibilidade de criação (aumento) de outras imagens e mundos. Entrevistas e depoimentos de atores e atrizes como Zezé Motta, Grande Otelo, Ruth de Souza e Zózimo Bulbul se cruzam e amplificam em contato com as imagens de filmes como *Quilombo* (Cacá Diegues, 1984), *A Rainha Diaba* (Antonio Carlos da Fontoura, 1974), *Barravento* (Glauber Rocha, 1962), *Também Somos Irmãos* (José Carlos Burle, 1949), *Assalto ao Trem Pagador* (Roberto Farias, 1962) e *Êsse Mundo é Meu* (Sérgio Ricardo, 1963), nos quais surgem personagens interpretados por Antônio Pompêo, Luiza Maranhão, Antônio Pitanga, Milton Gonçalves, Léa Garcia e Eliezer Gomes, acelerando e desacelerando as conexões e temporalidades que compõem o filme. A certa altura ouvimos Zezé Motta afirmar com lágrimas nos olhos que seu amigo Antônio Pompêo morreu de tristeza. Mais à frente, Grande Otelo nos diz ele mesmo ser um homem triste que foi incapaz de realizar os seus maiores sonhos. Ruth de Souza e Zezé Motta repetem em diversas entrevistas intercaladas o desgosto em ter que lidar, repetidamente, com personagens sem subjetividade, a exemplo de empregadas domésticas construídas exclusivamente como objetos cuja única função é a de servir à branquitude; abrir e fechar as portas, sustentar comidas e bebidas em bandejas, satisfazer as necessidades dos patrões⁵. Em determinado momento, as imagens de arquivo são alternadas com letreiros que afirmam:

⁴ A exemplo de Grande, em *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), e de trabalhos consecutivos, como nos momentos nos quais interpretou um carcereiro do DOPS - Departamento de Ordem Política e Social em *Batismo de Sangue* (Helvécio Ratton, 2007); o chefe do Morro do Careca em *Cidade dos Homens* (Paulo Morelli, 2007); um traficante em *Era uma Vez...* (Breno Silveira, 2008); e um policial em *Os Normais 2* (José Alvarenga Júnior, 2009).

⁵ Assim como Babu Santana, Zezé enfatiza o respeito às empregadas domésticas, concentrando sua crítica à falta de subjetividade e densidade dramática explícita no modo como as personagens são construídas no cinema e na televisão.

UM FILME É COMO UMA LOCOMOTIVA
PRECISA SEGUIR SEU DESTINO

MAS

MAS

MAS

MAS

MAS

MAS

ALGO

ATRAVESSA

Apesar das amarras sensíveis criadas nas formações do Cinema Brasileiro, algo atravessa. As palavras rasgam as imagens das cenas iniciais de *Sinhá Moça* (Tom Payne e Oswaldo Sampaio, 1953). A locomotiva cujo destino é o progresso. A fuga dos negros e negras cujo destino é o Quilombo e a liberdade sempre por vir. Ainda que seu personagem quase não tenha falas durante o filme, a atuação estonteante de Ruth de Souza corta e aumenta (MOTEN, 2003) um enredo que supõe a negritude como tema de uma narrativa sobre o romance dos protagonistas brancos; como pano de fundo cuja função é dá-los posição privilegiada e heroica como principais vetores da abolição. Nos filmes da Chanchada, os improvisos de Grande Otelo fazem com que seus personagens se tornem imensos em cena, apesar dos esforços dos roteiros para que eles funcionem unicamente como escada para o protagonismo branco⁶. A genialidade de Milton Gonçalves interpretando a tragédia da Rainha Diaba permite que algo resista aos tiros com os quais ela é alvejada na cena final do filme. O gesto incontornável de Zózimo Bulbul ao imagear um cinema negro no abismo-Brasil, em *Alma no Olho* (1974), evidencia um caminho sem volta; algo atravessa. Em determinado momento do documentário vemos uma cena de *Compasso de Espera* (Antunes Filho, 1973) na qual Jorge, personagem interpretado por Bulbul, mira a câmera recitando versos que indicam a travessia:

⁶ “[...] Grande Otelo reclamava de seu *status* subordinado em relação a Oscarito, no sentido de que, embora o personagem de Oscarito fosse mais vulnerável, o papel de Grande Otelo era sempre o de salvá-lo, ao invés de assumir o papel principal. Grande Otelo também se ressentia por ganhar menos do que seu parceiro, porque se considerava um ator mais completo – de fato, ele lançava mão de um vasto repertório de posturas, expressões faciais e gestos para efeitos cômicos, dramáticos e de distanciamento. Para Grande Otelo, Oscarito era um ‘excêntrico’, enquanto ele próprio ‘tentava valorizar o diálogo e a interpretação, sempre buscando o tom certo [...] Oscarito era um ‘tipo’, enquanto [...] [Otelo] era um ator’. Os primeiros filmes de Grande Otelo subvertiam os arranjos por meio de suas improvisações diabolicamente criativas.” (STAM, 2008: 144-145).



Você, que com seus *flashes* reporta
A floresta dos antros
Enquanto o asfalto se despeja no caminho de seus pés
E comprime seus passos
Notifique meu compasso de espera
As sombras me vestiram
Uma a uma
E depois criaram os becos à minha imagem e semelhança
Mas eu coleciono todas as luzes para compactuar com os astros
Você que está quieto, amaciado pelos dramas do vídeo
Enquanto os anúncios devoram suas próprias palavras
Espere-me
Como a personagem da hora nova
Em que o homem pesa no conteúdo de seu espaço
Eu sou floração forte
Renovação do tempo
Tempestade
E todo o verde dessa chuva amadureceu para hoje
Eu sou aquele que está solto
De todo chão por onde caminha
Limitado e subjugado
E quando a terra devolver todas as raízes dos meus passos
Eu surgirei como um Sol
Para sempre incluído
E no rumo do meu sangue
Todos verão a fonte
Na hora que o tempo transborda
Para nascer um mundo novo

As formações dos cinemas negros no abismo-Brasil contemporâneo apontam para as possibilidades de criação deste novo mundo que transborda com o tempo, rasgando as amarras sensíveis que buscam estabilizar as formas de ser e saber com e sobre as imagens, como argumento aqui ao me aproximar das produções da *Rosza Filmes*. As experiências no cinema relatadas por Babu Santana compõem este cenário cortado e aumentado pelo documentário de Fabio Rodrigues Filho, que parece reverberar de diferentes formas na entrevista do ator. Interpretar Tim Maia marca um momento importante na sua carreira, pois pela primeira vez ele ocupa o lugar de



protagonista em um longa-metragem, tendo a chance de interpretar um de seus grandes ídolos e ícone maior da cultura afrodiáspórica apresentando seu potencial como ator de forma expandida e ocupando um lugar de visibilidade distinto do que vinha experienciando até então. Ao tratar sobre estas questões no decorrer da entrevista, Marília Gabriela lhe pergunta sobre os seus desejos, estando interessada em saber que personagem ele teria vontade de viver no futuro. Ao que ele responde: *um homossexual*. Ao assistirem a entrevista, Glenda Nicácio e Ary Rosa decidem convidá-lo para interpretar Dr. Ivan no filme *Café com Canela*, personagem que, além de bixa, é também médico, rompendo duplamente com os estereótipos que rondam como fantasmas o trabalho do ator. Busco, neste momento, seguir os traços deste desejo e pensar no que o gesto de torná-lo possível nos diz sobre as imagens e as possibilidades de um *cinema implicado* com o mundo (SANTOS, 2020).

*Café com Canela*⁷, primeiro longa-metragem da *Rosza Filmes*, narra o reencontro entre Violeta (Aline Brunne) e sua professora, Dona Margarida (Valdinéia Soriano). As cenas de reaproximação das duas personagens são intercaladas pelo cotidiano de Violeta e seus vizinhos entre as cidades de Cachoeira e São Félix, dentre eles Dr. Ivan. Em uma das primeiras cenas do filme todxs estão reunidxs em uma laje enquanto tomam cerveja e compartilham experiências de vida. O personagem interpretado por Babu Santana é o primeiro a falar:

Mas pense bem: um adolescente, filho de pai repressor e uma mãe super protetora, caindo de paraquedas na capital para fazer faculdade. Não tinha como prestar, né? Foram seis meses de pura sacanagem, pense numa putaria... Era eu! Eu experimentei tudo que eu podia e o que eu não podia... Eu experimentei de um tudo... um auê! Até que um dia eu fui pra um bar e lá tava Adolfo. Menina, o Adolfo era um coroa charmosíssimo. Um papo bom, inteligente... Pense no homem perfeito, era Adolfo. Rico ele não era. Na verdade, nunca foi. Ele até tinha dinheiro, mas ele gastava tudo com festa, com viagem, com presentes, essas coisas assim... Não

⁷ Após a morte do seu filho, Dona Margarida vive isolada habitando um luto que parece impossível de se concretizar. Rodeada de memórias, acompanhamos ela se perder entre labirintos que tornam estranha a sua própria morada. Violeta, por sua vez, está casada e é mãe de dois filhos, dividindo seu tempo entre cuidar de sua avó e vender coxinhas andando de bicicleta pelas cidades de Cachoeira e São Félix. É quando, por acaso, bate à porta de sua antiga professora para vender os salgados feitos segundo a receita secreta de sua progenitora, passada de geração em geração. Ao perceber o estado depressivo de Dona Margarida, Violeta decide que precisa ajudá-la a sorrir novamente, assim como a professora havia feito anos atrás quando ela perdera os pais ainda criança e se encontrava em um momento de insegurança e infelicidade.



guardava um centavo. Se tem uma coisa que Seu Ninguém pode falar de Adolfo é que ele era mão-de-vaca, viu? Não era não. Eu fiquei louco por aquele homem. Na verdade, eu fiquei completamente apaixonado... Uma semana depois estava morando junto com ele, fazendo planos, uma loucura... A maior loucura de minha vida. Aí depois de vinte anos o sacana me deixou sozinho... Agora é só saudade... Só saudade... *C'est la vie*. Vou pegar outra cerveja...

A primeira aparição do personagem e o texto direto que evoca suas experiências (homo)afetivas e (homo)sexuais confronta diretamente as imagens dos trabalhos anteriores do ator, nos quais sua masculinidade e heterossexualidade são constantemente acionadas no sentido de forjarem papéis que sustentam lugares de violência e perigo onde a negridade é sempre ambigualmente posicionada. Os estudos sobre masculinidade negra tratam de expor as estratégias que fazem parte de um processo que a constrói como *ameaça niilista* cuja função é a de sustentar a fantasia do medo branco, ao mesmo tempo em que pressiona homens negros em direção à autodestruição (SANTOS, 2019). Segundo Frantz Fanon (2008: 26) em *Pele Negra, Máscaras Brancas*, a violência antinegra que sustenta o mundo moderno faz com que o negro habite *zonas de não-ser*, experienciando uma espécie de *holocausto metafísico*, uma queda constante em um abismo de terror e (auto)aniquilação (WARREN, 2018: 13).

Ao se perguntar *o que quer o homem negro*, Fanon (2008: 26) introduz a dimensão do desejo como aspecto fundamental das im/possibilidades ontológicas desta posição abismal. Proponho aqui, como gesto especulativo/improvisativo (corte + demora + aumento), afirmar que o desejo de Babu Santana em interpretar “um homossexual” apresenta uma das respostas possíveis à pergunta fanoniana, levando-nos a vislumbrar algumas táticas de dissolução da negridade-como-morte a partir da articulação da dissidência sexual & de gênero como método de descolonização da imagem e também da matéria, pois se trata de uma intervenção no campo da representação e sensibilidade cinematográfica e também de uma imisção na vida do próprio ator. Creio que o desejo de Babu Santana deve ser tomado menos como pulsão fetichista por devires minoritários do que como possibilidade de imagear a própria negridade desde outros ângulos, de modo que a “experiência bixa”, ainda que no campo da interpretação, não componha um domínio separado da sua racialidade, mas amplie seus sentidos nas direções infinitas nas quais ela se expande. De outro modo, a atualização do desejo do ator nos faz pensar nas possibilidades do cinema e na construção do novo mundo a que se refere o poema citado por Zózimo Bulbul em *Compasso de Espera*. Ao construir as condições para que Babu Santana interpretasse Dr. Ivan, a produtora deixa ver um entendimento



do cinema que vai além do filme em si. Um cinema vinculado à existência, sendo capaz de mover não apenas a esfera da representação, mas da própria vida em sua materialidade. Neste sentido, um cinema densamente implicado com o mundo e que se apresenta como ferramenta capaz de produzir outros modos de ser aqui e agora, através e para além das imagens (SANTOS, 2020).

No decorrer do filme acompanhamos as histórias que precedem o encontro dos personagens. O cotidiano de uma cidade negra do Recôncavo Baiano e seus/suas habitantes que festejam e também se apoiam em momentos difíceis, como quando Dr. Ivan encontra seu marido, Adolfo, morto e é acolhido por seus vizinhos e vizinhas. Apesar destes momentos, os personagens não estão condicionados à tragédia. As dores vividas por eles estão sempre em contato com os momentos de leveza do dia-a-dia. Em *Café com Canela*, Rosza Filmes explora a *vida apesar da morte social* como condição da negritude⁸, percebendo na cotidianidade do afeto negro táticas de travessia para um mundo onde a (auto)destruição não seja um destino irredutível. “O cinema é mágico”.

A vida é assim: o que ela quer da gente é coragem

Em termos formais, as produções da *Rosza Filmes* seguem esquemas da narrativa cinematográfica clássica, mas não se furtam a experimentações. Mesmo tendo ganho o Prêmio do Júri Popular no Festival de Brasília, em 2017, *Café com Canela* causou bastante incômodo à opinião especializada. Segundo o crítico Marcelo Müller (2018), “do ponto de vista puramente técnico, salta aos olhos a utilização de várias perspectivas [...]. Esse excesso incomoda, bem como a *precariedade* da cenografia” (grifo meu). Já Ruy Gardnier (2018) afirma que “à medida que vai deixando de ser imprevisível, o filme esbarra no excesso de conotação e em certa incipiência da direção de atores, que por sua vez encontram muita dificuldade em achar um *timing natural* para as trocas de diálogos” (grifo meu). O descompasso entre a opinião do público e a de parte dos críticos revela aspectos importantes sobre o papel dado ao cinema pela produtora, nos quais creio ser necessário demorarmos; as acusações de excessividade e precariedade, assim como a demanda por um *timing natural*, podem nos levar a caminhos produtivos.

Em *Ilha* (2018), segundo longa-metragem da *Rosza Filmes*, Emerson (Renan Motta) é o jovem morador de uma ilha da qual ninguém consegue sair. Para realizar um filme sobre sua vida, ele sequestra Henrique Santos (Aldri Anunciação), um renomado

⁸ Sobre as ideias de morte social na escravidão e na contemporaneidade como definidoras da negritude ver PATTERSON, 1982 e FERREIRA DA SILVA (2019)



cineasta baiano, obrigando-o a filmar o roteiro escrito por ele, que narra os momentos mais marcantes de sua existência, especialmente a relação com um pai abusador que o persegue por conta de sua sexualidade. No decorrer do filme acompanhamos a relação entre o rapaz sonhador com um pensamento inquietante sobre cinema e o seu ídolo que, embora tenha feito obras ousadas, parece ter se acomodado às engrenagens da indústria *mainstream*. Quando questionado por Henrique sobre o motivo dele o submeter a isso, Emerson responde: “Por mim, pela minha história. Por você, para você voltar a fazer um filme”. Passada a resistência do diretor, os dois iniciam uma relação que se desenvolve aos poucos, com o tempo necessário para que o personagem interpretado por Renan Motta se apresente em sua complexidade, como um homem negro com desejos dissidentes que “sequestra o cinema” para dar vazão às suas elaborações sufocadas pelas estruturas racistas da nossa história audiovisual: “Vocês vão ter que engolir a seco a minha subjetividade!”, diz, antes de ser alvejado pela polícia enquanto grava a última cena do seu filme.

O dispositivo construído em *Ilha* - filmes rodados dentro de outro filme⁹ - permite que as experimentações iniciadas em *Café com Canela* sejam justificadas no roteiro pelo desejo dos próprios personagens, Emerson e Thacle. Deste modo, o excesso descrito pelos críticos é elevado exponencialmente neste segundo filme, encontrando amparo em seu próprio argumento, que supõe o ímpeto dos personagens em experimentar a linguagem audiovisual e divagar sobre as potências do cinema em reflexões metalinguísticas que atravessam toda a história. “Aqui os filmes são subdesenvolvidos por natureza e vocação, *man*”, diz Emerson, citando Rogério Sganzerla (1970).

Em determinado momento, Henrique pede que uma cena seja cortada, pois a atuação do personagem que interpreta o pai de Emerson (Sérgio Laurentino) é “meio tosca”, como ele diz, referindo-se à falta de realismo da interpretação. “Isso não é lindo?!”, responde Emerson entusiasmado. A cena revela a maneira debochada como as produções da *Rosza Filmes* parecem lidar com as estéticas realistas tomadas como horizonte da linguagem audiovisual contemporânea, o que se deixa ver nas interpretações dos atores e atrizes, mas também nas referências surrealistas e em momentos de suspensão criados em cenas que se aproximam da dança e da música.¹⁰

A todo tempo *Ilha* joga com os estereótipos da masculinidade negra. Emerson nos é apresentado na primeira cena como sequestrador, reproduzindo a imagem

⁹ Há o filme que assistimos, *Ilha*; o filme feito por Henrique; e o registro documental feito por Thacle – (Thacle de Souza – que além de interpretar o fotógrafo amigo de Emerson é um dos três diretores de fotografia de *Ilha*).

¹⁰ O que também está associado às práticas do *Bando de Teatro Olodum*, cujos atores participam do filme.



violenta do preto-com-a-arma-na-mão, enquanto tortura Henrique buscando “convencê-lo” a se juntar ao seu projeto. No decorrer do filme essa imagem é cortada e aumentada pelo desejo afetivo-sexual que surge entre os protagonistas, na medida em que percebemos também que a história que Emerson pretende contar é, em grande medida, marcada pelos seus desejos homossexuais na adolescência e por uma relação extremamente violenta com um pai que, ao fim, lhe pede perdão em seu leito de morte. Quando os personagens finalmente dão vazão aos seus desejos, a escolha da direção sobre como filmar a cena de sexo aponta para a construção de outras imagens da afetividade negra que dificultam que sobre elas repousem olhares fetichistas. Assim que Henrique e Emerson começam a se beijar, Thacle apoia a câmera no chão e deixa a cena desaparecendo na estrada atrás dos personagens, dos quais vemos apenas os pés, parte das pernas e, por vezes, as mãos. Acompanhamos os gestos que indicam o sexo sem que ele, no entanto, esteja totalmente dado à in/visibilidade, o que rasura certa iconografia da sexualidade e da masculinidade negra centrada em estratégias de hiperssexualização, objetificação e animalização do corpo negro, quando não de sua oclusão total.¹¹ Nos letreiros finais, vemos que *Ilha* é dedicado “às meninas e meninos que escolheram o cinema, mas que não foram escolhidos por ele”. O filme traz à tona a questão da autoria negra e, conseqüentemente, das formações de cinemas negros no abismo-Brasil como gesto de atravessamento das imagens historicamente construídas e das estruturas sociais que mantêm a negridade em posições de vulnerabilidade, apresentando-se como potências de novas imagens e novos mundos. “O que o cinema quer da gente é coragem!”¹², diz Emerson em uma das cenas, enquanto sobe uma escada em direção ao céu e nos move em direção a cinemas negros que possam emergir em suas *potências de expansão infinita*. (FREITAS, 2018)

Até o fim

Até o fim, terceiro longa-metragem da Rosza Filmes, narra em uma noite o reencontro das irmãs Geralda (Wall Diaz), Rose (Arlete Dias), Bel (Maíra Azevedo) e Vilmar (Jenny Müller), devido à morte iminente do seu pai em uma cidade do Recôncavo Baiano. O argumento se aproxima do de outro filme importante para o cinema negro no abismo-Brasil, *As filhas do vento*, dirigido por Joel Zito Araújo (2005), no qual as irmãs Maria Aparecida (Ruth de Souza) e Maria D’Ajuda (Léa Garcia) reencontram-se em uma cidade de Minas Gerais por conta do falecimento do pai (Milton Gonçalves), depois de

¹¹ Para aprofundamento das questões sobre iconografias das masculinidades negras, sugiro a leitura de *Como Fabricar Um Gangsta*, de Daniel dos Santos (2019).

¹² A frase faz referência a uma passagem de Grande Sertão Veredas, de Guimarães Rosa: “O correr da vida embrulha tudo, a vida é assim: esquenta e esfria, aperta e daí afrouxa, sossega e depois desinquieta. O que ela quer da gente é coragem.” (1994: 448).



anos sem o menor contato. Enquanto Aparecida parte para o Rio de Janeiro, onde segue a carreira de atriz, D'Ajuda forma a sua família na pequena cidade onde foram criadas. A reunião familiar traz à tona traumas do passado, desentendimentos e reconciliações, e nos apresenta um filme abundante em personagens negrxs, promovendo o raro encontro de atores e atrizes de distintas gerações, como Thalma de Freitas, Taís Araújo, Rocco Pitanga, Maria Ceíça e Dani Ornellas, que se somam a Zózimo Bulbul, Ruth de Souza, Léa Garcia e Milton Gonçalves. Diferente do elenco e da produção grandiosa do filme de Joel Zito, *Até o fim* conta com uma equipe extremamente reduzida. Em uma fala pública, Ary Rosa comenta sobre a decisão e necessidade de fazer filmes “menores” como estratégia de resistência aos tempos difíceis de desvalorização do cinema nacional, nos quais financiamentos para grandes produções não parecem estar no horizonte de produtoras independentes. Se em *Café com Canela* a equipe contava com cerca de 60 pessoas, em *Ilha* esse número cai para 30, e em *Até o fim* a equipe é composta por apenas 9 profissionais.¹³ A construção de um filme exequível, feito por apenas 4 personagens e uma locação, pode ser remontada às táticas de resistência já anunciadas nas proposições de Jeferson De (2018) no Dogma Feijoada, seu manifesto sobre a construção de cinemas negros, publicado em 2000.

Assim como em *As filhas do vento*, o encontro das irmãs em *Até o fim* faz surgir uma série de memórias que acompanhamos entre as risadas e lágrimas das personagens. O filme transita repetidamente entre a leveza do humor e o peso das situações de violência que emergem através das lembranças de uma infância em comum. Uma a uma, Rose, Bel e Vilmar chegam ao bar de Geralda e vão preenchendo a tela com suas histórias e corpos de mulheres negras que se agigantam na imagem cinematográfica. Os planos fechados filmam diálogos extensos e nos aproximam das personagens centrando em seus rostos e também nas mãos expressivas e nos gestuais amplos que compõem a encenação do filme. Os diversos tons de suas peles negras se misturam à escuridão da noite e são iluminados por uma fotografia que prioriza as cores das lâmpadas incandescentes do bar ou a chama de um lampião. Este recurso dá às imagens um tom cobre que insiste durante todo o filme, valorizando a construção de um evento raro no cinema brasileiro, e por isso de importância histórica: um longa-metragem no qual mulheres negras tomam todo e cada *frame*, além de ocuparem cargos de direção na ficha técnica, movendo outra vez imagem e mundo.

Apesar de não haver homens no filme, o pai das irmãs é um personagem central, que mesmo ausente como imagem (com exceção de uma fotografia nas cenas

¹³ O debate está disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gCDZbEf04D0&ab_channel=CINUSPPauloEm%C3%ADlio Acesso em: 14 de setembro de 2020.



iniciais), faz-se presente de forma violenta nas histórias que elas dividem entre si e com o público - dentre as quais, a de que Vilmar é fruto do estupro de Geralda pelo seu genitor. Enquanto Geralda se arruma com a ajuda das irmãs e aguarda ansiosamente pelo reencontro com Vilmar, que fugiu de casa quando criança, Bel inicia com ela o diálogo:

- Vaidade nunca foi seu forte, o pessoal até falava coisas de você...
- Que coisas, Bel?
- Ah, do seu jeito...
- Que jeito, Bel?
- Falavam até na boca pequena que você era mulher-macho.
- Oxente, Bel...
- Uma vez mesmo eu peguei mamãe conversando com uma vizinha falando de você...
- Mamãe...?
- É, besteira... Mas aí você engravidou e o povo parou de falar. Você sabe como é a mente machista e conservadora desse povo daqui... O povo dizia porque ninguém via você com roupa feminina, você não tinha namorado... Aí depois pararam de falar. Bobagem...
- Mamãe disse isso de mim...?

Ao ouvir da irmã que sua mãe comentava sobre sua sexualidade, Geralda se sente traída. Enquanto lida com a frustração daquele instante, suas irmãs terminam de ajeitar-lhe o cabelo e as unhas. Então Vilmar entra em cena, causando forte reação na personagem, que não tinha conhecimento da transição da filha e esperava encontrar um homem, mas se depara com a mulher independente e adulta que Vilmar se tornou. As reações de Geralda são tipicamente transfóbicas nos primeiros momentos, o que não impede a reação enfática de Vilmar às violências da irmã/mãe:

Geralda, eu já sofri muito nessa vida. Ainda sofro. Eu entendo seu espanto, mas não posso aceitar. Sempre que alguém é agressivo comigo, como você foi, é minha obrigação ser agressiva também pra eu não perder os poucos espaços que eu tenho nesse mundo em que querem criar a ideia de que eu sou o perigo quando, na verdade, eu estou em perigo. Eu sei que você está sofrendo, mas não se esqueça que eu sofro mais. Se quiser, a gente pode ter uma conversa franca. Eu



sei que estou há mais de quinze anos fora e muita coisa mudou. Eu não tenho medo das suas dúvidas, mas eu não vou aceitar agressão de qualquer tipo. Se me atacar, eu vou atacar de volta.

A interferência do pensamento trans e travesti nos estudos feministas articula a crítica da cisgeneridade como estratégia fundamental para o desmantelamento das opressões de gênero. Deslocando o problema para além da transfobia como gesto individual e enfatizando seu caráter cis+têmico e estrutural, intelectuais como Viviane Vergueiro (2018) apontam as estratégias de pré-discursividade, binariedade e permanência de gênero como estruturantes do que chama de cisnormatividade, o que a permite definir os interesses transfeministas:

Se importantes esforços feministas se debruçam sobre as complexidades e colonialidades envolvidas na produção de discursos sobre conceitos como “mulher”, “lésbica”, “bissexual”, entre outros, uma genealogia transfeminista se coloca fundamentalmente preocupada em perceber as condições, contextos e consequências (materiais, políticas, existenciais) produtoras das “anormalidades”, “ambiguidades”, “monstruosidades” relacionadas às diversidades corporais e de identidades de gênero [...]. (VERGUEIRO, 2018: 36).

A transformação das existências trans em perigo, às quais se refere a personagem interpretada por Jenny Müller, trata das práticas de monstrificação da diferença às quais se refere Viviane Vergueiro. Após a chegada de Vilmar, a conversa gira majoritariamente em torno de sua dissidência sexual e de gênero como uma mulher trans e lésbica. As perguntas insistentes de suas irmãs repetem coreografias violentas que permitem que elas surjam como simples curiosidade. Apesar disso, as cenas nas quais Vilmar responde tais dúvidas são extremamente didáticas, exercendo uma intervenção pedagógica no diálogo com sua família e também com as pessoas que porventura estiverem diante das imagens do filme. Entre a defesa irredutível do seu direito de existir, expressa através do que Lohana Berkins chamou de *fúria travesti*¹⁴, e os momentos de negociação afetiva com as outras mulheres negras que compõem sua ancestralidade, as falas de Vilmar fazem ver o caráter fictício e opressor do gênero e da

¹⁴ Em uma carta de despedida antes de sua morte, Lohana Berkins termina com as seguintes palavras: "Estoy convencida de que el motor de cambio es el amor. El amor que nos negaron es nuestro impulso para cambiar el mundo. Todos los golpes y el desprecio que sufrí, no se comparan con el amor infinito que me rodea en estos momentos. Furia Travesti Siempre. Un abrazo." (LA NACIÓN, 2016).



sexualidade como normas coloniais, permitindo que não apenas a sua experiência, mas a de todas as suas irmãs possam ser percebidas como submetidas a estas forças subjogadoras que fizeram, por exemplo, com que a sexualidade de Geralda fosse posta em questão pela sua mãe. Os esforços dos transfeminismos negros, ou afrotransfeminismos (ARAÚJO, 2018), buscam adensar esta discussão ao centralizar a racialidade neste debate, percebendo como diversos arranjos de gênero e sexualidade foram ocluídos durante o processo de colonização da África e América, apontado as dissidências sexuais e de gênero como formas de uma resistência que é, sobretudo, racial (MITJANS, 2020).

Com esse texto, não busco esgotar as interpretações e análises das imagens e gestos da *Rosza Filmes*, mas apontar algumas táticas de travessia na construção dos cinemas negros no abismo-Brasil, especialmente, a articulação entre negridade e dissidências sexuais e de gênero como estratégia de descolonização da imagem e do mundo. Em *Até o fim*, estas questões vêm à tona de forma contundente. Apesar de toda dor narrada durante o filme, compartilhamos momentos de alegria, inventividade e fabulação. Vida, apesar de tudo, dizem-nos as imagens as quais assistimos. Vida, apesar e além da morte como destino.

Referências bibliográficas

ARAÚJO, Maria Clara *et al.* "Afrotransfeminismo: Travestilizando o movimento negro, Racializando o Transfeminismo". In: *Usina de Valores*, 2018. Disponível em: <https://usina.devalores.org.br/afrotransfeminismo-travestilizando-o-movimento-negro-e-o-transfeminismo/>. Acesso em: 14 de setembro de 2020

DE, Jeferson. "Manifesto Dogma Feijoada". In: *Catálogo FestCurtas BH*, 2018, p.171-172.

FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Editora UFBA, 2008.

FERREIRA DA SILVA, Denise. *A Dívida Impagável*. Tradução: Amílcar Packer e Pedro Daher. São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019.

FREITAS, Kênia. "Cinema Negro Brasileiro: uma potência de expansão infinita". In: *Catálogo FestCurtas BH*, 2018, p.161-164.

GARDNIER, Ruy. "Café com Canela". In: *O Globo*, 2018. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/rioshow/critica-cafe-com-canela-23001852>. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

MITJANS, Anabel. "De puentes afrotransfeministas: articulaciones feministas afrodiaspóricas frente a los procesos de desterritorialización antinegras". In: *MILLCAYAC - Revista Digital de Ciencias Sociales*. Vol. VII, N° 12, 2020, p. 61-84.
MOTEN, Fred. *In The Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minnessota Press, 2003.



MÜLLER, Marcelo. "Café com Canela". In: Papo de Cinema, 2018. Disponível em: <https://www.papodecinema.com.br/filmes/cafe-com-canela/>. Acesso em: 4 de setembro de 2020.

NACION, La. "Murió la activista trans Lohana Berkins". 5 de fevereiro de 2016. Disponível em: <http://www.lanacion.com.ar/1868550-murio-la-activista-trans-lohana-berkins>. Acesso em: 4 de setembro de 2020.

PATTERSON, Orlando. *Slavery and Social Death. A Comparative Study*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 1982.

ROSA, João Guimarães. *Grande Sertão: Veredas*. Editora Nova Aquilar, 1994.

SANTOS, Matheus Araujo dos. "Impotências de uma Arte Queer". 2016. Disponível em: https://www.academia.edu/26727095/Impot%C3%Aancias_de_uma_Arte_Queer. Acesso em: 14 de setembro de 2020.

_____, Matheus Araujo dos. "Atravessando abismos em direção a um Cinema Implicado: negridade, imagem e desordem". In: *Revista Logos*, 52, vol27, n.01. UERJ, 2020.

SANTOS, Daniel dos. *Como Fabricar um Gangsta: masculinidades negras nos cliques de Jay-Z e 50 Cent*. Salvador: Devires, 2019.

SGANZERLA, Rogério; IGNEZ, Helena. "A mulher de todos e seu homem". In: Pasquim, Rio de Janeiro, 5 de fevereiro de 1970.

STAM, Robert. *Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros*. São Paulo: EdUSP, 2007.

VERGUEIRO, Viviane. *Sou Travestis: estudando a cisgeneridade como uma possibilidade decolonial*. Brasília: Padê Editorial, 2018.

WARREN, Calvin. *Ontological Terror: blackness, nihilism and emancipation*. Londres: Duke University Press, 2018.

Submetido em 15 de setembro de 2020 / Aceito em 26 de janeiro de 2021.