

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL – IACS
COMUNICAÇÃO SOCIAL

LUCAS LINHARES

**MASCULINIDADE NEGRA COMO FICÇÃO CULTURAL:
A POÉTICA-POLÍTICA DE “MOONLIGHT”**

NITERÓI, RJ
2019

LUCAS LINHARES

**MASCULINIDADE NEGRA COMO FICÇÃO CULTURAL:
A POÉTICA-POLÍTICA DE “MOONLIGHT”**

Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial à obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social – Publicidade e Propaganda.

Orientadora: Ana Lucia Silva Enne

Universidade Federal Fluminense
Curso de Comunicação Social
Niterói, 2019



UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE



INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

CURSO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – PUBLICIDADE E PROPAGANDA

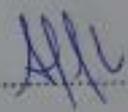
PARECER

Aos 17 dias do mês de julho de 2019, reuniu-se no Instituto de Arte e Comunicação Social da Universidade Federal Fluminense a Banca Examinadora designada para avaliar o Trabalho de Conclusão de Curso de Comunicação Social, matrícula UFF 115030039, habilitação Publicidade e Propaganda, sob o título Masculinidade Negra como Ficção Cultural: a poética-política de Moonlight, Do Aluno Lucas FERREIRA LIMA.

Em sessão secreta, a Banca deliberou pela: aprovação () reprovação do(a) aluno(a), com a nota 100 (... Dez...).

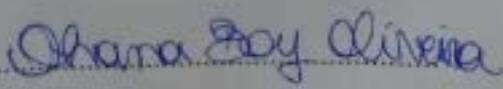
A BANCA DESTACA A ALTA QUALIDADE DA ESCRITA, A ESCOLHA DE UM TEMA RELEVANTE E SENSÍVEL, O RAZONAMENTO ENTRE A ANÁLISE FÍLMICA E OS CONCEITOS ACADÊMICOS QUE NÃO JUSTIFICAM AS REFLEXÕES DA MONOGRAFIA. RECOMENDA A CONTINUIDADE DOS ESTUDOS NA PÓS-GRADUAÇÃO E A PUBLICAÇÃO DA PESQUISA EM FORMAS DIVERSAS.
Niterói, 17 de julho de 2019.

Orientador(a):

NOME: Ana Lúcia Silva ENSE ASSINATURA: 

Banca:

NOME: GISA RODRIGUES ASSINATURA: 

NOME: Otava Boy Oliveira ASSINATURA: 

Pela recorrente e significativa memória de Luis Carlos Ruas,
Matheusa Passareli, Marielle Franco, Mateus Felipe,
Pedro Henrique Gonzaga, Evaldo dos Santos,
Marcos Vinícius e Nigel Shelby.

Aos que têm permanecido.
Aos que ainda virão.

*Eles querem um preto com arma pra cima
Num clipe na favela gritando 'cocaína'
Querem que nossa pele seja a pele do crime
Que Pantera Negra só seja um filme
Baco Exu do Blues*

*Ter a pertença alojada em uma metáfora é uma trama
voluptuosa; habitar um tropo; ser um tipo de ficção. Viver na
Diáspora Negra é, eu acho, viver como uma ficção – uma
criação de impérios e também auto-criação. É como ser um ser
vivendo dentro e fora de si mesmo. Como captar o sinal feito
por alguém sendo ainda incapaz de escapar dele, exceto em
momentos de normalidade transformados em arte.
Dionne Brand*

*Você escreve para mudar o mundo (...). O mundo muda de
acordo com a maneira como as pessoas o vêem, e se você
altera, mesmo que por um milímetro, o modo como as pessoas
olham para a realidade, então você pode mudá-la.
James Baldwin*

AGRADECIMENTOS

“É um milagre saber que alguém te ama”, escrevia James Baldwin em 1979. Algumas pessoas são capazes de gerar vida pela simples decisão de resistir ao seu lado quando a rejeição e a morte estão anunciadas como destino para você. É por essa vida improvável falando através destas páginas que quero agradecer.

Agradeço, em primeiro lugar, à Josefa Maria Ferreira; que por tantas vezes contrariou sozinha o destino por acreditar em nós. Eu não vou desistir porque você não desistiu.

Às amigas cultivadas no Instituto de Artes e Comunicação Social (IACS-UFF) - em especial à Taynara Cabral, Pablo Lemos, Gabriella Carvalho, Fernanda Areas, João Alves, Beatriz Paiva e Cláudia Sobral. Se hoje acredito em amor e me dedico a sonhá-lo, é porque ao lado de vocês aprendi a me amar e a receber amor; assim como a doar sem esperar nada em troca. A conclusão deste curso, simbolizada nesta monografia, é fruto da assistência emocional, afetiva, financeira e profissional de vocês nos momentos em que mais precisei.

À Késia Peralta, por me acolher antes, durante e após a escrita desta monografia; equilibrando paciência com suas necessárias doses de sinceridade.

Às professoras Ana Enne, Mariana Gomes e Ohana Boy por terem conduzido a disciplina Mídia e Construção Social da Realidade em 2017.2, apresentando um repertório de conhecimentos que me levaram a leituras críticas inéditas não apenas sobre quem eu era, mas principalmente sobre quem eu poderia vir-a-ser. Esta monografia era apenas uma das muitas coisas que nasciam tímidas entre as reflexões e emoções intensas provocadas por vocês naquele semestre. Obrigado por semearem em mim novas formas de vida.

À minha orientadora Ana Enne. Embora toda a contribuição intelectual e sensível dada durante as aulas e encontros não seja representável em palavras, todas estas que seguem estarão para sempre afetadas por seu carinho e profissionalismo.

À Ohana Boy e Geisa Rodrigues, por assumirem o trabalho de pautar as questões raciais, de gênero e sexualidade na universidade pública com referências tão diversas e inspiradoras. Obrigado também por aceitarem compor a banca avaliadora deste trabalho que tanto contou com o auxílio de vocês, direto e/ou indireto.

À PROAES/UFF e à Moradia Estudantil, programa de assistência que assegurou a minha permanência nesta universidade.

Ao site Sci-Hub pela democratização do acesso ao conhecimento científico e acadêmico.

À Universidade Federal Fluminense por ter mudado a minha vida.

E a mim, por não ter desistido.

RESUMO

Compreendendo a Masculinidade Negra como uma ficção política construída e atualizada discursivamente, este trabalho procura trazer as evidências de sua origem colonial e apurar estratégias queer afrodiaspóricas para a suspensão das identidades disciplinares de raça, nação, gênero e sexualidade em narrativas visuais e audiovisuais. Para isso, investe em uma análise de elementos fílmicos de “Moonlight” (Barry Jenkins, 2016), buscando entendê-los como provocações para uma decolonialidade do ver.

Palavras-chave: Masculinidade Negra, cinema negro, afrodiáspora, afropolitanismo, decolonialidade do ver, queer, raça, nação, gênero, sexualidade.

ABSTRACT

Understanding Black Masculinity as a political fiction constructed and updated discursively, this paper seeks to bring the evidences of its colonial origin and to establish afrodiasporic queer strategies for the suspension of the disciplinary identities of race, nation, gender and sexuality in visual and audiovisual narratives. For this, it invests in an analysis of film elements of "Moonlight" (Barry Jenkins, 2016), seeking to understand them as provocations for a decoloniality of seeing.

Keywords: Black Masculinity, black cinema, african diaspora, afropolitanism, decoloniality of seeing, queer, race, nation, gender, sexuality.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	9
CAP. 1 - O FILME	11
CAP. 2 - O QUE É UMA BICHA? - MASCULINIDADE NEGRA COMO FICÇÃO COLONIAL	16
CAP. 3 - MOONLIGHT E A DECOLONIALIDADE DO VER	25
3.1 - “No meio do mundo”: Afropolitanismo e diáspora como lugar de enunciação	31
3.2 - “Nesta casa eu só quero amor e orgulho”: lares alternativos e famílias escolhidas	38
3.3 - “Estamos aqui, Chiron”: intimidade e afeto entre homens negros vivos como prática de re-existência	43
CONSIDERAÇÕES FINAIS	52
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	54

INTRODUÇÃO

No contexto da realidade brasileira em que este trabalho está inserido, um jovem negro é assassinado a cada 23 minutos¹. Enquanto a taxa de homicídios caiu 6,8% entre a população branca nos últimos dez anos, houve um aumento de 23% para a população negra neste índice². Os homens negros são as principais vítimas da violência no País³. Além disso, são também a maioria da nossa população carcerária, que é a terceira maior do mundo, com pelo menos 40% das prisões sendo provisórias - ou seja, sem julgamento⁴. Quando este ocorre, brancos possuem 32% mais chances de serem soltos nos casos de prisão em flagrante na interpretação de um juiz⁵. Não bastasse isso, o Brasil é também o país que mais mata pessoas LGBTQTs no mundo, e a expectativa de vida de pessoas transgênero é de 35 anos - menos da metade da média nacional, que é de 79 anos de idade⁶.

Compreendemos que é necessário inserir estes dados numa matriz histórica, onde será possível observar com detalhes que, apesar do fim formal do período colonial e da escravidão, permanece operante em nossa sociedade a lógica que atribui significados aos corpos de modo tal que sejam asseguradas e reforçadas as hierarquias sociais e as dominações raciais, sexuais e de gênero; elegendo as vidas que importam e as vidas que não, decidindo quem merece viver e quem merece morrer, e ditando as restrições sob as quais as sobrevivências podem ser consideradas úteis. Este processo, bem como as condições através das quais ele perdura no tempo, entenderemos ao longo desta pesquisa como equivalente à Colonialidade.

Ora, é verdade que todos nós atribuímos sentido em nossos discursos, hábitos e práticas sociais. Porém, é inegável que alguns possuem mais poder de fixar determinados sentidos sobre os corpos que interpelam por possuírem uma força discursiva mais consolidada historicamente. É exatamente aí que a Comunicação e as Mídias Audiovisuais assumem papel fundamental na construção e na atualização da colonialidade.

No contexto da produção de narrativas cinematográficas, que será privilegiado no recorte deste trabalho, a identidade do “homem negro” foi construída pela branquitude como algo a ser tão secretamente desejado quanto temido e desprezado, como um corpo objeto-abjeto. Nesse sentido, e ainda no recorte nacional de onde partimos, uma pesquisa do Grupo de Estudos

¹ CPI do Assassinato dos Jovens, do Senado, 2016. Divulgado pela Agência Brasil.

² Atlas da Violência 2018, Ipea.

³ Atlas da Violência 2018, Ipea.

⁴ Departamento Penitenciário Nacional, DEPEN, 2016. Divulgado pela Conjur.

⁵ Defensoria Pública do Rio de Janeiro, 2016. Divulgado pelo jornal Extra (Globo).

⁶ Dados divulgados pelo portal Senado Notícias, do Senado Federal, 2017.

Multidisciplinares da Ação Afirmativa da Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) analisou os 20 filmes brasileiros de maior bilheteria de cada ano entre 2002 e 2014. O resultado indicou que apenas 20% dos atores dos elencos principais eram negros - no País com a maior população afrodiáspórica mundial, onde 54% de sua população é autodeclarada negra - e que seus personagens estavam associados ou à pobreza, ou à criminalidade, ou a um desempenho sexual sobrelevado; às vezes combinando mais de um entre estes fatores, senão todos eles. A pesquisa revelou ainda que negros foram apenas 3% dos roteiristas dos filmes produzidos, e 2% entre os diretores.

Dentro desse imaginário estritamente rígido a produzir as imagens e os significados dos corpos de cor masculinizados, sobra pouco espaço para a comunicação de modos mais plurais e diversos de existir no mundo. Papéis de gênero, sexualidade e raça específicos são reiterados sob uma forma aparentemente coerente, difícil de ser contestada, e a falta de alternativas visualizadas faz com que estes papéis sejam lidos como inevitabilidades da natureza.

Em paralelo, um esforço criativo afrodiáspórico na história recente tem se dedicado a criar narrativas audiovisuais mais inovadoras, mais plurais e menos coerentes neste sentido. Com o objetivo de compreender e fomentar as potencialidades desta produção mais diversa, adotamos uma linha transdisciplinar de pesquisa, unindo perspectivas pós-coloniais, decoloniais, afrodiáspóricas e *queer* para uma leitura crítica de *Moonlight* (2016). Revisões teóricas e bibliográficas serão combinadas a todo o momento com reflexões e análise fílmica em nossa abordagem transmetodológica.

Dessa maneira, resumindo por ordem de apresentação, temos no primeiro capítulo uma breve apresentação do filme, seus personagens e seus conflitos iniciais. Em seguida, a partir da análise de uma cena específica, revisamos o caráter ficcional e colonial da Masculinidade Negra. Por fim, concentrando-nos em outros momentos selecionados do filme, buscaremos identificar elementos e estratégias discursivas de suspensão das narrativas hegemônicas de raça, nação, gênero e sexualidade; tomando-as como provocações por uma decolonialidade do ver.

CAP. 1 - O FILME

Lançado em 2016, *Moonlight: Sob a Luz do Luar* é um filme independente que conta a trajetória de Chiron, um jovem negro e periférico descobrindo desejos e afetos em meio ao caos do bairro violento e dos problemas familiares. É dirigido e roteirizado por Barry Jenkins, numa adaptação da peça teatral *In Moonlight Black Boys Look Blue*, escrita por Tarell Alvin McCraney; ambos negros e originários de Liberty City, bairro da periferia de Miami onde os dois cresceram, e que é também o espaço em que se desenvolve a narrativa.

Produzido e financiado pela Plan B Entertainment e distribuído mundialmente pela A24, companhias do circuito independente, não contou com o envolvimento de nenhum grande estúdio cinematográfico, e foi o filme com o menor orçamento (R\$1.5 milhões) a vencer o Oscar de Melhor Filme. Nesta categoria, é também o primeiro filme de elenco inteiramente negro e o primeiro “filme LGBTQ” a ser reconhecido ao longo da história desta premiação⁷.

Originalmente, enquanto peça teatral, as cenas dos diversos momentos da vida de Chiron intercalavam-se de modo a dificultar o reconhecimento, por parte do público, de que tratava-se de um único personagem. Na adaptação para o cinema, que é o nosso foco aqui, a história ficou dividida em 3 atos. Eles correspondem à infância, adolescência e vida adulta de Chiron, e cada um deles recebe um dos nomes pelos quais o personagem é identificado ao longo da história; sendo o primeiro “Little” (Alex Hibbert), o segundo “Chiron” (Ashton Sanders), e o terceiro “Black” (Trevante Rhodes). O roteiro, por sua vez, não é estruturado a partir de grandes acontecimentos, ou com a tradicional linearidade da fórmula de introdução, conflito, clímax e desfecho.

Na estética audiovisual adotada para a narrativa, opta-se por evitar o estilo documental, em que busca-se certa dureza e crueza nas imagens para que soem como um retrato fiel de determinada realidade. Ao contrário, todos estes elementos são trabalhados por Barry Jenkins de modo teatralizado, dramático e poético, de modo que cada um ajuda a compor a enunciação dos sentimentos em cena; acrescentando doses de expressionismo ao drama social.

Na primeira vez em que o vemos na tela, o pequeno Little está correndo em desespero; uniforme e mochila indicando a volta da escola. Ele é acompanhado pelo barulho perturbador

⁷ Fonte: [https://en.wikipedia.org/wiki/Moonlight_\(2016_film\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Moonlight_(2016_film)). (Acesso em 01/07/2019)

dos garotos que o perseguem com gritos e ameaças, até que encontra um lugar onde se refugiar: uma casa desocupada, escura e silenciosa a não ser pelo som dos paus e pedras arremessados pelo lado de fora. Uma pedra quase o acerta, e Little leva as mãos aos ouvidos. Outra pedra. Mais algumas... e enfim o silêncio. Um significativo silêncio. Ele está salvo - ao menos dessa vez.

Quem chega para tirá-lo dali após os meninos irem embora é Juan (Mahershala Ali), um narcotraficante da região que assistiu com preocupação as crianças correndo ao redor da boca de fumo. Juan é apresentado, desde este primeiro momento no filme, como uma figura paterna não oficial, improvisada e imprevisível; de quem, num primeiro momento, Chiron desconfia, e a quem demora a dizer as primeiras palavras. “Onde você mora?”. “Você mora com seu pai?”.

“Tudo bem querido. Não precisa falar se não quiser”, diz Teresa (Janelle Monae), parceira de Juan, agora na casa deles. “Meu nome é Chiron! Mas as pessoas me chamam de Little”, finalmente diz ele após um tempo, cabisbaixo. “Eu te chamarei pelo seu nome”, afirma Teresa, oferecendo o lar por aquela noite - já que ele só revela onde mora no dia seguinte, quando finalmente é entregue em casa.

A mãe de Chiron, Paula (Naomie Harris), é apresentada ao longo da trama como uma mulher crescentemente absorvida pelo caos, trazendo no corpo evidências de abandono e solidão; uma personagem fragmentada entre o amor que sente pelo filho e o vício às drogas a que ela recorre para sobreviver. Trata-se, portanto, de uma relação disfuncional de interdependência entre mãe e filho, que a todo momento parece frustrar ambos em suas respectivas necessidades.

É para a casa de Juan e Teresa que Little retorna após a aula no dia seguinte, quando Juan decide levá-lo à praia. Little entra na água, sentindo seu pequeno corpo imergir na imensidão do oceano. Em parte submersa, a câmera o acompanha, e sentimos que não há segurança ou firmeza em seus pés enquanto a água sobe. Juan se aproxima para ensiná-lo a nadar, segurando sua cabeça e pedindo para que relaxe até levitar, proferindo as seguintes palavras:

JUAN:

“Ok.

Descanse sua cabeça em minhas mãos.

Relaxa.

Estou com você.

Prometo.

Não vou te largar.
 Hey, cara.
 Estou com você.
 Dez segundos.
 Bem aí.
Você está no meio do mundo. (Jenkins, [18:00], grifo meu)

Little flutua sobre o Atlântico.

De volta à costa, um dos mais marcantes diálogos do filme acontece entre os dois.

JUAN:

- Deixa eu te dizer uma coisa, cara. Existem pessoas negras em todos os lugares. Lembre-se disso, ok? Não existe nenhum lugar no mundo em que não haja pessoas negras, nós somos os primeiros deste planeta. Eu estou aqui há um bom tempo. Eu venho de Cuba. Vários negros em Cuba. Mas você não saberia disso sendo daqui. [Pensamentos de Juan à deriva, tirando ele daqui por um instante. Possivelmente para aquelas ondas, chegando nesta costa daquela outra costa que ele diz não estar tão longe]. Eu era um moleque atentado, cara. Que nem você. Correndo descalço enquanto a lua estava no céu, tarde da noite. Certa vez, eu dei de cara com uma senhora... uma velha senhora. Eu estava correndo e gritando e me fazendo de bobo. E essa senhora me parou. E disse... [Ele pausa] [Imitando a voz de uma velha senhora] “Você fica correndo por aí, sob a luz do luar... em noite de luar, garotos negros parecem azuis. Você é azul. Então vou te chamar assim... azul”.

LITTLE:

- Então seu nome é “Azul”?

JUAN:

- Não... [Outra pausa]
- Em algum momento, você precisa decidir por si mesmo quem quer ser. Não pode deixar ninguém tomar essa decisão por você. (Jenkins, [19:30])

Cenas depois, ao avistar um casal fumando ao redor da boca - o que é proibido -, Juan vai tirar satisfações e descobre que Paula está nele, visivelmente alterada. O fato de Paula ser mãe de Chiron parece acentuar sua postura de indignação. Nesse momento, Paula não se resigna, mas desabafa e redistribui as responsabilidades em cena:

PAULA:

- Então você vai criar meu filho agora?

Nenhuma resposta dele.

PAULA:

- É... foi o que eu pensei.

JUAN:

- E você vai criá-lo?

PAULA:

- E você vai continuar me vendendo crack?

Juan apenas sente o peso da pergunta.

PAULA:

- Você já viu o jeito como ele anda, Juan? Você vai contar a ele porque os outros garotos vivem batendo nele o tempo todo? Vai? An?

Silêncio. Nenhuma resposta. Paula entra no carro e vai embora.

Na cena seguinte, o filme pega Little e Paula no meio de algum acontecimento, não sabemos qual. Eles estão frente a frente, cada um ocupando o centro de um quadro, olhando-se com intensidade e fúria. Nota-se que a cena está em slow motion. Paula dá um forte grito na direção de Little, mas uma suspensão no áudio não nos permite ouvi-lo, e não sabemos ao certo que palavra saiu de sua boca. Ambos viram as costas e Paula entra em seu quarto batendo a porta.

Em seguida, Little aparece batendo à porta de Juan e Teresa, onde novamente é bem recebido. Ele está sério e senta-se à mesa. Alguns minutos passam até que ele pergunta:

LITTLE:

- O que é uma bicha?

Juan, despreparado, toma um gole do suco servido por Teresa, respira, e diz, agora com mais segurança:

JUAN:

- Uma bicha... é uma palavra usada para fazer pessoas gays se sentirem mal.

Little processa a resposta.

LITTLE:

- Eu sou uma bicha?

JUAN:

- Não. Você não é uma bicha. Você pode ser gay, mas... não tem que deixar ninguém te chamar de bicha. A não ser que...

Juan olha para Teresa, que acena com a cabeça para que ele não prossiga.

LITTLE:

- Como eu posso saber?

TERESA:

- Você saberá quando souber.

A partir de então, o que vemos nos dois atos seguintes é uma série de conflitos numa jornada não-linear de autodescoberta. No próximo capítulo, nos concentramos em apurar como este último diálogo apresentado acima introduz um questionamento em relação à Masculinidade

Negra que será fundamental para a sua desconstrução no desenvolvimento de Little/Chiron/Black ao longo do filme - que será o foco de nossa atenção no terceiro capítulo.

CAP 2 - O QUE É UMA BICHA? - MASCULINIDADE NEGRA COMO FICÇÃO COLONIAL



Imagem 01 - *What's a faggot?*

LITTLE:

- O que é uma bicha?
- Eu sou uma bicha?
- E como eu sei?

Neste capítulo, identificaremos diálogos entre a narrativa de *Moonlight* e o processo colonial que atribui leituras e significados específicos a corpos negros masculinizados, como o de Chiron, fazendo recair sobre eles saberes de si que não lhe são naturais ou inatos, mas que foram culturalmente construídos ao longo da História. Entenderemos como essas significações e classificações, reproduzidas e perpetuadas inclusive midiaticamente, podem ser compreendidas como ficções que hierarquizam existências, informando ao imaginário coletivo aquelas vidas que devem ou não importar; representando, portanto, um instrumento de poder.

É bastante notável que desde o primeiro ato dos três em que Barry Jenkins divide o filme, Chiron, então apresentado como Little, é um menino introspectivo, crescendo em seu próprio ritmo na conturbada periferia de Miami. A temporalidade de suas ações é lenta, operando em uma economia sensível e terna de gestos, movimentos e falas; o que acaba por marcar um distanciamento em relação aos outros garotos da cidade, que compartilham entre eles modos semelhantes de estar no mundo, com hábitos e gostos aparentemente já bem definidos.

Para estes meninos, esse conjunto de papéis ou códigos de conduta compartilhados parecem informar tanto aquilo que eles *são* (meninos e homens “normais”) quanto aquilo que eles *não* são (“anormais”, “bichinhas”, “viadinhos”, “*faggots*”). É para cumprir o objetivo de delimitar bem esses diferentes lugares que surgem as identidades sociais, num esforço mágico para fazer os diferentes modos de existir no mundo corresponderem a algo que seja facilmente nomeável e, portanto, reconhecível. Como apontado por Tomaz Tadeu da Silva, em *A produção social da diferença* (2000) além de serem interdependentes, a identidade e a diferença são resultado de atos de criação lingüística.

Nesse sentido, a ideia de que só é possível conhecer aquilo que podemos nomear seria facilmente aceita no senso comum. Mas o que frequentemente ignoramos é o fato de que só podemos nomear algo que, antes mesmo do ato da nomeação, já exista. Ou seja: quando lemos, os significados que atribuímos são determinados não por uma verdade contida na própria natureza do nosso objeto de leitura, mas antes influenciados pelas associações que fazemos entre suas formas e nossa memória, impregnada dos significados que já compartilhamos na sociedade e na cultura. Neste gesto associativo naturalizado, sujeitos tornam-se um Outro, um objeto que será posicionado junto a outros em determinado compartimento que pré-existe ao mesmo tempo em nossa memória e em nossa linguagem - que é a matéria-prima de todas as criações, expressões e produções humanas. Isto quer dizer retirar constantemente o Outro de sua especificidade para significá-lo a partir de um imaginário hegemônico⁸.

É precisamente este o modo através do qual o Ocidente construiu uma identidade precária do “resto do mundo”, como afirma o antropólogo Michel-Rolph Trouillot através da metáfora do “savage slot”, ou compartimento do selvagem (TROUILLOT, 1991). Nessa perspectiva, é possível entender perfeitamente por que a “descoberta” dos sujeitos nativos e dos corpos africanos pelos europeus representou um apagamento de suas culturas e também de seus nomes. O olhar branco explorador, ao ver os diferentes, entendeu-os todos como apenas o oposto daquilo que projetava sobre si: espécies primitivas, subumanas, sem história, seres da natureza brutos a serem domados e disciplinados para uso humano, selvagens. Deram aos diferentes um nome - como se antes não tivessem um. Impuseram a eles uma função - como se antes nada fizessem. Inventaram para eles um compartimento - a raça. E, a partir disso,

⁸ Para Stuart Hall (1993, p. 102): “A definição de um ponto de vista hegemônico é (a) que define em seus próprios termos o horizonte mental, o universo, de sentidos possíveis de todo um setor de relações em uma sociedade ou em cultura; e (b) que carrega em si o selo da legitimidade – aparece coextensivo com o que é ‘natural’, ‘inevitável’, ‘aceito’ sobre a ordem social.”

consolidaram um sistema político, cultural e econômico de servidão que se desdobra até hoje, uma vez que consiste na exploração destes corpos para a manutenção e ampliação de seus privilégios. Fazendo-nos perceber esta relação intrínseca entre as identidades sociais que conhecemos hoje e o colonialismo, Anibal Quijano defende que a “América constitui-se como o primeiro espaço/tempo de um padrão de poder de vocação mundial e, desse modo e por isso, como a primeira identidade da modernidade” (QUIJANO, 2005, p. 117). E, de modo indissociável neste processo, estaria a raça:

A ideia de raça, em seu sentido moderno, não tem história conhecida antes da América. (...) A formação de relações sociais fundadas nessa ideia produziu na América identidades sociais historicamente novas: índios, negros e mestiços, e redefiniu 3 outras. Assim, termos como *espanhol* e *português*, e mais tarde *européu*, que até então indicavam apenas procedência geográfica ou país de origem, desde então adquiriram também, em relação às novas identidades, uma conotação racial. E na medida em que as relações sociais que se estavam configurando eram relações de dominação, tais identidades foram associadas às hierarquias, lugares e papéis sociais correspondentes, como constitutivas delas, e, conseqüentemente, ao padrão de dominação que se impunha. Em outras palavras, raça e identidade racial foram estabelecidas como instrumentos de classificação social básica da população. (ibid, p.117, grifos meus)

Essa relação persistente entre o Colonialismo e o modo como vivemos em sociedade é o que entenderemos aqui como Colonialidade. Diferentemente do Colonialismo, que compreende estritamente aqueles períodos formais de exploração e controle político sobre um território outro a partir de uma sede central, a Colonialidade “segue funcionando como um esquema mental que justifica e legitima as desigualdades entre as sociedades no sistema moderno mundial” (RESTREPO e ROJAS, 2010, p. 74). Atualmente, é amplamente compartilhado nos Estudos Decoloniais o entendimento de que esse esquema opera e é sustentado simultaneamente por pelo menos três unidades principais: o poder, o saber e o ser. Se a Colonialidade do Poder se estabelece pelas relações político-econômicas de dominação e exploração; a Colonialidade do Saber consiste na inferiorização ou apagamento de histórias e conhecimentos tidos como subalternos ou ilegítimos pela ciência ocidental; enquanto a Colonialidade do Ser corresponde à camada da experiência vivida dos sujeitos coloniais, onde as subjetividades são forjadas.

Estas seriam, portanto, as três principais dimensões da construção colonial, responsáveis, por exemplo, pelas ficções da raça, do gênero e da sexualidade.

Na maneira de pensar, classificar e imaginar os mundos distantes, o discurso europeu, tanto o erudito como o popular, foi

recorrendo a processos de **fabulação**. Ao apresentar como reais, certos ou exatos, fatos muitas vezes inventados, foi-lhe escapando a coisa que tentava apreender, mantendo com esta uma relação fundamentalmente imaginária, mesmo quando a sua pretensão era desenvolver um conhecimento destinado a dá-la a conhecer objetivamente. As características principais desta relação imaginária estão ainda longe de ser esclarecidas, mas os processos graças aos quais o trabalho de fabulação se avolumou, assim como as consequências da sua violência, são, atualmente, assaz conhecidos. (MBEMBE, 2018, p. 29, grifo meu)

Sobre estes efeitos de que fala Mbembe, referindo-se particularmente aos efeitos da fabulação racial, poderíamos elencar, entre muitos, de diversos níveis e esferas da vida, aqueles que vemos atravessar a trajetória de Chiron ao longo do filme. Quem diz ao corpo negro masculinizado que ele *precisa* entender-se enquanto homem ou enquanto bicha, como na cena que tomamos como ponto de partida para este capítulo, num mundo em que corpos negros de qualquer sexualidade ou gênero não serão aceitos como normais o suficiente para possuírem qualquer humanidade? Quem ensina aos meninos negros que é necessário reagir à violência nos termos da violência, como Kevin insinua em seu primeiro contato com Chiron, num mundo em que racismo e punitivismo se misturam? Quem lhes conta que é necessário gostar de futebol, usar roupas largas e correntes de ouro para não ser digno de ser humilhado, como acontece na volta da escola no segundo ato? Quem desde cedo faz com que eles pensem, numa mentalidade de competição, que precisam ter um pau grande, como na cena em que Chiron flagra os meninos da escola comparando o pênis? Quem lhes ensina a sentir medo, culpa ou vergonha por compartilhar emoções e vulnerabilidades entre si, como sentimos na negativa de Kevin quando perguntado por Chiron se ele também chorava? Quem os separa da possibilidade do amor e do afeto, como no intervalo temporal entre o segundo e o terceiro ato quando Chiron está preso no reformatório? Quem informa este homem negro ao homem negro?

É característico da raça, ou do racismo, suscitar ou engendrar um duplo, um substituto, um equivalente, uma máscara, um simulacro. Um rosto humano autêntico traz-se à vista. O trabalho do racismo consiste em relegá-lo para segundo plano ou cobri-lo com um véu. No lugar deste rosto, faz-se renascer das profundezas da imaginação um rosto de fantasia, um simulacro de rosto, até uma silhueta que, assim, substitui um corpo e um rosto de homem. Aliás, o racismo consiste, antes de tudo, em converter em algo diferente, uma realidade diferente. Além de uma força de desvio do real que fixa afetos, é também uma forma de distúrbio psíquico, e é por isso que o seu conteúdo reprimido vem brutalmente à superfície. Para o racista, ver um negro é não ver que ele não está lá; que ele não existe; que ele mais não é do que o ponto de fixação patológico de uma ausência de relação. É portanto necessário considerar a raça enquanto um aquém e um

além do ser. É uma operação do imaginário, o lugar onde se encontram as regiões obscuras e sombrias do inconsciente. (*idem*, p. 66)

A metáfora visual que Mbembe utiliza para ilustrar o modo como o negro é socialmente lido é um importante gancho para enfatizarmos a centralidade do papel da visualidade na construção racista da Masculinidade Negra, como faremos mais à frente neste trabalho, uma vez que as culturas visuais são marcas do nosso mundo moderno e, portanto, da Colonialidade. Entendidos enquanto silhuetas, os corpos negros são como formas planas, com a ausência de diferenças, nuances ou complexidades; formas cujos sentidos a elas atribuídos seriam, portanto, sempre repetidos quando vistos. O julgamento que estabelece a um corpo o que ele pode ou não ser ou fazer articula-se cotidianamente no olhar. Uma vez que ele supostamente parte de características fenotípicas e biológicas visíveis para justificar a diferença, a relação entre as enunciações visuais dessas características e o universo de sentidos que elas mobilizam torna-se ainda mais importante.

Posto isso, os modos pelos quais as três dimensões da construção colonial acima citadas articulam-se no olhar através das culturas visuais e audiovisuais modernas serão conceitualmente entendidos aqui como enquanto constituintes da Colonialidade do Ver (BARRIENDOS, 2008).

(...) os dispositivos audiovisuais ainda vêm realizando uma incorporação modernocolonial do Outro que atualiza a colonialidade; e no contexto de uma sociedade do espetáculo extensivamente midiática, os meios audiovisuais vêm administrando as imagens em circulação para um controle geopolítico da alteridade. Ao mesmo tempo, a reprodutibilidade, a simultaneidade e a instantaneidade crescentes no mundo contemporâneo contribuem para a maior difusão destas imagens geohistoricamente produzidas e consumidas em processos atravessados pelos pontos de vista de grupos dominantes. (NAME, 2016, p. 68)

É necessário, portanto, o exercício de sublinhar a relação entre a difusão e o consumo destas imagens eurocentradas de homens negros e as realidades sociais em que estão inseridos. Se concordamos que o sujeito só existe enquanto tal a partir de sua inscrição numa história exterior a ele, que lhe foi informada discursivamente; podemos entender que o sujeito racializado e masculinizado é também produzido sempre a partir deste cíclico e duplo processo: de interiorização das suas exterioridades e exteriorização das suas interioridades (BOURDIEU, 1983, p.43-47). Ora, se não existe uma Verdade do Corpo (gênero, raça e sexualidade) inerente ao próprio Corpo, anterior à Cultura; é o próprio Corpo, bem como as práticas sociais atribuídas

a ele, uma produção cultural em andamento (BUTLER, 2010). Isto nos permite afirmar, por exemplo, que a circulação repetida de imagens de um corpo negro masculinizado associado à discursividade do “crime” e da “violência” sustenta a manutenção do encarceramento em massa e da violência policial, naturalizando que o homem negro seja sempre o sujeito comum destes fenômenos. Nestas imagens, trata-se não apenas de uma relação entre “o homem negro” e a figura discursiva de uma “ameaça social”, mas de um processo de intersignificação. Via repetição, a figura da ameaça passa a ser o próprio “homem negro”; enquanto este passa a ser significado também por este sentido particular que lhe foi atribuído. Não bastasse isso, constrói-se, por oposição, o lugar significativo que o “homem negro” não pode ocupar: o lugar da sociabilidade saudável, do afeto, da não-violência.

No caso de Chiron, o corpo é uma silhueta onde acumulam-se expectativas não apenas de gênero e de raça, mas expectativas racializadas de gênero e expectativas generificadas de raça. Apesar de possível, é enganosa uma leitura da narrativa de Moonlight que vê a questão das relações raciais amenizadas pela ausência de personagens brancos ou entende que toda a problemática gira apenas em torno dos conflitos de sexualidade, como se nestes a raça não exercesse nenhum papel significativo. Isto porque as expectativas de gênero e sexualidade não são as mesmas para todas as pessoas, mas sim atualizadas e reconfiguradas a partir da combinação das expectativas identitárias que se somam e interseccionam em um corpo determinado. Em outras palavras, espera-se de pessoas negras performances específicas de gênero e sexualidade. E é por isso que:

não podemos falar, quando pensamos em tal processo de construção, de uma só identidade social, ou a identidade social, mas sim na configuração de múltiplas identidades, por vezes convergentes, em outras divergentes, mas sempre fluidas e movendo-se a partir de fronteiras interativas. (ENNE, 2004, p.7)

Para meninos e homens negros como Chiron, sabemos que o racismo presente na Colonialidade acentua e atualiza as expectativas de força, virilidade e hiperssexualidade heteronormativa que são em algum grau já atribuídas à masculinidade de modo geral. Nas sociedades coloniais escravocratas, homens negros de corpos fortes e viris eram mais lucrativos por suas forças de trabalho e capacidade de resistência mais promissoras; além de indicarem, aos olhos de seus senhores brancos, um melhor desempenho sexual, que serviria tanto para entretê-los e satisfazê-los através de relações sexuais forçadas quanto para garantir a procriação de novos escravos. Nesse modo de dizer ao corpo negro o que ele é e atribuir a ele funções determinadas, afirma-se também aquilo que ele não é e aquilo que ele não pode fazer. Não é em nada conveniente, nessa configuração mental e política da Colonialidade, a possibilidade de

homens negros relacionarem-se entre si, sexual ou afetivamente; pois, de acordo com ela, ser negro significa não ser branco, de modo que qualquer outra definição que não esteja em função da branquitude e de seus interesses é indesejável, abjeta, estranha, viada, faggot, *queer*. E é por isso que histórias de amor entre homens negros são subenunciadas em nossos regimes visuais. Elas tensionariam a história única sobre o homem negro que tem sido usada para justificar seu extermínio ou sua apropriação.

Em sua famosa palestra intitulada “*O perigo de uma história única*” (2009), falando sobre a tradição das histórias africanas sendo contadas no Ocidente, Chimamanda Ngozi Adichie nos traz a importante reflexão de que “a história única cria estereótipos. E o problema com estereótipos não é que eles sejam mentira, mas que eles sejam incompletos. Eles fazem uma história tornar-se a única história”⁹.

O caso de Little nos convida a pensar ainda na importância do conceito moderno de infância para a reprodução destas predefinições. Ela tende a se tornar uma importante ferramenta política de manutenção da Colonialidade operando na ordem do tempo, uma vez que as crianças são vistas como seres incompletos, carentes de condução e de uma evolução que precisa ter sempre um destino como referência. É o que afirma o psicólogo Marcelo Santana Ferreira, ao revisitar as reflexões do filósofo espanhol Paul Preciado sobre gênero, sexualidade e colonização da infância:

Não pensar o caráter ficcional – e efetivo – das tecnologias é garantia da expulsão das minorias do amplo campo de invenção de si e de suas correlatas visibilidades. Quando a infância é enunciada no conjunto de procedimentos da sexopolítica, se reitera seu estatuto “natural”, incorrendo no silenciamento e nas tentativas de condução de existência de crianças. Crianças estranhas, meninos que se travestem, meninas que preferem contatos com outras meninas, crianças que interrogam a sexopolítica ao interrogarem a suposta evidência de suas identidades de gênero são empurradas para o espectro de anormais, que requerem correção e conversão, de acordo com a racionalidade moral e científica que estrutura a grande preocupação com a infância em sociedades ocidentais. No entanto, a sexopolítica já alcança o corpo das crianças garantindo a permanência da oposição entre normalidade e anormalidade. Os moralistas podem dizer que estão preocupados com as crianças, mas, na verdade, preocupam-se com a manutenção do regime sexual vigente ao exigir coerência e unidade à experiência infantil. (FERREIRA, 2016, p.56)

⁹ https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br (Acesso em 04/07/2019)

Podemos pensar também em como essa falsa preocupação pedagogizante que opera sobre a infância pode ser prolongada quando percebe-se que a infância mesma - esta infância política de que falamos, no sentido da indecidibilidade do sujeito - resiste à incorporação ou à encarnação das ficções coloniais. Nestes casos, estas discursividades permanecem se apropriando da própria violência e desigualdade que geram para comprovar sua razão. Assim acontece no segundo ato do filme, quando Chiron é agredido por alunos homofóbicos na escola e, como “apoio”, a diretora sugere que ele precisa aprender a se proteger, dizendo que se fosse homem não estaria sozinho naquela situação, e sim acompanhado por outros meninos; num típico gesto de responsabilização da vítima que tenta fazê-la acreditar que, se assumisse uma determinada postura, a postura esperada de um homem - forte, auto suficiente e impassível de vulnerabilidade - talvez estivesse agora livre da condição de vítima. Logo depois, quando Chiron decide enfim reagir aos ataques, é levado da escola pela polícia, passando a maior parte do intervalo temporal entre o segundo e o terceiro ato no reformatório.

A criança é um artefato biopolítico que garante a normalização do adulto. A polícia de gênero vigia o berço daqueles que estão para nascer para transformá-los em crianças heterossexuais. A norma faz sua ronda em torno de corpos frágeis. Se você não for heterossexual, é a morte que o espera. A polícia de gênero exige características diferentes para o garotinho e para a garotinha. Ela molda os corpos para desenhar órgãos sexuais complementares. (PRECIADO, 2013, p. 2)

Por tudo isso, entendemos que, embora as ideias hegemônicas de gênero, raça e sexualidade sejam historicamente consolidadas e precedam a existência de nossos corpos, conferindo a eles seu status de normalidade, elas funcionam antes como uma espécie de profecia, de tendência, de expectativa coletiva. Para que haja a manifestação dessa expectativa, é necessário que este corpo passe por um processo constante - mas nunca definitivo - de apreensão dessa exterioridade. Se entendemos a normalidade enquanto estado de harmonia, coerência e adequação à determinada referência normativa, entendemos que a mesma só pode ser alcançada através de um processo de aprendizagem. Ou seja, a normalidade não é, em nada, um estado mais natural ou “verdadeiro” que a anormalidade, pois é medida a partir de cada ação e requer atualizações constantes, diárias, cotidianas. Quando dizem-nos “vira homem” em resposta a algum desvio do comportamento esperado, não é exatamente isto o que querem dizer, mas é precisamente isto o que acabam revelando: para ser homem, é preciso tornar-se homem, agir constantemente como tal - um “agir como se fosse” que revela a impossibilidade de sê-lo naturalmente.

A natureza da linguagem é tal que não podemos deixar de ter a ilusão de ver o signo como uma presença, isto é, de ver no signo a presença do referente (a "coisa") ou do conceito. É a isso que Derrida chama de "metafísica da presença". Essa "ilusão" é necessária para que o signo funcione como tal: afinal, o signo está no lugar de alguma outra coisa. Embora nunca plenamente realizada, a promessa da presença é parte integrante da idéia de signo. Em outras palavras, podemos dizer, com Derrida, que a plena presença (da "coisa", do conceito) no signo é indefinidamente adiada. (SILVA, 2000, p. 80)

Retornando agora à cena que abre este capítulo, podemos entender que as respostas dadas por Juan e Teresa às perguntas de Chiron constituem um fragmento contraficcional potente em que o fardo das identidades e expectativas de gênero, raça e sexualidade é posto em suspensão, em adiamento, aparecendo mais como possibilidades que não se anulam do que como naturezas que não se questionam; menos como algo que já está pronto do que algo a ser criado. Uma bicha? É só um ato de criação linguística, usado para inferiorizar outras pessoas. Eu sou uma bicha? Não necessariamente. Como saber? “*Você saberá quando souber*”. Ou, nos termos de Paul Preciado:

Nós defendemos o direito das crianças de não serem educadas exclusivamente como força de trabalho e de reprodução. Nós defendemos o direito das crianças de não serem consideradas como futuros produtores de esperma e futuros úteros. Nós defendemos o direito das crianças de serem subjetividades políticas irredutíveis à uma identidade de gênero, de sexo ou de raça. (PRECIADO, 2013, p. 2)

No próximo capítulo, nos ocuparemos de identificar e analisar possibilidades como estas de suspensão da ficção colonial da Masculinidade Negra, a partir de um conjunto de outras cenas da narrativa ficcional de “Moonlight”.

3. MOONLIGHT E A DECOLONIALIDADE DO VER

“Não há nenhum Outro, mas multidões de outros, que são todos outros por diferentes razões, apesar das narrativas totalizantes, incluindo aquela do capital”. (TROUILLOUT, op. cit, p. 27)

Até aqui, entendemos a Colonialidade como um grande esquema mental que: a) instituiu-se no Colonialismo; b) enquadrando os corpos não-europeus em lugares específicos na matriz de poder ao designar para eles um conjunto limitado de significados, funções e proibições; c) que seria utilizado para justificar a exploração, as violências e as desigualdades a que estes corpos seriam submetidos; d) até os dias atuais, uma vez que foi incorporado em todas as dimensões e esferas da vida moderna e; e) tendo articulado-se inclusive em nossas linguagens visuais e audiovisuais, produzindo nossos modos de ver a si, ao outro e ao mundo.

Cabe agora entendermos de que modo as ficções políticas produzidas ao longo deste processo - como as de raça, gênero e sexualidade - podem ser tensionadas através de outras ficções visuais e audiovisuais possíveis, como aquelas que retratam cenas de afeto entre homens negros vivos em *Moonlight*.

Para questionar aquilo que poderá vir a ser o “homem negro” para além das imagens predominantemente atribuídas ao crime e à violência, à hiperssexualização exotizante, à pobreza inevitável, ao baixo nível educacional, à heterossexualidade compulsória, à vergonha e ao autoódio reprimidos, à personalidade raivosa, à irresponsabilidade afetiva e à obrigatoriedade da força aparente; uma obra precisará assumir a responsabilidade de não apenas questionar, mas de inventar o que teria sido “o homem negro” antes de tornar-se “o homem negro”, antes da escravidão, antes da exploração colonial. Será necessário, em outras palavras, provocar a desestabilização da própria categoria do “homem negro” que põe todos os corpos afro-diaspóricos que pretende representar suscetíveis a enclausuramentos essencialistas de sentido.

Por outro lado, se fugirmos a este desafio e aceitarmos que estas imagens hegemônicas são as únicas possíveis, ou se entendermos que pelas limitações do funcionamento da linguagem na sociedade colonial nenhuma enunciação sobre o corpo de cor valerá a pena ser disputada, teremos aceitado então que o corpo racializado e masculinizado é tudo e apenas isto que a branquitude fez saber acerca dele. Estaremos negando definitivamente seu passado e seu *Devir*. Apagaremos, ao invés de reescrevermos, a história guardada no silêncio de seus movimentos

ainda não enquadrados pelas lógicas identitárias, suas negociações múltiplas e agenciamentos de subjetividade, as recombinações e transcodificações de sentidos, sua capacidade enunciativa de reinscrição de si no mundo e a virtualidade do continuar sujeito - sempre maior que as capturas que lhe são feitas.

Permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Se isso é sobre vivência, me resumir à sobrevivência
 É roubar o pouco de bom que vivi
 Por fim, permita que eu fale, não as minhas cicatrizes
 Achar que essas mazelas me definem é o pior dos crimes
 É dar o troféu pro nosso algoz e fazer nós sumir. (EMICIDA, 2019).

Ao refletir sobre essa responsabilidade específica que as artes, sobretudo o cinema, devem assumir na construção de novos modos-de-ver, o dramaturgo, professor e crítico literário queniano Ngugi Wa Thiong'o nos alerta para o fato de que

A batalha de imagens é a mais feroz, a mais implacável, e o que é pior, contínua. Com essa batalha, deve-se uma eterna vigilância por parte de todos nós. Se nós vivemos numa situação em que a imagem do mundo é ela própria colonizada, então fica difícil percebermos a nós mesmos a não ser que lutemos para descolonizar essa imagem. (THIONG'O, 2007, p.30).

Hoje, essa colonialidade do ver é atualizada pela “telecolonialidade”, termo cunhado por Christian León (2012) para designar a colonização “do imaginário e da memória vinculada à operação particular de imagens produzidas e reproduzidas mecanicamente”. A era da telecolonialidade é esta em que, enquanto a incorporação moderno-colonial do Outro segue sendo produzida por aparelhos audiovisuais, a reprodutibilidade delas atinge seu auge, favorecendo um controle geopolítico da alteridade ainda mais sofisticado e difundido. É a era da televisão em seus diversos formatos e desdobramentos; a era em que espectadores se tornam usuários; a era da simultaneidade das lives, da instantaneidade dos stories, da flexibilidade das plataformas de streaming e *on demand*. E não menos fundamental: a era da programação algorítmica, que, de modo geral, tende a privilegiar a exibição de conteúdos de um mesmo conjunto de destinatários conforme você os consome, dificultando uma pluriversalidade discursiva e fomentando a validação de narrativas únicas.

Entretanto, sobre este desafio particular que o mundo moderno-colonial nos impõe de disputar imagetivamente a realidade, é preciso lembrar que a imagem técnica, produzida por aparelhos, é desde a sua origem um projeto positivista da racionalidade ocidental, que acreditava poder, em plena neutralidade, representar a verdade das coisas que trazia para suas enunciações.

Aparentemente, o significado das imagens técnicas se imprime de forma automática sobre suas superfícies, como se fossem impressões digitais onde o significado (o dedo) é a causa, e a imagem (o impresso) é o efeito. O mundo representado parece ser a causa das imagens técnicas e elas próprias parecem ser o último efeito de complexa cadeia causal que parte do mundo. O mundo a ser representado reflete raios que vão sendo fixados sobre superfícies sensíveis, graças a processos óticos, químicos e mecânicos, assim surgindo a imagem. Aparentemente, pois, imagem e mundo se encontram no mesmo nível do real: são unidos por cadeia ininterrupta de causa e efeito, de maneira que a imagem parece não ser símbolo e não precisar de deciframento. Quem vê imagem técnica parece ver seu significado, embora indiretamente. O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. (FLUSSER, 2008, p.10)

Essa leitura nos permitiria identificar na própria forma do cinema e das imagens técnicas uma tendência a produzir visões cartesianas de realidade, numa ausência da percepção de que o filme ou a fotografia são produtos não apenas de enquadramentos, mas de criações; criações de sentido, de significado, de discurso. Por isso a importância de visualidades que, apropriando-se de serem “janelas”, implodem o conceito das mesmas, não representando senão a impossibilidade da representação; ou seja, que não apenas denunciam o caráter ficcional e criativo da realidade que exibem, mas que confessam, através de suas próprias linguagens, serem elas também incapazes de encerrar a totalidade de uma realidade qualquer - assim como todo enquadramento. Uma visualidade como “potência do falso”, tomando emprestada a expressão de Gilles Deleuze (1985). Para uma decolonialidade do ver, é fundamental que a ilusão da representação dê lugar à ideia de enunciação, como sugere Mignolo:

"Representação" é uma palavra-chave na retórica da modernidade, isto é, na epistemologia ocidental dominante. A este respeito, pensar decolonialmente (isto é, pensar dentro da moldura da opção decolonial) significa partir da “enunciação” e não da “representação”. Quando você começa a partir da enunciação e pensa de forma decolonial, você deve fugir da representação, porque representação pressupõe que existe um mundo lá fora que alguém está representando. Essa é uma suposição básica da epistemologia moderna. Não existe um mundo representado, mas um mundo constantemente inventado na enunciação. A enunciação é constituída por certos atores, e categorias de pensamentos, crenças e sensações. A enunciação, além disso, nunca é apenas promulgada para “representar” o mundo, mas para confrontar ou reforçar enunciados prévios existentes. Ou seja, a enunciação é encenada e enquadrada em

outras opções (disciplinas, sistemas de ideias como liberalismo e marxismo, convenções artísticas, etc). (GAZTAMBIDE, 2014, p. 208)

Além disso, um enunciado, por ser sempre uma formulação, uma fala, um discurso, um construto, revela a necessidade de um enunciador, de um postulante, de um criador; explicitando que por trás de toda a aparência de neutralidade reside uma geopolítica das imagens que privilegia visualidades eurocentradas, cuja identificação é fundamental para a criação de uma cartografia decolonial das artes visuais e audiovisuais. As mãos por trás das fotografias e filmes possuem história, classe, gênero, raça e territorialidade; e configuram portanto as condições de produção destas obras. Algo bem traduzido por Foucault (1979, p.247) quando afirma que “o discurso é o lugar onde o poder e o saber se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente”. Ele complementa ainda com o alerta de que “esse discurso, que passa como verdadeiro, que veicula saber (o saber institucional), é gerador de poder”.

Por isso, uma visualidade libertadora para homens negros não é de maneira alguma aquela em que seus corpos estão apenas visibilizados. A presença de corpos negros em espaços brancos, ou embranquecidos, não é uma novidade e não deveria ser uma finalidade em si mesma, uma vez que este é o pressuposto mesmo da colonização e da relação entre casa grande e senzala. Como vimos, a colonialidade prova que essa presença “autorizada”, se não provocar nenhuma desobediência epistêmica em relação às identidades disciplinares, será utilizada para reforçar os diferentes lugares ocupados na matriz de poder e seus respectivos papéis, ou como entretenimento para a branquitude. O movimento decolonial ocorre quando estes corpos reivindicam para si o direito de governar um espaçotempo próprio, um quilombo discursivo onde podem refugiar-se das imposições coloniais e serem enunciatários de suas próprias narrativas de resistência e re-existência.

Fica, então, o imperativo pelo entendimento do cinema como uma arena de disputas entre diversos saberes, sentidos e enunciações possíveis acerca de homens negros. Este cinema está sempre inapto a trazê-los à cena enquanto objetos finalizados e plenamente coerentes, ausentes de nuances e complexidades - mesmo quando possuem a intenção de fazê-lo, para o “bem” ou para o “mal”. Não é possível pensar, por um lado, em narrativas que, visibilizando corpos racializados e masculinizados, existam completamente alheias à Colonialidade e ao racismo, porque é a Colonialidade e o racismo que conferem a própria legibilidade destes

corpos. Ou seja, mesmo quando estes corpos aparecem tecidos na trama em redes de significação completamente diferentes daquelas em que estamos acostumados a vê-los, com a intenção política de produzir novas realidades, estas narrativas não deixam de partir de uma premissa baseada no presente, e na crença de que este presente precisa ser alterado. Da mesma maneira, quando estes corpos estão amarrados em tramas completamente racistas, o ato mesmo desta amarração revela que a narrativa em questão é mais o fruto de um recorte fetichista de uma branquitude sádica que o corpo negro “em si” - embora esta condição de recorte não seja geralmente explicitada. Assim, em termos de estratégia poética e política, o pós-racial só pode existir em diálogo com a raça, mesmo que para superá-la; do mesmo modo como o pós-colonial só existe sobre a identificação constante daquilo que é colonial; como também o pós-identitário se dá a partir das identidades; sendo todas estas estratégias de atrito, liminares, que operam nos limites, nas bordas, nas fronteiras que dão forma àquilo que pretendem transformar, hibridizando no agora temporalidades múltiplas.

A descolonização é o encontro de duas forças congenitamente antagônicas, que têm precisamente a sua origem nessa espécie de substancialização que a situação colonial excreta e alimenta. (...) a descolonização é verdadeiramente a criação de homens novos. Mas essa criação não recebe a sua legitimidade de nenhuma potência sobrenatural: a “coisa” colonizada se torna homem no processo mesmo pelo qual ela se liberta. (FANON, 2010, p. 52-3)

É preciso analisar, portanto, de que maneiras as criações fílmicas podem apresentar contranarrativas que abordam e tematizam a origem colonial das identidades hegemônicas, e que, ao mesmo tempo, proponham em suas visualidades novos modos de ser e estar no mundo, atualizando e transformando os modos-de-ver que prevalecem na cultura.

(...) uma obra de arte é produzida tendo por pano de fundo e matéria-prima um sistema simbólico, que pode ser aqui entendido em duas acepções: I) em um sentido mais estrito, as convenções estilísticas de um determinado gênero artístico que operam simultaneamente como ferramentas e limitações, de modo que a criação é também um diálogo entre um(a) autor(a) e uma tradição; II) em um sentido mais amplo, a própria cultura, entendida como sistema simbólico cujos significados são idealmente públicos, mas necessariamente plurívocos, abertos a várias leituras que remetem a distintos recortes identitários, as quais podem divergir da versão hegemônica tanto a partir da negociação e da modificação, quanto por derivarem de tradições interpretativas relativamente independentes. (BIZERRIL, 1999, p. 118)

Essa visão de José Bizerril está alinhada ao que Walter Dignolo assinala como sendo a *aesthesis* decolonial.

A aesthesis decolonial afasta-se de uma consciência incorporada da ferida colonial e move-se em direção à cura. É um movimento heterogêneo historicamente corporificado, que percebe a ferida da colonialidade escondida sob a retórica da modernidade, a retórica da salvação. A decolonialidade é, ao mesmo tempo, a descoberta da ferida e a possibilidade da cura. Ela torna a ferida visível, tangível; ela vocaliza o grito. E, ao mesmo tempo, a *aesthesis* decolonial caminha para a cura, para o reconhecimento e para a dignidade daquelas práticas estéticas que foram escritas fora da estética moderna canônica. (MIGNOLO e VASQUEZ, 2013, p. 17)

Numa ênfase para diferenciar a ideia de *aesthesis*, ou estesia, daquilo que acabou por convencionar-se como estética, Dignolo defende que enquanto a primeira não era vista em sua origem enquanto uma categoria reguladora e classificatória, a segunda tornou-se um conjunto de normas que informam aquilo que pode ou não ser tido como belo, tornando-se, portanto, um instrumento de hierarquização. Enquanto a *aesthesis*/estesia corresponde às percepções que ocorrem no campo do sensível e ao que nos afeta sinestesicamente; a estética teria se tornado, na Europa, uma teoria e uma filosofia da sensibilidade e da percepção do belo que seria projetada sobre todo o mundo. Se concordamos com essas afirmações, entendemos que uma decolonialidade do ver dificilmente encontraria espaço para acontecer em obediência à estética eurocentrada - comercial e previsível, além de predominantemente branca - sem recorrer a estratégias sensíveis que confrontam, tensionam ou suspendem estes princípios. O mesmo ocorre com a *poiesis*/poesia, que corresponderia à simples criação, enquanto a poética seria associada a determinadas habilidades ou qualidades de criação.

(Por entendermos que mesmo a desobediência se põe para uma ordem ainda operante, e que as ideias de estética e poética seguem passíveis de desestabilização pelo alargamento de suas possibilidades de significação, acreditamos ser coerente não descartá-las do projeto decolonial, mas inseri-las, como fazemos neste texto desde o título, visando disputá-las e implodi-las usando estratégias outras, como poesia e estesia, que passam a coexistir).

A partir destas considerações, entendemos a Decolonialidade do Ver como um movimento de crítica e desarticulação das ficções coloniais nas enunciações produzidas e reproduzidas através de dispositivos visuais e audiovisuais.

Qual o lugar dos corpos racializados e masculinizados neste processo, que desafios devem ser enfrentados e de que formas eles são trabalhados na trama de *Moonlight*? Seguiremos nossa análise ancorados em três pontos principais, selecionados a partir do filme: a) a importância do afropolitanismo e da diáspora como lugar de enunciação; b) a potência narrativa dos lares alternativos e das famílias escolhidas; e c) as cenas raras e necessárias de amor entre homens negros vivos.

3.1 “*No meio do mundo*”: Afropolitanismo e diáspora como lugar de enunciação

Nessa análise, selecionamos duas vias pelas quais *Moonlight* nos conduz a pensar no lugar de enunciação nas artes audiovisuais enquanto desafio para a decolonialidade do ver. A principal diz respeito às enunciações feitas pelos personagens no filme; enquanto a outra, não menos importante, sublinha o próprio filme enquanto enunciação de seus roteiristas e diretor.

De volta à cena em que Juan e Little estão em frente ao oceano, temos um diálogo que começa com Juan revelando sua origem latina.



Imagem 01 - Diálogo entre Juan e Little

JUAN:

- Deixa eu te dizer uma coisa, cara. Existem pessoas negras em todos os lugares. Lembre-se disso, ok? Não existe nenhum lugar no mundo em que não haja pessoas negras, nós somos os primeiros deste planeta. Eu estou aqui há um bom tempo. Eu venho de Cuba. Vários negros em Cuba. Mas você não saberia disso sendo daqui. [Pensamentos de Juan à deriva, tirando ele daqui por um instante. Possivelmente para aquelas ondas chegando à esta costa, vindo daquela outra costa que ele diz não estar tão longe]. (Jenkins, 2016, [19:36])

Nesse momento em que Little está buscando conhecer melhor seu amigo, a construção de Juan enquanto personagem conta com uma fala que não apenas é geograficamente produzida, como todas são, mas uma em que sua localização geográfica é tornada visível, constituindo a própria temática do diálogo. Porém ainda mais interessante aqui é o modo como, em oito pequenas frases de um roteiro de ficção, esta localização geográfica aparece pautada em relação à sua negritude. Neste intervalo de tempo do filme, Juan é um personagem que fala de Miami e também de Cuba, como se para afirmar que, enquanto negro, poderia falar de qualquer lugar do mundo, pois pessoas negras são a origem do planeta e estão em todos os lugares. Esta enunciação torna-se um *frame* de discursividade decolonial à medida em que seu conteúdo é uma história apagada da História oficial, institucionalmente reconhecida, aquela em que consiste a discursividade colonial e que estabelece as ficções de raça e nação como fronteiras naturais e identidades fixas. Daí a suposição de que, sendo da periferia de Miami, Little, naquela idade, não saberia que em Cuba há muitos como ele. Na última versão do roteiro antes da gravação e da montagem, tudo começa com uma curiosidade e uma pergunta de Little:

LITTLE

- Juan, posso te perguntar uma coisa?

JUAN

- Claro, pode me perguntar qualquer coisa.

[Little balançando a cabeça, tomando seu tempo, estranhamente nervoso em relação a isso]

LITTLE

- Okay... por que seu nome é Juan?

JUAN

- Como assim?

LITTLE

- Juan é tipo um nome mexicano.

[e depois de pensar um pouco]

- Mas você é preto que nem eu.

[Juan olha para o menino. Um sorriso e então uma gargalhada completa. Juan descontrolando-se.]

JUAN

- Little, você é um moleque muito engraçado, sabia?

[voltando ao normal]

- Deixa eu te dizer uma coisa, cara. Existem pessoas negras em todos os lugares (...) (Jenkins, 2016).

É possível identificar uma consciência transnacional sendo impressa neste diálogo intergeracional entre os personagens. Se num primeiro momento a ideia de nacionalidade soa para Little como um obstáculo ou um contraponto à sua identificação com a figura de Juan, esta nova consciência introduz uma nova informação geográfica e histórica que aceita e acolhe o seu senso de vínculo. Em *Sair da Grande Noite: Ensaios sobre a África Descolonizada*, Achille Mbembe aponta que:

A consciência dessa imbricação do aqui e do alhures, a presença do alhures no aqui e vice-versa, essa relativização das raízes e das filiações primárias e essa maneira de acolher, com pleno conhecimento de causa, o estranho, o estrangeiro e o longínquo, essa capacidade de reconhecer a sua face no rosto do estrangeiro e de valorizar os traços do longínquo no propínquo, de domesticar o in-familiar, de trabalhar aquilo que se aparenta inteiramente a uma ambivalência - é essa sensibilidade cultural, histórica e estética que assinala adequadamente o termo «afropolitanismo». (MBEMBE, 2014, p. 184).

Ainda para Mbembe, as diásporas negras são as condições fundamentais deste afropolitanismo:

(...) a escravatura - que, segundo se sabe, não visou apenas os mundos euro-americanos, mas também os mundos árabe e asiáticos - desempenhou uma função crucial nesse processo. Por conta dessa circulação dos mundos, as marcas africanas percorrem, de um extremo ao outro, a superfície do capitalismo e do islamismo. Às migrações forçadas dos séculos anteriores juntaram-se outras, cujo motor principal foi a colonização. Atualmente, milhares de indivíduos de origem africana são cidadãos de diversos países do globo. (Ibidem, p.183)

Em *Atlântico Negro*, Paul Gilroy já chamava a atenção para a desarticulação que essa consciência diáspora é capaz de provocar na lógica que estrutura a própria ideia de raça:

Como uma alternativa à metafísica da "raça", da nação e de uma cultura territorial fechada, codificada no corpo, a diáspora é um conceito que ativamente perturba a mecânica cultural e histórica do pertencimento. Uma vez que a simples seqüência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência é rompida, o poder fundamental do território para determinar a identidade pode também ser rompido. (GILROY, 1993, p.18)

Circulando para o mundo a partir dos Estados Unidos da América no mesmo período em que ecoam os discursos xenófobos e racistas do então presidente Donald Trump, a afirmação orgulhosa de um personagem imigrante humanizado em relação à sua origem concorre pelo imaginário social no terreno da sensibilidade, dos sentidos, da poesia e da estesia. Mas as últimas consequências das disputas que ocorrem neste terreno discursivo e ficcional são sempre políticas. No momento em que evoca a ideia da afrodiáspora, Juan coloca em suspensão a ficção de supremacia da identidade nacional pura. Atualmente, esta ficção tem sido uma das principais ferramentas para os neofascismos e suas políticas genocidas em diversos países, inclusive no Brasil. Basta traçarmos este paralelo transatlântico para vermos que, apesar do nacionalismo da plataforma de ambos, os governos de Trump, nos EUA, e de Jair Bolsonaro, no Brasil, tornaram-se aliados políticos em diversos assuntos numa aproximação rara na história destes

dois países. Curiosamente, essas alianças se dão em torno de uma agenda que privilegia não o conjunto de habitantes de seus respectivos territórios, mas à população branca cisheterossexual que domina em ambos: a agenda da indústria global de armas, do desprezo aos refugiados, do conservadorismo moral, dentre outras. A única nação a ser protegida neste nacionalismo das Américas é a branquitude. Não à toa, no outro extremo, o que vemos são os corpos afrodiaspóricos como as principais vítimas dessa aliança: tanto aqui quanto lá, homens negros são os que mais morrem pela ação do Estado¹⁰. Daí a importância de uma discursividade negra transnacional que toma a consciência diaspórica como seu lugar de enunciação para desarmar e dismantelar as ficções coloniais.

Embora isto nem sempre advenha na forma de uma consciência, a origem afrodiaspórica que compartilhamos é sempre o pano de fundo comum dessas ficções incorporadas que vivemos e compartilhamos cotidianamente. Trata-se de um “visível segredo”, como afirma a escritora Dionne Brand, caribenha e imigrante no Canadá, em *A Map to The Door of No Return: Notes to Belonging* (2001), livro em que temos o que talvez seja a contribuição mais elucidativa para o nosso entendimento da diáspora africana enquanto lugar de enunciação. Nele, Brand defende que a Porta do Não-Retorno - situada fisicamente na ilha de Gorée, Senegal - por onde diversos africanos teriam passado em direção às Américas para serem escravizados, é não apenas um lugar, mas também uma espécie de dado significativo que até hoje segue compondo a nossa visibilidade cultural, a forma como somos vistos no mundo.

A porta significa o momento histórico que colore todos os momentos na Diáspora. Ela influencia o modo como observamos e somos observados enquanto pessoas, seja pela lente da injustiça social ou pela lente das conquistas humanas. A porta existe como uma ausência. Uma coisa sobre a qual não sabemos, um lugar que não conhecemos. E ainda assim existe como o chão em que pisamos. Cada movimento que nosso corpo faz de alguma maneira movimenta-se em direção à esta porta. O que me interessa primeiramente é investigar a Porta do Não Retorno como consciência. A porta lança um feitiço de assombração na consciência pessoal e coletiva na diáspora. A experiência negra em qualquer cidade moderna nas Américas é uma assombração. Alguém entra em uma sala e a história a persegue, alguém entra em uma sala e a história a precede. A história já está lá sentada na cadeira da sala vazia quando alguém chega. O lugar que determinada pessoa ocupa na sociedade parece sempre relacionado à esta experiência histórica. Todo esforço humano

¹⁰ Polícia mata três vezes mais negros que brancos no Brasil entre 2015 e 2016, de acordo com o Fórum Brasileiro de Segurança Pública: <https://exame.abril.com.br/brasil/numero-de-negros-mortos-por-policiais-e-o-triplo-do-de-brancos/>. (Acesso em 01/07/2019).

Nos EUA, afro-americanos e latinos também são as principais potenciais vítimas letais da ação policial, de acordo com dados da Cornell University: <https://theconversation.com/police-kill-about-3-men-per-day-in-the-us-according-to-new-study-100567>. (Acesso em 01/07/2019).

parece emanar desta porta. Como eu sei disso? Apenas por autoobservação, apenas olhando, apenas sentindo. Apenas sendo parte, sentando na sala com a história. (BRAND, 2001, p. 9)

Para Brand, essa passagem pela Porta do Não Retorno funciona como um momento fundante de uma narrativa comum que nos identifica e nos torna legíveis enquanto negros; uma espécie de metáfora que inaugura a existência de nossos corpos na afrodíaspóra e que ancora todos os nossos movimentos posteriores.

É claro que a Porta do Não Retorno não é nenhum lugar, mas a metáfora do lugar. Ironicamente, ou talvez apropriadamente, não é um lugar, mas uma coleção de lugares. (...) Um lugar no qual ocorreu um certo número de transações, talvez a mais importante delas sendo a transferência de personalidades. A Porta do Não Retorno – real e metafórica como alguns lugares são, mítica para nós, espalhados hoje pelas Américas. Ter a pertença alojada em uma metáfora é uma trama voluptuosa; habitar um tropo; ser um tipo de ficção. Viver na Diáspora Negra é, eu acho, viver como uma ficção – uma criação de impérios e também auto-criação. É como ser um ser vivendo dentro e fora de si mesmo. Como captar o sinal feito por alguém sendo ainda incapaz de escapar dele, exceto em momentos de normalidade transformados em arte. Ser uma ficção em busca de sua metáfora mais ressonante é ainda mais intrigante. Então eu estou escavando mapas de todos os tipos, do jeito que algumas ficções fazem, discursivamente, elipticamente, tentando encontrar suas individualidades transferidas. (ibid, p. 3)

Na continuidade da cena, a história que Juan começa a contar é composta por uma memória que, trazida para o contexto do diálogo, soa como uma parábola, uma espécie de alegoria com fim pedagógico. Se num primeiro momento Juan coloca em cena um novo lugar de enunciação para si em que o vínculo com Little é reforçado a despeito de uma diferença identificada entre eles, agora parte deste lugar para transmitir a Little um ensinamento libertador sobre nomeação e identidade de modo geral.

JUAN

- Eu era um moleque atentado, cara. Que nem você. Correndo descalço enquanto a lua estava no céu, tarde da noite. Certa vez, eu dei de cara com uma senhora... uma velha senhora. Eu estava correndo e gritando e me fazendo de bobo. E essa senhora me parou. E disse...
- [Ele pausa] [Imitando a voz de uma velha senhora]
- “Você fica correndo por aí, sob a luz do luar... em noite de luar, garotos negros parecem azuis. Você é azul. Então vou te chamar assim... azul”.

LITTLE:

- Então seu nome é “Azul”?

JUAN:

- Não...

[Outra pausa]

- Em algum momento, você precisa decidir por si mesmo quem quer ser. Não pode deixar ninguém tomar essa decisão por você. (Jenkins, [19:30])

Em um filme marcado por silêncios e poucas palavras, cada diálogo emerge ainda mais significativo, como no caso deste. Nele, a atitude de fala de Juan é como a de um *griot* da diáspora que interrompe a série de interdições coloniais para transmitir oralmente uma memória; um ensinamento histórico, geográfico e cultural não reconhecido institucionalmente. E no que tange ao conteúdo deste ensinamento e de outros diálogos entre Juan e Little, impressiona o contraste com outras expressões de masculinidade negra que vemos aparecendo ao longo do filme, mais próximas àquelas hegemônicas que vemos sendo enunciadas também fora dele.

Instaura-se, para dois homens negros, um lugar de enunciação próprio, intervalar, onde diferenças identificadas constituem o afeto ao invés de impedi-lo. Esta brecha é fundamental para fazer o homem negro “passar à outra coisa” (MBEMBE, op. cit, p. 184). É um *frame* entre uma e outra realidade, um espaço de abertura e indecidibilidade que permite o desejo. É a potência - entendida como “aquilo que quer na vontade” (DELEUZE, 1962, p. 96) - de estar bem “no meio do mundo”, como nas palavras de Juan a Little na cena anterior em que seu corpo aparece suspenso na superfície do oceano.



Imagem 02 - *No meio do mundo*

Esta potência só se torna possível no filme através de uma discursividade decolonial, que, como assinala Mignolo, é promovida por uma consciência das bordas, diaspórica e imigrante, incorporada na própria enunciação:

Decolonialmente, fronteiras importam quando a enunciação é feita da fronteira, por enunciadores habitando a fronteira. Eu elaborei essa ideia graças à *Borderlands/La Frontera* de Gloria Anzaldúa. A epistemologia da fronteira emerge dos sentidos, do corpo sentindo o poder específico da fronteira (qualquer fronteira, geo-política ou corpo-política). (...) “Diáspora” se torna decolonial quando a enunciação mesma é diaspórica (e não disciplinar), uma enunciação que enquadra a diáspora na história da colonialidade. (...) Quando isso acontece, fronteira e diáspora deixam de ser objeto de estudo e são incorporadas na enunciação. Elas viram consciência: consciência fronteira, consciência diaspórica e, me permita adicionar uma relacionada, consciência imigrante. A consciência imigrante sobrepõe a consciência diaspórica, mas elas não são a mesma coisa. Enquanto a diaspórica sublinha a dispersão de um ponto de partida; a imigrante ressalta as condições de vida em um país estrangeiro. (GAZTAMBIDE, op. cit , p. 200)

Considerando isso, ressaltamos ainda que essas enunciações tornam-se ainda mais poderosas quando acrescentado o fato de que foram roteirizadas por Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney, dois afroamericanos que cresceram em Libert City, Miami, bairro onde a história acontece. Tarell, assim como Little/Chiron/Black, é gay.

Tarell e eu somos Chiron. Nós somos aquele garoto. E quando você assiste *Moonlight*, você não presume que um garoto que foi criado como e onde nós fomos criados cresceria e faria uma obra de arte que vence um Academy Award. (...) Então, para qualquer um assistindo isso que enxerga a si mesmo em nós, deixe isto ser um símbolo, um reflexo que te conduza a amar você mesmo. Porque fazer isso pode ser a diferença entre sonhar e realizar sonhos que você nunca permitiu a si mesmo ter. (Barry Jenkins)¹¹

3.2 “Nesta casa eu só quero amor e orgulho”: lares alternativos e famílias escolhidas

As cenas de Juan e Little no primeiro ato, de modo geral, são cenas que evocam uma relação familiar improvisada em que a presença da figura de Juan parece, num primeiro momento, sobrepor uma paternidade biológica ausente na família de Little. A ausência física e/ou afetiva de um pai biológico é uma realidade recorrente para diversos meninos negros na diáspora. Apesar da ausência de dados precisos que ajudem a compreender as diversas camadas e recortes desta realidade, cabe tatear entre as possíveis razões que levam a esse “desaparecimento”. Onde estão os pais negros ausentes? Mortos fisicamente, vitimados pelo genocídio? Mortos socialmente, em alguma prisão? Mortos psicologicamente, aprisionados num corpo de irresponsabilidade e indisponibilidade afetiva que construíram para ele? No filme, a ausência do pai de Little/Chiron/Black é uma ausência total, sobre a qual não se menciona o motivo, sobre a qual sequer se menciona. E assim é também com a própria morte de Juan, no intervalo entre o primeiro e o segundo ato. Apenas somos indiretamente informados pela mãe de Chiron de que houve um funeral em que ela e Teresa estiveram presentes. O que aconteceu com o pai biológico de Chiron? O que aconteceu com Juan? O filme não nos dá uma resposta direta para estas questões, mas nos deixa com as perguntas.

De outro lado, o que *Moonlight* também não faz por nós é alimentar uma ilusão romântica em torno do padrão familiar patriarcal e heterossexual, dando a entender que a presença de uma figura paterna biológica seria a resolução de todos os problemas da narrativa - o que seria altamente contraprodutivo. Não faltam no filme presenças masculinas diversas que negociam com estes padrões e todas elas são em alguma medida responsabilizadas pela situação tanto de Little/Chiron/Black quanto de Paula; não escapando nem mesmo Juan, que é parte da alternativa afetiva que surge para Little.

¹¹ Discurso escrito por Barry Jenkins para ser proferido na cerimônia do Oscar 2017. Fonte: <https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/films/news/oscars-2017-moonlight-best-picture-barry-jenkins-speech-envelope-la-la-land-a7607176.html>. (Acesso em 01/072019).

É possível ver isso, por exemplo, na cena em que Little, após dizer odiar Paula, pergunta à Juan se ele vende drogas. Na resposta afirmativa de Juan, Little pergunta então se sua mãe usa drogas. Na resposta novamente afirmativa, Little olha para Juan fixamente por alguns segundos, balançando a cabeça num gesto não culpabilizador, mas certamente responsabilizador, decepção e incompreensão juntas num olhar. Levanta e vai embora sem dizer mais nada.

Em outro exemplo, no terceiro ato, é possível observar na solidariedade entre Black e Paula quando ele a visita na reabilitação como ambos sentem-se agora muito próximos em seus dilemas, demonstrando um mútuo nível de compreensão em relação ao modo como têm enfrentado suas vidas. Ela questiona se ele ainda está no narcotráfico de Atlanta. Ele questiona a moral que ela tem para questioná-lo sobre isso. Então Paula responde assumindo não tê-lo amado quando ele mais precisou, dizendo, talvez pela primeira vez, que o ama, num discurso que o faz chorar e também enxugar as lágrimas dela. “Difícil dizer qual destes dois está em reabilitação e qual não está”, descreve Jenkins no próprio roteiro. “Difícil não amar esta mulher, difícil não dá-la infinitas segundas chances”. A cena ocorre logo antes de Black partir de Atlanta à Miami para reencontrar Kevin, *crush* por quem era apaixonado pelo menos desde à adolescência, no que talvez fosse agora a sua tentativa de dar uma segunda chance a si mesmo.

Então, de um modo geral, o que mais aparece positivado em *Moonlight* não é o ideal de arranjo familiar biológico que os personagens falharam em alcançar. Ao invés disso, vemos aparecer como fundamentais as reconfigurações que surgem dessa desconfiguração, sendo as principais delas: Juan, que consegue estabelecer um relacionamento positivo com Little; e Teresa, que o acolhe e fornece o espaço necessário para que ele explore suas possibilidades, mesmo após a morte de Juan. Como lembra bell hooks:

Enfim, é mais importante que crianças negras tenham lares amorosos que casas onde homens estejam presentes. (...) Casas disfuncionais onde não há amor, onde mãe e pai são presentes e abusivos são tão nocivos quanto casas monoparentais disfuncionais. (hooks, 2004, p. 96)

Especificamente em relação a Juan, o filme introduz com muita tranquilidade a ideia no mínimo perturbadora para a cultura colonial de que um imigrante latino, preto e narcotraficante seja a melhor pessoa para ocupar um lugar de parentalidade - que será fundamental para Little, construindo uma relação de intimidade com ele dificilmente visualizada entre homens negros. Este registro ficcional contranarrativo é importante, ainda a partir de bell hooks, pois possui

uma potência pedagógica de quebra de ciclo capaz de desfazer o conceito patriarcal e heterossexual de família:

Quando homens negros aprendem que paternidade é menos sobre criação biológica que sobre a capacidade de nutrir o crescimento espiritual e emocional da vida de uma criança, então eles ensinarão sua lição aos homens que virão após eles. Eles não mais precisarão correr de casa e da família para encontrarem a si mesmos. Eles farão o trabalho de autodescoberta e autorecuperação exatamente onde estão, começando por aquele lugar onde todos nós estamos famintos por uma presença paterna. (ibid, p. 97)

No caso de Little, como no caso de muitas crianças *queer* de cor, recorrer a relações laterais ainda se coloca como uma necessidade; uma vez que a relação familiar predefinida e institucionalmente reconhecida é estruturada a partir de uma ficção colonial altamente regulatória, que o entende como um desvio, uma aberração.

Esse escape é sentido, por exemplo, na sequência de cenas do primeiro ato em que, primeiro, Paula grita contra Little algo que não podemos escutar, pois sua voz está suspensa, mas que presumimos ser uma ofensa¹².



Imagem 03 – Little

¹² Possivelmente a palavra "faggot" - dada a pergunta feita por ele na cena seguinte - mas que naquele momento parece soar irrelevante para Little, que ainda sequer sabe o que ela significa. O terceiro ato é aberto com esta mesma cena revertida e agora com o grito de Paula codificado de modo audível na frase "Don't look at me!" (*Não olhe pra mim*). Era um pesadelo de Black.



Imagem 04 - Paula

A sequência termina com uma porta batida para ele em sua própria casa, enquanto a cena seguinte começa com a porta da casa de Juan e Teresa sendo novamente aberta para a sua chegada. “Pare de ficar abaixando a cabeça aqui dentro”, diz Teresa a Chiron mais tarde no filme. “Você conhece as minhas regras: nesta casa eu só quero amor e orgulho”.



Imagem 05 - “*You know my rule: it’s all love and all pride in this house*”

Essa construção de relações familiares laterais constitui, aliás, um dos mais importantes elementos da cultura queer na afrodiáspora. É uma criação histórica que tem como um dos principais marcos e influências as *houses* (casas) de ballroom e a cultura voguing criada por drag queens e homens gays afroamericanos e latinos no Harlem a partir dos anos 80, no contexto do surgimento da epidemia de HIV. Nas casas, salões de baile e grupos de vogue constituíam-

se “famílias escolhidas” (chosen-families) não apenas para que mães e pais ajudassem artistas novatos a desenvolverem suas performances artísticas; mas também para fornecer o apoio, a assistência e o afeto que a comunidade precisava naquele momento de perdas significativas, resistência e luta contra novas narrativas preconceituosas sobre LGBTQs. Essa história foi contada algumas vezes na história do audiovisual, sendo a mais ressonante delas o filme-documentário *Paris is Burning* (1990), de Jennie Livingston.

“Uma *house*? Uma *house*, vamos ver... Difícil expressar assim rapidamente. Elas são famílias. Podemos dizer isso. Elas são famílias para muitas crianças que não têm famílias. Mas são um novo significado de “família”. (Dorian Corey in Livingston, 1990 [24:20])

Fora deste contexto das casas de ballroom e voguing, a palavra *house*, no inglês, costuma ser predominantemente utilizada para descrever “casa” em seu sentido mais literal, a construção física onde geralmente se abriga uma família; enquanto o termo *home* possui uma significação mais aberta, evocando sentidos menos objetivos como os de lar, abrigo e pertencimento. Ao escrever para o livro *The House that Race Built* (1997) um texto em que reflete sobre até que ponto as questões raciais deveriam ou não importar no universo construído para os personagens de suas ficções, a escritora Toni Morrison retoma essas diferenças de significação para defender a ideia de Lar como estratégia narrativa:

Eu prefiro pensar em um-mundo-onde-a-raça-não-importa como algo além de um parque temático, ou um falho e sempre fracassado sonho, ou uma mesma casa de diferentes cômodos. Estou pensando nisso como Lar. “Lar” parece um termo adequado porque, primeiro, me permite fazer uma distinção radical entre a metáfora da casa e a metáfora do lar, e me ajuda a elucidar meus pensamentos sobre a construção racial. Segundo, o termo domestica o projeto racial, movendo o trabalho de tornar a raça desimportante do desejo patético e fútil; nos deslocando de um futuro impossível ou de um Éden irrecuperável e provavelmente inexistente para uma atividade humana moderna, viável e administrável. Terceiro, porque eliminar a potência das construções racistas na linguagem é o trabalho que posso fazer. (MORRISON, 1997)

Nesta definição de Morrison, a metáfora de Lar parece cruzar horizontalmente à de casa, no sentido de que enquanto esta última carregaria o peso de ser uma imposição fixa, naturalizada, sobre a qual pouco podemos fazer; aquela traria a liberdade de uma construção avivada de relacionamentos e pertencimentos possíveis, sem excluir a existência de uma casa,

mas concorrendo paralelamente à ela. Analisando essas contradições como potências no filme *Paris Is Burning*, Chandan C. Reddy nota que:

Os sujeitos de documentário entrevistados no filme de Livingston nunca substituem o lar original de onde eles foram brutalmente expelidos pelas “houses” do circuito ball. As “houses” são, ao invés disso, o lugar de onde se lembra a violência constitutiva do lar, e o local onde se performa os prazeres e as demandas de uma existência alternativa (REDDY, 1998, p. 257)

Do mesmo modo em *Moonlight*, a casa opressora coexiste com o lar/“house”, sendo estes últimos aqueles espaços intervalares de afeto que abrem espaço para possibilidades outras que não o desfecho puramente reprodutivo da ficção colonial heteronormativa. Um espaço poético e político perfeitamente ilustrado nas palavras de Morrison:

“Eu quero habitar, andar ao redor, um lugar livre de detritos racistas; um lugar onde a raça tanto importa quanto se torna impotente. Um lugar feito para mim, tão acolhedor quanto aberto. Com uma porta nunca precisando ser fechada, uma vista inclinada para folhas de outono claras e brilhantes, sem chuva. Onde podemos contar com a luz do luar se o céu estiver limpo e com as estrelas não importa o que aconteça. E abaixo, bem ali, um rio chamado Treason em quem confiar”. (MORRISON, 1997)

3.3 “Estamos aqui, Chiron...”: intimidade e afeto entre homens negros vivos como prática de re-existência.

“Homens negros amando homens negros é um ato revolucionário” (Riggs, 1989)

Considero que a presença dos elementos de *Moonlight* apresentados nos tópicos anteriores correspondam à algumas das condições que tornam possível na narrativa a existência deste último ponto. Recuperando a fala de Thiong'o do início do nosso capítulo, quando diz que fica difícil perceber a nós mesmos quando nossa imagem é ela mesma colonizada - assim como a própria imagem do mundo - podemos entender por que imagens disruptivas de amor entre homens negros são tão raras quanto necessárias.

Um universo onde os significados culturais atribuídos aos nossos corpos são construídos para justificar as nossas mortes não tende a favorecer a possibilidade de relacionamentos intrarraciais afetivos, pois neste universo enxergamos uns aos outros pelas lentes coloniais.

Neste regime de visibilidade, os corpos racializados e masculinizados estão prometidos ao destino prescrito no roteiro da ficção colonial; prometidos à criminalidade, à violência, à hiperssexualização e, não menos importante, à heterossexualidade. Nesse script, tornar-se homem negro e desenvolver-se enquanto tal significaria invariavelmente acabar envolto em algum desses cenários que compõem a visualidade do que culturalmente forjou-se como Masculinidade Negra. Em cenas como as de Chiron/Black e Kevin em *Moonlight*, no entanto, esta Masculinidade Negra e o conjunto de expectativas que a constitui são postas em suspensão, adiando indefinidamente o pleno cumprimento da profecia cisheteronormativa que ronda nossos corpos na sociedade colonial.

No segundo ato, após um confronto nas ruas em que é ofendido por outros dois garotos da escola, Chiron recorre aos trilhos do metrô como linhas de escape para se afastar de sua realidade conturbada. Ele retorna à praia em que Little e Juan estavam no primeiro ato. Acaba encontrando Kevin por lá.



Imagem 05 - Kevin e Chiron

KEVIN

- Essa brisa tá boa pra cacete, cara.

CHIRON

- Tá mesmo.

KEVIN

- Às vezes, lá perto de onde a gente mora, dá pra sentir esse mesmo vento. Ela passa pelo bairro e parece que tudo pára por um instante. Porque todo mundo quer sentir. E aí, tudo fica quieto.

CHIRON

- E parece que tudo o que você consegue ouvir é o seu próprio coração. Né?

KEVIN

- É... é muito bom, cara.

CHIRON

- Muito bom.

[Um longo silêncio enquanto este pensamento permanece entre eles. O oceano]. (Jenkins, 2016, [49:20])

A cena continua com um desabafo de Chiron que acaba abrindo espaço para expressões semelhantes de Kevin. Há intimidade entre os dois; os sentimentos ali compartilhados dificilmente seriam escutados e acolhidos fora dali. Kevin parece lembrar disso em alguns momentos em que assume uma postura defensiva, cedendo novamente logo em seguida.

KEVIN

- É tão bom que me dá vontade de chorar.

[Chiron olhando para Kevin agora:]

CHIRON

- Você chora?

KEVIN

- Não. Só me dá vontade.

[Uma pausa].

- O que te faz chorar?

CHIRON

- Às vezes eu choro tanto, tanto, que acho que vou me afogar com as lágrimas.

KEVIN

- E vai acabar lá no mar, né? Como esse pessoal que vem aqui afogar as mágoas.

CHIRON

- Por que disse isso?

KEVIN

- Eu só tô te ouvindo, cara. Parece algo que *você* faria.

CHIRON

- Eu quero fazer um monte de coisas que não fazem sentido.

KEVIN

- Eu não disse que não fazem sentido.

[Silêncio]. (Jenkins, 2016, [49:20])

Esse lugar de intimidade instituído entre eles possibilitou a Chiron, e possivelmente a Kevin, uma interrupção na sensação de solidão que constringiam seus corpos e existências. Agora já se sentiam próximos, mutuamente afetados e racionalmente desarmados, distantes de suas interdições. Finalmente aptos a compartilhar suas vulnerabilidades silenciadas. A visibilização da vulnerabilidade, de acordo com o pensamento de Judith Butler evidenciado em entrevista à Sarah Ahmed, pode ser um gesto fundamental para a criação de novas ações com ressonâncias políticas transformadoras:

Dessa forma, podemos dizer que, desde o início, as atribuições de gênero nos encontram vulneráveis a seus efeitos. Somos tanto vulneráveis como animados por esses efeitos; então eu não

pretendo associar vulnerabilidade à passividade pura ou a não ter vontade própria. Pode ser que a vontade própria seja formada precisamente através desse processo. (...) Vulnerabilidade pode ser a condição da responsividade – algo nos afeta, ou nos encontramos afetados; somos impulsionados a falar, a aceitar os termos pelos quais somos tratados ou recusá-los, ou, ainda, torcê-los ou queerizá-los em direções que, sim, (...) se desviam do que parecem ser seus objetivos originais. (AHMED, 2016, p. 484)

Após estas palavras, os dois aproximam gradativamente seus corpos e se beijam enquanto Kevin masturba Chiron.



Imagem 06 - “Tá se desculando pelo quê?”, responde Kevin após Chiron pedir desculpas por ter ejaculado em sua mão.

Em *Atlântico Negro, Atlântico Queer* (2008), Omise'eke Natasha Tinsley investiga as experiências afetivas entre africanos escravizados nos navios negreiros, muitas delas em relações de mesmo sexo, como um modo de resistência que se forjava simultaneamente à própria produção colonial das diferenças raciais, nacionais, de gênero e de sexualidade. As águas afro-atlânticas, as mesmas que aparecem simbolizadas nesta cena e em outras de *Moonlight*, aparecem na crítica de Tinsley como um objeto fundante da confluência instável entre essas diferentes identidades.

Durante a *Passagem do Meio*, como nos dizem as crônicas coloniais, a tradição oral e os estudos antropológicos, mulheres africanas cativas criaram laços eróticos com outras mulheres nos porões segregados por sexo, e homens africanos cativos criaram laços com outros homens. Ao fazerem isso, eles resistiram à mercantilização de seus corpos comprados e vendidos através do

sentimento, e sentimento por seus co-ocupantes nesses navios. (TINSLEY, 2008, p. 192)

Tinsley historiciza a homossexualidade como uma estratégia de instabilidade sensível que os corpos afrodiaspóricos conhecem muito antes de “fluidez” tornar-se um conceito recorrente entre acadêmicos e artistas queer brancos, que centraram suas análises em estéticas de parodização de gênero contemporâneas. A fluidez aqui é parte da própria consciência diaspórica, de fronteira, imigrante, afro-atlântica.

Este Atlântico e essas relações eróticas não são metáforas nem fontes de desempoderamento. Em vez disso, são uma maneira de os corpos negros fluidos se recusarem a aceitar que a liquidação de seus eus sociais - a colonização das águas oceânicas e corporais - significa a liquidação de seus seres sensíveis. Alguns *mati* e *malungo* eram provavelmente conexões sexuais, outros não. No entanto, independentemente de onde o contato sexual íntimo entre africanos escravizados ocorre, se no Atlântico ou depois do pouso, as relações entre os companheiros de viagem eram interpretadas como relações queer. Queer não no sentido de uma identidade amorosa "gay" ou do mesmo sexo esperando para ser escavada do fundo do oceano, mas como uma práxis de resistência. Queer no sentido de marcar a ruptura com a violência da ordem normativa de maneira poderosa: **conectando-se de uma forma que a carne comodificada jamais poderia, amando sua própria espécie quando sua espécie deveria deixar de existir, forjando conexões interpessoais que contrariam os desejos imperiais pela morte de africanos.** (Ibid, p. 199, grifo meu)

Essa estratégia faz o corpo afrodiaspórico navegar entre o Africano e o escravizado, entre a brutalidade e o desejo, entre o genocídio e a resistência, entre a suspensão e a interdição.

Embora a suspensão seja sempre constituinte da interdição, posto que uma só ganha sentido na iminência da outra, o momento ou o *frame* suspensório fornece espaço para o movimento e para a chegada de um inesperado que altera a estrutura e afeta a coerência do “todo”. São nesses pequenos “momentos de normalidade transformados em arte”, como nas palavras de Dionne Brand, que corpos como os de Chiron e Kevin conseguem escapar da identidade disciplinar, reconfigurando aquilo que são. Passam a funcionar como uma matéria que abriga em si interações tão conflituosas entre suspensões e interdições que agitam e perturbam sua própria forma e, portanto, a sua própria legibilidade.

No dia seguinte a este encontro, por exemplo, Kevin é coagido a agredir Chiron fisicamente após a aula pelos outros alunos do colégio, dando sequência às constantes

negociações com a heteronormatividade. Já Chiron, depois de decidir revidar pela primeira vez, é levado ao reformatório e, saindo de lá, é conduzido ao narcotráfico de Atlanta. Quando o terceiro ato começa, é lá que ele está, revestido com diversos códigos típicos da masculinidade negra com os quais Juan também teve de negociar: a musculatura forte, os dentes de ouro, o carro luxuoso. Mas é neste mesmo terceiro ato que a experiência vivida naquele momento com Kevin anos atrás retorna com mais intensidade, revelando que apesar de tudo o que aconteceu, Little/Chiron/Black já não era mais o mesmo, e já não poderia mais existir sem essa lembrança. Decide viajar doze horas, de Atlanta à Miami, “apenas” para rever Kevin.

BLACK

- Quando eles me enviaram pra Atlanta, me colocaram no reformatório por espancar aquele garoto. Conheci um cara lá. Quando saí, ele me mandou direto no esquema. Mandei bem, ganhei moral...

[Black dando de ombros, sem explicações, sem desculpas].

BLACK

- É como era pra ser.

KEVIN

- Besteira! Não precisa ser assim, Chiron. Esse não é você.

BLACK

- Você não me conhece.

KEVIN

- Ah, não?

[Silêncio]

(...)

[Os olhos de Black em destaque aqui, talvez da perspectiva de Kevin surfando para dentro deles: ele está se abrindo, está deixando Kevin entrar]. (Jenkins, 2016, [01:31:00])

Quando ironizado e questionado por Kevin por sua nova personalidade, Black não oferece resistência, mas decide assumir, sobretudo para si mesmo, que aqueles desejos eram parte dele.

KEVIN

- Você lembra da última vez que te vi?

[No início, apenas um aceno de cabeça de Black, um gesto melancólico de seu corpo, mas naqueles olhos, muito mais que isso].

BLACK

- Por um longo tempo tentei não lembrar. Tentei esquecer tudo aquilo.

KEVIN

- Sei.

BLACK

- Quando fomos pra Atlanta. Eu recomecei, tive que me refazer do zero. Me fiz *durão*.

(..)

BLACK

- Você foi o único homem que tocou em mim.
[O ar saindo do peito de Kevin, seu olhar fixo nos lábios de Black, quase antecipando as palavras que sairiam de lá].
BLACK
- Foi só você.
BLACK
- Eu nunca mais toquei ninguém. (Jenkins, 2016, [01:42:00])



Imagem 07 - Após o diálogo, na penúltima cena, vemos Black e Kevin na mesma posição em que estavam na cena da praia no segundo ato; porém agora a câmera os mostra de frente, e não de costas ou de cima como naquela ocasião.

Decidem então reviver aquele momento. Permitem-se ao afeto mais uma vez. Afinal, “em determinado momento você precisa decidir por si mesmo quem deseja ser”. E ser, aqui, não referindo-se à uma identidade coerente ou finalmente acabada (quando Kevin pergunta “Quem é você, Chiron?”, Black não tem uma resposta pronta; e não temos pistas sobre o que acontece com os dois depois que o filme acaba, por exemplo). “Ser”, em *Moonlight*, refere-se à uma possibilidade de movimento, de habitar um próximo instante desejado, de existir em liberdade, à uma potência de vir a ser algo que no presente não se é. Algo próximo ao que Dionne Brand descreve como a condição intrínseca de mobilidade dos indivíduos na afrodíspora: “Eu estou sem destino. Estou simplesmente onde estou; o próximo pensamento me leva ao próximo lugar” (BRAND, 2002, p. 150).

Essa indecidibilidade do espaçotempo, que possibilita aos personagens a experimentação relativamente autônoma e criativa de suas identidades sexuais, pode ser percebida em pelo menos outros dois *frames* deste terceiro ato, que são os últimos elementos a analisarmos aqui: durante a viagem de Black de Miami à Atlanta para o reencontro com Kevin e na cena final do filme.

No primeiro, Barry Jenkins recorre à uma sobreposição de imagens que não é utilizada como recurso em nenhum outro momento do filme além deste. Vemos o carro de Black na estrada e, ao mesmo tempo, vemos uma dúzia de crianças negras sob a luz do luar, explorando o mar como Little havia aprendido a fazer no primeiro ato.



Imagem 08 - “Nós vemos as crianças brincarem por um longo momento. Nós nunca vimos essas crianças antes; nós nunca veremos essas crianças depois”, descreve Jenkins no roteiro.

Nesta estratégia sensível, difícil de ser racionalizada, a imagem ganha camadas e texturas ambíguas que abrem caminhos para sentidos diversos. Aqui, reservamo-nos a interpretá-la como sendo apenas isto: a imagem de um caminho aberto sendo percorrido por Black, mas também por Little e Chiron; uma estrada que nunca deixa de ser percorrida pelo Eu afrodiaspórico - esta vida em múltiplos corpos, múltiplos espaços, múltiplas temporalidades, múltiplas histórias e múltiplas escolhas.

Neste momento e sobretudo ao longo deste último ato, Little/Chiron/Black, assim como Kevin, estão sendo apresentados como sujeitos que rompem com os aprisionamentos dos sentidos coloniais de raça, gênero e sexualidade ao manterem uma relativa capacidade de agenciamento em relação aos seus próximos passos, construindo para si uma cartografia sexual decolonial.

Homens antipatriarcais esclarecidos estão criando novos mapas sexuais. (...) Homens negros precisam de cura sexual. Essa cura acontece toda vez que criamos a cultura da resistência em que corpos e vidas negras não são mais mantidas em cativeiro. Um homem negro livre, confortável em seu corpo, capaz de sentir seu desejo sexual e agir afirmativamente em relação à vida: esta é a ilegalidade radical que essa nação teme. Quando ele for capaz de

sair das sombras e das culturas subterrâneas onde reside e onde todos reconhecem coletivamente sua presença, todos os homens negros serão capazes de mapear uma sexualidade redentora, baseada na afirmação da vida e na manutenção da vida, uma sexualidade que ninguém pode dar e ninguém pode tirar. Quando ele é capaz de escolher abertamente uma sexualidade saudável, todos os homens negros irão reivindicar e celebrar seus direitos inalienáveis de conhecer a cura sexual, a auto-expressão erótica e o livre agenciamento sexual. (hooks, op. cit, p.78)

Tomando agora as palavras finais do próprio roteiro de Jenkins, o mesmo pode ser dito de outro momento - o último de *Moonlight*. Logo após mostrar Black e Kevin juntos na mesma posição em que estavam na cena da praia do segundo ato, o filme, no lugar de fornecer a continuidade de um desfecho seguro (feliz ou infeliz) para o futuro dos personagens, opta por retornar à imagem de Little num corte. Vemos ele de costas, parado enquanto encara o oceano, quando de repente:

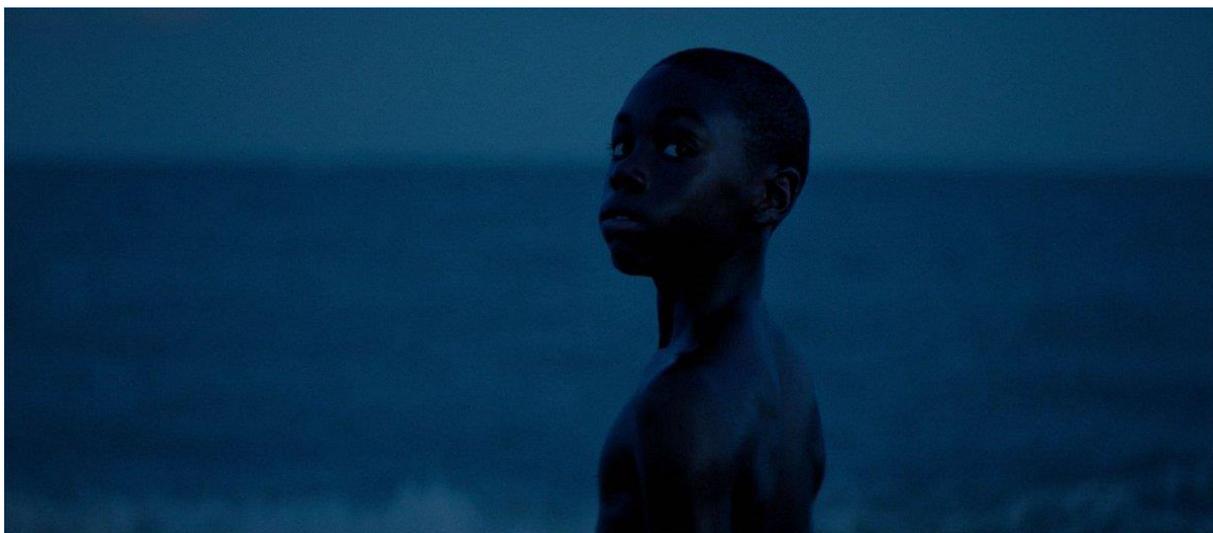


Imagem 09 - Último quadro do filme.

[...ele olha para trás: sua pele escura umedecida pelo oceano, a lua pairando sobre ele como paira sobre a superfície do Atlântico. E aqueles olhos: olhando diretamente para nós, olhando melancolicamente, calmos e resolutos, nada solicitando, nenhuma expectativa: apenas uma abertura clara e imperturbável] (Jenkins, [01:46:00])

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho, identificamos a Masculinidade Negra como uma ficção localizada ao lado de diversas outras produzidas e reproduzidas na Colonialidade, inclusive midiaticamente, através da Colonialidade do Ver e da telecolonialidade. Foi possível entender também que essa ficção é sempre parcialmente incorporada nos corpos masculinizados e racializados, de modo que passam a compartilhar uma leitura e uma identificação social particular que prevê para eles significados e práticas igualmente específicas. Assim, são corpos que carregam em si um acúmulo de expectativas historicamente construídas na cultura das sociedades coloniais, e cujo percurso revela sua origem num passado escravocrata.

Ao analisar a produção criativa de narrativas de ficção audiovisual como as de *Moonlight*, porém, compreendemos que esta ficção não caminha em direção a um sentido único pois é produto de um constante ato de criação e, uma vez incorporada, requer uma atualização permanente, na dependência de que nossas enunciações sejam sempre coerentes com estas expectativas. Quando isso não acontece, as expectativas hegemônicas que limitam nossas possibilidades de existência a partir de nossos corpos são frustradas. E a escala em que isso acontece pode ser potencializada quando registros criativos desses deslizamentos e errâncias reivindicam espaço e entram em circuitos de imagem coloniais que permitem sua reprodução e sua difusão; ocupando neste regime uma brecha, um frame de discursividade decolonial, um momento materializado de transcendência, um afetamento irreversível sobre a matéria que nos constitui.

Em *Moonlight*, identificamos este processo ocorrendo principalmente através de três elementos da narrativa selecionados para esta análise: a) o comparecimento de uma localização discursiva afropolitanista e afrodiaspórica no discurso fílmico; b) uma configuração espacial afetiva fértil e não-reguladora para o corpo masculinizado e racializado; e c) a construção discursiva de uma relação de amor e intimidade entre dois homens negros.

Contendo elementos como esses, a narrativa de Barry Jenkins e Tarell Alvin McCraney insere contranarratividades na ficção cultural que informa o homem negro enquanto símbolo da incapacidade afetiva, da hiperssexualização, da heterossexualidade, da violência, do perigo e da morte; apresentando para seus personagens outras possibilidades e esforçando-se para capturá-los não em lugares opostos a esses, necessariamente, mas em seus movimentos não-lineares na direção destes sentidos outros.

Sendo apenas um encadeamento enunciativo entre diversos outros possíveis, Moonlight não é uma ficção que começa ou termina em si mesma. Não é a primeira nem a última obra em que homens negros aparecem pondo em conflito os papéis de raça, nação, gênero e sexualidade. A história da Masculinidade Negra continua a ser escrita diariamente pelos múltiplos corpos deste Eu afrodiaspórico ao redor do mundo. O que Moonlight faz de seu modo particular, e com a dimensão própria que cada gesto criativo na diáspora possui, é sensibilizar para a importância de fazer proliferar novos enunciados visuais e audiovisuais onde movimentos, deslizos e errâncias revelam não apenas a impossibilidade da norma, mas a possibilidade de criar existências infinitas para si fora dela.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AHMED, Sara; BUTLER, Judith. “*Interview with Judith Butler*”, *Sexualities*, 9(4), pp. 482-492, 2016.
- BARRIENDOS, J. *Apetitos extremos. La colonialidad del ver y las imágenes-archivo sobre el canibalismo de Indias*. *Transversal Multilingual Webjournal*, p. 1-20, 2008.
- BIZERRIL, José. O território da confluência: poética e antropologia. *Horiz. antropol.* [online], vol.5, n.12, pp.103-132, 1999.
- BOURDIEU, Pierre. *Sociologia*. (organizado por Renato Ortiz). São Paulo: Ática.
- BRAND, Dionne. *A map to the door of no return: notes to belonging*. Toronto: Vintage Canada, 2002.
- BUTLER, Judith. *Problemas de Gênero: Feminismo e subversão da identidade*. Tradução Renato Aguiar. 3. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.
- CONJUR. *40% dos presos no Brasil são provisórios, aponta levantamento oficial*. <https://www.conjur.com.br/2016-abr-26/40-presos-brasileiros-sao-provisorios-aponta-levantamento>. Acessado em: 01/07/2019.
- DELEUZE, Gilles. *Cinema 1: a imagem-movimento*. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- Nietzsche et la philosophie*. Paris: PUF, 2005.
- EMICIDA. *Emicida - AmarElo (Sample: Belchior - Sujeito de Sorte) part. Majur e Pablllo Vittar*. <https://www.youtube.com/watch?v=PTDgP3BDPIU>. Acessado em: 01/07/2019.
- ENNE, Ana Lucia S. *Memória, identidade e imprensa em uma perspectiva relacional*. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos, Rio Grande do Sul*, v.6, n.2, p.102-116, jul./dez. 2004.
- EXAME. *Número de negros mortos por policiais é o triplo do de brancos*. <https://exame.abril.com.br/brasil/numero-de-negros-mortos-por-policiais-e-o-triplo-do-de-brancos/>. Acessado em: 01/07/2019.
- Extra. *Chance de branco ser solto em audiência é 32% maior que a de negros e pardos*. <https://extra.globo.com/noticias/rio/chance-de-branco-ser-solto-em-audiencia-32-maior-que-de-negros-pardos-19760469.html>. Acessado em: 01/07/2019.

FANON, Frantz. (2010). Os condenados da terra. Juiz de fora: Ed. UFJF

FERREIRA, Marcelo Santana. Sobre crianças, sexopolítica e escrita de si. *Revista Polis e Psique*, vol. 6, n. 1, p. 51-64, 2016.

FLUSSER, Vilém. *Filosofia da caixa preta*. São Paulo: Hucitec, 1985.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Organização e tradução de Roberto Machado. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.

GAZTAMBIDE-FERNÁNDEZ, R. Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: an interview with Walter D. Mignolo, In: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 3(1), pp. 196-212, 2014.

GILROY, P. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Rio de Janeiro/São Paulo, UCAM/Editora 34, 2001.

HALL, Stuart. *Minimal Selves*. In: Ann Gray e Jim McGuigan. *Studying Culture: an introductory reader*. Londres: Edward Arnold, p.134-138, 1993.

hooks, bell. *We Real Cool: black man and masculinity*. New York: Routledge, 2004.

INDEPENDENT. *Oscars 2017: Read the moving speech Moonlight director Barry Jenkins was meant to give for Best Picture*.

<https://www.independent.co.uk/artsentertainment/films/news/oscars-2017-moonlight-best-picture-barry-jenkins-speech-envelope-la-la-land-a7607176.html>. Acessado em: 01/07/2019.

IPEA. *Atlas da Violência 2018*.

http://www.ipea.gov.br/portal/index.php?option=com_content&view=article&id=33410&Itemid=432. Acessado em: 01/07/2019.

LEÓN, C. Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales. *Aisthesis*, v. 51, p. 109-123, 2012.

MBEMBE, Achille. *Crítica da Razão Negra*. Antígona, Lisboa, 2014.

Sair da grande noite: Ensaio Sobre a África Descolonizada. Luanda: Edições Mulemba, 2010.

MIGNOLO, Walter; VAZQUEZ, Rolando. *Decolonial aesthetics: Colonial wounds/ decolonial healings*. Social Text. http://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/. Acessado em 01/07/2019.

MORRISON, T. *Home*. In: LUBIANO, W. *The House that Race Built*. New York: Vintage. p. 03-12, 1998.

NAME, L. Geografias e Imagens: *notas decoloniais para uma agenda de pesquisa*. Rio de Janeiro, 2016. *Espaço e Cultura*, v. 39, p.59 -80, 2016.

O GLOBO. *Pesquisa escancara ausência de artistas negros no cinema brasileiro*. <https://oglobo.globo.com/cultura/filmes/pesquisa-escancara-ausencia-de-artistas-negros-no-cinema-brasileiro-18815033>. Acessado em: 01/07/2019.

PARIS is Burning. Direção de Jennie Livingston. Produção de Jennie Livingston. Estados Unidos, 1990. Documentário (112min).

Preciado, Paul Beatriz. *Qui defend l'enfant queer?* Libération. 2013. http://www.liberation.fr/societe/2013/01/14/qui-defend-l-enfant-queer_873947. Acessado em 01/07/2019.

QUIJANO, A. *Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina*. In: LANDER, E. (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais – perspectivas latino-americanas*. Buenos Aires: Clasco, 2005.

REDDY, Chandan C. *“Home, Houses, Nonidentity: Paris Is Burning.”* In: *Burning down the House: Recycling Domesticity*, edited by Rosemary Marangoly George, 355–79. Boulder, CO: Westview Press, 1998.

RESTREPO, Eduardo ; ROJAS, Axel. *Inflexión decolonial: fuentes, conceptos y cuestionamientos*. Colombia:Popayán: Universidad del Cuenca, 2010.

SENADO FEDERAL. Expectativa de vida de pessoas trans é de 35 anos, metade da média nacional. <https://www12.senado.leg.br/noticias/especiais/especial-cidadania/expectativa-de-vida-de-transexuais-e-de-35-anos-metade-da-media-nacional>. Acessado em: 01/07/2019.

SENADO FEDERAL. *Veja a íntegra da CPI do assassinato de jovens*. <https://www12.senado.leg.br/noticias/arquivos/2016/06/08/veja-a-integra-do-relatorio-da-cpi-do-assassinato-de-jovens>. Acessado em: 01/07/2019.

SILVA, Tomaz Tadeu da. *A produção social da diferença*. In: Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000 p. 73-102.

TED Talks. *Chimamanda Adichie: o perigo de uma única história*.

https://www.ted.com/talks/chimamanda_adichie_the_danger_of_a_single_story?language=pt-br. Acessado em: 01/07/2019.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa do cinema africano? In: MELEIRO, Alessandra (org.). Cinema no mundo: indústria, política e mercado – África. São Paulo: Escrituras Editora, p. 25-32, 2007

TINSLEY, Omise'eke Natasha. "*Black Atlantic, Queer Atlantic: Queer Imaginings of the Middle Passage*." GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies 14, no. 2/3:191-215, 2008.

TONGUES Untied: Black Men Loving Black Men. Direção de Marlon Riggs. Produção de Marlon Riggs, Brian Freeman. Estados Unidos, 1989. Documentário (55min)

TROUILLOT, Michel-Rolph. 1991. "*Anthropology and the savage slot: The poetics and politics of otherness*". In: Richard G. Fox (org.). Recapturing anthropology: Working in the present. Santa Fé, Novo México: School of American Research Press. pp. 17-44.