

## **A mensagem é a boa morte: sobre a experiência e o alien familiar na obra de Arthur Jafa<sup>1</sup>**

**Yuri Costa<sup>2</sup>**

**Resumo:** Através da obra *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), de Arthur Jafa, e do uso que o autor faz de imagens de arquivo, buscamos identificar e analisar a batalha ética sobre as imagens clichês e imagens de controle da diáspora negra e suas conexões com a experiência cotidiana de pessoas de ascendência africana nas Américas. Para tanto, debruçamo-nos também sobre a pesquisa de Jafa sobre a *Black visual intonation*, que atravessa duas décadas de sua produção, e seu conceito de *alien familiar*, aliando-os a nossa própria proposta do que chamamos de dialética micro-macrobiográfica a partir de Renata Aparecida Felinto dos Santos.

**Palavras-chave:** Arthur Jafa. Cinema negro. Alien familiar. Black visual intonation. Imagens clichê.

---

### **1 Introdução**

O presente artigo se debruça sobre a obra *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016), do cineasta e artista visual estadunidense Arthur Jafa, como disparador para uma investigação sobre a relação entre experiência e arte negra. Composta de imagens de arquivo obtidas através de mais de uma década, abordando momentos de violência e júbilo centralizados em comunidades negras, o trabalho se inscreve no contexto maior da pesquisa de Jafa sobre a *Black visual intonation* (BVI), uma abordagem que cruza a linguagem cinematográfica com a "absoluta tonalidade presente na música negra" (Jafa, 1998, tradução nossa).

A partir desta peça, propomos investigar a contribuição de Jafa para o pensamento de uma alternativa às imagens cinematográficas correntes no que tange à corporeidade negra. Em um primeiro momento, associamos estas ao pensamento das imagens clichê, como abordado por André Parente, em leitura a Deleuze, e à noção de *Plantação cognitiva* nos escritos de Jota Mombaça, como dispositivos de agenciamento da sujeição negra à replicação e continuidade do modelo violento em vigência.

---

<sup>1</sup> Artigo apresentado ao Grupo de Trabalho GT5 Mídias Contemporâneas e práticas socioculturais do XVI Encontro de Pesquisadores em Comunicação e Cultura, realizado pelo Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade de Sorocaba, Universidade de Sorocaba – Uniso – Sorocaba, SP, 26 setembro de 2022.

<sup>2</sup> Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro (ECO/UFRJ). [costayuriyc@gmail.com](mailto:costayuriyc@gmail.com).

Em seguida, ao refletir propriamente sobre *Love Is The Message...* e as duas décadas de contribuições de Jafa que o precederam, elencamos o conceito jafiano de "alien familiar", aliando-o à experiência (*Erfahrung*) benjaminiana, à filosofia da Relação em Glissant e ao Atlântico negro de Gilroy, buscando métodos alternativos de se abordar não apenas as imagens, como as identidades negras a partir destas, criando tensões que as retirem do âmbito do clichê, pura interioridade, para inaugurar outros regimes imagéticos de uma dinâmica entre o particular e o coletivo, à qual denominamos *dialética micro-macrobiográfica*, em referência à contribuição de Renata Aparecida Felinto dos Santos (2016) no campo da arte visual afro-brasileira. Por fim, em nossa seção final, dedicamo-nos a um breve comentário sobre a *Black visual intonation* enquanto um conjunto apenas ligeiramente definido de códigos (e, sobretudo, provocações) da linguagem cinematográfica e de criação do possível para populações e artistas negros.

## **2 Do clichê à plantação cognitiva**

Em citação ao programa de realidade virtual *Berlin cyber city*, da arquiteta alemã Monika Fleishmann, Parente (1999, p. 38) analisa como a artista "procurou romper com o sistema de condicionamento sensório-motor no processo de representação do espaço urbano de Berlim". Na obra, Fleishmann parte do princípio de que, ainda que o muro de Berlim tenha acabado na realidade, ele ainda existe como imagem virtual e petrificada, isto é, como espaço de interioridade, na cabeça das pessoas, impedindo-as de ver "imagens que vêm de fora, quando a situação já mudou".

Valemo-nos desta breve citação, deslocando-a para outro contexto, para refletir sobre a situação da diáspora negra. Se o muro de Berlim ainda existe enquanto virtualidade imagética para os habitantes daquela cidade, que dizer do trauma da travessia e da experiência desumanizante da escravidão para populações negras, ainda hoje estruturante da sociedade? E, em similar linha de pensamento, que dizer das conexões do Atlântico negro, termo de Gilroy (2012) para descrever os fluxos, heranças e identidades culturais transatlânticos calcados no terror racial e na dupla consciência?

Akomfrah (2017) caracteriza como "ausência de monumentos" a falta de traços de um passado edificante para a formação de uma identidade coletiva de corpos racializados - isto é, para a territorialização e para o sentimento de pertencimento daquelas

subjetividades àquele espaço. Se o cineasta ganense, em diáspora no Reino Unido, fala sobre os literais monumentos com que convivemos cotidianamente nas cidades e em suas ruas - desde edifícios epopeicos a estátuas e bustos em louvor àqueles que cometeram genocídios e massacres contra populações não-brancas -, também o faz em relação ao campo das imagens. Podemos, aqui, encontrar uma conexão com as imagens clichê sobre as quais Deleuze (2018) nos alerta.

Como não acreditar que uma poderosa organização do poder, com seus suportes de propaganda, suas mídias e suas tecnologias, atue de modo a produzir clichês que circulem do exterior ao interior das pessoas, de tal maneira que cada um possua clichês psíquicos dentro de si, por meio dos quais acredita pensar e sentir, quando apenas reproduz as verdades pré-estabelecidas? (PARENTE, 1999, p. 41)

Tais clichês psíquicos, no que tange à racialidade e ao gênero, estão fixados nas *imagens de controle*, termo de Patricia Hill Collins (2019). Podemos pensar esta "poderosa organização do poder", sobre a qual Parente nos alerta, como o uso destas imagens na constituição da sociedade, com seus lugares estruturais pré-definidos a partir do pertencimento racial, de classe, gênero, sexualidade, territorialidade, entre outros; ou ainda, como manutenção do que Jota Mombaça chama de *Plantação cognitiva*, isto é,

[a Plantação] como um termo que descreve o sistema de apropriação da vida negra como matéria destituída de valor e, simultaneamente, constitutiva daquilo que Denise Ferreira da Silva chama de "equação ética do valor". Em outras palavras, a Plantação descreve aqui um modo particular de agenciar a sujeição negra em favor da reprodução de um sistema produtivo que continua a obra da escravidão na medida em que faz coincidir processos de extração de valor com um regime de violência antinegra (MOMBAÇA, 2020a, p. 4).

Em outro texto, Mombaça prossegue a dissertar sobre os entraves que se interpõe à agência negra, uma vez que a mesma régua que define o que seria um gesto propriamente político determina a imaginação do que é possível e sua vinculação com estruturas

que tornam a possibilidade de uma fala reconhecível no domínio do propriamente político como sendo formalmente inviável desde a posição de feminilidades negras, indígenas, e de pessoas trans em geral. (...) interessa-me considerar o modo como certas formas de ação política não reconhecíveis como propriamente políticas podem também, mais do que

propiciar a oportunidade de inteligibilidade e acesso a esse domínio, interrogar a suposta integridade desses códigos, produzindo uma forma de prática cujos efeitos generativos não podem ser explicados, percebidos ou mediados à luz das gramáticas políticas disponíveis. (...) vai ser necessário recusar o domínio do propriamente político a favor de uma figuração da política não como sistema de gestão, mas sim de criação do real (MOMBAÇA, 2020b, p. 100-101).

Voltaremos posteriormente à questão gramatical mencionada na fala de Mombaça. Por hora, interessa-nos notar como tais códigos (e, no campo de nosso interesse, tais imagens) atuam sobre o imaginário na definição de um horizonte do possível; como nos diz Nyong'o (2018 *apud* FREITAS, 2020, p. 33), "ainda não sabemos como um humano fora de um mundo antinegitude poderia ser, fazer ou parecer".

Glissant, em seu texto *A Barca Aberta*, indica três abismos traumáticos pelos quais africanos sequestrados passariam na travessia forçada do Atlântico; o terceiro e mais denso destes seria

esse rumor pálido que não sabemos se é nuvem de tempestade, chuva ou garoa, ou fumaça de uma fogueira tranquilizadora. Dos dois lados da barca as margens do rio desapareceram. Que tipo de rio é esse que não tem meio? Seria ele apenas uma dianteira? Não estaria essa barca vagando eternamente pelos limites de um não mundo, não frequentado por nenhum ancestral? (GLISSANT, 2021, p. 31)

O rio de uma só margem; o trânsito infundável, o outro lado que jamais chega. A partir deste, tudo que fora perdido poderia ser recuperado apenas através das "savanas azuis da lembrança ou do imaginário, cada vez mais desgastado" (GLISSANT, 2021, p. 31). Mombaça, Nyong'o e Glissant nos convidam para o gesto fabular - de gestar novos possíveis da existência negra para além de abismos e Plantações epistemológicas.

É fazendo uso deste potencial de fabulação que Akomfrah, em seu trabalho autoral, vai atrás das imagens de arquivo, buscando ruínas de monumentos a partir da presença de pessoas de ascendência africana e asiática na história cinematográfica e televisiva do Reino Unido. Encontrando-as na mesma chave da sujeição sobre a qual Mombaça nos comunica, o cineasta procede em *desviá-las*; afinal, "o desafio daquele que produz imagens é justamente saber em que sentido é possível extrair imagens (*jamais vu*, pura exterioridade) dos clichês (*déjà vu*, pura interioridade)" (PARENTE, 1999, p. 42).

É neste ponto que nos voltamos para a produção do estadunidense Arthur Jafa, em especial a obra *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016).

### 3 Arthur Jafa e o Alien familiar

A batalha de imagens é a mais feroz, a eterna vigilância por parte de nós. Se nós vivemos em uma 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 esta imagem (THIONG'O, 2007, p. 31).

Arthur Jafa iniciou sua carreira na Universidade da Califórnia em Los Angeles (UCLA), em contato com o movimento L. A. Rebellion. Com uma prolífica produção no cinema, como diretor de fotografia de filmes como *Daughters of the Dust* (1992), de Julie Dash, e *Crooklyn* (1994), de Spike Lee, Jafa migrou para o campo da arte contemporânea no final da década de 1990, transitando entre as duas esferas em meio a uma vida pessoal conturbada. É apenas em 2013 que o artista lança seu filme *Dreams Are Colder Than Death* - uma colagem de entrevistas e testemunhos de diversos artistas, acadêmicos e amigos pessoais; nos anos seguintes, lançaria também *APEX* (2013) e, finalmente, a obra *Love Is The Message, The Message Is Death* (2016).

Jafa não a define como arte, nem como filme, mas como um *documento interno* que mostrara a seus amigos; segundo ele, não havia um conceito central, nem um roteiro: "foi uma resposta ao fluxo de filmagens de pessoas negras sendo atacadas que eu havia apenas jogado em um arquivo" (TOMKINS, 2020, n.p). *Love Is The Message...* viria a ser projetado de forma não-anunciada em exposições no Underground Museum, em Los Angeles, e na Art Basel, na Suíça, antes de aterrissar na galeria Gavin Brown em Nova Iorque, poucos dias após a eleição de Donald Trump. Tomkins descreve o impacto imediato e emocional sobre a audiência desavisada:

“Todos estavam atordoados pelo que havia acontecido com este país, ou com o que este país realmente é”, disse Brown. Projetadas numa grande parede em uma galeria vazia e escura, as imagens de “Love Is the Message” eram desconumais, e o som era magnético. Vários espectadores choraram abertamente (TOMKINS, 2020, n.p).

A obra inicia com os acordes iniciais de *Ultralight Beam* (2016), música de Kanye West que Jafa notadamente incorporou a suas imagens sem adquirir permissão oficial do

artista<sup>3</sup>. Ao som da canção, que mescla o *rap* ao gospel sobre a base de um órgão e um poderoso coro em uma oração por dias melhores, ao longo de pouco mais de 8 minutos, vemos uma sucessão de cenas construída a partir de um acervo de mais de 10 mil imagens e vídeos de arquivo acumulados ao longo de mais de uma década. São registros de batidas policiais, agressões e assédios das forças estatais, montadas ao lado de rodas de dança, cultos protestantes, *selfies*, jogos de basquete e brincadeiras de criança de variadas gradações de qualidade, décadas, origens (de filmes hollywoodianos a arquivos familiares e vídeos compartilhados através de redes sociais) e suportes materiais (alguns digitalizados a partir de película). Em dado momento, um fluxo de cenas de felicidade familiar e cotidiana é interrompido por uma criança que, agredindo sua mãe, implora para que ela acorde<sup>4</sup>, sendo seguida por imagens de violência; em outro ponto, a imagem de um show de menestréis, em que se faz uso de *blackface* e estereótipos racistas, é seguida da filmagem de uma roda de *rap*. Uma montagem de sucessão ou dialética poderia ver-se tentada a estabelecer um *continuum* direto e falsamente simétrico de causa-consequência ou comparação entre estas figurações; porém, o gesto warburgiano de Jafa parece se voltar para algo além das correlações mais simples - para algo da ordem da intensidade e circularidade entre as imagens. Para liberá-las do controle e da petrificação do clichê.

O desvio praticado por Jafa ao tirar estas cenas de seus contextos originais evoca, segundo Fred Moten, o "entrelaçamento entre absoluto júbilo e absoluta dor" fundamental para a arte e música negras; já o também cineasta Greg Tate identifica na montagem algo que ressoa com a fragmentação da cultura hip hop (TOMKINS, 2020). Saidiya Hartman comenta similarmente:

Penso que o que o filme captura é a luta negra para viver. (...) É uma série de imagens icônicas que mostram a brilhante virtuosidade de pensadores, artistas e atletas negros que pessoas negras comuns deram ao mundo, ao lado de forças que negaram a vida negra. Não é necessário saber a exata referência de cada imagem para sentir a densidade e o poder deste trabalho (TOMKINS, 2020, n.p, tradução nossa).

---

<sup>3</sup> No texto de Tomkins (2020), Jafa comenta que, ainda que tenha prosseguido com a produção e circulação da obra sem a autorização de West, foi o seu uso que levou o rapper a contratá-lo, em 2020, para dirigir um de seus clipes, *Wash Us In The Blood*, que similarmente incorpora imagens de arquivo do acervo de Jafa.

<sup>4</sup> "Wake up", como a personagem diz, é a variação de um termo usado por ativistas para denotar consciência política.

Há, nesses testemunhos, o destaque a dois aspectos que acompanham o trabalho artístico de Jafa. O primeiro se volta para aquilo que, em outro texto, Jafa caracteriza como o "alien familiar", lembrado por Terri Francis em análise a abordagens cinematográficas ao afro-surrealismo<sup>5</sup>:

Se um trabalho obtiver êxito de alguma forma ou for capaz de conjurar o que é o cinema negro ou o que pode ser essa hipotética manifestação desta particular tradição na arena cinematográfica, deve tanto ser alien, pois você nunca viu nada do tipo, e, ao mesmo tempo, deve ser familiar em algum nível para audiências negras (Jafa, 2001 apud Francis, 2013, p. 102, tradução nossa).

Com este conceito, Jafa evoca a dimensão da experiência negra diaspórica e como esta pode contribuir epistemologicamente para o gesto artístico. Tal como Gilroy (2012, p. 28) ao defender que a polarização entre teorias essencialistas e antiessencialistas da identidade negra havia se tornado improdutiva, Jafa também sugere um *antiantiessencialismo*<sup>6</sup> para explicar sua crença em certos níveis de "retenção cultural" (Jafa, 1998, p. 251)<sup>7</sup>. Abordamos, aqui, a experiência benjaminiana (*Erfahrung*) como mecanismo para transmissão de conhecimento (e, adicionamos, como fundação e organização do mesmo) por meio de objetos culturais, isto é, como memória social e transgeracional (FERREIRA DE MORAES, 2017). Se Benjamin (1987) encontrava nesta experiência algo da ordem da coletividade em sociedades pré-capitalistas, é possível estendê-la para os alicerces da identidade, aliando-a ao arcabouço de elementos em comum no âmago do Atlântico negro - que, por sua vez, não se contenta com as mais

---

<sup>5</sup> O termo surge pela primeira vez em 1974, na introdução de Amiri Baraka à coletânea do poeta Henry Dumas, *Ark of bones and other stories*. É recuperado em 2009 por D. Scot Miller, ao publicar o manifesto afro-surreal *Black is the new black*. Francis (2013) caracteriza o afro-surrealismo como uma não-teoria por sua indefinição (por sua vez, necessária para a própria existência e manutenção do termo), impossibilitando caracterizá-lo como movimento organizado; no cinema, Francis o vincula ao cinema experimental negro - indicando que não é de se estranhar que a obra e as ideias de Jafa sejam citadas.

<sup>6</sup> A partir de Foucault, Gilroy (2012, p. 209) encara antiantiessencialismo como uma forma de abordar "a subjetividade racializada como produto das práticas sociais que supostamente derivam dela", isto é, a identidade negra, ainda que muitas vezes seja sentida como natural e espontânea, "permanece o resultado da atividade prática: linguagem, gestos, significações corporais, desejos".

<sup>7</sup> "Eu li a posição antiessencialista na última edição da *Screen* e pensei, nossa, eu realmente não concordo com o que os antiessencialistas dizem. (...) Então pensei que, bem, devo ser um essencialista. E aí eu li o que os essencialistas estavam dizendo, o que estavam supostamente dizendo, e disse, bem, talvez eu seja apenas um 'anti-anti-essencialista'. Me identifico agora com o que uma amiga disse quando a perguntei sobre como me definiria. Ela me chamou de um 'retencionista materialista' (ou algo do tipo)" (Jafa, 1998, p. 251, tradução nossa).

imediatas definições de raça ou do *ser negro*, de uma "identidade 'enraizada', supostamente autêntica, natural e estável" (GILROY, 2012, p. 84), duvidosa premissa a encarar os negros como "não apenas contingentemente similares, mas permanentemente e irredutivelmente os mesmos" (GILROY, 2012, p. 18).

O próprio Gilroy (2012, p. 18-19) busca recusar a "metafísica da raça" - "uma cultura territorial fechada, codificada no corpo" - em prol da ambivalência do conceito de diáspora, por identidades que podem ser levadas "à contingência, à indefinição e ao conflito". No lugar de uma política moderna negra interessada na relação de identidade com raízes e o enraizamento, busca-se ver a identidade como processo de movimento e mediação (GILROY, 2012, p. 65) - ou, no limite, rizomático, como caracterizaria a filosofia da Relação de Glissant (2021) a partir de Deleuze e Guattari.

Ainda que uma aliança entre os pensamentos de Benjamin e de Glissant requeira uma reflexão mais longa, a ser feita em outro espaço e a tratar tanto das possíveis aproximações quanto das dissensões, é verdade que, enquanto a filosofia glissantiana rejeita a filiação dos mitos fundadores da *Erfahrung*, Benjamin (1989) também encontra traços desta mesmo na fragmentação da modernidade, a partir da poesia de Baudelaire. E é na fragmentação e descontinuidade que Glissant encontra seus *rastros/resíduos* para criar "mais do que sínteses, resultantes através das quais [os africanos, vítimas do tráfico para as Américas] adquiririam o segredo" (GLISSANT, 2005, p. 84).

O que acontece com esse migrante? Ele recompõe, através de rastros/resíduos, uma língua e manifestações artísticas, que poderíamos dizer válidas para todos. (...) Ora, o africano deportado não teve a possibilidade de manter, de conservar essa espécie de heranças pontuais. Mas criou algo imprevisível a partir unicamente dos poderes da memória, isto é, somente a partir dos pensamentos do rastro/resíduo, que lhe restavam: compôs linguagens crioulas e formas de arte válidas para todos (GLISSANT, 2005, p. 19-20).

Em outro texto, Jafa continua a elaborar sua abordagem a um projeto de cinema negro em conjunto a um impulso por descrever seus projetos por analogia - "Não há nada possivelmente comparável. É como Rashomon, mas diferente" -, algo que vincula a uma certa "qualidade quimérica",

inerentemente sem precedentes. É como cruzar a cabeça de um touro com o corpo de uma zebra - atraindo a forma de coisas desconhecidas, que ainda não nasceram, mas estão chutando bem do lado de fora da

periferia do atual. (JAFA, 1993, n.p, tradução nossa)

Nesta direção, no que tange a uma possível experiência, tanto híbrida quanto em constante transformação segundo a fabulação dos próprios horizontes de possibilidades que comporiam tanto a familiaridade quanto a *alienness*, gostaríamos, ainda, de retomar a contribuição de Renata Aparecida Felinto dos Santos, em investigação à presença negra nas artes visuais brasileiras, sobretudo na produção da década de 1990:

A essa forma de se trabalhar a arte considerando o aspecto íntimo e pessoal das vidas dos indivíduos artistas aos de ação grupal e política, denominamos de “microbiografias” e de “macrobiografias” (...) Então, das “microbiografias” familiares presentes em algumas dessas obras de arte, nas quais se leem trajetórias de muitas famílias negras pós-abolição da escravidão, chegamos às produções que nos remetem às leituras “macrobiográficas”, revelando-nos os caminhos dos negros e das negras, que ou eles os escolheram, ou que, por força das circunstâncias foram levados a eles (SANTOS, 2016, p. 153).

Uma dialética micro-macrobiográfica proposta pelo alien familiar nos arremessa a uma *mitopoética da experiência*, fundada sobre o paradoxo do repertório comum, mas em constante movimento e transformação, da identidade. A expressão artística torna-se, assim, "o meio tanto para automodelagem individual como para a libertação comunal" (GILROY, 2012, p. 100). Este caráter autobiográfico

se torna um ato ou processo de simultânea autocriação e autoemancipação (...) Autoria e autonomia emergem diretamente do deliberado tom pessoal desta história (GILROY, 2012, p. 151).

Se Benjamin nos informa da experiência de narrar, tão presente na música negra da qual Jafa nos alerta, vemo-nos, aqui, diante do ato de *criar*. Não o de estabelecer fronteiras macrobiográficas segundo as quais uma microbiografia deva se encerrar, mas o movimento contrário de constantemente expandi-las; de derrubar um sistema cêntrico, em busca de constelações e mesmo galáxias de sensibilidades ligeiramente conectadas que constantemente impulsionem os limites da narrativa do coletivo, contribuindo não para diluí-la, mas para dilatar incessantemente o significado de ser negro - da essência para absolutamente qualquer coisa que se queira ser, como nos informa Beatriz Nascimento, em corpos-documento para além das *marcas raciais*:

Esse devir-utópico pode estar na produção de "subjetividades territorializadas no eu, no corpo físico", livres da ética de produção e da acumulação que secciona o homem, segundo a ordem do sistema do

Capital. Estaríamos falando de um outro sistema em construção vindo de um território de origem africana, não mais de um lugar passado, mas moderno. (...) A negritude, portanto, não é hegemônica nem no espaço, nem no tempo. Também não é no Ser, nem na palavra - sua realização se dá em variados níveis dinâmicos. (NASCIMENTO, 2018, p. 427-428).

#### **4 Black visual intonation: linguagem e autopossessão**

O segundo aspecto característico do trabalho de Jafa trata-se da relação entre a linguagem cinematográfica com a música negra, a partir do que o próprio denominou *Black visual intonation* (BVI). Numa pesquisa que atravessa mais de duas décadas, Jafa pontua que a expressividade visual de obras de artistas negras é pouco desenvolvida em comparação ao que foi alcançado na música, apesar de "termos vindo de uma tradição visual tão rica quanto a musical" (ibidem). Qual seria "o equivalente fílmico (...) da chamada e resposta, do melisma e da síncope?" (STAM, 2003, p. 247)

Como podemos interrogar o meio de forma a encontrar um caminho para que o movimento negro em si possa carregar, por exemplo, o peso da absoluta tonalidade presente na música negra? Não estou falando das composições que Aretha Franklin cantava, mas como ela cantava. Como fazer (...) imagens negras vibrarem de acordo com certos valores de frequência que existem na música negra? Como analisar o tom, não as notas que Coltrane atingia, mas o tom em si, e sincronizar com ele o movimento visual negro? (Jafa, 1998, p. 253-254, tradução nossa)

As ansiedades de Jafa encontram eco nas preocupações de Gilroy (2012, p. 209), para quem a música poderia ser utilizada para criar um modelo a partir do qual a identidade seria entendida não como "uma essência fixa nem como uma construção vaga e extremamente contingente", ao sugerir que

Examinar o lugar da música no mundo do Atlântico negro significa observar a autocompreensão articulada pelos músicos que a têm produzido, o uso simbólico que lhe é dado por outros artistas e escritores negros e as relações sociais que têm produzido e reproduzido a cultura expressiva única, na qual a música constitui elemento central e mesmo fundamental (GILROY, 2012, p. 161).

De forma mais precisa, Jafa caracteriza a BVI a partir do uso de câmeras de ritmo irregular, não metronomizado, com replicação de fotogramas, que aproximariam o movimento fílmico ao da entonação vocal negra e à expressão da indeterminação de notas na música da diáspora - não como *fenômenos fixos* tal como na tradição ocidental, mas

de maneira *inerentemente instável*. Desta forma, seria possível alcançar no cinema os equivalentes visuais do vibrato, padrões rítmicos, entre outros (Jafa, 1998).

Segundo Tomkins (2020), esta proposta encontra sua melhor expressão em *Love Is The Message...* Aqui, retornamos à citação de Mombaça (2020b): ao "interrogar a suposta integridade" de códigos e gramáticas disponíveis, deixamos "o domínio do propriamente político a favor de uma figuração da política não como sistema de gestão, mas sim de *criação do real*" - de algo sem precedentes, ainda que familiar em algum nível para populações negras sujeitadas a experiências sociais em comum. Deixamos o regime do clichê não apenas para encontrar as imagens por trás deles - mas para inventá-las. Para buscar aspectos alienígenas - e, portanto, disruptivos e criadores de novos horizontes do possível - dentre o familiar do experienciado. Mombaça (2020b, p. 101) nos lembra a afirmação de Cinthia Guedes (a partir da formulação "seu silêncio não vai te proteger", de Audre Lorde), de que, de fato, "o silêncio não vai nos proteger, mas o segredo vai". Dessa citação, Mombaça articula a possibilidade de romper com processos históricos de subalternização e silenciamento, sem aderir necessariamente ao "regime discursivo e simbólico que equaciona fala, subjetividade e ação política".

Guardar segredo, nesse sentido, não é possuir um saber que não pode ser transmitido (...) mais bem, guardar um segredo tem a ver com articular, nutrir e preservar essa sensibilidade que atravessa o sujeito e sua linguagem por extrapolação; tem a ver com manter aberta virtualmente toda possibilidade de que, por meio de uma re/de/composição, o impossível emerja no horizonte de um certo conglomerado de práticas e modos de expressar e de conviver (MOMBAÇA, 2020b, p. 105)

Com isso, chamamos a atenção para uma dimensão mais da proposta de cinema negro de Jafa: a indissociabilidade entre identidade, política e fabulação da linguagem. Trata-se da própria gramática audiovisual, abordada de forma ruidosa e desmantelada. Se, para autores como Bazin (2017), defensores de uma essência realista do cinema - a partir da "dialética da realidade e da abstração, do concreto e do conceito" (BAZIN, 2017, p. 108); do realismo objetivo da câmera que "determina fatalmente sua estética" (BAZIN, 2017, p. 183); e do ataque à estética mais confiante nos "artifícios cinematográficos" do que a realidade à qual eles se aplicam (BAZIN, 2017, p. 124) -, aquilo que poderíamos chamar de ruído ou artifício deveria ser eliminado para que o cinema convencional sustentasse sua ilusão, aqui, é ele o protagonista que garante uma certa coerência caótica

- o fluxo de mundos e horizontes outros contidos e latentes no interior de um código de infinitas possibilidades. Aí reside a opacidade alienígena do trabalho de Jafa.

De fato, Jafa não parece interessado em sustentar uma ilusão especular, mas em pensar códigos pelos quais a subjetividade negra se imprimiria na matéria fílmica, encontrando-os por fim numa analogia musical. Em reflexão sobre sua própria pesquisa - e a conexão da BVI com a música negra estadunidense -, Jafa encontra, no jazz e em seu gesto de improvisação, algo da ordem da autodeterminação:

De forma clássica, a improvisação no jazz é primeiramente signo de autodeterminação. Na verdade, isso precede sua função como gesto musical. Para o artista negro, colocar-se diante de um público frequentemente branco e demonstrar publicamente sua capacidade de tomada de decisões, sua agência, no lugar de uma réplica da agência de outrem, como, por exemplo, os compositores, foi um gesto profundamente radical e dissonante (...) Esse signo de autodeterminação é também premissa de autopossessão. Não existe autodeterminação sem autopossessão. E autopossessão é a questão existencial para negros americanos. (Jafa, 2003, p. 249, tradução nossa)

Se a autopossessão, partindo da autodeterminação, é a questão existencial central para a população negra estadunidense, a criação de um real - ou de um horizonte - fragmentado e não-linear, cíclico e quimérico, intenso e intuitivo como o processo criativo de *Love Is The Message...* expõe o ideal pela retomada da própria agência mesmo a nível da linguagem audiovisual a ser empregada - mesmo que esta ainda precise ser recriada, ou ao menos suficientemente deformada e *quimerizada*.

## 5 Considerações finais

(...) o dilema central da existência negra (o duplo vínculo de nossa existência ontológica) está no fato de que a miséria comum tanto define quanto limita quem somos, de forma a nossos esforços para eliminar tais forças restritivas também funcionam para dissipar muito do que nos dá nossa especificidade, nossa unicidade, nosso tom e ao destruir os vínculos que definem nós deixaremos de ser, mas esta é a boa morte (cachoeira) e deve ser abraçada. (Jafa, 2003, p. 257, tradução nossa)

Em diversas entrevistas (Jafa, 1998; TOMKINS, 2020), Jafa chama a atenção para a ética que o guiara em sua trajetória pelo cinema e arte negros desde seus tempos de estudante, indo na contramão de professores e colegas de sua geração: não bastava que o realizador fosse negro, uma vez que isso poderia prendê-lo numa oposição binária e

limitante em relação a Hollywood; seria necessário fazer perguntas mais sofisticadas em relação ao que o cinema negro poderia ser, como, por exemplo, em relação a paradigmas de continuidade espacial - seria possível se aventurar para alternativas além da arbitrária organização já conhecida pelo sistema comercial-narrativo, como fizeram cineastas como Oscar Micheaux, cujo trabalho, Jafa compreendeu, não nascia a partir de uma linguagem incompetentemente realizada como aprendera com seus professores, mas transgressiva<sup>8</sup>?

Destruir - criar - recriar o real. Torná-lo constantemente alienígena, *des* ou *reterritorializado*, jamais estático, sempre em movimento. Os gestos de Jafa, mais questionadores do que assertivos, ressoam a posição de Oliveira (2016) de abordar cinema negro como um "projeto em construção" - não como um texto fundador, bíblico e legislativo do que a expressão fílmica negra pode ser, mas como uma busca pela fragmentação e indeterminação da mesma, ainda assim conectada a uma consciência coletiva; talvez, o caminho mais eficiente para não apenas liberar tais imagens do clichê, como também para livres mantê-las. Uma *boa morte*, afinal, apoiada na dialética micro-macrobiográfica.

## Referências

AKOMFRAH, John. Uma ausência de ruínas: John Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Org.). **O cinema de John Akomfrah: Espectros da diáspora**. Rio de Janeiro: Ldc, 2017. p. 51-58.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2017.

BENJAMIN, Walter. Experiência e pobreza. In: \_\_\_\_\_. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura - Obras escolhidas: volume 1**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. p. 114-119.

\_\_\_\_\_. Sobre alguns temas em Baudelaire. In: BENJAMIN, Walter. **Obras Escolhidas, Vol. III - Charles Baudelaire: Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1989. p. 103-149.

---

<sup>8</sup> "[Os professores] sempre apresentavam o trabalho de Oscar Micheaux como um exemplo do que não fazer. Ouvi isso bastante: era incompetentemente realizado; suas políticas de classe e raça eram equivocadas. Mas eu sentia que eles jamais haviam de fato olhado profundamente ao seu trabalho, nem notaram o que valia a pena ser estudado. (...) [David Bordwell e Kristin Thompson] demonstraram que o paradigma espacial empregado por Ozu não era uma carência de um paradigma espacial de Hollywood, e sim, na verdade, um paradigma alternativo - que frequentemente corria paralelamente ao hollywoodiano, mas que também o transgredia (...) E eu comecei a olhar para o trabalho de Micheaux e disse, ora, isso não é um acidente; é consistente no curso de sua carreira" (Jafa, 1998, p. 250-251).

COLLINS, Patricia Hill. **Pensamento Feminista Negro: Conhecimento, Consciência e a Política do Empoderamento.** São Paulo: Boitempo Editorail, 2019.

DELEUZE, Gilles. **Cinema 2 - A imagem-tempo.** São Paulo: Editora 34, 2018.

FERREIRA DE MORAES, Guilherme Augusto Louzada. O conceito de experiência, de Walter Benjamin, análogo às narrativas heróicas clássicas. **Letras Escreve**, [S.L.], v. 7, n. 3, p. 385, 22 maio 2018. Universidade Federal do Amapá.

FRANCIS, Terri (Org.). Close-up: Afrosurrealism. **Black Camera**, Indiana, Vol. 5, No. 1, p. 94-236, 2013.

FREITAS, Kênia. Potências fabulatórias no cinema negro contemporâneo. In: D'ANGELO, Raquel Hallak; D'ANGELO, Fernanda Hallak. **23ª Mostra de Cinema de Tiradentes.** Belo Horizonte: Universo Produção, 2020. p. 30-33.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro.** São Paulo: Editora 34, 2012.

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora: UFJF, 2005.

\_\_\_\_\_. **Poética da Relação.** Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

HOOKS, bell. **Anseios: Raça, gênero e políticas culturais.** São Paulo: Editora Elefante, 2019a.

\_\_\_\_\_. **Olhares Negros: Raça e representação.** São Paulo: Editora Elefante, 2019b.

JAJA, Arthur. 69. In: DENT, Gina (org.). **Black Popular Culture.** New York: The News Press, 1998. p. 249-254.

\_\_\_\_\_. Like Rashomon but Different: The New Black Cinema. **Artforum**, p. 10, 1993.

\_\_\_\_\_. My Black Death. In: TATE, Greg. **Everything but the burden: What white people are talking about black culture.** New York: Harlem Moon, 2003. p. 244-257.

NASCIMENTO, Maria Beatriz. **Beatriz Nascimento, Quilombola e Intelectual: Possibilidades nos dias da destruição.** Diáspora Africana: Editora Filhos da África, 2018.

MOMBAÇA, Jota. A plantação cognitiva. In: **MASP AfterAll.** São Paulo: MASP, 2020a.

\_\_\_\_\_. A coragem do segredo. In: **FARSA.** São Paulo: SESC, 2020b.

PARENTE, André. **O virtual e o hipertextual.** Rio de Janeiro: Pazulin, 1999.

OLIVEIRA, Janaína. “Kbela” e “Cinzas”: o cinema negro no feminino do “Dogma Feijoado” aos dias de hoje. In: FLAUZINA, Ana; PIRES, Thula (org.). **Encrespando.** Brasília: Brado Negro, 2016. p. 175-198.

STAM, Robert. **Introdução à teoria do cinema.** Campinas: Papirus Editora, 2003.

THIONG'O, Ngugi Wa. A descolonização da mente é um pré-requisito para a prática criativa de um cinema africano? In: MELEIROS, Alessandra (Org.). **Cinema no**

**undo:** indústria, política e mercado: África. São Paulo: Escrituras Editora, 2007. p. 25-35.