

Travessias estéticas das Áfricas francófona e brasileira: Colonialismo e (anti)negritude em *Soleil, Ô* e *Compasso de espera*

Aesthetic crossings of Francophone and Brazilian Africa: Colonialism and (anti)blackness in *Soleil, Ô* and *Compasso de espera*

**Camila Geovanna Alves da Silva
Guilherme de Almeida Gesso**

RESUMO: O alcance global da ideologia colonial moderna impulsionou a produção de sistemas de significação altamente produtivos, a exemplo dos dispositivos de poder racista e antinegro. Suas denúncias e contestações se manifestariam através de variadas formas e registros e, na virada dos anos 1960 para 1970, encontrariam na linguagem cinematográfica um alto grau de expressividade. Frutos desse movimento contestatório, as obras audiovisuais de Med Hondo, no contexto africano e francês, e de Antunes Filho, no brasileiro, notabilizaram-se pela tematização crítica do paradigma antinegro do mundo moderno. Adotando como aporte teórico os estudos de Wilderson (2021), Silva (2022) e Deleuze (1990), propomos o exame individual e comparativo dos filmes *Soleil, Ô* (1967), de Med Hondo, e *Compasso de Espera* (1973), de Antunes Filho. A partir deste cotejo, acreditamos ser possível elucidar possíveis confluências da experiência antinegra nas formalizações estéticas realizadas em dois contextos distintos, porém em muito afins, a julgar pela semelhança das políticas de negação do racismo cristalizadas nos mitos da França igualitarista e do paraíso racial brasileiro.

Palavras-chave: Cinema brasileiro. Cinema francófono. Cinema africano. Antunes Filho. Med Hondo.

ABSTRACT: The global reach of modern colonial ideology has driven the production of highly productive systems of signification, such as racist and anti-black power devices. Their denunciations and challenges would manifest themselves in various forms and registers and, at the turn of the 1960s and 1970s, would find a high degree of expressiveness in cinematographic language. Fruits of this protest movement, the audiovisual works of Med Hondo, in the African and French context, and of Antunes Filho, in the Brazilian context, were notable for their critical thematization of the anti-black paradigm of the modern world. Adopting as a theoretical framework the studies of Wilderson (2021), Silva (2022) and Deleuze (1990), we propose an individual and comparative examination of the films *Soleil, Ô* (1967), by Med Hondo, and *Compasso de Espera* (1973), by Antunes Filho. From this comparison, we believe it is possible to elucidate possible confluences of the anti-black experience in the aesthetic formalizations carried out in two distinct but very similar contexts, judging by the similarity of the policies of denial of racism crystallized in the myths of egalitarian France and the Brazilian racial paradise.

Keywords: Brazilian cinema. Francophone cinema. African cinema. Antunes Filho. Med Hondo.

Introdução

Os meados do século XX viram surgir vanguardas audiovisuais empenhadas em propor reflexões acerca do elo entre a política e a produção artístico-cultural. Especialmente na França, onde uma sólida tradição cinematográfica favoreceu o debate sobre as questões sociais mais prementes, a década de 1950 e os anos sessentistas forjaram o palco para o advento de uma produção cinematográfica subversiva. Era bem esse o caso da Nova Onda Francesa (ou apenas *Nouvelle Vague*), movimento dedicado ao

experimentalismo estético, à exploração de temas outrora relegados e à apropriação da forma cinematográfica como suporte para manifestos artísticos com teor político. Se, por um lado, a chamada “rive droite” da *Nouvelle Vague*, composta por nomes como Jean-Luc Godard, François Truffaut e Eric Rohmer, tendeu num primeiro momento a realizar um cinema mais lúdico, leve e metadiscursivo, a “rive gauche”, por outro, pendeu desde cedo à exploração de questões políticas, conforme demonstram, a título de exemplo, *As estátuas também morrem* (1953) e *Noite e Neblina* (1955), curtas de Alain Resnais (o primeiro em parceria com Chris Marker) que tematizam, respectivamente, a pilhagem colonial e os campos de concentração. O avanço da década de 60 impôs, mesmo aos cineastas ligados à revista *Cahiers du Cinéma*, e sobretudo a Godard, uma necessidade de politização cada vez maior; de tal necessidade é que nascem *O Pequeno Soldado* (1963), *A Chinesa* (1967) e, pós maio de 68, o grupo Dziga Vertov, coletivo cinematográfico de inspiração maoísta e enormemente influenciado pela tradição da montagem soviética.

As vanguardas que revestiam de atualidade e outorgavam o epíteto “novo” a todos os campos da arte foram sem dúvida influenciadas por eventos históricos ocorridos anteriormente ou ao longo da mesma época. Na França, a independência do Senegal em 1960 e a da Argélia dois anos depois anunciavam a dissolução do Império francês como a potência consolidada nas trinta últimas décadas do século XIX, e, em 1968, o mês de maio traria a primavera das lutas juvenis contra o conservadorismo, o autoritarismo e demais formas de opressão. Com efeito, o espírito revolucionário que impregnava a França também se verificava nos países por ela colonizados, seja durante seus processos de independência, seja como resposta à colonialidade estruturante das instituições sociais dos países recém-independentes. Notadamente, o ímpeto por inovação e ruptura penetrava os impulsos artísticos dos espaços relegados à periferia do capitalismo pós-guerra, mesclando influências europeias, destacadamente em aspectos formais, ao retrato das culturas nativas, dos substratos culturais compósitos subsequentes à colonização e, sobretudo, dos dispositivos de poder instaurados nesse processo.

Era bem o caso do emergente cinema africano, notabilizado pela obra de Ousmane Sembène, cineasta dedicado a pensar a raça a partir da formalização das relações coloniais entre o Senegal pós-independente e sua ex-metrópole. Filmes de sua autoria como *Borom sarret* (1963), *Niaye* (1964), *La noire de...* (1966) e *Mandabi* (1968), por exemplo, retratam tensões relacionais de gênero e raça, a hipocrisia estruturante do patriarcado compósito e a ética das instituições estatais no Senegal pós-colonial,

usurpado pela colonialidade do poder (Quijano, 2005). Caberia a Sembène não apenas dar o passo definitivo para a inauguração de um cinema expressivo da África colonizada, como também elaborar um projeto estético inovador, social e politicamente engajado que viria a influenciar toda uma geração de cineastas dentro e fora do continente africano. Destacadamente, a influência de Sembène encontraria sua mais refinada manifestação na obra do cineasta mauritano Med Hondo, a quem os exercícios estéticos de Sembène pareciam revelar novas possibilidades de formalização audiovisual da experiência transnacional da negritude. Tais confluências se verificam, sobretudo, na semelhança temática entre *A negra de...* (1966), de Sembène, e o *Soleil, Ô* (1967), de Hondo, ambos versados sobre as experiências de negros africanos imigrantes na França gaullista. Para além da experiência da raça, embora por ela atravessada, os filmes também trabalham as vivências dos protagonistas como membros constituintes da classe trabalhadora, dentro da qual figuram como mão de obra barateada e estigmatizada pelo marcador racial.

Destacam-se, em ambos os filmes, o recurso da voz *off* com monólogos em primeira pessoa, cedendo margem para pensar a subjetividade dos protagonistas na vivência da (anti)negritude; a transversalidade de marcadores sociais de gênero e classe na experiência do racismo vivido no seio da sociedade europeia e sua contribuição para o desmascaramento da promessa liberal hasteada nos valores da República Francesa, “Liberdade, Igualdade e Fraternidade”; e, finalmente, a temática da reificação do corpo negro por trás do desejo sexual inter-racial motivado por estereótipos racistas. Tais confluências, ainda que não abrangentes de todos os diálogos possíveis entre os filmes, formam um conjunto produtivo de sentidos, notadamente quando contemplados a partir de abordagens interpretativas banhadas pelas elucidações da teoria. Assim como o suicídio de Diouana no desfecho do longa pode figurar, entre outros, como forma de subversão ou escapatória do mundo antinegro experimentado principalmente dentro dos muros da casa onde trabalha, lapidando a dimensão simbólica do suicídio, podendo significar, como propõe Grada Kilomba (2019), um artifício de expurgo da Outridade imposta ao signo negro, as declarações do protagonista de *Soleil, Ô* permitem até mesmo pensá-lo como um afropessimista¹ antes do tempo. A associação não é de todo

¹ Para uma introdução concisa ao Afropessimismo, Cf. PEREIRA, Allan K. A condição sem análogo da antinegitude: uma introdução ao Afro-Pessimismo. In: MIRANDA, Fernanda Rodrigues de; ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais de (Orgs.). *Pensamento afrodiaspórico em perspectiva: abordagens no campo da História e Literatura*. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

precipitada se pensarmos que, como no *Afropessimismo* (2021) de Frank Wilderson, o protagonista também parece duvidar do lugar ocupado pelo negro na concepção europeia moderna de Humanidade ao afirmar: “Para os brancos, há três tipos de seres vivos: a espécie humana, a espécie animal e o negro. A seus olhos, nunca somos realmente homens”.²

A aproximação ganha respaldo à vista de ideias e motivos afins entre o ensaio e o filme, com destaque para o pressuposto de que a antinegitude ontologiza o mundo moderno, uma vez que, para os afropessimistas, a negritude atua como eixo basilar da humanidade de pessoas não negras. Em outras palavras, a humanidade se afirma às custas do sofrimento do negro, que, carregando consigo o estigma do escravo, representa o não-humano. A humanidade e o mundo moderno, portanto, são dependentes da antinegitude para que possam existir como tal, logrando manter sua continuidade por meio do rechaço à agenda negra radical e do apoio a movimentos reformistas, menos ameaçadores à supremacia branca e aos beneficiários da antinegitude. Segundo a proposta de Wilderson (2021), não haveria outra forma de erradicação da antinegitude senão o fim do mundo. Proposta com efeito ousada, mas sobretudo enigmática em razão de sua dimensão simbólica e definição imprecisa, fato que enseja debates e interpretações certamente mais enriquecidos se a pensarmos a partir da arte. Afinal, o desfecho do filme de Med Hondo é igualmente simbólico e enigmático, a julgar pela ideia de fim de mundo sugerida pela imagem do protagonista em um bosque em chamas, rodeado por fotos flamejantes de ativistas negros.

O quão à frente que possam ter sido, os filmes de Sembène e Hondo foram inspirados pelo princípio emancipatório das lutas que se desenvolviam nas colônias em processo de independência e pelas ideias originadas na Metrópole, difundidas, interpretadas, adequadas e aplicadas pelos idealizadores da emancipação política e social ao redor do mundo. As mesmas ideias, a propósito, não tardaram a aportar do outro lado do Atlântico. Com efeito, as reivindicações políticas idealizadas em uma França fadada a perder suas colônias de além-mar e os movimentos encetados pelos povos outrora submetidos pelo jugo colonial ecoaram fortemente nas ideias da intelectualidade brasileira sedenta pela resolução das contingências impostas pela República, cujo processo de consolidação, longe de haver ocorrido por vias

² No original: “Pour les blancs, il y a trois sorts d’être vivants: l’espèce humaine, l’espèce animale et le nègre. À leurs yeux, nous ne sommes jamais tout à fait des hommes”.

revolucionárias, foi premeditado conformemente à manutenção da ontoepistemologia colonial como eixo basilar e norteador da ética estatal. Proclamava-se, então, a independência forjada de um país desde o princípio submetido a interesses externos e marcado pela interdição radical da justiça social, fatores que, além de promoverem a instabilidade jurídica, propiciaram as constantes crises do regime político democrático, parasitado pelas políticas clientelistas, patriarcais, antinegras e de alienação da terra.

Não surpreende que, enquanto na França gaullista ocorriam mobilizações interessadas em dismantelar a ordem, o sistema e as estruturas que arquitetavam os dispositivos de poder, o Brasil era acometido por uma nova crise política que resultou na ascensão do regime ditatorial-militar, cuja bandeira autoritária e violenta encontrou seu mais alto mastro na transição entre as décadas 1960 e 1970. Nesse contexto, a influência francesista também ocorria no campo das soluções, rupturas, inovações e experimentações estéticas que ora surgiam como ação e reação às investidas conservadoras interessadas, quando não na retroação nostálgica ao momento de maior estabilidade das ocupações coloniais, do patriarcado e da supremacia branca, na manutenção do *status quo* ante à libertação de fato. “É proibido proibir!”, cantava Caetano Veloso no Festival Internacional da Canção de 1968, fazendo reverberar no campo de enunciação do Brasil ditatorial o mote do movimento francês: “Il est interdit d’interdire!”.

O mesmo espírito alcançava a produção audiovisual brasileira no cinema politicamente engajado, notabilizado, entre muitos outros, pelos longas *Terra em transe* (1967), *Jardim de guerra* (1968), *A vida provisória* (1968) e *Fome de amor* (1968), dirigidos, respectivamente, por Glauber Rocha, Neville d’Almeida, Maurício Gomes Leite e Nelson Pereira dos Santos. Tendo em vista a comum inclinação pela temática social, a representação das classes desfavorecidas e da ética clientelista que ditava as relações institucionais tanto no Brasil urbano quanto no rural, atribuiria-se a alcunha “Cinema Novo” à produção inscrita sob semelhantes propósitos. No Brasil ditatorial, a expansão do movimento foi acompanhada da perseguição que lhe renderia a aura de mito. Principalmente a partir de 1968, com a promulgação do AI-5, o crescente rigor da censura, sua subsequente estigmatização e o exílio de seus idealizadores afetaria não apenas a cadência de sua produção, desde o início em clara desvantagem em relação ao cinema comercial, como também as possibilidades de aprimoramento técnico, cujas carências eram frequentemente apontadas pela crítica da época (Desbois, 2016). Dentre

os temas retratados, o protagonismo da luta de classes parece ter eclipsado a representação, realista ou simbólica, dos dispositivos de racialidade (Carneiro, 2023) estruturados no país, de modo que a antinegitude permaneceu preterida no retrato das problemáticas sociais. Seja porque nutriam a concepção freyreana da democracia racial, seja porque não consideravam a raça uma tecnologia de poder estruturante das relações interpessoais e institucionais no Brasil, os idealizadores, acaso a considerassem, talvez não lhe reconheçam o papel basilar para o firmamento da ética capitalista que se sobrepôs, como continuidade ou radicalização, à ontoepistemologia colonial.

Não obstante, a tendência da maioria não se fez regra, e sobretudo não impediu que filmes como *Também somos irmãos* (1949), *Rio, zona norte* (1957) e *Barravento* (1962), dirigidos, respectivamente, por José Carlos Burle, Nelson Pereira dos Santos e Glauber Rocha, elegessem as vivências do povo negro brasileiro seja como tema principal, seja como fator ilustrativo ou pressuposto para o retrato ficcional da sociedade brasileira da época. Ainda mais expressivos a esse respeito, filmes como *Ganga Zumba* (1963), de Cacá Diegues, e *Macunaíma* (1969), de Joaquim Pedro de Andrade, não apenas se valiam da questão racial como eixo articulador da narrativa, como também atualizavam o campo de referência das obras e dos contextos históricos que serviram como fonte ou inspiração ao fazer reverberar seus sentidos no Brasil tensionado pela disputa entre projetos políticos antagonicamente distintos.

É como sucessor e parte constituinte dessa tradição marginal, já no contexto de vigilância e autoritarismo ditatorial, que Antunes Filho dirige o longa-metragem *Compasso de espera*, vindo a público em 1973, estrelando Léa Garcia, atriz proeminente do Teatro Experimental do Negro (TEN), e o ator e ativista Zózimo Bulbul, coprodutor do filme e futuro diretor, roteirista e ator de *Alma no olho* (1974), curta-metragem de forte inspiração concretista que tematiza a experiência afrodiaspórica a partir de metáforas sobre a escravidão e a busca pela liberdade. Valendo-se do olhar crítico que permitia constatar as marcas indissolúveis da colonialidade, do racismo e das tensões de gênero, Antunes Filho idealizou um filme protagonizado pela questão racial brasileira, matéria de forte perseguição e silenciamento pelo regime militar (Nascimento, 2016). Nesse contexto, *Compasso de espera* conta a história de Jorge, um poeta negro cuja inserção no meio intelectual ocorre a custo da benfeitoria e do desmantelamento de suas relações familiares, tensionadas sobretudo pela transfusão de classe proporcionada por seu ofício, mas sobretudo a custo da ética do favor e do clientelismo. Práticas familiares ao

Brasil, certamente, como bem atesta Sérgio Buarque de Holanda que, em *Raízes do Brasil* (1936), as define pela alcunha de cordialidade brasileira. Contudo, ao passo que é pela relação interessada com Ema, empresária branca, rica e influente, que Jorge logra ascender socialmente, relação, aliás, que não parece ter outro fim além da troca de favores, sua relação amorosa com uma jovem estudante branca da burguesia paulista não é socialmente percebida com a mesma conformidade.

É, portanto, na tensão inerente às relações inter-raciais no contexto brasileiro que Antunes Filho traceja uma representação crítica da presença negra em meios sociais de maioria branca, metonimizadas no filme pelo meio intelectual paulista que acolhe e reconhece o ofício de Jorge como poeta, conquanto permaneça sob o jugo de sua benfeitora. A escolha autoral em abordar as referidas relações sob uma ótica insurgente aos discursos dominantes, optando por destacar a antinegitude subjacente na própria ideia de inter-racialidade, posiciona o filme na contramão das interpretações sociológicas que inscreviam o Brasil como paraíso racial onde a convivência entre negros e brancos seria não apenas pacífica, como também revestida de um quê afetivo, retrato freyreano desenhado em contraste com o panorama segregacionista promovido pelas leis Jim Crow nos Estados Unidos. Nesse sentido, *Compasso de espera*, ainda mais do que *Soleil, Ô*, persiste no esboço de relações transpassadas pelo desejo do “outro racial” (Silva, 2022), pondo em questão a dimensão libidinal do racismo e o mito humanista de sua superação por sentimentos individuais, redentores antes da culpa branca do que das políticas antinegras cotidianamente iteradas. Dessa forma, o filme logra salientar as problemáticas implicadas nas políticas e micropolíticas cotidianas da inclusão, cuja ideia revela em si mesma o fracasso da empresa colonial em levar a termo as políticas de aculturação, assimilação e branqueamento.

Tanto o filme de Antunes quanto o de Hondo privilegiam tematizar a reificação e a comoditização do corpo negro, uma vez que tanto a empresária de Jorge quanto os padrões contratantes da mão de obra imigrante de *Soleil, Ô* tiram proveito econômico de corpos negros tornados objetos vendáveis, seja através da proletarização, seja na instância de objeto de satisfação sexual, como bem cultural ou ideia adquirível. Como bem ilustra a fala do burguês com quem o protagonista de *Soleil, Ô* estabelece um longo diálogo no decorrer do filme, referindo-se à importação de mão de obra africana:

É um trabalho [...] que não acarreta despesas muito pesadas. A única despesa diz respeito à transferência do material, enfim, do pessoal. Na minha opinião, é

o método mais econômico. De qualquer modo, não conheço nenhuma empresa que, tendo utilizado este processo, tenha desistido posteriormente de prosseguir-lo.³

O ato falho do burguês nos sugere a forte correspondência entre os termos “material” e “pessoal”, e parece nos esclarecer como, para ele, ambos os termos não se distinguem quando aplicados ao proletariado negro, interpretação endossada pela declaração logo sobreposta à fala do burguês: “E assim haverá em breve milhões de negros branqueados e economicamente subjugados. Escravos, mas civilizados”,⁴ enuncia um personagem até então não apresentado.

Reconhecendo as diferenças dos processos históricos que estruturam a antinegitude no Brasil, na França e em países por ela colonizados, este trabalho almeja comparar duas obras audiovisuais que tematizam as experiências da (anti)negritude nos referidos países, buscando ressaltar o que há de correlativo, semelhante, análogo, enfim, convergente, nas formalizações ficcionais de tais experiências. Afinal, as diferenças históricas não impediram o alcance global da antinegitude, de modo que as especificidades de sua estruturação em cada sociedade revelam mais o caráter produtivo do dispositivo racial antinegro do que sua inibição. Assim, buscamos analisar, a partir de uma perspectiva comparativa, a maneira de que as obras retratam os dispositivos e tecnologias de instauração, reverberação e manutenção do paradigma antinegro no contexto pós-colonial. Para tanto, seccionamos este trabalho em duas partes, cada uma dedicada ao exame detalhado de um dos filmes, sem que isso impeça o cotejo entre ambos. A primeira delas versará sobre o longa de Med Hondo, *Soleil, Ô*, preocupando-se sobretudo em detalhar suas convergências com a corrente teórico-filosófica afropessimista. A segunda seção, por sua vez, tratará do regime estético empenhado por Antunes Filho em *Compasso de espera*, analisando como o diretor articula suas escolhas formais com a exploração de duas problemáticas: a do afeto interracial e a da relação entre o intelectual negro de classe-média e o povo.

Neste artigo, gostaríamos de exercitar o que Alfredo César Melo (2013) conceituou como “comparativismo do pobre”, ressaltando menos o que há de confluência ou divergência entre modelos centrais e suas execuções brasileiras do que a percepção

³ No original: “C’est un travail [...] qui n’entraîne pas de dépenses très lourdes. La seule dépense concerne le transfert du matériel, enfin, du personnel. À mon sens, c’est la méthode la plus rentable. En tout cas, je ne connais pas une entreprise qui, ayant utilisé ce procédé, ait renoncé à le poursuivre par la suite.”

⁴ No original: “Et comme ça il y aura bientôt des millions de nègres blanchis et économiquement asservis. Des esclaves, mais civilisés”.

da arte nacional sob a lente da universalidade. Ao escolhermos como objeto de comparação uma obra cinematográfica do eixo africano francófono, almejamos conferir protagonismo às relações Sul-Sul sob o entendimento do exercício comparativo como coaparição (MELO, 2013; MELAS, 2007). Isto é, privilegiando a coemergência de formas estéticas que podem ou não ter tido contato entre si, mas que vivem a experiência pós-colonial a seu modo e interpretação. Como bem resume Melo (2013, p. 14), “estudar as co-aparições dessas sociabilidades periféricas constitui um passo importante para [...] unir e comparar produções culturais geralmente segregadas pela divisão internacional de conhecimento e seu fluxo frequentemente unidirecional”. Não buscamos, contudo, cotejar as referidas relações como um espaço de contato ingenuamente harmônico e idealizado. Ao contrário, temos como intuito problematizá-las, aprofundá-las, provocar questionamentos e hipóteses e, finalmente, chamar atenção para objetos e caminhos talvez pouco explorados nos exercícios comparativos de nossos dias.

Soleil, Ô: afropessimista avant la lettre?

Para além de encenar a apropriação da linguagem cinematográfica como forma de representação ficcional dos processos de colonização e descolonização de países da África francófona, o longa *Soleil, Ô*, dirigido pelo mauritano Med Hondo em 1967 e lançado em 1970, tematiza a experiência da antinegitude no contexto metropolitano pós-colonial. A perda do domínio colonial europeu sobre catorze territórios africanos em 1960 em muito abalou o imaginário de uma França familiarizada com a estabilidade do Império, e ainda mais o fez a grande alta da imigração de ex-colonizados às metrópoles. No caso da França sessentista, abundavam imigrantes africanos, caribenhos e antilhanos, muitas vezes convocados por empresas responsáveis em fazê-los ocupar postos assalariados de trabalho operário e doméstico, em grande maioria. É bem o caso do protagonista de *Soleil, Ô*, cujo nome não é revelado ao espectador, mas cuja história em muito se assemelha à de imigrantes que nutriam expectativas redentoras da experiência colonial ao se deslocarem para uma França aparentemente simpática aos ideais igualitaristas propagados pelas filosofias nascidas e cultivadas em seu solo.

Ao dar continuidade à tradição inaugurada por Ousmane Sembène, em *Soleil, Ô*, Med Hondo se propõe a explorar a experiência pós-colonial a partir do ponto de vista do colonizado nas terras dominantes, orquestrando, no início do filme, um monólogo

registrado pelo pronome “nous”, que remete ao contingente reunido pela experiência coletiva do regime colonial:

Tínhamos nossa própria civilização. Forjamos o ferro. Tínhamos nossas danças e canções populares. Fazíamos nossas próprias ferramentas e utensílios domésticos. Tínhamos nossa própria literatura. Tínhamos a nossa terminologia jurídica, a nossa religião, a nossa ciência e os nossos métodos de ensino,⁵

declara o narrador em voice *over* enquanto um grupo de homens negros com roupas africanas tradicionais quebram a quarta parede ao encarar o espectador.

O grupo de negros, agora colonizados e submetidos ao dogma cristão, é induzido a uma luta para a qual não haverá vencedor. Uma espécie de nova cruzada se instaura e, ao final do massacre, apenas o colonizador europeu sobrevive. Gradualmente, através da colonização tornada possível pelas conquistas, conversão/imposição ontoepistemológica e ressignificação identitária, o “nous” que orquestrava o registro do monólogo inicial se transforma em “je”: “Um dia, me pus a estudar tuas grafias, a ler teus pensamentos, a falar de Shakespeare e Molière, a dissertar Rousseau”⁶, enuncia, agora, o protagonista, andando sobre colinas banhadas pelo sol nascente. Sua fala não faz senão atestar o sucesso do empreendimento colonial francês ao reproduzir o mimetismo do sujeito colonizado em relação ao colonizador, prática conceituada por Homi Bhabha (2013) sob a alcunha de mímica colonial:

Doce França, fui branqueado por tua cultura. Mas permaneço bem negro como no começo. Dou-te a saudação da África. Estou feliz de pisar teu solo e descobrir tua cidade primeira que é também minha capital. Doce França... Venho a tua casa. Venho a minha casa.⁷

O excerto nos induz ainda a supor um possível diálogo com a obra de Frantz Fanon, suposição que pode ser sustentada diante da semelhança entre o monólogo do protagonista com excertos de *Pele negra, máscaras brancas* (1952) em que Fanon (2020, p. 24) aponta os efeitos psicológicos da ontoepistemologia colonial sobre o negro: “O negro quer ser branco. O branco se empenha em atingir uma condição humana. O branco

⁵ No original: “Nous avons possédé notre propre civilisation. Nous forçons le fer. Nous avons nos danses et nos chants populaires. Nous fabriquons nos propres outils et ustensiles domestiques. Nous avons notre propre littérature. Nous avons notre terminologie juridique, notre religion, notre Science et nos méthodes d’enseignement”.

⁶ No original: “Un jour, je me suis mis à étudier tes graphies, à lire tes pensées, à parler Shakespeare et Molière, à dissertar Rousseau”.

⁷ “Douce France, je suis blanchi par ta culture. Mais je demeure bien nègre, comme au commencement. Je te donne le salut de l’Afrique. Je suis heureux de fouler ton sol et de découvrir ta cité première qui est aussi ma capitale. Douce France... Je viens chez toi. Je viens chez moi”.

está encerrado em sua brancura. O negro, em sua negrura”. Ora, ainda para Fanon (2020, p. 32), o “destino branco” do negro colonizado é encenado principalmente pela adoção dos valores culturais da Metrópole, uma vez que tão “mais branco será quanto mais rejeitar sua escuridão, sua selva”. Isso não impede que o negro que “cita Montesquieu” seja considerado uma ameaça pelos supostos adeptos da filosofia que proclama a igualdade dos homens: “é também em nome delas que se decide pelo extermínio desses mesmos homens” (Fanon, 2020, p. 43), conclui. Coincide, aqui, que o protagonista, homem negro, também demonstre confesso interesse pela filosofia europeia moderna, e que se mostre, à princípio, crente de suas promessas igualitaristas.

Ambientado na França de Charles de Gaulle, a descoberta ou confirmação do protagonista da não abrangência do negro pelo potencial emancipatório da referida filosofia parece evidenciar o pressuposto antinegro da epistemologia liberal, basilar para a estruturação da República Francesa. Tal descoberta não lhe parece evidente, pois é preciso que se desloque à França na condição de imigrante para conhecer os efeitos internos de sua política exterior. Os discursos reconhecidos por terem autorizado o desmantelamento do Antigo Regime, escoado no derramamento de sangue vermelho (e não azul!) de cabeças coroadas, não abrangiam aqueles de cujo trabalho provinha os grandes lucros da Europa moderna. Tampouco abrangeriam, no futuro, os nativos das colônias do continente estigmatizado pela escravidão na era moderna, tendo em vista tanto o paradigma global da negritude quanto a suspensão de direitos (inalienáveis, diriam) como condição para a ocupação colonial. Fato acolhido pelo protagonista com decepção, aparentemente, mas não com surpresa: “Sei que aqui liberdade não é moeda”, confessa ao receber seguidas negativas a oferecer seus serviços a estabelecimentos carentes de mão de obra. “Acaso não estou no país da liberdade? Aqui ou algures estou em casa. Somos iguais, tu e eu. Ontem, tínhamos os mesmos ancestrais. Eles eram todos galeses”.⁸ Uma tal experiência desvela o mito da França como país promotor da justiça social por excelência, bem como de seus discursos supostamente emancipatórios que, paradoxalmente, têm a desigualdade como pressuposto de sua execução. Como bem coloca Lynn Hunt (2007) em livro dedicado ao assunto, a Declaração dos Direitos do Homem e do Cidadão, representante principal dos efeitos jurídicos da filosofia iluminista e liberal, conquanto atestasse a grande reviravolta sociocultural de então, se referia a um

⁸ No original: “Je sais qu’ici discrimination n’est pas monnaie. Ne suis-je pas au pays de la liberté ? Ici ou ailleurs je suis chez moi. Nous sommes égaux, toi et moi. Hier, nous avions les mêmes ancêtres. Ils étaient tous gaulois”.

tudo supostamente universal e homogêneo ao empregar termos como “homens”, “cidadãos”, “povo” e “sociedade”, o que os eximia seus proponentes de lidar com as diferenças raciais e de gênero.

Na esteira dos pensamentos negro radical de Sylvia Winter e Hortense Spillers, Denise Ferreira da Silva (2022) vai mais além ao afirmar que a diferença racial é o pressuposto da filosofia europeia moderna, especialmente da noção pós-iluminista de Humano, pois, para que o Homem exista na narrativa produtiva da representação moderna, cristalizada pela História e pela Ciência, a abrangência diante do conceito de universalidade e autodeterminação deve ser restrita. Tal fundação epistemológica não apenas exclui como pressupõe que o sujeito racializado (o negro, destacadamente) não seja contemplado pela categoria de Humano, exclusiva a indivíduos que compartilham certos fatores biológicos, configurações sociais e geopolíticas. Nesse sentido, a universalidade do racismo antinegro atesta como a repetição do arsenal de conhecimento moderno-europeu logrou estruturar os aparatos institucionais globais através do alcance da dominação colonialista, imperialista e de demais regimes norteados pela exploração da terra e pela divisão do trabalho a partir do entrecruzamento de categorias sexuais e raciais. Finalmente, como defende Denise Ferreira da Silva (2022), no mundo moderno, o estigma racial, combinadamente com outras categorias de hierarquização social, produz a exclusão jurídica sem provocar qualquer tipo de crise ética. Ainda segundo ela, é precisamente porque esse é o projeto da ciência moderna que o racial e as demais ferramentas de opressão entalham o lugar e o não lugar do Sujeito.

Nesse sentido, Denise Ferreira da Silva aponta como a categoria racial, longe de uma essência, está inscrita em uma rede de significações coloniais do mundo moderno, seu reconhecimento agindo muito mais como maneira potencial de desmistificá-la do que em sua naturalização. A propósito, o próprio Med Hondo expressa sua visão crítica em relação ao conceito negritude, tal como definido por Aimé Césaire, preferindo-lhe a dimensão emancipatória, ativista e engajada à sua ressignificação celebratória: “Acho que a Negritude era originalmente uma revolta, uma redefinição de si mesmo”, declara Hondo em entrevista de 1970 para Jean Delmas. “Mas porque não deu certo e não se metamorfoseou, tornou-se um altar, um fechamento sobre si mesmo. Não uma batalha, mas autossatisfação. E se isso não se reflete numa luta, não é nada” (HONDO apud

GUTBERLET; KUSTER, 2021, p. 23).⁹ Não seria, então, um equívoco afirmar que a negritude é trabalhada em *Soleil, Ô* a partir de um viés denunciativo e antiessencialista. Afinal, para Hondo, a negritude não se trata de um complexo identitário a ser assumido de maneira conciliatória das tensões e dos antagonismos que a produzem, mas como acontecimento nominativo que permite pensá-la como resultado da uma cadeia dialética das significações coloniais do mundo moderno.

Tais compreensões aproximam o pensamento de Hondo às abordagens do pensamento negro radical, que encontrou seu maior grau de expressividade nas correntes teóricas americanas afropessimista e afrofuturista. Inferência que pode soar como um possível anacronismo, não fosse porque o paralelo apontado advém de semelhanças e confluências, e não em função de uma matriz genealógica comum. Ademais, a assiduidade com que Hondo pensa a negritude a partir das consequências de sua interpretação evidencia certo pendor pelo revisionismo crítico, prática fundamental para o desenvolvimento das teorias que o sucederam décadas mais tarde. Assim como os afropessimistas americanos acentuam as tendências mais neutralizantes do que revolucionárias dos movimentos reformistas, Med Hondo retrata a negritude através de soluções estéticas e pressupostos sociológicos que dialogam com as teorias críticas da raça de sua época, notabilizadas, no contexto francófono, pelos escritos de Aimé Césaire e Frantz Fanon, oferecendo-lhes respostas e repetindo, anuente ou divergentemente, seus conceitos, suas ideias, suas metáforas e suas dimensões poéticas.

Afinal, o “caos-mundo” (Glissant, 2021) vivenciado pelo protagonista parece se configurar majoritariamente por experiências da negrofobogênese. Evidência disso, o espaço abjeto a que a negritude é relegada é demonstrado, no filme, sobretudo pela hostilidade com que o protagonista é recebido nos estabelecimentos para os quais oferece seus serviços, evento que destaca a maneira de que termos como “alienação” ou “exploração” parecem não fazer jus à experiência do negro no proletariado. Como bem coloca Orlando Patterson (1982), no mundo capitalista já não se trata tão somente de mercantilizar a força do trabalho do negro, mas de reafirmar o estigma do escravo sobre seu corpo e extrair, para além da mais-valia, o valor de seu próprio ser. Some-se também aos eventos denunciativos do paradigma antinegro as descrições racistas e animalizantes do corpo negro por duas mulheres brancas – uma das quais se relaciona

⁹ No original: “I think that Negritude was originally a revolt, a redefinition of oneself. But because it didn’t succeed and didn’t metamorphose, it became an altar, a closing in on oneself. Not a battle, but self-satisfaction. And if it isn’t reflected in a struggle, it’s nothing”.

sexualmente com o protagonista –, e os diálogos entre o protagonista e o burguês interessado na mão de obra imigrante, ambos acentuando como, naquele contexto, imperava a manutenção da ética escravista sobre relações inter-raciais de qualquer natureza. O imaginário racista da referida mulher é logo perturbado pela experiência de fato. O tom decepcionado e insatisfeito com que se refere ao encontro sexual ilustra a discrepância entre a crença no estereótipo e o reconhecimento de sua inveracidade: “Disseram-me que os africanos na cama eram... Mas...”,¹⁰ lamenta a mulher. Não sabemos ao certo o que ela mesma esperava de um tal encontro, uma vez que a confissão do desejo à amiga não ocorre de maneira inteligível ao espectador: a ele resta preencher essas lacunas recorrendo ao próprio imaginário racista herdado como consequência da socialização no mundo antinegro.

Tema principal do filme, a questão inter-racial é trabalhada de forma mais centralizada em *Compasso de espera*. A questão surge com protagonismo no relacionamento de Jorge e Cristina, o poeta e intelectual negro e a jovem atriz branca. Logo ao se conhecerem, a mãe de Cristina lhes direciona um comentário racista, atitude rechaçada por Jorge e atenuada por Cristina com a frase: “Que queria que ela dissesse num momento de ódio? Que você é amarelo?”, ao que Jorge responde: “Você acha que foi só por causa do ódio?”. A mesma desconfiança de Jorge na explicação do racismo por sentimentos como ódio ou aversão, ou mesmo questões subjetivas como o desentendimento entre Cristina e sua mãe, verifica-se em *Soleil, Ô* pelas falas do protagonista em voz *off* sobre cenas intercaladas entre caminhadas no centro e nas periferias da cidade e uma espécie de somatização dos eventos ocorridos ao longo da narrativa. Nesse momento, vemos o protagonista sofrer o que parece ser um surto psicótico, coincidentemente muito parecido com o surto narrado por Frank Wilderson (2021) no ensaio *Afropessimismo*.

A coincidência se intensifica diante de que a condição de que ambos padecem parece ser motivada pela experiência vivida da antinegitude como corpo negro. O surto de Wilderson se deve à percepção de que não há solução imediata ou até mesmo concebível, nos léxicos e epistemes correntes, para a antinegitude do mundo moderno. A condição do protagonista de *Soleil, Ô* parece se reportar à mesma questão, dado a forte sugestão semiótica do filme. Enquanto padece no ambiente claustrofóbico de seu quarto, intercalam-se cenas em que o protagonista manipula pedras diante do fogo, sob o som

¹⁰ No original: “On m’a dit que les africains au lit, c’était... Mais...”.

de tiros e bombas. O ambiente apocalíptico logo se revela como os pesadelos experimentados pelo convalescente que, ao acordar, desordena os elementos de seu quarto sob pretexto de revolta. “Vocês são cúmplices de todos os crimes da terra”,¹¹ denuncia ao monologar.

O protagonista de Hondo parece conceber a mesma linha traçada por Wilderson ao apontar o negro como signo da abjeção radical no mundo moderno, o que tornaria a antinegitude a condição da existência dos não negros, a saber, os brancos e seus sócios minoritários (na compreensão de Wilderson, racializados não negros). No pensamento de Wilderson, isso significa dizer que, no mundo moderno, a humanidade se reafirma pela diferença em relação ao negro, signo ou estigma indicador não apenas da abjeção absoluta, como também da não humanidade. Semelhante paralelo endossa a leitura de que o pronome “vous” empregado pelo protagonista aponta para o mesmo contingente não negro, e ainda para os negros que contribuem ativamente para a continuidade do mesmo regime antinegro de que são o alimento: “Vocês deixam a escravidão se perpetuar, os assassinatos, os genocídios. Vocês escolhem suas vítimas [...] de acordo com a cor da pele delas. [...] E, com a alma serena, vocês dormem tranquilos”.¹² Contudo, à diferença de Wilderson, a quem uma tal problemática não é tanto prioritária quanto lateral, Hondo identifica na colonização um processo indissociável do devir negro, e na mímica colonial (a aspiração a devir branco) o processo que retarda ou interdita a ação emancipatória, revolucionária, enfim, contrária à rede de significações coloniais modernas, na estrutura da qual a raça é o pilar primordial. “Vocês se tornam bons brancos, bons negros, todos coniventes. Todos bons cristãos. Todo diálogo é mercadoria, [...] todo tempo é em relação ao futuro”,¹³ afirma o protagonista, acentuando a íntima ligação entre a colonização, a antinegitude e a ética capitalista.

Para além do protagonismo da antinegitude como paradigma do mundo moderno, é sobretudo na ideia de fim do mundo que o filme de Med Hondo dialoga com a corrente afropessimista. Enriquecendo os sentidos de seu potencial simbólico, o vislumbre do fim do mundo ocorre nas cenas finais do longa de Hondo quando o protagonista, ao evadir-se de uma cena familiar incômoda, tornada insuportável em razão do comportamento dos filhos dos colegas com quem almoça nos jardins de uma

¹¹ No original: “Vous êtes complices de tous les crimes de la terre”.

¹² No original: “Vous laissez se perpétuer l’esclavage, les assassinats, les génocides. Vous choisissez vos victimes [...] selon la couleur de leurs peaux [...] Et, l’âme sereine, vous dormez tranquilles”.

¹³ No original: “Vous devenez des bons blancs, des bons noirs, tous compatissants. Tous bons chrétiens. Tout dialogue est marchandise, [...] tout temps est rapport au futur”.

casa, abandona a mesa para refugiar-se dentro dos bosques laterais ao acontecimento. Vale ainda detalhar o rico regime semiótico da cena: as crianças brancas pisam as comidas sem que seus pais, também brancos, as reprimam. Ao contrário, até riem de sua insolência, chegando mesmo a encorajá-los a prosseguir-la, atitude que desperta a evidente desaprovação do protagonista. A cena parece, portanto, ensaiar a construção simbólica de um regime cindido entre a solidariedade branca, uma vez que os pais se tornam coniventes com o comportamento de seus filhos, e a solidão do negro, pois ele não apenas se posiciona em clara desvantagem num espaço de maioria branca, como também assiste resignadamente a uma espécie de encenação metafórica das políticas coloniais.

O protagonista corre para dentro do bosque e se depara com a queima de imagens de ativistas políticos negros e não negros. Suas tentativas de evasão logo se mostram vãs, e o fogo passa a se alastrar para além das imagens, atingindo a flora local. Finalmente, ao constatar a ausência de solução imediata, o protagonista para de correr e se prostra diante da destruição, cena a que ele assiste com aparente satisfação: sua expressão denota felicidade, admiração e até mesmo prazer. Longe de atuar sugestivamente como convite à resignação, a cena destila uma espécie de chamamento ao ato revolucionário. O fim do mundo de Hondo, tão simbólico quanto o de seu sucessor, parece surgir como evento irreversível que impele e coage ao embate de fato. Nesse sentido, poderia-se afirmar que o vislumbre de um fim é o evento que enceta a ação radical potente a ponto de ameaçar o paradigma do mundo moderno: a antinegitude. Ora, se a antinegitude é o pressuposto para que a Humanidade exista como tal; se, como escreve Wilderson (2021), a negritude como sinônimo da abjeção absoluta é constantemente lembrada com episódios de brutalidade e violência sobre corpos negros, então sua dissolução pode ocorrer apenas mediante um fim tão abrangente, simbólico e extensivo, a exemplo do que pode ser alcançado pelas soluções estéticas de Med Hondo.

Compasso de espera: vislumbres de uma utopia

Soleil, Ô promove uma ruptura sem retorno. Diante da violência continuada, o que resta é cortar os laços e combater. Qualquer acomodamento é mera ilusão, o teste duro da realidade não abrindo margem para dúvidas, não deixando de impor um peremptório

chamado às armas. *Compasso de Espera* configura, por sua vez, um filme sobre a margem de manobra. É um filme sobre o esperar, sobre o insistente postergar de um conflito final que nunca chega a explodir. Nele, não se traça a evolução de uma consciência rumo às trincheiras da batalha antirracista. Sua lei é o impasse, a indecisão, a aporia.

Desde a imagem inicial, tudo é claro e evidente; o resto da trama aprofunda essa verdade primeira que a composição do quadro denuncia. A imagem-síntese trata de escantear um homem negro. Ele fica à esquerda, sentado numa praia amplíssima e incomodamente branca, corpo estranho em meio à brancura escaldante, diminuído e sugestivamente deslocado. A sensação de desconforto aumenta conforme a sequência avança: cortes rápidos e fragmentários mostram parcelas do espaço e corpos de banhistas, todos brancos; ao mesmo tempo, um brinquedo de criança produz um som incômodo, dando à imagem, muito embora solar, um tom de terror.

No progresso dessa confusa barafunda de barulho e imagens, surge um rosto de mulher que, no seu aparente acaso, evidencia o mecanismo psicológico do protagonista. Esse rosto que nada faz de incomum ganha, sob um olhar retrospectivo, uma sobrecarga simbólica das mais reveladoras. A mulher passa um filtro solar que, ao impregnar-se no rosto, metaforiza uma máscara branca. Para o personagem principal, durante todo o filme, trata-se de fazer e refazer exatamente o mesmo gesto: vestir uma máscara branca, adaptar-se aos padrões brancos, afastar-se de seus amigos negros, aceitar a hierarquia racial para melhor se integrar em uma sociedade brutalmente segregante. De forma que, juntos, os dois indícios visuais já delimitam uma situação: por um lado, um corpo negro, marcado por estigmas, aparece na praia como um peixe fora d'água; por outro, impõe-se a esse corpo a necessidade de, como diz Fanon (2020, p. 36), “vestir a libré que lhe impingiu o branco”, sem o quê lhe seria interdita qualquer ascensão social.

Dirigido por Antunes Filho, *Compasso de Espera* foi filmado no fim dos anos 1960, censurado, e liberado para exibição apenas em 1973. É mais um filme que retrata o contexto militar, porém, nesse caso, examinam-se os efeitos do regime sobre as populações racializadas. Embora não haja referência explícita ao Golpe e aos governos militares, marcam presença na boca dos personagens toda uma gama de estilemas conservadores que imediatamente nos remetem a frases típicas da época, frases ora abertas, ora veladamente racistas, e que no melhor dos casos criam o mito de um País conciliado, onde viceja uma pacata democracia racial. Com efeito, em uma entrevista de que participa Jorge, personagem principal, um interlocutor branco declara que “o

homem de cor tem acesso a todos os postos e em todos os níveis possíveis”, acrescentando que, nesse Brasil dos sonhos, “não haverá nem o branco, nem o negro, nem o amarelo, se Deus quiser”. Com a bênção divina, apagam-se as contradições, e haveria todo um estudo a se fazer sobre a *tipicidade* dessas trocas verbais. Em vez de individualizar, o diálogo aponta para o imaginário coletivo, para os lugares-comuns que escamoteiam a cisão real.

Conforme aponta o próprio diretor, uma marca de *Compasso de Espera* é tematizar o homem negro de classe-média, e não aquele pertencente às camadas populares, como era mais comum em tantas obras a propósito da questão racial. Assim, Jorge, interpretado por Zózimo Bulbul, não integra a base da pirâmide humana, não é um trabalhador precarizado, não passa fome, não amarga a miséria. Ao contrário, trabalha numa empresa de publicidade, é escritor, aparece na televisão, frequenta os círculos restritos. À primeira vista, está perfeitamente integrado aos regabofes da elite. Apenas à primeira vista, porém. O filme faz questão de desmistificar qualquer ilusão de conciliação racial, mostrando-nos que a despeito do sucesso aparente, a violência simbólica e concreta persiste como uma chaga. Um bom exemplo de tal mecanismo revelador se dá quando Jorge lê um de seus poemas num programa de tevê. Olhando frontalmente para a câmera, ele recita, altivo, os seguintes versos:

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

O poema realiza uma apóstrofe: uma segunda pessoa é interpelada pelo eu-lírico, que lhe pede que espere. O que se espera, resumidamente, é um florescimento, uma renovação, uma tempestade, o irromper do sol. Tudo isso indica a enorme força do enunciador, ligada ao nascimento de nada menos que um novo mundo. Enquanto corre a leitura, vemos trabalhadores negros ocupando altos cargos. Vemos também Jorge, que mira a câmera e nos mira. A união entre o teor dos versos e o caráter emancipatório das imagens leva a crer que a intrepidez do eu-lírico corresponde à postura, ao estatuto real do próprio Jorge, negro bem-sucedido que rompe barreiras e desfaz injustiças. Exceto que, logo em seguida, um corte violento retira o véu do engano. Se na banda-som ouvimos o verso “Para nascer um mundo novo”, na banda-imagem aparece um plano dos bastidores do programa televisivo. O diretor de produção, diante de inúmeras telas que reproduzem o rosto de Jorge, faz um comentário racista que se contrapõe ao veio otimista do que víamos até então: “câmera, você aproxima ao máximo? Assim a gente não precisa dar escurecimento no final, tá?”.

A ideia de bastidor é de suma importância na economia interna do filme. Um dos procedimentos centrais de *Compasso de Espera* é contrapor as aparências à realidade brutal. Não por acaso Jorge é um publicitário, tendo que cotidianamente, em seu ofício, construir quimeras e falsificar discursos. Ao transitar da lógica fajuta do programa televisivo para a violência real do bastidor, daquilo que se passa embaixo dos panos, o gesto irônico do cineasta fica marcado. Ao longo do filme, seu objetivo será sempre o mesmo: revelar o caráter tenso do arranjo racial, demonstrando que a assimilação dos negros é uma farsa, por mais que certas aparências digam o contrário. Nesse sentido, duas linhas de força nos ajudarão a descrever tal tomada crítica de posição: num primeiro momento, o funcionamento do afeto inter-racial; depois, a relação entre Jorge e as classes populares negras.

No que se refere ao afeto entre negros e brancos, cabe sublinhar, para começo de conversa, que uma subtrama da obra em muito se aproxima daquilo que debatemos a propósito de *Soleil, Ô*. Uma mulher loira projeta em Jorge todas as fantasias sexuais que a ideologia racista costuma engendrar, de tal sorte que ele nunca é visto como um indivíduo pleno, senão como um corpo animalesco e desejável por seu suposto vigor

incomum. No conjunto do filme, essa dinâmica inter-racial é apenas pontual, mas ajuda a configurar um quadro detalhado daquilo que significa, para o homem negro, relacionar-se com mulheres brancas numa sociedade racista.

As outras duas relações de Jorge, por sua vez, são mais presentes. Como dissemos na introdução, o vínculo entre o protagonista e a empresária Ema aparece sob o signo da troca de favores; à horizontalidade que marca o afeto genuíno, substitui-se um jogo vertical, no interior do qual Ema faz as vezes da patroa, daquela que, portanto, dá ordens e delibera. Por óbvio, ele precisa se submeter para não perder as vantagens do contrato – a metáfora econômica, aqui, não é casual. Uma sequência que ilustra bem esse mecanismo violento inicia-se com o casal no carro de Ema. Quando Jorge desce à rua e se encontra com prostitutas bêbadas, eles começam a cantar e dançar num ritmo que lembra o das touradas. Ao mesmo tempo, a mulher começa a chamá-lo autoritariamente, como o toureiro que chama ao touro ou como o adestrador que domina a besta. Eis que o ritmo da música aumenta na mesma proporção da rapidez da montagem; um corte seco, então, associado a uma interrupção repentina do som, mostra a boca de Jorge em primeiríssimo plano, numa espécie de esgar indefinido entre a dor e o prazer orgástico. Por fim, o vemos deitado na cama, e algemado.

Chama atenção, na sequência, a forma sutil como se desliza do sentido denotativo ao sentido simbólico, movimento que acarreta um abandono da continuidade diegética. Ao diretor, não importa muito explicar por que vias, denotativas e narrativas, Jorge saiu da rua e apareceu algemado na cama, mas importa, sobretudo, que essa transição espaço-temporal evidencia, simbolicamente, a situação cativa e animalizada do personagem principal, fato já prenunciado pela alusão ao touro. Cumpre lembrar, aliás, que funções tem o estigma animalizante no contexto não apenas colonial, mas também pós-colonial, quando a independência nacional não logra desfazer o binarismo racial e o sistema de valores que o sustenta. “O colono”, afirma Fanon (2022 [1968], p. 31), “quando quer descrever bem e encontrar a palavra exata, recorre constantemente ao bestiário”. Não à toa, é ao campo do bestiário que pertence o episódio em escrutínio: reduzido à passividade animal, Jorge não é visto pelas elites brancas como um ser autônomo. Assim, notemos que os dois filmes lidam de maneiras diferentes com a articulação entre violência (pós-)colonial e imaginário zoomórfico. Enquanto *Compasso de Espera* mapeia o papel do bestiário como veículo da violência simbólica de brancos contra negros, o filme de Med Hondo, num gesto de contraofensiva retórica, associa a

turba racista à tolice animal, efeito que se obtém pela justaposição de imagens (planos de homens e mulheres brancos seguidos de planos de pombas, por exemplo) e pela estilização sonora (ruído bestificante e animalesco como síntese satírica de falas preconceituosas). Dito de outro modo, o cineasta brasileiro documenta os lugares-comuns da ideologia racista, já o africano busca revertê-los cinematograficamente por meio do trabalho iconoclasta com a matéria audiovisual.

Se o caso com Ema toma as formas de um arranjo pecuniário, a relação entre Jorge e Cristina, atriz de propagandas para a televisão, parece muito mais complexa, uma vez que envolve afeto verdadeiro: a união e a posterior dissolução do par amoroso constitui o ponto nodal da película. Desde o princípio, o par surge sob o signo da impossibilidade, muito embora esse anúncio proléptico seja sutil e só possa ser interpretado pelo público retrospectivamente. A composição visual do primeiro encontro denuncia uma assimetria: aproveitando-se da disposição arquitetônica do espaço, Antunes Filho enquadra o homem em *plongée*, mas a mulher em *contra-plongée*. Ela aparece, pois, elevada em relação a ele, o que se justifica pelo fato de pertencer a uma família da elite paulista, cujo sobrenome pomposo, passado de geração em geração, encerra algo de opressivo.

Jorge e a herdeira dos “Fonseca Marcondes Lima” não podem terminar juntos; a diferença social e racial interdita-lhes um final feliz. O que dispara a separação é uma das cenas mais violentas de toda a história do cinema brasileiro. Beijando-se eles numa praia, aparecem homens revoltados com tamanho escândalo. Afinal, numa sociedade antinegra, qualquer demonstração exterior de afeto inter-racial é verdadeiramente escandalosa, como o prova uma sequência semidocumental de *Soleil Ô*, na qual franceses que passam pela rua reagem aos beijos entre o protagonista negro e a mulher branca. Em pouco tempo, a briga verbal torna-se um massacre físico contra Jorge e Cristina, que, nus e humilhados, voltam ao carro para fugir da praia. Tamanha irrupção de violência poderia levar Cristina a compreender, talvez pela primeira vez na vida, as consequências muito concretas do racismo. Ocorre, porém, que em vez de dar um passo no sentido de uma maior conscientização, ela culpa Jorge pelo ocorrido, justificando assim a necessidade de dissolução do casal: “Eu vou passar um tempo na casa de uns tios lá em Paris. No estado em que você me deixou, depois de tudo aquilo, acha que eu podia recusar, acha?”. À vítima recai a culpa da opressão; não estivesse um corpo negro estorvando o ambiente, Cristina poderia, de fato, ficar em paz.

A cisão racial emperra a felicidade romântica. Se não é uma conclusão deste tipo que o filme propõe, em que consiste seu desfecho, qual seu sentido discursivo? Para examiná-lo a contento, é necessário, a partir de agora, levar em consideração a segunda linha de força que nos propusemos a analisar, a saber, a relação entre Jorge e as classes populares. Cumpre destacar que o “povo”, quando aparece em *Compasso de Espera*, ganha sobretudo uma face negra. Isto é um dado por si só importante, já que se indica, por meio de tal caracterização, uma intersecção entre as opressões sociais e raciais. Por outro lado, as classes populares não são uma presença ostensiva ao longo do filme; elas constituem, na verdade, um fato secundário que só vem à tona em encontros fugazes de Jorge com aqueles e aquelas que pertencem à sua antiga extração social, uma extração pobre.

No cinema político moderno, diz Deleuze (1990, p. 258-259), “o povo já não existe, ou ainda não existe... o povo está faltando”. Em *Compasso de Espera* o povo está efetivamente faltando, mas esta é uma escolha deliberada e central para a construção do sentido fílmico. O povo surge nos raros momentos em que Jorge, trânsfuga de classe, homem negro *parvenu*, visita sua mãe e irmã numa região precária, muito distante dos círculos que ele costuma frequentar. Ou então, o encontro passageiro entre o protagonista e um homem e duas mulheres, lá para o final do filme, encontro de uma rara ternura, em tudo diferente das trocas reificadas com os padrões... Nesses encontros efêmeros, sentimos algo como o distante eco de um paraíso perdido: o canto longínquo de crianças perto da casa da família; a conversa amigável com os passantes numa rua deserta, depois da separação entre Jorge e Cristina e depois de Jorge fugir das garras controladores de Ema – momentos que esboçam, por um brevíssimo instante, a utopia da reconciliação entre o intelectual negro de classe-média e as classes populares, também de maioria negra. Em *Os Condenados da Terra*, Fanon (2022 [1968], p. 37) descreve essa necessária reconciliação nos seguintes termos: “Isso se verifica na incapacidade do intelectual colonizado para dialogar [...] Em compensação, quando milita no seio do povo, vai de surpresa em surpresa. É literalmente desarmado pela boa-fé e pela honestidade do povo”.

Enquanto no esquema de Fanon o intelectual oportunista se desarma diante da bondade (convenha-se que idílica) do povo, na obra de Antunes Filho esse movimento não chega a se completar. Isto quer dizer que Jorge apenas vislumbra uma conciliação, um novo tipo de relação humana, um novo modo de estar no mundo diante de iguais. A

poética da pobreza no filme, para usarmos a formulação de Mateus Araújo Silva (2008), baseia-se numa lógica de encontros luminosos e fugazes, que apontam para a possibilidade de um outro mundo. Alternativa que nunca ultrapassa o âmbito virtual, porém. Com efeito, após a conversa com as três pessoas negras, a que nos referimos acima, Jorge vai para um lado (o direito, sintomaticamente) enquanto elas vão para o outro; sua separação é física e simbólica, ela marca uma comunicação interrompida. Aliás, é assim que termina o enredo: Jorge se afasta dos passantes, distancia-se da câmera e é progressivamente envolto por uma brancura que termina por engolir a imagem, de modo que sua trajetória é cíclica: o primeiro e o último plano do filme encerram essa mesma brancura agressiva, semelhança indicando que o protagonista escolhe reincidir no conchavo com seus superiores. Ele reincide, ele volta para o mundo branco, ele desperdiça a utopia negra e popular que os encontros efêmeros lhe prometiam.

Resta clara a diferença em relação ao que vimos em *Soleil, Ô*. O isolamento final do personagem principal neste filme significa uma preparação para a luta, o início de um enraizamento. Em *Soleil, Ô* há, no mínimo, a possibilidade de formação de um *povo negro e combatente*. Por outro lado, em *Compasso de Espera* há uma suspensão dos conflitos. Jorge pode, num momento, recusar as ordens de Ema, mas tudo indica ser essa uma decisão passageira. É que Jorge é desenraizado, ele renega sua família e seus amigos. Embora sinta sincera e profundamente as crises de sua posição, não inicia uma ruptura semelhante à que vimos na obra de Med Hondo. O quadro, portanto, é de paralisia.

Ou seja, Antunes Filho não busca resolver ficcionalmente contradições objetivas da realidade histórica; talvez por isso também, seu estilo seja um tanto mais retraído quando comparado ao do cineasta africano. Esse retraimento denota uma abordagem sobretudo observacional, um desejo de descrever sociologicamente, e com riqueza de detalhes, uma certa situação nacional da antinegitude. Ao passo que Med Hondo alcança outros efeitos: a estilização formal, em seu cinema, é uma poderosa arma discursiva, cujo objetivo, além de descritivo, é também político e prático. Numa palavra, um descreve e o outro clama, e dessa diferença derivam as distintas posturas de enunciação audiovisual em cada um dos filmes.

Considerações finais

Se é com o recurso à estética cinematográfica que Med Hondo logra formalizar a dimensão e os efeitos da antinegitude no mundo moderno, principalmente em se tratando de um momento histórico em que discursos e lutas por liberdade e igualdade eram efetuados com grande projeção de mudança na sociedade, esse também parecia ser o intuito de Antunes Filho ao trabalhar o racismo estruturante das classes ilustradas, salientando como a detenção de conhecimento, por mais vasta que possa ser, não exclui o paradigma antinegro. Ora, ambos os filmes tematizam a ascensão social do negro, sua entrada no mercado de trabalho, seja proletário ou intelectual, e atestam como o estigma racial não é em nenhum momento ignorado ou superado. Ao contrário, vem à tona principalmente nos momentos em que se faz necessário encarar os efeitos diretos da antinegitude, elucidando como o referido estigma é mantido a despeito de qualquer moeda de troca que se possa oferecer: conhecimento, dinheiro, relações interpessoais e afetivas, trabalho etc.

Sobretudo, os filmes tematizam não apenas o racismo e suas manifestações em determinados contextos históricos e nacionais, como também as práticas de sua negação pelos discursos oficiais e fundacionais das nações. Enquanto em *Compasso de espera* entram em embate as fórmulas freyreanistas de redenção do racismo brasileiro, que elegem a miscigenação como o álibi justificativo da suposta harmonia racial do país, em *Soleil, Ô* assistimos ao desvelamento das políticas de negação do racismo pela desmistificação do mito igualitarista francês através da lente colonizada, outrificada, estigmatizada. Destacadamente, *Compasso de espera* contempla a impossibilidade de superação do paradigma antinegro pela mera relação afetiva inter-racial, argumento frequentemente adotado pelos adeptos à tese da democracia racial. A própria Cristina profere comentários que, aparentemente descontraídos, revelam sua consciência da mitologia racista por trás da relação com Jorge: “Você não sabe que sou Marcondes Lima? E não sabe também que meus antepassados tinham relações com os negros na senzala? Pois então! Eu sigo a tradição da família”, declara em resposta à pergunta feita por Jorge ao saber-se o primeiro negro com quem ela teve relações sexuais: “Folclore ou você vai provar a lenda da grande eficiência do negro?”. Também as provocações racistas proferidas pelos pescadores no episódio de violência ocorrido na viagem ao litoral evidenciam como a relação inter-racial não redime o corpo negro do estigma escravista:

“Moça branca direita só anda com branco”, declara um deles. “Moça branca só anda com preto quando tem safadeza por trás”.

A frequência com que imagens do período escravista são evocadas nos leva a refletir sobre a obstinação de Jorge em nutrir a certeza de que a relação com Cristina transcende o estereótipo racista, dúvida que o leva a perguntar repetidas vezes sobre a verdadeira natureza de seus sentimentos: “Fala que você tá aqui porque me gosta, que eu não sou um objeto pra você, diz!”, implora ele. Por mais sincero que possa ser seu afeto, a disposição de Cristina não compreende rebater o comentário racista de sua mãe ao surpreendê-la no encontro com Jorge, tampouco enfrentar as consequências da antinegitude sobre seu próprio corpo, visto que também é vítima de agressão moral e física no conflito com os pescadores. Finalmente, Antunes Filho se vale do próprio contato inter-racial para desmontar o mito do paraíso racial brasileiro. Contudo, longe de um efeito adverso que pudesse remeter às políticas também racistas do segregacionismo, o retrato desprovido de idealizações que advogam tão somente em prol da raça dominante surte o efeito de confrontar o exercício democrata racial de atribuir à relação afetiva inter-racial a redenção de toda a arquitetura antinegra do projeto histórico de Brasil.

Já em *Soleil, Ô*, as constantes reiteraões do racismo cotidiano enfrentado pelo protagonista o levam à contemplação de imagens que testemunham os efeitos da antinegitude no mundo moderno: muitos dos ativistas ali expostos foram assassinados em função de seu protagonismo político. Diante do bombardeio de comentários, interações, objetos culturais, sentimentos e somatizações reprodutores ou resultados da experiência do racismo, a reação do protagonista diante das imagens flamejantes conota um regozijo anestesiado do que pode vir a ser a ação radical e irreversível, o cataclisma ruptural, definitivo, final do paradigma antinegro: não há alternativa senão a contemplação da queima do mundo que o produz. Nesse sentido, tanto o filme de Hondo quanto o de Antunes Filho exploram a dimensão simbólica nos finais de suas obras. Não tão enigmáticas quanto o fim do mundo de Med Hondo, certamente, mas igualmente abertas à interpretação, as cenas finais de *Compasso de espera* desafiam o espectador a um mergulho na psiquê do protagonista. Seguidamente ao episódio de agressão, a relação de Jorge e Cristina se rompe. Esperançoso de uma possível reconciliação, Jorge se vê desiludido diante da recusa de Cristina em reatar o relacionamento. Depois de uma noite de embriaguez, Jorge se dirige à casa de sua família, a caminho da qual é

interpelado por uma passante que, julgando pelo seu terno, pergunta-lhe: “O senhor é músico?”. Confuso, Jorge lhe rebate a pergunta, alegando que não levava instrumentos consigo. “E se fosse pianista?”, insiste a mulher. O sentimento de incerteza, contudo, retroage sobre o espectador diante da resposta de Jorge: “Acertou em cheio. Sou tocador de violino”. Dentre tantas possibilidades, poderia-se supor que uma tal resposta sugere a negação radical da identidade diante da impossibilidade de evasão do estigma racial imposto sobre seu corpo. Sendo assim, *Compasso de espera* sugere a implosão das significações coloniais através do rechaço de Jorge a qualquer categoria que possa fixá-lo dentro de um arquétipo ou estereótipo, estando ele ciente de que a força das categorias socialmente impostas prima sobre suas tentativas de autodefinição e subversão do imaginário racista.

Cumprir notar também que os referidos finais se caracterizam pela volta dos protagonistas a lugares em que a ideologia antinegra sempre buscou confiná-los. No desfecho de *Compasso de Espera*, Jorge caminha por regiões ermas e favelizadas, ambientes que a urbanização violenta de São Paulo reserva sobretudo aos corpos negros, muitos dos quais acessam o centro apenas durante as suas rotinas de trabalho explorado. Esse retorno à favela, espécie de selva urbana, produto do descaso estatal e de uma distribuição demográfica racialmente discriminatória, é o indício final da inelutável submissão de Jorge às malhas do poder econômico. Paralelamente em *Soleil, Ô*, o retiro do protagonista ao bosque nos arredores da casa da família branca metaforiza o retorno a um ambiente que lembra a selva, aludindo ao arquétipo racista do sujeito racializado selvagem. A cena, contudo, pode também conotar a negação radical do meio urbano metropolitano, a ida ao bosque sugerindo uma possível reconexão com o mundo natural ainda não alcançado pelas leis e instituições do Homem. Em ambos os sentidos, o gesto de retorno ao seio da mata primitiva, símbolo recorrente nos discursos de animalização do negro, funciona não como uma submissão aos esquemas de representação dominantes, mas justamente como um evento que possibilita a tomada de consciência, a insurgência e a preparação para o confronto. Em vez de surgir como um emblema da passividade, a selva ganha sentidos de guerra e de confrontação, tornando-se o local privilegiado da mobilização ativa. Invertendo a cadeia simbólica que atribui ao negro um comportamento desnorteado e semiconscente, um modo selvagem de agir que oscilava entre o dócil e o feroz, ambas marcas do animal, Med Hondo propõe uma selva a que o personagem principal se dirige por escolha própria, selva que

funciona ao mesmo tempo como lugar de revelação e como trincheira bélica, a violência não configurando, nesse contexto, um mero reflexo instintual, mas um efeito direto da ação política.

O final do filme, portanto, é aberto no sentido mais amplo e mais promissor da palavra. O que se abre é uma proposta de revolução histórica que leve a termo o paradigma antinegro. Nesse sentido, não podemos senão repetir a frase sobreposta à tela final: “À suivre [*To be continued...*]”, notação que, dessa vez, não promete a posterior continuação da narrativa, a “parte 2” tão cara ao cinema industrial. Mas a esperança de que os vasos comunicantes entre arte e vida provoquem a combustão das faíscas desprendidas do fim do mundo simbólico, banhando-o de realidade para forjar uma espécie de apocalipse ontoepistemológico: a destruição das bases antinegras deste mundo.

Referências

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

COMPASSO de espera. Direção de Antunes Filho. São Paulo: Antunes Filho Produções Artísticas Ltda, 1973. 98 min.

DELEUZE, Gilles. **A imagem-tempo**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

DESBOIS, Laurent. **A odisseia do cinema brasileiro**: da Atlântida a cidade de Deus. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. São Paulo: Ubu, 2020.

GLISSANT, Édouard. **Poética da Relação**. Trad. Marcela Vieira e Eduardo Jorge de Oliveira. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2021.

GUTBERLET, Marie-Hélène; KUSTER, Brigitta (Org.). **1970-2018**: Interviews with Med Hondo. [s. l.]: Archive Books/Arsenal – Institut für Film und Videokunst, 2021.

MELO, Alfredo Cesar. **Por um comparativismo do pobre**: notas para um programa de estudos. Revista Brasileira de Literatura Comparada, Salvador, v. 15, n. 23, p. 9-30, 2013.

NASCIMENTO, Abdias. **O genocídio do negro brasileiro**: Processo de um racismo mascarado. São Paulo: Editora Perspectiva, 2016.

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

PEREIRA, Allan K. A condição sem análogo da antinegridade: uma introdução ao Afro-Pessimismo. In: MIRANDA, Fernanda Rodrigues de; ASSUNÇÃO, Marcello Felisberto Morais de (Orgs.). **Pensamento afrodiaspórico em perspectiva: abordagens no campo da História e Literatura**. Porto Alegre: Editora Fi, 2021.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. In: LANDER, Edgardo (org). **A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**. Buenos Aires: CLACSO, 2005.

SILVA, Denise Ferreira da. **Homo Modernus: Para uma ideia global de raça**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.

SILVA, Mateus Araújo. Pedro Costa e sua poética da pobreza. **Devires**, Belo Horizonte, v. 5, n. 1, 2008, p. 26-45.

SOLEIL, Ô. Direção de Med Hondo. Paris: Les Films Soleil Ô, 1970. 104 min.

WILDERSON, Frank B. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

Data de submissão: 30/09/2024

Data de aceite: 12/11/2024