REVISTA DE CULTURA VISUAL
e-ISSN 2184-1284

N.º 18 | 2026

Cinemas Racializados: Negro, Indígena e Periférico Para Além do Essencialismo Estratégico

Racialised Cinemas: Black, Indigenous, and Peripheral Perspectives Beyond Strategic Essentialism

https://doi.org/10.21814/vista.7481
e026017

Michelle Sales

© Autores

Vista, N.º 18, 2026, e026020
https://doi.org/10.21814/vista.7481

Cinemas Racializados: Negro, Indígena e Periférico Para Além do Essencialismo Estratégico

Michelle Sales
Departamento de Artes Visuais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil

Resumo

Este artigo propõe a categoria "cinemas racializados" como ferramenta analítica para pensar experiências audiovisuais contemporâneas. A partir das obras de Castiel Vitorino Brasileiro, Isael e Sueli Maxakali, Welket Bungué e Ana Pi, o texto examina os limites das noções de "representação" e "autorrepresentação" que tradicionalmente orientaram os debates sobre cinema negro, cinema indígena e visualidades dissidentes. Em diálogo com Gloria Anzaldúa, Achille Mbembe, Denetem Touam Bona e outros autores do pensamento decolonial e afrodiaspórico, argumenta-se que esses processos artísticos produzem formas de imagem que excedem a lógica da contravisualidade (Mirzoeff, 2016), entendida como simples oposição ao olhar hegemônico. Os cinemas racializados são compreendidos, assim, como práticas estéticas marcadas pela opacidade, pela fuga, pela ancestralidade e pela multiplicidade identitária, articulando poéticas que desafiam os regimes moderno-coloniais de visualidade, autoria e representação. Ao habitar zonas de fronteira entre artes visuais e cinema e elaborar formas coletivas e não essencialistas de subjetivação, essas obras apontam para outras maneiras de produzir, pensar e experienciar as imagens em movimento no século XXI.

Palavras-chave
cinemas racializados, cinema negro, cinema indígena, afrodiaspórico, autorrepresentação

Racialised Cinemas: Black, Indigenous, and Peripheral Perspectives Beyond Strategic Essentialism

Abstract

This article introduces "racialised cinemas" as an analytical method for examining contemporary audiovisual experiences. Drawing on the works of Castiel Vitorino Brasileiro, Isael and Sueli Maxakali, Welket Bungué, and Ana Pi, it thoroughly examines the limitations of "representation" and "self-representation", which have traditionally informed debates on Black cinema, Indigenous cinema, and dissident visualities. Engaging with Gloria Anzaldúa, Achille Mbembe, Denetem Touam Bona, and other scholars in decolonial and Afrodiasporic thought, the article contends that these artistic practices generate forms of imagery that go beyond the logic of counter-visuality (Mirzoeff, 2016), which is often understood as mere opposition to the hegemonic gaze. Racialised cinemas are conceptualised as aesthetic practices characterised by opacity, flight, ancestry, and multiplicity of identity, articulating poetics that contest modern-colonial regimes of visuality, authorship, and representation. By occupying borderlands between visual arts and cinema and fostering collective, non-essentialist forms of subjectivation, these works indicate alternative approaches to producing, conceptualising, and experiencing moving images in the 21st century.

Keywords
racialised cinemas, Black cinema, Indigenous cinema, Afrodiasporic, self-representation

Preâmbulo

É fundamental ressaltar, antes de avançar, o acúmulo teórico e o trabalho coletivo que sustentam este ensaio. Em texto anterior, escrito em parceria com Jorge Cabrera, comentamos a obra dos artistas Yonamine, Grada Kilomba, Jota Mombaça e Daniela Ortiz (Sales & Cabrera, 2020), mapeando o terreno sobre o qual este artigo agora avança. No dossiê *Estéticas Especulativas Decoloniais* (Sales & Assumpção, 2019), buscamos recepcionar perspectivas artísticas e trabalhos acadêmicos a partir da discussão pós-colonial e decolonial no campo das artes. Entre 2018 e 2025, a atuação do grupo de trabalho Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos, em congressos no Brasil e em Portugal, foi fundamental para sedimentar o terreno e a problemática da representação nos *cinemas racializados*. Este ensaio, portanto, é parte de um percurso contínuo e coletivo de investigação.

Introdução: Saudar a Floresta, Interpelar o Cânone

"Faz escuro, mas eu canto porque a manhã vai chegar!", inspirado no poeta amazonense Thiago de Mello, este título foi o impulso que mobilizou a "34.ª Bienal de São Paulo" e serve aqui, igualmente, como gesto de abertura: uma saudação ao poeta, à Amazônia, aos saberes da floresta e aos povos que resistem, persistem e sobrevivem para protegê-la.

É a partir dessa posição que o presente artigo busca refletir sobre as subjetividades contemporâneas e sobre os modos pelos quais o pensamento decolonial tem atravessado a produção de imagens em movimento realizadas por sujeitos racializados. Interessa-nos compreender como artistas negros, afrodiaspóricos e indígenas vêm tensionando os regimes de visualidade herdados da modernidade colonial, não apenas reivindicando presença nos espaços de representação, mas produzindo deslocamentos nos próprios dispositivos que historicamente organizaram a representação desses corpos.

Como ponto de partida, apresentamos a obra de Denilson Baniwa, artista indígena cuja performance *Pajé-Onça Hackeando a 33ª Bienal de São Paulo* (2018) ilumina uma questão central para este ensaio: o perverso jogo da representação e as fissuras que uma presença corpo-a-corpo com as imagens pode abrir nesse regime de visibilidade. Embora não pertença diretamente ao campo audiovisual brasileiro, a obra de Baniwa constitui uma força inaugural para a reflexão aqui proposta, uma vez que explicita as tensões entre inclusão e exclusão de corpos racializados nos circuitos institucionais contemporâneos.

Ao adentrar a Bienal de São Paulo, invadindo-a, Baniwa intervém diretamente nos regimes hegemônicos de representação do corpo indígena ali expostos. Incorporando a figura de um pajé-onça, o artista percorre os espaços expositivos e saúda imagens, retratos e representações indígenas presentes na mostra, muitas delas produzidas por artistas não indígenas e, em diversos casos, associadas a narrativas de desaparecimento, exotização ou morte. Sua ação desloca a posição historicamente atribuída ao sujeito indígena — que deixa de ocupar o lugar de objeto da representação para assumir o de agente que interpela as imagens e os discursos que o constituíram.

A performance também invade um dos espaços mais emblemáticos de legitimação artística no Brasil, historicamente responsável pela consolidação de determinados cânones

da arte nacional. Ao realizar um gesto ritual dentro dessa instituição, Baniwa evidencia a violência simbólica inscrita nos processos de visibilidade que, ao mesmo tempo em que incluem determinados corpos como imagem, frequentemente excluem sua presença efetiva enquanto sujeitos produtores de conhecimento e de formas artísticas. Trata-se de uma operação crítica que expõe a ambivalência da representação colonial: aquela que faz ver o outro apenas para mantê-lo distante, enquadrado e controlado.

Historicamente, os corpos indígenas foram reiteradamente representados pela antropologia, pela história da arte e pela cultura visual ocidental como figuras exóticas, primitivas ou pertencentes a um passado remoto. Em contraste, a obra de Baniwa convoca o corpo indígena vivo, contemporâneo e insurgente. Mais do que reivindicar representatividade, sua intervenção questiona as próprias estruturas que organizam a representação, instaurando uma ruptura com os vocabulários, temporalidades e sensibilidades herdados do pensamento moderno-colonial.

Essa mesma problemática atravessa a produção de outros artistas indígenas contemporâneos, cujas obras também operam uma crítica contundente aos dispositivos coloniais de visibilidade e às formas hegemônicas de construção da alteridade. Entre o campo das artes visuais e o cinema — se é que ainda podemos sustentar fronteiras estáveis entre esses domínios — destacam-se igualmente os trabalhos dos cineastas Isael e Sueli Maxakali, cujas imagens desestabilizam as convenções ocidentais da representação ao mobilizar outras cosmologias, temporalidades e modos de relação entre humanos, espíritos e território, como veremos mais adiante.

Da mesma forma, os trabalhos de Welket Bungué, Castiel Vitorino Brasileiro e Ana Pi interrogam os modos pelos quais corpos racializados foram historicamente enquadrados pelos dispositivos coloniais do olhar. É importante ressaltar que a reunião desses artistas em um mesmo *corpus* não pretende apagar as especificidades das experiências negras, afrodiaspóricas e indígenas. Ao contrário, interessa-nos pensar as aproximações possíveis entre trajetórias marcadas pela racialização e pela necessidade de inventar formas de existência e de expressão que escapem às gramáticas dominantes da representação.

Nesse sentido, propomos a noção de "cinemas racializados" como uma categoria de pensamento capaz de aproximar obras produzidas em diferentes contextos e linguagens. Ainda que parte desse conjunto não seja tradicionalmente classificada como "cinema" — caso das videoperformances de Castiel Vitorino Brasileiro e Ana Pi —, todas essas produções compartilham um interesse comum: a invenção de formas sensíveis que tensionam os modos pelos quais corpos racializados foram historicamente representados.

Mais do que reivindicar visibilidade, essas obras problematizam os próprios dispositivos que organizam a visibilidade contemporânea. Seus trabalhos frequentemente deslocam a centralidade da narrativa, aproximando-se de experiências sensoriais, performativas, rituais, não figurativas e pós-narrativas que desafiam os modelos modernos de representação. Trata-se de práticas artísticas que não apenas produzem novas imagens, mas que também reescrevem os regimes de saber e de poder que historicamente definiram quem poderia aparecer, como poderia aparecer e sob quais condições seria reconhecido.

E Qual É o Problema da Representação?

A representação surge como o centro do debate quando as ditas "periferias" começam a ocupar os lugares de decisão em relação ao tipo de imagem a ser produzida. Essa tomada de poder, tanto lenta quanto dissonante, acontece, muitas vezes, de forma anacrônica e descompassada ao redor do mundo, desde os anos 1950 até hoje, e relaciona-se diretamente com as diferentes formas como o poder ocidental/colonial estruturou-se (e perdeu força) globalmente, sobretudo no que diz respeito ao controle e circulação das imagens.

Após a crise instalada com o fim da II Guerra Mundial, a eclosão de inúmeros palcos de guerra em África e sua luta pela descolonização, bem como a transferência do centro cultural da Europa para o Estados Unidos, houve uma transformação disruptiva no campo da imagem, que tem a ver com a emergência de uma cultura popular negra, como sustenta Stuart Hall (2003): um conjunto de práticas culturais que passam a disputar os significados da modernidade a partir das experiências da diáspora africana.

A questão da representação emerge, portanto, não apenas porque grupos historicamente subalternizados passam a produzir imagens, mas porque o próprio monopólio eurocêntrico da representação entra em crise. Durante séculos, a colonialidade organizou um regime visual no qual a Europa ocupava a posição de sujeito universal do conhecimento, enquanto os povos colonizados apareciam como objetos de observação, classificação e interpretação. Nesse sistema, o outro racializado era permanentemente produzido como diferença, exotismo, atraso ou ausência. A crise desse modelo não significou, contudo, o desaparecimento imediato de suas estruturas. Ao contrário, a ampliação do acesso aos meios de produção cultural inaugurou novas disputas em torno da autorrepresentação e do direito de construir imagens de si. O problema desloca-se então do controle colonial da representação para as condições políticas, institucionais e estéticas da autorrepresentação.

Essa distinção é importante porque as imagens não operam apenas no plano simbólico; elas participam ativamente da produção do mundo social. Ao consolidarem determinados repertórios visuais, narrativas e esquemas de reconhecimento, contribuem para moldar instituições, políticas públicas, práticas econômicas e relações sociais. O poder das imagens consiste justamente em sua capacidade de naturalizar hierarquias, tornando-as aparentes como evidências do real.

Entretanto, esse poder não é distribuído de maneira uniforme: algumas imagens carregam um peso político muito maior do que outras, porque incidem sobre grupos historicamente submetidos a processos sistemáticos de racialização, exclusão e violência. É nesse sentido que Ella Shohat e Robert Stam (1994/2006), retomando Albert Memmi, observam que os sujeitos colonizados costumam ser percebidos como representantes de uma totalidade homogênea. Enquanto indivíduos pertencentes aos grupos dominantes são reconhecidos em sua singularidade, os sujeitos racializados são frequentemente convertidos em alegorias de toda uma coletividade. Como afirmam os autores:

> "as marcas do plural", para usar a expressão de Memmi, projetam os povos colonizados como "todos iguais"; qualquer comportamento negativo

> de um membro da comunidade oprimida é imediatamente generalizado como típico, apontando para uma essência negativa permanente. As representações tornam-se, assim, alegóricas: no discurso hegemônico, todo papel subalterno é visto como uma sinédoque que resume uma comunidade vasta, mas homogênea. (Shohat & Stam, 1994/2006, p. 269)

Nessa perspectiva, o estereótipo não constitui apenas uma representação incorreta ou simplificada; opera como uma tecnologia de poder ou como uma tecnologia política. Ao condensar grupos inteiros em imagens fixas e repetitivas, o resultado é, segundo Shohat e Stam (1994/2006), um excesso de valor simbólico atribuído aos sujeitos oprimidos. Esses corpos tornam-se permanentemente interpretáveis, carregando significados que excedem suas experiências individuais e reforçam estruturas mais amplas de dominação.

Por essa razão, o problema da representação não pode ser reduzido ao conteúdo das imagens, trata-se igualmente de uma questão institucional. Ainda de acordo com Shohat e Stam (1994/2006), é necessário refletir sobre quem produz as imagens, mas também quem controla sua circulação, quais narrativas alcançam legitimidade pública e quais mecanismos econômicos e políticos organizam os meios de comunicação e a indústria cultural. Em outras palavras, a representação é inseparável das relações de poder que estruturam sua produção.

No contexto brasileiro, essas questões atravessam as discussões sobre cinema negro, cinema periférico e, mais recentemente, cinema indígena. Desde as décadas de 1970 e 1980, a emergência de realizadores racializados permitiu deslocar parte do debate da crítica à representação para a reivindicação da autorrepresentação. Contudo, ao longo das últimas décadas, tornou-se evidente que a simples presença de sujeitos negros, indígenas ou periféricos atrás das câmeras não resolveu automaticamente os impasses da colonialidade visual.

É justamente nesse ponto que as reflexões de bell hooks (2004/2019) tornam-se fundamentais. A autora chama atenção para uma assimetria estrutural frequentemente ignorada: enquanto realizadores brancos raramente são convocados a justificar a composição racial de suas obras, artistas negros são constantemente responsabilizados pelas implicações políticas de suas representações. A expectativa de que toda produção realizada por sujeitos racializados deva necessariamente encarnar uma política emancipatória revela como a questão racial continua operando como um campo de vigilância e controle.

Dessa forma, a emergência de uma visualidade negra ou indígena não deve ser automaticamente confundida com a produção de imagens decoloniais. Tampouco a autorrepresentação garante, por si só, uma ruptura com os regimes hegemônicos da representação. O desafio consiste em compreender de que maneira determinadas práticas estéticas, narrativas e políticas deslocam efetivamente os modos coloniais de ver e existir.

No contexto brasileiro, a passagem para o século XXI marca uma articulação e um questionamento mais aprofundado sobre o regime de representação racial no audiovisual. De acordo com Noel Carvalho (2018), apesar do crescimento da produção cinematográfica no período da "retomada do cinema brasileiro" (Nagib, 2002) nos anos 1990, cineastas negros permaneciam ausentes no contexto da produção, assim como os personagens

negros que surgiam nos filmes continuavam a repetir papéis secundários, pouco complexos e estereotipados. É nesse contexto que surge o "dogma feijoada" (Carvalho, 2018), um manifesto surgido no "11º Festival Internacional de Curtas Metragens de São Paulo" a favor de um cinema feito a partir da experiência negra.

Mais recentemente, numa conversa sobre diferentes filmes, a curadora Tatiana Carvalho da Costa (2020) aponta a forma "QuilomboCinema" como uma prática de resistência, ancorada num longa trajetória de enfrentamento e fuga contra-coloniais e como um modo de fazer cinema tipicamente das pessoas negras no Brasil. Mais do que uma categoria identitária, a autora propõe compreender o cinema negro como um conjunto de práticas contra-coloniais ancoradas em experiências históricas de resistência, fuga, agregação comunitária e reinvenção coletiva da vida. O "QuilomboCinema" não designa uma essência estética negra, mas uma forma de articulação política e sensível que emerge das experiências históricas das populações negras no Brasil. O lastro da discussão sobre o cinema negro é evidente tanto para o "dogma feijoada" (Carvalho, 2018), como para o "QuilomboCinema" (2021) e ambos ressituam a questão da experiência negra como o ponto de partida para a produção de imagens.

Essa formulação permite deslocar o debate para além da pergunta sobre quem produz as imagens. Evidentemente, a autoria permanece uma questão fundamental, sobretudo em contextos marcados pela exclusão histórica de determinados grupos. Contudo, talvez seja necessário avançar para uma outra pergunta: como são produzidas as imagens, quais as condições de sua circulação e legitimação e qual linguagem é utilizada.

É precisamente nesse deslocamento que se situa o presente ensaio. Mais do que identificar a origem social dos realizadores, interessa-nos compreender as formas através das quais artistas negros, indígenas e afrodiaspóricos vêm produzindo imagens capazes de tensionar os regimes coloniais da representação. Em vez de tomar a autorrepresentação como ponto de chegada, propomos investigá-la como ponto de partida para uma reflexão sobre as poéticas, sensibilidades e formas de visualidade que emergem das experiências contemporâneas de racialização.

Há Também um Problema na Autorrepresentação?

Retornando ao ensaio "Que Negro É Esse na Cultura Negra?", Stuart Hall (2003) chama a atenção para uma questão fundamental nos debates contemporâneos sobre cinema negro, cinema indígena e imagens produzidas por sujeitos racializados: a autorrepresentação não elimina automaticamente os problemas da representação. Ao contrário, ela inaugura novos desafios teóricos, políticos e estéticos. Para o autor, a chamada "cultura popular negra" constitui um espaço profundamente contraditório. Trata-se de um "local de contestação estratégica" (Hall, 2003, p. 341), atravessado por disputas permanentes em torno dos significados da identidade, da memória e da diferença. Longe de representar uma essência cultural preservada ao longo do tempo, as culturas negras diaspóricas são resultado de processos históricos de deslocamento, violência, tradução, mistura e reinvenção. A diáspora, nesse sentido, não produz identidades estáveis, mas

identidades impuras e em movimento. Essa é uma das contribuições centrais de Hall para os estudos culturais. Segundo o autor, não existe uma origem negra pura a ser recuperada, nem uma experiência negra universal capaz de unificar todas as formas de produção cultural da diáspora. As identidades negras são constituídas por múltiplos atravessamentos históricos, geográficos, linguísticos e políticos: emergem de encontros e desencontros entre África, Américas, Europa e Caribe, sendo continuamente produzidas através de negociações, traduções e deslocamentos. É por essa razão que Hall rejeita qualquer concepção essencialista da identidade negra. Os repertórios culturais da diáspora não derivam de uma origem única, mas de processos permanentes de recombinação cultural. Trata-se de formações híbridas, produzidas simultaneamente por diferentes temporalidades e experiências históricas. Como observa o autor, a cultura negra diaspórica é sempre marcada pela diferença interna, pela heterogeneidade e pela incompletude.

Essa formulação aproxima-se das reflexões de Kobena Mercer (2013) sobre a necessidade de pensar uma estética diaspórica. Para o autor, mais do que expressar uma identidade fixa, a produção cultural negra articula experiências múltiplas e frequentemente contraditórias, uma vez que a diáspora produz sujeitos que habitam fronteiras, que transitam entre diferentes universos simbólicos e que elaboram suas experiências a partir de processos contínuos de tradução cultural.

Entretanto, a emergência da autorrepresentação trouxe consigo um paradoxo. Se, por um lado, ela permitiu que sujeitos historicamente silenciados passassem a produzir suas próprias imagens, por outro lado, frequentemente, manteve essas imagens aprisionadas em uma lógica de reação permanente ao colonialismo. Em muitos casos, a obra realizada por artistas negros ou racializados passou a ser interpretada prioritariamente como imagem de resistência, como se sua função política estivesse inevitavelmente vinculada à contraposição de uma imagem moderno-colonial ou à denúncia da opressão racial.

Essa expectativa produz uma nova forma de sobredeterminação da diferença: o artista negro torna-se responsável por representar a negritude; sua obra passa a ser lida como manifestação direta de uma identidade racial pré-definida; e a complexidade da experiência estética corre o risco de ser reduzida à afirmação de uma identidade coletiva. Em vez de escapar das classificações impostas pela colonialidade, a produção cultural pode acabar sendo novamente capturada por elas.

É nesse contexto que a obra de Castiel Vitorino Brasileiro assume particular relevância. Transitando entre a videoperformance, a escrita, a poesia e a investigação filosófica, a artista tem produzido um conjunto de trabalhos que desafiam os enquadramentos convencionais da identidade racial. Em seu ensaio "Quando o Sol Aqui Não Mais Brilhar: A Falência da Negritude" (2022), Castiel propõe uma reflexão radical sobre os limites das políticas identitárias quando estas se convertem em destinos fixos para sujeitos negros.

Ao escrever que deseja "rasgar de uma vez por todas o orgulho racial negro como o destino verdadeiro e irrevogável de nossas vidas escuras" (p. 21), a autora não rejeita a experiência histórica da racialização, mas questiona a transformação da negritude em horizonte único de inteligibilidade da existência. Sua crítica dirige-se precisamente à tendência de converter identidades políticas historicamente necessárias em essências ontológicas permanentes.

Nesse aspecto, suas reflexões dialogam diretamente com Stuart Hall. Para ambos, o problema surge quando a categoria "negro" deixa de ser compreendida como construção histórica e política e passa a funcionar como fundamento absoluto da experiência social. Hall (2003) observa que esse movimento acaba por naturalizar aquilo que deveria ser historicizado, pois esse argumento:

> é fraco porque naturaliza e des-historiciza a diferença, confunde o que é histórico e cultural com o que é natural, biológico e genético. No momento em que o significante "negro" é arrancado de seu encaixe histórico, cultural e político, e é alojado em uma categoria racial biologicamente constituída, valorizamos, pela inversão, a própria base do racismo que estamos tentando desconstruir (...) e uma vez que ele é fixado, somos tentados a usar "negro" como algo suficiente em si mesmo, para garantir o caráter progressista da política pela qual lutamos sob essa bandeira - como se não tivéssemos nenhuma outra política para discutir, exceto a de que algo é negro ou não é. (p. 345)

A crítica ao essencialismo não implica abandonar a política da diferença. Significa, antes, compreender que as identidades negras são múltiplas, provisórias e relacionais. A diáspora não produz uma única negritude, mas uma multiplicidade de experiências negras atravessadas por gênero, sexualidade, classe social, território, religião, nacionalidade e diferentes formas de pertencimento cultural.

Essa questão possui implicações importantes para o campo cinematográfico. Durante décadas, o debate sobre cinema negro esteve centrado, de forma legítima, na pergunta sobre quem produz as imagens. Contudo, à medida que a presença de realizadores negros, indígenas e periféricos se amplia, torna-se necessário avançar para uma outra dimensão da análise.

O desafio contemporâneo não consiste apenas em garantir a autorrepresentação, mas em compreender as formas através das quais essas imagens produzem mundos, sensibilidades e regimes de visualidade. Em outras palavras, a questão não é apenas quem fala, mas como fala; não apenas quem representa, mas quais formas de representação, percepção e imaginação são mobilizadas.

É nesse ponto que a noção de "contravisualidade" (Mirzoeff, 2016) adquire relevância. Mais do que inverter os polos da representação colonial, a contravisualidade busca produzir outras ontologias da imagem, outros modos de organizar o sensível e outras formas de existência visual. Nesse contexto, enfraquece a ideia de que haveria uma correspondência automática entre a identidade do autor e o caráter político da obra. Ser um sujeito negro, indígena ou periférico não garante, por si só, a emergência de uma visualidade contra-hegemônica.

A questão decisiva passa a ser outra: de que maneira determinadas formas estéticas conseguem deslocar os regimes coloniais de percepção e abrir espaço para experiências que excedem as categorias fixas da identidade? É precisamente nessa passagem da identidade para a forma — sem abandonar a importância histórica da identidade — que

se situa o debate contemporâneo sobre autorrepresentação, cinema negro e imagens diaspóricas e torna-se o lócus onde é possível pensar um *cinema racializado* capaz de agregar imagens próximas.

Nomear o Impossível: Cinemas Racializados Como Categoria

Este ensaio parte, portanto, da necessidade de buscar outras definições — talvez provisórias e insuficientes — capazes de pensar os processos artísticos produzidos por sujeitos historicamente atravessados pela racialização. A proposta de uma categoria como "cinemas racializados" não pretende substituir noções já consolidadas, como "cinema negro", "cinema indígena" ou "cinema afrodiaspórico". Tampouco pretende dissolver as diferenças históricas e políticas que constituem cada uma dessas experiências. Seu objetivo é outro: criar uma ferramenta analítica capaz de pensar zonas de contato, convergências, atravessamentos e ressonâncias entre produções que emergem de diferentes experiências da colonialidade.

A escolha do termo "racializados" não é casual. Diferentemente de categorias identitárias que podem sugerir essências culturais estáveis, a racialização remete a um processo histórico e político. Designa as operações através das quais determinados corpos, territórios e modos de existência foram produzidos como diferença dentro da lógica moderna-colonial. Falar em cinemas racializados significa, portanto, deslocar a atenção das identidades em si para os regimes de poder que as constituem e para as formas estéticas que respondem, negociam ou escapam a esses regimes.

Essa perspectiva encontra afinidade com o pensamento decolonial, particularmente com sua crítica aos universalismos modernos e sua defesa de uma perspectiva pluriversal. Em vez de imaginar uma única forma legítima de produzir conhecimento ou de representar o mundo, a pluriversalidade reconhece a coexistência de múltiplos modos de existência, temporalidades e cosmologias. O surgimento de realizadores negros, indígenas, afrodiaspóricos e de outros sujeitos historicamente marginalizados inscreve-se justamente nessa abertura de horizontes epistêmicos e sensíveis que atravessa o campo contemporâneo das imagens.

Nesse contexto, a categoria "cinemas racializados" procura dar conta não apenas das diferenças, mas também das zonas híbridas, fronteiriças e indeterminadas que frequentemente escapam às classificações identitárias convencionais. As reflexões de Gloria Anzaldúa (2005) oferecem aqui uma chave importante. Ao formular a figura da consciência mestiça (*mestiza consciousness*), Anzaldúa não celebra uma mestiçagem conciliadora nem propõe a superação das diferenças por meio de uma síntese harmoniosa. Ao contrário, sua reflexão parte da experiência da fronteira, da contradição e da coexistência de múltiplos pertencimentos. A consciência mestiça emerge precisamente da capacidade de habitar tensões sem resolvê-las completamente.

É nesse sentido que recuperamos a noção de "uma mestiça" (*una mestiza*). Não como reafirmação do mito latino-americano da mestiçagem — frequentemente utilizado para apagar violências coloniais, desigualdades raciais e a centralidade das experiências negras e indígenas —, mas como possibilidade de pensar subjetividades constituídas por

deslocamentos, atravessamentos e negociações permanentes. A fronteira, em Anzaldúa (2005), não é um espaço de síntese pacífica, mas um território de conflito e criação.

Pensados a partir dessa perspectiva, os cinemas racializados não correspondem a uma identidade única nem a uma estética comum. Eles constituem um campo heterogêneo de práticas que compartilham uma relação crítica com os regimes coloniais da visualidade, ainda que mobilizem estratégias muito distintas entre si. Alguns operam através da denúncia e da contravisualidade; outros investem em experiências sensoriais, cosmológicas ou performativas; outros ainda recusam frontalmente as expectativas de representação associadas à identidade racial.

A categoria proposta busca justamente preservar essa heterogeneidade. Seu interesse não está em estabelecer uma nova identidade abrangente, mas em permitir a observação de aproximações entre cinemas negros, indígenas, afroeuropeus, afrodiaspóricos, *queer*, periféricos e fronteiriços sem reduzir suas diferenças constitutivas.

Dessa forma, como pensar, por exemplo, as aproximações entre o cinema dos povos Maxakali, as videoperformances de Castiel Vitorino Brasileiro, os filmes de Welket Bungué ou o trabalho de Ana Pi? Como descrever as ressonâncias que atravessam essas obras sem dissolvê-las numa categoria identitária única? Como compreender formas de criação que simultaneamente afirmam pertencimentos específicos e escapam a qualquer definição estável?

Essas questões tornam-se particularmente relevantes quando reconhecemos os limites do essencialismo estratégico que marcou parte dos debates sobre representação ao longo das últimas décadas. Categorias como "cinema negro" e "cinema indígena" continuam politicamente fundamentais, sobretudo em contextos de exclusão estrutural e disputa por reconhecimento. Contudo, o fortalecimento dessas categorias também exige uma reflexão crítica sobre seus próprios limites, evitando que identidades historicamente produzidas sejam convertidas em essências fixas.

A questão que se coloca, portanto, não é abandonar essas categorias, mas interrogá-las: como continuar mobilizando noções como "cinema negro" ou "cinema indígena" sem transformá-las em identidades fechadas? Como reconhecer a importância política da autorrepresentação sem reduzir a experiência estética à origem social do realizador? Como pensar formas de visualidade que emergem da racialização sem pressupor uma correspondência automática entre identidade e linguagem? São essas perguntas — mais do que respostas definitivas — que orientam as análises desenvolvidas nas páginas que seguem.

Imagens de um Cinema Racializado

Uma das questões centrais que atravessam os cinemas racializados diz respeito à tensão permanente entre representação e fuga. Se a crítica ao regime visual moderno-colonial revelou a violência histórica da representação do "outro" racializado, a emergência da autorrepresentação tampouco resolveu integralmente esse problema. Em muitos casos, o sujeito que passa a produzir suas próprias imagens continua aprisionado pela exigência de tornar-se legível, representável e inteligível segundo categorias previamente definidas.

É justamente contra essa captura que diversos artistas contemporâneos têm elaborado estratégias poéticas que deslocam a imagem para além da representação, aproximando-a da experiência, do ritual, da ancestralidade e da opacidade (Glissant et al., 2008).

As videoperformances de Castiel Vitorino Brasileiro constituem um exemplo particularmente significativo desse movimento. Durante o período em que este ensaio foi concebido, sua obra apresentou uma recusa radical das categorias identitárias disponíveis, recusando igualmente a obrigação de responder às expectativas associadas à arte negra, afro-brasileira ou travesti. Como afirma a artista:

> o que eu faço são convites e lembretes. Lembretes de que nós podemos viver outra história que não essa racial e de gênero (...). Não estou interessada em nenhuma dessas categorias. Eu estou interessada em me tornar perecível, em continuar perecível e tornar-se imensurável. (Prêmio PIPA, 2020, 00:01:10)

A questão colocada por Castiel não consiste em negar os processos históricos de racialização, mas em recusar que eles constituam o horizonte absoluto da experiência. Sua obra desloca a discussão da identidade para a transformação ontológica, produzindo imagens que se organizam em torno de estados de passagem, entidades invisíveis, ancestralidades, espíritos e temporalidades não lineares. Em trabalhos como *A Cambonagem e o Incêndio Inevitável*, o audiovisual aproxima-se do ritual, fazendo emergir um cinema produzido pelo corpo-espírito, um cinema em que a imagem já não opera apenas como representação do mundo, mas como dispositivo de relação entre mundos.

Essa dimensão aproxima-se de diversas cosmologias indígenas e afrodiaspóricas que recusam as separações modernas entre sujeito e objeto, matéria e espírito, humano e não humano. Como observa Juliano Gadelha (2022), as perspectivas anticoloniais frequentemente compreendem a existência a partir de uma continuidade entre diferentes formas de vida e agência, reconhecendo capacidades de ação e pensamento para além do sujeito humano moderno. Nesse sentido, os cinemas racializados desafiam não apenas os regimes de representação, mas as próprias ontologias que sustentam a visualidade moderno-colonial.

Algo semelhante pode ser observado na obra de Isael e Sueli Maxakali e no cinema realizado junto ao povo tikmũ'ũn. Em *Yãmĩyhex: As Mulheres-Espírito* (2019), Isael e Sueli Maxakali deslocam o cinema do regime da representação para o da presença. Os espíritos não aparecem como figuras simbólicas de uma cosmologia indígena, mas como agentes efetivos que participam da vida coletiva e da própria tessitura da imagem. Nesse contexto, o filme desafia uma das premissas fundamentais da visualidade moderno-colonial — a separação entre realidade e espiritualidade — e transforma o cinema em espaço de circulação entre diferentes formas de existência. Mais do que representar uma identidade indígena, *Yãmĩyhex* torna visível uma ontologia relacional na qual humanos, espíritos, cantos e território constituem uma mesma comunidade cosmopolítica. Uma das dimensões mais sofisticadas do filme é o uso do fora de campo — grande parte da força de *Yãmĩyhex* não está apenas no que aparece na tela, mas no que a imagem sugere sem tornar

completamente visível. Os cantos, os sons, os deslocamentos e os gestos apontam continuamente para presenças que excedem o enquadramento. Essa característica é recorrente no cinema Maxakali e está ligada à própria cosmologia tikmũ'ũn, na qual o visível é apenas uma parte das relações que constituem o mundo

Os filmes Maxakali não operam simplesmente como instrumentos de representação cultural ou etnográfica. Neles, os *yãmiy*, os espíritos-cantores, não aparecem como símbolos ou metáforas de uma cosmologia indígena: eles participam efetivamente da imagem. O cinema torna-se, assim, um espaço de circulação entre diferentes formas de existência, deslocando os limites entre documento, performance, ritual e experiência.

A obra de Welket Bungué ocupa um lugar singular no cinema afrodiaspórico contemporâneo ao deslocar a questão da identidade para o campo do trânsito, da fronteira e da circulação. Nascido na Guiné-Bissau e atuando entre África, Europa e América Latina, Bungué constrói uma filmografia marcada por experiências migratórias, memórias coloniais e deslocamentos transnacionais que recusam tanto a fixidez nacional quanto as narrativas essencialistas da origem. Seus filmes *Bastien* (2016), *Intervenção Jah* (2019), *Arriaga* (2019), *Mudança* (2020) ou *Calling Cabral* (Chamando Cabral; 2022) articulam cinema, performance, oralidade e gesto, fazendo do corpo um arquivo vivo onde se inscrevem histórias de diáspora, exílio e reinvenção. Nesse contexto, a autorrepresentação não aparece como simples afirmação identitária, mas como produção de novas formas de enunciação capazes de escapar às imagens coloniais e aos regimes hegemônicos de visibilidade. A ancestralidade, por sua vez, não surge como retorno a um passado estável, mas como movimento contínuo de atualização e circulação de memórias entre diferentes territórios. Suas obras habitam um espaço fronteiriço que aproxima África e Europa, memória e futuro, pertencimento e deslocamento, configurando aquilo que Gloria Anzaldúa (2005) denominou de "consciência mestiça". Ao mesmo tempo, suas narrativas fragmentárias e poéticas reivindicam aquilo que Édouard Glissant chamou de "direito à opacidade" (Glissant et al., 2018), recusando a transparência e a inteligibilidade total exigidas pelo olhar colonial. Mais do que representar a diáspora africana, o cinema de Bungué a performa, transformando a travessia em princípio estético, político e epistemológico e produzindo imagens que existem precisamente no movimento entre mundos.

Como sugere Achille Mbembe (2013/2014), a experiência negra moderna é marcada pela necessidade de reconstituir uma história fragmentada, mobilizando vestígios dispersos e arquivos incompletos. Nesse contexto, a autorrepresentação não corresponde apenas à afirmação de uma identidade, mas à produção de condições para sua própria invenção. Por essa razão, os cinemas racializados frequentemente assumem formas erráticas, fragmentárias e processuais: operam como arquivos em construção, como práticas de rememoração e reinvenção de mundos. Mais do que responder à pergunta "quem somos?", interessam-se pela possibilidade de criar novas formas de existência coletiva.

Essa estratégia aproxima-se daquilo que Denetem Touam Bona (2009/2020) denomina "marronagem". Historicamente associada às comunidades de escravizados fugitivos, a marronagem não constitui apenas um gesto de evasão física, mas uma prática permanente de invenção. Fugir, como observa o autor, não significa simplesmente escapar; significa produzir linhas de fuga capazes de interromper os mecanismos de captura

do poder. Trata-se de uma criatividade insurgente que transforma a própria condição de perseguição em potência de invenção, pois a estratégia de fuga de Bona sugere que "fugir não é ser posto para correr, mas, ao contrário, é fazer vazar o real e operar as variações sem fim para frear toda captura. A fuga é fuga criativa" (Gadelha, 2022, p.15). Essa criatividade fugidia é também o que está em jogo quando os cinemas racializados recusam não apenas a representação, mas também a representatividade — já que, como argumenta Gadelha (2022):

> tragam a pretitude para o cubo branco das artes e, quanto mais pretos ali presentes, menos pretos vemos ali ou se torna visível exatamente o preto que se tenta apagar. Ainda assim, não é o Negro que encontramos e sim o assombro da figuralidade do Negro. A ocupação de um fugitivo é sempre o pior pesadelo do Branco. (p. 15)

Diante do esvaziamento gerado pela crise da representação da imagem colonial e diante das armadilhas da autorrepresentação, os cinemas racializados partem em busca da desmaterialização, do transcendente, da imaterialidade da imagem do cinema — em busca de formas coletivas e pós-autorais de produção de imagens, e de processos instáveis de visionamento e captura, como os trazidos pelos dispositivos móveis e pelas narrativas seriadas. São obras que produzem formas de comunicação que não se oferecem integralmente ao olhar dominante — sua potência não reside apenas no que mostram, mas também naquilo que preservam como mistério.

Nesse ponto, a fuga aproxima-se daquilo que Édouard Glissant chamou de "direito à opacidade" (Glissant et al., 2008). Contra a exigência colonial de transparência, classificação e inteligibilidade total, a opacidade reivindica a legitimidade do que não pode ser completamente traduzido. Nem tudo precisa ser revelado, nem toda imagem precisa tornar-se plenamente acessível ao olhar hegemônico.

É precisamente nesse sentido que os cinemas racializados contemporâneos parecem deslocar-se da representação para a relação. Mais do que produzir imagens positivas ou inverter estereótipos, essas obras buscam criar outras formas de sensibilidade, outras temporalidades e outros modos de habitar o visível. Não se trata apenas de disputar quem aparece na imagem, mas de transformar as condições sob as quais a própria imagem se torna possível.

A consciência múltipla não busca resolver contradições; ela aprende a habitá-las. Ela nasce da experiência de quem vive entre línguas, cosmologias, geografias e regimes de saber distintos. Por isso, as subjetividades produzidas na diáspora, nas periferias, nos territórios indígenas e nas zonas de fronteira frequentemente elaboram estratégias poéticas que excedem as categorias identitárias convencionais. Mais do que responder ao centro, produzem outras cartografias do sensível.

Entre a ancestralidade e o futurismo, entre a memória e a invenção, entre a visibilidade e a opacidade, os cinemas racializados elaboram uma poética de fuga que não corresponde à negação do mundo, mas à criação de mundos outros. Sua tarefa talvez não seja simplesmente representar sujeitos historicamente excluídos, mas produzir formas de

existência capazes de escapar às capturas da modernidade colonial e abrir espaço para novas imaginações do sensível.

Portanto, não se trata mais de reivindicar simplesmente o direito de aparecer, mas de produzir modos de existência visual que escapem às capturas do olhar colonial. Nesse sentido, as obras de Castiel Vitorino Brasileiro, Ana Pi, Welket Bungué e Isael e Sueli Maxakali convocam outras formas de relação entre corpo, memória, ancestralidade e imagem, deslocando o campo da representação para um território mais instável e complexo. Como escreve Anzaldúa (2005):

> porque eu, uma *mestiça*, estou sempre passando de uma cultura para outra, porque estou em todas as culturas ao mesmo tempo, uma alma entre dois mundos, três, quatro, e minha cabeça fica girando com tantas contradições. Sou guiada por todas as vozes que falam comigo ao mesmo tempo. (p. 704)

Habitar esse *lócus fraturado* (Anzaldúa, 2005) significa existir na fronteira. Não uma fronteira entendida como linha divisória entre identidades estáveis, mas como um espaço de trânsito, conflito, tradução e criação. É dessa experiência que surge aquilo que Anzaldúa (2005) denomina "consciência mestiça": uma forma de percepção capaz de sustentar simultaneamente diferentes pertencimentos, temporalidades e sistemas de conhecimento sem a necessidade de reduzi-los a uma síntese conciliatória.

O filme *NoirBLUE* (2018), de Ana Pi, é uma obra fundamental para pensar deslocamentos contemporâneos da imagem negra para além da representação identitária. Situado entre videodança, ensaio audiovisual, performance e instalação, o trabalho articula corpo, movimento, diáspora e memória atlântica através de uma linguagem que recusa narrativas lineares e explicações didáticas. Em vez de reconstruir historicamente a diáspora africana por meio de documentos ou relatos, Ana Pi mobiliza o próprio corpo como lugar de inscrição da memória. Seus gestos, deslocamentos e coreografias funcionam como vestígios de trajetórias transatlânticas que permanecem ativas no presente. Mais do que representar um sujeito negro, *NoirBLUE* produz uma experiência sensível da diáspora. O filme desloca a imagem do campo da identidade para o campo da relação, da circulação e da transformação. É precisamente nesse movimento que sua potência estética e política se revela. Como comenta Jota Mombaça (2020):

> todos esses elementos realizam uma atmosfera, e nos sugerem que *Noir BLEU* não deve ser lido como um espetáculo, mas como a instauração performativa de um outro mundo. "Que mundo?", a leitora pode perguntar, cedendo à tentação da transparência. Mas uma das belezas do trabalho de Ana Pi é, precisamente, sua capacidade de instaurar um mundo sem torná-lo completamente visível. Criar essa força imaginária que – em face do mundo como o conhecemos (o mundo do capitalismo racial) e seus aparatos extrativistas – recusa a visibilidade como transparência é uma forma de auto-preservação das vidas e projetos especulativos negros. (para. 10)

É nesse sentido que identificamos aproximações entre artistas tão distintos quanto Isael e Sueli Maxakali, Ana Pi, Castiel Vitorino Brasileiro e Welket Bungué. Embora partam

de experiências históricas e contextos culturais específicos, suas obras compartilham uma recusa em se deixar reduzir à lógica binária da representação. Não se trata simplesmente de inverter a imagem colonial ou produzir uma imagem positiva em oposição à negativa; trata-se de deslocar as próprias condições através das quais a diferença é percebida e representada.

A própria Anzaldúa (2005) alerta para os limites de uma política fundada exclusivamente na reação. Permanecer na margem oposta do rio, respondendo continuamente ao poder, significa permanecer preso ao horizonte que o próprio poder estabelece. O contradiscurso, embora historicamente necessário, corre o risco de continuar orbitando aquilo que pretende negar. Para a autora, a tarefa mais radical consiste em abandonar a lógica da oposição e criar novas formas de existência. Como escreve a autora, toda reação permanece condicionada por aquilo contra o qual reage. A transformação efetiva surge quando se torna possível agir a partir de outros referenciais, fundando territórios inéditos de imaginação e experiência. Não se trata de ocupar a margem oposta, mas de inventar outros caminhos de travessia.

Essa reflexão permite compreender por que muitos processos artísticos contemporâneos produzidos por sujeitos racializados já não se organizam prioritariamente em torno da denúncia ou da resistência direta. Embora a violência colonial continue operando, essas obras frequentemente deslocam seu foco para a invenção de outras cosmologias, temporalidades e formas de relação com o mundo. O centro da questão deixa de ser apenas aquilo que se combate e passa a ser aquilo que se cria.

Os saberes da encruzilhada (Anzaldúa, 2005) que atravessam esses cinemas desafiam os regimes hegemônicos de representação precisamente porque recusam a transparência exigida pelo olhar colonial. Não se apresentam como identidades plenamente decifráveis nem como discursos completamente traduzíveis. Ao contrário, produzem zonas de ambiguidade, silêncio, multiplicidade e indeterminação.

Nesse ponto, a contravisualidade (Mirzoeff, 2016) deixa de ser apenas uma política da oposição para aproximar-se de uma política da opacidade. Como sugere Édouard Glissant, o direito à opacidade constitui também um direito à existência (Glissant et al., 2008). Nem tudo precisa ser revelado, explicado ou tornado inteligível segundo os códigos do Ocidente moderno. Existem formas de conhecimento que sobrevivem justamente porque preservam suas zonas de sombra, seus segredos e seus excessos.

Talvez seja essa uma das contribuições mais importantes dos cinemas racializados no século XXI: não apenas produzir imagens de sujeitos historicamente excluídos, mas transformar as próprias condições de visibilidade; não apenas reivindicar presença, mas reivindicar o direito à complexidade; não apenas ocupar o quadro, mas alterar os regimes de percepção que organizam o que pode ser visto, compreendido e sentido.

Mais do que uma política da representação, essas obras apontam para uma política da relação, da fronteira e da opacidade: imagens que existem simultaneamente em muitas margens, falam muitas línguas e recusam a captura por qualquer identidade definitiva.

Considerações Finais: Para Além da Representação

O presente ensaio não pretendeu esgotar as questões levantadas pela categoria "cinemas racializados". Ao contrário, seu objetivo foi abrir um campo de investigação ainda em formação, propondo uma ferramenta conceitual capaz de aproximar experiências audiovisuais que, embora distintas entre si, compartilham um tensionamento comum dos regimes modernos-coloniais de visualidade. A hipótese que orientou este percurso é a de que as categorias "cinema negro", "indígena", "decolonial" ou "periférico" não perderam força, nem relevância política, mas os processos artísticos contemporâneos produzidos por sujeitos racializados frequentemente excedem os limites conceituais que as constituíram.

Ao longo destas páginas, observamos que a crise da representação não conduziu apenas à emergência da autorrepresentação, mas também ao aparecimento de formas cada vez mais complexas de recusa da própria lógica representacional. Em muitos dos trabalhos aqui analisados, a questão central já não consiste em ocupar um lugar de visibilidade negado historicamente, mas em transformar as condições através das quais algo pode tornar-se visível. Trata-se de uma mudança significativa de paradigma. A disputa desloca-se do conteúdo da imagem para os regimes de percepção que organizam a própria experiência do olhar.

Nesse contexto, os cinemas racializados parecem operar um duplo movimento. Por um lado, continuam inscritos nas lutas históricas por reconhecimento e por redistribuição dos meios de produção da imagem. Por outro, recusam reduzir-se à função de representar identidades fixas ou comunidades estáveis. O que emerge dessas obras não é apenas uma política da presença, mas uma política da relação, da opacidade e da transformação ontológica.

Nos filmes que aqui trouxemos, a recorrência de figuras espirituais, entidades ancestrais, temporalidades não lineares, cosmologias indígenas e afrodiaspóricas, bem como a centralidade de experiências rituais e performativas, sugere que estamos diante de um deslocamento mais profundo. Os cinemas racializados parecem desafiar uma das premissas fundamentais da tradição ocidental da imagem: a separação entre representação e presença. Em muitos desses trabalhos, a imagem não funciona apenas como mediação entre sujeito e mundo, mas como lugar de passagem, encontro e atualização de forças que excedem a materialidade visível.

Por essa razão, talvez seja insuficiente compreender essas obras apenas a partir dos debates clássicos sobre identidade, estereótipo ou representatividade. O que está em jogo é também uma disputa ontológica. Ao incorporar espíritos, ancestrais, entidades da floresta, mortos, sonhos e dimensões invisíveis da experiência, esses cinemas colocam em questão a própria definição moderna do real. A imagem deixa de ser exclusivamente uma superfície de representação para tornar-se um espaço de coexistência entre múltiplos regimes de existência.

Essa transformação também afeta profundamente a noção de "autoria". A tradição ocidental do cinema consolidou-se em torno da figura do autor individual, responsável por uma visão singular do mundo. Entretanto, experiências como o cinema Maxakali,

bem como diversas práticas audiovisuais coletivas negras, indígenas e periféricas sugerem a emergência de formas pós-autorais de criação. Nelas, a imagem não pertence inteiramente a um indivíduo, mas resulta de relações complexas entre comunidade, ancestralidade, território, memória e experiência compartilhada. A autoria torna-se relacional, distribuída e muitas vezes inseparável dos processos coletivos que a tornam possível.

Ao mesmo tempo, a crescente presença de dispositivos móveis, plataformas digitais, redes sociais e formatos seriados reconfigura radicalmente os modos de circulação dessas imagens. A websérie, o vídeo-performativo, o arquivo digital e as múltiplas formas de audiovisual produzido para ambientes online desafiam as fronteiras tradicionais entre cinema, arte contemporânea, performance e cultura digital. Mais do que simples transformações tecnológicas, essas mudanças alteram os regimes de visibilidade, autoria e recepção que historicamente organizaram o campo cinematográfico.

Fugir não significa desaparecer, mas inventar formas de existência capazes de escapar à captura. Os cinemas racializados operam precisamente nesse registro. Suas imagens frequentemente recusam a transparência, a estabilidade identitária e a legibilidade imediata. Produzem zonas de indeterminação onde a imagem permanece parcialmente inacessível, preservando aquilo que Édouard Glissant chamou de "direito à opacidade" (Glissant et al., 2018).

Talvez seja justamente aí que reside uma de suas contribuições mais importantes para o pensamento contemporâneo da imagem: em vez de reivindicarem apenas o direito de serem vistos, esses cinemas reivindicam também o direito de não serem completamente decifrados. Não apenas o direito à representação, mas o direito ao mistério. Não apenas o direito à visibilidade, mas o direito à complexidade.

Dessa forma, os cinemas racializados não nos convidam apenas a rever os modos pelos quais representamos sujeitos historicamente marginalizados. Eles nos convocam a repensar as próprias categorias através das quais compreendemos a imagem, a autoria, a identidade, a memória e o real. Mais do que um conjunto de obras, constituem um campo de experimentação estética e política capaz de deslocar profundamente as bases epistemológicas que sustentaram a tradição moderna do cinema.

Permanecem abertas, portanto, algumas questões que poderão orientar pesquisas futuras: de que modo a presença do corpo-espírito e das cosmologias ancestrais reconfigura as teorias da imagem formuladas a partir da modernidade ocidental? Como pensar uma crítica cinematográfica capaz de lidar com obras que reivindicam a opacidade como estratégia estética e política? Que ferramentas conceituais permitem compreender formas coletivas e pós-autorais de criação audiovisual? E, finalmente, como os cinemas racializados podem contribuir para a construção de uma teoria da imagem produzida desde as experiências do Atlântico Negro, das diásporas e dos territórios indígenas, sem reproduzir os universalismos que historicamente procuraram enquadrá-los?

Mais do que respostas definitivas, estas perguntas indicam um horizonte de investigação. Um horizonte em que a imagem deixa de ser apenas aquilo que vemos e passa a ser também aquilo que, resistindo à captura, continua a nos escapar.

Referências

Anzaldúa, G. (2005). La conciencia de la mestiza: Rumo a uma nova consciência. *Estudos Feministas*, *13*(3), 720–737.

Bona, D. T. (2020). *Cosmopoéticas do refúgio* (M. Duchiade, Trad.). Cultura e Barbárie. (Trabalho original publicado em 2009)

Carvalho, N. dos S. (2018). Dogma feijoada: A invenção do cinema negro brasileiro. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, *33*(96), Artigo e339612. https://doi.org/10.17666/339612/2018

Costa, T. C. (2020). QuilomboCinema: Ficções, fabulações, fissuras. In *forumdoc.bh.2020: 24º Festival do Filme Documentário e Etnográfico – Fórum de Antropologia e Cinema* (pp. 224–229). Filmes de Quintal.

Gadelha, J. J. B. (2022). O sensível negro: Rotas de fuga para performances. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, *9*(4), 1–24.

Glissant, É., Costa, K. P., & Groke, H. de T. (2008). Pela opacidade. *Revista Criação & Crítica*, (1), 53–55. https://doi.org/10.11606/issn.1984-1124.v0i1p53-55

Hall, S. (2003). *Da diáspora: Identidades e mediações culturais* (A. La Guardia, Trad.). Editora UFMG. (Trabalho original publicado em 2003)

hooks, b. (2019). *Olhares negros: Raça e representação* (V. Silva, Trad.). Elefante. (Trabalho original publicado em 2004)

Mbembe, A. (2014). *Crítica da razão negra* (M. Lança, Trad.). Antígona. (Trabalho original publicado em 2013)

Mercer, K. (2013). *Welcome to the jungle: New positions in Black cultural studies*. Routledge.

Mirzoeff, N. (2016). O direito a olhar. *ETD – Educação Temática Digital*, *18*(4), 745–768. https://doi.org/10.20396/etd.v18i4.8646472

Mombaça, J. (2020). Escuro e não representação. Sobre *Noir Bleu* de Ana Pi. *Revista DR*, (5). https://revistadr.com.br/posts/escuro-e-nao-representacao-sobre-noirblue-de-ana-pi/

Nagib, L. (Ed.). (2002). *O cinema da retomada: Depoimentos de 90 cineastas dos anos 90*. Editora 34.

Prêmio PIPA. (2020, 21 de julho). *PIPA 2021 | Castiel Vitorino Brasileiro* [Vídeo]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=Z_8v9rc9nEU&t=119s

Sales, M., & Assumpção, P. (2019). Estéticas especulativas decoloniais. *Revista Vazantes*, *3*(1).

Sales, M., & Cabrera, J. (2020). As práticas artísticas contemporâneas no contexto ibero-americano e o pensamento pós-colonial e decolonial. *Revista Incomum*, *1*(1), 1–24

Shohat, E., & Stam, R. (2006). *Crítica da imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação* (M. Soares, Trad.). Cosac & Naify. (Trabalho original publicado em 1994)

Nota Biográfica

Michelle Sales é curadora independente, professora associada da Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro. É pesquisadora do Programa de Pós-Graduação em Multimeios da Universidade Estadual de Campinas. Foi investigadora

integrada do Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX da Universidade de Coimbra entre 2010 e 2020. Coordena a rede de pesquisa Cinemas Pós-Coloniais e Periféricos, entre Brasil e Portugal. Sua pesquisa articula cinema, arte contemporânea e pensamento pós-colonial e decolonial, com especial atenção às cinematografias africanas, afro-diaspóricas e periféricas, às relações entre Brasil, Portugal e África de língua portuguesa, com atenção às formas de autoinscrição, memória, território e representação.

ORCID: https://orcid.org/0000-0003-1589-4003
Email: sales.michelle@eba.ufrj.br
Morada: Av. Pedro Calmon, 500 - Cidade Universitária da Universidade Federal do Rio do Janeiro, Rio de Janeiro - RJ, 21941-901, Brazil

Submetido: 05/06/2026 | Revisto: 12/09/2026 | Aceite: 14/09/2026

Este trabalho encontra-se publicado com a Licença Internacional Creative Commons Atribuição 4.0.