

**FICÇÃO VISIONÁRIA E ANTICOLONIALIDADE NO FILME
"O QUE NÃO TEM ESPAÇO ESTÁ EM TODO LUGAR",
DE JOTA MOMBAÇA**

*FICCIÓN VISIONARIA Y ANTICOLONIALIDAD EN
"LO QUE NO TIENE ESPACIO ESTÁ EN TODAS PARTES", UNA PELÍCULA DE
JOTA MOMBAÇA*

*VISIONARY FICTION AND ANTICOLONIALITY IN
"WHAT HAS NO SPACE IS EVERYWHERE", A FILM BY JOTA MOMBAÇA*

Fernando do Nascimento Gonçalves¹ 
Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O artigo discute o filme-ensaio “O que não tem espaço está em todo lugar” (2020), da artista visual Jota Mombaça, que realiza debates sobre racismo interseccionado com classe, gênero e sexualidade através de textos, performances, instalações, filmes e fotografias. Realizado durante a pandemia do Covid-19, o filme é uma espécie de diário de viagem fabulado a partir da ressignificação de arquivos de deslocamentos da artista entre Lisboa, Fortaleza e Berlim. Com ele, a artista faz um manifesto contra a violência e exclusão de corpos e subjetividades que não se encaixam no modelo moderno-capitalístico do homem ocidental, branco, cisgênero e heterossexual. O texto discute as operações enunciativas acionadas no filme e seu papel na crítica de Mombaça a essas lógicas de violência. Conclui-se que tais estratégias, por um lado, impregnadas de gestos de errância, velocidade e instantaneidade, corporificam dores e interdições, mas, por outro, implicam um pacto com a vida, no qual corpos e subjetividades dissidentes, exatamente por não poderem existir no mundo, precisam ser afirmados em todo lugar.

Palavras-chave: Anticolonialidade; Ficção Visionária; Filme-Ensaio; Corpos dissidentes; R/existência.

¹ Professor no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Doutor em Comunicação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. Este artigo resulta de pesquisa financiada pela Faperj e pelo CNPq. E-mail: goncalvesfernandon@gmail.com

Resumen: El artículo aborda el ensayo fílmico “Lo que no tiene espacio está en todas partes” (2020), del artista visual Jota Mombaça, que conduce debates sobre el racismo intersectados con la clase, el género y la sexualidad a través de textos ensayísticos, performances, instalaciones, películas y fotografías. Realizada durante la pandemia de Covid-19, la película es un diario de viaje basado en la fabulación de archivos de los recorridos del artista entre Lisboa, Fortaleza y Berlín. Por medio de eso, la artista construye un manifiesto contra la violencia y la exclusión de cuerpos y subjetividades que no encajan en el modelo moderno-capitalista del hombre occidental, blanco, cisgénero y heterosexual. El texto discute las operaciones enunciativas desencadenadas en la película y su papel en la crítica de Mombasa a estas lógicas de violencia. Se concluye que tales estrategias, impregnadas de gestos errantes, de rapidez e instantaneidad, encarnan, por un lado, el dolor y las interdicciones, pero, por otro lado, implican un pacto con la vida, en el que cuerpos y subjetividades disidentes, precisamente por no poder existir en el mundo, necesitan ser afirmadas en todas partes.

Palabras-llave: Anticolonialidad; Ficción visionaria; Cine-Ensayo; Cuerpos disidentes; R/existencia.

Abstract: The article discusses the film-essay “What has no space is everywhere” (2020), by the visual artist Jota Mombaça, who conducts debates on racism intersected with class, gender and sexuality through texts, performances, installations, films and photographs. Made during the Covid-19 pandemic, the film is a kind of travel diary based on the reframing of archives of the artist's journeys between Lisbon, Fortaleza and Berlin. In so doing, the artist forges a manifesto against violence and exclusion of bodies and subjectivities that do not fit the modern-capitalistic model of the western, white, cisgender and heterosexual man. The text discusses the enunciative operations triggered in the film and their role in Mombasa's critique of such logics of violence. It is concluded that such strategies, impregnated with wandering gestures, speed and instantaneity, embody, on the one hand, pain and interdictions, but, on the other hand, imply a pact with life, in which dissident bodies and subjectivities, precisely because they cannot exist in the world, need to be affirmed everywhere.

Keywords: Anticoloniality; Visionary Fiction; Film-Rehearsal; Dissident bodies; R/existence.

DOI:[10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211328](https://doi.org/10.11606/issn.1676-6288.prolam.2023.211328)

*Recebido em: 30/04/2023
Aprovado em: 19/11/2023
Publicado em: 30/11/2023*

1 Introdução

Este artigo discute o filme-ensaio² "O que não tem espaço está em todo lugar" (2020), da escritora, pesquisadora, ativista e artista visual brasileira Jota Mombaça. Sediada atualmente em Lisboa e atuante na cena artística internacional, Mombaça se vê como uma artista em trânsito, estrangeira em seu país de origem. Uma das questões que a atravessa é o legado colonial, que atravessa, além de seu próprio corpo e existência, o tratamento dado ao racismo, classe e interseccionalidade de gênero e sexualidade em seus textos ensaísticos, performances, vídeos, fotografias e instalações.

Mombaça encontra no circuito internacional de arte contemporânea uma das arenas de luta e de produção de uma visibilidade "dissensual" por meio de seu corpo negro, gordo, nordestino e não-binário. A artista aposta na ficção visionária ou especulativa como método e tática de construção de uma crítica anticolonial nos circuitos acadêmico e da arte, notadamente espaços de poder. O termo ficção visionária foi cunhado originalmente pelas escritoras e ativistas estadunidenses Walidah Imarisha e Adrienne Brown³ para designar uma forma de imaginação política que parte de situações concretas do presente para entendê-las ou narrá-las de outra forma, como parte do esforço de vislumbrar outros mundos e/ou futuros possíveis e desejados.

Em "O que não tem espaço está em todo lugar", a ficção visionária constitui ao mesmo tempo um método e uma forma expressiva, em que a imaginação se relaciona intimamente com a prática de revisitação e ressignificação de arquivos para criar outras narrativas possíveis sobre eles. No campo das artes visuais, esse retrabalho é certamente uma estratégia

²Esse termo tem sido utilizado no campo do cinema como "chave de leitura para um conjunto de obras marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico. A expressão também designa formas de produção não-ficcional mais ou menos afastadas do cânone do documentário e dos seus principais modos de representação institucionalizados, como o expositivo, o observacional e o participativo, bem como do cinema experimental". Cf. ALMEIDA, 2018, p. 92.

³ Co-editoras da antologia *Octavia's Brood: Science Fiction Stories From Social Justice Movements*, cujo título é inspirado na também escritora estadunidense de ficção científica Octavia Butler. Essas escritoras, por sua vez, são grandes inspirações para Jota Mombaça, que usa o termo ficção visionária em seus textos e aplica seu princípio em vários de seus trabalhos de artes visuais.

comunicativa explorada há tempos para fazer comentários e críticas sociais e políticas, como no caso das fotomontagens dadaístas e surrealistas, ou para explorar questões relacionadas à verdade e à autoridade dos próprios arquivos, como é frequente no contexto da arte contemporânea. Com isso, os artistas buscam questionar essa verdade e essa autoridade e oferecer outras perspectivas sobre as grandes narrativas da História e a próprias formas de representação, de modo a poderem intervir poética e semioticamente sobre os processos de produção de memória e esquecimento e de construção de identidades e também das violências e exclusões a ela ligadas.

É o caso do filme-ensaio de Mombaça. Nele, a artista apoia-se na apropriação e no retrabalho de elementos materiais, discursivos e simbólicos para desenhar uma crítica política e inventar novos lugares de enunciação sobre o mundo como lugar traumático (MOMBAÇA, 2021). Interseccionando literatura e artes visuais, o filme realiza um trabalho sobre arquivos históricos, midiáticos, corporais, de natureza visual e sonora, com base em suas próprias experiências.

A obra foi realizada por meio da fabulação⁴ de fragmentos de arquivos pessoais de momentos de isolamento social e de trechos de seus deslocamentos entre Lisboa, Fortaleza e Berlim, em 2020. Como muitos de seus trabalhos, escritos e intervenções em circuitos institucionalizados⁵, o filme articula suas discussões sobre monstruosidade e colonialidade⁶. Encomendado pelo Instituto Moreira Salles, o curta tem duração de 10'42" e

⁴ A noção de fabulação aqui se apoia em Deleuze e Guattari (1992), para quem fabular consiste em um trabalho intensivo com as formas expressivas que dota de qualidades particulares algo que é visto, vivido ou narrado, potencializando sua capacidade de afetar nossa percepção e apreensão do real. A fabulação é entendida aqui como estratégia enunciativa que se apropria de elementos diversos e de distintas naturezas e que podem então ser transformados em forma-pensamento por meio de um jogo sógnico com seus fragmentos. É por meio dessa operação que surge o que, nas artes visuais, Luiz Claudio da Costa chamou de "efeito arquivo", experiência na qual as imagens não valem ou bastam apenas por si mesmas ou por seus contextos, mas como elemento dotado de uma "presença cindida entre a atualidade imobilizada e a virtualidade múltipla" (DA COSTA, 2004, p. 47).

⁵ O texto evocará particularmente a performance "A gente combinamos de não morrer", uma imagem de 2017 contida no artigo "Plantação cognitiva" (2020), e o último livro de Mombaça, "Não vão nos matar agora", publicado em 2021, e o vídeo da *live* de lançamento do referido livro no Youtube, que tem o mesmo nome do livro.

⁶ O termo se refere ao conceito de colonialidade de poder, central no pensamento latino-americano descolonial, e que é caracterizado por Aníbal Quijano (2005) como um projeto que se constitui a partir da modernidade europeia e seu projeto de exploração e dominação, mas que persiste hoje sob outras formas de poder. Para Quijano, esse projeto se articula em torno do controle da economia, da autoridade, do gênero e da sexualidade, do conhecimento e da subjetividade, por meio de lógicas materiais e simbólicas que operam dentro de uma racionalidade redutora e universalizante e de um modelo econômico predatório e excludente.

foi apresentado pela primeira vez no Brasil em 2020 e depois, em 2021, no Fuso, festival português de videoarte.

A artista considera o filme como um desabafo e um diário de viagem. Mas, como veremos, desabafo e viagem são, como seu próprio corpo, dados que ela aciona para viabilizar sua imaginação política. A obra traz elementos estéticos e conceituais-chave frequentes em suas obras, como o uso combinado da palavra, da imagem e do próprio corpo em performance. Tais elementos constituem presenças densas e contundentes com os quais ela vai realizar uma bricolagem audiovisual feita de uma profusão de imagens fixas e em movimento, múltiplas telas e superposições costuradas por estranhas sonoridades e narrações em *off*.

"O que não tem espaço está em todo lugar" pensa esses deslocamentos e essas multiplicidades enunciativas como forma de especular possibilidades de sobreviver concreta e simbolicamente à violência colonial e exclusão de corpos e de subjetividades impossíveis como as dela, que não cabem no modelo moderno-capitalístico universalizado do homem branco, cis, europeu e que, por isso mesmo, buscam criar espaços de re-existência através de estratégias de movência e simultaneidade.

2 Um corpo fugitivo

Quando tentamos analisar um sistema impositivo, sempre temos de olhar para suas margens. Elas fazem parte do próprio sistema que as cria. São vidas que não conseguem entrar no sistema que, simultaneamente, lhes foi imposto. Sua imposição não é estar fora do sistema, mas ser a margem. São os monstros que confirmam o normal da normalidade.

Brigitte Vasallo

Corpo, palavra e imagem são matérias-primas de Jota Mombaça. Elas são acionadas frequentemente em seus trabalhos e ações para realizar uma crítica e um combate que apontam para as possibilidades de pensar e existir em meio às feridas deixadas pelo Colonialismo. Partindo da

experiência física e subjetiva de exclusão e da violência contra corpos racializados e dissidentes de gênero e sexualidade, como o seu próprio, Mombaça usa esses elementos para montar um corpo-manifesto que ao mesmo tempo lhe permite fazer uma denúncia visceral dos sistemas neocoloniais que reproduzem atualmente essas violências através de outras formas de dominação.

A ideia de um corpo-manifesto não deve ser entendida aqui de forma literal ou se confundir com a presença em si de seu corpo ou com gestuações ostensivas comuns em algumas de suas performances, como “A gente combinamos de não morrer”⁷ (2018), onde Mombaça faz uma leitura poética e empunha uma faca feita com cacos de vidro, madeira e cadarços vermelhos (**FIG.1**).

Figura 1 – Trecho do vídeo da performance “A gente combinamos de não morrer” (2018).



Fonte: www.artebrasilios.com.br

Nesse trabalho, a artista mobiliza esses gestos para tratar simbolicamente da precariedade das próprias formas de defesa desses corpos contra as violências que lhes são impostas. O corpo-manifesto se constrói, nesse caso, tanto pela ação do corpo que empunha a faca quanto pela leitura-poética e pela própria faca improvisada. Esse corpo-manifesto seria, portanto, a performance do dissenso e da desobediência a normas e padrões e se apresenta de diferentes formas em seus trabalhos. Outro

⁷ O título se refere a um conto de Conceição Evaristo em seu livro *Olhos d'água*, onde a discordância da regência verbal consiste em uma licença poética. A discordância verbal é tomada por Mombaça como uma forma metafórica da desobediência de corpos e modos de vida que não se encaixam nos padrões raciais e cis-hetero-normativos.

gesto muito utilizado por ela, por exemplo, é a rasura que faz no interior de seus textos ensaísticos e fotos (**FIG. 2**), intervenções que usa para produzir uma certa “opacidade”⁸ e tentar escapar a uma visibilidade e inteligibilidade excessivas, capazes de fazer com que seja lida e compreendida de modos redutores e essencialistas.

Figura 2 – Sem título (2017)



Fonte: <https://www.afterall.org/article/the-cognitive-plantation>.

No filme, esse corpo-manifesto vai ser forjado através de outros gestos, como a combinação de narrações em *off* com arquivos audiovisuais multi-temporais de seus deslocamentos pelo mundo durante a pandemia do Covid-19, enquanto participava de projetos e exposições. Como veremos, esses gestos carregam a força “dissensual” de sua própria carne, espaço que usa poética e esteticamente para discutir as relações entre corpo e morte e com a qual cartografa, denuncia e tenta escapar a esse estado/lugar constante de negação e violência, que ela associa à noção do trauma colonial.

Analisado por Fanon (2008), o trauma colonial, que operou inicialmente sobre os corpos racializados, é um evento extemporâneo complexo produzido pela modernidade ocidental europeia a partir da

⁸ Uma referência ao texto “Pela Opacidade”, de Édouard Glissant (2008).

invenção da categoria de raça, com a qual legitimou-se a inferiorização e violência contra determinados corpos, povos, lugares e modos de vida. Contudo, esse trauma não se reduz ao aspecto racial, mas à vida e à diversidade como um todo, pois se relaciona diretamente com as colonialidades de poder, do saber e do próprio ser, como aponta Quijano (2005). O trauma abarca, portanto, além das questões raciais, de gênero e sexualidade, as visões de mundo e os modos de vida, que também são vetores de constituição de sujeitos e mundos.

Em seu desejo de fazer implodir esse mundo traumático, questionando “molecularmente” seus princípios materiais, simbólicos, subjetivos e ontológicos de dominação e destruição, o corpo-manifesto de Mombaça vai se manifestar por meio de uma outra operação central muito presente no filme: a fuga. A noção de fuga aqui tem certamente a ver com o gesto do deslocamento, mas não deve ser entendida com uma simples evasão, e sim, como a ação de estilhaçar as ficções da modernidade a partir da manutenção da existência de corpos e espaços sempre em risco. Nos trabalhos da artista, o gesto de fugir para não morrer pode ser entendido como um esforço permanente de testemunhar e de nomear as ruínas do presente para torná-las visíveis e seguir colocando-as em questão, a fim de que sejam ao menos corrompidas.

A fuga como ação poética, estética e política em Mombaça é, portanto, uma estratégia de sobrevivência e de roubar tempo ao presente. Re/Existir, ocupar, circular. São esses aspectos performáticos que vemos no filme, que aborda poeticamente, como em diversos de seus trabalhos, a exclusão e o genocídio cotidiano dos corpos e subjetividades dissidentes através de uma estética da fuga.

3 Uma estética *on the run*

DESEJAMOS PROFUNDAMENTE QUE O MUNDO COMO NOS FOI DADO ACABE. E esse é um desejo indestrutível. Fomos submetidas a todas as formas de violência, fecundadas no escuro impossível de todas as formas sociais, condenadas a nascer já mortas, e a viver

contra toda formação, no cerne oposto de toda formação. Desejamos profundamente que o mundo como nos foi dado acabe. E que ele acabe discretamente, no nível das partículas, na intimidade catastrófica deste mundo destituído de mundo, este mundo que até a própria terra rejeita.

Jota Mombaça

Para compor seu diário de viagem, com o qual Mombaça põe seu corpo impossível em cena e o faz ocupar espaços onde não deveria ou não poderia estar, o filme aciona e mescla elementos e referências estéticas e de linguagem de distintas tradições experimentais do cinema documental, como os de Chris Marker, que aposta igualmente na fabulação de imagens de arquivo, através do uso dos *stills* fotográficos e da narrativa em *off*; aciona também múltiplas telas e narrativas simultâneas, como em Peter Greenaway. O filme faz uso dos quadros fotográficos cinetizados, imagens *flow* conjugadas com conteúdos feitos para o *reels* do Instagram e narrações em *off* para produzir uma intertextualidade audiovisual cujos efeitos são o de produzir e situar uma presença sempre deslocada e em trânsito, atravessada todo o tempo por múltiplos afetos, de tanto de interdição e quanto de liberdade.

Já no início do filme, vemos essa sucessão de quadros fotográficos, em que Mombaça aparece em seu quarto, durante o período de isolamento social em Lisboa, no início da pandemia do Covid-19. Os quadros nos mostram detalhes do ambiente, objetos e roupas espalhadas e a artista sentada na cama mexendo no celular. Enquanto as cenas desfilam, ouvimos uma sonoridade lúgubre e uma narrativa em *off* em inglês que faz uma lista de nomes de escritores e escritoras que se suicidaram e com os quais ela se identifica (**FIG. 3**).

Figura 3 – Frame do filme. 1'03''

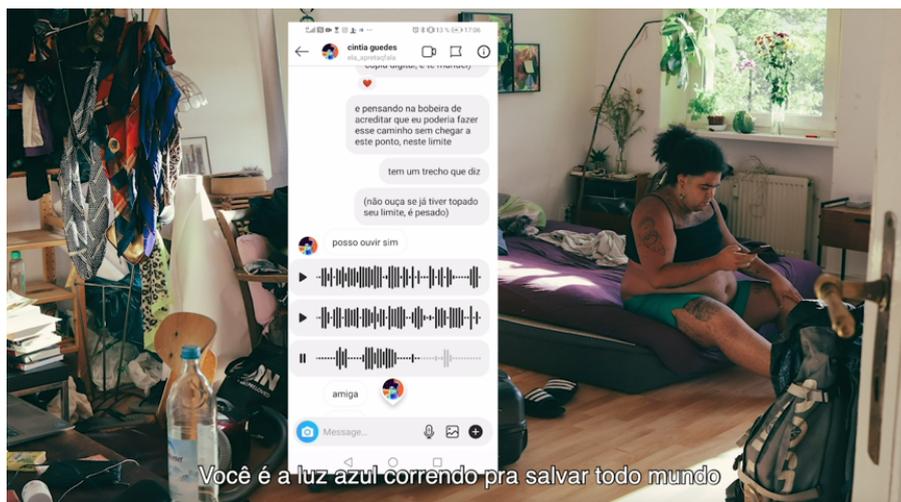


Fonte: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>

São nomes, segundo ela, contidos em uma lista de 144 páginas encontradas na Wikipedia e tantos outros não listados pelo Google, que também escolheram morrer e com as quais ela igualmente se identifica. Corte para um fundo negro. Ela nos fala também sobre pessoas que não escolheram morrer, mas que estão desaparecidas e/ou que foram silenciadas. Surge então uma imagem da artista sentada na cama. A imagem treme e é cortada novamente. Volta com a imagem de uma tela de celular aberta no whatsapp, superposta à imagem do quarto, onde a vemos lendo poemas da escritora *queer* sul-africana Koleka Putuma⁹ para a amiga, professora e pesquisadora de relações raciais e de gênero Cintia Guedes. **(FIG. 4)**.

⁹ Os detalhes de nomes e ações contidas nas descrições das cenas do artigo têm como base as informações disponibilizadas pela própria artista na ficha técnica do filme.

Figura 4 – Frame do filme. 3'03”.



Fonte: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>

Nesse momento-desabafo, observamos como o uso combinado do som, da cinetização dos quadros fotográficos e da narrativa em off criam uma ambiência soturna com a qual Mombança vai abordar a questão da fragilidade e do peso da vida, tanto para escritorxs conhecidxs quanto para pessoas negras, trans e não-binárias como ela. Essas cenas iniciais compartilham a própria angústia, a solidão e o desamparo que acomete vidas como a dela ou com as quais ela se identifica, vidas que decidiram ou não conseguiram mais viver, que foram interrompidas ou que estão constantemente em risco de ser exterminadas. Note-se que essa angústia existencial é também política e é reforçada pelo peso do isolamento social imposto pela pandemia e por sua codificação, através do uso de seus arquivos pessoais e com o qual dá concretude a seu estado pessoal e social de solidão e desamparo.

Com o cruzamento dessas duas instâncias, pessoal e coletiva, construído por meio da fabulação dos arquivos, o desabafo ganha aí a consistência daquilo que Deleuze e Guattari (1992, p. 220) chamaram de “afecto”, que não é aquilo que se sente (“afecção”), mas o que nos põe em um estado outro e nos faz ser “um com uma coisa” ou um “devir não humano do homem”, como os autores explicam. O desabafo se torna então o próprio corpo da angústia, fabulado pelas imagens. É assim também que

ele perde uma dimensão pessoal e vai ganhar uma conotação política, na medida em que endereça uma crítica às formas de violência do Estado, do racismo, do classismo e do sexismo cotidianos no Brasil, que apenas em 2022 levaram à morte uma pessoa LGBTQI+ a cada 34h, sendo que de um total 242 pessoas assassinadas, 110 eram mulheres trans e travestis, sem contar outras 14 mortes por suicídio¹⁰.

Na sequência, o filme corta para um quadro com título do filme. Esse momento marca o início dos deslocamentos da artista pelo mundo. Novo corte e vemos imagens em movimento de vistas aéreas capturadas da janela de um avião em pleno voo, gravadas com o celular. As imagens são tremidas e nelas vemos céu e terra com a linha do horizonte no sentido vertical, ao som de um som estridente parecido com o de uma motosserra. Corte para imagens de árvores em um parque numa tarde ensolarada em Berlim, no inverno de 2020. A câmera se move erráticamente de forma a tremer a cena, gerando superexposição de luz e tornando a imagem quase abstrata. A essas imagens são justapostas outras igualmente abstratas, borrando ainda mais o conjunto, que continua se movendo ao som da motosserra.

Ao conjunto movente e opaco são coladas três telas que mostram imagens simultâneas e em movimento, pertencentes a temporalidades espiraladas¹¹ (MARTINS, 2021) e que parecem viajar numa máquina de espaço-tempo: imagens como a de uma banda performando uma *jam session* em Johannesburgo, em 2019; de recortes de dois mapas interativos gerados por aplicativos de geolocalização para celular com deslocamentos realizados por ela em momentos diferentes e onde vemos também imagens de um monumento racista em Pretória visto de cima, em 2019; imagens da artista em trânsito entre Lisboa e Berlim em 2010...

¹⁰ Segundo dados de pesquisa realizada em 2022 pelo Grupo Gay da Bahia, que leva em conta principalmente dados veiculados pela imprensa. Disponível online: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>. Acesso em 25/04/2023.

¹¹ A noção de tempo espiralar em Martins apoia-se em uma concepção presente nas cosmologias de povos africanos e implica uma temporalidade extemporânea, não-linear e reversível, em que presente e passado se atravessam de forma constante. Essa concepção de tempo é também percebida nas ficções especulativas de escritoras afro-diaspóricas como Octavia Butler e Saidya Hartman, que inspiraram alguns dos escritos e trabalhos visuais de Mombaça.

Figura 5 – Frame do filme. 4'20”.



Fonte: <https://ims.com.br/convida/jota-mombaca/>

Nesse momento, cessa o som da motosserra e ouvimos uma mistura de sons externos com sons da banda de *jazz* e a voz em *off* da artista falando no que parece ser uma língua estranha. Prestando mais atenção nas legendas em português, percebemos, porém, que se trata de uma locução de frases de trás para frente, que é o que torna a narrativa em *off* ininteligível. Mas, as legendas traduzem: “Isto é um poema sobre morte e desapareção. Isto é uma música sobre uma comunidade de fantasmas. Isto é um vislumbre sobre uma forma impossível de justiça”.

À medida que a narrativa avança, continuam se sucedendo as imagens mostradas nas três imagens coladas sobre as imagens moventes de fundo, borradas e abstratas. São imagens de *posts* no Instagram que mostram os lugares por onde a artista passa, conectadas com imagens de trechos de mensagens que descrevem experiências desses percursos; imagens de obras como a instalação “As Filhas da Chuva Mais Seca”, que participou da Bienal de Sidney em 2020; imagens de protestos nas ruas em Bogotá em 2019; de um carro de polícia em Assunção em 2019 visto do alto de um prédio (uma evocação à violência).

A narrativa em *off* combinada com a estranheza das imagens e das sonoridades ajuda a compor o filme como corpo-manifesto. Nos ajuda também a entender que a obra é também uma forma de travessia do trauma feita de deslocamento, imagem e palavra. Como parte de sua poética movente, a especulação imaginativa posta em cena no filme é uma maneira encontrada por Mombaça para fugir e transformar a dor em política de resistência. Mas, os usos desses recursos acrescentam uma camada de opacidade à sua estética fugidia. É possível considerar que é por meio dessa opacidade, que já vinha sendo construída visualmente antes pelas imagens moventes e borradas, que a artista vai forjar para si uma intransparência com a qual se protege e ao mesmo tempo não se deixa apanhar totalmente por definições essencialistas e tenta não ser totalmente capturada ou deixar muitos vestígios de sua presença. Cara à Mombaça, a figura da opacidade é tomada de empréstimo ao escritor e filósofo caribenho Édouard Glissant (2008, p.53), que elabora uma defesa contra a redução da diferença ao que ele chama de “Transparência”, regime de visibilidade total e estratégia de poder que torna tudo exposto e paradoxalmente invisível, ao tornar tudo natural, identificável e nomeável, para melhor se controlar e anular as singularidades.

Corte para uma nova sequência de imagens borradas e em movimento no parque em Berlim, formando uma espécie de paisagem onírica e onde ouvimos uma canção-poema em português que faz referência ao fim do mundo. Em certo momento, ao som desta música, é justaposta uma outra camada sonora: o mesmo tipo de narrativa em *off* falada de trás para frente, e em cuja legenda lemos: “Isto é uma dança do fim dos tempos. Isto é a invocação das coisas que ainda vão ser anunciadas (...)”.

A narração avança e vemos na sequência uma imagem em movimento horizontal de um deslocamento às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas, no Rio de Janeiro, sobre a qual é justaposta uma frase-oração a Exu, orixá dos caminhos, em cores pretas sobre fundo vermelho, a quem ela pede abertura de rotas e proteção. A cena se refere a um momento de

urgência em que está tentando chegar ao aeroporto. Aqui, mais uma vez, é possível pensar como o uso do deslocamento faz parte de sua estética *on the run* e fazer menção, simbolicamente, à fuga como estratégia de sobrevivência e de resistência. Na sequência, quatro quadros são superpostos à imagem movente de fundo. Nelas são projetadas quatro imagens de deslocamentos simultâneos do trânsito da artista pelo Rio, de um aeroporto e de telas de anúncio de voos, ao som de uma música eletrônica instrumental acelerada. Nas legendas lemos trechos em inglês da canção *Sinnerman*, de Nina Simone: “qual seu problema, pedra?”, “Oh, pecador, para onde você vai correr?”

Ao final, vemos Mombaça dentro de um avião entre Lisboa e Berlim em 2020, com máscara de proteção, em um momento de grandes indefinições por causa da pandemia. Ao som da música acelerada, que se revela ser um funk, Mombaça aparece fazendo uns movimentos com as mãos e os dedos, que, segundo a ficha técnica disposta no final do filme, são uma “tentativa de costura do destino com suas próprias mãos”. A cena começa a ser alternada com a cena de um *fisting*. Sobre a pele do antebraço que penetra outro corpo, vemos a inscrição: “a escuta da carne”.

“Escuta da carne” pode ser talvez entendida como uma referência à necessidade de se considerar a fisicalidade radical no contexto do genocídio e da violência neocolonial imposta aos corpos e subjetividades dissidentes. Como os demais elementos acionados no filme, esta cena final toma um elemento documental que será ressignificado. Obviamente, a performance do *fisting* não é uma provocação gratuita e talvez possa ser vista como parte de uma estratégia ética-estética-política que ela chama de “redistribuição da violência” (MOMBAÇA, 2021). Ciente de que a violência contra seu próprio corpo e contra corpos como os dela faz parte de um projeto de extermínio da diferença com base nas violências de raça, gênero e classe, para Mombaça redistribuir a violência é um gesto de confronto e de auto-cuidado, uma forma de habitar uma guerra declarada à sua revelia. Não se trata, porém, de um ato de caráter meramente vingativo e

denuncista de um corpo negro-bicha-nordestino, como observa Michelle Sales, e sim uma forma de

produzir um lugar de enunciação que gera por si “violência” ou, como ela prefere definir, “redistribui a violência” (Mombaça, 2016). Esta violência opõe-se à ideia de segurança, isto é, ao desejo incontido da consciência branca em preservar sua vida em detrimento de outras, e à sua capacidade de erguer literalmente um mundo sólido a seu favor em detrimento do outro racializado e periférico (SALES, 2021, p.7).

A contundência da cena do *fisting* pode talvez ser entendida nos termos desse “lugar que gera por si violência” e redistribui intencionalmente desconforto e mal-estar como estratégia que corrompe a paz da branquidade¹² como categoria relacional de violência, hierarquização e desigualdade de poder. O uso da cena final como performance dessa redistribuição da violência é apenas um dos exemplos do uso da ficção especulativa, procedimento pelo qual fabula arquivos de suas experiências de errância e de ocupação de espaços mundo afora e que vão ganhar no filme uma conotação poética e política.

É neste sentido que a imagem do filme como um diário de viagem, evocada pela artista, é ao mesmo tempo real e inventada. É por meio dessas ficções que, seja em seus contos e ensaios ou em suas performances, instalações e fotografias, Mombaça vai produzir sua imaginação política que desmonta e remonta vivências, conteúdos e memórias e as ressignifica para construir seu corpo-manifesto.

Mas se, por um lado, a exclusão e o genocídio cotidiano dos corpos trans e de outros corpos e subjetividades dissidentes pedem sempre imagens fortes, por outro, estas não se reduzem à sua própria contundência. Ao contrário, fazem parte de uma estratégia de produção de fricção cujo motor é a energia da violência, mobilizada para gerar as rupturas e deslocamentos físicos e simbólicos necessários para tecer sua crítica anticolonial. Essa crítica, como observou a poeta, professora e dramaturga Leda Maria Martins (2021) na *live* de lançamento do último livro

¹² Conceito desenvolvido por Ruth Frankenberg (2004, p. 312) para designar “um locus de elaboração de uma gama de práticas e identidades culturais, muitas vezes não marcadas e não denominadas, ou denominadas como nacionais ou “normativas”, em vez de especificamente raciais”.

de Mombaça no Youtube¹³, é que vai se manifestar nas imagens de seu pensamento e em seus trabalhos visuais, por meio de uma linguagem propriamente movente e que articula corpo, imagem e palavra.

É nesse contexto que "O que não tem espaço está em todo lugar" pode ser considerado como um exemplo de tática anticolonial de uma resistência fugidia. A necessidade de movência percebida por Leda Martins nos trabalhos artísticos e nos escritos de Mombaça decorre de um desejo sair do lugar de morte, de uma não-existência, uma vez que é a paralisia no sistema moderno-colonial-capitalista que fixa esses corpos na violência e na exclusão. Se a artista é uma pensadora da radicalidade, como afirmou na mesma *live* do Youtube, o antropólogo e curador baiano Hélio Menezes (2021)¹⁴, é exatamente porque sua radicalidade é a da necessidade da não paralisia do sujeito no lugar da subalternização, da dor ou do ódio e da necessidade de não reificar esse sistema.

4 Considerações finais

Aquilo que não tem espaço para existir, inventa-se e espalha-se por toda parte a partir de sua própria impossibilidade. É que se o filme incorpora uma poética marcada pela dor na carne que no mínimo exige de nós uma escuta, também mostra que essa dor é recusada como destino final. Deslocamento, velocidade e instantaneidade corporificam no filme a movência de um corpo e de um pensamento que não tem lugar e que por isso mesmo precisa ser inventado e afirmado.

Como em muitos de seus outros trabalhos, as imagens do filme são uma forma de forjar e de afirmar esses espaços de existência negados a corpos como o dela e como o de muitos¹⁵ de nós. São também uma forma

¹³ "Não vão nos matar agora", 20/05/2021. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=31ZKs6tSwNI>. Acesso em 27/04/2023.

¹⁴ "Não vão nos matar agora", em 20/05/2021. Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=31ZKs6tSwNI>. Acesso em 27/04/2023.

¹⁵ Utilizo aqui a linguagem neutra, coerente conceitual e politicamente com a discussão realizada e a escrita do texto.

de convocação coletiva desses corpos para realizar um pacto de não morrer, ou ainda, como ela mesma diz, de construir “barricadas para roubar tempo” (MOMBAÇA, 2021, p.17). Roubar (e não ganhar tempo). Roubar porque esse esforço de sobrevivência é feito em um espaço violento de guerra que exige a invenção de formas radicais para se atravessar suas zonas de turbulência, de nos proteger e de nos fazer ao mesmo tempo imaginar sobre como fazer tais travessias.

Como parte de sua poética movente, a ficção especulativa operada no filme é uma maneira de a artista transformar a dor em estratégias para sobreviver e afirmar seu corpo impossível. No filme, os procedimentos de uma poética da fuga é também uma poética do viver, que implica a dor mas que não é feita para ficar nela. No caso específico do filme, tentei demonstrar como este põe sempre em cena um cinetismo visual e narrativo que corporifica a movência radical de seu pensamento, que opera por desmontes e deslocamentos. Nele, desloca-se para dar a ver as ruínas do presente e para criar com elas e partir delas espaços de escuta e de acolhimento e outras perspectivas e possibilidades de existência.

Por um lado, para Mombaça é preciso que o mundo como o conhecemos acabe. Mas, por outro, a própria artista vai lembrar que a noção de fim de mundo que atravessa seu pensamento – inspirado nas ficções visionárias da escritora estadunidense Octavia Butler –, baseia-se no que ela chama de um “pessimismo vivo ou propositivo”, que abandona qualquer possibilidade de negar o que está aqui, mas também a de esperar que algo vá melhorar ou mudar. Esse pessimismo, porém, não é a favor de nenhuma desistência ou da negação da vida. Trata-se, ao contrário, de um propósito comum de viver. Para isso, seria preciso, porém, refundar as condições de possibilidade da própria vida como a conhecemos, que, por ser atravessada por formas assimétricas de poder, privilegia alguns corpos e subjetividades e inviabiliza outros.

Por fim, é possível perceber que o filme, em suas estratégias impregnadas de gestos de deslocamento, velocidade e instantaneidade, corporifica não apenas dores e interdições, mas implicam também, e

principalmente, um pacto com a vida, no qual corpos e subjetividades dissidentes, exatamente por não poderem existir neste mundo, fogem para poder estar em todo lugar.

5 Referências

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. Ensaio Fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro, **DOC On-line**. n. 24. 2018. DOI: <https://doi.org/10.20287/doc.d24.dt06>

CEDOC. Mortes violentas de LGBT+ Brasil: Observatório do Grupo Gay da Bahia, 2022. **Grupo Dignidade [online]**, 19 jan. 2023. Disponível em: <https://cedoc.grupodignidade.org.br/2023/01/19/mortes-violentas-de-lgbt-brasil-observatorio-do-grupo-gay-da-bahia-2022/>. Acesso em 25 abr.2023.

COSTA, Luiz Cláudio da. **A gravidade da imagem**: arte e memória na contemporaneidade. Rio de Janeiro: Quartet, FAPERJ, 2014.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Jr. e Alberto Alonzo Muñoz. Rio de Janeiro: Ed.34, 1992.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'Água**. São Paulo: Palas, 2014.

FANON, Franz. **Pele negra, máscaras brancas**. Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, 2008.

FRANKENBERG, Ruth. A miragem de uma branquidade não marcada. *In*: WARE, Vron (Org.) **Branquidade**: identidade branca e multiculturalismo. Rio de Janeiro: Garamond, 2004.

GLISSANT, Édouard. Pela opacidade. Tradução de Keila Prado Costa e Henrique de Toledo Groke. **Revista Criação & Crítica**, n.1, p. 53-55, 2008.

IMARISHA, Walidah; BROWN Adrienne (Editors). **Octavia's Brood**: Science Fiction Stories From Social Justice Movements. California: AK Press, 2015.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MOMBAÇA, Jota. Plantação cognitiva. *In*: **Arte e descolonização**: Masp Afterall. São Paulo: MASP, 2020. Disponível online: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QYyC0FPJZW0J7Xs8Dgp6.pdf>. Acesso em 27 abr. 2023.

MOMBAÇA, Jota; MARTINS, Leda; MENEZES, Hélio. **Não vão nos matar agora**. Livraria Megafuna 20 mai. 2021 *vídeo* (1h18m20s). Disponível online: <https://www.youtube.com/watch?v=31ZKs6tSwNI>. Acesso em 27 abr. 2023.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, *In*: LANDER, Edgardo (Org.) Eurocentrismo e América Latina. **Colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais**, Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível online: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf. Acesso em 12 abr. 2023.

SALES, Michelle. Nossos Fantasmas Estão Vindo Cobrar: Giro Decolonial na Arte Contemporânea Brasileira. **Vista - Revista de cultura visual**, n. 8, 2021. DOI: <https://doi.org/10.21814/vista.3641>.