



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Menino do Rio: travessias de liberdade e contra-visualidade no audiovisual decolonial

Rayanne Cristine Abreu dos Santos

Rio de Janeiro/RJ

2025

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
ESCOLA DE COMUNICAÇÃO

Menino do Rio: travessias de liberdade e contra-visualidade no audiovisual decolonial

Rayanne Cristine Abreu dos Santos

Relatório de Pesquisa apresentado à Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito para a obtenção do título de Bacharel em Comunicação Social, Habilitação Radialismo.

Orientador: Prof. Daniel Meirinho

Rio de Janeiro/RJ

2025

*“Reescrevemos o mundo com os nossos corpos livres,
mesmo quando tentam nos silenciar.”*

Conceição Evaristo

AGRADECIMENTO

Gostaria de agradecer a vida do meu primo Arthur. Menino negro, jovem e favelado, que eu vi crescer. Ou pelo menos até certa idade, porque quando eu tinha seis e minha uns nove anos de idade, meu pai tirou a gente do Morro do Turano para morar em uma Vila Militar. Um lugar mais seguro, sem zona de tiro ou vulnerabilidade. Pelo menos geograficamente. Lugar arquitetado para proteger e que meu primo adorava brincar quando minha família vinha nos visitar. Eram ruas longas, com áreas de lazer, piscinas e campinhos de futebol. Tudo isso à disposição do morador. À disposição da infância. Infância de um jovem negro que vivia, na sua própria casa, com medo das operações policiais e do movimento dos traficantes. E, como se não fosse suficiente ser atravessado por esse sentimento de medo ou vulnerabilidade, ainda precisava se reafirmar — todo santo dia — para sua mãe e meu tio Flávio, que insistiam em dizer que ele “precisava ser alguém”. Para um menino negro favelado, o futuro mais fácil é, muitas vezes, trabalhar na boca do morro. Lembro até hoje quando, em um almoço aqui no quintal de casa, meu tio pediu pra eu e a minha irmã, universitárias de universidade pública, conversarmos com o Arthur sobre a necessidade dele tomar um rumo na vida — e depressa. Lembro de olhar para o rosto dele e perceber uma aflição muito grande surgindo, de quem nunca tinha tido a oportunidade de falar o que realmente queria ser. Nesse momento, peguei a mão dele e chamei pra dar uma volta na vila, que ele tanto gostava, mas que já não tinha mais o mesmo encanto quando era menor. Perguntei de imediato, buscando somente ouvir: “E aí, Arthur?! Tá estudando alguma coisa? Pensa em fazer alguma faculdade, algum curso técnico? Estudar algum assunto?” E, antes de responder que gostava de informática, ele falou: “Sabe o que dá vontade, Rayanne? De ser o que o meu tio tanto fala que eu vou acabar sendo se eu não me decidir logo: ser catador de lixo”. Eu, que já havia saído do Turano, que estava morando em um lugar calmo e seguro e ainda tinha entrado em uma universidade de renome, fiquei quieta. Não poderia falar nada. Eu não entendia as cobranças que o mundo fazia ao Arthur. Hoje, defendendo meu projeto de conclusão de curso com a produção de um curta-metragem que pretende ouvir esses meninos. Que mostra que eles podem viver dos seus próprios sonhos e desejos. Que eles podem ser grandes! Ou pequenos também. Que eles possam decidir sobre suas próprias vidas e não pelo o que as pessoas esperam deles. Arthur, hoje você é mais fechado, calado, na sua, porque te fizeram reagir à todos esses estímulos e cobranças dessa forma. Isso foi o seu jeito de se proteger, sua casca, seu casulo. Mas queria que você soubesse que eu apoio todos esses sonhos que ainda estão guardados aí.

RESUMO

Menino do Rio: travessias de liberdade e contra-visualidade no audiovisual decolonial

Este relatório de pesquisa apresenta a fundamentação teórica, metodológica, estética e poética do curta-metragem *Menino do Rio: travessias de liberdade e contra-visualidade no audiovisual decolonial*. A pesquisa investiga como o cinema pode ser uma ferramenta de ruptura com as representações estereotipadas da infância negra, propondo uma nova visualidade centrada na liberdade, no afeto e na ancestralidade. A partir da análise crítica de obras como *Capitães da Areia* e de autoras como bell hooks¹, Grada Kilomba e Denise Ferreira da Silva, o trabalho defende uma produção audiovisual insurgente e reparadora, onde a imagem deixa de capturar o corpo negro enquanto um fetichismo ou estereótipo, para acolher toda sua potência simbólica e dona de si. O mar é utilizado como dispositivo central da narrativa, evocando grandeza, travessia e libertação, através de símbolos de religiões de matriz africana. Além disso, o relatório detalha também o processo de criação do curta-metragem e sua intencionalidade poética como gesto político e estético de resistência.

Palavras-chave: infância negra, audiovisual, liberdade, mar, reparação.

¹ A escritora e ativista negra norte-americana Gloria Jean Watkins adotou como pseudônimo o nome da sua bisavó materna, Bell Blair Hooks. A escolha da letra minúscula é uma preferência da autora para as referências das suas obras, justificada pelo interesse da atenção ser concentrada no enfoque ao conteúdo da sua mensagem desenvolvido em suas obras ao invés de em si mesma. Cf. bell hooks. *Talking back: Thinking feminist, thinking black*. Boston: South End Press, 1989

ABSTRACT

Menino do Rio: Crossings of Freedom and Counter-Visuality in Decolonial Cinema

This research report presents the theoretical, methodological, aesthetic, and poetic foundation of the short film *Menino do Rio: journeys of freedom and counter-visibility in decolonial audiovisual* narratives. The study investigates how cinema can serve as a tool for breaking away from stereotypical representations of Black childhood, proposing a new visibility centered on freedom, affection, and ancestry. Through critical analysis of works such as *Capitães da Areia* and the writings of authors like bell hooks, Grada Kilomba, and Denise Ferreira da Silva, the project advocates for an insurgent and reparative audiovisual practice — one where the image no longer captures the Black body as fetish or stereotype, but embraces its full symbolic power and autonomy. The sea is used as a central narrative device, evoking greatness, passage, and liberation, through symbols rooted in African-based spiritual traditions. In addition, the report outlines the creative process behind the short film and its poetic intentionality as a political and aesthetic gesture of resistance.

Keywords: Black childhood, audiovisual, freedom, sea, reparative imagery.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Menino é flagrado ao tocar atabaque	24
Figura 2 - Projeto <i>Todo menino é um mar</i> (2024) do fotógrafo carioca Wendy Andrade	27
Figura 3 - <i>Moonlight: Sob a Luz do Luar</i> (2016) de Barry Jenkins	28
Figura 4 - A dança de Menino do Rio	29
Figura 5 - Capoeira, ritmo de resistência	30
Figura 6 - Grande como o mar	38

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	8
1.1 Sinopse do filme	8
1.2 A pesquisa e seus fundamentos	8
2. O MAR COMO LIBERDADE: TERRITÓRIO, ÁGUA E REPARAÇÃO	14
2.1 O mar como território simbólico	14
2.2 A água como purificação e reparação	15
2.3 O mar como insubmissão e travessia	17
3. INTENCIONALIDADE E CONSTRUÇÃO DA OBRA	19
3.1 O gesto político de filmar a liberdade	19
3.2 A intencionalidade da obra	22
4. ANÁLISE DA OBRA: UMA IMAGEM EM TRAVESSIA	23
4.1 Sonoridade: o som como território afetivo	23
4.2 Corporeidade: o corpo que não precisa performar dor	26
4.3 Cores, texturas e elementos estético-visuais	28
4.4 O gesto reparatório	31
5. METODOLOGIA E PRODUÇÃO CRIATIVA	33
6. EXIBIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO	36
7. DIFICULDADES E CAMINHOS DE REALIZAÇÃO	37
8. CONCLUSÃO	39
9. FICHA TÉCNICA	42
10. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	43

1. INTRODUÇÃO

1.1 Sinopse do filme

Menino do Rio é um curta-metragem que apresenta uma abordagem um tanto documental, quanto ficcional e artística. É uma obra poética com muita fundamentação religiosa e cuidado onde chega, o que faz com que esses meninos sejam os protagonistas de suas próprias histórias. Assim, a narrativa perpassa por lugares e memórias sensíveis de jovens negros que não abrem mão de suas liberdades. Iremos nos emocionar com os seus depoimentos sobre “o que é ser livre?” fazendo surgir um panorama histórico-social do que é liberdade para um jovem negro. Esses meninos, então, celebram, dançam e gozam da vida livre, sem qualquer prisão. Eles se jogam no desejo de serem grandes e grandes como o mar.

1.2 A pesquisa e seus fundamentos

Neste trabalho, será investigado como a história da representação da infância negra no audiovisual é massivamente atravessada por construções coloniais e racializadas que reduzem esses corpos à dor, à ausência ou à marginalização. A análise parte do princípio de que o cinema, como linguagem e dispositivo de poder, não apenas retrata a realidade, mas a fabrica, consolidando imaginários sobre quem pode ser visto, de que maneira e por qual lente. A proposta é tensionar essa lógica por meio do curta-metragem *Menino do Rio*, uma obra que propõe deslocar a infância negra da narrativa da repressão e inseri-la num campo simbólico de liberdade, travessia e potência. Para isso, o trabalho dialoga com autoras e autores que refletem sobre raça, imagem e representação, como bell hooks, Denise Ferreira da Silva, Grada Kilomba, Achille Mbembe, entre outros.

Portanto, o ponto de partida deste trabalho é a recusa consciente às imagens estigmatizadas historicamente aos corpos negros no cinema, como estuda o teórico da cultura visual Nicholas Mirzoeff. Em seu trabalho, *The Right to Look: A Counterhistory of Visuality* (2011), ele propõe uma leitura crítica da construção do olhar ocidental, demonstrando como a sociedade é forjada a partir de práticas de dominação colonial, racial e patriarcal, assim como ele, homem branco americano. No entanto, suas pesquisas visam contrariar e criticar esse tipo de pensamento, pois, para ele, o olhar não é neutro: ele está imerso em estruturas de poder que delimitam quem pode ver, quem pode ser visto e de que forma essa visibilidade acontece. A visualidade, nesse contexto, é um campo de disputa. Isto é, um aparato ideológico que legitima narrativas hegemônicas ao passo que silencia ou distorce

outras formas de existência. Mirzoeff chama atenção para a urgência de instaurar um “direito ao olhar” (2011, p.1), que se contrapõe ao regime dominante de visualidade. Esse direito diz respeito não apenas à liberdade de produzir e acessar imagens, mas sobretudo à possibilidade de reivindicar um novo posicionamento político diante do ato de olhar: ver e ser visto fora das estruturas de opressão, em lógicas que respeitem a autonomia, a subjetividade e a pluralidade dos corpos historicamente silenciados.

No contexto do cinema, essa proposta de contra-visualidade tem especial relevância para os corpos negros, frequentemente capturados por lentes que os reduzem à dor, à violência ou à marginalidade. O filme *Corra!* (2017), de Jorgan Peele, por exemplo, o protagonista negro é constantemente observado, fetichizado e instrumentalizado em um ambiente dominado pelo olhar branco. Essas representações, ainda que críticas, evidenciam como a imagem da pessoa negra continua sendo construída em torno da desconfiança, da violência simbólica e do controle de sua subjetividade. Na maioria das vezes, esse imaginário é produzido sob lentes brancas, como no filme *O Vento Levou* (1939), do americano Victor Fleming, drama épico situado durante a Guerra Civil americana, que se propõe a romantizar a vida no sul escravocrata dos Estados Unidos retratando personagens negros como escravos leais e felizes, reforçando estereótipos racistas e naturalizando a escravidão como pano de fundo do melodrama branco.

E claro, um dos clássicos do cinema *O Nascimento de uma Nação* (1915), de D.W. Griffith, muito estudado em universidades reforçando que esse padrão imagético não é de hoje. Um filme racista que glorifica a Ku Klux Klan, representando pessoas negras (muitas interpretadas por brancos com blackface) como selvagens e perigosas. Tudo isso contribui para a redução da complexidade das potências e experiências negras, limitando suas possibilidades de existência plena na narrativa cinematográfica, mesmo que muitas dessas produções existam com o intuito de criticar e estimular um pensamento crítico e emancipatório das consequências da escravidão.

O livro *Capitães de Areia*, de Jorge Amado, também ilustra essa representação. Embora a obra tenha relevância literária e denuncie com sensibilidade a marginalização social de crianças em situação de rua em Salvador, ela também contribui para a manutenção de um signo recorrente: a associação entre negritude e precariedade. Os personagens principais, em sua maioria crianças negras, são retratados em situação de abandono e sobrevivência, imersos em práticas como o furto, o confronto constante com a polícia e a luta diária contra a miséria.

Ainda que Jorge Amado procure humanizar esses sujeitos em alguns momentos, oferecendo vislumbres de afeto, poesia e resistência, a estrutura da obra os inscreve, sobretudo, dentro de uma lógica em que o destino da infância negra é condicionado à marginalidade, à criminalização precoce e à exclusão. Essa representação, construída sob a lente branca de um baiano que nasce com seu privilégio social, reforça estigmas e reduz a complexidade das existências negras, sendo justamente contra essa tradição imagética que *Menino do Rio* se debruça, propondo uma contra-visualidade que reposiciona os corpos negros a partir da liberdade, da escuta e da potência.

Nesse contexto de ruptura com narrativas estigmatizadas, o pensamento de Nicholas Mirzoeff traz uma ótima base para compreender a potência política de produções como *Menino do Rio*, que se propõem a romper com essas formas tradicionais de representação e instituir outras possibilidades de presença, sensibilidade e potência na imagem. A recusa em submeter os personagens ao olhar espetacularizador da dor ou da superação se transforma, portanto, em um gesto de contra-visualidade em uma reconfiguração da imagem como território de liberdade. Assim, no trabalho em questão, a infância negra não é capturada por expectativas ou estereótipos, o corpo negro é antes de tudo, um corpo. Ele se revela como potência livre, sensível e dono de si. A proposta não é negar as dores e traumas que atravessam um corpo negro, mas sim afirmar que suas vidas não se resumem à essas experiências.

No artigo *As estratégias de enfrentamento de artistas visuais negros contemporâneos brasileiros ao racismo institucional* (2021)², as pesquisadoras brasileiras Mônica Guimarães Silva e Thalita Carla de Lima Melo dialogam como artistas e produtores negros deslocam a centralidade da dor para afirmarem presenças que rompem com os arquétipos da violência, da subalternidade ou da vitimização. Suas práticas estéticas não apenas denunciam o racismo, mas também constroem novas narrativas imagéticas que celebrem a vida, a ancestralidade e a pluralidade da experiência negra. Nesse sentido, *Menino do Rio* compartilha de um mesmo gesto político-estético: o de insurgir contra a monocultura visual colonial, para forjar, em seu lugar, imagens que contemplem o direito de existir com liberdade, sensibilidade e complexidade. Assim, ao propor uma linguagem poética e não-espetacularizada, o curta reinscreve esses corpos em territórios simbólicos, como o mar, a dança, o olhar demorado, a

² Disponível em: [AS ESTRATÉGIAS DE ENFRENTAMENTO DE ARTISTAS VISUAIS NEGROS CONTEMPORÂNEOS BRASILEIROS AO RACISMO INSTITUCIONAL | Caderno de Graduação - Ciências Humanas e Sociais - UNIT - ALAGOAS](#). Acesso em: 02 mai. 2025.

escuta atenta e a formação de um coletivo forte. Trata-se de uma recusa à estética dolorosa das narrativas limitantes, em favor da construção de imagens reais de acolhimento pelo direito de existir em sua plenitude. Nesse sentido, o filme surge na necessidade de potencializar a juventude negra, criando espaços de potência, identificação e pertencimento.

É nesse sentido que a obra *Olhares Negros*, de bell hooks (1992), é fundamental para este trabalho, visto que traduz esse deslocamento afirmando que pessoas negras precisam ser protagonistas de suas próprias imagens, com autonomia e complexidade. É exatamente desta maneira que flui *Menino do Rio*, construindo sua própria linguagem, ao passo que escuta esses meninos. Eles que planejam o próximo passo, eles que são coautores do filme. Do filme de suas próprias histórias. É ao rejeitar o fetichismo da violência e afirmar a liberdade como ponto de partida, que o curta-metragem se inscreve como um gesto de contra-visualidade no audiovisual decolonial. Debate muito estudado pela filósofa e artista brasileira Denise Ferreira da Silva (2022), que compreende a fuga como estratégia de reinvenção estética e política. Para ela, fugir não é desaparecer ou abandonar a luta, mas recusar os limites impostos por um mundo que define o corpo negro a partir de sua dor. A fuga, em seu pensamento, é um gesto de criação: um modo de existir que escapa da violência como destino e se abre à imaginação de outros mundos possíveis. Trata-se de romper com a lógica da representação que aprisiona e reivindicar uma existência não regulada pela racionalidade colonial.

É esse gesto que *Menino do Rio* assume: um gesto de insubmissão, de respiro e invenção. No curta, os protagonistas não apenas escapam do enquadramento estigmatizado, mas criam um território simbólico próprio, onde o mar, a dança, o silêncio e o afeto são formas de narrar o mundo. Onde a liberdade não é apenas desejada, mas performada. Onde a infância negra pode ser potência, sensibilidade e grandeza. Eles querem ser grandes do tamanho do mar. E é com esses sonhos e com essas coragens, não mais apenas com suas dores, que este trabalho se compromete. Compromete-se em criar uma força ancestral e simbólica, capaz de acolher e libertar esses meninos.

Sendo assim, o capítulo 2 é dedicado à um aprofundamento na análise simbólica de *Menino do Rio*, examinando como a obra constrói uma outra gramática visual a partir do mar como principal dispositivo narrativo. O mar, elemento ancestral presente em religiões de matriz africana, será lido a partir das reflexões da escritora e psicóloga portuguesa Grada Kilomba (2019) sobre memória e ancestralidade. Não aparecendo apenas como cenário, mas como força simbólica. Um espaço espiritual, afetivo e político. Também será discutido a

escolha de uma narração feminina para tecer o filme, aspecto central na construção da linguagem do filme. E como, a todo momento, o curta-metragem se propôs a construir uma narrativa que respeitasse o tempo dos seus personagens. Isto é, seus territórios, suas subjetividades, seus desconfortos e inseguranças. Cuidado que ficou muito evidente no signo que estava sendo construído: um signo de respeito e de coletividade.

No capítulo 3, será detalhado os procedimentos técnicos da obra, em como a metodologia de filmagem utilizada faz parte do gesto político da obra. Isto é, como a ausência de um roteiro rígido, a escolha por luz natural, o respeito à interação das crianças em cena e a valorização da intimidade, revelando um compromisso com a escuta, foram essenciais para a construção de *Menino do Rio*. bell hooks (1992) será novamente referenciada para pensar a ética da aproximação. Isto é, a ideia de que é possível filmar corpos negros sem objetificá-los, sempre com muito respeito e reciprocidade. Cada decisão técnica é atravessada pela intenção de construir uma visualidade que afirme a potência dos corpos negros em sua inteireza, se recusando a alimentar um espetáculo da violência e abandono.

Já o capítulo 4, aprofunda a análise estética da obra, dividindo-se em quatro dimensões complementares: sonoridade, corporeidade, cores, texturas e elementos estético-visuais e gesto reparatório. A sonoridade será discutida a partir do conceito de “território afetivo”, em que o som do mar, do vento, do atabaque, da capoeira e da narração compõem uma atmosfera de identificação e fulgor, trazendo para a reflexão que o som e a oralidade são canais importantes de transmissão de conhecimento da comunidade negra, como defende o sociólogo Paul Gilroy em sua obra *O Atlântico Negro* (1993). A corporeidade é analisada com base nas discussões de Kilomba sobre a performance imposta ao corpo negro: ao apresentar corpos que descansam, dançam e existem com leveza, o filme propõe uma reconfiguração do que se espera da presença negra na tela. As cores, texturas e elementos estético-visuais serão elencados também, como forma de compreender as motivações e razões para suas escolhas no curta-metragem, visto que a construção dessas frentes é imprescindível para a interpretação do cuidado na narrativa. A paleta de cores, os efeitos de pós-produção e os elementos em cena, não são apenas acessórios, mas dispositivos sensíveis que fortalecem a comunicação desejada, ativando, no campo da imagem, um território de possibilidades, memórias e pertencimento. E por fim, a reflexão sobre como a existência do curta-metragem *Menino do Rio* se afirma como um gesto simbólico de reparação — não apenas para as vidas dos meninos negros que protagonizam a narrativa, mas também para o campo do audiovisual

decolonial, contribuindo com o deslocamento das margens de representação ao criar imagens que não reforçam o trauma, mas que acolhem, escutam e celebram a liberdade desses corpos.

Assim, o objetivo do trabalho é provocar a reflexão sobre como a imagem pode ser não apenas um espelho da opressão, mas uma ferramenta de liberdade e reparação. Ao construir uma narrativa onde a infância negra é representada com liberdade, sensibilidade e potência, este trabalho contribui para reimaginar os espaços simbólicos ocupados por esses corpos nas telas de cinema. A imagem, aqui, não repete a violência, ela oferece outra possibilidade: é uma imagem que acolhe, que escuta, que liberta.

Nesse contexto, a Comunicação Social desempenha um papel fundamental, pois é através dela que se constroem os sentidos, os discursos e os imaginários que orientam a percepção coletiva. Quando a comunicação se coloca a serviço da reparação, ela deixa de ser mero reprodutor de normas e passa a ser um campo de criação, de denúncia e de possibilidades. Ao deslocar o centro do olhar, ao reivindicar a autoria negra e ao propor outras formas de ver, ela realiza um gesto político e estético. É nesse sentido que a jornalista Kênia Freitas, em seu artigo *Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros* (2019)³, destaca a importância de filmes que operam não apenas como denúncia, mas como invenções de outras realidades possíveis. Isto é, fabulações que recusam a lógica documental tradicional para afirmar uma poética negra insurgente. Em suas palavras, esses filmes “não se comprometem com a transparência, mas sim com o enfrentamento e com a produção de outras formas de vida, de tempo, de história e de subjetividade” (2019). Ao propor rupturas nas estruturas clássicas da narrativa audiovisual, essas obras recusam o lugar do registro passivo da dor e elaboram territórios de autonomia criativa.

Em consonância com essa abordagem, este trabalho afirma o poder da comunicação como ferramenta de transformação. A fabulação crítica, nesse contexto, torna-se estratégia política e estética de sobrevivência e liberdade, pois permite aos sujeitos negros contarem suas histórias, fugindo da lógica da vitimização ou da superexposição da violência. Nesse sentido, o cinema se torna não apenas arte, mas travessia — de reparação — ao se inscrever na tradição de cinema insurgente, criando imagens que não respondem às expectativas do olhar hegemônico, mas sim aos sonhos e gestos cotidianos de uma infância negra potente, sensível e em pleno direito de existir.

³ Disponível em: <https://revistafamecos.net/article/view/16236>. Acesso em: 23 mar. 2025.

2. O MAR COMO LIBERDADE: TERRITÓRIO, ÁGUA E REPARAÇÃO

2.1 O mar como território simbólico

O mar não é cenário. O mar é personagem. Em *Menino do Rio*, a água ocupa o lugar central da narrativa: não como paisagem contemplativa, mas como território de enunciação. Isto é, quando um menino negro olha para o mar, ele olha para si. E o mar, por sua vez, devolve o olhar. Há nesse gesto uma ruptura silenciosa com os modos tradicionais de se representar a infância negra, que tampouco dispõe de momentos de lazer ou contemplação para com o mar. A água abundante nos oceanos que sempre foi símbolo de sede, de falta ou da memória das travessias dos navios negreiros, ora como possibilidade de fuga, ora como possibilidade de afogamento, agora, recebe uma outra conotação. É abrigo, espelho e proteção. Iemanjá, dona das águas, constrói uma nova relação com esses meninos com base no respeito e cuidado. Aqui, o mar é ancestralidade. Essa ressignificação se torna ainda mais potente quando observamos os meninos negros à beira do mar, no cais, jogando capoeira em um ritmo de resistência em espaços que antes eram de dor. Corpos que, historicamente, foram atravessados pela violência da escravidão, lançados ao oceano como carga descartável, mas que agora em um grito de liberdade, dançam, correm, brincam e gozam das próprias escolhas.

Em *Memórias da Plantação, de Grada Kilomba (2019)*, é possível analisar que os traumas do passado colonial se repetem constantemente no presente, muitas vezes disfarçados sob novas formas de controle e silenciamento. Romper com essa repetição é, segundo ela, um gesto de cura. E *Menino do Rio* encarna esse gesto ao oferecer novas imagens, não mediadas pela dor ou pelo enquadramento do sofrimento. Sendo assim, o mar não é só geografia: é cosmologia. É campo espiritual, afetivo e político que reconfigura os termos da presença negra na tela. Ao evocar Iemanjá, por exemplo, o filme mobiliza saberes afro-diaspóricos que reconhecem a água como força feminina, originária e protetora, ressignificando um território historicamente associado à dor em beleza poética e ancestral.

Assim, a imagem dos meninos negros diante do mar pode, em *Menino do Rio*, devolver ao corpo negro o direito de existir sem contenção. Eles não estão ali para resistir, mas para habitar. Eles não mais performam o trauma. Seus gestos são políticos porque são inteiros. É o que defende a filósofa e artista brasileira Denise Ferreira da Silva (2022), que diz que o gesto de fugir das formas coloniais de representação pode ser também um ato de libertação. O mar, em sua vastidão e fluidez, oferece essa possibilidade de fuga, não como recuo, mas como

recusa. Uma recusa à repetição da dor, à imagem controlada pelo olhar branco. Em vez disso, o filme constrói uma visualidade que acolhe e escuta. Ele oferece o mar enquanto metáfora potencializadora de grandeza para esses meninos, fazendo com que eles desejem ser grandes também, acolhendo seus desejos e estimulando a coragem que precisam, seja para dar um grande salto no mar, seja para correr atrás dos seus sonhos.

O mar, então, é para onde os meninos correm para se sentirem protegidos a partir da imagem maternal de Iemanjá, que cuida e zela por seus filhos. O mar é como o vislumbre da liberdade. Não como destino final, mas como espaço de passagem, acolhimento, reencantamento e travessia do mundo. Um lugar onde o corpo preto não é vigiado, tampouco contido, mas que mergulha e reaparece transformado. Ao acionar o mar como força simbólica e espiritual, o filme desloca a narrativa do trauma para a potência, fazendo da água um território de liberdade sensível, onde a infância preta pode, enfim, existir sem ser interrompida. Essa resignificação é, então, um elemento muito importante para a narrativa do curta-metragem, visto que desperta uma outra possibilidade de percepção das dores e vivências desses corpos no mar.

2.2 A água como purificação e reparação

A água neste filme não apenas molha: ela cura. Ela liberta e limpa os estigmas do racismo que insiste em tentar controlar o corpo negro. Se a branquitude, historicamente, tenta controlar os corpos negros inclusive por meio da água, pelas lavagens forçadas, pelos portos de escravização, pelos afogamentos, *Menino do Rio* inverte essa lógica. A água aqui é sagrada, é mãe, é orixá. É instrumento de “reexistência”⁴, termo criado pela escritora e pesquisadora baiana Adeline Souza (2007), que tem como entendimento existir novamente a partir de sua própria experiência. Isto é, fazer mais do que apenas resistir. Assim, a água no filme não opera como purificação no sentido moral, como se algo estivesse sujo, mas como reconexão ancestral.

A purificação que a água propõe não é uma resposta à sujeira, mas à desumanização. O mergulho não simboliza limpeza, mas encontro. O mar devolve ao menino negro uma imagem de si não mediada pela escassez, mas pela abundância. Pela presença. Pela inteireza. Pelo o

⁴ O termo “reexistência” foi proposto pela escritora e pesquisadora baiana Adeline Souza em seu artigo Reexistência e escrita de si: por uma poética da diferença, publicado na Revista SEDi, em 2007. Nele, ela propõe a reexistência como forma de viver a partir da própria experiência, não apenas resistindo, mas criando novas formas de existência diante das opressões históricas.

que se é. Nesse gesto de entrega ao mar, o corpo negro se desloca do trauma e da dor para habitar um espaço simbólico de reconstrução, que Paul Gilroy (1993) identifica como o Atlântico Negro: um território de travessias culturais e afetivas, onde a memória da diáspora é ressignificada não apenas como ferida, mas como força criativa e espiritual. Assim, é no vaivém das ondas que o menino encontra a figura maternal de Iemanjá, que cuida e rege por esses meninos cansados de serem negligenciados. O mar, nesse contexto, é tanto ancestralidade quanto futuro: um lugar de reconfiguração da existência negra, livre da mediação colonial. Pois, como nos diz a já citada Grada Kilomba (2019), o trauma colonial é uma ferida aberta que só pode começar a cicatrizar quando contada com as próprias palavras — ou, no caso do filme, com as próprias imagens. E, aqui, o mar é proteção.

Sendo assim, a água rompe com o olhar colonizador e se afirma como reparação simbólica e ancestral. Ela remove o preconceito sem precisar nomeá-lo. A água, portanto, não é só elemento físico: é linguagem. Ela diz o que a palavra não alcança. E ao dizer, repara. Repara o imaginário, repara o corpo, repara a imagem. O mar devolve ao menino negro a possibilidade de ser visto em abundância e não em falta. E é por isso que os meninos do filme se entregam à essa força como quem busca colo, porque ali não há espaço para outra coisa senão ser grande — e grande como o mar. Esse gesto de se lançar ao mar como quem reivindica plenitude também se conecta com o pensamento da artista e ativista Jota Mombaça, que no artigo *Não vão nos matar agora* (2016)⁵, propõe a recusa em morrer simbolicamente e fisicamente dentro de um sistema que insiste em destruir corpos racializados. Trata-se, portanto, de uma afirmação radical de estar vivo sem mediações da dor ou do controle. Nesse sentido, os meninos de *Menino do Rio* materializam essa recusa de que ninguém irá os matar. Pelo contrário, parafraseando o rapper brasileiro BK⁷ na música *Vivos* (GIGANTES, 2018), eles estão “vivos, surpreendentemente vivos”. Isto é, eles não estão mais fugindo da violência que insiste em perseguir seus corpos, mas afirmando suas liberdades por direito, pois como escreve Mombaça, “há uma força insurgente em continuar existindo quando tudo nos empurra para a morte” (2016). O mar, nesse sentido, torna-se abrigo e ampliação de horizonte: um lugar onde viver não é apenas resistir, mas existir com potência.

⁵ Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/07/12/nao-vaio-nos-matar-agora/>. Acesso em: 28 fev.2025.

2.3 O mar como insubmissão e travessia

A escolha do mar como elemento central também estabelece um contraponto direto à lógica narrativa de obras como *Capitães da Areia*, onde a liberdade só é possível na margem da lei, na transgressão infantilizada ou no heroísmo amargo de personagens que desafiam um sistema que nunca os incluiu. Já o trabalho em questão defende que a liberdade não precisa ser conquistada pela violência, tampouco reconhecida pelo opressor como um direito negado ao corpo negro. Ela simplesmente é. O menino existe antes da repressão, e não apesar dela. Seu corpo não precisa provar valor nem suportar a dor como condição de pertencimento ou recompensa da liberdade. Ao correr, ao mergulhar e ao dançar, ele afirma sua presença no mundo sem pedir desculpas ou justificativas. Seu corpo não se curva, ele flui. Essa mudança de ponto de vista é fundamental para a contra-visualidade proposta pelo filme, no qual se pretende criar uma narrativa de potencialidade dos corpos de meninos negros no audiovisual.

A imagem cruel e estigmatizada da figura negra, agora dá espaço para a beleza desses corpos, sendo possível fazer um filme poético, político e religioso sem citar estigmas de dor e luta. Nesse sentido, *Menino do Rio* não reproduz a dor, ele propõe a fuga. Ao recusar a reiteração do sofrimento como único eixo narrativo, o filme se insere em uma contra-visualidade estética e de pensamento que propõe Tina Campt (2017), teórica feminista negra norte-americana, que critica a estetização da dor como único lugar possível para os corpos negros na arte, propondo em seu lugar formas de escuta, beleza e liberdade que não dependem da exposição contínua da ferida. Em seu livro *Listening to Images* (2017), ela propõe que é preciso “escutar com o corpo”, sugerindo uma abordagem sensível que não depende da exibição do sofrimento, conectando com a ideia de um cinema poético que se afasta da espetacularização do trauma.

Em uma entrevista concedida para a revista *Frieze* (fevereiro de 2023)⁶, Denise Ferreira da Silva afirma, na mesma linha de pensamento, que artistas negros contemporâneos utilizam um tipo de criatividade que “confronta radicalmente a violência colonial sem se submeter a ela”, instituindo uma forma de recusa e fuga criativa ligada à reinvenção estética e política dessas imagens. Assim, ela dialoga com o conceito de fuga não como retirada ou covardia, mas como ação política. Isto é, a formulação de uma estratégia radical de reinvenção estética e política que possa trazer uma narrativa de potencialidade para esses corpos. Em *Menino do*

⁶Disponível em:

https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2023/04/Denise-Ferreira-da-Silva-on-Refusal-and-Fugitivity-Frieze_compressed-lagor-Peres.pdf. Acesso em: 2 abr. 2025.

Rio, o mar ocupa essa figura: ele é insurgência. Ele se desloca, muda os rumos, se expande, engrandece e se descobre no movimento de uma maré. E no movimento do protagonismo poético e encantador desses meninos.

3. INTENCIONALIDADE E CONSTRUÇÃO DA OBRA

3.1 O gesto político de filmar a liberdade

Há, neste curta, uma escolha consciente de não capturar a violência. Não porque ela não exista, mas porque ela não precisa ser reiterada. A insistência em mostrar corpos negros em sofrimento atende mais ao fetiche da branquitude do que à necessidade da própria comunidade preta. A pesquisadora de assuntos afro-americanos Saidiya Hartman publicou um ensaio intitulado *Venus in Two Acts* (2008), na revista acadêmica *Small Axe* (nº 26)⁷, no qual Hartman denuncia o que chama de “pornografia da dor”, ou seja, a obsessão de narrativas hegemônicas e coloniais em expor o sofrimento negro. Ela problematiza a reprodução dessas cenas, mesmo em tentativas de denúncia, alertando que isso pode perpetuar o prazer voyeurístico da branquitude.

Dito isso, *Menino do Rio* se propõe em desarticular esse movimento e ir de encontro com a escolha política de filmar a liberdade de corpos pretos livres, rompendo com o espetáculo do olhar branco ou o fortalecimento do estereótipo colonial. Por isso, este trabalho é um apelo contra a estética visual do audiovisual decolonial, ao passo que está em travessia. Isto é, em tentativa de acompanhar produções que se recusam a seguir o roteiro da dor como único caminho narrativo possível para corpos negros, e que apostam na invenção de imagens comprometidas com a liberdade, a beleza e a reinvenção simbólica desses corpos. Essa escolha narrativa encontra respaldo nas análises da psicanalista Isildinha Baptista Nogueira, que em sua tese de doutorado *Significações do Corpo Negro* (1998)⁸, discute como o corpo negro na sociedade brasileira foi historicamente inscrito como um “corpo-para-o-outro”, isto é, como um corpo lido a partir de estigmas, da hipersexualização, da violência e da marginalização. Para a autora, é fundamental romper com esse circuito de significações negativas, elaborando outras formas de representação que reconheçam a subjetividade e a complexidade do ser negro para além das marcas do racismo.

Portanto, *Menino do Rio*, afirma a existência preta como potência, não como cicatriz. Ao deslocar o foco da violência para a liberdade e da denúncia para a poética, o curta não apaga o histórico colonial, mas o enfrenta através da criação de mundos sensíveis em que o corpo preto existe em plenitude, em afeto e em movimento. Como sugere Isildinha Baptista Nogueira, trata-se de deslocar o corpo negro da posição de objeto passivo da história para um

⁷ HARTMAN, Saidiya. *Venus in Two Acts*. *Small Axe*, v. 12, n. 2 (26), p. 1–14, 2008.

⁸ Disponível em: [Microsoft Word - Significações do Corpo Negro-Isildinha_B_Nogueira.DOC](#). Acesso em: 21 mai.2025

lugar de autoria, beleza e presença. É nesse sentido que a travessia se afirma como uma das metáforas centrais deste trabalho. No que tange ao fato de se encontrar desviada de seu sentido colonial e reapropriada como caminho de reinvenção. A travessia, nesse contexto, não é mais só passagem compulsória, mas movimento de escolha, criação e afirmação do ser. Assim, se para autores como Paul Gilroy, no conceito de *Black Atlantic*⁹, a travessia do Atlântico representava o trauma inaugural da diáspora negra, em *Menino do Rio* ela é ressignificada. Para Kilomba, “é preciso descolonizar o olhar”. E isto é feito a partir de escritas, performances e estéticas disruptivas como *Menino do Rio*.

Tudo é político a partir do momento em que o corpo de uma criança negra é lido como objeto. Achille Mbembe (2018), um dos maiores filósofos e escritores africanos contemporâneos, realiza uma profunda reflexão, em sua obra autoral *Crítica da Razão Negra* (2018), sobre a formação da categoria “negro” na sociedade. Ele argumenta que o termo não é apenas uma classificação biológica ou cultural, mas um produto social e político, enraizado em uma longa história de dominação colonial, escravidão e racialização.¹⁰ Este estatuto foi moldado por uma “consciência ocidental do Negro”, que transformou corpos negros em mercadoria e objetos de controle. Assim, essa concepção de que o negro é historicamente reduzido à condição de servidão ou ao exotismo compõe o que Achille Mbembe chama de “razão negra”, uma construção que desumaniza. Em contrapartida, surge uma contra-narrativa potente: a “consciência negra” do negro, expressão de um corpus de saber, identidade e luta formulado pelos próprios sujeitos negros. Isto é, uma forma de romper com a lógica colonial e reivindicar outras formas de existência e conhecimento.

É nesse sentido que *Menino do Rio* surge, como gesto político de liberdade desses corpos negros que sonham e se movimentam fora da lógica do controle. Corpos que não são identificados pelas suas dores, mas que decidem seus próprios caminhos em busca de suas liberdades. O filme escolhe acompanhar esses meninos naquilo que lhes é mais essencial: o direito de ser livre, se afirmando no mundo através da criação de uma nova interpretação possível pautada no audiovisual. É por isso que *Menino do Rio* opta por uma contra-visualidade estética, preservando elementos como a presença, a alegria e o sonho. Não como romantização, mas como possibilidade real de existir fora da estrutura da dor. A

⁹ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora 34, 2001.

¹⁰ Disponível em: <https://www.politize.com.br/achille-mbembe-critica-da-razao-negra/>. Acesso em: 27 mai. 2025.

liberdade aqui não é objetivo. É ponto de partida. Não se trata de romantizar a infância negra, mas de permitir que ela exista fora do registro da dor.

Nesse sentido, *Menino do Rio* se inscreve na tradição do Cinema Negro, caracterizado pela retomada da imagem por sujeitos historicamente reduzidos à margem da representação audiovisual. São filmes negros contravisualitários que não apenas denunciam a violência histórica da imagem, mas inventam outras visualidades possíveis, criando espaços de liberdade simbólica e sensível para sujeitos que, historicamente, foram capturados, silenciados ou apagados. Trata-se de um cinema em que a autoria negra é central, não apenas na direção e roteiro, mas na condução ética da escuta, da presença e do afeto em cena. O artigo *Decolonidade e Perspectiva Negra* (2016)¹¹, de autoria de Joaze Bernardino-Costa e Ramón Grosfoguel, traz como debate que os corpos negros foram submetidos historicamente à um processo de desumanização sistemática nas estruturas coloniais de conhecimento e poder, o que torna urgente a construção de narrativas que os reconheçam como agentes de sua própria história. É a partir dessa filosofia que surge o Cinema Negro, com nomes emblemáticos como o de Zózimo Bulbul e Joel Zito Araújo, sendo um gesto de necessidade de reinscrever a presença negra na imagem a partir de sua própria potência.

Assim, o Cinema Negro, especialmente em sua vertente de contra-visualidade, contribui para o campo do audiovisual contemporâneo ao desafiar os códigos coloniais de representação, deslocando a centralidade do olhar e abrindo margem para o afeto, o silêncio, o ritmo e a escuta como formas legítimas de enunciação. Desta forma, filmar o elemento da liberdade, muito presente na vida dos personagens do filme, bem como no cenário, é certamente um gesto político de manutenção da imaginação preta, da dignidade simbólica e da possibilidade de existir fora da lógica do trauma e da dor desses indivíduos. É uma escolha estética que afirma que a liberdade não é apenas temática, ela está na forma, na fluidez da câmera, na luz que acaricia os corpos e na recusa de capturá-los como ameaça. É um cinema que não reivindica lugar. Ele o constrói, à sua maneira, no seu tempo e na sua linguagem contra-visual.

¹¹ Disponível em: [SciELO Brasil - Decolonialidade e perspectiva negra Decolonialidade e perspectiva negra](#). Acesso: 26 mai. 2025.

3.2 A intencionalidade da obra

Desde o início, *Menino do Rio* foi concebido como uma obra reparativa. Cada decisão, desde a escolha das locações ao enquadramento do rosto, da trilha à narração, teve como objetivo deslocar o olhar colonial e construir uma nova proposta visual: uma contra-visualidade. Uma fuga da norma estética imposta ao corpo negro. A água, mais uma vez, está no centro da construção narrativa. Ela atravessa todas as cenas, mesmo quando invisível. Está no ritmo, no respiro, no tempo. A água define a montagem, conduz os silêncios, sustenta os olhares. Ela reaparece em gestos, em palavras e em desejos. A água como elo, como ponte entre o que se é e o que se sonha.

Não se trata apenas de escolhas formais, mas de uma forma de fazer cinema que se compromete com os corpos que filma. Cada quadro é construído não para capturar, mas para acolher; não para denunciar, mas para revelar delicadezas. A câmera não observa de fora, ela compartilha o tempo. Essa técnica rejeita a pressa, o roteiro fechado e o controle absoluto da narrativa, e aposta em uma estética que respeita a autonomia dos personagens, reconhecendo suas existências como fonte legítima de linguagem e potência imagética. Trata-se, portanto, de um cinema que não impõe uma forma, mas a escuta; que não estiliza a dor, mas permite que o afeto, o silêncio e o gesto simples ocupem o centro da cena. *Menino do Rio* é, assim, um exercício técnico de confiança entre quem filma e quem é filmado e um manifesto visual de que a liberdade pode ser construída no modo como se olha, se narra e se acompanha os corpos negros em travessia.

4. ANÁLISE DA OBRA: UMA IMAGEM EM TRAVESSIA

4.1 Sonoridade: o som como território afetivo

No filme, o som não ocupa um lugar secundário. Ele é território. A trilha sonora se mistura com os ruídos naturais: o vai e vem das ondas, a palma da mão da roda de capoeira, o atabaque, as gargalhadas e os passos na areia. Esses sons não ilustram a imagem, eles a expandem. A sonoridade aqui não grita: ela acolhe. Quanto aos diálogos presentes, o filme é todo composto por narração em off, configurando um dispositivo poético que quebra a linearidade narrativa, descentralizando o olhar e criando camadas de sentido. É o que defende a cineasta independente Trinh T. Minh-ha em sua obra *When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics* (1991), em que afirma que o off é espaço de deslocamento e subversão. É um cinema em que a voz não explica, mas invoca; não domina a imagem, mas dialoga com ela.

Dito isso, o filme é conduzido por uma voz principal feminina, que em tom de proteção e reverência, cuida dos “meninos do rio”. Essa voz não é neutra. Ela é maternal, envolvente e fluida como a própria água que atravessa o filme. A escolha por uma narração feminina não é meramente estética, mas profundamente simbólica: trata-se de um gesto intencional que evoca a figura de Iemanjá, divindade das águas e arquétipo da maternidade no imaginário afro-brasileiro. Se o mar é apresentado como espaço de cura, travessia e liberdade, é coerente que a voz que embale essa travessia seja também a de uma mãe, uma guardiã, uma guia sensível que fala e escuta com afeto. É uma voz que acolhe os silêncios, os desvios e os afetos dos personagens, fortalecendo a proximidade com os personagens a partir da geração de identificação e comoção. Uma voz afetiva que não impõe, mas que acolhe e costura as falas dos meninos com a simbologia do mar, ao criar um tecido narrativo em que o afeto é também ferramenta política. É uma voz que não denuncia a violência, mas afirma a liberdade.

Já a voz em off dos meninos, ela surge com o propósito de reinscrever suas subjetividades na narrativa, não como objetos da fala alheia mas como sujeitos de suas próprias histórias. Cada frase dita carrega o peso e a leveza da experiência vivida, muitas vezes marcada por silêncios impostos. Ao falar de si, do que gostam, do que sentem ou do que sonham, os meninos reorganizam a narrativa sobre si mesmos e desconstroem os estigmas frequentemente associados às suas existências. A voz deles é fragmentada, por vezes hesitante, mas profundamente verdadeira, como quem descobre que pode ser ouvido sem julgamento. Essa escolha estética se inscreve na perspectiva de que a voz é também imagem e presença. Não é

preciso ver seus rostos enquanto falam para sentir sua humanidade, basta ouvir e acompanhar as imagens de seus corpos performando, livres. Assim, o filme reafirma que escutar é também uma forma de ver e ver com escuta é ver com cuidado. Essa voz juvenil, portanto, não é um recurso técnico apenas. É uma ferramenta de liberdade narrativa, de uma escuta que acolhe e restitui o direito à narrativa própria. Dialogando, assim, com o que propõem os pesquisadores Laan Mendes de Barros e Kênia Freitas, no artigo *Experiência estética, alteridade e fabulação do cinema negro (2018)*¹², ao analisarem como o cinema negro contemporâneo se sustenta em uma ética da alteridade e na potência da fabulação. Para os autores, fabular é criar outros modos de sentir, imaginar e existir, rompendo com os dispositivos tradicionais que, historicamente, capturaram os corpos negros apenas como evidência do sofrimento ou da carência.

No artigo, eles argumentam que o cinema negro é atravessado por uma prática de mundo em que a experiência estética não se separa da política de escuta e do cuidado com o outro, o que transforma a obra em espaço de enunciação sensível e insurgente. *Menino do Rio* incorpora essa proposição ao colocar as vozes dos próprios meninos como guia de linguagem. O filme não fala por eles; deixa que falem. E é nesse gesto de deslocar o centro da enunciação que reside sua radicalidade poética. Ao escutar suas pausas, seus silêncios e suas pequenas narrativas cotidianas, o curta rompe com a lógica da mediação e reinscreve a infância negra como protagonista de sua própria memória. O som, portanto, não é só ambientação, é presença. A imagem não é só estética, é gesto político de devolução simbólica de autonomia, sonho e futuro.

E no que diz respeito à musicalidade que compõe a trilha sonora de *Menino do Rio*, especialmente os sons do atabaque, destaca-se o pensamento da professora e dramaturga brasileira Leda Maria Martins, que, em sua obra *Afrografias da Memória* (1997), propõe o conceito de “oralitura”: uma articulação entre oralidade, escrita e leitura como forma de constituição de um arquivo em movimento, que preserva os saberes ancestrais não apenas pelo conteúdo, mas pela forma como são ditos. Ela defende que “a memória negra dança e toca tambor. Ela é gesto, ritmo, pausa e voz” (MARTINS, 1997, p. 23), compreendendo o tambor e o corpo como dispositivos de memória e saber, sendo práticas performativas negras que conectam passado, presente e futuro. Em *Menino do Rio*, o som do atabaque atua exatamente nesse sentido: resgatando um território sonoro anterior à palavra, evocando uma presença

¹² Disponível em: [Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro | Revista Eco-Pós](#). Acesso em: 05 mar. 2025.

ancestral que se manifesta no ritmo, na repetição e no movimento corporal. O toque do tambor, representado na Figura 1, não apenas embala a cena, ele a funda. É elo entre os meninos e uma herança que lhes foi historicamente negada, mas que continua pulsando. Nesse gesto sonoro, o filme reativa uma memória que dança, que chama, que atravessa. O som torna-se, assim, linguagem de cura, de pertencimento e de reconexão, rompendo com a lógica do silenciamento e da contenção histórica desses corpos. O atabaque não é trilha, é narrativa.



Figura 1: Menino é flagrado ao tocar atabaque

Fonte: Acervo pessoal

Toda essa dimensão sonora convida o espectador a escutar com o corpo. A experiência auditiva é sensorial, construída para gerar presença e não distanciamento. O som também denuncia, mas o faz através do afeto, não do choque. E isso, em si, é um gesto de enfrentamento. A narração aqui, então, não atropela a imagem, mas se coloca como presença que acompanha, respeitando o silêncio quando necessário. Os momentos de tensão e silêncio absoluto também são muito utilizados no filme, de modo que o som não se impõe como trilha ilustrativa, mas como presença viva, que respira junto com os personagens. O silêncio, nesse contexto, não representa ausência, mas potência. Ele permite que o corpo fale, que o olhar sustente a cena e que o tempo seja sentido com densidade. É nesse intervalo que o espectador é convocado a escutar de outra forma: não apenas com os ouvidos, mas com o corpo inteiro, como propõe novamente Tina Campt em *Listening to Images* (2017), quando fala sobre a escuta corporal como forma de resistência e leitura sensível de imagens negras.

Dessa forma, o uso do som ou sua suspensão opera como um mecanismo político e poético. A trilha, a voz e o silêncio trabalham juntos para criar uma escuta que não anestesia, mas que afeta. Em *Menino do Rio*, ouvir é estar em relação. É estar aberto à vibração do tambor, à cadência da fala, ao ruído do mar e ao som do corpo em movimento. É fazer da experiência sonora um convite à presença, e não ao consumo rápido da imagem. Essa escolha estética se insere no que bell hooks (1996) define como “estratégias de resistência que operam a partir do cuidado e da escuta”, sobretudo quando essas estratégias rompem com a lógica patriarcal e colonial da dominação. É nesse gesto de escutar como forma de cura, e não como vigilância, que o filme encontra sua potência política.

4.2 Corporeidade: o corpo que não precisa performar dor

Ao longo da história do audiovisual brasileiro, o corpo negro foi filmado como ameaça ou como vítima, como no romance clássico *Macunaíma* (1969), escrito por Mário de Andrade, no qual o personagem principal nasce negro, mas “vira branco” após um banho. A passagem reforça um imaginário racista, ainda que travestido de crítica. Em *Menino do Rio*, o corpo negro não ocupa nenhuma dessas funções estigmatizadas e limitadoras. Os protagonistas não precisam performar a dor ou provar suas inocências. Eles simplesmente existem ao dançar, gíngar e se movimentar em paz. A corporeidade no filme é fluida, desarmada. Ela não responde à expectativa da branquitude de encontrar nesses corpos traumas visíveis. O corpo aqui não explica nada. Ele vibra. Ele se move como quer. Ele cria imagem

de si. E ao fazer isso, rompe com séculos de controle sobre o que um corpo preto pode ser nas telas do audiovisual.

A capoeira, nesse contexto, é mais do que uma prática corporal: ela é símbolo de resistência ancestral e de reinvenção contínua. Cada movimento de ginga, esquiva e rasteira carrega a memória dos corpos negros que resistiram em silêncio, disfarçando a luta em dança, a dor em jogo. Porém, no filme, ela também é liberdade: um gesto coreografado de autonomia e presença. Não se trata apenas de resistência, mas de afirmação. Em *Menino do Rio*, os meninos não lutam contra algo. Eles dançam para si, brincam entre si, movimentam-se como quem ocupa o mundo com leveza e força. A capoeira, assim, deixa de ser apenas defesa e torna-se linguagem: uma coreografia de pertencimento que inscreve o corpo preto no espaço com dignidade e beleza. Corpos que se movem com liberdade, e não como exceção, mas com naturalidade e potência. É expressão livre, não mais controlada. A dança, em especial, ocupa um lugar simbólico poderoso: se historicamente o corpo negro foi domesticado em espaços de espetáculo ou resistência militarizada, aqui ele dança porque quer. A dança é cura, tempo próprio e território da própria liberdade. Ela escapa da lógica de contenção e espetáculo, afirmando o direito à leveza e ao afeto. Como defende Djamila Ribeiro, em sua obra *O que é lugar de fala?* (2017), é preciso compreender o corpo negro como espaço de elaboração política e estética, cujas manifestações como a arte, a dança e a oralidade são formas legítimas de resistência e produção de sentido. Ao dançar, o corpo preto reivindica sua própria linguagem, inscrevendo-se em uma temporalidade que não responde ao controle, mas à invenção. Trata-se de uma resposta não-violenta a um sistema que historicamente busca controlar, vigiar e punir esses corpos.

Em *Menino do Rio*, o gesto de dançar não performa para o outro: ele ecoa para dentro, como forma de reorganizar o mundo a partir do afeto, da memória e da liberdade. É nesse gesto de entrega, de escuta e de leveza, que o filme constrói uma estética negra afirmativa, na qual a dança é presença política e possibilidade de reexistência. Afinal, o corpo dança porque é livre e não porque precisa entreter. Pois como defende Djamila Ribeiro, reconhecer a legitimidade das expressões corporais negras é romper com a lógica colonial que condiciona esses corpos apenas à dor ou à força. Dançar, nesse contexto, é também reivindicar um lugar de fala que se constrói no movimento, no ritmo e na celebração da vida.

4.3 Cores, texturas e elementos estético-visuais

No campo da fotografia, a principal referência estética de *Menino do Rio* foi o trabalho do fotógrafo carioca Wendy Andrade, mais especialmente em seu projeto *Todo menino é um mar* (2024)¹³. Nesse trabalho, apresentado na Figura 2, o carioca registra jovens negros em saltos coreográficos na beira do mar, através dos portos históricos de chegada da diáspora, ressignificando esses espaços com imagens que evocam liberdade, ancestralidade e resistência. Assim como o curta-metragem *Menino do Rio*, suas fotografias não capturam apenas o movimento dos corpos, mas a potência simbólica de um gesto que desafia a gravidade e os limites impostos pela história. É no voo dos meninos registrados pelo Wendy Andrade e na travessia poética dos meninos do filme que se encontra a conexão mais profunda: ambos escolhem filmar e fotografar a vida negra em plenitude. Não a dor, mas o salto. Não o limite, mas o mar aberto.

Em *Menino do Rio*, assim como em *Todo menino é um mar*, o mar deixa de ser apenas cenário, ele é presença. E os corpos, livres de amarras narrativas tradicionais, se movem com autonomia, leveza e ancestralidade. O que une ambos os trabalhos é a decisão de registrar a liberdade, sem que haja tentativa de espetacularização ou controle narrativo, mas sim um mergulho na vivacidade e na potência corporal. A fotografia da existência plena da infância negra revelada em liberdade, com respeito, potência e beleza.

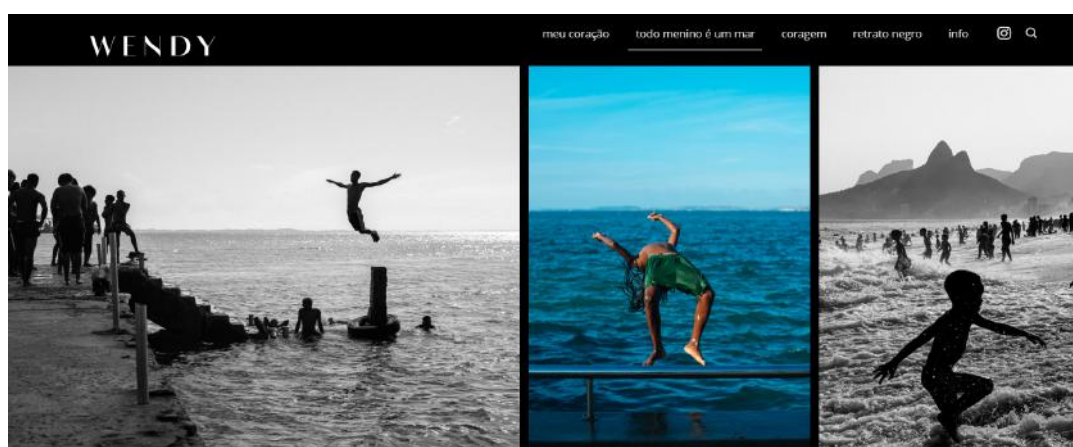


Figura 2: Projeto *Todo menino é um mar* (2024) do fotógrafo carioca Wendy Andrade

Fonte: <https://wendyandrade.co/todo-menino-e-um-mar/>

¹³ Disponível em: [todo menino é um mar - WENDY](https://wendyandrade.co/todo-menino-e-um-mar/). Acesso em: 13 mai.22025

Já no campo da colorização, o filme *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2016), dirigido por Barry Jenkins, guiou grande parte das escolhas do curta. O tom azulado e misterioso, exemplificados na Figura 3 retirada de um frame do filme, inspira uma estética de silêncio e introspecção, evocando uma atmosfera sensorial que valoriza as sutilezas do corpo negro em cena. Em *Menino do Rio*, essa referência se traduz na escolha por paletas suaves, em especial os azuis e lilases das primeiras horas do dia e do entardecer, que envolvem os personagens em uma luz que não fere, mas acaricia. Sendo assim, a luz natural é utilizada como elemento afetivo, respeitando as texturas da pele preta, em contraste com a tendência histórica do cinema de apagar ou superexpor esses corpos. Inspirado por *Moonlight*, o curta opta por uma visualidade que não grita, mas sussurra. Que não impõe, mas revela. Trata-se de iluminar os meninos não para mostrá-los ao mundo, mas para devolvê-los a ele com dignidade, beleza e potência.

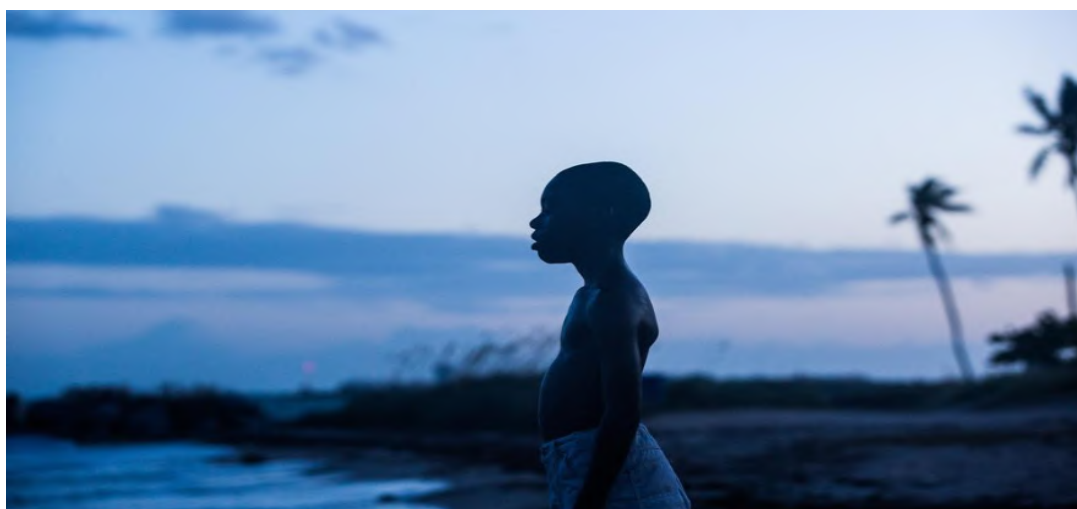


Figura 3: *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2016) de Barry Jenkins

Fonte: [Seis coisas sobre “Moonlight”, o filme que pode derrotar “La La Land” no Oscar](#)

Nesse sentido, *Menino do Rio* construiu sua direção de fotografia a partir do diálogo entre essas duas referências visuais potentes, buscando criar uma combinação que ainda permitisse à equipe criar uma estética que honrasse tanto a liberdade dos corpos quanto a profundidade sensível da imagem. A fotografia foi pensada como linguagem viva, em constante escuta do ambiente, da luz e, sobretudo, dos próprios meninos. Por isso, o set operava num campo de criação espontânea, em que a direção de fotografia não seguia apenas um plano técnico

pré-estabelecido, mas se abria ao improviso e à intuição, respeitando os fluxos da natureza e do afeto. Havia, assim, liberdade criativa para que os diretores de fotografia pudessem experimentar enquadramentos, movimentos e jogos de luz que revelassem os corpos em potência, e não em privação. A câmera não captura, ela acompanha. Ela não invade, ela escutava. O resultado é uma imagem que dança com os personagens, compondo uma visualidade que celebra a existência preta com beleza, dignidade e presença, como exemplifica a Figura 4 e 5, autorais do processo de gravação do curta-metragem.



Figura 4: A dança de Menino do Rio

Fonte: Acervo pessoal



Figura 5: Capoeira, ritmo de resistência

Fonte: Acervo pessoal

4.4 O gesto reparatório

O trabalho em questão é um filme insurgente, sim, mas também reparador. Ele repara porque devolve dignidade à infância negra, porque se recusa a alimentar o ciclo de imagens que perpetuam a exclusão. Ele propõe outra ética para o audiovisual: uma ética da escuta, do afeto e da liberdade. *Menino do Rio* existe para deslocar. Ele não pede licença à branquitude, não busca validação institucional. Ele se dirige aos seus. Isto é, aos meninos que o inspiram, às mães que o sentem, aos corpos que o reconhecem. Por isso, ele é potente. Ele termina onde começa: no mar, porque a travessia nunca se encerra e porque há força em saber que o mar, com sua infinitude, sempre devolve. Devolve o olhar, o fôlego e a imagem — agora em liberdade.

É nesse sentido que Denise Ferreira da Silva (2023) propõe, ao afirmar que “fugir pode ser mais revolucionário do que resistir”. Ou seja, é preciso escapar das imagens limitantes às

quais os corpos negros foram historicamente submetidos; é preciso inventar uma linguagem contravisual no campo do audiovisual decolonial. Esse pensamento dialoga diretamente com Fred Moten (2013), em *The Undercommons*, quando o autor critica a normatividade epistêmica branca e afirma que, para pessoas negras, o ato de criar pode ser um gesto de fuga radical da dor como narrativa dominante. O sofrimento é real, mas a estética negra não se limita a ele.

Dito isso, *Menino do Rio*, é um filme que não se alimenta do fetiche da dor, do sofrimento ou da ausência dos corpos negros. Ele se recusa a servir ao desejo da branquitude por narrativas que confirmem sua posição de superioridade por contraste. Aqui, os meninos não são vítimas nem heróis. São sujeitos. São meninos inteiros, com medos, desejos, sonhos e memórias. Ao mostrar o mar, seus momentos de afeto e o corpo em movimento, o filme afirma uma outra visualidade. Afinal, filmar corpos negros com dignidade é sempre uma escolha e uma decisão política.

A câmera, em *Menino do Rio*, não persegue, não invade, não expõe. Ela acompanha. Ela escuta. Ela respeita. Essa ética da escuta visual é amplificada pela escolha de uma narração feminina: uma voz de cuidado, de afeto, de água. A voz não impõe a narrativa, ela costura, ela envolve, ela acolhe. Há uma proximidade com a ideia de maternagem simbólica: o filme embala seus personagens sem domesticá-los, permitindo que se revelem no tempo próprio.

5. METODOLOGIA E PRODUÇÃO CRIATIVA

Assim, *Menino do Rio* nasce a partir da mobilização de doze estudantes do curso de Radialismo, da UFRJ, atuando em departamentos diversos, como roteiro, direção, fotografia, direção de arte, produção, som direto, assistente de direção, montagem, entre outros. Uma equipe reduzida, mas altamente comprometida com a proposta estética e política da obra. O roteiro teve apenas duas versões de atualização, mantendo a estrutura aberta e flexível, de modo a se construir também a partir do encontro com os personagens. Grande parte do filme nasce da troca com os meninos: eles não apenas atuam, mas co-criam a narrativa, trazendo seus gestos, seus silêncios e seus desejos.

Desde o início, optou-se pelo formato de curta-metragem poético e documental, com no máximo 12 minutos de duração. Hoje, finalizado, o curta compõe seus 17 minutos e 36 segundos de duração, com uma narrativa que articula elementos ficcionais, depoimentos reais, performances espontâneas e símbolos afro-diaspóricos, estabelecendo uma travessia entre realidade e poesia, entre o visível e o invisível. Ao todo, a produção ocorreu ao longo de seis meses, visto que havia uma grande dificuldade em filmar a céu aberto. No entanto, esse era um caráter imprescindível do filme: priorizar territórios onde o mar pudesse compor a rotina dos sets e contribuir com elementos essenciais à narrativa, como liberdade, leveza e espiritualidade. Sendo assim, os cenários presentes no filme contemplam a Praia do Arpoador, a Praia Vermelha, a Praia da Urca, a Baía de Guanabara e a Praça Mauá, todos situados na cidade do Rio de Janeiro.

Para suprir com os custos do filme, a equipe realizou uma vakinha on-line, no qual arrecadou cinco mil reais para custear os equipamentos de produção, e a partir deste momento, o projeto se desenvolveu. No que diz respeito a pesquisa de referências visuais, ela se iniciou a partir do estudo de símbolos ligados à ancestralidade afro-brasileira e da análise de imagens que evocassem uma releitura de corpos negros no campo da liberdade. Já para a produção das filmagens do filme, optou-se por uma câmera na mão, para que o diretor de fotografia pudesse se movimentar juntamente aos corpos dos meninos em movimento, principalmente durante a realização das cenas que tinham capoeira. Além disso, muitas cenas foram gravadas em propostas de câmeras subjetivas, para que o espectador pudesse adentrar na experiência dos meninos para ver o que eles veem e sentir o que sentem. Sendo assim, o uso de câmeras leves, a opção por luz natural e o cuidado na captação de silêncios e sons ambientes não foram apenas decisões relacionadas ao orçamento, mas escolhas estéticas e poéticas. Tais decisões buscavam imprimir na imagem corpos negros reais, contemplativos e

livres de mediações estigmatizadas. A intenção era justamente aproximar a narrativa da sensibilidade vivida pelos meninos retratados, permitindo ao espectador a experiência de uma presença íntima e silenciosa diante da travessia daqueles corpos. Mais do que um registro, o curta-metragem constitui-se como um gesto de escuta e aproximação. Produzido sem roteiro fechado, o filme foi construído a partir de perguntas abertas, que surgiram em diálogo com os próprios meninos — autores de suas próprias imagens.

Para a seleção do elenco, a equipe visitou uma Organização Não Governamental (ONG) situada no Morro do Turano, bairro do Rio Comprido, na cidade do Rio de Janeiro, que oferecia aulas gratuitas de capoeira para jovens da comunidade. Durante um único dia de visita, o projeto foi apresentado ao professor e aos alunos, e alguns deles demonstraram interesse imediato. A realização de visitas domiciliares, a convite da família dos próprios meninos, foi fundamental para consolidar um vínculo de confiança, principalmente com os menores de idade, assegurando que se tratava de um projeto sério. Ao final do processo, foram selecionados oito meninos e uma mulher mais velha para interpretar a imagem simbólica de Iemanjá. Todos os participantes eram moradores de favelas do Rio de Janeiro, o que reforça o compromisso do projeto com a criação de uma linguagem de escuta e liberdade voltada para corpos historicamente estereotipados, reconhecendo suas singularidades e valorizando suas potências, mesmo diante dos diferentes atravessamentos sociais, culturais e territoriais.

Havia uma equipe de produção e logística mobilizada para acompanhar e cuidar do elenco durante todo o processo, buscando garantir o conforto, o acolhimento e o sentido de coletividade, para que esses simbolismos não estivessem presentes somente na narrativa do filme, mas também na sua produção. É o que defende bell hooks, em sua obra *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies* (1996), que, no momento em que se rompe com a lógica da dominação, exige outros modos de narrar, especialmente aqueles que partem do cuidado e da escuta como potências políticas. É nesse sentido que *Menino do Rio* trabalha a técnica de construção das imagens, reafirmando o compromisso do projeto com a escuta ativa como forma de condução cinematográfica.

No que tange às diárias de filmagem, foram realizados 5 dias de gravação com uma média de 6 horas por set, sempre organizados de modo a aproveitar momentos específicos da luz natural: algumas diárias de gravação iniciavam antes do nascer do sol e outras ao entardecer. Este processo permitiu a criação de imagens em contraluz e silhuetas que

dialogavam com os contrastes visuais e potentes dos corpos pretos em relação ao ambiente. Além disso, o curta se constrói em permanente atenção às subjetividades, desconfortos e inseguranças de seus personagens. A liberdade que o filme propõe não é grandiosa — é cotidiana. Está na pausa, no gesto, no olhar. Está na recusa de capturar a dor como espetáculo e na decisão de mostrar o afeto como estrutura. Como apontam autoras já citadas no presente trabalho, como bell hooks, Tina Campt e Denise Ferreira da Silva, romper com o olhar colonial exige mais do que novas narrativas: exige novas posturas estéticas e éticas diante da imagem, comprometidas com a escuta, o afeto e a proteção dos corpos filmados. Nesse sentido, a técnica empregada em *Menino do Rio* se aproxima de uma técnica do cuidado, não como fragilidade, mas como gesto radical de confiança, presença e liberdade.

Durante as gravações, foram captados depoimentos espontâneos dos meninos, para além dos pré-roteiros, que sobrepuseram a narração principal em alguns trechos. Escolha que tem como objetivo tornar o filme mais pessoal, íntimo, e de permitir que o público se aproxime dos personagens por meio de suas vozes e cotidianos. Já a montagem foi realizada respeitando o ritmo das ondas, das pausas e do respiro, bem como dos silêncios, sons naturais e o toque do atabaque. A trilha sonora não está a serviço da emoção programada, mas da memória sonora ancestral. O filme, portanto, não busca capturar os meninos, mas filmar com eles — em liberdade. A capoeira, o mar, o tambor e os gestos cotidianos são tratados como expressões legítimas de existência e não como espetáculos de superação.

6. EXIBIÇÃO E DISTRIBUIÇÃO

Menino do Rio ainda não foi exibido, tampouco distribuído em salas de cinema. Dito isso, em uma primeira instância, se pretende realizar o primeiro lançamento do filme de forma exclusiva para toda a equipe e elenco do filme, com participação da família dos meninos que tanto acreditaram neste trabalho. Além disso, as pessoas que contribuíram com a *vakinha* on-line também serão convidadas para a *première*, de forma que ajudaram financeiramente na realização do filme. Dito isso, planeja-se realizar a exibição em uma sala de cinema com excelente infraestrutura, por meio de parcerias como o Estação Net Rio, por exemplo, que frequentemente apoia e divulga lançamentos autorais de cineastas independentes. A escolha visa proporcionar ao público uma experiência cinematográfica imersiva e de qualidade, à altura da proposta estética e política do curta-metragem.

Após a *première*, o curta irá avançar em um circuito de exibição em escolas, universidades, organizações sociais, centros de reabilitação e encontros culturais, visto que o curta promove um debate urgente e necessário sobre infância negra, liberdade e reexistência, sendo, portanto, uma ferramenta potente de sensibilização social. Além disso, *Menino do Rio* será submetido a editais de fomento à cultura, com o intuito de viabilizar novas ações de difusão, acessibilidade e formação de público. O curta também será inscrito em festivais de cinema nacionais e internacionais, tanto aqueles voltados à produção universitária e independente quanto mostras com curadoria decolonial, negra e periférica. O objetivo é ampliar o alcance do filme, fortalecer sua circulação em espaços diversos e estimular o debate crítico sobre representação, infância e liberdade no audiovisual.

Contudo, um dos compromissos centrais da equipe é retornar ao território do Morro do Turano, local de origem dos meninos que protagonizam o filme, para realizar uma sessão exclusiva com roda de conversa e trocas com a comunidade. De forma que, se acredita que o cinema só é inteiro quando retorna para quem lhe deu origem, promovendo escuta, identificação e transformação coletiva.

7. DIFICULDADES E CAMINHOS DE REALIZAÇÃO

Realizar *Menino do Rio* foi um processo potente, mas não isento de dificuldades. Desde o início, a proposta de criar uma narrativa poética, documental e politicamente comprometida com outras imagens possíveis da infância negra exigiu um comprometimento profundo da equipe com questões éticas, estéticas e práticas. Um dos principais desafios foi acessar os espaços de forma respeitosa, sem reproduzir uma lógica extrativista. Adentrar ao Morro do Turano para selecionar o elenco do filme exigiu cuidado e extrema observação, para que o vínculo com esses meninos pudesse ser real a ponto de imprimir a territorialidade e subjetividade dos mesmos na narrativa. A escolha de encontrar os protagonistas durante uma aula de capoeira foi intencional: era preciso que a aproximação acontecesse a partir do afeto, da confiança e de um ambiente que lhes era familiar, e não a partir de uma imposição.

Outro obstáculo foi o orçamento reduzido, que impactou diretamente na logística da produção. Com uma equipe de apenas doze profissionais atuando em múltiplas funções foi necessário otimizar recursos e confiar na colaboração entre os departamentos. As diárias foram intensas e a liberdade criativa muitas vezes precisou se equilibrar com as condições dos materiais disponíveis. Do ponto de vista criativo, o desejo de fazer um filme que não fosse pautado pela dor, mas pela liberdade, também se revelou um grande desafio narrativo. Era preciso encontrar uma linguagem que não caísse na romantização, mas também que não reforçasse a espetacularização da violência. Nesse sentido, o uso da narração em off, da subjetividade da câmera e da escuta como método de construção de roteiro foram estratégias experimentais que exigiram muito cuidado na edição, reescrita e montagem. Nesse sentido, a decupagem evoluiu constantemente a partir do material captado, respeitando os tempos dos meninos.

Por fim, a finalização e o preparo para distribuição também trouxeram seus desafios. Por se tratar de uma obra híbrida, poética e politicamente engajada, ao realizar um mapeamento, *Menino do Rio* não se encaixa facilmente nas categorias tradicionais de festivais, o que exige um trabalho estratégico de posicionamento e articulação com curadorias, escolas e espaços independentes. Mesmo diante desses obstáculos, o filme se manteve fiel à sua proposta: não buscando respostas fáceis, mas buscando tensionar o olhar com o surgimento de corpos negros livres, repletos de beleza e autonomia. E isso só foi possível graças à entrega coletiva da equipe, à escuta dos meninos e à crença de que o cinema pode ser um lugar de cuidado, liberdade e reinvenção, ao se pensar a contravisualidade do audiovisual opressor. Dito isso,

Menino do Rio encarna, na prática, o que Mirzoeff define como contravisualidade: a recusa ativa ao olhar dominante e a invenção de novas formas de ver e existir. Sendo assim, o curta rompe com a lógica colonial de representação que aprisiona corpos negros em estereótipos e devolve a esses corpos o direito de olhar e ser olhado sob outras lentes — as da liberdade, da escuta e da imaginação. Trata-se de um cinema que não reproduz o mundo como ele foi imposto, mas que o reimagina, oferecendo, em cada plano, a possibilidade de um futuro onde ser negro é, antes de tudo, ser inteiramente dono do seu próprio caminho e desejo.

8.CONCLUSÃO

Conclue-se, então, que *Menino do Rio* é mais do que um curta-metragem: é gesto. Um gesto político, estético e ancestral de recusa à representação colonizada do corpo negro. Um gesto de fuga das imagens que sufocam, das narrativas que prendem e dos enquadramentos que adoecem. Mas, sobretudo, é um gesto de reparação pela via da liberdade. Ao posicionar o mar como território simbólico e a água como linguagem de cura, o filme não apenas narra, mas inventa outras possibilidades de ver e de existir. Em vez de se ancorar na denúncia convencional, *Menino do Rio* propõe imaginar corpos negros livres, dançantes e brincantes. A infância negra, tantas vezes filmada sob a ótica da ausência, da criminalização ou da dor, aqui é restituída a si mesma com dignidade, beleza e presença plena. O corpo não mais como ameaça ou espetáculo, mas como centro de uma poética viva.

Assim, a obra se recusa a seguir os roteiros que a branquitude espera. Não estetiza o sofrimento nem romantiza a superação. Pelo contrário: rompe com essa lógica e propõe uma nova ética do olhar, baseada na escuta, no afeto e no cuidado, como defende bell hooks, que diz que “o amor é o fundamento de toda mudança social significativa”. E *Menino do Rio* é um gesto de amor. Amor enquanto prática política de proteção, enquanto prática estética de reinvenção. Ao longo deste trabalho, compreendeu-se que o audiovisual pode ser mais do que uma ferramenta de registro. Pode ser um espaço de enunciação negra. Pode ser travessia e cura. A imagem aqui não ilustra um discurso pronto. Ela inventa outra gramática do visível, onde silêncio, dança, pausa, descanso e tambor ocupam o centro da cena.

Assim, o curta desloca o lugar da infância negra da criminalidade para a espiritualidade; da ausência para a presença; da subalternidade para a autoria, configurando, então, uma narrativa emancipatória muito presente na filosofia do Cinema Negro. Aqui, os meninos não lutam para existir. Eles já existem, e o filme apenas acompanha essa travessia com o respeito que ela merece. É urgente manter estudos como este vivos, atentos, atualizados, visto que jovens negros no Brasil ainda nascem marcados pelo racismo estrutural, carregando o peso de uma história que os tenta reduzir. Se essa realidade não for reparada com políticas públicas, cultura e afeto, seguiremos reproduzindo um ciclo de silenciamentos e adoecimentos, como mostram pesquisas recentes do UNICEF ¹⁴e da Rede de Observatórios da Segurança (2023)¹⁵,

¹⁴ Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/relatorio-unicef-violencia-infantojuvenil>.

¹⁵ Disponível em: <https://opara.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/ponte/uploads/2024/11/06150339/relatorio-pele-alvo-2024.pdf>.

que diz que a juventude negra continua sendo o principal alvo da violência, do encarceramento e da evasão escolar.

Não é justo que depois de vencer tantas barreiras para ocupar esse espaço a gente tenha que viver todo dia pensando em ir embora, viver com medo, viver uma vida exposta à tanta violência. [...] Não é justo que a democracia, espaço da tolerância, do diálogo, de construir alternativas e soluções, que nesse espaço a gente tenha ainda que lutar com esse tipo de violência sobre nós. (DARTORA, Carol, 2022, p.1)¹⁶

Esse trecho foi pronunciado pela deputada Carol Dartora, após sua eleição como a primeira mulher negra deputada federal do Paraná, em um súbito de desespero da estrutura excludente da democracia brasileira. A arte, nesse cenário, pode e deve ser um instrumento de resistência, reparação e reinvenção simbólica. Filmes como *Menino do Rio* não apenas denunciam, mas propõem. São gestos de cura e liberdade. São imagens que devolvem o futuro a quem sempre teve apenas sobrevivência. Afinal, é um filme em travessia. E como todo gesto de liberdade, ele não se encerra em si mesmo. Ele convida o espectador a se mover, a escutar e a rever seus próprios olhares. E, sobretudo, ele devolve aos meninos negros a possibilidade de se verem grandes — do tamanho do mar, como é evidenciado na Figura 4, onde é possível visualizar um dos protagonistas do filme adentrando, com coragem, mar adentro.

¹⁶ Disponível em:

<https://gazetadoparana.com.br/artigo/negros-s%C3%A3o-56-da-popula%C3%A7%C3%A3o-mas-presen%C3%A7a-na-c%C3%A2mara-federal-ainda-n%C3%A3o-chega-a-30-representa%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-necess%C3%A1ria-para-toda-a-sociedade>



Figura 6: Grande como o mar

Fonte: Acervo pessoal

9.FICHA TÉCNICA

Direção: Rayanne Abreu

Roteiro: Rayanne Abreu

Assistentes de Direção: Rudson Amorim, Ana Carolina Mello e Amanda Monasterio

Direção de Fotografia: Amanda Monasterio e Joaquim Lima

Assistente de Fotografia: Amanda Montenegro

Arte: Mariana Freesz

Assistente de Arte: Caio Ferreguti e Ana Carolina Pontes

Diretor de Produção: Luiza Miranda

Assistente de Produção: Caio Ferreguti, Rudson Amorim, Ana Carolina Mello e Ana Carolina Pontes

Produtor Executivo: Larissa Cardozo e Caio Ferreguti

Produtor de Elenco: Rayanne Abreu e Luiza Miranda

Coloração: Joaquim Lima

Montagem: Rayanne Abreu e Amanda Monasterio

Edição de Mixagem de Áudio: Joaquim Lima

Trilha sonora: Lourenço Buarque

Finalização: Joaquim Lima

10.REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMADO, Jorge. **Capitães da areia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

ANDRADE, Wendy. **Todo menino é um mar**, 2024. Disponível em: <https://wendyandrade.co/todo-menino-e-um-mar/>. Acesso em: 13 mai. 2025.

AUGUSTO, Heitor. O cinema negro brasileiro contemporâneo como gesto político. In: OLIVEIRA, Janaína; AUGUSTO, Heitor (org.). **O futuro do cinema negro: estética, política e imaginário**. São Paulo: Zama Livros, 2021. p. 15–37.

BARROS, Laan Mendes de; FREITAS, Kênia. **Experiência estética, alteridade e fabulação do cinema negro**. Revista Sinais em Foco, 2018. Disponível em: [Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro | Revista Eco-Pós](#). Acesso em: 05 mar. 2025.

BERNARDINO-COSTA, Joaze; GROSGOUEL, Ramón. **Decolonidade e perspectiva negra**: desafios teórico-metodológicos para pesquisas comprometidas com a justiça cognitiva. Sociedade e Cultura, 2016. Disponível em: : [SciELO Brasil - Decolonialidade e perspectiva negra Decolonialidade e perspectiva negra](#). Acesso: 26 mai. 2025.

BK'. **“Vivos”** (feat. Baco Exu do Blues & Luccas Carlos). Faixa 8 de *Gigantes*. Pirâmide Perdida Records, 2018. Álbum (49 min).

BULBUL, Zózimo. **A alma do cinema negro**. In: SANTIAGO, Silvana (org.). *Abolição: o cinema de Zózimo Bulbul*. Rio de Janeiro: Fundação Cultural Palmares; Centro Afrocarioca de Cinema, 2006. p. 13–19.

CAMPT, Tina M. **Listening to Images**. Durham: Duke University Press, 2017.

CORRA! Direção e roteiro: Jordan Peele. Produção: Blumhouse Productions, QC Entertainment, Monkeypaw Productions. Estados Unidos: Universal Pictures, 2017. Filme (104 min), cor, sonoro.

DARTORA, Carol. **Declaração sobre violência política e representação negra**. Gazeta do Paraná, 19 nov. 2022. Disponível em: <https://gazetadoparana.com.br/artigo/negros-s%C3%A3o-56-da-popula%C3%A7%C3%A3o-mas-presen%C3%A7a-na-c%C3%A2mara-federal-ainda-n%C3%A3o-chega-a-30-representa>

[%C3%A7%C3%A3o-%C3%A9-necess%C3%A1ria-para-toda-a-sociedade](#). Acesso em: 17 mar. 2025.

EVARISTO, Conceição. **Olhos d'água**. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

FREITAS, Kênia. **Fabulações críticas em curta-metragens negros brasileiros**. Famecos (Online), v. 27, n. 1, p. 1–13, 2019. Disponível em:
<https://revistafamecos.net/article/view/16236>. Acesso em: 04 jul. 2025.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **A dívida impagável**. São Paulo: Oficina da Imagem, 2019.

FERREIRA DA SILVA, Denise. **Refusal and Fugitivity**. Frieze, Londres, fev. 2023.

Entrevista por Igor Peres. Disponível em:

https://www.premiopipa.com/wp-content/uploads/2023/04/Denise-Ferreira-da-Silva-on-Refusal-and-Fugitivity--Frieze_compressed-Igor-Peres.pdf. Acesso em: 2 abr. 2025.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência**. Tradução de Denise Bottmann. São Paulo: Editora 34, 2001.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. **The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study**. New York: Minor Compositions, 2013.

HARTMAN, Saidiya. **Venus in Two Acts**. Small Axe, v. 12, n. 2 (26), p. 1–14, 2008.

HOOKS, bell. **Aprendendo a transgredir: a educação como prática da liberdade**. Trad. Sandra Regina Haydu. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Black Looks: Race and Representation**. New York: Routledge, 1992.

HOOKS, bell. **Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies**. New York: Routledge, 1996.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. São Paulo: Cobogó, 2019.

MACUNAÍMA. Direção: Joaquim Pedro de Andrade. Roteiro: Joaquim Pedro de Andrade. Produção: Filmes do Serro. Brasil, 1969. Filme (105 min), cor, sonoro. Adaptado da obra homônima de Mário de Andrade.

MAIA, Dominique. Achille Mbembe: **o que é a “Crítica da Razão Negra”?** Politize!, 11 abr. 2022. Disponível em:

<https://www.politize.com.br/achille-mbembe-critica-da-razao-negra/>. Acesso em: 4 jul. 2025.

MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória: o reinado do rosário no contexto urbano**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1997.

MARTINS, Leda Maria. **Performances da Oralitura: Corpo, Lugar da Memória**. Letras, Santa Maria, n. 26, p. 63–81, jun. 2003.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela**. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque de (org.). *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020. p. 255–269.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2018.

MINH-HA, Trinh T. **When the Moon Waxes Red: Representation, Gender and Cultural Politics**. New York: Routledge, 1991.

MOMBAÇA, Jota. **Não vão nos matar agora**. Blog da Boitempo, 2016. Disponível em: <https://blogdaboitempo.com.br/2016/07/12/nao-vaio-nos-matar-agora/>. Acesso em: 04 jul. 2025.

NOGUEIRA, Isildinha Baptista. **Significações do corpo negro: a construção do corpo negro na sociedade brasileira**. 1998. Disponível em: [Microsoft Word - Significações do Corpo Negro-Isildinha_B_Nogueira.DOC](#). Acesso em 21 mai. 2025.

O NASCIMENTO DE UMA NAÇÃO. Direção: D. W. Griffith. Roteiro: D. W. Griffith e Frank E. Woods. Produção: David Wark Griffith Corp. Estados Unidos: Epoch Producing Corporation, 1915. Filme (195 min), P&B, mudo.

O VENTO LEVOU. Direção: Victor Fleming. Produção: David O. Selznick. Roteiro: Sidney Howard. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1939. Filme (221 min), cor, sonoro.

REDE DE OBSERVATÓRIOS DA SEGURANÇA. **Pele Alvo: a bala não erra o negro**. Boletim Anual 2023. Disponível em:

<https://opara.nyc3.cdn.digitaloceanspaces.com/ponte/uploads/2024/11/06150339/relatorio-pel-e-alvo-2024.pdf>. Acesso em: 2 jun. 2025.

RIBEIRO, Djamila. **O que é lugar de fala?** Belo Horizonte: Letramento, 2017.

SILVA, Mônica Guimarães; MELO, Thalita Carla de Lima. **As estratégias de enfrentamento de artistas visuais negros contemporâneos brasileiros ao racismo institucional.** Caderno de Graduação - Ciências Humanas e Sociais - UNIT - ALAGOAS, v. 7, n. 1, p. 131–144, 2021. Disponível em: <https://periodicos.set.edu.br/humanas/article/view/8471>. Acesso em: 02 maio 2025.

SOUZA, Adelice. **Reexistência e escrita de si: por uma poética da diferença.** Revista SEDI – Salvador, UNEB, n. 1, 2007.

SOUZA, Adelice. **Re-existência: literatura e insubmissão.** In: MORAES, Yana (org.). *Escrivivências: leituras de autoria negra feminina.* Salvador: EDUFBA, 2017. p. 71–84.

UNICEF. **Crianças e adolescentes em risco: violências letais no Brasil.** São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública; UNICEF Brasil, 2023. Disponível em: <https://publicacoes.forumseguranca.org.br/relatorio-unicef-violencia-infantojuvenil>. Acesso em: 2 jun. 2025.

Link para assistir ao curta-metragem *Menino do Rio*:

<https://drive.google.com/file/d/1y6YA-uSd34lUZ7GMK3UbOu-CKqOV-zPX/view?usp=drivesdk>