

**Curtas brasileiros: laboratório de estéticas insurgentes e de lutas antirracistas**

Brazilian short films: laboratory of insurgent aesthetics and anti-racist struggles

María Camila Osorio Ortiz<sup>1</sup>Tereza Maria Spyer Dulci<sup>2</sup>

**Resumo:** Este artigo procura pensar o cinema e a luta antirracista a partir da análise de curtas-metragens. Abordamos alguns espectros dos chamados “novíssimo cinema” e “cinema negro” brasileiros contemporâneos, com destaque para as produções de três realizadores negros. Para tal, como escolha metodológica, nos valem do método hipotético-dedutivo e dos eixos descritivos e citacionais para análise das obras audiovisuais. Por fim, o artigo está estruturado em três partes. Em um primeiro momento, tratamos brevemente do “novíssimo cinema” e do “cinema negro”. Em um segundo momento, versamos sobre o “afrofuturismo” como um movimento intelectual e um gênero artístico transdisciplinar que busca redefinir a cultura e as noções de negritude. Finalmente, analisamos três curtas: *Quintal* (2015), *Rapsódia para o homem negro* (2015) e *Chico* (2016).

**Palavras-chave:** novíssimo cinema; cinema negro; afrofuturismo; luta antirracista.

**Abstract:** This article seeks to think about cinema and the anti-racist struggle through the analysis of short films. We approach some spectra of the so-called “new cinema” and contemporary Brazilian “black cinema”, with emphasis on the productions of three black directors. For such, as a methodological choice, we make use of the hypothetical-deductive method and the descriptive and citational axes for the analysis of the audiovisual works. Finally, the article is structured in three parts. First, we briefly discuss the “new cinema” and “black cinema”. In a second moment, we deal with “Africanfuturism” as an intellectual movement and a transdisciplinary artistic genre that seeks to redefine culture and the notions of blackness. Finally, we analyze three short films: *Quintal* (2015), *Rapsódia para o homem negro* (2015) e *Chico* (2016).

**Keywords:** new cinema; black cinema; Africanfuturism; anti-racist struggle.

**Introdução**

De acordo com a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), existem mais de 130 milhões de afrodescendentes na nossa região (NU.CEPAL, 2017, p. 51). O Brasil é o país que tem maior número, tanto em termos absolutos quanto relativos. Em 2019 mais da metade da população se declarou

1 Graduada em Comunicação Social – Jornalismo. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: [ma.camilaortiz@gmail.com](mailto:ma.camilaortiz@gmail.com) ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8751-4439>

2 Doutora em História. Professora do Programa de Pós-Graduação em Integração Contemporânea da América Latina (PPGICAL), da Universidade Federal da Integração Latino-Americana (UNILA). E-mail: [tereza.spyer@unila.edu.br](mailto:tereza.spyer@unila.edu.br) ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3891-2577>

como negra: 56,10%. Do total de 209,2 milhões de habitantes, 19,2 milhões se assumem como pretos e 89,7 milhões se declaram pardos (AFONSO, 2019). O Brasil é seguido em importância relativa por Cuba, com 36% de afrodescendentes (o número inclui “mestiços”), e, com menor proporção, por Colômbia, Costa Rica, Equador e Panamá (entre 7% e 10% da população total) (NU.CEPAL, 2017, p. 52). Vale ressaltar que a autoidentificação étnico-racial é influenciada pelo contexto sociopolítico de cada país. Por isso, levando em consideração o racismo estrutural, os números de afrodescendentes certamente são muito maiores do que aqueles representados nos censos dos países latino-americanos e caribenhos (ANTÓN; DEL POPOLO, 2009).

Embora os(as) negros(as) sejam a maioria da população brasileira, a desigualdade entre negros(as) e não-negros(as) é enorme. A população negra ainda é minoria nas posições de liderança no mercado de trabalho (5%), entre os(as) representantes políticos legislativos (25%), entre os(as) magistrados(as) (16%), e em muitos outros segmentos. Por outro lado, os(as) negros(as) são maioria entre as pessoas desocupadas e subocupadas no mercado de trabalho (65%), entre as vítimas de homicídio (75%), entre a população carcerária (60% – a maior parte são jovens com baixa escolaridade) e entre os que morrem em decorrência de ações de agentes de segurança do Estado (74% das pessoas assassinadas em intervenção policial). Nesse sentido, os(as) negros(as) são os que mais morrem e também são a população em que a taxa de mortes violentas mais cresce no Brasil. Por último, se fizermos um recorte de gênero, temos que as mulheres negras são o principal grupo de risco nos casos de feminicídio (61%) e parte considerável delas ocupa funções de trabalho no âmbito do cuidado (90% das trabalhadoras domésticas são negras) (AFONSO, 2019).

A gritante desigualdade entre os(as) negros(as) e não-negros(as) pode ser também percebida no cenário audiovisual brasileiro. Segundo a Agência Nacional do Cinema (ANCINE), nos filmes brasileiros comerciais homens brancos são hiper-representados, sendo a maioria entre os diretores (75,4%), produtores (59,9%) e elencos (80%). Entre os grupos marginalizados, a situação é ainda pior para as mulheres negras, que ficam de fora de diversas categorias. Para a ANCINE, essa desigualdade é mitigada parcialmente com a presença de diretores(as) ou roteiristas negros(as), o que aumenta as chances para que as produções contem com negro(as) (IZEL, 2018).

Já de acordo com a Associação dos Profissionais do Audiovisual Negro (APAN), a menor presença de negros(as) nas produções audiovisuais não tem a ver com quantidade de profissionais na área. O que falta é espaço no audiovisual comercial, que é elitista, patriarcal e racista, com produções majoritariamente marcadas pelo ponto de vista branco, heteronormativo e machista. Contudo, nos últimos anos, têm surgido produções contra-hegemônicas, principalmente curtas-metragens (fruto da luta do movimento negro e das cotas em editais de produção da ANCINE e do Ministério da Cultura), que propõem uma leitura do Brasil a partir da negritude, pondo em xeque a estrutural sub-representação étnico-racial. Essas produções mais heterogêneas, resultado da demanda por inclusão de narrativas e de equipes negras que se pareçam mais ao retrato demográfico do Brasil, fazem com que “[...] o cinema nacional represente mais e melhor os grupos oprimidos não só através de suas próprias vozes, mas de múltiplas vozes” (MARTINS, 2018, p. 10).

Essas obras audiovisuais ganham ainda mais relevância se levarmos em consideração o contexto em que foram produzidas, isto é, são concomitantes à Lei de Diretrizes e Bases da Educação (10.639 de 2003/11.645 de 2008), do Parecer CNE 003/04, das Diretrizes Curriculares Nacionais para a Educação das Relações Étnico-Raciais e do Ensino de História e Cultura Afro-Brasileira e Africana. Entendemos que o cinema negro recente pode contribuir muito com as práticas pedagógicas para a educação étnico-racial, uma vez que tem como cerne “a produção e os saberes de pessoas negras” e o combate ao racismo estrutural (BORGES; OLIVEIRA; VENTURA, 2020, p. 299).

Nesse sentido, este texto reflete sobre o cinema e a luta antirracista a partir da análise de curtas-metragens, tratando alguns espectros dos chamados “novíssimo cinema” e “cinema negro” brasileiros contemporâneos, com destaque para as produções de três realizadores negros. Para tal, como escolha metodológica, nos valem do método hipotético-dedutivo (ROSA, 2016) e dos eixos descritivos e citacionais (AUMONT; MARIE; 2010) para análise das obras audiovisuais.

Por fim, o artigo está estruturado em três partes. Em um primeiro momento, tratamos brevemente do “novíssimo cinema” e do “cinema negro”. Em um segundo momento, versamos sobre o “afrofuturismo” como um movimento intelectual e um gênero artístico transdisciplinar que busca redefinir a cultura e as noções de negritude. Finalmente, analisamos três curtas: *Quintal*, *Rapsódia para o homem negro* e *Chico*.

### O “Novíssimo Cinema” brasileiro: algumas questões acerca do “cinema negro”

Um dos marcos mais importantes para o cinema brasileiro contemporâneo foi a criação, em 2001, da ANCINE. Esta agência contribuiu para a regulação, expansão e disseminação da cultura audiovisual nacional. As políticas de fomento ao audiovisual, com apoio federal e estadual, foram responsáveis pelo crescimento do número de produções, de público e de salas exibidoras. Com isso, as produções audiovisuais, tanto comerciais quanto independentes, passaram a retratar mais “[...] microuniversos concretos habitados por uma pluralidade de corpos, em uma proliferação e expansão daquilo que constitui um Brasil cinematográfico, um Brasil no qual, idealmente, muitos Brasis se encaixam” (BRIZUELA; MONASSA; GUARANÁ, 2020, p. 67).

Nos últimos anos, no campo do cinema independente, um conjunto de produções audiovisuais tem se destacado. Trata-se do “novíssimo cinema”, obras de baixo custo feitas por jovens realizadores(as) não *mainstream* com estéticas, dramaturgias e narrativas não tradicionais. Esses filmes fizeram carreira em diversos festivais e ganharam distribuição nacional e internacional (IKEDA, 2012; OLIVEIRA, 2014). Além disso, muitas das suas narrativas recentes apresentam alegorias do nosso país imerso em crise pois,

Com a depressão política que atravessamos nos últimos anos, o presente parece ter perdido um pouco da vocação para acolher movimentos históricos. Ressurgem, com mais força, os futurismos, os desencantos, as batalhas imponderáveis e a sensibilidade distópica de maneira geral (PICHONELLI, 2019).

Nesse contexto de instabilidade e incertezas, artistas negros(as) buscaram outras formas de narrar a existência das populações afro-brasileiras, valendo-se da estética como artefato político. Ou seja, são parte de um movimento cinematográfico que denuncia o racismo estrutural, pois opera na contramão das representações calcadas em depreciações, sub-representações e ausências. Esses filmes buscam outras formas de narrar as histórias dos povos afrodescendentes ao reivindicarem os direitos das populações negras, já que o “cinema negro” surgiu para “[...] reivindicar a ocupação de espaços cujo protagonismo no audiovisual foi, historicamente, negado às pessoas negras” (BORGES; OLIVEIRA; VENTURA, 2020, p. 295). Além disso, o “cinema negro” atual se estabelece em diálogo direto com o movimento negro brasileiro,

(...) em sintonia com os principais temas das lutas antirracistas no país. Assim, dentre os elementos dessa luta que se associam ao projeto de cinema negro no Brasil, figuram no centro do debate os conceitos em torno da consolidação hegemônica da identidade nacional brasileira empenhada em colocar o negro em posição de subalternidade e não como elemento fundamental na formação cultural do país (OLIVEIRA, 2016, p. 1).

Esse “cinema negro” contemporâneo é ao mesmo tempo um “[...] processo e devir [...]. Uma produção que implica, obviamente, novos direcionamentos (no âmbito da distribuição, da exibição, do público e da crítica) e novas hermenêuticas de sentido à história tradicional do cinema brasileiro contemporâneo” (CARVALHO; DOMINGUES, 2018, p. 13). Igualmente, o “cinema negro” opera dentro e fora do mercado cinematográfico nacional, caracterizando-se pela sua marginalidade, como é o caso do “cinema de guerrilha”, isto é, filmes de baixo orçamento feitos por grupos subalternizados que utilizam “táticas de guerrilha” para produzir obras, evitando a burocracia, as hierarquias e os formalismos do cinema *mainstream*. Nesse sentido, o “cinema de guerrilha” visa sobretudo “[...] a fabricação de um repertório de táticas capazes de potencializar esses [poucos] recursos” (LEROUX, 2017, p. 1).

Vale destacar, também, dois movimentos recentes liderados por cineastas e atores(as) negros(as) que reivindicaram um outro “cinema negro”. O primeiro deles, conhecido como “Cinema Feijoada”, foi encabeçado por realizadores, em sua maioria curta-metragistas, de São Paulo. Este grupo foi influenciado, principalmente, pelo manifesto “Dogma Feijoada”, do cineasta Jéferson De. Já o segundo movimento ocorreu durante a 5ª edição do Festival de Cinema do Recife, no qual atores(as) e realizadores(as) negros(as) assinaram o “Manifesto do Recife” (SOUZA, 2006, p. 28). Ambos pleiteavam distinções:

(...) tanto estéticas quanto políticas no sentido de diferenciar um cinema produzido por negros e negras como forma de expressarem suas identidades [e] (...) almejavam alcançar com seus filmes o mesmo patamar de qualquer outro, mas trazendo consigo a diferenciação étnica como uma marca (SANTOS, 2013, p. 103).

O manifesto “Dogma Feijoada” (2000), que embora tenha sido idealizado por Jéferson De (vide seu texto anterior – “Manifesto Gênese do Cinema Negro Brasileiro”), foi apoiado por Noel Carvalho, Ari Candido, Rogério Moura, Lílian Santiago, Daniel Santiago e Billy Castilho. Esse manifesto tem como fundamento sete princípios básicos:

1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; 2) o protagonista deve ser negro; 3) a temática do filme tem de estar relacionada com a cultura negra brasileira; 4) o filme tem que ter um cronograma exequível; 5) personagens estereotipados negros (ou não) estão proibidos; 6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; 7) super-heróis ou bandidos deverão ser evitados (CARVALHO, 2005, p. 96).

Por sua vez, o “Manifesto do Recife” (2001), assinado por Antônio Pitanga, Antônio Pompeo, Joel Zito Araújo, Luiz Antônio Pillar, Maria Ceixa, Maurício Gonçalves, Milton Gonçalves, Norton Nascimento, Ruth de Souza, Thalma de Freitas e Zózimo Bulbul, pauta os seguintes princípios básicos:

1) O fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; 2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção audiovisual multirracial no Brasil; 3) a ampliação do mercado de trabalho para atores, atrizes, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; 4) a criação de uma nova estética para o Brasil que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira (CARVALHO, 2005, p. 98).

Esses manifestos, que remontam ao Teatro Experimental do Negro (TEN), da década de 1940, problematizaram nos anos 2000 a produção brasileira, colocando em xeque os modos de representação dos(as) negros(as) não só no cinema, mas também na publicidade e na televisão. Igualmente, reivindicaram políticas públicas para desafiar a desigualdade estrutural no campo do audiovisual. Ambos levaram em conta que um:

(...) cinema brasileiro legítimo passa pela legitimação de um ‘cinema negro’ (...) o que orientou inúmeros projetos tais como festivais de cinema, criação de ONGs e Fundações nas quais o cinema é item obrigatório de suas agendas, de modo a tratar com seriedade a questão da negritude como um campo de tensões sociais (SANTOS, 2013, p. 103).

Os manifestos, em conjunto com outras iniciativas, como encontros, mostras e festivais de cinema negro, contribuem para o aprofundamento da luta antirracista não só no cinema, mas também no campo da educação. Essas iniciativas colaboram para “[...] a reflexão e a prática de uma pedagogia antirracista”, uma vez que propiciaram “[...] uma guinada na cognição social no que diz respeito às perspectivas/expectativas do cinema nacional diante de questões ignoradas e silenciadas anteriormente, como raça e racismo” (BORGES; OLIVEIRA; VENTURA, 2020, p. 298).

### O “afrofuturismo”

O “afrofuturismo” é um “[...] movimento intelectual e um gênero artístico transdisciplinar” que busca desafiar “[...] as representações estéticas sobre África, através de uma linguagem que (re)imagina e (re)propõe um passado, presente e futuro da experiência negra na diáspora transnacional” (LIMA, 2019, p. 139). Este termo é utilizado para:

(...) definir a convergência da visão afrocêntrica com a ficção científica, inserindo a negritude em um contexto de tecnologia e projeções sobre o futuro. O conceito levanta possibilidades de vivência negra em mundos que não são marcados pelo racismo e pela opressão, funcionando como crítica à realidade atual (ROCHA, 2020).

O termo “afrofuturismo” foi cunhado em 1994 pelo crítico cultural estadunidense Mark Dery, no ensaio *Black to the Future*, no qual ele entrevistou o escritor Samuel Delany, o músico Greg Tate e a crítica cultural Tricia Rose (os três negros). Nessa conversa, Dery tratou sobre a pouca ficção científica negra, naquele então, nos Estados Unidos, tendo em conta a enorme violência vivida pelos(as) afrodescendentes. Além disso, problematizou a escassa visibilidade que os(as) negros(as) tinham dentro do campo da ficção científica. No ensaio, ele definiu as obras futuristas afro como: “Ficções especulativas que tratem de temas afro-americanos e que abordam preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX” (DERY, 1994, p. 180).

Embora tenha surgido enquanto conceito somente na década de 1990, os elementos que caracterizam o “afrofuturismo” já estavam presentes na ficção científica desde o século XIX, por exemplo, no romance *Imperio in Imperium* (1899), de Sutton E. Griggs e no conto *The Comet* (1920), de W. E. B. Du Bois. Outras referências “afrofuturistas” fundamentais são Octavia Butler, consagrada por seus livros de ficção científica feminista, tal como *Kindred* (1979) e os álbuns de música e as performances de Sun Rá, Lee “Scratch” Perry e George Clinton entre as décadas de 1950 e 1980, “[...] que misturavam música, cosmologia e ancestralidade” (II COLÓQUIO AFROFUTURISTA, 2020).

Desde o livro de Dery, o conceito “afrofuturismo” tem passado “[...] por uma série de redefinições – sobretudo no sentido de ampliar o pensamento do universo cultural restrito aos negros dos EUA para um pensamento negro africano e diaspórico mundial” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 406). A socióloga estadunidense Alondra Nelson (2002) também contribuiu muito para a disseminação do conceito, ao criar, em 1998, uma lista de discussão *online* intitulada *Afrofuturism*. Esta lista ajudou a conformar o movimento e “O termo foi escolhido como o melhor guarda-chuva para os interesses da lista [incluindo] imagens

de ficção científica, temas futuristas e inovação tecnológica na diáspora africana” (NELSON, 2002, p. 9). Depois, com o passar dos anos,

(...) esse movimento, que já ganhou outras vertentes e nomenclaturas (africanfuturism, jujufuturism, ancestrofuturismo), fabula o passado negro, reimagina sua condição presente e projeta futuros, a partir da ficção científica e especulativa, do realismo fantástico e de cosmologias não europeias, traçando laços entre literatura, música, performance, artes visuais e tecnologia (II COLÓQUIO AFROFUTURISTA, 2020).

Além disso, Nelson publicou alguns trabalhos sobre o tema, assim como o cineasta britânico-ganense Kodwo Eshun. Para este, “[...] o afrofuturismo pode ser caracterizado como um programa para recuperar as histórias de contra-futuros criadas num século hostil à projeção afrodiáspórica”. Argumenta, ainda, que o “afrofuturismo” é um “[...] conjunto de ferramentas desenvolvido para e por intelectuais afrodiáspóricos, com o imperativo de codificar, adotar, adaptar, traduzir, especular, retrabalhar e revisar [...]” os principais pressupostos do movimento (ESHUN, 2003, p. 301).

Importa ressaltar que a linguagem “afrofuturista” é constituída, também, pelo “afrocentrismo”, que busca tratar os(as) sujeitos(as) africanos(as) ou afrodescendentes (em perspectiva diáspórica) e a África no centro de suas formulações. Segundo o filósofo estadunidense Molefi Asante, “[...] o objetivo do afrocentrista é manter o africano dentro e no centro de sua própria história” (ASANTE, 2009, p. 97). Já de acordo com a jornalista e cineasta estadunidense Ytasha Womack: “Seja através da literatura, artes visuais, música ou organização de base, os afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude para hoje e para o futuro” (WOMACK, 2015, p. 18). Ainda para esta autora:

Essa articulação artística se contrapõe à falta e/ou apagamento do corpo negro no gênero ficção científica, que historicamente tem projetado um padrão de representação excludente, isso pode ser percebido pela ausência de personagens e signos culturais da construção não eurocêntrica (WOMACK, 2015, p. 9).

O “afrofuturismo”, enquanto uma estética futurista negra, converte-se também em uma “declaração política, reivindicando tempos, narrações e representações” (II COLÓQUIO AFROFUTURISTA, 2020). Conforme ressalta Eshun, nesse movimento as ficções especulativas negras são reformuladas à luz da história afrodiáspórica:

Criando complicações temporais e episódios anacrônicos que perturbam o tempo linear do progresso, esses futuros ajustam a lógica temporal que condena sujeitos negros à pré-história (...) essas historicidades revisionistas podem ser entendidas como uma série de poderosos futuros competindo entre si, que infiltram o presente em diferentes níveis (ESHUN, 2003, p. 297).

No que diz respeito as narrativas audiovisuais “afrofuturistas”, os pesquisadores brasileiros Kênia Freitas e José Messias afirmam que elas costumam intercalar diferentes tempos de modo propositalmente anacrônico, fruto do “[...] duplo trauma: o da escravidão (no passado) e o da perseguição, especialmente, da violência estatal (no presente)”. Isso teria gerado uma condição de “[...] dupla natureza: a da criação artística que une a discussão racial ao universo do sci-fi e a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano: uma distopia do presente” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 406).

Nas obras audiovisuais, os traumas individuais e coletivos se inter-relacionam com vistas a imaginar um futuro alternativo para os povos negros a partir de uma “lente cultural negra”. Entretanto, importa destacar que as produções audiovisuais “afrofuturistas” “[...] nunca irão compor um discurso totalizante – pois existe, desde a sua mais longínqua origem, como um fragmento, como uma reminiscência de uma/milhões de história(s) apagada(s)” (FREITAS, 2015, p. 6).

Ao tratar das experiências-outras dos(as) negros(as) em diferentes temporalidades e espaços/territórios, a imaginação fílmica converte-se em uma ferramenta fundamental de resistência, pois criar narrativas com pessoas negras feitas por pessoas negras no futuro desafia o racismo estrutural do presente. Além disso:

Não se trata apenas da necessidade de se ver representado num gênero no qual as vidas de grande parte da população foram sempre relegadas a segundo plano, mas de algo ainda mais importante; trata-se de reivindicar futuros melhores para todo mundo e de construir estes futuros coletivamente. Não é (apenas) uma questão de representação, mas uma questão de experimentação. E claro, uma questão política por excelência (FREITAS, 2015, p. 12).

Portanto, o “afrofuturismo” é um exercício de revisão do passado, contestação do presente e especulação sobre o futuro – que “[...] combina elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não ocidentais” (WOMACK, 2012, p. 9). Reescrevendo o passado, criticando os problemas do presente e imaginando futuros melhores, “[...] o afrofuturismo se apresenta como uma projeção (no sentido de projeto), e projetos visam futuros. Futuros negros. Narrativas futuristas que contemplam todas as subjetividades da população negra no mundo” (II COLÓQUIO AFROFUTURISTA, 2020).

### Estéticas insurgentes em três curtas brasileiros

A seguir tratamos de três obras cinematográficas brasileiras recentes, que consideramos apresentarem alguns elementos estéticos muito insurgentes: *Quintal*, *Rapsódia para o homem negro* e *Chico* (todos disponíveis no *YouTube*). Estes são alguns dos curtas de maior destaque no cenário nacional contemporâneo, tanto do ponto de vista das participações e premiações em importantes festivais (Cannes, Melbourne, Lisboa, São Paulo, Rio de Janeiro, entre outros) quanto do sucesso de público, e apresentam, respectivamente, protagonistas negros(as) periféricos(as) idosos(as), adultos(as) e jovens/crianças, o que nos permite pensar também as diferentes representações generacionais.

Igualmente, nosso recorte se justifica pelo fato de que esses três curtas se inserem dentro das dinâmicas de criação cultural contemporânea que fazem referência ao envolvimento de vários(as) participantes numa produção e visam uma reinvenção da relação entre produtores(as) e públicos, como a disponibilização gratuita dos curtas-metragens *online*, percebendo, no *YouTube*, uma via para promover, exibir e democratizar conteúdos, o que nos permite ter uma dimensão do alcance dos filmes, fora da lógica que impõe o mercado cinematográfico<sup>3</sup>.

*Quintal* (2015), de André Novais Oliveira, trata da vida de um casal de idosos negros (Norberto e Zezé – interpretados pelos pais do próprio diretor) que vivem no Bairro Amazonas, na periferia de Contagem, em Minas Gerais. A vida deles é transformada por um portal em contato com outro mundo que os faz realizar coisas impensáveis/impossíveis para pessoas de sua idade, classe e raça. No quintal, espaço por excelência de convivência do casal (lugar destinado também à lavanderia e depósito de coisas velhas), Norberto encontra em caixas antigas um DVD pornô. Uma ventania forte atravessa o ambiente e surge uma espécie de fenda mágica. Este elemento sobrenatural faz com que os personagens entrem em um

3 Dados de dezembro de 2021 nos informam que: *Quintal* possui 48.006 visualizações e *Rapsódia para o homem negro* 9.597, ambos postados em dezembro de 2016 no canal do *YouTube* da produtora “Filmes de Plástico”. Já *Chico*, postado em abril de 2020 no canal de um dos diretores (Marcos Carvalho), possui 4 mil visualizações.

mundo paralelo, ao mesmo tempo em que seguem naturalmente suas atividades do dia a dia.

Pensando no espaço como algo que não é dado, mas que vem a ser, em *Quintal* não há propriamente uma explicitação de futurismo tecnológico, pois o curta se centra, em grande medida, na representação do cotidiano pacato vivido pelo casal de idosos. No entanto, com o portal para outra dimensão, a obra desmantela uma lógica cultural que vê as periferias como existindo fora do tempo através de uma metanarrativa que não procura excentricidade.

O filme traz uma sequência inicial de planos gerais que contextualizam o lugar, para depois nos apresentar a rotina do casal em planos médios com duração da própria ação, inclusive quando o vento sopra tão forte que os pés de Zezé se desprendem do chão enquanto ela se segura nas grades da janela. Os planos transcorrem sem nenhum movimento, e Zezé, como se nada tivesse acontecido, recolhe as roupas secas, deixando o lugar vazio para dar espaço ao surgimento do portal, a outros fluxos nesse espaço, a outra dimensão que se apresenta como questionadora de valores universalizadores sobre a periferia brasileira como a violência. Além disso, o portal não causa nenhuma estranheza nos personagens. Pelo contrário, ele é incorporado à rotina do casal. No entanto, ele se apresenta para ampliar os possíveis futuros de um território, os “futuros-outros” (KHATIBI, 2001). A partir disso, percebemos que as construções da narrativa se diferenciam das perspectivas hegemônicas e dominantes sobre o futuro e, ao mesmo tempo, reforçam ligações que conectam passado, presente e futuro.

A primeira vez que a câmera se movimenta é para acompanhar Norberto na busca pela origem do barulho que o incomoda. Ao espionar e encontrar o portal, não vemos sua reação, só acompanhamos a câmera em ângulo traseiro até ele desaparecer no portal. Nesta cena cresce a tensão do filme, mas esta não vai muito longe, voltando à uniformidade dos planos através da montagem. No entanto, o inusitado não está na encenação e sim nas possibilidades de extraordinariedade que traz a outra dimensão para a criação de “futuros-outros”.

O desafio de construir uma “memória da periferia”, se propondo a contar e assumir um espaço possível, faz com que, no filme, o cotidiano carregue dentro dele uma possibilidade de transformação a partir da aparição do portal, o qual envolve os personagens em acontecimentos extraordinários: Zezé vira assessora de um político e investidora de uma academia, e Norberto obtém o título de mestre. Quer dizer, fuçando nas entranhas dos arquivos e da história, com o objetivo de pensar outros presentes e futuros, *Quintal* resgata vozes, corpos e subjetividades diversas – um casal de idosos negros da periferia –, retomando a história dos(as) negros(as) na diáspora e usando-a como matriz narrativa, como tema que lhe permite explorar problemáticas que transcendem a questão da raça. Com isso, o diretor questiona que a periferia também é um lugar prodigioso, que mulheres negras podem romper com a combinação de diversas discriminações geradoras de exclusões, as quais produzem zonas destinadas à população negra marcadas por uma condição de subcidadania.

Na montagem, o portal conecta não só as ações dos personagens, como também revive um espaço comum entre eles criado pela narrativa da experiência. As imagens se repetem – a cotidianidade na casa –, no entanto, o significado muda, e se evidencia com imagens de Norberto tornando-se mestre. Estas, mesmo que estejam impregnadas de elementos de humor, ironia e crítica às abordagens acadêmicas, são imagens de uma pessoa negra e idosa defendendo uma dissertação de mestrado, que confronta as desigualdades construídas historicamente dentro da academia a partir de diferentes padrões de hierarquização definidos, principalmente, a partir da raça, da classe e do etarismo.

Através dos personagens nascem interrogantes sobre como pensou o futuro a humanidade e o que é um ser humano, desarticulando binarismos estandardizados que legitimam distintos sistemas de opressão: a dialética do amo-escravizado, forte-débil, homem-mulher, outro-eu. A ação política das imagens gera a interrupção do futuro embranquecido para criar novos espaços-tempo.

Nessa obra há um jogo com a percepção do público, marcando uma passagem entre o cotidiano/banal e o fantástico/extraordinário. Tanto o casal quanto os espectadores são absorvidos pelo portal que altera a temporalidade, pondo em xeque as fronteiras entre ficção e realidade. Vale destacar também que *Quintal* é uma “autoficção” que trabalha com uma linguagem do “semidocumentário”. O realizador compartilha com o público o vínculo afetivo que tem com sua cidade natal (seu universo cinematográfico por excelência) e seus filmes de modo geral afirmam uma experiência urbana que torna “[...] os personagens negros visíveis de uma forma totalmente nova” (BRIZUELA; MONASSA; GUARANÁ, 2020, p. 68).

Além disso, através dos elementos típicos do realismo fantástico, o curta “[...] promove uma sensação de uma periferia infinita. Há sempre uma casa ao lado. Há sempre um telhado colado no outro. E assim sucessivamente” (DINIZ, 2018, p. 122-123). Nas palavras do próprio diretor: “Seria negligente se não mencionasse os filmes de Spike Lee, que influenciaram fortemente minha abordagem da periferia e me permitiram identificar os contornos do cinema negro pela primeira vez” (BRIZUELA; MONASSA; GUARANÁ, 2020, p. 72).

Há que se destacar, também, que Oliveira faz parte do coletivo cinematográfico chamado “Filmes de Plástico”, produtora criada em 2009 em parceria com Gabriel Martins, Maurílio Martins e Thiago Correia. Sintonizada com os movimentos de criação do “Novíssimo Cinema” brasileiro, converteu-se ao longo dos anos em um dos principais polos de produção do cinema nacional. Segundo Oliveira:

Na Filmes de Plástico fazemos parte de um número cada vez maior de cineastas explorando suas próprias comunidades periféricas - quebradas, para citar Adirley Queiroz - e acreditamos que isso gera um olhar mais íntimo e sincero a esses bairros. A diversidade de pontos de vista (...) está resultando em filmes potentes que trazem não apenas um deslocamento geográfico, mas também um deslocamento do olhar dos focos anteriores (...). As questões de raça e classe estão presentes [em todos esses filmes] e foram concebidas dentro dos espaços que eles representam, em um esforço para retratá-los de uma maneira honesta e respeitosa (BRIZUELA; MONASSA; GUARANÁ, 2020, p. 72).

A “Filmes de Plástico” também tem premissas próximas daquelas do “Dogma Feijoada” e do “Manifesto do Recife”: a realização coletiva (os sócios revezam diferentes funções nos filmes), a cooperação e a parceria entre os membros do grupo e os(as) moradores(as) de Contagem, as narrativas se centram no universo das populações negras de periferia, as produções são de baixo orçamento etc. E há uma:

(...) predileção pelo improviso nos diálogos dos atores em cena, pela decupagem e pela longa duração dos planos. Ademais, a presença do cotidiano e a marca da banalidade e dos gestos insignificantes acompanham seus roteiros e propostas de encenação (DINIZ, 2018, p. 123).

Já do ponto de vista estético, as obras da “Filmes de Plástico” além de buscarem expressar “o universo de famílias negras nas periferias, sobretudo por estabelecerem com os aspectos formais um registro que ultrapassa as naturalizações em sua linguagem, desconstroem os campos da interpretação, do roteiro e do drama” (DINIZ, 2018, p. 123). Por outra parte, de acordo com Oliveira, o coletivo tem como uma das suas principais preocupações a questão da representação. As periferias e as negritudes estão presentes desde os roteiros até as trilhas sonoras, escolhas estéticas, muitas vezes, fruto de colaboração coletiva articuladas por redes de artistas negros(as) e periféricos(as):

Como regra, Filmes de Plástico pensa e se preocupa em fazer com que nossos filmes cheguem a mais e mais pessoas. (...) Nos quinze anos de existência de Filmes de Plástico, fizemos amigos - inclusive alguns que fizeram seus primeiros curtas há dois anos e agora estão fazendo seus primeiros longas. Portanto, existe uma amizade estreita com muitos desses outros cineastas, nascidos e fortalecidos em festivais de cinema e sets de filmagem, e com muitas outras produtoras de filmes ou coletivos de cinema (BRIZUELA; MONASSA; GUARANÁ, 2020, p. 72).

Existe, portanto, um compromisso cinematográfico fundamentado nos sonhos e dramas locais (lembrando que Contagem faz parte da área metropolitana de Belo Horizonte), “[...] afastando-se do registro naturalista e estereotipado que costumeiramente os filmes *mainstream* fazem da periferia, recorrendo a linguagens autorreflexivas, alegóricas e poéticas” (MARGULIES, 2020, p. 39), falando a partir do lugar onde se está para “[...] começar a quebrar com a lógica colonizadora de construção de conhecimento, posto como universal e único e imposto de cima para baixo” (ARAÚJO; YARA, 2020, p. 224).

A produtora mineira toma distância da lógica da produção comercial, ela pensa no processo coletivo que, muito além de apresentar dados “reais” ou reproduzir narrativas, procura integrar a vizinhança para contar sua própria história. Acima das expressões culturais e identitárias, há um interesse nas experiências de criação audiovisual coletiva, motivadas pela necessidade da comunidade de narrar os entramados de sentidos que compõem sua autorrepresentação. Os realizadores:

(...) convertem o material pessoal em material cinematográfico, as fotografias e os integrantes da família fazem que o registro fictício dos filmes seja ambíguo, criando uma correspondência entre indivíduos e personagens que ampliam o universo dos filmes desde dentro (MARGULIES, 2020, p. 40).

Outro potente curta-metragem da produtora “Filmes de Plástico” é a obra *Rapsódia para o homem negro* (2015), de Gabriel Martins. A obra narra a história de Odé e seu irmão Luiz (ambos negros). O filme utiliza alegorias e metáforas para tratar da resistência à especulação imobiliária, também na região de Contagem, contextualizando as relações políticas, raciais e de ancestralidade em meio ao racismo estrutural e as gritantes desigualdades sociais. Para tal, o curta retrata, de um lado, a aliança entre o poder público (governo e forças de segurança) e o capital privado (empreiteiras e executivos) e, de outro, apresenta a resistência negra a partir da articulação comunitária periférica. Aqui, cabe destacar, o cinema é entendido como um espaço de luta que instaura outro regime de visibilidade, pois:

O filme intercala sons, imagens, músicas e textos relacionados à cultura negra e às religiões afro-brasileiras com o cotidiano de uma família que perdeu um membro durante um conflito com a polícia. A tradição mitológica combativa (refletida também no hip hop e no movimento Panteras Negras) é diretamente costurada com a realidade social racista contemporânea (CAVANI, 2015).

A imanência do tempo mescla passado, presente e futuro, temporalidades que se convergem através de múltiplas alegorias. Isso pode ser observado na sequência documental do início, que apresenta o rosto de diversas pessoas negras, “[...] transmitindo a ideia de uma unidade na multiplicidade daqueles rostos. Unidade advinda, principalmente, do sofrimento, já que a união é um dos principais instrumentos daquele que luta contra o sofrimento” (SÁ, 2015).

O passado aparece como motivo de evocação que é preciso conjurar, resgatando mundos simbólicos e alegóricos da cultura negra desde as primeiras cenas, onde vemos, em primeiros planos, a Odé andando pela mata acompanhado de sons de pássaros e uma encenação que, mais tarde, percebe-se que remete a Oxóssi, divindade da caça e das matas, cultuado como Orixá nos terreiros de candomblé. Isso ocorre a fim de soltar os laços que atam os subalternos à sua autorrepresentação como vítimas perpétuas, desprogramando,

assim, os futuros dominantes e hegemônicos e constituindo futuros outros.

Continuando na mesma cena onírica, as normas espaciais e temporais se dissolvem, a miragem do modo de representação institucional se quebra e poderia parecer que todo o curta não é mais do que um grande percurso no interior de um sonho de Odé. No entanto, os planos das algemas com correntes, em contraposição aos planos de execução por parte de uma força policial que representa o Estado, seja fazendo uso da arma ou da espada, nos remetem aos elementos simbólicos do racismo estrutural, do qual foi vítima Luíz, irmão de Odé, na ocupação Dandara, local identificado através da camiseta que usava no momento do espancamento.

A encenação do trecho “Oxóssi aprendeu com seu irmão a nobre arte da caça, sem a qual a vida é muito mais difícil. Ogum ensinou Oxóssi a defender-se por si próprio. Ensinou Oxóssi a cuidar da sua gente” (RAPSÓDIA..., 2015), retirado do livro *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi, transforma Oxóssi numa metáfora da luta pela terra encarnada na ocupação Dandara onde “[...] a grande maioria da população na ocupação é negra, de baixa renda e trabalha fora da comunidade em atividades precarizadas” (VASCONCELOS DE FREITAS; MIRANDA, 2016, p. 3). Com isso, o diretor procura problematizar as relações entre memória e identidade e o canto da abertura anuncia, exatamente, que é hora de deixar atrás a catastrófica história que determina o presente afro-brasileiro como um reino de não identidade e de não realidade.

Nesse sentido, a construção de *Rapsódia* via exploração da memória, de questões de religiosidade junto com a ficção, o onírico e o ato de fabular, permite uma revinculação no discurso sobre o passado com presente e futuro. Isso se dá a partir do uso de uma montagem paralela carregada de elementos simbólicos e metafóricos que enriquecem o discurso e contribuem para outras leituras (subtextos), como as sombras e cantos frente a outros registros contemporâneos, como as imagens da cidade à noite junto com os sons agitados ou a sala de reuniões da empreiteira e cada uma das tomadas dos seus integrantes, o que gera autênticos embates auditivos e visuais.

Há também outras sonoridades, distintas à fala, que reforçam o ambiente da ocupação/periferia. Uma matriz musical, na trilha sonora, que remete à cultura negra com narrações e cantos, junto com os ruídos das flechas, fazendo com que o som ganhe uma projeção pela sua polifonia. Ele se espalha na vingança, transformando o ato em um esforço da ocupação contra a injustiça promovida pelo Estado e pela empreiteira; se antepõe aos sons da cidade, da “civilidade” e da “evolução”; assim como nas imagens de um negro andando pela cidade com roupas que reativam lembranças, revivem experiências passadas e preparam o terreno para uma ação subversiva. A vingança não só pretende uma catarse, senão que também busca dar conta de uma forma em que a ocupação/periferia seja ouvida.

O diretor joga com o espaço da *mise en scène*, das performances das lendas de orixás, da música como afeto vibracional e de dispositivos da ficção científica expandindo os sentidos, como vemos na cena de Odé com a flecha. Entre os frágeis interstícios dos corpos, da fala e das imagens, habitam redes de afetos que lançam o espectador a um universo íntimo e opaco. Os vínculos do personagem com o passado através da reminiscência (*flashbacks*), da melancolia, supõem concepções sobre o presente e o futuro que no filme acabam por se politizar, pois retoma um fato verídico subscrito pela violência estatal (repressão à ocupação), ao mesmo tempo em que rompe as noções lineares de progressão cronológica ao trazer, não somente possibilidades de contra-lembranças, mas também contra-futuros.

E esses contra-futuros se estampam nas flechas de Oxóssi, na penúltima cena, na qual Odé – armado com arco e flechas – invade uma reunião entre empreiteiros e políticos (todos brancos!) que estavam discutindo a construção do empreendimento imobiliário que iria expulsar os moradores da ocupação.

Isso resultou na morte de todos os presentes, gerando no público um sentimento de catarse. Tal sequência proporciona outra possibilidade à experiência afrodiáspórica, ampliando o panorama das subjetividades negras ao propor diferentes cenários de resistência.

No curta os *tropos* demonstram a “dupla consciência” (DU BOIS, 1999), pois transgridem as visões do futuro que são geradas pela indústria do futuro e fomentam a desalienação do mundo do amanhã ao inserir a multiplicidade de futuros negros. Portanto, para resistir é necessário se apoiar num reservatório de memórias e, muitas outras vezes, é preciso desenvolver (paralelamente) a capacidade de transgredi-lo, a fim de não obstruir as possibilidades de auto-invenção: em última instância, de sobreviver. É, portanto, uma memória que transforma o passado em motivo de evocação, que provém diretamente do futuro.

Desse modo, *Rapsódia para o homem negro* – “especialmente seu final heroico alavancado pelos poderes mitológicos da cultura negra em associação com elementos indígenas” – conclama à resistência dos(as) racializados(as) e subalternizados(as) a partir de uma radical provocação do imaginário, pondo em xeque a continuidade do genocídio. Nesse sentido, o curta constitui-se em uma contribuição epistemológica para a prática antirracista através de um “ebó epistemológico”:

O ebó se configura como o conhecimento praticado, os ritos de encanto e as tecnologias codificadas nos cruzamentos de inúmeras sabedorias negro-africanas transladadas e ressignificadas na diáspora, tem como efeito operar na positivação dos caminhos. Ao incidir sobre seu alvo o afeta, conferindo a ele mobilidade, dinamismo e transformação. O ebó epistemológico, nesse sentido, compreende todas as operações teórico/metodológicas/práticas que vêm a produzir efeitos de encantamento nas esferas de saber (RUFINO, 2016, p. 10).

Finalmente, para Rodrigo Sá: “O diferencial do potencial crítico do cinema brasileiro contemporâneo está no fato de que o discurso está sendo formulado, justamente, por aqueles mais atingidos e que, historicamente, estiveram excluídos das instâncias discursivas (como o cinema)”. Ainda de acordo com este autor:

*Rapsódia* não restringe-se ao retratamento dos temas sociais que envolvem o negro. O filme vai além e resgata os elementos do Candomblé e da cultura popular negra. As figuras místicas do imaginário afro habitam o filme e fabulam a narrativa. Um mundo mitológico é invocado, unindo-se ao negro nas lutas que o envolve no presente histórico que o filme encarna (SÁ, 2015).

Por sua vez, *Chico* (2016), de Eduardo e Marcos Carvalho é um curta distópico/pós-apocalíptico, ambientado em um mundo pós-golpe de Estado (2029), no qual “[...] crianças pobres, negras e faveladas, são marcadas em seu nascimento com uma tornozeleira e têm suas vidas rastreadas por pressupor-se que elas irão, mais cedo ou mais tarde, entrar para o crime”. A obra “[...] mais do que uma distopia futurística distante, trabalha especulativamente a distopia do nosso presente” (FREITAS; MESSIAS, 2018, p. 2), tendo como espaço cênico uma periferia que denuncia o fato de que os(as) negros(as) estão sendo territorialmente cada vez mais constringidos.

Desde as primeiras cenas aparece a tornozeleira como metáfora transversal da história de um Estado controlador e punitivista. Vemos, primeiro, o objeto de metal no tornozelo de Nazaré (mãe de Chico), em trabalho de parto, deitada no chão num lugar sórdido, logo, na mão de um homem que parece ser um guarda carcerário e, finalmente, no tornozelo de Chico, já no ano de 2029, dez anos depois. Esse objeto de monitoramento, colocado compulsoriamente nos corpos negros, para interdita-los, rastreá-los e patrulhá-los, funciona como forma de dominação dentro de uma lógica de uma guerra, objetivando a destruição dos poderes locais e o controle militar da população: “Nesse caso, a soberania é a capacidade de definir

quem importa e quem não importa, quem é ‘descartável’ e quem não é” (MBEMBE, 2018, p. 50), ou seja, a torzeleira pretende determinar o futuro de Chico.

O curta especula sobre o nosso tempo presente. Vale ressaltar que ele “[...] começou a ser produzido a partir de 2015, ano em que aconteceu a votação da redução da maioria penal para 16 anos no Brasil” (SILVA, 2017). A obra problematiza as principais discussões sociais e raciais do Brasil contemporâneo e explora o papel das narrativas dominantes a respeito do conflito da maioria penal. Além disso, coloca de manifesto o fato de que a punição preventiva está sendo posta a serviço da “maquinária propagandística”: denunciando as diversas manobras que efetivamente se levam no país a fim de “provar” que sempre houve a necessidade da redução da maioria, evidenciando o gravíssimo problema do encarceramento em massa da população pobre e negra (lembrando que o Brasil tem a terceira maior população carcerária do mundo) e o regime de exceção policial vigente nas periferias urbanas.

Isso fica evidente através de um plano conjunto que nos mostra a Nazaré trabalhando em um ferro velho, paradoxalmente manuseando uma máquina de corte de metal, enquanto de uma televisão que não vemos emana a voz do ministro da Segurança Pública justificando a aprovação da Lei de Ressocialização Preventiva:

Nós temos que entender que a gente monitora os menores com potencial para o crime desde 2019, 10 anos de análise não é precipitado. Os menores de baixa escolaridade, baixa renda que vivem em áreas de risco, negros, têm um potencial gigantesco de cometerem esses crimes (...) não sou eu que digo isso, são as estatísticas (CHICO, 2016).

Vemos aqui o processo de degradação da democracia que, ao mesmo tempo que instaura na ordem interna uma lógica colonial que estreita o pluralismo e incrementa a desigualdade, faz verossímil o risco de que as democracias ocidentais cumpram a função de poderosas máquinas de exclusão:

(...) com o objetivo de provocar a destruição máxima de pessoas e criar “mundos de morte”, formas únicas e novas de existência social nas quais vastas populações são submetidas a condições de vida que lhes conferem o estatuto de “mortos-vivos” (MBEMBE, 2018, p. 71).

O curta também problematiza a filtragem racial das intervenções policiais, uma vez que as forças opressoras do Estado, particularmente a polícia, relacionam negros(as) a potenciais criminosos(as). Vale destacar que a própria legislação criminal coloca o não-branco como potencial perigoso, especialmente jovens negros, vítimas do “juenicídio”. É importante ressaltar que, ainda que o racismo seja tipificado como crime no Brasil, as comunidades negras continuam enfrentando desigualdades na relação com a polícia e também com a justiça.

Igualmente, *Chico* trata da questão da banalização da violência contra comunidades negras que são os alvos preferenciais da violência policial. Os meios de comunicação são agentes-chave desse racismo estrutural. O discurso midiático reproduz e enfatiza a classificação racial da sociedade. A eleição de certos atributos relacionados às populações negras, que define e consolida um olhar negativo sobre a negritude, vem reafirmando a diferença racial baseada em uma normatividade branca. Assim, o curta questiona e desvela um processo de silenciamento, uma não-presença de negros(as) que não seja relacionado a situações de violência.

Finalmente, o zelo de Nazaré pela vida de Chico radica na busca pela possibilidade de um futuro negro que ela mesma não consegue encontrar. Há uma frustração dos seus sonhos porque o lugar de exclusão do poder que o racismo determina para sujeitos(as) racializados(as) parece ser o único que lhe resta. No entanto, na busca de uma alternativa e na tentativa de não oferecer o seu filho como a tela sobre a qual a autoridade

institucional projeta sua própria visão de futuro, Nazaré o crucifica e o empina como pipa. Isso transforma a cena com força estética e poética numa potência geradora de resistência, apesar de assoladora, desenvolvendo outras estratégias discursivas, que lhe permitem se posicionar além do papel paralisante de “não-humano” que obstrui a capacidade de criar “futuros”, desfuturizando-a (ESCOBAR, 2017).

### **Algumas considerações finais**

Neste artigo tratamos de alguns elementos do “novíssimo cinema”, do “cinema negro” e de obras audiovisuais brasileiras “afrofuturistas”. Calcadas em “saberes e pedagogias emergentes”, essas produções estão comprometidas com “[...] a negritude e com a decolonização da forma de olhar e representar o Brasil” (BORGES; OLIVEIRA; VENTURA, 2020, p. 301).

Além disso, cabe ressaltar que os espaços de formação antirracista são múltiplos, pois para além das escolas, outros ambientes como produtoras e coletivos de artistas se tornam espaços por excelência de uma educação étnico-racial. Outrossim, a “composição tripartite entre legislação/educação/arte” é estratégica, pois “[...] romper com os paradigmas do colonialismo e racismo na representação da experiência negra e da negritude constitui uma luta travada na arte, na educação e em políticas de imagens” (BORGES; OLIVEIRA; VENTURA, 2020, p. 301).

Narrativas como a dos curtas aqui analisados, que surgem pelo próprio desejo de “re-existir” (ALBÁN, 2018), longe de apelar ao uso e à reprodução de imagens essencialistas e romantizadas, dão ênfase às contradições surgidas no interior das sociedades “historicamente comunalizadas” (ESCOBAR, 2017), fazendo um uso combinado da ironia, da comédia e do drama no momento de narrar tanto seu passado, seu presente, como – e sobretudo – seus futuros possíveis. Por meio da criação desses cenários, os(as) artistas conseguem mostrar a potencialidade do “novíssimo cinema”, do “cinema negro” e do “afrofuturismo” como posturas políticas, enquanto nos exortam a considerar possíveis “futuros especulativos” (ESCOBAR, 2017) das regiões que têm sido periferalizadas.

As obras aqui estudadas produzem efeitos insurgentes, em contraposição aos modelos de desenvolvimento, de gestão das sociedades e de construção de subjetividades que (através das tentativas de cortar laços que unem o passado com o presente e, sobretudo, com os futuros possíveis) “desfuturizam” e pretendem operar a capacidade de imaginar futuros-outros contra-hegemônicos, subalternos, nascidos das margens que habitam.

A sensação de afastamento das histórias oficiais que se evidencia nos três curtas-metragens responde à posição de um outro(a) escravizado(a), silenciado(a) e subalternizado(a) na história do Brasil, mediante a construção de várias discontinuidades estratégicas com o tempo histórico e os espaços/territórios. Nomear e identificar o “novíssimo cinema”, o “cinema negro” e o “afrofuturismo” com estas contranarrativas tem a ver com reivindicar um lugar para um grupo cuja história tem sido, sistematicamente, distorcida ou apagada e cujo futuro tem se escrito, predominantemente, em termos da desapareição da sua identidade cultural específica dentro da sociedade branca dominante.

Assim, vemos que há um interesse, por parte dos diretores dos três curtas, em identificar essas histórias do passado, presente e, inclusive, do futuro que nega a experiência dos(as) negro(as), procurando gerar contra-histórias, a partir de estéticas insurgentes, que voltem a tecer conexões entre estes espaços e tempos em uma nova prática de narração.

Por fim, vale esclarecer que, neste texto, selecionamos curtas realizados apenas por diretores homens, pois esta é uma linguagem que realizadores negros do cinema contemporâneo brasileiro têm instrumentalizado muito nos últimos anos. Infelizmente, ainda são poucas as realizadoras negras que se dedicam a fazer obras que podem ser encaixadas dentro dos movimentos aqui estudados. O fato de que temos pouca representatividade de filmes realizados por mulheres nos permite pensar/indagar no marco da “colonialidade de gênero” (LUGONES, 2008; SEGATO, 2012).

## Referências

- AUMONT, J.; MARIE, M. **A análise do filme**. Lisboa, Edições Texto & Grafia, 2009.
- ALBÁN, A. A. **Prácticas creativas de re-existencia. más allá del arte... el mundo de lo sensible**. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2018.
- ANTÓN, J.; DEL POPOLO, F. Visibilidad estadística de la población afrodescendiente de América Latina: aspectos conceptuales y metodológicos. *In*: ANTÓN, J.; BELLO, Á.; DEL POPOLO, F.; PAIXÃO, M.; RANGEL, M. (orgs.). **Afrodescendientes en América Latina y el Caribe: del reconocimiento estadístico a la realización de derechos**. Población y Desarrollo. Serie 87. Santiago de Chile, 2009. CEPAL/UNFPA, p. 13-38.
- ARAÚJO, D. F.; YARA, L. Y. Descentralizando o centro, territorializando a arte: no coração do mundo. **Epistemologias do Sul: Pensamento Social e Político em/desde/para América Latina, Caribe, África e Ásia**, v. 4, p. 218-227, 2020.
- ASANTE, M. K. Afrocentricidade: Notas sobre uma posição disciplinar. *In*: NASCIMENTO, E. L. (org.). **Afrocentricidade: uma abordagem epistemológica inovadora**. São Paulo: Selo Negro, 2009.
- BRIZUELA, N.; MONASSA, T.; GUARANÁ, B. Pluriversal Brazil: A Conversation with Patrícia Ferreira Pará Yxapy, André Novais Oliveira, Filipe Matzembacher, Marcio Reolon, and Julia Katharine. **Film Quarterly**, v. 74, n. 2, p. 67-76, 2020. Disponível em: <<https://online.ucpress.edu/fq/article/74/2/67/114374>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- BORGES, R.; OLIVEIRA, S.; VENTURA, H. Cinema Negro na educação antirracista: uma possibilidade de reeducação do olhar. **Revista Teias**, v. 21, n. 62. jun./set.; 2020, 294-303. Disponível em: <<https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/revistateias/article/view/50008>>. Acesso em: 28 nov. 2021.
- CARVALHO, N. Esboço para uma história do negro no cinema brasileiro. *In*: DE, J. **Dogma Feijoada, o cinema negro brasileiro**. São Paulo: Imprensa Oficial, 2005.
- CARVALHO, N.; DOMINGUES, P. Dogma da Feijoada: A invenção do cinema negro brasileiro. **RBCS**, v. 33, n. 96, 2018.
- CAVANI, J. FESTBRASÍLIA: Curta de temática racial provoca impacto catártico. Rapsódia para o Homem Negro fez a plateia vibrar com cena de vingança contra os brancos. **Diário de Pernambuco**, 2015. Disponível em: <<https://www.diariodepernambuco.com.br/noticia/viver/2015/09/festbrasil- curta-de-tematica-racial-provoca-impacto-catartico.html>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- CHICO. Direção: Eduardo Carvalho e Marcos Carvalho. Produção: Jaé. **YouTube**. 10 de abril de 2020. 22min49seg. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=nIZnOzATAIY>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- DERY, M. “Black to the Future”. *In*: DERY, M. **Flame Wars: The Discourse of Cyberculture**. Duke University Press, 1994.
- DINIZ, F. Desenquadramentos no novíssimo cinema brasileiro: o Fora de Campo como Dobra da Mise-en-Scène nos filmes de André Novais. 169 f. **Tese** (Doutorado em Comunicação e Informação) - Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2018.

- SANTOS, J. A quem interessa um “Cinema Negro”? **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as (ABPN)**, v. 5, n. 9, p. 98-106, 2013.
- DU BOIS, W.E.B. **As Almas da Gente Negra**. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- ESCOBAR, A. **Autonomía y diseño**: la realización de lo comunal. Buenos Aires, Tinta Limón, 2017.
- ESHUN, K. Further considerations on Afrofuturism. **The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, 2003.
- FREITAS, K.; MESSIAS, J. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo — as distopias do presente. **Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, n. 17, 2018.
- FREITAS, K. (org.). Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica. **Apresentação**, 2015. Disponível em: <[http://www.mostraaafrofuturismo.com.br/Afrofuturismo\\_catalogo.pdf](http://www.mostraaafrofuturismo.com.br/Afrofuturismo_catalogo.pdf)>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- II COLÓQUIO AFROFUTURISTA. Tecnologias afrodiaspóricas e o futuro da humanidade (22, 23 e 24 de julho de 2020). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=7uxOrWSIJD4>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- IKEDA, M. O “novíssimo cinema brasileiro”. Sinais de uma renovação. *In*: **Cinémas d’Amérique Latine**, n. 20, 2012. Disponível em: <<http://cinelatino.revues.org/597>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- IZEL, A. Estudo mostra que negros são minoria no audiovisual brasileiro. Homens brancos continuam dominando o cinema nacional, de acordo com pesquisa da Ancine. **Correio Brasiliense**, 2018. Disponível em: <[https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/21/interna\\_diversao\\_arte,661107/pesquisaancine.shtml](https://www.correiobrasiliense.com.br/app/noticia/diversao-e-arte/2018/02/21/interna_diversao_arte,661107/pesquisaancine.shtml)>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- KHATIBI, A. Maghreb Plural. *In*: MIGNOLO, W. (comp.). **Capitalismo y geopolíticas del conocimiento**: el eurocentrismo y la filosofía de la liberación en el debate intelectual contemporáneo. Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2001, p. 71 - 92.
- LEROUX, L. Táticas do cinema de guerrilha da baixada para transitar entre o popular e o artístico. **Polêmica**, v. 17, n. 1, p. 1-23, 2017.
- LIMA, R. Afrofuturismo: a construção de uma estética [artística e política] pós-abissal. **7th AfroEuropeans Network Conference**: Black In/Visibilities Contested, 4-6 July 2019.
- LUGONES, M. Colonialidade e gênero. **Tabula Rasa**, 2008, n. 9, p. 73-102.
- MARGULIES, I. Filmes de Plástico’s plural realism. **Film Quarterly**, v. 74, n. 2, p. 39-46, 2020. Disponível em: <<https://online.ucpress.edu/fq/article/74/2/39/114364/Filmes-de-Plastico-s-Plural-Realism>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- MARTINS, C. Boletim GEMAA 5: Raça e gênero na curadoria e no júri de cinema. **Grupo de Estudos Multidisciplinares da Ação Afirmativa (GEMAA)**, 2018. Disponível em: <<http://gema.iesp.uerj.br/boletins/boletim-gemaa-5-raca-e-genero-na-curadoria-e-no-juri-de-cinema/>>. Acesso em: 28 dez. 2021.
- MBEMBE, Achille. **Necropolítica**: biopoder, soberania, estado de exceção, política da morte. Rio de Janeiro: n-1 Edições, 2018.
- NELSON, A. Introduction: future texts. **Social Text** 71, v. 20, n. 2, p. 1-15, summer, 2002.
- NU.CEPAL. Situación de las personas afrodescendientes en América Latina y desafíos de políticas para la garantía de sus derechos. Santiago: CEPAL, 2017.
- OLIVEIRA, J. Kbelá e Cinzas: O cinema negro no feminino do “Dogma Feijoadá” aos dias de hoje. **Avança Cinema**: Conferência Internacional, 2016.
- OLIVEIRA, M. **Novíssimo Cinema Brasileiro**: práticas, representações e circuitos de independência. UFSP, São Paulo, 2014.

PICHONELLI, M. Filme aponta futuro sombrio com evangélicos dominando o Brasil. **TAB**, 2019. Disponível em: <<https://tab.uol.com.br/noticias/redacao/2019/06/27/nordeste-devolve-prestigio-ao-cinema-nacional-mas-aponta-futuro-sombrio.htm>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

QUINTAL. Direção de André Novais Oliveira. **Contagem: Filmes de Plástico**. 2015. 21min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=p6BwKHIIT3U&t=252s>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

RAPSÓDIA para o homem negro. Direção de Gabriel Martins. **Contagem: Filmes de Plástico**, 2015. 25min. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=qzWh3R7yNF8&t=261s>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

ROCHA, C. O que é afrofuturismo. E como ele aparece na cultura pop. **Nexo**, 5 de agosto ALBÁN de 2020. Disponível em: <<https://www.nexojournal.com.br/expresso/2020/08/05/Oque-%C3%A9-afrofuturismo.-E-como-ele-aparece-na-cultura-pop>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

ROSA, E. O conhecimento científico da metodologia: como olhar para o método hipotético dedutivo como ferramenta de pesquisa. **Iniciação & Formação Docente**, v. 2, n. 2, out. 2016. Disponível em: <<https://deposita.ibict.br/handle/deposita/39>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

RUFINO, L. Exu e a Pedagogia das Encruzilhas. **Seminário dos Alunos PPGAS-MN/UFRJ**. Rio de Janeiro, 2016.

SÁ, R. Significados possíveis do cinema e da política (Rapsódia para o homem negro). *Janela Crítica*, 2015. Disponível em: <<http://www.janeladecinema.com.br/2015/11/12/significados-possiveis-do-cinema-e-da-politica-rapsodia-para-o-homem-negro/>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SANTOS, J. C. dos. A quem interessa um “Cinema Negro”? **Revista da ABPN**, v. 5, n. 9, p. 98-106, nov./fev. 2013. Disponível em: <[https://redib.org/Record/oai\\_articulo\\_2210139-a-quem-interessa-um-%E2%80%99Ccinema-negro%E2%80%9D](https://redib.org/Record/oai_articulo_2210139-a-quem-interessa-um-%E2%80%99Ccinema-negro%E2%80%9D)>. Acesso em: 28 dez. 2021.

SEGATO, R. Gênero e colonialidade: em busca de chaves de leitura e de um vocabulário estratégico descolonial. **E-cadernos CES**, n. 18, 2012.

SILVA, M. “Chico”: um filme sobre a redução da maioria penal feito por favelados. **Favela em pauta**, 2017. Disponível em: <<https://favelaempauta.com/chico-um-filme-de-ficcao-sobre-a-reducao-da-maioridade-penal/>>. Acesso em: 28 nov. 2021.

SOUZA, E. (org.). **Negritude, cinema e educação: caminhos para a implementação da Lei 10.639/2003**. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2006.

VASCONCELOS DE FREITAS, L.; MIRANDA, G. Estudo de caso – Dandara: ocupação rururbana. Enquanto o campo e a cidade se unem, Dandara irá resistir. **Movimiento Regional por la Tierra y Territorio**. 2016. (Sistematização de experiência). Disponível em: <<https://porlatierra.org/casos/94/documento>>. Acesso em: 28 dez. 2021.

WOMACK, Y. **Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture**. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

WOMACK, Y. Cadete Espacial. *In*: FREITAS, K. (org.). **Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015.

Submetido em: 03.11.2020

Aceito em: 26.07.2022