

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO

**FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO - A
ESTÉTICA AFROFUTURISTA EM CURTAS-METRAGENS.**

KARINY FELIPE MARTINS

Orientador: Rafael Tassi Teixeira

Curitiba
2021

KARINY FELIPE MARTINS

FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO – A ESTÉTICA
AFROFUTURISTA EM CURTAS-METRAGENS.

Dissertação apresentada ao Programa de pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da Universidade Estadual do Paraná como requisito parcial para obtenção do Título de Mestre em Cinema e Artes do Vídeo. Linha Teorias e Discursos do Cinema e Artes do Vídeo.

Orientador: Rafael Tassi Teixeira

Curitiba

2021

Ficha catalográfica elaborada pela bibliotecária Mary Tomoko Inoue-CRB-91020

Martins, Kariny Felipe
Ficção especulativa no cinema negro brasileiro –
a estética afrofuturista em curtas-metragens. / Kariny
Felipe Martins, 2020.
120f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual do
Paraná – Programa de Pós-Graduação em Cinema e Artes
do Vídeo (PPG-CINEAV).

Orientador : Profº Drº Rafael Tassi Teixeira

1.Ficção especulativa. 2. Cinema negro brasileiro
3. Afrofuturismo. I. T. II. Universidade Estadual do Paraná.
CDD : 791.43

MESTRADO ACADÊMICO EM CINEMA E ARTES DO VÍDEO
ATA DO EXAME DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Aos vinte e três (23) dias do mês de fevereiro de 2021, a mestranda **Kariny Felipe Martins**, pertencente ao Programa de Pós-Graduação – Mestrado Acadêmico em Cinema e Artes do Vídeo (PPG-CINEAV) – e vinculada à linha de pesquisa (1): Teorias e Discursos no Cinema e nas Artes do Vídeo, apresentou a sua dissertação intitulada **“FICÇÃO ESPECULATIVA NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO: A ESTÉTICA AFROFUTURISTA EM CURTAS-METRAGENS”**, aos membros de sua banca avaliadora. Os trabalhos foram iniciados às 14h00, pelo presidente da banca, Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira, mediante o processo de videoconferência, respeitando o protocolo de isolamento social instituído no país devido à pandemia do novo coronavírus. Após a exposição da mestranda, os membros da banca iniciaram a arguição. Encerrados os trabalhos, às 16h00 horas, os examinadores reuniram-se para deliberação e avaliação cujo resultado é pela:

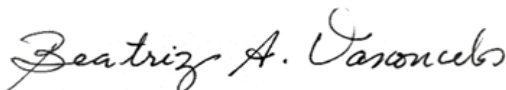
(X) APROVAÇÃO () REPROVAÇÃO

Observações:

Prof. Dr. Rafael Tassi Teixeira – Presidente da Banca (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Beatriz Avila Vasconcelos – Membro Interno (PPG-CINEAV UNESPAR)



Profa. Dra. Kênia Cardoso Vilaça de Freitas – (Membro Externo)



*Dedico este trabalho a todos/as aqueles/as que abrem brechas
para imaginar um outro mundo.*

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação foi escrita durante um processo em que imaginar o futuro parecia inconcebível. Gerida entre janeiro de 2020 e fevereiro de 2021, período em que uma pandemia acontecia, pensar ou sequer imaginar o futuro vinha de um lugar desconfortável e desesperador. Em certo momento, esta pesquisa deixou de fazer sentido, afinal “por quê continuar pensando e formulando cinema em um momento em que a própria realidade parece um filme?” Ou, ainda, por que indagar o afrofuturismo, uma vez que a distopia está cada vez mais presente? No entanto, inicio este agradecimento reconhecendo uma certa importância a este momento – pelo menos para esta pesquisa –, em que conversas e diálogos sobre cinema, fim do mundo e afrofuturismo ficaram mais latentes e próximos a certas pessoas – aquelas que possuem internet –, podendo estar mais próxima da discussão fomentada via redes online.

Apesar de difícil, encontrar referências e teorias que pudessem me mostrar possibilidades de continuar existindo foi essencial para este período. Afinal, além de ver o fim do mundo nesta pesquisa, estava vendo-o acontecer bem diante dos meus olhos. Ainda bem que *há-mundo-por-vir!*

Agradeço a Kênia Freitas, pesquisadora, curadora e crítica, com quem tive contato com o termo e pude aprofundar esta pesquisa através de suas contribuições e pela sua disseminação do termo do campo audiovisual brasileiro e acadêmico. Ao Rafael Tassi Teixeira, orientador deste trabalho, por toda paciência, confiança e indagações que fizeram esta pesquisa ser o que é, assim como todo o corpo docente do Programa de Pós-graduação em Cinema e Artes do Vídeo da UNESPAR, pelo caminho que pôde ser trilhado nesses dois anos.

À minha família, meus pais, Kátia Felipe Martins e Marcos Corrêa Martins, que, mesmo não compreendendo o tempo gasto em frente ao computador, apoiam-me de todas as formas possíveis. E à minha irmã, Karoliny Felipe Martins, com quem divido as angústias do processo desta pesquisa, do que é ser uma acadêmica negra e das incertezas do futuro.

Agradeço ao Walter Thoms por todo apoio e carinho.

Aos amigos que não abracei durante esse período, meu primo Gustavo Martins, pela escuta aberta a esse processo, e a todos aqueles e aquelas que fizeram parte da minha jornada no PPG-CINEAV.

A Sun Ra, Fela Kuti, Alice Coltrane, Alessandra Leão e Gilberto Gil, pelas músicas que me acompanharam na escrita desta dissertação.

À APAN – Associação de Profissionais do Audiovisual Negro –, pela possibilidade de indagar, em nível profissional, a necessidade desta pesquisa. Assim como a Rodrigo Antônio, por todas as conversas que fizeram esta pesquisa ganhar outro corpo na escrita do pré-projeto de Doutorado.

Agradeço a Andrei Bueno Carvalho e Bea Gerolin, com quem confabulo afetos através do cinema, com a Cartografia Filmes.

Não poderia deixar de mencionar meu agradecimento às sabedorias Xamânicas, aos Orixás e à Natureza por me lembrarem de suas tecnologias.

Nós precisamos de imagens do amanhã, e o nosso povo precisa mais do que a maioria. Só tendo imagens nítidas e vitais das muitas alternativas, boas e ruins, de onde se pode ir, teremos qualquer controle sobre a maneira de como chegaremos lá.

Samuel Delany (1984)

RESUMO

A presente pesquisa tem como objetivo entender no que concerne o afrofuturismo dentro do movimento do Cinema Negro brasileiro contemporâneo. Partindo da relação desse movimento inscrito em uma ideia de Film Blackness (GILLESPIE, 2016), a pesquisa entende o movimento para fora dos regimes de visibilidade. Tendo como princípio o caráter analítico, esta dissertação inicia com a análise de *Alma no Olho* (1974) como marcador do Cinema Negro brasileiro contemporâneo, entendendo que surge com ele a performance enquanto possibilidade de fuga. Trazendo as autoras Denise Ferreira da Silva (2019) e Leda Maria Martins (2020), é conceituada a ideia da performance da *pretitude* enquanto uma brecha, assim como a ficção especulativa como um mecanismo de saída e imaginação. Depois, entendemos as atribuições ao Afrofuturismo – do ponto onde nasce (1994) até os momentos atuais, compreendo a definição de Ytasha Womack (2013) como norteador da pesquisa. Logo, o afrofuturismo aqui perpassa a reelaboração do passado atrelada a críticas culturais, ou seja, é um movimento que se relaciona de uma outra forma com o Espaço-Tempo, uma vez que compreende a dinâmica diaspórica como parte essencial na construção do futuro. Tendo como corpus analítico os curtas-metragens *Chico* (Irmãos Cravalho, 2016), *Inabitável* (Matheus Farias e Enoch Carvalho, 2019), *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) e *Cartuchos de Supernintendo em Anéis de Saturno* (Leon Reis, 2018), a pesquisa conclui que a estética empregada por Sun Ra – entendendo Kemet como essência – e a convicção de que o espaço é o lugar (Space is the place) são os elementos que estão presentes nessas narrativas, uma vez que, dentro da modernidade situada no Brasil, há de ser encontrar brechas para a realidade social, fugindo, assim, da colonialidade estendida até os tempos atuais. Logo, Afrofuturismo, aqui, é a fuga necessária para a criação de um outro mundo que possa ser habitável para corpos negros em diáspora.

Palavras chaves: Ficção Especulativa. Cinema Negro brasileiro. Afrofuturism

ABSTRACT

This research aims to understand what afrofuturism concerts within the contemporary Brazilian black Cinema movement. Starting from the relation of this movement inscribed in an idea of Film Blackness (GILLESPIE, 2016), the research understands the movement outside the visibility regimes. With the analytical character as a principle, this dissertation starts with the analysis of *Alma no Olho* (1974) as a marker of contemporary Brazilian Black Cinema, understanding, that, with him, performance as a possibility of escape arises. Bringing the authors Denise Ferreira da Silva (2019) e Leda Maria Martins (2020), the idea of pretense performance as a breach is conceptualized. Then, we understand the atributions to Afrofuturism – from the point it was born (1994) to the presente, understanding the definition of Ytasha Womack (2013) as guiding the reserasch. Therefore, Afrofuturism here goes through the reworking of the past linked to cultural criticism, that is, it is a movement that is related in another way to Space- Time, since the understands the diasporic dynamics as an essential part in the construction of the future. With analytical corpus the short films *Chico* (Irmãos Carvalho, 2016), *Inabitável* (Matheus Farias e Enock Carvalho, 2019), *Negrum3* (Diego Paulino, 2018) and *Cartuchos de Supernintendo em Anéis de saturno* (Leon Reis, 2018), the research concludes that the aesthecs employed by Sun Ra – understanding Kemet as essence – and the conviction that Space is the place are the elements that are presents in these narratives, since within the modernity located in Brazil, there are of fiding gaps in social reality, thus escaping from coloniality extended to the presente day. Therefore, Afrofuturism here is the necessary escape for the creation of another world that can be habitable for black bodies in diaspora.

Keywords: Speculative Fiction. Brazilian Black Cinema. Afrofuturism.

LISTA DE FIGURAS

- Figura 01 *frame* de abertura de *Alma no Olho*
- Figura 02 *frame* de *Alma no Olho*, detalhe da boca de Zózimo
- Figura 03 *frame* de *Alma no Olho*, detalhe de rosto de Zózimo
- Figura 04 *frame* de *Alma no Olho*, detalhe de axilas de Zózimo
- Figura 05 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo acorrentado com livro em mãos
- Figura 06 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo olhando para a corrente
- Figura 07 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo desnudo ainda com as correntes
- Figura 08 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo sem nenhuma peça branca, ainda acorrentado
- Figura 09 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo forçando as correntes
- Figura 10 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo quebra as correntes
- Figura 11 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo aproxima correntes quebradas da câmera
- Figura 12 *Frame* de *Alma no Olho*, Zózimo aproxima correntes quebradas da câmera
- Figura 13 Sun Ra
- Figura 14 Capa do CD *Space is the Place*
- Figura 15 *Frame* de *Space is the place*. Sun Ra e Overseer no jogo de tarô
- Figura 16 *Frame* de *Space is the place* Sun Ra apresentando a carta O julgamento
- Figura 17 *Frame* de *Space is the Place* Detalhe da carta O Julgamento
- Figura 18 *Frame* de *Space is the Place* Nave de Sun Ra
- Figura 19 *Frame* de *Chico*, Nazaré parindo
- Figura 20 *Frame* de *Chico*, Nazaré pedindo ajuda
- Figura 21 *Frame* de *Chico*, Detalhe de Tornoeleira
- Figura 22 *Frame* de *Chico*, Nazaré trabalhando na oficina enquanto ouve a rádio
- Figura 23 *Frame* de *Chico*, Chico dorme no colo da vó
- Figura 24 *Frame* de *Chico*. Chico é observado pela avó enquanto dorme
- Figura 25 *Frame* de *Chico*. Crianças escondidas
- Figura 26 *Frame* de *Chico* - Vó de Chico vai pro confronto. Ao fundo, lê-se "Poder popular"
- Figura 27 *Frame* de *Chico*. Detalhe dos pés de Chico, no pé esquerdo uma tornoeleira
- Figura 28 *Frame* de *Chico*. Detalhe dos pés de Chico amarrados com um barbante
- Figura 29 *Frame* de *Chico*. Chico dentro do artefato construído pela mãe

Figura 30 *Frame* de *Chico*. Plano fechado de Chico dentro da pipa

Figura 31 *Frame* de *Chico*. Chico voando

Figura 32 *Frame* de *Inabitável*. Marilene pega o objeto encontrado no quarto da filha

Figura 33 *Frame* de *Inabitável*. Plano de Marilene olhando o objeto

Figura 34 *Frame* de *Inabitável*. Contraplano da garrafa

Figura 35 *Frame* de *Inabitável*. Marilene pega o objeto

Figura 36 *Frame* de *Inabitável*. Luz dourada entra pela janela da cozinha de Marilene

Figura 37 *Frame* de *Inabitável*. Marilene é cegada pela luz dourada

Figura 38 *Frame* de *Inabitável*. Luz dourada cada vez mais forte

Figura 39 *Frame* de *Inabitável*. Marilene começa a seguir a luz dourada

Figura 40 *Frame* de *Inabitável*. Roberta sentada na cama segurando o objeto (1)

Figura 41 *Frame* de *Inabitável*. Roberta sentada na cama segurando o objeto (2)

Figura 42 *Frame* de *Inabitável*. Plano de Marilene e Roberta

Figura 43 *Frames* de *Inabitável*. Contraplano Roberta

Figura 44 *Frame* de *Inabitável*. Roberta olha para o céu, à espera da nave

Figura 45 *Frame* de *Inabitável*. Marilene olha para o céu, à espera da nave

Figura 46 *Frame* de *Inabitável*. Marilene, ao lado de Roberta, olha para os céus

Figura 47 *Frame* de *Negrum3*. Eric confronta o espelho quebrado

Figura 48 *Frame* de *Negrum3*. Rosto de Eric sobre uma interferência na imagem

Figura 49 *Frame* de *Negrum3*. Eric recepcionado na festa de rua

Figura 50 *Frame* de *Negrum3*. Eric recepcionado enquanto amigxs dançam

Figura 51 *Frame* de *Negrum3*. Mulheres negras na festa de rua

Figura 52 *Frame* de *Negrum3*. Pessoas negras no terraço

Figura 53 *Frame* de *Negrum3*. Vista aérea de pessoas negras no terraço

Figura 54 *Frame* de *Negrum3*. Pessoas negras no terraço com luzes (1)

Figura 55 *Frame* de *Negrum3*. Pessoas negras no terraço com luzes (2)

Figura 56 *Frame* de *Negrum3*. Aretha na nave

Figura 57 *Frame* de *Negrum3*. Plano fechado de Aretha

Figura 58 *Frame* de *Negrum3*. Plano aberto de Aretha na nave

Figura 59 *Frame* de *Negrum3*. A nave

Figura 60 *Frame* de *Negrum3*. Aretha encarando a câmera

Figura 61 *Frame* de *Negrum3*. Eric e Aretha na nave

Figura 62 *Frame* de *Negrum3*. Eric e Areta em referência ao filme Pantera Negra

Figura 63 *Frame* de *Negrum3*. Detalhe do punho cerrado de Aretha)

Figura 64 *Frame* de *Negrum3*. Aretha performando

Figura 65 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil e Personagem 2 caminham juntos

Figura 66 *Frame* de *Cartuchos de supernintendo...* Cecil e Personagem 2 se encontram

Figura 67 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil é capturado pelo monstro

Figura 68 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil começa a entrar no jogo

Figura 69 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil pede ajuda enquanto é forçado a entrar no jogo)

Figura 70 *Frame* de *Cartuchos de supernintendo*. Cecil e Personagem 2 assistem ao O nascimento de uma nação

Figura 71 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Dedos brancos apontados para Personagem 2

Figura 72 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Mãos brancas seguram os pés de Cecil

Figura 73 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 mostra o controle para Cecil

Figura 74 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil pega o controle

Figura 75 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 aponta uma luz branca para os pés de Cecil, que o solta

Figura 76 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil é absorvido pela TV

Figura 77 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Cecil torna-se uma imagem

Figura 78 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 revela sua forma original

Figura 79 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 em monólogo

Figura 80 *Frame* de *Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 retira uma espada da cintura

Figura 81 *Frame* de *Cartuchos de supernintendo*. Personagem 2 decreta liberdade à Cecil, renomeando-o a Makuro

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Gêneros e subgêneros da ficção especulativa (Waldson Gomes).....

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	p. 15
1. ZÓZIMO BULBUL, ALMA NO OLHO E O INÍCIO	p. 23
1.2 Performance e o gesto fabulatório em Alma no Olho	p. 30
1.3 A enunciação da Opacidade	p. 32
2. AFROFUTURISMO, FICÇÃO CIENTÍFICA E IMAGINÁRIO: “COMO IMAGINAR FORMAS DE VER E CONCEBER O MUNDO AINDA NÃO DISPONÍVEIS HISTORICAMENTE PARA NÓS?”	
2.1 Dos pontos de partida aos conceitos de Afrofuturismo.....	p. 35
2.2 Apocalipse, colonialismo e Fim do Mundo.....	p. 45
2.3 O lugar do Imaginário e da fabulação na criação de um futuro ativo.....	p. 53
2.4 Cartografias Espaciais – Tempo e Territorialidade.....	p. 58
3. ESTÉTICA AFROFUTURISTA NO CINEMA NEGRO BRASILEIRO	
3.1 Estética e filosofia kemética – conceitualizando a visualidade dos filmes.....	p. 65
3.2 Definindo o <i>corpus</i>	p. 67
3.3 Chico, a necropolítica e possibilidades de existência	p. 70
3.4 Inabitável, espaços possíveis para corpos não desejáveis.....	p. 83
3.5 Negrum3 e a ocupação dos espaços.....	p. 90
3.6 Cartuchos de supernintendo em anéis de saturno, a extraterritorialidade.....	p. 102
3.7 Considerações finais.....	p. 113
REFERÊNCIAS	p. 117

Introdução

Se a imagem pensa, participando de um sistema no qual o pensamento circula, qual seria a contribuição das imagens na história – positiva e negativamente? O “e se...” enquanto elemento primordial na elaboração de roteiros, ou seja, de histórias narrativizadas, é aqui atribuído a um caráter fabulativo para pensar a história. Considerando, pois, a história não contada ou não imaginada da população negra brasileira, a ficção especulativa pode ser um lugar considerável para que essas histórias sejam revistas, reimaginadas e reposicionadas tanto no passado quanto no presente. Se, atualmente, o cinema negro brasileiro se pauta em abrir as imagens, como escreveu George Didi-Huberman (2013), no sentido de se inquietar diante delas e desdobrá-las, poderia a ficção especulativa ir adiante, para além do realismo, e indagar ou apresentar imagens outras que deem conta de adentrar as fraturas expostas dessas imagens já criadas?

Para começar esta pesquisa, é necessário entender em qual ponto estamos quando nos referimos ao Cinema Negro no contexto brasileiro. O entendimento aqui será primordial para situar o/a leitor/a em que concerne a ficção especulativa dentro deste contexto, mas principalmente no que é elencado enquanto Cinema Negro pelas vias generalizadas na cinematografia nacional. Iniciamos, assim, pelos primeiros conceitos relativos à teoria do cinema, partindo para o entendimento da divisão das teorias formalistas e realistas – ambas preocupadas com a essência do cinema – e como elas adentraram outros campos, sobretudo a segunda. A primeira consistia na forma enquanto especificidade do cinema, o qual teria, então, como característica as diferenças radicais para com a realidade; já a segunda consistia na característica específica do cinema ser a sua possibilidade em oferecer representações contidas na vida cotidiana – aqui, nas palavras de André Bazin¹, haveria um potencial democrático. Ao inscrever o cinema circunscrito na história, veremos autores como Marc Ferro² alegá-lo enquanto um agente de conscientização, bem como um agente de resistência.

¹ Foi crítico e teórico de cinema, um dos fundadores da revista Cahiers du Cinéma, que teve grande influência nas discussões sobre cinema moderno e responsável pelo surgimento da Nouvelle Vague francesa.

² Historiador francês com diversos estudos que entrelaçam cinema e história.

Dessa forma, a experiência realista entendia o cinema em seu processo de recepção como um encontro direto com o mundo e a natureza humana, além de promover, para Bazin, uma dicotomia entre *mimese*³ e discurso. Ainda para o autor, o realismo com teor de críticas social e política ocasionava em um fluxo da vida. Como referência ao realismo, vemos emergir alguns movimentos, tais como, por exemplo, a Nouvelle Vague⁴ italiana e o Cinema Novo brasileiro, o qual tem em *Rio 40 graus*, longa-metragem de Nelson Pereira dos Santos lançado em 1955, a sua primeira imagem. No filme de Pereira, a narrativa é desenvolvida através de seus protagonistas: cinco meninos que saem da favela rumo aos pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro para vender amendoim a fim de conseguirem uma bola nova no fim do dia – um deles com a finalidade de comprar remédios para a mãe. Como escreve Helena Salem,

Em termos de cinema brasileiro essa era uma postura absolutamente subversiva para os anos 50: mostrar o favelado, o povo de pé no chão, sem preconceito, vivendo os seus dramas reais, falando a língua do seu próprio jeito (com erros, gíria), o negro com alma de negro e na luta diária pela sobrevivência nas favelas. (DEBOIS, 2016, p.120)

Com essa premissa, *Rio 40 graus* indicava as problemáticas da desigualdade social em grandes cidades, trazendo personagens e histórias até então desconsideradas para o público brasileiro, além de mostrar outra cara do Rio de Janeiro, diferente das encontradas nos cartões postais. A história contada por Nelson Pereira dos Santos não só atentava para o desnível de acesso das populações marginalizadas, mas também ambientava a favela de forma positiva – até mesmo romantizada –, em que a felicidade e a cooperação reinam, apesar das adversidades.

O surgimento das massas na cena da história ou nas “novas” imagens não significa o vínculo entre a era das massas e a era da ciência e da técnica. Mas sim a lógica estética de um modo de visibilidade que, por um lado, revoga as escalas de grandeza da tradição representativa e, por outro, revoga o modelo oratório da palavra em proveito da leitura dos signos sobre os corpos das coisas, dos homens e das sociedades. (RANCIÈRE, 2018, p.50)

Rancière conecta a relação das massas com a profusão de novas imagens a partir da ideia da estética enquanto um ato político. Desta forma, podemos visualizar esta ideia no longa de Pereira dos Santos, uma vez que o filme inicia uma efervescência no Cinema brasileiro⁵ que, a partir de *Rio 40º graus*, tenta estabelecer novas imagens sobre o Brasil – imagens que intuía por aqueles tidos como marginalizados –, gesto que normalmente é inscrito como um dos

³ De mise-en-scene: pôr em cena, englobando todos os elementos reconhecíveis de um filme.

⁴ Movimento do Cinema Francês nascido entre 1950 e 1960 que tinha como intuito estabelecer novas relações entre estilo e forma no cinema moderno, promovendo o que depois ficou conhecido como cinema de autor.

⁵ Ver *A odisséia do Cinema Brasileiro* (Laurent Desbois, 2016).

grandes movimentos do cinema nacional e mundial – o Cinema Novo. Essas movimentações sofreram com o golpe de 1964, instaurado em 1º de abril daquele ano, e, posteriormente, sofreram também com a paralisação das atividades do setor, em março de 1990, na gestão de Fernando Henrique Collor, até chegar à fase conhecida como Retomada do Cinema brasileiro, em 1994, encerrando seu primeiro ciclo em 1998. Esta brevíssima contextualização direciona o ponto seguinte, ligado diretamente ao ponto desta pesquisa: O cinema brasileiro, então, ateu-se numa recuperação de autoestima nacional, bem como de seu cinema, passando por diversas fases que pudessem validar a autenticidade brasileira, como, por exemplo, a Tropicália e as adaptações das literaturas nacionais. O intento desta introdução é traçar uma breve trajetória da relação do cinema negro com o realismo para, assim, chegarmos na discussão que esta pesquisa pretende: a ficção especulativa. Para tanto, é necessário entender as dinâmicas políticas e culturais que promoveram esse movimento dentro do cinema brasileiro e, portanto, do cinema negro brasileiro.

Em 1998, inicia-se a segunda fase da Retomada, uma fase marcada pela nova leitura do texto de 1965 de Glauber Rocha, *Estétyka da fome*⁶, em crítica feita por Ivana Bentes contida no texto *Cosmética da fome*, no qual contrapõe pobreza e violência como forma de reflexão e crítica no movimento encabeçado por Rocha com filmes do “ciclo do cangaço” e “ciclos da favela”, entre 1950 e 1990, ressurgidos com frequência nesse segundo ciclo, que tem as favelas e os sertões como cenários principais:

Cenários recorrentes do cinema brasileiro, o sertão e a favela se impõem como territórios de reflexão. Esses locais mitificados pelo cinema são espaços trágicos de crises em que são expostas com violência as fraturas sociais do país. O arcaico sertão se prolonga pela favela moderna, onde se estabelecem os excluídos do Brasil profundo, naufragados na cidade grande. (...) o novo cinema brasileiro dos anos 1990 recupera acima de tudo os mistérios bárbaros como elementos de cinema-espetáculo. (DESBOIS, 2018, p.385)

De *Orfeu Negro* (Cacá Diegues, 1999) a *Cidade de Deus* (Fernando Meirelles, 2002), a população negra brasileira foi enquadrada em lentes brancas da segunda fase da retomada: ora a vivência periférica e subalternizada, porém positiva; ora fruindo da violência como caracterizador de sua subjetividade. Já na terceira fase, a imagem negra é banalizada, com o auxílio da televisão que contribui tanto para a exclusão quanto para a propagação de estereótipos. A grande questão que fica é: se pessoas negras

⁶ Texto-manifesto pela estética promovida pelos filmes cinemanovistas, pode ser lido em <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>

correspondem a mais da metade da população brasileira, como é aceitável, dentro do regime de verdade que o realismo propõe, que essas pessoas, com suas histórias e vivências, não existam de maneira minimamente *realista*? Ainda mais tendo em vista que existe um regime ético das imagens, que “trata-se (...) de saber no que o modo de ser das imagens concerne ao *ethos*, à maneira de ser dos indivíduos e das coletividades” (RANCIÈRE, 2018, p.29).

Realizada essa breve análise sobre o cinema brasileiro e a imagem do povo negro brasileiro, pretendemos, a partir de agora, trazer outra breve análise do que se compreende, nesta pesquisa, sobre Cinema Negro: como vimos acima, o regime de verdade proposto pelo realismo não dá conta de responder pela verdade histórica empreendida no “mundo real”, uma vez que, para tanto, é necessário que outras verdades históricas sejam escritas. A partir disso, é entendido – a partir da história do cinema brasileiro de maneira geral –, que o Cinema Negro surge em meio a um regime de visibilidade com o intuito de trazer novas imagens realizadas anteriormente aos anos 1970, momento em que vemos as primeiras realizações de homens negros cineastas. Ou seja, o Cinema Negro tem sua abertura a partir de uma busca por representação e visibilidade como modo de responder às demandas que foram suscitadas pelas imagens criadas (e não criadas) sobre o povo negro brasileiro, ficando subentendido que “a questão da ficção é, antes de tudo, uma questão de distribuição dos lugares” (RANCIÈRE, 2018).

A retomada das temáticas negras recontadas por cineastas negros e negras propõe possibilidades de pensar essas histórias. Porém,

A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. (RANCIÈRE, 2018, p.58)

Logo, o cinema negro, dentro do regime de visibilidade, “autonomiza as artes, mas também o que articula essa autonomia a uma ordem geral das maneiras de fazer e das ocupações” (2018,p.32). Se a correspondência entre vivência negra e violência não fosse tão fácil de ser interpretada e imaginada por nossas mentes, o que pode ser a ficção para esse cinema? Poderiam as vias de subjetivização se distanciarem de uma literalidade para cumprir um desejo outro, utópico? Já que

a utopia é o não-lugar, o ponto extremo de uma reconfiguração polêmica do sensível, que rompe com as categorias da evidência. Mas também é a

configuração de uma partilha não polêmica do universo sensível, onde o que se faz, se vê e se diz se ajustam exatamente. (RANCIÈRE, 2018, p.61)

Dessa forma, o movimento do Cinema Negro brasileiro é entendido aqui no conceito de *Film Blackness*, empregado por Michel Boyce Gillespie em *Film Blackness – American Cinema and the Idea of Black Film* (2016), de modo a entender as características que diferenciam o Cinema Negro no campo brasileiro e no campo estadunidense, mas trazendo para esta pesquisa o que corresponde ao Cinema Negro pautado nas imagens negras que o antecederam, ou seja, trazendo como ponto em comum a contraposição do Cinema Negro – ou Black Film – enquanto uma resposta de caráter representacional. Gillespie sustenta a ideia de que o Film Blackness seja compreendido como filme baseado nas experiências negras, além de defender sua importância considerando a oferta crítica de potencialidades para o entendimento da negritude como multidisciplinar e sendo uma forma de entender estética, performance, história cultural e política, ademais da racialidade marcada na construção fílmica.

Thus blackness functions as an interpretative and creative process that bears out what Kimberly Benston recognizes as an enduring lesson of black cultural nationalism: “[Blackness] is not an inevitable object, but rather a motivated, constructed, corrosive, and productive process.” (GILLESPIE, 2016, p.5)⁷

Esse entendimento será importante para compreender em como a ficção especulativa, dentro do Cinema Negro, torna-se um elemento significativo para empreender outras e novas imagens sobre experiências negras. Todavia, é preciso considerar a relação identitária brasileira como fruto de um mito da democracia racial⁸, em que o processo pós-abolição da escravatura e a inserção negra na sociedade brasileira ainda acontece a passos lentos e a não discussão desse passado interfere diretamente no nosso presente, fazendo com que o futuro da população negra esteja constantemente ameaçado, sendo, por conta disso, necessários inúmeros debates sobre

⁷ Assim, a negritude funciona como um processo interpretativo e criativo que confirma o que Kimberly Benston reconhece como uma lição duradoura do nacionalismo cultural negro: “[A negritude] não é um objeto inevitável, mas sim um processo motivado, construído, corrosivo e produtivo. Tradução livre.

⁸ O conceito de Democracia racial foi amplamente difundido por Gilberto Freyre no livro *Casa Grande e Senzala* (1933), teorizando a inexistência do racismo brasileiro uma vez que negros, indígenas e brancos conviviam “passivamente” no Brasil. O conceito é carregado de críticas, pois a não problematização dessas relações faz com que não haja diálogo e uma real ação para minimizar os efeitos da escravidão no país. Sobre o mito da democracia racial no audiovisual, ver mais em <[O negro na dramaturgia, um caso exemplar da decadência do mito da democracia racial brasileira \(scielo.br\)](#)>

identidade racial, uma vez que não faz muito tempo que o assunto ganhou a devida importância nos meios comunicacionais, artísticos e sociais.

Assim sendo, a presente pesquisa entende o conceito de *Film Blackness* no contexto brasileiro como uma aproximação do que veremos no Capítulo 1 como *pretitude*, o espaço de brecha empregado por Denise Ferreira da Silva (2019). Tal como Gillespie atribui à performance da arte negra o entendimento de uma engenharia estética, cultural e poética, Silva corresponde ao corpo-performance como uma brecha. Outro ponto necessário para esta pesquisa é a inscrição do Afrofuturismo como uma forma de entender a decolonialidade, uma vez que o termo se refere a uma busca de outras epistemologias para se compreender o mundo e a relação racial é um dos elementos fundamentais para que outras afirmações existenciais possam ser qualificadas. Entende-se essencialmente que tal conceito “está fundamentalmente alinhado com o conceito de libertação” (p.28), e que

Enquanto a modernidade ocidental atingiu uma identidade ao inventar uma narrativa temporal e uma concepção de espacialidade que a fez parecer como o espaço privilegiado da civilização em oposição a outros tempos e espaços, a busca por uma outra ordem mundial é a luta pela criação de um mundo onde muitos mundos possam existir, e onde, portanto, diferentes concepções de tempo, espaço e subjetividade possam coexistir e também se relacionar produtivamente. (TORRES, 2020, p.36)

Assim, a ficção especulativa, aqui, tem como objetivo fabular e forjar novas relações sociais atribuídas ao corpo negro para fora da modernidade, entendendo que esse lugar foi e é construído sobre inúmeras violências pelas quais a ideia de identidade está empregada, fazendo com que uma postura crítica seja necessária para olhar para o passado e traçar novas rotas de fuga, passando pela imaginação enquanto ponto estratégico para a recriação do mundo.

Esta pesquisa, então, tem como premissa apresentar a ficção especulativa dentro do movimento conhecido como Cinema Negro brasileiro, com o intuito de identificar no que concerne essa ficção, seus propósitos e contribuições para a cinematografia de cineastas negros e negras no Brasil. Partindo do ponto que este movimento carrega em sua bagagem um forte teor realista, a pesquisa tem como proposta, também, pensar em quais aspectos a dissociação de imagens de pessoas negras tende a fortalecer ou no que estão pautadas.

Para além dessas questões, vale ressaltar aqui, também, a relação de acesso a essas obras, a maneira com que essa cinematografia é apresentada ao público geral, processo que inicialmente fica a cargo da distribuição a que os filmes – principalmente curtas-metragens – são submetidos em suas fases finais de produção: exposições em mostras e festivais Brasil afora. Como o processo de discussão da entrada dos filmes passa por uma curadoria que define sua aceitação ou não nesses lugares, é comum a correlação entre Cinema Negro brasileiro e o realismo que abarca os traumas e violências como condição inicial do/da negro/negra brasileira. A inquietação que move esta pesquisa é pensar quais lugares nossa imaginação pode alcançar – tanto quanto espectadores dessas realizações quanto realizadores –. Até onde podemos imaginar nossas vidas?

O Capítulo 1 carrega o entendimento inicial para a pesquisa: a performance como fabulação e a pretitude enquanto uma brecha. Tendo as teóricas Denise Ferreira da Silva e Leda Maria Martins como principais referências, analisaremos o filme *Alma no Olho* (Zózimo Bulbul, 1974) como um ponto iniciático na compreensão da brecha realizada a partir da especulação na cinematografia negra brasileira para, assim, compreender a opacidade enquanto elemento importante para o seguimento da pesquisa.

Já o Capítulo 2 apreende as teorias que definem a ficção especulativa e a estética afrofuturista, bem como elas se relacionam. Além disso, aponta-se, também, para o início do movimento, com Mark Dary, e seus expoentes, sobretudo centrado na figura de Sun Ra, que será ponto chave para o entendimento da performance, realizando um encontro com o corpo performático de Zózimo Bulbul e contribuindo para com as análises fílmicas (capítulo 3). Será apresentada a ideia do Colonialismo como Fim do Mundo, questão central na compreensão do afrofuturismo no contexto diaspórico, além da necessidade da imaginação para que a existência de um outro mundo seja possível. Nesse capítulo, sobretudo, atentaremos às demarcações da pesquisadora Kênia Freitas para melhor entendimento do termo dentro da sétima arte e para a característica de *fugitividade*, que conduzirá o *corpus* desta pesquisa.

No Capítulo 3, elaboramos a definição do *corpus* da pesquisa, trazendo a ideia de *fugitividade* como um marcador para os quatro curtas-metragens analisados, sendo eles: Chico (2016), Inabitável (2019), Negrum3 (2018) e Cartuchos de Supernintendo em Anéis de Saturno (2018). Depois, definimos o céu como espaço e elemento comum

entre os curtas-metragens analisados, o que está intimamente ligado à figura de Sun Ra, na ideia de *Space is the place*. Assim, o *corpus* desta pesquisa é elaborado a partir da ligação entre performance, fabulação crítica, espaço e fuga.

1. ZÓZIMO BULBUL, *ALMA NO OLHO* E O INÍCIO.



(frame de abertura de *Alma no Olho*, 1974)

*Alma no Olho*⁹, o filme dirigido por Zózimo Bulbul em 1974, é o marco histórico a ser considerado, nesta pesquisa, como o passo iniciático para o que se compreende, hoje, como Cinemas Negros no Brasil (OLIVEIRA, 2020). Para além de trazer um marcador, o curta-metragem de Bulbul é composto por duas questões que serão os pontos de partida para entender as relações com o afrofuturismo: a performance e a fabulação.

O filme se inicia com o *close* dos olhos de Bulbul – que, para além de produzir, roteirizar e dirigir, é também o corpo em performance na tela, preenchendo todo o espaço do quadro. Os olhos que estão abertos iniciam um movimento de deslocamento para as lateralidades, abrindo a narrativa. *Alma no Olho* apresenta um corpo fragmentado, racializado, que é apresentado através de recortes nos primeiros minutos de filme: olhos, boca, orelha, ombros, axilas... A narrativa, no entanto, aponta para uma totalidade ao trazer, a um único corpo, histórias de quatro séculos da presença negra no Brasil sem mencionar uma única palavra. Tendo um fundo branco como cenário, o jogo

⁹ O curta-metragem pode ser visto em <[Alma no Olho - YouTube](#)>. O filme é contemporaneamente revisitado por cineastas negros/negras, tendo sido referência primária para *Kbela* (Yasmin Thayná, 2015), filme que estabelece outra relação sobre Cinema Negro brasileiro a partir dos anos 2000. O segundo filme pode ser visto em <[KBELA - O Filme - YouTube](#)>.

é criado entre câmera-corpo, imagem e performance, e tem como resultado a experimentação da recriação dessas histórias tendo o corpo como suporte. Sendo que

A escrita da história dos negros só pode ser feita com base em fragmentos, mobilizados para dar conta de uma experiência em si mesmo fragmentada, a de um povo em pontilhado, lutando para se definir não como um composto disparatado, mas como comunidade cujas manchas de sangue são visíveis por toda superfície da modernidade (SANTOS,2020, p. 19)

Uma vez que essa afirmação é entendida, Bulbul desloca seu corpo nas experiências de si e do negro brasileiro através de fragmentos para compor uma história que por si só é fragmentada quando pensamos no povo negro brasileiro, já que essa história é marcada por cortes simbólicos e não-simbólicos provindos de violência, resistência e reinvenção.



(fig 02. *Frame de Alma no Olho* detalhe da boca de Zózimo)



(fig 03. *Frame de Alma no Olho*, detalhe do rosto de Zózimo)



(fig. 04 *Frame* de Alma no Olho, detalhe de axilas de Zózimo)

A narrativa em preto-e-branco de Bulbul traz, em seu título, a marcação à oposição histórica relegada a corpos negros no continente africano e em diáspora: a negação da alma e de sua própria constituição existencial. Na sequência em que toca delicadamente seu corpo, em gestos que indicam o reconhecimento, Zózimo aproxima o/a espectador/a no convite a olhar para a sua *pretitude*² quando explora suas fractalidades e no momento em que posiciona seu corpo em um gesto político que vai noutra direção, para além da exposição do corpo reconhecido pela modernidade, uma vez que

É o corpo do homem negro que é visto como a epítome dessa promessa de selvageria, de poder físico ilimitado e de erotismo incontável. Era esse o corpo negro mais “desejado” para o trabalho na escravidão, e é esse corpo mais representado na cultura popular contemporânea como o corpo a ser vigiado, imitado, desejado, possuído. Em vez de um sinal de prazer na vida diária fora reino do consumo, o corpo do jovem negro é representado mais graficamente como o corpo com dor. (HOOKS, 2019, p.86)

Por sua vez, no caso do curta-metragem em análise,

O corpo em performance restaura, expressa e simultaneamente, produz esse conhecimento, grafado na memória do gesto, Performar, neste sentido, significa inscrever, grafar, repetir transcribendo, revisando, o que representa “uma forma de conhecimento potencialmente alternativa e contestatória.” (MARTINS, 2002, p.89)

Dessa forma, ao enunciar a experiência através desse corpo que ganha outras dimensionalidades nas lutas antirracistas a partir de 1960¹⁰, Zózimo elucida a brecha necessária para olhar para essas experiências de uma outra forma – as brechas que comporão as escrituras dos Cinemas Negros contemporâneos, já que

A pretitude é uma brecha. Uma brecha é um portal e todo portal depende de um campo de força. Se a modernidade é um regime de construção telepática, a performance preta (criadora de portais e campos de força) é uma rebelião contra esse limite. (SILVA, 2020, p.17)

Entendendo as performances enquanto “operações linguísticas que movem o sentido de percepção” (SILVA, 2020), o filme de Bulbul promove um deslocamento na linguagem cinematográfica que até então apenas promovia discursos acerca da presença do negro no cinema brasileiro¹¹. É com *Alma no Olho* que a ideia de autoria negra se materializa, formando, assim, a insurgência imagética a partir de uma exterioridade *outra*¹²: “o corpo negro que performa, fabula e forja futuros está na própria gênese do cinema negro” (AUGUSTO, 2018). Para Leda Maria Martins,

A fábula, portanto, configura o rito de passagem de uma situação de aflição, fragmentação e desordem para uma nova ordem social, política, artística e filosófica que reconfigura o *corpus* cultural. (MARTINS, 2002, p.83)

Assim sendo, os 11 minutos que compõem a trajetória do sujeito negro posto em quadro não recria formalmente as violências já estabelecidas, no campo visual, para o corpo negro, ao estabelecer a história tida como oficial enquanto ponto de partida para a narrativa. Ao invés disso, Zózimo utiliza a mímica, a performance, e a trilha¹³ como

¹⁰ A década de 1960 tem em sua historicidade marcos que podem definir o momento como um grande divisor de águas com o que vinha se seguindo até então. Tendo como exemplos a contracultura, o movimento feminista, a luta por movimentos civis e movimentos de emancipação dos países africanos, o período trouxe novas formas de conceber e entender o mundo.

¹¹ Ver mais em <[O Cinema Novo e o sujeito negro - Zózimo Bulbul | Anagrama \(usp.br\)](#)> ou no livro “O negro brasileiro e o cinema” de João Carlos Rodrigues, publicado pela primeira vez em 1988.

¹² O/A outro/a, aqui, é em referência a Grada Kilomba em “Memórias da Plantação” (2019), em que se relaciona ao aspecto colonial em não tornar sujeito aquilo que não é a branquitude, centralizada enquanto “Eu” e “o outro/a” referente àqueles que não são tidos como sujeitos pela colonialidade.

¹³ A trilha sonora de *Alma no Olho* é o único elemento sonoro presente no filme. Nele, “saímos dos tambores e chegamos ao saxofone, saímos do grave progressivo dos batusques e chegamos à desordem

estratégias políticas para recriar a história, localizando o espaço-tempo em uma espiral que conecta passado-presente-futuro. Como escreve a filósofa Denise Ferreira da Silva:

O sujeito, a entidade histórica, a coisa interior/temporal, torna-se um lugar, situado no espaço simplesmente o nome para uma posição *do/no* mundo e do Espaço e do Tempo. Contudo, desde fora do Tempo [*from without time*] como uma categoria montada no Palco da Ciência (exterioridade/espacialidade), a Negritude lança o Sujeito no mundo para pôr fim ao mundo do Tempo no qual a dialética racial faz sentido. Seja qual for o modo escolhido para contemplar a tarefa – soltar o Sujeito, o Homem *no* mundo e *do* Tempo -, o ponto de partida deve ser: fraturar as versões da dialética de Hegel e Marx e o (seu) sequestro do Espaço no desdobrar do Tempo. (SILVA, 2020, p.107)

Ao deslocar os regimes de visibilidade¹⁴ que prescrevem uma relação direta com o realismo, a performance de *Alma no Olho* retira o sujeito negro e sua historicidade do sentido dialético proposto pela modernidade, soltando-o em outras proposições, fazendo com que o arco da história ganhe outros contornos. Ainda nas palavras de Silva (2020), numa proposição da *negritude* em reivindicação do mundo como seu, o sujeito se torna agente dos acontecimentos que modificam a história constantemente, violando o que a tradição Ocidental postula enquanto verdades históricas e científicas, uma vez entendido que “a fábula opera como uma renovação das possibilidades de futuro” (GRACIOTI, 2020).

Tendo como única possibilidade de existência a criação – nas palavras de Silva –, “como criatura, moldamos condições para fugir das posições de subalternidade” (SILVA, p.21). E é dessa forma que Zózimo encerra sua fabulação narrativa. A partir do gesto em que o livro é o objeto principal, a performance se encontra no que Silva define como emancipação da negritude do mundo ordenado, uma vez que tal processo “exige que o conhecer e o fazer sejam emancipados do Pensamento, desarticulados das maneiras pelas quais o Pensamento – o suposto trono da universalidade é limitado, circunscrito e encarcerado pela verdade” (p.97). Ao refazer os passos de negros diaspóricos, o diretor estabelece uma estratégia de fuga ao quebrar as correntes brancas

improvisada do jazz de John Coltrane. O filme de Bulbul é poderoso em suas imagens, mas inexistente sem a força de seus sons.” (GALINDO, 2019)

¹⁴ “Um regime de visibilidade consiste não tanto no que é visto, mas em como torna visível uma realidade a partir de jogos de poder. (...) Uma tecnologia da visibilidade produz efeitos como um olhar sem rosto que transforme todo o corpo social em um campo de percepção” (FOCAULT, 1983)

que o aprisionavam de diversas formas na sequência final do filme. Pode-se entender, nesse gesto, a *pretitude* em ação, quebrando com a lógica em funcionamento, na qual as relações raciais demarcam a estrutura política.



(Fig. 05. *Frame de Alma no Olho*, Zózimo acorrentado com livro em mãos)



(Fig. 06 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo olhando para a corrente)



(Fig. 07 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo desnudo ainda com as correntes)



(Fig. 08 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo sem nenhuma peça branca, ainda acorrentado)



(Fig. 09 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo forçando as correntes)



(Fig. 10 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo quebra as correntes)



(Fig. 11 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo liberto)



(Fig. 12 *Frame de Alma no Olho*, Zózimo aproxima correntes quebradas da câmera)

A sequência segue um caminho em direção à câmera. O corpo de Zózimo se aproxima à medida que quebra as correntes, em um gesto de dar a ver a significação da fissura final com o *Mundo Ordenado* do qual ele faz parte, emancipando imageticamente outros modos de inscrição da racialidade no campo subjetivo e elucidando a pergunta que abre frestas para novos imaginários: “O que significa – para aquelas pessoas cujos corpos são frequentemente sujeitos à vontade, ao desejo e a violência de outras pessoas – imaginar a corporeidade de uma maneira que não está ligada à servidão ou à violência?” (HARTMAN, 2020) e propõe, na medida em que indaga, o que Saidiya Hartman chama de imaginário abolicionista, que aqui será entendido no contexto de fábula e performance.

1.2 PERFORMANCE E O GESTO FABULATÓRIO EM ALMA NO OLHO

Em *Introdução a uma poética da diversidade*, Edouard Glissant apresenta a ideia de que povos diaspóricos que se cruzam dentro da dialética da modernização, precisam forjar novas identidades pelo entendimento da diferenciação do sujeito em contato com o outro. Tendo a língua e as linguagens como foco para a relação com o outro, o autor escreve que “a repetição constitui uma das formas do conhecimento no nosso mundo; é repetindo que começamos a ver os indícios de uma novidade que começa a aparecer” (p.41). Transportando tal constatação para a breve análise de *Alma*

no *Olho*, realizada anteriormente, podemos entender a performance de Zózimo como uma fissura nessas repetições, quando se trata da imagem e identidade do povo negro brasileiro. Olhando para os trabalhos de Noel dos Santos¹⁵ Carvalho, Jeferson De¹⁶, João Carlos Rodrigues¹⁷, David Neves¹⁸ e Edileuza¹⁹, pode-se entender que a história das cinematografias negras, pelo menos no Brasil, costumeiramente é designada a uma luta por representação²⁰ (STAM; SHOAT), bem como atua dentro de um regime de visibilidade. Porém, como escrevem Jota Mombaça e Michelle Mattiuzi, referenciadas por Ferreira da Silva, “a visibilidade é uma armadilha e a representação é um beco sem saída.” (p.23). Quando trazemos *Alma no Olho* como marcador histórico para a leitura de Cinemas Negros contemporâneos (JANAÍNA OLIVEIRA²¹, 2020), fazemo-lo pela busca da quebra de expectativas do que é esperado para o corpo negro em tela, pela constituição de uma fissura nos regimes de visibilidade que compreende a ideia de representação como ponto central para o pensamento de novas imagens, principalmente quando essas imagens estão implicadas nas questões identitárias e raciais.

A dramaturga Leda Maria Martins escreve que “a fábula nos revela ainda um processo de substituição na produção de objetos e adereços litúrgicos e a ressignificação do ambiente geográfico e simbólico” (p.81) ao trazer o corpo performático como campo de enunciação de outros sistemas simbólicos. Podemos evidenciar essa constatação na

¹⁵ Prof. Dr. Noel dos Santos Carvalho (UNICAMP) é um dos pesquisadores do Cinema Negro brasileiro com foco no pioneirismo e representação. Um de seus trabalhos podem ser vistos em <[ReP USP - Detalhe do registro: Cinema e representação racial: o cinema negro de Zózimo Bulbul](#)>

¹⁶ O Cineasta Jeferson De escreveu um dos manifestos importantes para se entender as demandas de um dito Cinema Negro, “*Dogma feijoadada – O Cinema Negro brasileiro*” <www.santoandre.sp.gov.br/pesquisa/ebooks/355405.PDF>. Manifesto que foi revisitado por Noel dos Santos, fazendo um duplo com o Manifesto do Recife (2001), outro importante para pensar questões negras e representacionais. Pode ser visto em <[0102-6909-rbcsoc-3396122018.pdf \(scielo.br\)](#)>

¹⁷ Autor do já mencionado “*O negro brasileiro e o cinema*” (2015), livro em que postula 13 arquétipos no cinema brasileiro sobre a população negra, entendendo que a construção desses arquétipos faz parte da dinâmica histórico-social.

¹⁸ O crítico David Neves apresentou, em 1968, uma tese intitulada “*O cinema de assunto e autor negros no Brasil*”, em que verificava a efervescência da negritude enquanto um assunto no Cinema Novo ao passo que identificava uma inexistência de autoria negra no cinema brasileiro.

¹⁹ Historiadora, documentarista e curadora, a Profª Dr. Edileuza Penha de Souza (UnB) é autora do livro “*Negritude, Cinema e Educação*” (2016) e é uma das pioneiras sobre cinema negro feminino, um de seus trabalhos pode ser visto em <[Mulheres negras na construção de um cinema negro no feminino | Aniki: Revista Portuguesa da Imagem em Movimento](#)>

²⁰ Uma vez que, inicialmente, essas pesquisas têm como norte a ausência negra em imagens, contrapondo com imagens estereotipadas.

²¹ Historiadora e curadora, Janaína Oliveira traz *Alma no Olho* como marcador histórico em algumas falas públicas como em <[Centro Afro Carioca de Cinema Zózimo Bulbul - Masterclass de encerramento: Realização, com Janaina Oliveira - Cinema e Pensamento: Narrativas Negras | Facebook](#)> e também de forma escrita <[Associado | SOCINE | Anais Digitais 2018](#)>

performance de Zózimo, em que ao mesmo tempo que representa uma situação passada e presente, reivindica o futuro por meio do gesto, o ato simbólico de quebrar as correntes do mundo moderno, iniciando a quebra com a expectativa que opera nas imagens representacionais e enunciando, por meio desse gesto, outro espaço-tempo, uma vez que “o tempo, em sua dinâmica espiralada, só pode ser concebido pelo espaço ou na espacialidade do hiato que o corpo em voltejos ocupa” (p.86). Ao mesmo tempo, o corpo simbólico de Bulbul em performance pode ser considerado um campo para o que Hartman indica como imaginário abolicionista, já que também liberta “o corpo de seu recrutamento para a servidão, para não ser mais criado como um projeto reprodutivo do mundo” (2020).

Entendendo performance enquanto gesto performático, como elencado por Martins (2002), podemos compreendê-la

Como uma orquestração de ações, objetos simbólicos e códigos sensoriais, visuais, auditivos, cinéticos, olfativos, gustativos, repletos de música e de dança. Como tal carregam consigo atores estéticos e cognitivos, transcriados por meio de estratégias de ocultamento e visibilidade, procedimentos e técnicas de expressões que, cinética e dinamicamente, modificam, ampliam e recriam os códigos culturais entrecruzados na performance e âmbito do rito, em cujo contexto a realidade cotidiana, por mais opressiva que seja, é substituída e alterada, na ordem simbólica e mesmo na série histórico-social. (MARTINS, 2002, p.75)

Assim, o corpo – racializado - que evoca uma outra relação simbólica transforma a imagem em um campo iniciático para pensar e criar novas configurações, já que, ao fabular, encontra-se como um sujeito agenciando ações que materializam outras e novas inscrições deste sujeito no mundo. É dessa forma que esta pesquisa se relaciona com *Alma no Olho* e a performance: um lugar para novos enunciados a partir da fábula.

1.3 A ENUNCIÇÃO DA OPACIDADE

Partindo do livro *A dívida Impagável*, de Denise Ferreira da Silva, o qual utilizamos anteriormente para elaborar *Alma no Olho* e a pretitude enquanto uma brecha, Jota Mombaça (2020) constitui perguntas essenciais para chegarmos ao

Afrofuturismo, tema deste trabalho e que será conceituado no próximo capítulo. No texto *A plantação cognitiva*, Mombaça questiona:

E se, desde a encruzilhada em que nos encontramos, a nossa melhor chance de escapar às determinações da plantação cognitiva ocorresse no momento em que a fita do Infinito Colonial quebra? E se a diferença que nutrimos, à distinção daquela formulada por Rolnik, tivesse de ser semeada justamente aí, na quebra do jogo da diferença, essa geometria improvável que existe no ponto cego da equação do ator? (MOMBAÇA, 2020, p.11)

Tendo a sequência final de *Alma no Olho* como essa quebra do Infinito Colonial, momento em que o corpo em performance de Zózimo Bulbul quebra, diretamente para a câmera, em posição frontal, a corrente branca que prende sua subjetividade, Mombaça evoca a diferença como marcador enquanto processo de distinção de mundo, no momento em que essas categorias não suscitam, necessariamente, uma explicação ao sistema-mundo que o compõe, uma vez que outros enunciados de experiências estão sendo postos a serem lidos para além do cercado do sistema colonial. Dessa forma, a autora escreve:

Se, em opacidade, a diferença não pode ser consumida ou extraída, talvez possamos criar uma ficção poética e conceitual em que o “opaco” é uma das formas de dizer “quilombo”, e assumir, assim, que a encruzilhada da vida negra está situada sobre um labirinto de túneis que conduzem da plantação cognitiva à floresta e da floresta ao assentamento fugitivo. Assim, em vez de retornar ao domínio do valor e recuperar uma posição ao marco do realismo poético colonial (tornando-se um ente no cativo do mundo como conhecemos), essa diferença (que tem tantos nomes quanto formas e ao mesmo tempo não tem nome e nem forma) transpõe o cercado da plantação cognitiva e cerca o sistema que lhe cercou. Como um raio fugitivo uma rebelião misteriosa, uma abundância de vida negra atravessando a plantação. (MOMBAÇA, 2020, p.11)

Ao trazer o termo opacidade como uma estratégia de ficção poética dentro das relações da diferença, Mombaça está se relacionando tanto com o termo elaborado por Edouárd Glissant – que será comentado em breve – quanto ao pensamento de Denise Ferreira da Silva, que articula as estratégias de permanência do corpo negro dentro do sistema-mundo moderno. Quando esses elementos são emitidos, é no sentido de trazer a concepção e a proposta de Cinemas Negros para além da chave de representação, ao mesmo tempo em que os mesmos elementos constituem proposições necessárias acerca do Afrofuturismo. Esta pesquisa entende que

A chave da representação parece insuficiente diante do gesto (...) que diz respeito a uma recordação da memória em jogo de forma que ela desarticule a linearidade temporal e, conseqüentemente, provoque outro modo de conhecer e estar no mundo. A negritude deixa, então, de ser somente um tema ou apenas o pretexto fixo para o funcionamento da dialética racial, apresentando-se como gesto disruptivo que desloca profunda e irreversivelmente concepções sobre racialidade, imagem e mundo. *A representação não é o fim.* (SANTOS, 2020, p.21)

Dito isso, para novamente afirmar o tema desta pesquisa para fora dos regimes de visibilidade, utilizar-se-á *o direito pela opacidade* como estratégia para pensar o afrofuturismo inscrito no Cinema Negro brasileiro contemporâneo. A opacidade aqui mencionada se refere ao texto *Pela Opacidade*, de Edouárd Glissant, em que o autor postula a aceitação da diferença como um meio de não reduzir singularidades, uma vez que “opacidades podem coexistir, confluír, tramando os tecidos cuja verdadeira compreensão levaria à textura de certa trama e não à natureza dos componentes.” Assim, o autor pontua a opacidade como uma forma de saída da hierarquização, do controle e do exercício de poder, já que sua constituição é definida como um gesto de abertura na totalidade. E ainda complementa:

Posso então conceber a opacidade do outro para mim, sem que eu cobre minha opacidade a ele. Não necessito “compreendê-lo” para sentir-me solidário a ele, para construir com ele, para amar o que ele faz. Não necessito tornar-me o outro nem “fazê-lo” a minha imagem. Esses projetos de transmutação - em metempsicose - são resultados das piores pretensões e das mais altas generosidades do Ocidente (GLISSANT, 2008, p. 55)

É dessa forma que conceberemos esta pesquisa: atribuindo uma opacidade ao afrofuturismo e suas estratégias simbólicas, entendendo a necessidade de fissura com a colonialidade no campo estético e imagético, deixando que o espaço-temporal ocupado pelos Cinemas Negros contemporâneos seja livre para que eles criem a partir da fabulação.

2. AFROFUTURISMO, FICÇÃO CIENTÍFICA E IMAGINÁRIO: “COMO IMAGINAR FORMAS DE VER E CONCEBER O MUNDO AINDA NÃO DISPONÍVEIS HISTORICAMENTE PARA NÓS?”

“Just what does science fiction have to do with Black people?”
Octavia Butler

2.1 DOS PONTOS DE PARTIDA AOS CONCEITOS DE AFROFUTURISMO.

Futurismo: movimento literário que inaugura, juntamente com o Dadaísmo²², as vanguardas europeias do século XX, como respostas às criações artísticas da *Belle Époque*²³. Publicado enquanto manifesto pelo italiano Filippo Marinetti no jornal *Le Figaro* em 1909, o movimento propunha inovações através de uma nova estrutura estética e social, ligada, principalmente, ao avanço tecnológico e ao que Marinetti nomeou como *imaginação sem fios*:

Por imaginação sem fios, eu entendo a liberdade absoluta da imaginação ou a analogia, expressa com palavras desligadas e sem fios condutores sintáticos. (MARINETTI, 1931, p.105)

Iniciado na literatura, promovendo pontos como: 1. Destruição da sintaxe; 2. Emprego do verbo infinitivo; 3. Abolição do adjetivo; e mais 8 pontos estratégicos, não demora muito para o conceito chegar nas artes visuais, sendo a partir de 1910 criado o Manifesto Técnico dos pintores futuristas e, em 1916, o Manifesto Cinema Futurista. A partir de 1924, com a adesão de alguns membros ao fascismo, o movimento vai perdendo força. Porém, no Brasil, ele chega carregado de críticas, trazido durante a efervescência da *Semana de Arte Moderna*²⁴, em São Paulo, e é visto como uma doença obsessão em quebrar com o passado sem trazer, necessariamente, pontos mais fortificados que o consolidassem enquanto movimento. Ainda sobre o Futurismo, intento que

Quando os futuristas (...) proclamam o fim da arte como identificação de suas práticas àquelas que edificam, ritmam ou decoram os espaços e tempos da vida em comum, eles propõem um fim da arte como identificação com a vida em comunidade, que é tributária da releitura schilleriana e romântica da arte grega como modo de vida de uma comunidade - aliás em sintonia com as novas práticas dos inventores publicitários que não propõem, eles, revolução

²² Movimento surgido em 1916 com o intuito de contestar os valores da arte e seu valor cultural, considerado a mais radical vanguarda artística do século XX.

²³ Caracterizado pela efervescência da era tecnocientífica, foi um período de mudanças culturais e artísticas, tendo a cultura cosmopolita europeia como base.

²⁴ Semana de Arte Moderna de São Paulo, evento cultural que inicia o modernismo no Brasil. Ver mais em < [Semana de Arte Moderna de 1922: como foi esse evento - Brasil Escola \(uol.com.br\)](http://www.uol.com.br/semana-de-arte-moderna-de-1922)>

alguma, mas somente uma nova maneira de se viver em meio às palavras, imagens e mercadorias. (RANCIÈRE, 2018, p.37)

Pouco mais de oito décadas depois, o futurismo é empregado ao termo afro, agora dentro de um contexto cultural que envolve modernidade e produção literária. Dessa vez, porém no globalizado e contemporâneo ambiente americano. *Back to the future*, longa-metragem de ficção científica lançado em 1985, faz parte da cultura dos anos 80 que pensa o futuro através do cinema: máquinas, visitas extraterrestres e a dominação da ciência permeiam esse universo. A trilogia dirigida por Robert Zemeckis, combinando aventura e comédia, indica a fixação da população americana em vislumbrar o futuro, em uma temporalidade que dita as regras do jogo: o futuro é um lugar seguro para se estar. *Black to the future* tem como premissa a viagem no tempo – elemento clássico do gênero –, em que o protagonista Marty McFly regressa ao ano de 1955 num ímpeto de curiosidade para saber como os pais se conheceram, porém acaba interferindo no passado e fazendo com que a sua existência no futuro seja ameaçada. Essa premissa básica da ficção científica – ou especulativa – adverte o espectador a entender que o tempo é controlável e toda ação no passado interfere no futuro.

Mark Derry, crítico cultural americano, utiliza o título da trilogia para pensar outros amanhã: *Black*²⁵ the²⁶Derry²⁷Samuel R. Delany^[OBI], Greg Tate^[OBI] e Tricia Rose^[OBI] para entender o motivo de haver poucas narrativas que permitissem que pessoas negras fossem projetadas no futuro. Ao inserir a pergunta central, o crítico assume a posição de condicionar o futuro ao passado, questão elementar do gênero que aborda, já que, ao criar o termo afrofuturismo, entende que

The notion of afrofuturism gives rise to a troubling antinomy: can a community whose past has been consumed by the search for legible traces of its history, imagine possible futures? (DERRY, 1993, p. 180)²⁸

A pergunta inquietante de Derry demarca parte da existência do termo enquanto conceito existencial e filosófico, parafraseando o título deste capítulo: Como imaginar

²⁵ Autor de ficção científica. Ver mais em <[Samuel R. Delany Archives - Editora Morro Branco](#)>

²⁶ Produtor e músico americano com pesquisa na cultura afro-americana. Ver mais em <[Greg Tate | Britannica](#)>

²⁷ Socióloga e autora americana. Ver mais em <[Home \(triciarose.com\)](#)>

²⁸ A noção de afrofuturismo origina de uma antinomia preocupante: pode uma comunidade cujo passado tem sido consumido pela busca de traços legíveis de sua história imaginar futuros possíveis? Tradução livre.

formas de ver e conceber o mundo ainda não disponíveis historicamente para nós?

Derry continua:

This is especially perplexing in light of the fact that African Americans, in a very real sense, are the descendants of alien abductees; they inhabit a sci-fi nightmare in which unseen but no less impassable force fields of intolerance frustrate their movements; official histories undo what has been done; and technology is too often thought to bear an black bodies.²⁹(DERRY, 1993, p.180)

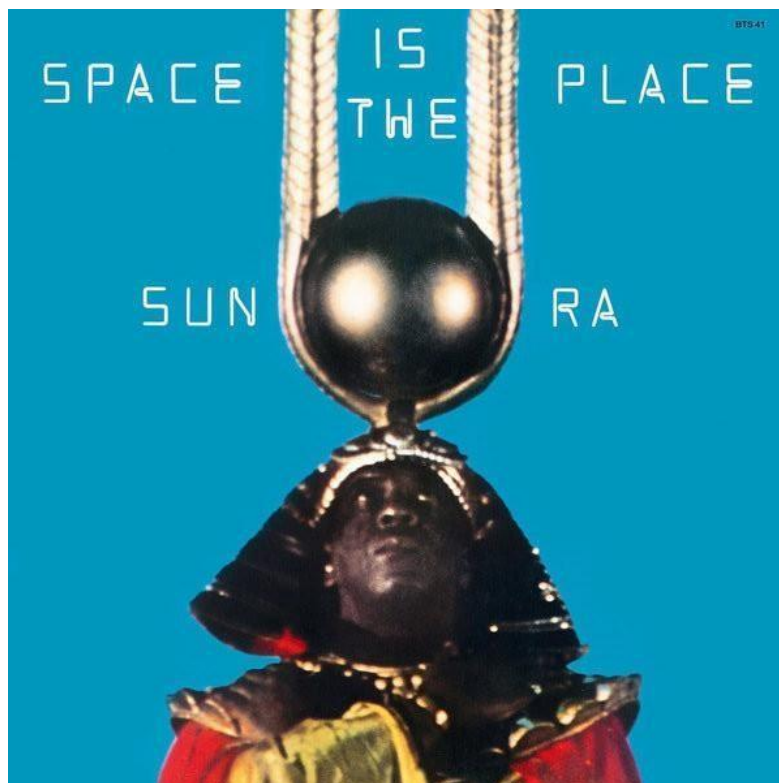
Ao evocar a herança alienígena, Derry diz respeito ao universo de Sun Ra, músico jazzista e uma das figuras do espaço cultural que o autor titula como afrofuturista antes mesmo da existência do termo. Herman Poole Blounty nomeia-se Sun Ra (Deus Sol) a partir de 1955, ao aderir características da cultura egípcia e ao se dizer vindo do planeta Saturno com a missão de salvar pessoas negras através da música, já que, para ele, com o advento do deslocamento transatlântico que acarretou no que hoje é conhecido como diáspora africana e com todas as problemáticas que esse evento originou, como violência e pobreza, não haveria lugar para a população negra no mundo, tendo que dessa forma, criar-se à expressão: *Space is the place*.³⁰

²⁹ Isto é especialmente desconfortante na luz do fato que afro-americanos, no real sentido, são descendentes abduzidos por alienígenas; eles habitam um pesadelo de ficção científica no qual campos de força invisíveis, mas não menos intransitáveis, frustam seus movimentos; histórias oficiais desfazem o que foi feito e a tecnologia é, muitas vezes, tentar suportar corpos negros. Tradução livre.

³⁰ O espaço é o lugar.



(Fig 13. Sun Ra)



(Fig 14. Capa do CD Space is the place)

Esse ponto é imprescindível para o próximo capítulo, tendo em vista que a figura de Sun Ra estabelece um contato com a fabulação mítica, no sentido Kantiano de narrativas que nos orientam e motivam, já que sua figura faz parte de um regime semiótico do mito que é instaurado no momento em que a relação humana enquanto humanidade e “suas condições mais gerais de existência se impõem como um problema para a razão” – vale lembrar que o final dos anos 1950 (precisamente em 1954), a segregação racial nos EUA foi demarcada legalmente, tendo início nos anos 1960, os movimentos de direitos civis. Voltando ao ponto mitológico de Sun Ra:

E se toda mitologia pode ser descrita como uma esquematização de condições transcendentais em termos empíricos – como uma retroprojeção validante de certas razões suficientes imaginadas (“narrativizadas”) como causas eficientes –, então o corrente impasse mais trágico, ou irônico, quanto somos capazes de ver tal problema da Razão recebendo o aval do Entendimento. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO. 2014, p.17)

Assim sendo, o lugar do futuro para pessoas negras deve ser criado e as narrativas podem auxiliar nesta “retroprojeção” imaginada, valendo outras razões. Ainda sobre a posição de Derry em questionar essas narrativas que envolvem a comunidade negra juntamente com as características culturais que o demarcam, o crítico escreve:

Futhermore, isn't the unreal estate of the future already awned by the technocrats, futurologists, streamlinears, and set designers – White to a man – Who have engineered our collective fantasies?³¹ (DERRY, 1993, p. 180)

Aqui, Mark Derry manifesta o fundamento imaginário como parte essencial para pensar afrofuturismo e, ainda, ao perguntar “quem projeta nossas fantasias coletivas?”, constitui como elemento importante o lugar para entender esse imaginário, a partir de uma ótica decolonial – que desvencilha o pensamento epistemológico do pensamento eurocêntrico. Vale lembrar que Mark Derry, o autor do termo afrofuturismo, é um homem branco, o que faz com que o termo seja revisitado diversas outras vezes, como ocorre atualmente, para ser (re)formulado a partir de uma postura realmente negra, pois tal como escreve Carlos Calenti

Aqui, 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

³¹ Além disso, não é o estado irreal do futuro já inventado pelos tecnocratas, futurologistas, *streamlinears*, e cenógrafos – homem branco – quem projetou nossas fantasias? Tradução livre.

futuros melhores para todo mundo e de construir esses futuros conjuntamente. Não é (apenas) uma questão de representação, mas uma questão de experimentação. E, claro, uma questão política por excelência. (CALENTI, 2015, p.12)

Entende-se, pois, que ao tratar de representação de grupos não-dominantes, estamos lidando com ausências ou estereótipos, entendendo estes como um nicho que performa as atribuições desse *outro* para a sociedade que o compõe, geralmente colocando-o em papéis subalternizados ou caricatos que possam afirmar sua condição enquanto minoria. Nas palavras de Ella Shoat e Robert Stam, o ponto crucial ao lidar com estereótipos é que “grupos historicamente marginalizados não têm controle sobre sua própria representação” (p. 270).

Para o escritor Fábio Kabral, o afrofuturismo inicialmente foi descrito como um movimento que recria o passado, transforma o presente e projeta um futuro através da nossa (negra) própria ótica, sendo um movimento “que explora temas pertinentes à diáspora africana por meio de narrativas de ficção especulativa, a partir da perspectiva e necessário protagonismo de personagens e autores negros” (ONLINE, 2016). O autor ainda define o afrofuturismo “como um resgate natural do passado africano de pioneirismo na ciência, arte, tecnologia, espiritualidade e literatura” (2020). Para ele, o afrofuturismo seria a combinação de narrativas de fantasia e ficção científica protagonizadas por personagens e autores negros e negras, dentro de um contexto que envolva mitologias e tradições africanas. Kabral ainda elenca quatro características fundamentais para definir o termo, sendo elas: 1) protagonismo de personagens negras; 2) narrativa de ficção especulativa; 3) afrocentricidade; e 4) autoria negra.

O protagonismo corresponde à representação, no sentido de controle da própria imagem, porém, como foi pontuado pelo pesquisador Carlos Calenti, Kabral também afirma que o conceito perpassa os regimes de visibilidade e luta por representação, uma vez que, para além de ter a presença de corpos negros nessas narrativas, as experiências negras são os pontos centrais dentro das histórias. O segundo ponto levantado pelo escritor se relaciona com o pioneirismo de Sun Ra em corresponder ao termo, entendendo que o afrofuturismo foi gerido através de experimentações e perspectivas artísticas negras a partir dos gêneros de ficção científica e da fantasia. Ao trazer a afrocentricidade como uma das características básicas para o termo, Fábio Kabral traz o conceito teorizado pelo filósofo Molefi K. Asante que diz respeito à

autoconscientização da população africana enquanto sujeitos e agentes que atuam, a partir de seus próprios interesses, sobre sua imagem cultural. Para finalizar, segundo o autor, há uma incompatibilidade do termo ser correspondido a criações que não sejam do ponto de vista da autoria negra, já que o movimento afrofuturista intenciona uma perspectiva negra ao narrar histórias.

Já para o escritor gânes Kodwo Eshun, afrofuturismo tem um papel fundamental em reorientar pessoas negras em direção a seus próprios futuros, uma vez que pertencemos a um mundo que exclui a pessoa africana de projetar a sua futuridade. Nas pesquisas de Lisa Yaszek, o autor complementa:

O afrofuturismo é importante porque é uma espécie de *storytelling*, uma contação de histórias que proporcionam aos autores um meio público de intervir nesses futuros ruins que são escritos pela indústria de futuros e desafiá-los, alterá-los, reescrevê-los totalmente. (YASZEK, 2013, p.144)

A pesquisadora de ficção científica Lisa Yaszek compreende que a existência do termo afrofuturismo está relacionada com uma reivindicação de autores por um imaginário de futuro global para suas comunidades por meio da ficção científica, explorando temas necessários que envolvam raça, ciência e sociedade. Para a acadêmica, essa reivindicação parte do momento em que esses autores são inscritos no processo da cultura industrial, voltando-se naturalmente para o gênero *sci-fi*, uma vez que contam histórias relacionadas à modernidade tecnocientífica, podendo fazer uma avaliação crítica nas atuações econômicas e políticas, bem como nas científicas e tecnológicas.

Lisa Yaszek teoriza o afrofuturismo como ficção científica ou ficção especulativa de autoria negra – africanos ou diaspóricos – e também categoriza três pontos objetivos para o entendimento do termo: 1) narrar boas histórias de ficção científica; 2) resgatar histórias negras para pensar em suas atuações nas culturas negras contemporâneas; 3) através desse resgate, inseri-las como principal fonte de inspiração para “novas visões do amanhã”. Em sua pesquisa, Yaszek anuncia três fases para o movimento afrofuturista, sendo a primeira correspondente a 1850-1960, ficando circunscrita a criação da ficção científica no meio cultural estadunidense; a segunda, entre 1960 e o momento atual, também nos Estados Unidos, sendo então uma integração da ficção científica no meio *mainstream*.

Como seus predecessores, os afrofuturistas desse período estão interessados em questões de ciência, sociedade, raça e futuridade. Considerando o relativo sucesso do movimento dos direitos civis, a maioria dos artistas contemporâneos acredita que, sim, existirá de fato algum tipo de futuro para o povo negro. (YASZEK, 2013, p.153)

E, por fim, a terceira – fase que interessa a esta pesquisa –, que se estende de 1980 até os dias atuais e tem como marcador principal a dinâmica de deslocamento do afrofuturismo para fora dos Estados Unidos:

Aqui, a principal questão é: o futuro parecerá com o passado e o presente conforme vivenciados pelo povo dos Estados Unidos de todas as etnias ou refletirá as experiências do povo negro de outras partes do mundo? (YASZEK, 2013, p.156)

Uma vez que se entende que

Nas histórias posteriores, as histórias de escravidão e colonização - a história do passado ruim da modernidade – se tornam a fonte de inspiração para se imaginar o que talvez sejam realmente futuros novos e ao menos um pouco melhores. (...) afrofuturismo como todas as melhores ficções científicas, nos dá esperança de que haja maneiras diferentes de sermos cidadãos do moderno mundo global. (YASZEK, 2013, p.159)

No Brasil, além de Fábio Kabral – já citado anteriormente –, temos também a pesquisadora Kênia Freitas como referencial teórico do afrofuturismo. Para ela, afrofuturismo “é um movimento que abrange diversas narrativas de ficção especulativa – aquela que se propõe a especular sobre o futuro ou o passado sempre da perspectiva negra, tanto africana quanto diaspórica” (2018). Freitas entende quatro eixos para pensar o afrofuturismo: 1) fabulações reinventando ausências, arquivos e estereótipos; 2) performatividade; 3) fugitividade, escapando das convenções e expectativas da representação; e 4) intimidade, negociando e forjando espaços outros de aproximação e intimidade entre quem filma e quem é filmado. Para esta pesquisa, os eixos de fábula, performance e fuga serão essenciais para chegarmos aos filmes analisados. Entenderemos o afrofuturismo na perspectiva da autora Ytasha L. Womack, que o define como “uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleto de críticas culturais (...) uma interseção entre imaginação, tecnologia, futuro e libertação” (2013). Também, para melhor situar a pesquisa e o que abrange a ficção científica no movimento afrofuturista, é preciso entender que

A crítica presente nas práticas de imaginação e ficção adotadas pela abordagem do afrofuturismo, além de constituírem formas de entretenimento, evidenciam os processos de construção histórica do racismo, da sua naturalização pela via do pensamento racionalista iluminista e de determinismos de ordem econômica que geram e ampliam a condição social marginal dos negros em meio a modernidade. Constituem estratégias que buscam evidenciar e desconstruir a inocência e a transparência dos processos históricos, da tecnologia, e dos aparatos de conhecimento aos quais os negros foram, e são, submetidos. (ESHUN, 2003, p.297) *in* (RANGEL, 2016, p.145)

Ao cunhar o termo ficção visionária, a escritora Walidah Imarisha oferece, por meio dele, processos em que exploração e criação de novos mundos sejam possíveis para movimentos de justiça social, já que o termo abrange modos de criação da literatura fantástica como forma de visualizar esses novos mundos. Imarisha entende a imaginação como princípio da construção desses novos mundos, já que, uma vez liberta, o questionamento se torna central na criação. Dessa forma, a autora pontua a descolonização da imaginação como um processo subversivo e perigoso, uma forma definitiva para os processos de descolonização. E, assim, entende que “toda articulação política é ficção científica”, já que a “ficção científica nos permite imaginar possibilidades fora do que existe hoje. O único modo de desafiar o direito divino dos reis é se tornando capaz de imaginar um mundo no qual reis já não nos comandem – ou sequer existem” (2020, p. 4).

Entretanto, a ficção científica, segundo afirma o autor do gênero Istvan Csicsery-Ronay, para além de um gênero literário, deve ser um modo de percepção da realidade. Segundo ele,

FC (ficção científica) incorpora conceitos científicos- técnicos na ampla esfera de interesses e ações humanas, explicando-as, mistificando-as e atribuindo, explicitamente, valor social a eles. Essa incorporação pode assumir muitas formas literárias, desde a exumação de mitologias mortas, extrapolação pseudomimética e subversão satírica, até a transformação utópica e o apocalipse secularizado. É um processo inerente e radicalmente orientado para o futuro. Os mundos imaginários da FC são pretensas resoluções de dilemas insolúveis e frequentemente mal percebidos no presente. (CSICSERY-RONAY *in* GOMES, 2019, p.17)

Se a criação de um mundo distópico que está por vir pode ser imaginada, a criação dessa imagem pode ser a própria produção de devires. Juan José Saer escreve, em 1991, “*O conceito de ficção*”, entendido como antropologia especulativa, no qual o autor escreve sobre a necessidade de se ficcionalizar a realidade como meio de pensá-la e que

Essa proposição deve ser distinguida e todo discurso- positivo ou negativo – segundo o qual tudo seria “narrativa”, com alternâncias entre “grandes” e “pequenas narrativas”. A noção de “narrativa” nos aprisiona nas oposições do real e do artifício em que se perdem igualmente positivistas e desconstrucionistas. Não se trata de dizer que tudo é ficção. Trata-se de constatar que a ficção da era estética definiu modelos de conexão entre apresentação dos fatos e formas de inteligibilidade que tornam indefinida a fronteira entre razão dos fatos e razão da ficção, e que esses modos de conexão foram retomados pelos historiadores e analistas da realidade social. Escrever a história e escrever histórias pertencem a um mesmo regime de verdade. (SAER, 2009, online)

Compõem a tríade da ficção especulativa: fantasia, ficção científica e horror. O termo foi escrito pela primeira vez no ensaio “*On the writting of speculative fiction*”, escrito em 1974 por Robert A. Hleinlein, e se caracteriza por ser “uma ficção de possibilidades imaginadas”, em que o leitor (ou o expectador) visualiza situações/acontecimentos que não existem em sua realidade, já que “especular é fugir de nosso enveredado antropocentrismo e considerar a sério a existência de um mundo essencialmente estrangeiro e não humano” (2018, p. 2). A seguir, um quadro proposto por Waldson Gomes de Souza que corresponde às características e atribuições da ficção especulativa:

Ficção especulativa			
Gêneros:	Fantasia	Ficção científica	Horror sobrenatural
Subgêneros:	Alta fantasia, baixa fantasia, conto de fadas, espada e feitiçaria, fantasia urbana, fantástica, Realismo maravilhoso, romance paranormal, <i>dark fantasy</i> , fantasia histórica, mitológica.	Apocalíptica, biopunk, cyberpunk, distopia, ficção científica feminista, <i>hard</i> , inteligência artificial, invasão alienígena, pós-apocalíptica, realidade paralela, retrofuturista, <i>space opera</i> , <i>soft</i> , <i>steampunk</i> , utopia,	Horror de sobrevivência, horror gótico, horror psicológico, fantasma, lobisomem, <i>slasher</i> , <i>splatter</i> , vampiro, zumbi.

		viagem no tempo.	
--	--	------------------	--

Quadro 1: gêneros e subgêneros da ficção especulativa³²

A partir disso, podemos notar que a ficção especulativa é um termo *guarda-chuva*, podendo ser composto por diversos outros elementos, entre os quais é possível uma junção de uma ou mais características. Ao pensar em ficção especulativa, a destruição do mundo costuma ser o mote central, apresentando, dessa forma, o triunfo da era técnico-científica sobre os humanos, já que, segundo Raul Fiker e Adam Roberts, há uma tendência de o gênero assumir esse discurso matemático-físico e tecnológico. Porém, ao creditar essa possibilidade de extinção do ser humano, podemos considerar que houve dominação em algum nível: da máquina sobre o homem; do homem sobre a natureza; do homem sobre a mulher – o jogo do poder soberano –, de modo que resiste o mundo que conhecemos e a permanência da lógica colonialista ocidental, como pontua Laura Burroco (2019), que o escreve a partir do entendimento da perdura do alarme sobre o fim do futuro localizado no iluminismo, revisto durante a Guerra Fria e atualizado pelas teorias apocalípticas do antropoceno.

2.2 APOCALIPSE, COLONIALISMO E FIM DO MUNDO

Uma das leituras realizadas sobre o afrofuturismo é a compreensão do colonialismo como apocalipse. Entendendo as mitologias que respondem ao imaginário apocalíptico, podemos perceber um certo fascínio para a tragédia como meio para o acontecimento do fim do mundo. Na chave de leitura do afrofuturismo, o período escravocrata marca o apocalipse para a população negra – que, por conta das articulações coloniais, inicia o processo que é conhecido hoje como diáspora africana, bem como as consequências de um longo período de escravatura. Esse processo de

³² Quadro original pode ser encontrado em https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35472/1/2019_WaldsonGomesdeSouza.pdf, página 21.

narrativas sobre o fim do mundo, além das ficções especulativas, pode ser encontrado nas narrativas católicas sobre o Éden, uma vez que “o Éden é um mundo-sem-os-humanos que é um mundo-para-os-humanos; os humanos são os últimos a chegar, e são, nesse sentido, o “fim” (a finalidade) do mundo” (p. 41).

Em “*Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins*”, Déborah Danowski e Eduardo Viveiros de Castro organizam textos que orientam os fins-do-mundo propostos no antropoceno. Os autores localizam as especulações desses fins a partir de uma lógica pautada no pensamento do fim do mundo, ou seja, sob a ótica ocidental que pensa no mundo linear através da modernidade. A partir disso, elucidam que

O “fim do mundo” só tem um sentido determinado nestes discursos – só se torna ele próprio pensável como possível -, se se determina simultaneamente *para quem* este mundo que termina é *mundo*, quem é *mundano* ou “mundonizado” que define o *fim*. O mundo, em suma, é uma perspectiva objetiva. (DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, 2014, p. 33)

A ideia do colonialismo como uma invasão alienígena, um apocalipse, tenciona a retirada de uma existência forçada localizada em outra, na qual tudo é diferente, ou seja, *o fim de um mundo*, o deslocamento transatlântico, sendo os navios negreiros as naves espaciais. Nesse sentido, este trabalho considera o lugar decolonial como parte fundamental para entender a base do afrofuturismo enquanto estética e conceito filosófico. Logo, a destruição do mundo proposto pela ficção especulativa tem aqui outro caráter: e se o mundo que acabar for o mundo que conhecemos? E se o mundo que está chegando ao fim for o mundo não habitável por tantos corpos? E se o mundo que está em colapso for o mundo ditado por regras brancas – ocidentais – masculinas? Danowski e Viveiros de Castro, nesse sentido, escrevem que, se considerarmos a destruição do mundo, conseqüentemente estamos considerando a destruição do humano; ao mesmo tempo, uma nova criação de humanidade é uma nova criação de humano, ou seja, novas perspectivas e experiências de mundo. Assim como Dery aponta as populações negras como descendentes de *aliens*, Kênia Freitas e José Messias também o fazem ao indicar uma despossuição dessa população à sua própria narrativa, bem como incorporada como órgãos estranhos em outras sociedades. Complementam:

A distopia negra extraterrestre dentro de nossos próprios mundos induziu o surgimento de um duplo trauma: o da escravidão (no passado) e a perseguição, especialmente da violência estatal (no presente). Nesse sentido, acessar o universo narrativo das obras afrofuturistas é lidar concomitantemente com a sua dupla natureza: o 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. 411)

Jota Mombaça (2016) escreve sobre essa perspectiva de realidade e afirma que a criação de ficções faz parte de uma densidade de um processo de reimaginação de mundo e suas formas para conhecê-lo, sendo que tal processo também faz parte da criação da destruição do poder formatado há tempos. Dessa forma, as utopias traçam o perfil do futuro. Ela ainda escreve que

A ficção científica é uma das linhas de tensão entre as ficções de poder e o poder visionário das ficções. Se considerarmos o eixo especulativo canônico (...) formulado desde as posições de homem, branco, cisgênero e heterossexual, é comum que nos vejamos presas a circularidade do poder, numa espiral distópica capaz de mover-se apenas do controle rumo ao maior controle. Autores e histórias aparentemente críticos da sociedade disciplinar e de controle podem, contraditoriamente, operar na atualização dos sistemas contra os quais escrevem. O trabalho incessante de revelar o maquinário do poder, projetando-o no futuro ou no domínio fantástico, coincide aí com a tarefa ingrata de produzir essas máquinas, imaginando-as como entidades escapáveis. O poder insuspeitado das ficções é o de ser cimento do mundo, porque, como propõem pensar (...) Walidah Imarishna e Andrienne Maree Brown, “não podemos construir o que não podemos imaginar”, de modo que tudo que está construído precisou, antes, ser imaginado. E aí reside o poder das ficções. (MOMBAÇA, 2016, p. 05)

Quem projeta nossas fantasias? A perspectiva de Mombaça responde diretamente à pergunta de Derry citada anteriormente. Nessa visão não-ocidental, reinventar futuros possíveis faz parte da recuperação de memórias coletivas ao entender a história africana e diaspórica como fragmentada e que, portanto, está sendo escrita e reescrita constantemente. Nas palavras de Bruno Latour, “a revolução já aconteceu... os eventos com que temos que lidar não estão no futuro, mas em grande parte no passado” (2014, p. 16). Revolução, nesse contexto, pode ser entendida como a própria distopia do presente – expressão utilizada para abarcar as consequências do processo escravocrata. Laura Burocco, em seu texto “*Afrofuturismo e Perspectivismo Ameríndio: duas ferramentas para um pensamento decolonial*”, descreve o afrofuturismo como invenção de futuros, no plural, considerando que o termo é lido paralelamente como afropolitanismo³³, cosmopolitanismo³⁴, panafricanismo³⁵ e identidade africana. Já para

³³ Desenvolvido por Achille Mbembe, é um termo que corresponde à criação de uma cultura transnacional a partir de africanos em processos de “circulação entre os mundos” por dispersão ou imersão. O termo propõe, também, a criação de arte, filosofia e estética que possam trazer novas configurações de mundo.

o crítico e curador Heitor Augusto, afrofuturismo é entendido como um delírio do presente, no qual a pluralidade da criação de amanhã(s) é caracterizada por devires que fogem da retórica terráquea-política e a imaginação centra na mulher e homem negro: um “mundo onde o futuro/finalidade/caminho/destino desaguamento natural da civilização não é o branco. Nesse devir, o universal é o negro”. Na apresentação do dossiê temático sobre afrofuturismo da Revista Ponto Virgulino, podemos entender o termo da seguinte forma:

A visão de uma história afrofuturista não é apenas uma em que os negros estão também no futuro, mas em que essa própria configuração temporal, essa própria relação entre os tempos passado, presente e futuro é restabelecida a partir de práticas culturais, filosóficas, antropológicas, religiosas e artísticas negras. (ONLINE, p. 06)

Sendo assim, a ficção científica aqui é englobada por “assuntos menores”, considerando que o personagem homem-branco-ocidental não estará presente, e encaixada no que Ursula Le Guin caracteriza como *The Carrier bag theory of fiction*, ou a teoria da ficção de bolsa, que é nomeada dessa forma por estar

Livre para explorar os devires-menores da sociedade, os seus limites, as histórias não contadas. Para criar uma rede que articule tantos elementos distintos quanto quiser, uma rede que não considere o tempo como uma flecha sempre adiante, mas que possa atuar pelos seus entremeios, criando zonas de indiscernibilidade, incertezas que narrativas lineares, progressivas, não pode se dar o luxo de ter. (CALENTI, 2015, p. 15)

Ao trazer a questão de *devires-menores*, a autora intenciona as interpelações que as temáticas não-ocidentais afrocentradas evocam, principalmente no que concerne entender o que significa um mundo pós-apocalíptico envolvendo a destruição dos humanos para quem não foi considerado um. O que significa o deixar de ser humano para quem foi certificado pela ciência e filosofia de que não o poderia ser? Como pontua Delany, ao intencionar que a ficção científica objetiva oferecer questões, estas citadas acima correspondem à evocação da busca por novas configurações de vida através do gênero cinematográfico. Samuel Dalany ainda escreve: “Nós precisamos de imagens do amanhã, e o nosso povo precisa mais do que a maioria. Só tendo imagens

³⁴ Pensamento que prevê a união da humanidade enquanto povo que vive sob as leis do universo, desconsiderando as fronteiras geográficas para definir valores culturais, por exemplo.

³⁵ Constituído por teorias anticoloniais, o panafricanismo (ou pan-africanismo) foi um movimento político e social nascido no final de XIX a fim de defender os direitos civis de negros africanos e em diáspora.

nítidas e vitais das muitas alternativas, boas e ruins, de onde se pode ir, teremos qualquer controle sobre a maneira de como chegaremos lá” (1984). Para o escritor, existe uma razão histórica que define a pobreza imagética sobre o futuro e ela se dá por conta da proibição sistêmica que a população negra teve para assegurar “qualquer imagem do nosso passado” (1984,p. 26).

Centralizar as narrativas que especulam sobre o futuro, versando sobre suas possibilidades múltiplas, faz parte do contexto de descolonizar as narrativas, retirando-as da redução a uma única possibilidade, tendo em vista que as narrativas possíveis para a população negra, no contexto colonial e diaspórico, provém de sua consequência: a violência, a escassez e a grande probabilidade de extinção³⁶. Grada Kilomba (2019) evoca as demandas que recolocar o *outro* no centro trazem, a partir do “entendimento e o estudo da própria marginalidade que criam a possibilidade de devir como um novo *sujeito*” (2019,p. 69).

Como foi mencionado anteriormente, para a escritora Ytasha Womack (2013), afrofuturismo pode ser lido como uma interseção de um futuro de liberdade, imaginário e tecnologia, a partir de uma lente cultural negra que contemple as inúmeras constatações de definições do que é ser negro/negra. É a partir dessa definição que a presente pesquisa segue seu fio teórico. Através dela, Womack faz ecoar as palavras de Ingrid LaFleur, ao dizer que integra ao afrofuturismo uma forma de incitar a experimentação, reimaginando identidades e ativando a libertação. A autora de *Afrofuturism – the world of Black sci-fi and fantasy culture* ainda escreve:

Afrofuturism redefine culture and notions of blackness for today and the future. Both an artistic aesthetic and a framework for critical theory, Afrofuturism combines elements of science fiction, historical fiction, speculative fiction, fantasy, Afrocentricity and magic realism with non-western beliefs. In some cases, it's a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques. (WOMACK, 2013, p. 14)³⁷

³⁶Ver mais em <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/06/05/politica/1528201240_021277.html>

³⁷ Afrofuturismo redefine cultura e noções de negritude para hoje e para o futuro. Tanto uma estética artística quanto uma estrutura para uma teoria crítica, afrofuturismo combina elementos de ficção científica, ficção histórica, ficção especulativa, fantasia, afrocentricidade e realismo mágico com crenças não-ocidentais. Em alguns casos, é uma reelaboração completa do passado e especulativa sobre o futuro, repleta de críticas culturais.

Se, ao pensarmos em cultura negra, tivermos que lembrar de um passado que inclui separação, roubo, trânsito forçado, estupro, escravização e apagamento identitário sem ao menos questioná-lo e, ainda, perpetuar a sua continuação de outras maneiras diferentes, não é difícil pensar no porquê esse passado precisa ser reinventado. Com a formação da diáspora, inúmeras culturas que fizeram e fazem parte do continente Africano foram dizimadas, perdidas e até hoje há quem interprete a África como um país miserável, cheio de doenças, safári e animais. O que Womack e outros afrofuturistas propõem, para além de revisitar esse passado através de uma *lente negra*, é também a reapropriação de histórias e estórias contadas nas escolas, nos livros, no cinema, por um olhar que não ousou em pôr um fim definitivo nessas narrativas e em reescrevê-las como bem entendessem. Dessa forma, o afrofuturismo se firma no conceito de fabulação crítica deferido pela historiadora Saidiya Hartman, como “atos memoriais a serviço da reformulação, sendo essa reformulação um conjunto de prática e teoria psicanalítica e sociogênica “negra para lidar com os fantasmas incorporados da cripta”.

Filmes como *Matrix* (Lana Wachowski e Lilly Wachowski, 1999) e *Avatar* (James Cameron; 2009) tendem a ser exemplos dessa reimaginação do futuro ao criar outros personagens não-brancos habitando um futuro próximo. Em *Matrix*, *Morpheus*, o mestre, quem dita as ordens, é um homem negro. Por mais que o protagonista *Neo* seja um homem branco que é tido como “o escolhido”, quem escreve as regras do jogo continua sendo um homem negro. Para além disso, há outros personagens não-brancos centrais na trama, fazendo com que o longa-metragem seja um dos primeiros de ficção científica a conceber um futuro pluralizado.

Já em *Avatar*, um homem branco paraplégico se insere, através de um programa, no mundo dos personagens azuis, entrando, assim, em um universo que tem como característica principal a fraternidade. Respeito, harmonia e paz também são palavras chaves de *Avatar* não só entre os não-humanos, mas principalmente com o que os constitui enquanto seres: as árvores, o céu, a água, o fogo, as estrelas... Essa alegoria

poderia ser facilmente entrelaçada com a invasão do homem branco nas aldeias indígenas ameríndias, formatando todo o conhecimento indígena da América Latina, com o adendo de que, no fim, o homem-branco protagonista não fica do lado nativo.

Essa mistura da tecnologia com o misticismo que acontece nos filmes citados acima também é algo elementar dentro das narrativas afrofuturistas, pois já que é permitido reinventar, porque deveríamos permanecer visualizando as mesmas formas? E se o que não foi considerado válido para a ciência possa existir sob outros pontos de vista? Aqui, porém, pelo fato de a ficção científica estar inserida em um contexto *pop* na era do antropoceno³⁸, o mistiscismo ganha outro significado ao ser adicionado a ele com comentários e críticas sociais. Ailton Krenak (2019), jornalista, ativista e filósofo indígena, escreve sobre essa perspectiva em *Ideias para adiar o fim do mundo*; adiar no sentido de estarmos vendo um mundo caindo, mas essa é só uma parte do entendimento dele, porque

Suspender o céu é ampliar o nosso horizonte; não o horizonte prospectivo, mas um existencial. É enriquecer as nossas subjetividades, que é a matéria que este temo que nós vivemos quer consumir. Se existe uma ânsia por consumir a natureza, existe também uma por consumir subjetividades – as nossas subjetividades. Então vamos vivê-las com a liberdade que fomos capazes de inventar, não botar ela no mercado. (...) vamos pelo menos, ser capazes de manter nossas subjetividades, nossas visões, nossas poéticas sobre a existência. (KRENAK, 2019)

Nas palavras de Sidarta Ribeiro: “não é possível que com tanta técnica, a gente não tem futuro possível” – a técnica, aqui, longe da era tecnicista e empregada no sentido de entender outras técnicas, como propõe o *Buen Vivir*³⁹. Isso porque, diferentemente de outros movimentos de Cinemas Negros – no plural justamente para distanciar da generalidade do termo e tendo como ponto partidário os *Race Movies*, surgidos ainda no cinema clássico narrativo nos Estados Unidos –, o afrofuturismo está intimamente conectado à imaginação. Como escreve Rosane Borge: “o século XXI está sendo marcado por embates na ordem do imaginário, por uma guerra de imagens e signos” (2019, p. 10). Logo, imaginar as poéticas de um mundo ainda não inventado é parte crucial do processo, uma vez que se entende que “controlar as imagens é central

³⁸ Termo criado pelo biólogo Eugene Stoermer, por volta de 1980, que defende o impacto da influência humana sobre o planeta Terra, tendo como consequência destruições permanentes na estrutura terrestre.

³⁹ Conceito nascido da língua kichwa que significa Sumak Kawsay, dentro da teoria de Alberto Acosta (2016), que amplifica a ideia de imaginar alternativas para novos mundos a partir de técnicas encontradas em sociedades ancestrais.

para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (2019, p. 33) e também que

É mais evidente que o campo de representação permanece um lugar de luta quando examinamos criticamente as representações contemporâneas da negritude e de pessoas negras (HOOKS, 2019, p. 34)

Faz sentido pontuar, aqui, a lógica de *biopoder* promovida por Michael Foucault: conhecer/poder. Desse modo, como já mencionado, a prática da criação de personagens e narrativas negras por indivíduos não-negros é uma forma de fazer com que essas subjetividades sejam conhecidas por um grupo e não reconhecidas por outro, finalizando, assim, os lugares permanentes desse grupo, preponderantes no ambiente social, já que “uma tecnologia de visibilidade produz efeitos como um olhar sem rosto que transforma todo o corpo social em um campo de recepção” (FOUCAULT, 1983).

Um marco entre regime de visibilidade, ficção científica e afrofuturismo é o filme *Pantera Negra* (Ryan Coogler, 2018), que traz para a tela a história do príncipe do reino de Wakanda, T’Challa, narrativa originalmente criada pela *Marvel Comics*, no formato de história em quadrinhos. *Pantera Negra* é um filme de super-herói por excelência: herói, vilão, uma mocinha, uma causa, um impedimento. O fato do filme estadunidense ser tão atrativo para o público – este, composto não só por crianças e adolescentes, mas sendo ovacionado também por adultos –, lotando as salas de cinema mundo afora, é por ele ser um dos primeiros filmes da companhia em que o herói é um sujeito negro. Outro elemento que fez com que *Pantera Negra* se tornasse essa grande referência sobre afrofuturismo hoje, é por trazer, em sua narrativa e diálogos, conceitos que envolvem a história fragmentada de países colonizados – com a diferença de Wakanda não o ser, o que possibilita que o reino permaneça com suas riquezas monetária, tecnológica e principalmente cultural. Além do mais, a narrativa fantástica de *Pantera Negra* fez com que a negritude pudesse se conectar e se reconhecer em uma história fora dos padrões clássicos para personagens negros – estereotipados, conectando-os a um ponto de origem até então negado para o imaginário coletivo negro e não-negro, em que abundância, beleza, poder e conhecimento estivessem presentes. Como bem escreve Womack,

While technology empowers creators, this intrigue with sci-fi and fantasy itself inverts conventional thinking about Black identity and holds the imagination supreme. Black identity does not have to be a negotiation with awful stereotypes, a dystopian view of the race, an abysmal sense of powerlessness, or a reckoning of hardened realities. Fatalism is not a synonym for blackness. (WOMACK, 2013, p.15)⁴⁰

Porém, não é isso que encontramos quando a temática envolve questões raciais dentro da história do cinema. Por um desejo de confrontar o espectador, criando uma experiência *opositora*⁴¹, cineastas negros têm utilizado a câmera como uma arma, em referência a Zóximo Bulbul, confrontando a *necropolítica*⁴² e todas as heranças de um passado colonial e escravocrata. Tendo em vista que há pouco tempo temos nos permitido olhar para esse passado e que os Cinemas Negros fazem parte desse confronto, convocando todas as narrativas não-contadas para que, assim, haja espaço para todas as narrativas não-imaginadas,

é preciso defender uma ação transformadora capaz de encontrar maneiras de (re)inventar um mundo possível, numa perspectiva estética, ética e política. (HOOKS, 2019, p. 11)

2.3 O LUGAR DO IMAGINÁRIO E DA FABULAÇÃO NA CRIAÇÃO DE UM FUTURO ATIVO.

O afrofuturismo se apresenta, de maneira geral, como uma ficção histórica (BUROCCO), é parte de uma conduta de reimaginar um mundo até então não imaginado para a população negra. A defesa por uma possibilidade de imaginar acaba sendo, nesse contexto, uma possibilidade para imaginar uma experiência (VIVEIROS DE CASTRO, 2015). Para o filósofo Bronislaw Baczo, o imaginário social faz parte de um dos mecanismos reguladores da vida coletiva, sendo uma atividade que integra vários agentes sociais e constrói pontos de referência dentro das redes simbólicas

⁴⁰ Enquanto a tecnologia empodera criadores, o próprio envolvimento com a ficção científica e fantasia inverte o pensamento convencional sobre identidade negra e põe a imaginação suprema. Identidade negra não tem que ser uma negociação com estereótipos horríveis, uma visão distópica racial, um senso abismal de impotência ou um reconhecimento de realidades difíceis. Fatalismo não é um sinônimo para negritude. Tradução livre.

⁴¹ Conceito proposto por Bell hooks no texto "*O olhar opositor: mulheres negras expectadoras*", referente a uma postura crítica à imagem criada sobre pessoas negras. Texto pode ser lido em < [O olhar opositivo – a espectadora negra, por bell hooks | fora de quadro](#)>

⁴² Termo criado por Achille Mbembe, que diz respeito a uma política que decide quais corpos têm direito à vida e quais corpos têm direito à morte.

capazes de serem diretrizes, para o coletivo, de regras, normas e objetivos. No que concerne ao conceito de imagem, podemos entender que

a imaginação ou o conhecimento da imagem vem do entendimento; é o entendimento, aplicado à impressão material produzida no cérebro, que nos dá uma consciência da imagem. (SARTRE, 2017, p.13)

Esse é o entendimento do filósofo Jean Paul Sartre, que elucida sobre a percepção de imaginário segundo outros três filósofos – Descartes, Hume e Leibniz –, conduzindo as diferentes ideias da formação da imagem e a ação do imaginário no corpo-mente de uma pessoa no sentido da observação de que a leitura de uma imagem chega antes que a própria no cérebro, inferindo, pois, que as condições discursivas contidas em uma imagem produzirão o seu efeito.

No caso do afrofuturismo, a pergunta que fica é: como ler uma imagem que contradiz o senso de violência e desigualdade prevista na realidade brasileira (e mundial)? Ora, se um filme como *Pantera Negra* pode ser reconhecido por milhares de pessoas, pode também indicar então que há alguma informação nos dizendo que essa ficção contém um regime de verdade. Sartre ainda discorre que “a imagem é uma coisa corporal, é o produto da ação dos corpos exteriores sobre o nosso corpo por intermédio dos sentidos e dos nervos” (p. 13), ou seja, considerando o afrofuturismo um agenciamento do passado-presente-futuro, a memória dos tempos imemoriais, dos tempos fragmentados, ainda é existente dentro da estrutura corpo-mente, precisando ser ativada constantemente para que a ideia não se constitua apenas como *ideia*, como algo figurativo. Vale lembrar que uma estética afrofuturista consiste, também, em um caráter experiencial para o espectador, distanciando-se um pouco do caráter interpretativo⁴³ que as ficções direcionam à espectadora e ao espectador negro. Para o filósofo grego Cornelius Castoriadis, a imaginação é parte constituinte da percepção da realidade, o autor entende que

O imaginário não é a partir da imagem no espelho ou no olho do outro. O próprio “espelho”, e sua possibilidade, e o outro como espelho são antes obras do imaginário que é criação. Aqueles que falam “imaginário” compreendendo por isso o “espetacular”, o reflexo ou o “fictício”, apenas repetem, e muito frequentemente sem o saberem, a afirmação que os prendeu para sempre a um subsolo qualquer da famosa caverna: é necessário que (este mundo) seja imagem de alguma coisa. O imaginário de que falo não é imagem de. É criação incessante e essencialmente indeterminada (social-

⁴³ No sentido que Susan Sontag (1987) escreve em “Contra a interpretação.”

histórica e psíquica) de figuras/formas/imagens, a partir das quais somente é possível falar-se de “alguma coisa”. Aquilo que denominamos “realidade” e “racionalidade” são seus produtos (CASTORIADIS, p.13, *in* MAGALHÃES, 2016, p.102)

Ou seja, o imaginário faz parte da própria constituição da dita realidade, sendo construída por seus agentes que estão conectados com os fatos encontrados na materialidade. O caráter fabular, um dos pilares do afrofuturismo, intimamente interligado ao imaginário, já que a sua prática diz respeito a criar a partir de algo já existente, no dicionário descrito como “versão romanceada de uma série de fatos”, aqui diverge das fábulas conhecidas há décadas através das criações dos *Walt Disney Studios*⁴⁴, afinal princesas negras dificilmente existem dentro desse contexto – com exceção de *Tiana*, a personagem da animação *A princesa e o Sapo* (Ron Clements e John Musker), produzida em 2009 na versão cinematográfica.

Freitas e Barros, no texto “*Experiência estética, alteridade e fabulação no cinema negro*”, escrevem que a fabulação no cinema negro corresponde a um tensionamento de uma discussão recente sobre temática e autorias negras, porém

A fabulação neste cinema nos parece apontar simultaneamente para a intensa afirmação de uma presença performativa do corpo negro e para a necessidade de preencher e/ou fissurar uma ausência histórica de imagens representativas dos corpos negros. E essa dimensão performática evidencia a dimensão sensível e afetiva da experiência estética. (BARROS; FREITAS, 2018, p.107)

E complementam, trazendo a interlocução de Serge Daney sobre o cunho discursivo das imagens:

Se atrás de uma imagem existe outra imagem, o que o elemento fabular no cinema de autoria e vivência negra nos faz perceber é também que atrás das imagens deste cinema negro estão imagens que faltam, que não foram produzidas, enfim, imagens que poderão ser inventadas em uma fabulação crítica e afrocentrada. (BARROS; FREITAS, 2018, p.108)

⁴⁴ Companhia multinacional estadunidense conhecida mundialmente por filmes com enredos fantásticos e animações infantojuvenis.

Dessa forma, elucidam o que já foi mencionado neste capítulo sobre a necessidade de imaginar para, então, construir um amanhã com base em um passado que não foi descrito; um passado massacrado e, por essa mesma razão, potencialmente aberto a um grande senso imaginativo, já que não contado nas entrelinhas da história oficial, escrevendo, assim, o pensamento de “revalorização da diferença como potência criativa”, de Audre Lorde⁴⁵. Para o filósofo Henri Bergson, a fabulação é uma faculdade visionária (1935), uma vez que

ela falsifica a memória, criando novas possibilidades de vida. Aponta para um novo futuro. Novos processos de subjetivação. Novos modos de existência. Portanto, a fabulação está intimamente ligada à criação de novas realidades” (SCINZAL,2017, p.48)

“Como e por quê se escreve uma história da violência?”, pergunta a historiadora Saidiya Hartman no texto de Barros e Freitas, ao relacionar a materialidade dos arquivos de mulheres durante o processo de deslocamento transatlânticos com as únicas histórias dos relatos das violências sofridas durante este percurso; e é a partir dessa mesma materialidade que a historiadora propõe uma nova leitura dos arquivos, descrita por ela como uma leitura crítica, nomeando como *fabulação crítica* o refazer dessa narrativa através da impossibilidade da representação, algo que

Consiste em brincar e reorganizar os elementos básicos da história, representar a sequência de eventos em histórias divergentes e de pontos de vista contestados; colocar em crise “o que aconteceu quando” e explorar a “transparência das fontes” como ficções da história; aproximar os níveis do discurso narrativo e confundir narrador e fontes. Tudo isso com o intuito de “tornar visível a produção de vidas descartáveis” e de “iluminar o caráter contestável da história, narrativa, evento e fato, para derrubar a hierarquia do discurso e engolfar a fala autorizada no choque entre as vozes” (BARROS; FREITAS, 2018, p.112)

Assim, da mesma forma que o afrofuturismo não é um conceito representativo dentro dos limites dos regimes de visibilidade, a fabulação crítica não pretende ser condicionada a representar algo, mas sim “imaginar o que não pode ser verificado” (p.113). Atualmente, as políticas de representação vêm sendo questionadas por artistas negros que se veem no abismo de se encaixar dentro das formas estabelecidas por esses

⁴⁵ Escritora e pensadora lésbica e feminista negra, caribenho-americana.

discursos. O direito de fabular é fomentado pelo crítico Tavia Nyong'o, que estabelece o conceito de *afro-fabulação* e o relaciona diretamente com a proposta de fabulação crítica:

Um modo pelo qual ambos os gêneros, discursos podem ser colocados em tensão oscilante, através da perturbação de uma demanda chave da *mimesis* representacional: a demanda de uma representação seja verdadeira ou falsa, seja história ou ficção (BARROS; FREITAS, 2018, p. 113)

E ainda:

Tais estratégias de afro-fabulação para Nyong'o seriam formas de tirar o peso que as artes negras e *queer* carregam a partir das lógicas identitárias e representacionais, apontando, no lugar, para formas expressivas mais fugitivas e performáticas. Essa estratégia expressiva passa também pela proposta de fabulação crítica da historiadora Saidiya Hartman (FREITAS, online)

Trata-se, portanto, de um espaço aberto para a criação, podendo estar relacionada com o realismo que a lógica de representação necessita ou não – ou os dois misturados, já que a fabulação, nesse caso, está em processo contínuo de criação, conectando e produzindo relações representacionais. O conceito de opacidade visto no Capítulo 1, conceituado por Édouard Glissant, é novamente trazido à tona, aqui, para dizer, em outras palavras, algo que se assemelha com o conceito criado por Nyong'o, já que também defende uma liberdade através da fuga do realismo para artistas colonizados:

Em *Poétique de la relation* (1990), o escritor negro pondera que não há problema em reivindicar a opacidade ao invés da *transparência*, que para ele significava escapar da lógica ocidental de comunicação de, idéias. Em Glissant, a transparência é uma forma de reduzir as diferenças, de torná-las menos densas e poder hierarquizá-las, controlá-las num exercício de poder. Por outro lado, a opacidade seria a complexidade, a confluência, a multiplicidade e a compreensão das diferenças. Ser opaco para ele, não é ser “obscuro” – é ser criativo, imaginativo e profundo. A *opacidade*, nesse sentido, “prefigura o real sem determiná-lo a priori”. (RODRIGUES, 2020, online)

Essa condição que as fabulações permitem pode ser revista como um dos lugares essenciais do termo afrofuturismo: a liberdade. Retomando a análise de *Alma no Olho* e os conceitos de opacidade e performance abordados no Capítulo 1, a imaginação, para esta pesquisa, é lida como um ato moral, bem como foi pontuado por Achille Mbembe

(2018), segundo o qual o ato de imaginar releva uma posição contrária à continuidade de estruturas raciais, uma vez que ela permite a reconstrução do corpo-imagem fragmentado – assim como a brecha da *pretitude* de Denise Ferreira da Silva, também levantada no capítulo anterior. Sendo assim, a fabulação vem como uma prática que precisa ser experienciada diversas vezes para ir remoldando o imaginário, não uma remoldura dentro de um espaço limitado, mas entendendo as multiplicidades de cadeias que interagem entre si – bem como o conceito de cinema implicado, aquele que surge dentro do posicionamento de que as imagens compartilham o passado-presente e futuro (SANTOS) –, permanecendo conectadas a um ponto originário de modo a concretizarem uma outra perspectiva histórica e, ainda assim, deixando lacunas para serem preenchidas diversas vezes seguidas, ampliando nossas expectativas, sonhos e visões.

2.4 CARTOGRAFIAS ESPACIAS – TEMPO E TERRITORIDADE

“É depois do fim do mundo”

(*Space is the place*, 1974)

O espaço é o lugar. A conjunção do espaço espacial é um dos pontos centrais da estética afrofuturista. Logo, é comum visualizar o termo sendo habitado por estrelas, planetas, extraterrestres... Elementos que fazem parte do imaginário sobre o espaço sideral e a frase icônica de Sun Ra são os pontos iniciáticos para pensar esse outro lugar. Em *Space is the place* (John Coney, 1974), filme que também carrega o nome de seu álbum lançado em 1973 em conjunto com a nomeada “*His Intergalactic Solar Arkestra*”, Sun Ra aparece como um ser vindo de Saturno com a missão de levar pessoas a habitar um lugar em que a multiplicidade e a individualidade de cada um são respeitadas e celebradas, tendo que lutar contra *Overseer* para decidir o futuro das pessoas negras sobre a Terra. O filme conduzido por um jogo de tarô, *O Fim do mundo*, mistura o gênero cinematográfico surgido em 1970 em Hollywood, que visava trazer o protagonismo negro para os enredos policiais e de ação – *blaxploitation* –, com ficção científica e carrega o legado de Sun Ra enquanto ser mitológico, ultrapassando a barreira do personagem.



(Fig. 15 *Frame de Space is the place. Sun Ra e Overseer no jogo de tarô*)

Durante a narrativa, Sun Ra deixa transparecer toda a crítica que faz ao habitar os lugares violentos ocupados por pessoas negras – e eles são muitos. Dessa forma, a mitologia do músico acaba criando uma fronteira para o *trauma* afrodiaspórico, estabelecido pelo tráfico transatlântico, que deve ser ultrapassada para, assim, chegar em um ponto em que o trauma não seja o basilar para se entender cultura e vivência negras. Ao descer de sua nave espacial e convidar a todos que desejam coabitar um lugar em que a liberdade seja possível, Ra cria também a permissividade dessa criação no mundo, já que, a partir do jogo de tarô, entende todas as problemáticas mundiais, especialmente para a população negra; entende, sobretudo, que há possibilidade de recomeço. Com isso, amplia o entendimento de que não há outro caminho senão a existência de um mundo novo, feito a partir de mãos múltiplas.

Assim, é intencionado o conceito de lugar que Andrea França tece no texto “*A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo*”, compreendendo que neste trabalho

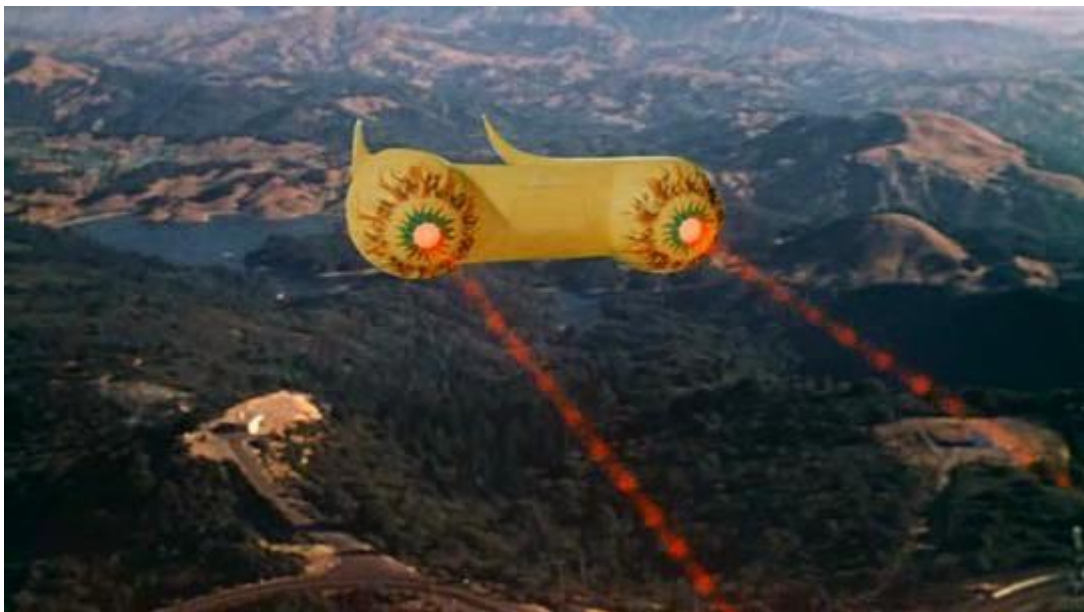
Interessa investigar nessas imagens novas recombinações de espaço-tempo como alternativas ao seu desencontro, recombinações em que os espaços de trânsito possam agregar uma temporalidade própria, diferencial (FRANÇA, 2012, p. 59)



(Fig. 16 *Frame de Space is the place* Sun Ra apresentando a carta O Julgamento)



(Fig. 17 *Frame de Space is the place* Detalhe da carta O julgamento)



(Fig. 18 *Frame de Space is the place* Nave de Sun Ra)

Nas imagens acima, vemos as cartas referentes ao jogo em que Sun Ra disputa o modo pelo qual pessoas negras viverão ou não sobre a Terra: a carta símbolo para a decisão é representada pela nave espacial de Ra, entendendo que, a partir dessa cartada final, um deslocamento espacial pode vir a acontecer com a população negra – é o deslocamento inverso ao que as populações diaspóricas sofreram; ao invés de serem abduzidas via tráfico negreiro transatlântico⁴⁶, a abdução ocorre por vias cósmicas, uma vez que a potencialidade existencial é devolvida para sujeitos desprovidos de alma.

A partir desses conceitos, aproxima-se a busca da tríade espaço - território - deslocamento para obter uma melhor leitura dos filmes que serão analisados no capítulo posterior, já que eles estão conectados pelo compartilhamento da ideia primária de Sun Ra em conceber o espaço sideral como um lugar seguro – pelo menos em *Space is the place*, visto que o músico reconfigurou seu pensamento alienígena diversas outras vezes. Para esta pesquisa, ficaremos com a mitologia empregada nesse filme. “*It’s a safe place?*”⁴⁷, pergunta Malú Avelar, artista da dança, como parte de um processo de residência curado por Diane Lima em Munique, Alemanha, em 2019. Ao retomar a frase de Sun Ra através da pergunta, Avelar traz o entendimento do deslocamento como parte coreográfica, fragmento de algo em construção, assim como Ana Pi no

⁴⁶ Como já foi mencionado neste capítulo, é a retomada da narrativa do colonialismo como apocalipse, uma leitura provinda do entendimento do deslocamento territorial e cultural forçado à população negra africana e tendo seus desdobramentos na população negra diaspórica.

⁴⁷ Este é um espaço seguro? Tradução livre. [HTTPS://www.instagram.com/p/BvgpksLg_NG/](https://www.instagram.com/p/BvgpksLg_NG/)

documentário *NoirBlue – deslocamentos de uma dança*. Trazendo esses exemplos, intentamos refletir acerca da relação que o afrofuturismo tem com pensar o deslocamento como parte fundamental da incorporação de sujeitos negros no contexto colonial, uma vez que

O mundo da separabilidade – assim como as categorias usadas para descrevê-lo emerge no Tempo; ou seja, já é antes mesmo das questões sobre o Ser e a Existência serem levantadas, estas são imediatamente capturadas (mapeadas e nomeadas) pelo *Subjectum* e seu Território, quer dizer, o Mundo Ordenado (SILVA, 2020, p.100)

Assim como Denise Ferreira da Silva mencionou na citação acima, Homi Babha (1998) também compreende uma separabilidade ontológica dentro dos sujeitos que estão inseridos no Mundo ordenado. Para Babha, o colonialismo corresponde a uma experiência em que viver é um problema incompreensível (p. 293). O autor categoriza a expressão *entre-lugares* para se relacionar com a globalização cultural, na qual há enquadramentos duplos em que a originalidade histórica se mescla com a “emergente provisoriedade do presente” (p. 297). Dessa forma, entendemos, aqui, o deslocamento espacial de *Space is the place* como um ponto estratégico para as marcações de fugitividade (FREITAS), não das representações, mas sim enquanto brecha da pretitude (SILVA) para a criação de novos mundos, espaços-temporais.

Outro ponto fundamental que faz parte do afrofuturismo é a quebra da noção do tempo. Babha entende que a temporalidade não-sincrônica das culturas abre um terceiro espaço “onde a negociação das diferenças incomensuráveis cria uma tensão peculiar às existências” (p. 300), uma vez entendido que a linearidade esgota possibilidades existenciais tal qual uma regularização da vida de corpos escravizados, assim como a proibição do domínio temporal do passado, como pensado pela dupla de artistas que compõem o *Black Quantum futurism*⁴⁸.

A tirania do tempo mecânico é a base do controle colonial. É o fato crucial que estabelece e dissimula as memórias negras do passado e impede o acesso a futuros potenciais, moldando momentos coletivos e individuais em eventos estáticos numa linha do tempo invisível e irreversível. (ONLINE)

⁴⁸ A teoria prática do Black Quantum Futurism, seminário integrante do Valongo – Festival Internacional da Imagem, de 2019. <<https://www.youtube.com/watch?v=AqkebHinc3g&t=4806s>>

Para Denise Ferreira da Silva, o Tempo está inscrito nas “ferramentas ontoepistemológicas que sustentam o sujeito sublinha sua mundanidade sem invocar a primordialidade da temporalidade ou presumir uma separabilidade absoluta” (p. 105). Dessa vez, a concepção da ideia temporal para pensar o afrofuturismo está conectada ao conceito de *Sankofa*⁴⁹, ideograma originário dos povos de língua Akan situados na África Ocidental, reformulados posteriormente no período escravocrata presente em diversos portões de casas do subúrbio do Rio de Janeiro. Sua imagem similar à figura de um pássaro traz a simbologia do “volte e pegue”, traduzida da língua *Akan*, uma filosofia presente nessa estética a partir do momento em que se entende que o futuro é construído com formas do passado e segue através de “uma reapropriação do tempo pelos colonizados e reapropriação do tempo para o acesso do futuro por grupos marginalizados”. Rasheedah Phillips, durante o seminário *A teoria prática do Black Quantum futurism*, diz:

Como Eshun escreveu em “Considerações no Afrofuturismo”: criando complicações temporais em episódios, anacronismos que distúrbam o progresso linear do tempo, futuristas negros, imaginariamente ajudam/buscam a lógica temporal que condena a subjetividade dos negros à pré-história. E para mudar o futuro fatalístico que pessoas negras foram convencidas que não pertencem à nós precisamos – como pessoas negras – ativamente e com muita força, lutar com nosso espaço, aqui e agora. (ONLINE)

Phillips ainda tece sobre o perigo da construção do futuro, considerando-se que o tempo e o espaço são domínios brancos. Levanta, pois, novamente a pergunta: “*It’s a safe place?*”. Dessa forma, propõe um hackeamento do futuro por pessoas negras, já que é entendido que estamos em uma corrida por espaço e, nessa construção do amanhã, as informações do passado são limitadas e fixas, deixando, assim, o futuro inacessível. Desse modo, a criação de uma imagem de um futuro possível se dá

Quando a invisibilidade histórica já se apagou, quando o presente do indicativo do testemunho perde o poder de capturar, aí os deslocamentos da memória e as direções da arte nos oferecem a imagem de nossa sobrevivência psíquica. Viver no mundo estranho, encontrar suas ambivalências e ambiguidades encenadas na casa da ficção, ou encontrar sua separação e divisão representadas na obra de arte, é também afirmar um profundo desejo de solidariedade social: “estou buscando o encontro... quero o encontro... quero o encontro”. (BABHA, 1998, p. 42)

⁴⁹Parte da filosofia do povo Akan, referindo-se ao “volte e pegue” ou “nunca é tarde para voltar”.

Esse encontro mencionado por Homi Babha parte da ideia de deslocamento cultural de um povo que, então, integra a generalidade da captura do espaço-tempo na corrida para o futuro. Assim sendo, essa dinâmica binária é concedida pelo já citado *trauma* enquanto marco social e histórico de povo afrodiaspórico. Babha ainda escreve:

Fanon reconhece a importância crucial, para os povos subordinados, de afirmar suas tradições culturais nativas e recuperar suas histórias reprimidas. (...) A atividade negadora é, de fato, a intervenção do “além” que estabelece uma fronteira, uma ponte onde o “fazer-se presente” começa porque capta algo do espírito de distanciamento – o estranhamento – que é a condição das iniciações extraterritoriais e interculturais. (BABHA, 1998, p. 29)

Isso posto, também pode ser entendido em Fanon a noção de “*Space is the place*” ao dimensionar o conceito de *extraterritorialidade*, o qual pode ser relacionado à condição de todo indivíduo em diáspora – aquele que não se encontra dentro dos limites propostos pelos territórios, já que seu pertencimento a ele foi dado a partir de um deslocamento forçado, séculos atrás. Babha ainda coloca a problemática não enquanto portadora de um cunho ontológico – em que as diferenças são realizadas por alguma identidade totalizante –, mas sim como uma questão da “natureza performativa das identidades diferenciais, a regulação e negociação daqueles espaços que estão continuamente se abrindo” (p. 301). Podemos perceber essa natureza a partir das brechas fabulatórias em Zózimo Bulbul e Sun Ra, bem como veremos adiante nos filmes analisados, compreendendo, pois, a necessidade performativa provocada pela fábula enquanto estratégia das rotas de fuga dentro da ficção especulativa negra. Ao colocar o futuro como uma questão aberta, Babha está pontuando as diferenças sociais – classe, gênero e/ou raça – como esses espaços continuamente abertos, pois

Tais atribuições de diferenças sociais – onde a diferença não é nem o Um nem o Outro, mas *algo além, intervalar* – encontram sua agência em uma forma de um “futuro” em que o passado não é originário, em que o presente não é simplesmente transitório. Trata-se, de um futuro intersticial, que emerge no *entre-meio* entre as exigências do passado e as necessidades do presente. (BABHA, 1998, p.301)

Portanto, um afrofuturo só é factível a contar de um entrelaçamento entre tempo e espaço, sendo esse espaço em consideração o *Mundo Ordenado* em fluxo permanente e em um tempo fixo, sem contraponto, precisando, ambos, serem edificados de uma

maneira que contemple outro espaço-tempo, outras materialidades de existência, a partir do fundamento da dissociação de um já estabelecido com a possibilidade de um futuro criado e planejado; um futuro que possa ser voltado e pego para ser delirado e edificado com outras bases e normas.

3. ESTÉTICA AFROFUTURISTA NO CINEMA BRASILEIRO

3.1 ESTÉTICA E FILOSOFIA *KEMÉTICA* – CONCEITUANDO A VISUALIDADE DOS FILMES

Entende-se, neste capítulo, por estética, nas palavras de Jacques Rancière em *A partilha do sensível: Estética e política*, “configurações de experiência, que ensejam novos modos do sentir e induzem novas formas da subjetividade política.” (2018,p. 11). O conceito de Afrofuturismo chega ao Brasil por meio da estética, ligada principalmente aos corpos pretos que utilizam as roupas, cabelos, maquiagens como forma de demonstração de um empoderamento identitário que surge no meio das festas de rua que tem como potencial ser um espaço de liberdade para corpos potencialmente dissidentes – como os corpos da juventude negra e LGBTQI+. Um exemplo dessa ocupação estética ocorre durante a *Batekoo*, festa originalmente surgida em Salvador, Bahia, e com ocorrência nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo com o intuito de ser um espaço seguro para esses corpos se divertirem; em outras palavras, um espaço para a *lacrção*.

Isso se deve porque a ideia de travestimento e *lacrção* estão relacionadas com a questão da afirmação e do empoderamento identitário, como já foi mencionado, além de poder indicar novas possibilidades de beleza. A partir daí, as simbologias futuristas são mescladas com elementos egípcios, como também o fez Sun Ra, em referência ao tempo faraônico, indicando que, para a população negra, também existiu (e ainda existe) *realeza*, uma vez entendido que o regime estético opõe dois regimes de historicidade, já que “o futuro da arte, sua distância do presente da não-arte, não cessa de colocar em cena o passado” (2018, p. 35).

Assim sendo, a condição estética do movimento é um retorno ao *Kemet* – o Antigo Egito negro, compreendendo o embarcamento de uma cosmovisão africana que é um referencial para a busca de conhecimento. Entendendo a cosmovisão no sentido

pleno da palavra – visão de mundo subjetiva a partir do entendimento –, essa congregação entre conhecimento e povo africano é feita sob a condição de entender *Kemet* como ponto iniciático do conhecimento, trazendo uma outra leitura da concepção existencial criada pelo Ocidente, uma vez que “o Egito antigo era uma sociedade negro-africana”. Essa afirmação, para o entendimento colonial, não condiz com a realidade, já que não há, nessa visão, possibilidade de povos negros terem produzido uma “investigação lógica sobre o mundo” (DANTAS, 2018, p. 95). E, ainda,

Esse “detalhe” dói demonstrado por Cheikh Anta Diop em suas pesquisas arqueológicas e químicas nas múmias egípcias. O propósito de Diop era o combate do que seria uma tentativa de embranquecimento dos povos no início da egiptologia e, principalmente, demonstrar a correlação do Egito com os demais povos do continente africano por meio do fenótipo, dos costumes e da espiritualidade. Desse modo, para o autor a identidade africana possui uma correspondência com uma história milenar. (DANTAS, 2018, p.95)

Dessa forma, a reapropriação de *Kemet* ainda está entrelaçada com pesquisas que, ainda hoje, buscam a afirmação de um Egito Antigo negro, em confronto com o negacionismo ocidental que, desde os primórdios, tenta apagar o conhecimento desse povo até mesmo como a demarcação de um “Egito geográfica e racialmente africano”, feito que foi atribuído por Diop. Para ele, “o passado de um povo não seria aquele rígido em possíveis glórias, mas aquele que potencializaria novos começos” (2018, p. 99). Não por acaso:

Conduzir a memória para uma percepção de como as civilizações africanas antigas, por exemplo, Egito e Etiópia, foram metrópoles do conhecimento, permite também que a população negra compreenda a potencialidade epistêmica como imanente em sua própria história. (DANTAS, 2018, p. 100)

E é justamente dentro desse englobo que a reapropriação da era faraônica é lida dentro do movimento, posto que ele compreende o que Walter D Mignolo entende como *estética decolonial* – termo introduzido inicialmente por Adolf AbanAchinte –, a qual abrange a ideia de decolonialidade dentro da perspectiva artística. A proposta de uma estética decolonial marca o que já foi elaborado durante o capítulo anterior sobre as redefinições a partir de outras perspectivas, principalmente das Ameríndias e Africanas, considerando o processo histórico de colonização desses povos. A própria ideia de estética que corresponde ao movimento faz parte desse entendimento, para além de uma

luta identitária. Ela empreende o conceito de *experiência* que o processo de visualidade abarca: o que eu vejo passa a existir.

3.2 DEFININDO O *CORPUS*

É visto que a estética afrofuturista começou a circular com mais visibilidade no Brasil em sites e blogs depois do lançamento do filme *Pantera Negra* (2018), para o qual diversos atores e atrizes negras fizeram campanhas que pretendiam levar crianças negras periféricas aos cinemas para prestigiar o filme, dentre outras ações que contribuíram para o longa-metragem ser sucesso de bilheteria que foi no país. A partir de então, o termo foi atrelado a uma busca de visibilidade e representação, trazendo discussões acerca de mitologia, heroísmo e apagamento identitário. Nesse contexto, a presença *estética* do afrofuturismo se tornou uma simbologia visual envolvendo empoderamento, autoestima e ancestralidade. Músicos como *Iza* (Ginga, 2018), *Karol Conká* (Caça, 2018), *Rincon Sapiência* (Meu Ritmo, 2019), *Coletivo AfroBapho* (Afrofuturismo, 2016) e *Xênia França* (Nave, 2019) dialogam diretamente com a estética em seus videoclipes, tendo como principal foco o uso de mitologias/heroísmo atrelado a uma narrativa de superação. Tendo em comum serem artistas negros (aqui está o ponto de autoria negra, um dos pilares para pensar o afrofuturismo para Fábio Kabral) com visibilidade no mundo cultural e de música com proximidade ao universo do rap e *pop*, o termo fica ainda mais conhecido a um público geral.

Dessa forma, o audiovisual se tornou um amplo meio para a propagação do afrofuturismo, sendo percebido nesses videoclipes com mais diretriz, embora presente no cinema já há um tempo. É fato que o direcionamento de obras afrofuturistas na cinematografia brasileira é novo – no sentido de realizadores que indicam que suas obras o são –, porém algumas características que compõem a ficção especulativa já podem ser encontradas em filmes como *Branco sai, preto fica* (Adirley Queiróz, 2014), *Rapsódia para o homem negro* (Gabriel Martins, 2016), *Noirblue – deslocamentos de uma dança* (Ana Pi, 2017), *A jornada* (Jonathan Ferr, 2018) e *Egum* (Yuri Costa, 2019), sobre os quais faremos breves análises só para entendermos o conceito de ficção científica atrelado a essas narrativas – processo em que poderemos ver o termo em seu

aspecto *guarda-chuva* – para, então, chegarmos no *corpus* desta pesquisa: narrativas afrofuturistas.

Em *Rapsódia para o homem negro*, a trajetória da descoberta do assassinato do irmão durante um conflito em uma ocupação de Belo Horizonte faz com que Odé entrelace a discussão sobre raça, desigualdade social e justiça numa dinamização a partir de elementos da mitologia africana, tradições afrobrasileiras, mito do herói e metáfora da colonização. Em *Noirblue*, o imaginário é o elemento predominante durante toda a narrativa, que parte da premissa de buscar a origem africana da diretora brasileira através do deslocamento do corpo por meio da dança. Ana já deixa explícito, desde o início, esse processo ao espectador, já que, nos minutos iniciais do curta-metragem, diz em *off*: “umas coisas eu vejo, outras vocês têm que imaginar”, trazendo, assim, o embate sobre possibilidade de criação, reformulação histórica e ancestralidade. *A jornada*, primeiro filme da trilogia do amor realizada pelo músico Jonathan Ferr, traz também o quesito imaginário como primário, sendo o filme habitado “em alguma diáspora” e todo conduzido por uma música de jazz – por esse motivo, o filme não foi elencado como parte do corpus, já que se aproxima mais da linguagem do videoclipe do que propriamente do cinema – contando a história de amor de um casal sendo interferida pela morte do rapaz, assassinado. Já *Egum*, o “filme de terror negro”, como é caracterizado pelo diretor, pode ser categorizado como horror psicológico, já que parte da premissa de reelaborar, a partir da mitologia dos orixás, os tormentos psicológicos e físicos cometidos desde o período escravocrata, com referência aos estudos de Frantz Fanon.

Por último, *Branco sai, preto fica* reconfigura um acontecimento real na periferia de Brasília com elementos da ficção científica para reelaborar a versão não contada da história: dois homens são gravemente feridos, um deles ficando paraplégico durante uma batida policial em um baile *Black*, o Quarentão – algo muito recorrente nos anos 1980 – e, na reconstrução da história, acaba sendo interpelado por um viajante do futuro – Dimas Cravalanças –, personagem que retorna de 2070 em busca da figura que pode ser prova de “crimes cometidos pelo Estado brasileiro contra populações negras e periféricas”. O filme, dirigido por Ardiley Queiróz, é ambientado na Ceilândia, área periférica de Brasília, Distrito Federal. O realismo social presente em narrativas de cunhos sociais e políticos ganha uma outra dimensão ao mesclar o gênero que propõe a veracidade dos fatos com ficção científica.

Nesse filme, a fronteira entre ficção e documentário fica evidente, já que muitas situações são vividas por *Marquim* em sua imaginação – fato que pode ser verificado no final do longa-metragem, com os desenhos do fim da narrativa conduzindo os créditos finais –, o que deixa o limite entre os gêneros mais elaborado a partir da especulação. Outro limite explorado por Queiróz é o da construção dos espaços permitidos a certos corpos: para os moradores das cidades-satélites transitarem em Brasília, é preciso a emissão de um passaporte que passa a ser falsificado por moradores da Ceilândia para ultrapassarem a barreira cartográfica.

Marquim deseja causar uma explosão em Brasília por meio de uma bomba sonora – resquício da ideia mitológica de Sun Ra de salvar pessoas negras através da música –, desejo que se concretiza na cena final – ou pelo menos imaginariamente. Aqui, as interlocuções sobre a ocupação das cidades, juntamente com as possibilidades de movimento e trânsito entre as áreas periféricas e os outros espaços, são evidenciadas pelos problemas que afetam *Marquim* e *Sartana*, vitimados pela batida policial que, ao pronunciar *Branco sai, preto fica*, marca os corpos desses homens através de uma cadeira de rodas e de uma perna mecânica, respectivamente, sinalizando, dessa forma, a ação do Estado em demarcar quem tem direito ao acesso às cidades e quem não o tem. Outro ponto a ser visualizado durante o longa-metragem é a inventividade presente nas periferias brasileiras: *Marquim* e *Sartana* criam e recriam possibilidades de locomoção a partir de ferramentas descartadas, encontradas em ferro-velho, por exemplo, lugar que simboliza a tecnologia codificada nesses lugares e, inclusive, nesses corpos.

Ficção científica, questões sociais e raciais, viajante do tempo, apocalipse: poderia *Branco sai, preto fica* compor o *corpus* desta pesquisa, já que os elementos citados constituem a ficção especulativa? Sim, porém, para além do afrofuturismo aqui estar atrelado ao conceito de Ytasha Womack (2013), como foi citado no Capítulo 2, adicionamos a característica de *fugitividade* para definir os filmes que serão analisados. Lembrando que, para Womack, o afrofuturismo é entendido como uma “reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleto de críticas culturais”. É a partir disso que os filmes que serão analisados neste capítulo foram eleitos: ficção especulativa, crítica social, fugitividade e o fato de a realização passar pela intitulação de obra afrofuturista – com ressalva para os dois primeiros, que são filmes que suas questões centrais acabam entrelaçando-se com o contexto do termo, por outros motivos que serão levantados em breve.

3.3 *CHICO*, A NECROPOLÍTICA E POSSIBILIDADES DE EXISTÊNCIA

*Chico*⁵⁰, um curta-metragem de 22' dirigido pelos Irmãos Carvalho (Marcos Carvalho e Eduardo Carvalho; 2016) inicia com o trabalho de parto de *Nazaré*, uma mulher negra periférica, que dá à luz dentro de uma cela, tendo uma tornozeleira em um dos pés. Durante os gritos que sucedem o parto, *Nazaré* é observada por um sujeito do qual não vemos o rosto, mas apenas uma de suas mãos – uma mão branca que segura outra tornozeleira, só à espera do nascimento da criança que é nomeada *Chico*.

O ano é 2029. Na cena seguinte, acompanhamos *Chico* correndo pelo morro, numa adrenalina acompanhada por uma trilha sonora que remete à uma aventura, que consiste em chegar em casa antes do toque de recolher. Ao chegar em casa, é recebido pela avó, acompanhada de um bolo e os cânticos de feliz aniversário, antecipando assim, seu aniversário que ocorreria no dia seguinte. Aos gritos, é advertido pela mãe que deveria estar em casa antes do toque de recolher - já dito diversas vezes. A repreensão de *Nazaré* se dá pelo motivo de ter sido lembrada, através do rádio, que o projeto que prevê o monitoramento de crianças e adolescentes negros e favelados por 10 anos, iniciado em 2019, está em seu processo final na agenda de segurança pública: prendê-los de forma preventiva por crimes que irão cometer. *Chico* é uma dessas crianças e *Nazaré*, uma das mães que também foi monitorada durante a gestação. Ao mesmo tempo que *Chico* é repreendido pelo medo da operação que logo se iniciará, também é repreendido por estar com um tênis que, ao ser indagado pela mãe de quem ele o recebeu, não responde. Ficamos com o silêncio de *Chico* e com a interferência de sua avó, que diz que “foi o tio quem deu”, para a narrativa a questão suscitada que fica é: não importa caso tenha sido roubado ou não, um erro não o faz um criminoso.

⁵⁰ Chico pode ser visto em <[CHICO - YouTube](#)>



(Fig. 19 *Frame* de *Chico*, Nazaré parindo)



(Fig. 20 *Frame* de *Chico*, Nazaré pedindo ajuda)



(Fig. 21 *Frame* de *Chico*, Detalhe de tornozeleira)

A questão que traz esse filme para a análise é seu caráter especulativo, sua autoria negra e a lida direta com assuntos presentes na realidade social, como é o caso

de abordar, através do projeto de estado, a teoria do criminoso nato⁵¹, concebida por Cesare Lombroso no século XIX, que consistia em estabelecer critérios para indicar possíveis criminosos a partir da genética – e que perdura até hoje no Brasil, resumida a um racismo científico que teve o debate sobre a redução da maioria penal como um exemplo mais recente. No rádio, Nazaré ouve as seguintes palavras do ministro *Alceu Figueira* enquanto trabalha na oficina mecânica e fuma seu cigarro:

Os menores de baixa escolaridade, baixa renda, com criminosos na família, que vivem em área de risco, negros, tem o potencial gigantesco de cometerem esses crimes que nós estamos tendo, infelizmente, assistir. Não sou eu que digo isso, são as estatísticas, tá?

O filme é habitado em um futuro distópico, em 2029, mas em seu corpo de discussão temporal trata de assuntos muito pertinentes para a população negra atual – o encarceramento em massa⁵² e o extermínio da população negra e pobre⁵³ –, de modo que explora o duplo trauma (FREITAS, 2018) inserido no contexto afrodiaspórico: o trauma da escravidão e o trauma de seus desdobramentos sociais.

O fato da narrativa de *Chico* atrelar um tema contemporâneo a uma distopia é a possibilidade de oferecer outras possíveis existências para a juventude negra, já que, em seu ano de produção, tramitava a PEC 171, a qual debatia a redução da maioria

⁵¹ Seu desdobramento pode ser visto atualmente nas práticas carcerárias. Ver mais em <[Racismo científico: O legado das teorias bioantropológicas na estigmatização do negro como delinqüente - Âmbito Jurídico \(ambitojuridico.com.br\)](#)>

⁵² O termo está relacionado com a taxa de crescimento da população negra carcerária, ligada ao processo escravocrata vinculado com uma postura punitiva para a população negra brasileira, através do Poder Judiciário. Ler mais em Encarceramento em massa (Juliana Borges, 2019).

⁵³ Ver mais em <[O extermínio de jovens negros pobres no Brasil: práticas biopolíticas em questão \(bvsalud.org\)](#)>

penal de 18 anos para 16 anos⁵⁴, assunto que foi muito discutido nos meios sociais por gerar o conhecimento de quem a lei mirava: principalmente meninos e adolescentes negros dentro do contexto periférico, uma vez que também é fato que são eles quem estão mais predispostos à violência policial e é o perfil que mais morre diariamente no Brasil⁵⁵.

Chico, então com 10 anos, corresponde ao processo de vigilância e cerceamento de seu corpo, já que entende que certa hora *precisa* estar em casa – caso contrário, sua existência corre perigo. Entendendo que “ao longo dos séculos, nós negros, os descendentes dos aliens, já despossuídos da própria narrativa, fomos incorporados como o órgão estranho de novas sociedades” (FREITAS; MESSIAS, 2018), corpos pequenos como o de Chico são “caçados e assassinados pela polícia e cerceados pelas grades de novas prisões”, ainda mais tendo em vista que “a presença do racismo como fantasia colonial indeterminadamente atualizada no marco do colapso da colônia está exposto como ferida na paisagem das cidades, na densidade dos muros, cercas, fronteiras”. (MOMBAÇA, 2016, p.4).

A prisão, nesse caso, torna-se o próprio lugar habitável para esses corpos, já que é preciso mantê-los longe do convívio social, longe da “normalidade” e dos cidadãos de bem. Ao citar Stuart Hall, Bell Hooks (2019) lembra, através de Foucault, que “todo regime de representação é um regime de poder formado, pelo binômio fatal ‘conhecer/poder’” (2019, p.34). Dentro desse contexto foucaultiano, o filósofo camaronês Achille Mbembe (2016), em seu ensaio *Necropolítica*, relaciona o biopoder – aquele domínio da vida sobre o qual o poder tomou o controle (2016, p. 123) – com soberania, identificando que “neste caso, a soberania é a capacidade de definir quem importa e quem não importa, quem é descartável e quem não é” (2016, p. 135). Sendo assim, há um embate na ordem social que extermina os corpos não desejáveis e, nesse contexto, estão os corpos racializados.

A corrida de *Chico* para chegar em casa é intercalada com a preparação do embate que acontecerá à noite, quando “becos e vielas estiverem vazios para evitar possíveis confrontos e garantir a segurança do cidadão de bem” (4:08) devido à entrada

⁵⁴ Ver mais em <[G1 - Entenda a proposta que reduz a maioria penal para 16 anos - notícias em Política \(globo.com\)](#)>

⁵⁵ Ver mais em <[Atlas da Violência: assassinatos de negros crescem 11,5% em 10 anos | Agência Brasil \(ebc.com.br\)](#)>

da força armada nas favelas em busca dos menores a serem levados à “Casa de proteção ao menor”. Durante a busca de *Nazaré* por *Chico* pela casa onde reside com mais familiares, podemos notar escritos como “Poder popular” nas paredes ao mesmo tempo que garrafas são preparadas feitas armas para o embate. Nesse contexto, os Irmãos Carvalho utilizam a todo momento a conscientização do estado de sujeito violentado e do Estado que violenta em prol de uma anunciação por meio desses corpos. *Nazaré*, a mãe, é informada pelo rádio sobre o momento final do projeto de Estado, e é por ele também que é noticiada sobre o plano revolucionário para o embate direto que se iniciaria em pouco tempo (momentos antes dos policiais invadirem as favelas, atrás das crianças). Por meio do rádio, o espectador é forçado a ouvir o que esses corpos violentados têm a dizer:

(...)essa lei quer matar o nosso povo, matar nossas criança, matar nossas mulé, valeu? Vai escravizar de novo, lembra não? Lembra que escravizaram nossa galera lá de trás, irmão? Isso é tudo o que eles querem ver de novo, meu cumpadi. Tem essa de lei não, meu irmão. Isso aí que os cara quer é matar geral e ficar com a porra toda branca. Essa coisa branca escrota do caralho. Tem que ser igual a batalha do morinho (...) fecha a porra toda, fica na espreita, sacolé? Só na laje, fica com os fogos de artifício na mão. Se os cara começarem a subir, solta essa porra (...) taca pedra; taca o que tiver, meu irmão(...) (12:00)

Na sequência acima, pode-se notar o que Jota Mombaça caracteriza como *Redistribuição da violência*, uma ideia de redistribuir, pelo violentado, a violência que lhe é atribuída. Essa ideia se assemelha ao levantamento dos povos colonizados através das violências a que seus corpos são abatidos, pensada por Frantz Fanon (1961) em *Os condenados da Terra*. Nesse texto, o pensador, filósofo, ativista e psiquiatra classifica a violência como intrínseca aos países colonizados, já que esses países a experienciam em seus contextos centrais, e, estando ela existente em seus cotidianos, a reação violenta dos colonizados seria uma forma de reverter a situação colonial, uma forma de superar o domínio, uma vez que “quaisquer que sejam as rubricas utilizadas ou as novas fórmulas introduzidas, a descolonização é sempre um fenômeno violento” (1961, p. 25). Ele ainda escreve que a descolonização é um processo histórico que vai se formando a partir do momento que se conscientiza sobre os movimentos que a constitui e consolida. Sendo assim, é um programa de desordem absoluta, pois é originada a partir de duas forças antagônicas (o colonizador e o colonizado) e que

Jamais passa despercebida porque atinge o ser e modifica fundamentalmente o ser, transforma espectadores sobrecarregados de inessencialidade em atores privilegiados, colhidos de modo quase grandioso pela rodaviva da história. Introduce no ser um ritmo próprio, transmitido por homens novos, uma nova linguagem, uma nova humanidade. A descolonização é, em verdade, criação de homens novos. (FANON, 1961, p.26)

Fanon entende, ainda, que a violência pretendida pela descolonização é uma violência que precede as mentes e os corpos de homens e mulheres colonizados, que se acumula nesses lugares até desenvolver uma luta pela liberação – o sofrimento psíquico, a violência psicológica que tensiona a musculatura desses indivíduos até se transformar em “explosões sanguíneas: lutas tribais, lutas de sobas, lutas entre indivíduos” (1961, p. 40).

Já Mombaça interpela pelo direito de ser violento, por entender que

todas essas formas de violência e brutalização são de fato parte de um design global, que visa definir o que significa ser violento, quem tem o poder para sê-lo e, contra que tipos de corpos a violência pode ser exercida sem prejuízo à normalidade social (MOMBAÇA, 2016, p.9)

Considerando que esse design global define também a partir de quais corpos a violência pode ser prazerosa e lucrativa, fazendo com que esteja relacionada a um sistema que gere a heteronormatividade, o racismo, o sexismo, o neocolonialismo, a supremacia branca e a cissupremacia tal como “regimes de exceção” (2016, p. 9). No caso de *Chico*, a exceção que é gerida é o racismo que impede o crescimento saudável da juventude negra e pobre.

Todavia, ao entrelaçar os problemas sociais de uma sociedade racializada com um embate de ordem decolonial e elementos da ficção especulativa (ponto que será analisado em breve), *Chico*, além de propor uma espectralidade que não espera o que sempre é esperado por um público acostumado pela *cosmética da fome*⁵⁶, recorrente no segundo ciclo da Retomada com os *favela movies*, possibilita um outro olhar para espectadores negros – realizando, assim, um Cinema de favela ou Filme de favela, como

⁵⁶ Conceito criado por Ivana Bentes em contraponto com a Estétyka da fome, Ivana o contrapõe em direção a uma crítica de glamorização da pobreza e violência.

os diretores Eduardo e Marcos Carvalho nomeiam –, juntamente com o elemento fabulatório. Durante o segundo áudio que Nazaré ouve no rádio, a comunicação sobre o embate, é dito que a “galera toda tá vindo pra cá”, que são, nesse caso, moradores de outras favelas com o intuito de defender o alvo do ataque, a juventude periférica. Dessa vez, ao ouvir o comunicado, vemos Nazaré no processo de construir alguma coisa, na ativa, diferentemente de como ouvia o ministro: duas machadadas enquanto acende um cigarro. Outra machadada, agora com mais força. Corte seco.



(Fig. 22 *Frame* de *Chico*, Nazaré trabalhando na oficina enquanto ouve a rádio)

A cena que sucede esse momento é *Chico* no colo de sua avó, dormindo no sofá. Ouvimos uma música evangélica ao fundo – aqui, conseguimos ver o detalhe de sua tornozeleira de metal no pé esquerdo. Enquanto acaricia a cabeça do neto, a avó ouve fogos de artifício sendo estourados: é o indício de que o fim da guerra começou. A música sobre fé se mistura com as conversas apressadas de quem tem um futuro para defender. Os barulhos se intensificam: é carro buzinando, os fogos que não param, a conversa incessante, pessoas correndo. A avó de *Chico* se levanta, vai até a janela verificar o que está acontecendo. Chegou a hora de agir.



(Fig. 23 *Frame* de *Chico*, Chico dorme no colo da vó)

Uma frigideira é pega embaixo da pia. A cada passo que a avó dá, o seu semblante fica cada vez mais tenso. Ela, então, aproxima-se do neto, que ainda dorme estendido no sofá, dá-lhe um beijo demorado na testa, tal como uma despedida, e ajeita seus braços. Cautelosamente, segue pelos cômodos da casa – que abriga adolescentes e crianças – sendo atravessada pelas corridas e passos longos de quem está numa corrida pela vida. A câmera acompanha essa mulher, através de um *over the shoulder*⁵⁹ que leva o espectador a também atravessar a casa e ver crianças pedindo silêncio ou ajuda para se manterem a salvo. Um detalhe importante a ser observado é que a câmera, desde o início do filme, posiciona-se a partir da câmera na mão, trazida como referência pelos diretores dos vídeos midiativistas que realizavam, em prol da confabulação da realidade para o filme.



(Fig. 24 *frame* de *Chico*. Chico é observado pela avó enquanto dorme)



(Fig. 25 *frame* de *Chico*. Crianças escondidas)



(Fig.26 *frame* de *Chico* - Vó de Chico vai pro confronto. Ao fundo vemos "Poder popular")

Em um breve movimento de câmera panorâmica em que as crianças se movimentam – a corrida pela vida pede agilidade –, podemos ver o “Poder popular” escrito ao estilo *grafitte* na parede. Câmera fixa, a avó de Chico está atenta, com a panela na mão em posição de ataque. Ela desce as escadas, o movimento das crianças e adolescentes é constante; a gritaria também. Em *off*, ouvimos sirenes e movimentos que indicam ser helicópteros sobrevoando, sons que fazem a mulher e os adolescentes – que até então descem as escadas com cabos de vassoura – recuarem.

Outra mulher corre com seu filho – que dorme – no colo. É *Nazaré* com *Chico*. Correndo ao mesmo passo que está atenta às movimentações que acontecem no céu e ao seu redor, a mãe foge com o menino no colo, com cuidado para não o acordar. Corta. Estamos dentro da oficina de *Nazaré*, onde ela estende o corpo do filho no chão, à contraluz de uma iluminação dourada. A câmera rodeia, então, os pés de *Chico*,

detalhando sua tornozeleira. Vemos o menino estendido no chão, seus braços sendo amarrados por uma espécie de fita feita de plástico, em posição de crucifixo. As mãos apressadas de *Nazaré*, com respiração ofegante, amarram da mesma forma seus pés – só que, dessa vez, juntos.



(Fig. 27 *frame* de *Chico*. Detalhe dos pés de Chico, no pé esquerdo uma tornozeleira)



(Fig. 28 *frame* de *Chico*. Detalhe dos pés de Chico amarrados com um barbante)

Mãos e pés amarrados, a mãe de *Chico* parte para o desafio final: retirar a tornozeleira que marca seu passado, presente e futuro, possibilitando, dessa forma, que outro começo possa ser iniciado. Prego direcionado ao elemento marcador de metal, segurado firmemente com uma mão; na outra, o martelo. Em *off*, ouvimos o som do contato entre os dois. Corte seco. Tela preta.

Em uma panorâmica, vamos tendo acesso ao projeto de *Nazaré* rumo a uma outra possibilidade de existência para o seu filho: uma espécie de colcha de retalhos em formato geométrico deltoide, comumente conhecido como pipa, com um suporte de ferro amarrado na ponta, na qual as mãos de *Nazaré* se agarram. Num *travelling*, a câmera aproxima o espectador do rosto de Chico, que está de cabeça baixa, permanecendo em um plano médio. A iluminação, nessa cena, torna-se mais presente: se antes prevalecia uma luz menos marcada, aproximando-se da luz natural, agora a prevalência é para o tom dourado que envolve o rosto de Chico, na oficina; os tons

pastéis ficam mais situados. No plano geral, a mãe encara o filho que está à sua frente, dentro da pipa⁵⁷ criada por ela, expressando um misto de angústia, alívio, medo e felicidade. Assim como em *Branco sai, preto fica*, *Chico* tem na precariedade um novo conceito para tecnológico: se, no primeiro, o ferro-velho é o lugar que estabelece novas conexões e possibilidades de locomoção, no segundo a oficina se torna reduto para criar o futuro. Para os diretores, o conceito de futuro é relacionado com o passado:

Até por uma questão que a gente pensou no início, que é “como seria a periferia no futuro?” A periferia tá tradicionalmente parada no tempo. Se a gente for olhar para alguns lugares, eles estão parados no tempo. Se a gente fizer uma foto e colocar em preto e branco, a gente não sabe dizer em qual tempo a gente está, a não ser que haja uma tecnologia. (CARVALHO, 2017, online)

Pés correm; ouvimos o ruído do chinelo contra o chão de poeira batida sem saber quem corre e por quê. É *Nazaré* empinando a pipa construída, no cenário com carros batidos e uma construção em ruínas. Podemos notar seu corpo num esforço para ganhar impulso, algo que é bem sucedido. A tensão de seu rosto vai se deslocando para um conforto (se é que podemos considerar dessa forma) ao olhar para o céu e ver o objeto alcançando voo. Quem é lançado aos céus é *Chico*, através da pipa solta por sua mãe.



(Fig. 29 – frame de *Chico*. Chico dentro do artefato construído pela mãe)

⁵⁷ Em 2015 pipas foram referências para as críticas ao proposta de ementa constitucional 171 sendo soltadas em diversos lugares do Brasil como uma personificação de “Voa, juventude!”



(Fig. 30 – *Frame de Chico*. Plano fechado de Chico dentro da pipa)



(Fig. 31 – *Frame de Chico*. Chico voando)

Plano fechado no rosto de *Nazaré*, tela preta. Nos créditos, a trilha sonora da música rap *Anarquia plena*, que diz “eu quero liberdade pros meus ideais, em busca da verdade e do caminho de paz. E do que a mente faz contra a autoridade do que me quer sem paz”. E continua:

Vestida de armadura do combate lá vou eu. Reencarnação da resistência algeima não me corrompeu. Liberdade **buscamos desde os tempos de outrora**. Se eles querem meu sangue vem buscar a qualquer hora. **Antes foi na chicotada hoje é soco e bala nas costas**. Não vai calar meu grito meto memo o pé na porta. Liberdade! Libertas que será também”. É um ciclo uma luta que vai e vem vai e vem com noiz. Punhos ao alto na multidão lá. Fazer história memo,pros nossos filhos herdar. O que te prende o que e mata o que te amarra e faz chorar. Luta corre grita busca Vai! Cê é capaz. Ainda somos e vivemos como nossos pais **Estamos fazendo a revolução pelos ancestrais**. Entre anjos e demonicos, entre guerra e paz. Se não agora então quando? Se não hoje, nunca mais. (Issa Paz, 2015. Grifos meus)

A letra da música se relaciona e, pode-se dizer, resume o intento da produção de *Chico*, dedicada a vinte e quatro meninos e meninas moradoras de favelas do estado do Rio de Janeiro atingidas por balas perdidas durante confrontos militares nas favelas em que moravam. As cenas finais do filme são uma forma fabulatória de traçar que outros caminhos precisam ser criados para quem nasce com o futuro marcado por tantas violências (como as que marcaram os corpos dessas crianças citadas durante os créditos finais) e empecilhos que vêm sendo planejados desde o tráfico transatlântico. A câmera na mão deixa espaço para a *Steadycam*⁶¹ no momento em que a mãe salta o filho aos céus, como uma quebra na verossimilhança que até então acompanhava o filme. Essa cena, aliás, é a única do filme que possui plano e contraplano. O elemento fabular aqui vem como um entendimento de que

para aprendermos a performar nossa violência, precisaremos também ser capazes de imaginá-la, e de povoá-la com fantasias visionárias que rejeitem o modo como as coisas são eousem conjurar, aqui e agora, uma presença que seja capaz de bater de alta em nossos agressores, matar nossos assassinos e escapar com vida para refazer o mundo. (MOMBAÇA, 2016, p.13)

Uma vez entendido que o afrofuturismo traz a possibilidade da fabulação para propor e projetar novos futuros já condicionados pela ordem social, *Chico* traz a solidificação do termo no momento em que a simulação da fuga – no sentido da característica *fugitiva* que Kênia Freitas propõe – do projeto demarcado para os adolescentes e crianças para o caráter fabulatório, no sentido de algo que dificilmente aconteceria na “vida real”, sendo, portanto, a ficção especulativa um lugar propício para criar outras imagens de uma distopia situada no presente – que, na tematização do filme, acaba sendo um pós-apocalipse que foi concretizado pela abdução, venda e exploração do povo africano.

Dessa forma, a ideia de um futuro negro ou a planificação de que pessoas negras possam existir no futuro (no nascimento do termo, com Dery) é o ponto de partida e final da narrativa criada pelos Irmãos Carvalho. Nascidos e criados no mesmo ambiente em que a história ocorre, os diretores, que são irmãos gêmeos, fazem do cinema um lugar possível para a criação dessas existências, não abandonando as questões sociais que permitem que esse futuro seja ficcional para esses corpos que existem factualmente, posicionando o filme como uma urgência, mas, sobretudo, uma urgência de

humanização como forma de identificar potenciais humanos e compreender a vida de uma outra forma.

3.4 *INABITÁVEL*, ESPAÇOS POSSÍVEIS PARA CORPOS NÃO DESEJÁVEIS

Metrô. Uma mulher negra, aparentemente entre os 40 e 50 anos, está sentada na janela à esquerda, com o olhar um pouco perdido e preocupado. Em *off*, ouve-se as seguintes palavras:

“Arrependei-vos porque é chegado o reino de Deus. Aleluia. Arrependei-vos dos vossos pecados. Prepara o vosso caminho, porque o Senhor Jesus Cristo, ele está voltando. E ele está voltando para decidir. Ele está voltando, aleluia, com o juízo. Hoje ele está como nosso advogado mas agora ele vai vir como o juiz. A bíblia diz que ele é um Deus de amor, um Deus misericordioso, mas a bíblia também diz que ele é um fogo consumidor. Então lá no último dia não vai ter perdão”

A mulher continua com a expressão tensionada ouvindo essas palavras; ela olha à sua direita, uma menina a está encarando. Corta; tela preta. *Marilene* chega ao seu destino final – ou o começo dele –: está em busca da filha, *Roberta*, e vai até a casa de uma amiga em busca de notícias. *Juliana*, no entanto, não sabe do paradeiro da amiga desde “a festa de sexta”, momento em que foi vista pela última vez pelas amigas e amigos. A busca de *Marilene*, a partir desse momento, torna-se também a busca de *Juliana* que se une à procura de *Roberta*.

Diferente de *Chico*, *Inabitável* tem como temporalidade o momento atual – 2019/2020 – e, com isso, a discussão sobre o crescimento do fascismo e a ascensão das igrejas evangélicas, como pode ser percebido na cena inicial do filme, a partir do discurso predominante de um Deus que castiga aqueles que não cumprirem as ordens estabelecidas. *Marilene*, ao ouvir a citação bíblica durante sua viagem no metrô, expressa preocupação, já que essas palavras põem em risco a vida de sua filha, *Roberta*. Não por acaso: *Juliana* e *Roberta* são mulheres transsexuais.

No entanto, essa informação em momento nenhum é dizível por *Marilene* ou *Juliana*; é uma informação que fica à mercê do entendimento do espectador, por saber que o Brasil lidera o ranking de assassinato de pessoas trans – homens e mulheres – nos

últimos anos⁵⁸, caracterizado pela transfobia⁵⁹. Entretanto, alguns indícios são fornecidos pelos realizadores, quando, por exemplo, Marilene conversa com sua vizinha, *Gilka*, que também ajuda na busca por Roberta. O seguinte diálogo acontece:

- Gilka: eu acho que já tá passando da hora. A gente tem que fazer alguma coisa. Tu tem que ligar pra polícia
- Marilene: eles tão nem aí pra minha filha, Gilka
- Gilka: eu sei
- Marilene: ninguém vai fazer nada por ela não
- Gilka: sim, eu sei, mas a gente tem que fazer alguma coisa né

Na cena que sucede o diálogo, vemos, em um plano aberto, Marilene lavar a louça, de costas, enquanto ouve um rádio. Em *off*, acessamos também que os casos de desaparecimento na região nordeste sobem, totalizando 892 casos até o momento – estatística em que Roberta se enquadra. Durante a busca de algum vestígio que pudesse indicar o paradeiro de Roberta em seu quarto, a mãe encontra uma caixa, retira uma foto da filha, a qual Juliana adverte ter sido fotografada no “aniversário de *Miquéias*”, e se depara com um objeto de vidro aparentemente sem utilidade, mas que deixa Marilene curiosa. Eis o primeiro elemento especulativo que iremos detectar; o primeiro ponto que destoa dos números e realidades já conhecidas e postuladas: a garrafa, aqui, é o elemento fantástico. Essa característica fica mais evidente quando Marilene toca no objeto que estava em cima da mesa ao ver que a garrafa produzia uma luz.

⁵⁸Ver mais em <<https://agenciabrasil.ebc.com.br/direitos-humanos/noticia/2020-01/brasil-registra-124-assassinatos-de-pessoas-transgenero-em-2019>>

⁵⁹Termo que caracteriza sentimentos e ações negativas envolvendo pessoas transgênero.



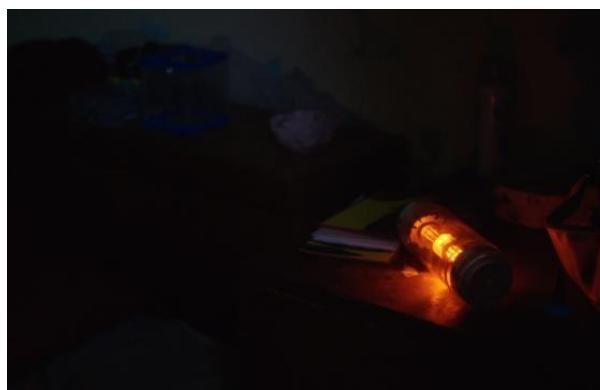
(fig 32. *Frame de Inabitável*. Marilene pega o objeto encontrado no quarto da filha)

A saga continua. A trilha sonora do filme ganha um tom de suspense a partir do momento em que a busca se torna mais determinada. Enquanto isso, Marilene permanece obstinada a saber o que é o tal objeto. Depois de espalhar o rosto de Roberta pelas ruas do bairro, a mãe se senta na cama, pensativa, tira a garrafa – que, nesse momento, estava envolta de um pano – de dentro da bolsa, põe em cima da cabeceira e, após dar um suspiro de cansaço, o ambiente é, pelo objeto, preenchido por uma luz vermelha que, além dos raios, emite um som semelhante a uma antena de rádio, como se alguém estivesse entrando em contato. Mais um dia, as mulheres seguem por hospitais e necrotérios na possibilidade de encontrar ao menos o corpo. Conforme a procura por Roberta se intensifica, vamos conhecendo aos poucos quem é a personagem. Existe, dessa forma, um cuidado em construir uma trans negra que é dissociada, a cada oportunidade, da imagem estereotipada atribuída a personagens com características similares às de Roberta, como, por exemplo, um certo “recatamento” ao sair com rapazes e a amizade com a mãe.

O tom especulativo criado pela garrafa misteriosa vai se tornando a principal chave para entender o desaparecimento da personagem, uma vez que seu corpo não é encontrado nos lugares de procura da mãe e amigas. Após voltar de mais um dia de busca, Marilene se concentra no objeto: encara-o dentro do freezer.



(fig. 33 *frame* de *Inabitável*. Plano de Marilene olhando o objeto)



(fig. 34 *frame* de *Inabitável*. Contraplano da garrafa)



(fig. 35 *frame* de *Inabitável*. Marilene pega o objeto)

A narrativa se torna, então, essencialmente afrofuturista ao lincar discussões sobre raça dentro do contexto de ficções especulativas, uma vez que se entende que elas são marcadas por possuir possibilidades imaginadas, já que, a partir do momento que

cruza elementos, situações, acontecimentos e existências que contrastem com a realidade espectral, cria uma nova elaboração de construção imaginária e existencial.

Nos minutos finais do filme, a cozinha de Marilene é integrada a uma luz dourada que a deixa incapaz de encará-la. Ouvimos que algo está descendo do alto, fazendo uma leve pressão que balança as cortinas e deixa o ambiente com um tom luminoso e angelical. Marilene olha para cima, os sons ficam cada vez mais potentes, vão acompanhando a mulher até que ela chegue no quarto de Roberta. Ela continua olhando para cima, em busca de visualizar o que permanece no campo imaginário.



(fig. 36 *frame* de *Inabitável*. Luz dourada entra pela janela da cozinha de Marilene)



(fig. 37 *Frame* de *Inabitável*. Marilene é cegada pela luz dourada)



(fig. 38 *Frame de Inabitável*. Luz dourada cada vez mais forte)



(fig. 39 *Frame de Inabitável*. Marilene começa a seguir a luz dourada)

A luz dourada dá espaço para a luz vermelha e elas oscilam de uma para a outra. Marilene percorre o som e a luz até que encontra Roberta sentada na ponta de sua cama, segurando a garrafa luminosa e com uma espécie de aparelho de *escuta* no ouvido direito. Ao ouvir o “filha?!” de Marilene, Roberta olha para a mãe e diz: “a gente tá atrasada”. Roberta segue para fora da casa, para e olha para cima, enquanto espera sua mãe que, pouco depois, toma a mesma posição. A iluminação volta a prevalecer na luz dourada, um vento forte sopra o rosto de Marilene, fazendo com que seus cabelos

fiquem bagunçados. Ela sorri, olha para a filha, projeta a cabeça ao alto, sorri novamente e fecha os olhos. Corta. Tela preta. Créditos finais.

Inabitável elucida mais uma vez a potência da exploração do termo “Space is the place”, de Sun Ra. Com o advento das igrejas evangélicas e um condicionamento voltado para o conservadorismo, esses corpos não desejáveis começaram a povoar outro(s) planeta(s), já que nesse não há mais lugar para vidas como as de mães solo e transexuais: nesse lugar onde o discurso pentecostal e fascista ganha cada vez mais espaço, a terra torna-se inabitável para corpos que não correspondem às normas conservadoras. É preciso, pois, criar novos espaços de vivência para seguir vivendo e convivendo.



(fig. 40 e 41 *Frames* de *Inabitável*. Roberta sentada na cama segurando o objeto)



(fig. 42 e 43 *Frames* de *Inabitável*. Plano e contraplano de Marilene e Roberta)



(fig. 44 e 45 *Frames* de *Inabitável*. Roberta e Marilene olham para o céu, a espera da nave)



(fig. 46 *Frame* de *Inabitável*. Marilene, ao lado de Roberta olha para os céus)

3.5 *NEGRUM3* E A OCUPAÇÃO DOS ESPAÇOS

Já ao iniciar o filme, ouvimos, pela *voz over*, avisos relacionados ao conteúdo que se seguirá:

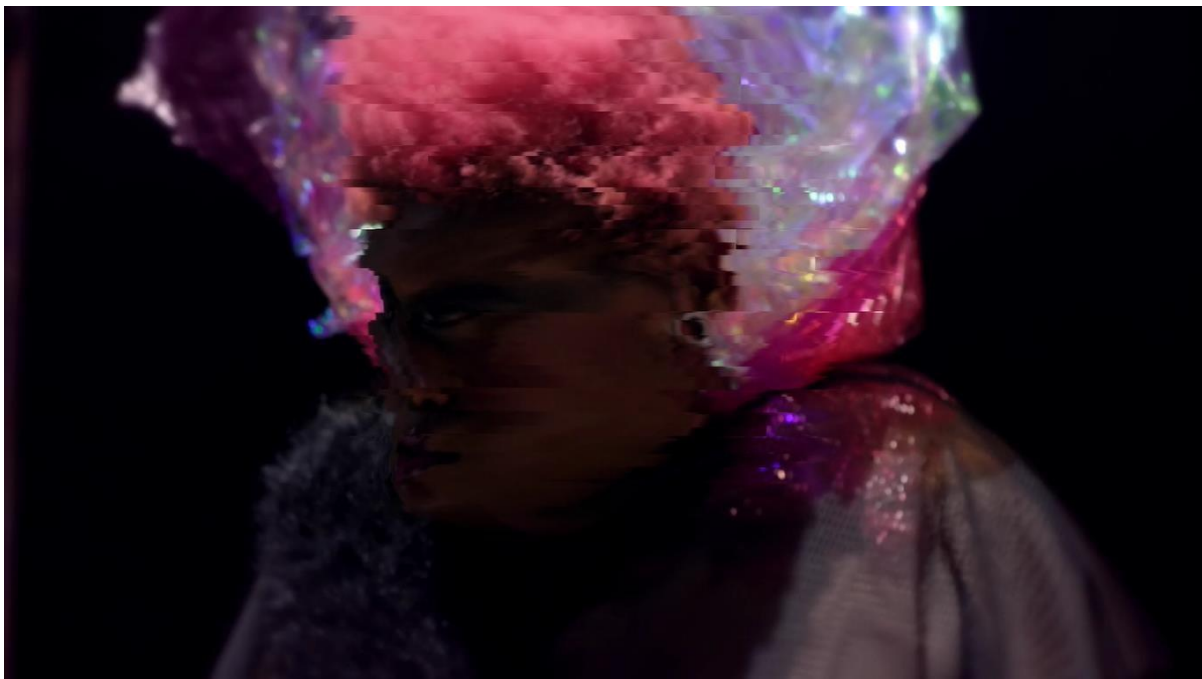
essa cena contém nudez, corpos bioquimicamente modificados, quimeras, máquinas, automutilação, crises existenciais, empoderamento questionável, feminismo degenerado, ruídos, jargões pós-modernos, plágio, academicismo barato, violência gratuita, saliva, sangue e outros fluídos (*NEGRUM3*, 2018)

Essas palavras, ditas por uma espécie de robô, indicam que o que será visto questiona, por vários meios, a ordem social. Ao finalizar com “*por favor, deixe espaço*”, essa mesma voz, que dá o indício, evidencia que as imagens e sons que virão não pedem licença para entrar, elas existem e precisam ser celebradas. Os créditos iniciais terminam. *Fade in*, um corpo negro gordo com cabelos crespos pintados de rosa aparece em tela em plano médio. Plano aberto, o mesmo corpo agora usa uma sunga branca. O corpo permanece estático. Corta. Um espelho quebrado em um fundo preto, um espelho transversal que forma uma espécie de mapa com cacos de vidro é mostrado através de planos detalhes. Plano aberto, o corpo de *Eric* se aproxima do espelho em um tom de enfrentamento e coragem. Ao se aproximar, Eric toca o espelho fazendo uma repelação do seu corpo, que ganha impulso para trás e faz um ruído na imagem. Roupas coloridas aparecem no cenário – vestidos, calças, blusas, perucas, sapatos de salto... –, estão penduradas e espelhadas pelo palco.

Através do espelho quebrado, Eric vai se montando: veste roupas, passa um batom rosa. Monta-se e se desmonta com as roupas que estão no palco. Por fim, veste um vestido rosa com luvas rosa-choque, põe óculos, também rosa, no rosto, passando por seus cabelos crespos. Vira-se e olha outra roupa. Corta. Essa cena inicial demarca o caráter ficcional de *Negrum3*, que, ao mesclar com imagens captadas nas ruas, acompanhando Eric pelas festas e as breves entrevistas ao longo do filme, adota o hibridismo para dimensionar as experiências de corpos negros que vivenciam o espaço público como um lugar de celebração dos corpos plurais.



(Fig. 47 *Frame de Negrum3*. Eric confronta o espelho quebrado)



(Fig. 48 *Frame de Negrum3*. Rosto de Eric sobre uma interferência na imagem)

“*É bem estranho a sensação de não ser aceito pela sociedade*”, diz Eric, em *off*, mesclando com outras vozes que tensionam o tratamento que recebem diariamente de uma socialização que normaliza a branquitude⁶⁰. Ao mesmo tempo que essas vozes dão seus depoimentos, Eric transita pelo palco, agora portando um vestido preto com capuz metalizado; ele encara o espelho e lida com as violências que participam ativamente no modo auditivo. Aqui, as imagens vão ganhando ruídos produzidos, como se uma antena de televisão estivesse sendo conectada. Sons e tiros disparados e sirenes policiais são acionados. Eric contorce seu rosto e corpo; planos fechados de seu rosto no metrô, encarando a câmera, são intercalados com seu corpo se debatendo no chão do palco. O caos é instaurado. O espelho quebrado permanece lá, ora para lembrá-lo de quem ele é, ora para confrontar as imagens já pré-estabelecidas para esse corpo, de modo a enfrentar a construção recebida através das imagens e mídias culturais.

As imagens ruidosas permanecem, agora ouvimos em *off* o poema musicado de Victoria Santa Cruz, “Gritaram-me negra”⁶¹, que, através da palavra, reverte o racismo linguístico que nomear o outro de *negro/a* ganhou ao longo dos anos. Em paralelo, a voz de Eric conta sobre a aceitação de sua estética. No ápice do poema, quando a

⁶⁰ Termo que denota a etnicidade branca como lugar estrutural.

⁶¹ Ver em <<https://www.youtube.com/watch?v=RIjSb7AyPc0>>

palavra *negro* ganha um tom dançante e podemos sentir os tambores, as cenas são interpeladas pelo contato de Eric com outros corpos pretos na rua: seja abraçando, seja dançando, seja existindo. Os frames vão sendo modificados no ritmo do tambor; a cada troca, um novo – ou novos – corpo vai surgindo na tela. Diversos corpos, diversos cabelos, maquiagens, roupas, vários tons. Todos negros.

Do palco, o espectador é levado para a casa de Eric. É nesse momento que ele se apresenta através de closes que evidenciam suas sobrancelhas tingidas de rosa, no mesmo tom que o cabelo: Eric, 19 anos, produtor de festas e *performer*. Assim, somos aproximados pelo humano que compõe a persona. Na conversa informal com o diretor Diego Paulino, o produtor conta sobre sua relação com a internet e os ataques racistas e homofóbicos que recebe, expondo, dessa forma, as violências que perpassam por seu corpo. Da conversa, passamos a vê-lo se arrumando para uma festa, usando termos como “branca maluca” e “bem cisgênera”⁶² para nomear a forma como estará vestido.

Acompanhamos Eric em sua trajetória até a primeira festa pelas ruas, pelo transporte público. A câmera não esconde os olhares assustados e curiosos que pessoas que cruzam com ele o lançam: é o olhar lidando com o novo. Ao chegar na festa, mais abraços, mais corpos pretos dançantes, mais celebração. O espaço mostrado é plural, divertido e alegre. Corta. Tela com o título do filme: *Negrum3*. *Ne-goo-mi*.



(fig. 49 *Frame de Negrum3*. Eric recepcionado na festa de rua)



⁶²Cisgênero, dentro dos estudos de gênero corresponde aquele ou aquela que se identifica com a identidade de gênero atribuído à ele/ela ao nascer.

(fig. 50 *Frame de Negrum3*. Eric recepcionado enquanto amigas dançam)(fig. 51 *Frame de Negrum3*. Mulheres negras na festa de rua)

A partir desse ponto, o caráter ficcional retorna. Um homem negro está sentado, tendo seu cabelo crespo penteado por alguém com quem não temos contato, só temos acesso aos seus braços. A iluminação é avermelhada, o plano fechado no rosto do rapaz transparece enfrentamento, seus olhos estão direcionados para a câmera. Ele não desvia o olhar. O plano vai se abrindo: quem penteia o cabelo com um pente garfo se assemelha com a tipologia de *Obaluaê*⁶³, só que, ao invés da vestimenta de palha, vemos paetês vermelhos. Entre planos abertos, médios e ruídos na imagem, o rapaz anuncia o Manifesto pelo espaço preto. Plano aberto da cidade vazia. Durante o pronunciamento, cenas e grupos de pessoas negras em terraços são intercaladas. O manifesto começa:

Na minha pele preta tão escura quanto a noite carrego a história de gerações. Da minha e das passadas. Carrego as vozes daqueles que vieram antes de mim e resisto hoje em nome daqueles que virão depois. Se a minha pele preta é meu manto de coragem uso de sua proteção para avançar e perdurar o cotidiano, contrariando estatísticas, desviando de projéteis de chumbo que me miram na luz do sol qual o brilho da lua. Não importa o tecido ou o lençol que me cubra (NEGRUM3, 2018)

Enquanto o manifesto é citado, imagens espaciais são lançadas, com protagonismo de corpos negros, bem como a imagem desses corpos nas festas de rua. Após a última frase, uma tela preta anuncia a interrupção de algum evento em *off*: a fala se refere a um discurso de reintegração de posse do espaço, concluindo que os espaços públicos que hoje negam os corpos pretos são e fazem parte da construção feita por esses mesmos corpos anos atrás, tornando-se, assim, devedores da sua inserção nesses ambientes.

⁶³Orixá presente no Candomblé e Umbanda, o pai da Terra.



(fig. 52 *Frame* de *Negrum3*. Pessoas negras no terraço)



(fig. 53 *Frame* de *Negrum3*. Vista aérea de pessoas negras no terraço)



(fig. 54 e 55 *Frames* de *Negrum3*. Pessoas negras no terraço com luzes)

“A minha pele preta escura e sombria”, continua o manifesto, “reluz como as estrelas do firmamento a cada dia vivido. Das histórias de luta que carrego em minhas veias, cabelo, boca e nariz.” E segue sendo intercalado por outros corpos de mulheres e homens negros que objetam à heteronormatividade⁶⁸. A citação continua: “(...) **busco força para reinventar um futuro onde a existência, minha e dos meus irmãos seja a própria ideia fundamental de ser humano**”. Olhar direcionado para o espectador. Com esse grifo, trago a filosofia afrofuturista posta em palavras no filme de Paulino, concretizando, assim, a ideia do conceito não só atribuída à performance e à estética, mas, principalmente, como conceito filosófico. O texto prossegue com imagens abstratas que dão espaço para o/a espectador/a negro/a imaginar o que foi dito:

“Aspiramos aos cosmos pela simples possibilidade de sonhar. Aspiramos ao espaço sideral para além do etéreo e longínquo. Mas também ao espaço em sua forma mais literal. Espaço”.

O filme traz, então, o depoimento de outro performer negro, Félix Pimenta, sobre a importância de ocupar lugares de destaque em festas: “Lutamos pela individualidade de nossos corpos e a pluralidade da nossa negritude ao exercer as múltiplas formas de ser”. Mais rostos pretos, dessa vez com os olhares posicionados diretamente para a câmera.

Não introjete em nossas veias suas ideias pálidas, esquálidas. Ou as máximas retrógradas que delimitam a sexualidade e gênero. Nossos corpos negros e celestes são maiores do que isso. Juntos escurecemos o céu desbotado em busca de recriar nosso presente. Reconhecemos a força daqueles que vieram antes de nós e concebemos o futuro àqueles que estão por vir. (NEGRUM3, 2018)

Finaliza dessa forma o Manifesto pelo espaço preto. Os rostos e corpos humanos são substituídos por frames de *Space is the place*, trazendo a nave espacial de Sun Ra em posição a criar esse espaço coletivo, plural, possível e sensível, que até então somente é imaginado. A passagem das imagens ficcionais de Ra traz o depoimento de *Aretha Sadick* – atriz, modelo e cantora –, contando sobre o lugar de *Negrum3*: potencialidade viva e alegre. A nave de Sun Ra é alternada com a nave de Aretha; ela se torna a responsável por decolar, levando pessoas negras para um mundo possível através da música. Essa nave tem uma longa escada que conecta esse espaço ao céu, é cheia de tons dourados e *Aretha* desce degrau por degrau entoando sua musicalidade mágica e ancestral: “Enegritamos por meio de vozes amplificadas. A todas, todes e todos do continente. The time is coming. A hora, o dia, o momento, ter de volta o que é nosso. Lembrem-se! Viemos de lá trazidos à força”. Aqui, a ideia de diáspora africana fica evidenciada, evocando o conhecimento a um pertencimento passado.

O plano se abre, vemos todos os detalhes da nave. *Aretha* continua: “reinos, reinados, rainhas, legados, tesouros, impérios, pirâmides, faraós, famílias, histórias, costumes, linguagens. Amores, afetos, riquezas e coroas deixadas para trás”. Planos detalhes de seu rosto. Plano médio: “hoje, vamos olhar para o futuro de onde tudo começou”. Eric está ao seu lado, na escada. Apontando para ele, ela prossegue “esta é a independência do corpo negro. Panteras soltas e livres vão devorar você”.

Livres. Livres. Ilê. Ayê. Axé. Ação! O negrum3 da noite que chega, quem as detona não deita na magia do escuro, poder, nenhum macho deita você. (...) chegando no topo enegrece o branco desgosto. Ele sabe que eu faço chover, essa chuva faz ele tremer. Essa chuva faz ele tremer. Seu corpo é toda sua vida (...). Seu brilho é universal, constelação, negritude fatal. Wgg vem mais que tá pouco, quero tudo e não o seu troco. Apresento reis e rainhas, o negrume da noite que brilha. (NEGRUM3, 2018)

O ato musical da narrativa de Diego Paulino impulsiona a ideia de *sankofa*, o volte e pegue, rememorando também a mitologia de Sun Ra com os elementos egípcios e, além de tudo, trazendo a reminiscência de todo legado do Egito Antigo (Kemeet) e toda a interferência com o trauma colonial (KILOMBA, 2019). A música é finalizada com Aretha trazendo nomes de personalidades negras importantes para a história dos movimentos negros em alguma instância: Zózimo Bulbul; Spike Lee; Jup do Bairro; A trava Linn – referindo-se à Linn da Quebrada, mc e cantora que traz sua vivência travesti negra para a música; Carolina de Jesus, escritora negra periférica; Dandara e Zumbi; Mandela, Mike Blanco, Solange; Beyoncé; Marlon Riggs; Martin Luther King; Malcom X; Zézé Motta; Chica da Silva, Taís Araújo; Lupita Nyongo. Marielle presente! Corta; tela preta com as palavras “Matheusa Vive”.



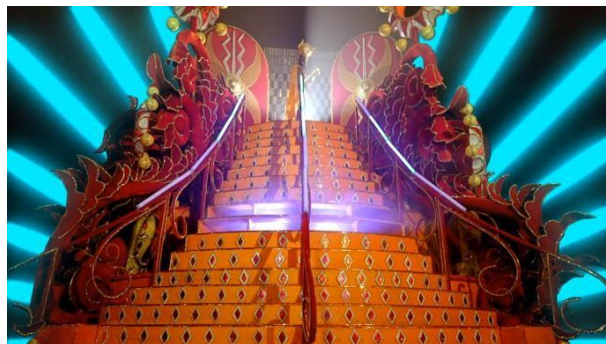
(fig. 56 Frame de *Negrum3*. Aretha na nave)



(fig. 57 *Frame de Negrum3*. Plano fechado de Aretha)



(fig. 58 *Frame de Negrum3*. Plano aberto de Aretha na nave)



(fig. 59 *Frame de Negrum3*. A nave)



(fig. 60 *Frame de Negrum3*. Aretha encarando a câmera)



(fig. 61 *Frame de Negrum3. Eric e Aretha na nave*)



(fig. 62 *Frame de Negrum3. Eric e Areta em referência ao filme Pantera Negra*)



(fig. 63 *Frame de Negrum3. Detalhe do punho cerrado de Aretha*)



(fig. 64 *Frame de Negrum3. Aretha performing*)

A concepção de trazer nomes no fim de um média-metragem recheado por tantos corpos e rostos traz o entendimento de demarcar esses espaços de tanta luta travada por essas personalidades. Trazê-los dentro de uma tela de cinema é um gesto de rememoração e persistência em seguir, fazendo com que esses nomes não sejam apagados, já que a luta continua. O afrofuturismo, como visto em *Negrum3*, está atualmente relacionado à moda e à estética, meios pelos quais o termo vem tornando-se conhecido. No caso de grupos LGBTQI+, a utilização do termo corresponde, também, a uma tentativa de recuperação da vida sendo atribuída aos grupos, pensando que, na lógica binária colonial, esses corpos são facilmente desconsiderados e descartáveis. Como destaca Laura Burocco:

No Brasil, o termo assume uma pegada ativista e de resistência - especialmente por pessoas LGBT queer negras - contra uma sociedade excludente, racista e violenta cujo racismo, por longo tempo disfarçado dentro do construído imaginário cordial (Buarque de Holanda, 1995:139), finalmente está sendo desmascarado e denunciado. (BUROCCO, 2019. Online)

Ao defender o afrofuturismo como uma ferramenta para o pensamento decolonial, juntamente com o perspectivismo ameríndio, a autora postula também que, ao inscrever o termo dentro do conceito apenas estético e da moda, tende-se a um esvaziamento de sentido, uma vez que, a partir do entendimento geral, concebê-lo por

meios apenas visuais – como é o caso das festas de rua – contribui para a lógica moderna ocidental, que tem como centro o consumo e as relações de poder – o que não é o caso de *Negrum3*, tendo em vista que todos os corpos e depoimentos atribuem uma luta política ao termo. Por ser construído a partir do hibridismo entre documentário e ficção, *Negrum3* consegue formular diretamente o conceito do afrofuturismo a dois momentos ficcionais: a leitura do manifesto e da partida da nave de Aretha.

Contudo, mesmo com os apontamentos de Burocco, a diretriz de Paulino de encontrar nas ruas o lugar para o termo ganha profundidade, com a lida do manifesto sendo um gesto de voltar e pegar (*sankofa*) os espaços proferidos por corpos pretos. Nesse intento, o lugar, aqui, não se refere somente ao arquitetônico, mas é entendido “à la Sun Ra” como um espaço de disputa de visibilidade e redistribuição do poder, mas também como territórios conceituais em que possam existir outros corpos, desejos, sexualidade e formas de viver – esse sim atrelado a uma visão decolonial. “Um ensaio sobre a negritude, a sexualidade e as aspirações espaciais dos filhos da diáspora”, essas linhas referentes à sinopse de *Negrum3* indicam o posicionamento do filme concebido como afrofuturista: é a reelaboração constante do termo. Aqui, o corpo-performance está presente o tempo todo em diferentes corpos: as existências vivas e alegres desses corpos são as próprias brechas como pretitude. Porém, ainda assim codifica em *Aretha* o corpo performático central, já que é ela quem abre a nave espacial que conduz um novo pensamento através da música. Diferente de *Chico* e *Inabitável*, analisados anteriormente, o filme, que se inicia com um corpo negro sozinho encarando o espelho quebrado e se encerra em múltiplas vivências, contorna o imaginário para codificá-lo no concreto, nos espaços territoriais ocupados por pessoas negras, ato que conduz o passado – presente e na sua reelaboração, marcada pela presença corporal – na pretensão de traçar outras linhas para o futuro.

3.6 CARTUCHOS DE SUPERNINTENDO EM ANÉIS DE SATURNO, A EXTRATERRITORIEDADE

O curta-metragem⁶⁴ definido enquanto *ficção afrofuturista*, de 20', dirigido por Leon Reis, articula o pensamento mitológico de Sun Ra (anéis de saturno) com o universo pop e tecnológico dos jogos eletrônicos de supernintendo dos anos 1990. Com isso, cria uma elaboração de que a disputa de espaços e o debate racial faz parte de um jogo. O filme abre justamente apresentando a ideia de um jogo, exibindo um mapa e trazendo o leitor para o local onde o jogo-narrativa se inicia: estamos em Vila Velha, Ceará. Na primeira cena de *Cartuchos de supernintendo*, vemos o personagem *Cecil* indo para um *rolê*, ao encontro dos amigos, constatando que sua bicicleta está quebrada. O cenário é uma rua vazia e escura. *Cecil* para em uma encruzilhada e, nesse ponto, percebe que não conhece o lugar onde está – encruzilhada, para a Umbanda, é o local onde são ofertadas as oferendas para Exu, entidade responsável pela comunicação, o senhor do movimento. Para Luiz Rufino, a perspectiva da encruzilhada é que

Interpretada, a partir de sabedorias fronteiriças da diáspora africana, compreende-se como um campo de possibilidades e tempo/espço das presenças e potências de Exu. Em outras palavras, praticar estripulias no campo do saber configura-se como um exercício crítico que propõe o lançamento de diferentes perspectivas do mundo em uma dinâmica cruzada. Cada intersecção gerada nesses cruzamentos compreende-se como uma fronteira que ressalta a emergência de outros caminhos que a invenção e releitura do mundo. (RUFINO, 2016, p.56)

É noite. Nesse primeiro momento, o personagem se encontra com outro rapaz negro que, em um primeiro momento, aparenta estar em situação de rua, já que está sentado em um colchão branco com uma espécie de lençol dourado. Esse personagem, não nomeado, chamaremos aqui *Personagem 2*. Ele inicia um diálogo com *Cecil* perguntando se aceita brincar com ele, estendendo-lhe a mão que possui um jogo eletrônico. *Cecil*, visivelmente confuso e amedrontado, pergunta se o rapaz conhece algum lugar para consertar a bicicleta tarde da noite e recebe como resposta: “*Guarda ela aí em algum canto, mais tarde desenrolo um lugar pra consertar ela*”. O jogo entre os personagens começa aqui. *Cecil* apresenta sua condição de sujeito negro em um

⁶⁴ Cartuchos de Supernintendo em anéis de saturno (2018) pode ser visto em <[Audiovisual | Curta-metragem "Cartuchos de Super Nintendo em Anéis de Saturno" \(2018\) - YouTube](#)>

ambiente branco, contando sobre os amigos e o lugar de onde veio; o outro personagem também se apresenta, dizendo ser novo no lugar e que “a polícia enche o saco de vez em quando”. A partir desse diálogo, os dois iniciam uma caminhada juntos. *Cecil* conduzindo a bicicleta e *Personagem 2* olhando para a tela do jogo eletrônico.



(fig. 65 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Cecil e Personagem 2 caminham juntos)



(fig. 66 *Frame de Cartuchos de supernintendo...* Cecil e Personagem 2 se encontram)

Reis traz, a partir do universo juvenil dos jogos eletrônicos, uma dicotomia entre jogos de poder envolvendo a relação entre raça e classe, aproximando o espectador dessa dinâmica a partir da brincadeira. Com tons levemente cômicos, como no momento em que o *Personagem 2* diz “*tu tem cara de estudante pra ser tão lesado desse jeito*”, ao perceber que *Cecil* não compreende os discursos racistas dentro de um contexto de uma sociedade marcada pelo mito da democracia racial, boa parte da intenção do filme se dá na problematização desse mito, como veremos mais adiante.

Cecil, o rapaz que veste camiseta de manga comprida e tem os cabelos curtos e baixos, contrastado com o personagem sem camisa, vestido apenas com um short amarelo e cabelo *Black Power*, está no *nível 1*, lugar em que, proeminentemente, esse discurso da democracia racial prevalece, sendo estabelecido que pessoas desse nível possuem um passe para livre passagem entre bairro e centro (algo similar é sugerido em *Branco sai, preto fica*). Nesse nível, *Cecil* entende ser um local perigoso e é advertido por *Personagem 2* que há regras que cerceiam o espaço por meio dos *Lanternas Brancas*, que não sabemos exatamente do que se trata até uma espécie de monstruosidade começar a perseguir os meninos. Uma perseguição se inicia, dentro da narrativa do game, e poderíamos dizer que seriam as criações narrativas do jogo – os monstros que aparecem para movimentá-lo –, uma vez que o filme de Leon Reis se inclina na lógica narrativa dos jogos de RPG⁷⁰, sigla que pode ser traduzida como Jogo de interpretação de personagens. Uma trilha sonora de aventura e adrenalina é acionada, somos levados pelos pés que correm e uma garra, um tanto quanto monstruosa, tenta alcançá-los. A partir do fato de *Cecil* não mais conseguir se mexer, ficando preso no chão, ele é atingido pela garra que o leva para dentro de um cartucho. Corta.



(Fig 67. *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Cecil é capturado pelo monstro)



(Fig. 68. *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Cecil começa a entrar no jogo)



(Fig 69. *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Cecil pede ajuda enquanto é forçado a entrar no jogo)

A próxima cena é uma sequência do filme *O nascimento de uma nação* (1915), dirigido por D. W Griffith, filme que, dentro da história do cinema mundial, é concebido como o primeiro filme narrativo, marcado como um dos filmes mais lucrativos da

história, pelo uso do *Black face*⁶⁵ e por retratar a Ku Klux Klan⁶⁶ de forma heroica, sendo responsável pelo seu ressurgimento. Atualmente, muito se tem confrontado a ideia de um filme assumidamente racista ter tanto destaque na história do cinema, sendo estudado por milhares de pessoas, inclusive pessoas negras, as quais têm que entendê-lo como parte de um discurso aceitável “para a época”. Essas demarcações que Leon traz para o filme compactuam com a ideia do jogo, uma vez que, enquanto criador de narrativa, diretores/as negros/as precisam negociar essas informações, estando sempre entre o jogo do sistema-mundo.

A narrativa comparada à de um RPG amplifica a ideia de jogos sociais a partir do marcador racial, uma vez que as temporalidades e territorialidades ganham novas dimensões dentro de um discurso de democracia racial, por exemplo, mas ao mesmo tempo potencializa a fuga desse jogo a partir da entrada literal no supernintendo, ou seja, no mergulho de si para entender o que está sendo personificado dentro dessa relação – e é a figura do *Personagem 2* que funciona como um impulsionador para esse movimento acontecer, tal como o corpo performático e mitológico de Sun Ra. Nesse sentido, o diretor Leon Reis entende o afrofuturismo como

uma tentativa de imaginar realidades paralelas em que corporeidade negra esteja implicada, não só o simples gesto de estar atuante dentro de uma fabulação mas que sua própria implicação existe até mesmo num campo que transcende uma fisicalidade, acredito que seja possível falar de uma negritude que não se defina somente pela fisicalidade, pela simples exibição e literalidade do corpo visto, nossas cidades foram levantadas por fantasmas negros e indígenas e é possível também utilizar do afrofuturismo na percepção de seus rastros, acredito que até a questão não é sobre olhar para o futuro mesmo, mas como digo, por outra realidade que enfim acaba também girando junto o futuro e nem só sobre visibilizar o rastro negro mas sua relação com outros, é descobrir formas de falar o indizível e com fantasmas (REIS, 2020)⁶⁷

Assim, falando o indizível de outras formas, Reis fabula a relação da corporeidade negra nos espaços sociais, tendo a premissa da intelectualidade como o maior exemplo, uma vez que há um discurso preponderante de ascensão social através do acesso à academia. No “universo paralelo”, *Cecil* recebe a ligação dos pais, que o

⁶⁵ Quando pessoas brancas interpretam pessoas negras através da pintura facial.

⁶⁶ Grupo que pregava a supremacia branca surgido após a Guerra civil americana ocorrida entre 1961 e 1965, conhecida como Guerra da Secessão nos EUA.

⁶⁷ Informação obtida em trocas de e-mails com o diretor.

alertam sobre a condição de permanecer com o passe: “*se ao menos as notas estivessem boas*”. Na cena em que ouvimos, em *off*, a comunicação entre pais e filho, só há um telefone vermelho em quadro, evidenciando o caráter discursivo da possibilidade de a juventude negra alcançar um outro lugar através do estudo, uma vez que, ao não visualizarmos rostos, o espectador – principalmente espectadores/as negros/as – podem cocriar a cena em sua imaginação a partir da memória da repetição desse discurso. No entanto, para *Cecil*, a condição de ser um bom aluno o levou exatamente para outro lugar – um lugar de pertencimento, confrontado com a persona que criou até então, que foi preenchido a partir do momento em que reconheceu seu lugar enquanto homem negro diante dos questionamentos levantados pelo corpo performático de *Personagem 2*.
2.



(fig. 70 Frame de *Cartuchos de supernintendo*. Cecil e Personagem 2 assistem ao *O nascimento de uma nação*)

Cecil não responde o telefonema dos pais, que ouvimos através do *off*, e rejeita, por uns instantes, a ligação dos amigos – está em uma espécie de transe com o filme *O nascimento de uma nação* em exibição na sua frente. Ao atender o telefonema dos amigos dizendo que chegaria em alguns minutinhos, é apreendido pelo Personagem 2, que lança cédulas de real para cada comportamento aceitável por e para seus amigos brancos:

10 pelos sorrisos constantes da semana passada; 10 pelo não estranhamento diante da mãe do Fernando que te chamou de “aquele neguinho”, 5 pelas obediências de calado transformadas em piada em salas de aula e aqui tem

mais 5 que você não vai receber porque sujou o banheiro da escola com suas lágrimas. Eles não vão mais precisar de você hoje. (CARTUCHOS DE SUPERNINTENDO EM ANÉIS DE SATURNO, 2018)

O que Leon Reis possibilita, por meio dessa fala curta, é uma breve síntese do que Frantz Fanon escreveu em *Pele negra, máscaras brancas*: as condições às que pessoas negras são submetidas inconscientemente para serem alocadas – com ressalvas – dentro de um território que denota conceitos eurocêntricos como demarcação e ápice social e estético. Há outros momentos em que a tese de Fanon aparece visualmente, como os closes de mãos aplaudindo Céu enquanto ele discursa algo conivente com o pensamento majoritário.

Tu pode pegar isso aqui ou então ficar aqui perdido que nem um idiota porque já basta da porra de um camburão sem parede. Lá onde as luzes artificiais não apagam as estrelas e tu conhece as ruas fora dos mapas de papel onde possa te encontrar. Mas a escolha é tua. (CARTUCHOS DE SUPERNINTENDO EM ANÉIS DE SATURNO, 2018)



(Fig 71. Frame de *Cartuchos de Supernintendo*. Dedos brancos apontados para Personagem 2)

Com essas palavras, *Personagem 2* argumenta sobre uma possível tomada de consciência das relações sociais na vida de uma pessoa negra. Assim como *Sun Ra*, é alguém vindo de fora quem indica o caminho para uma vida libertária para a população negra e, nesse caso, em *Cartuchos de Supernintendo em anéis de saturno*, esse exercício

de se entender como sujeito⁶⁸ é caracterizado por uma desobediência que parte da ideia basilar de encarar as fissuras de uma identidade racial no Brasil. O controle de videogame entregue pelo personagem é o próprio controle da vida – no sentido individual, já que, ao proferir as frases acima, ele está considerando que essa desobediência parte de uma individualidade e não coletivamente, fruto de várias rasuras na história e da percepção identitária.



(fig. 72 *Frame de Cartuchos de Supernintendo. Mãos brancas seguram os pés de Cecil*)



(fig. 73 *Frame de Cartuchos de Supernintendo. Personagem 2 mostra o controle para Cecil*)

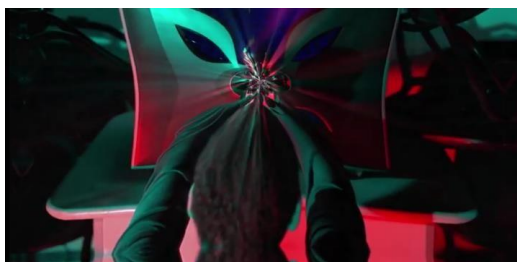


(fig. 74 *Frame de Cartuchos de Supernintendo. Cecil pega o controle*)

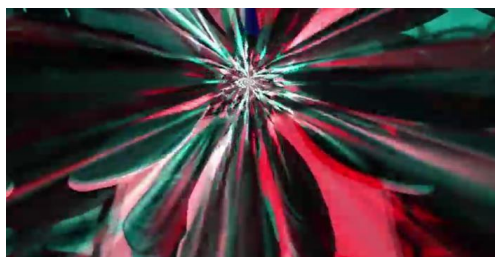
⁶⁸ Dentro do conceito proposto por Grada Kilomba (2019)



(fig. 75 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 aponta uma luz branca para os pés de Cecil, que o solta)



(fig. 76 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Cecil é absorvido pela TV)



(fig. 77 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Cecil torna-se uma imagem)

O controle como elemento mágico solta luzes que brilham como um tesouro encontrado. A partir do momento que *Cecil* o toca, vários olhos aparecem na tela, como uma declaração de se passar a enxergar aquilo que não se via anteriormente. *Cecil* o pega, desliga a TV e passa a controlá-la. Ela, então, o absorve. Aqui, o controle da TV corresponde diretamente ao entendimento dos condicionamentos sociais e políticos que a cultura imagética impõe, uma vez que

Existe uma conexão direta e persistente entre a manutenção do patriarcado supremacista branco nessa sociedade e a naturalização de imagens específicas na mídia de massa, representações de raça e negritude que apoiam e mantêm a opressão, a exploração e a dominação de todas as pessoas negras em diversos aspectos. (HOOKS, 2019, p.33)

Na sequência seguinte, *Cecil* é carregado pelas ruas pelo *Personagem 2*. Em um plano médio, vemos os dois no colchão do *Personagem 2*, o mesmo do início do filme – Céu está acordando, sem forças, e, ao questionar por elas, obtém “*só quando a gente volta pra casa as feridas param de se esconder*” como resposta. Um manto dourado e brilhoso é posto sobre os dois, que dormem. Corta. Na cena seguinte, só *Cecil* está deitado no colchão, que agora não possui o manto dourado. A câmera está angulada num contra plongée em um plano médio. Ao se debater no colchão e olhar para cima – cruzando o olhar diretamente com a câmera –, *Cecil* vê o personagem tomado pela sua grandeza real: alto, com a manta que é, na verdade, uma blusa. Em um *plongée* que tem o universo como plano de fundo, o personagem, olhando para cima, diz:

Aqui onde se ouve estrelas e se vê dor é onde tuas cascas podem cair. E o teu bálsamo é uma roupa que escorre pelo corpo. O buraco negro da tua pele rodopia todo o cosmos em ti. Teus braços serão os anéis de Saturno desprendidos em asas. Essas costas, recheadas de nebulosas bombeiam poeiras cósmicas, surfando alto tua cabeleira. Segue o translado do teu coração negro e os teus cachos se abraçam como tuas outras partes orbitantes na galáxia do Vila Velha. Agora tua rota espacial será costurada e todo esse preto falado vai renascer de nome Makuro. (CARTUCHOS DE SUPERNINTENDO EM ANÉIS DE SATURNO, 2018)

O elemento futurista, nesse filme, produz um monólogo que finaliza a obra, deixando o espectador com a presença brilhosa e fantástica daquele que conduz *Cecil* ao plano das estrelas – o plano calcado para a população negra a partir de sua ciência enquanto um sujeito negro situado no plano Terrestre, na América Latina e, mais especificamente, no nordeste brasileiro, Ceará. O plano de fuga, aqui, é o próprio encontro com esse corpo-performance que, assim como uma entidade, aparece para fabular uma existência do mesmo corpo, mas com outra perspectiva – a perspectiva kemética de sujeitos negros como filhos das estrelas.



(fig. 78 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 revela sua forma original)



(fig. 79 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 em monólogo)



(Fig 80 *Frame de Cartuchos de Supernintendo*. Personagem 2 retira uma espada da cintura)



(fig. 81 *Frame de Cartuchos de supernintendo*. Personagem 2 decreta liberdade à Cecil, renomeando-o a Makuro)

3.7 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A partir das análises realizadas no tópico anterior, podemos notar uma repetição do discurso proposto por Sun Ra em *Space is the place*. Todos os filmes aqui analisados adotam a fuga – atrelada à *fugitividade*, uma das características marcadas por Kênia Freiras no Capítulo 2 – ou construção de um outro mundo como caminho possível para corpos negros e dissidentes. Vale considerar que a presença das narrativas negras na ficção especulativa é consideravelmente nova, entendendo que as demandas do cinema negro sempre foram muitas e diversas, atreladas às discussões raciais cinema afora.

Entender que a proposta de Sun Ra é a primeira e quase única noção que se tem quando pensamos em afrofuturismo faz parte de um processo de entender as latências das descobertas de pesquisas referentes à África e às filosofias encontradas nas culturas africanas. Dois dos expoentes da filosofia africana no Brasil são Katiúscia Ribeiro (UFRJ) e Renato Nogueira (UFRRJ), professores e pesquisadores que levantam o legado africano e kemético na filosofia. Ou seja, o epistemicídio a partir de referências negras contribui para uma falta de imaginação estética.

Dessa forma, os autores atentam mais uma vez para o apagamento das culturas do continente africano e agora, na contemporaneidade, a ideia de *sankofa* se atrela numa busca mais profunda. Se hoje observamos essa volta à ancestralidade para, então, darmos continuidade aos processos de vida – em contraposição à necropolítica –, é para mantermos a força de seguir em frente, uma vez que entendemos que esta terra, inscrita

no sistema-mundo colonial, é inabitável e, portanto, precisamos ocupar outros e novos espaços, embora para saber quais espaços são esses, precisemos especular ainda mais para descobrir.

Outro filme que podemos atrelar ao afrofuturismo, mas que não foi considerado nesta análise, é o *República*⁶⁹, curta-metragem dirigido por Gracê Passô durante o período de isolamento social enfrentado em decorrência da pandemia instaurada pelo vírus da COVID-19. Com tantas discussões, atualmente, sobre as mudanças do que é considerado normal e o que seria o *novo normal* pós-pandemia, há um atrevimento em questionar todas as estruturas que mantêm esse normal em pé. No filme de Passô, a personagem interpretada pela diretora – que também é atriz – é acordada por um telefonema que a lembra da realidade onírica do Brasil: o Brasil é um sonho. Diferente dos filmes aqui analisados – em que a possibilidade de existir em outro lugar é o próprio sonho –, em *República* é ele que a traz para a realidade. É na dimensão alegórica que podemos enfrentar nossas angústias, anseios e realidades. Ao performar para uma câmera que, para além de materializar, projeta e nos traz percepções, Passô faz da ficção a própria alucinação do real.

Todavia, em descompasso com a paisagem alegórica e mítica de Sun Ra, na qual os filmes aqui analisados se baseiam, o sonho-realidade em *República* é desconstituído de imagem. O que vemos do sonho é a mesma ambiência da realidade, porém esse despertar está na dimensão imaginária. O que fazemos depois que acordamos? Qual o passo adiante? Se não existem naves – ou, pelo menos, não construídas para cada mundo não possível –, como nos mobilizamos para a criação de mundos possíveis? A ficção especulativa ainda assim deixa um caminho a percorrer: imaginando.

Esta pesquisa foi estruturada a partir do entendimento dos eixos de performance, *pretitude* e fabulação como atribuições ao afrofuturismo e entendendo, também, a característica fugitiva do termo como essencial para o conceito no Cinema brasileiro, uma vez que consiste em fabular tanto uma rota de fuga das inscrições do sistema-mundo como também nas atribuições do Cinema Negro dentro do realismo. A performance, enquanto uma brecha no marcador do Cinema Negro brasileiro contemporâneo aproxima-se da leitura performática e mitológica de Sun Ra, tendo em

⁶⁹ Pode ser visto em <<https://vimeo.com/423769303>>

vista que o campo de força que abre essa lacuna é de ordem externa, assim como *Aretha* em *Negrum3*, *Personagem 2* de *Cartuchos de Supernintendo* em *Anéis de Saturno* e, de maneira menos direta, *Nazaré* em *Chico* e *Roberta* em *Inabitável*.

Outro elemento importante que vale a pena frisar é a ideia de *pretitude* atrelada à performance, a qual, nos filmes analisados, também pode ser vista amplamente: todos eles partem de uma construção outra com sua própria identidade, isto é, os personagens entendem em que ponto estão dentro do sistema-mundo e o que representam nesse jogo político. Dessa forma, criam brechas para que a fuga – ou, nas palavras de Mombaça (2020), o quilombo – possa ser refeita, entendendo outros mecanismos de existência espaço-temporal. Aqui, o elemento estético que liga os primórdios do Egito Antigo, Kemet, a uma nova relação com a visualidade e imaginação é atribulado, uma vez que é preciso retornar ao passado, fabular o presente para, assim, criar um futuro que seja possível.

Retomando a temporalidade indicada por Lisa Yaszek durante o Capítulo 2, quanto ao terceiro momento que configura o afrofuturismo, esta pesquisa se atentou em identificar as experiências negras brasileiras, entendendo o contexto diaspórico. Podemos notar isso a partir das análises dos quatro curtas-metragens analisados: as narrativas partem das experiências dos corpos negros brasileiros, em suas diferentes marcações, identificadas nesse espaço-tempo. A partir dessas análises, também podemos entender o conceito de fabulação crítica de Saidman Hartman, já que os filmes demarcam criticamente as narrativas que apresentam: encarceramento em massa e extermínio da população negra, o não-lugar para corpos *queers*, o mito da democracia racial que faz com que o sujeito se perca nas atribuições identitárias e invisibilidade, violência e assassinato de pessoas transexuais.

Outro ponto importante para a pesquisa foi o distanciamento do afrofuturismo com os regimes de visibilidade, já que pensar no termo implica uma necessidade de pensar outro sistema-mundo, uma forma decolonial de imaginar o futuro para pessoas negras, tal como o deslocamento foi empreendido como elemento importante para o termo, já que a própria experiência negra em contexto diaspórico e moderno surge a partir de um deslocamento forçado. Sendo assim, os filmes analisados, que empregam a nave espacial ou o céu enquanto um lugar possível para se habitar, estão lidando com as negociações de espaços e temporalidades não sincrônicas no mundo ocidental, já que

formaliza a ambientação para fora da Terra. Além de potencializar o retorno a Kemet, o marcador estético para este trabalho, o espaço-tempo possível para existências negras outras – para a *pretitude*.

Pensar o afrofuturismo dentro do Cinema Negro brasileiro é pensar em criações de rotas de fuga da realidade imposta pelo mundo moderno; é criar novas elaborações para fabular o mundo de uma outra maneira, tendo o passado como referência. Dessa forma, esta pesquisa se ateu a intencionar a estética afrofuturista como uma rota de fuga rumo ao infinito, uma vez que os filmes aqui analisados utilizam a estética afrofuturista como ferramenta para imaginar essa rota que, assim como num tempo remoto em que as rotas de fuga correspondiam aos encontros com os quilombos, desta vez corresponde a uma rota de fuga imaginária que possibilite que os caminhos sejam refeitos através das encruzilhadas.

Tal como o corpo está enquanto performance na capoeira ou no jongo, por exemplo, o corpo-performático que se dispõe a estabelecer outra relação espaço-temporal na brasilidade contemporânea é um corpo em fuga à colonialidade, bem como a essa estrutura de mundo, como já foi comentado.

Finalizo, então, esta pesquisa com a certeza de que novas possibilidades existenciais estão sendo materializadas, uma vez que podem ser imaginadas através do cinema, visualizadas e ouvidas – processos essenciais para pensar a partir de um outro lugar. Afrofuturismo é agora.

REFERÊNCIAS

AUGUSTO, Heitor. **Diálogo entre cinema, performance e artes visuais**. Disponível em < [Diálogo entre cinema, performance e artes visuais \(contemporaryand.com\)](http://contemporaryand.com)>

Arte decolonial. Pra começar a falar do assunto ou: aprendendo a andar pra dançar. Disponível em <<https://iberoamericasocial.com/arte-decolonial-pra-comecar-falar-do-assunto-ou-aprendendo-andar-pra-dancar/>>

BARROS, Laan Mendes; FREITAS, Kênia. **Experiência estética, alteridade e fabulação no Cinema Negro**. Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/eco_pos/article/view/20262/0>

BUROCCO, Laura. **Afrofuturismo e o devir negro no mundo**. Disponível em <<https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/26373>>

BUROCCO, Laura. **Afrofuturismo e perspectivismo ameríndio: duas ferramentas para um pensamento decolonial**. Disponível em <<https://www.buala.org/pt/aler/afrofuturismo-e-perspectivismo-ameri-ndio-duas-ferramentas-para-um-pensamento-decolonial>>

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Ed. UFMG: Belo Horizonte, 2005

Catálogo Mostra Afrofuturismo. Org. Kênia Freitas. Disponível em <http://www.mostraafrofuturismo.com.br/Afrofuturismo_catalogo.pdf>

COSTA; TORRES; GROSGOUEL. **Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico**. 2 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2020.

DARY, Mark. **Black to the future: Interwies with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose**. Duke University Press, 1994.

DANOWSKI; VIVEIROS DE CASTRO, Deborah; Eduardo. **Há mundo por vir? Ensaio sobre os medos e os fins**. Desterro [Florianópolis]: Cultura e Barbárie Editora : Instituto Socioambiental, 2014.

DELANEY, Samuel. **A necessidade de amanhã**. Disponível em < [Ponto Virgulina #1 Afrofuturismo – Ponto Virgulina \(wordpress.com\)](http://ponto-virgulina.com)>

DESBOIS, Laurent. **A odisséia do cinema brasileiro da Atlântida a Cidade de Deus**. Trad. Julia da Rosa Simões. - 1ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2016

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. 2º ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979.

FRANÇA, Andrea. **A invenção do lugar pelo cinema brasileiro contemporâneo.** Disponível em <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/21/0>>

FREITAS, Kênia. **Afrofabulações críticas no cinema negro brasileiro.** Disponível em <[Kênia Freitas: "Afrofabulações críticas no cinema negro contemporâneo" – VIII Colóquio "Cinema, Estética e Política" \(poeticasdaexperiencia.org\)](#)>

GALINDO, Bruno. **Heranças sonoras em duas versões.** Disponível em <[Cine Festivais | Crônicas de Ouro Preto #5 – Heranças sonoras em duas versões](#)>

GOMES, Wadson. **Afrofuturismo: o futuro ancestral na literatura brasileira contemporânea.** Disponível em <https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/35472/1/2019_WaldsonGomesdeSouza.pdf>

GILLESPIE, Michael Boyce. **Film Blackness: American Cinema and the Idea of black film.** Georgia: Duke University Press, 2016

GLISSANT, Édouard. **Introdução a uma poética da diversidade.** Juiz de Fora: Editora UFJF, 2005.

GLISSANT, Édouard. **Pela Opacidade.** São Paulo: Revista Criação e crítica, 2008.

GRACIOTTI, Mariana. **O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro.** Disponível em <[O corpo-documento e a travessia imagética do cinema negro brasileiro, por Mariana Graciotti – Philos \(revistaphilos.com\)](#)>

HOOKS, Bell. **Olhares negros - raça e representação.** São Paulo: Editora Elefante, 2019.

KABRAL, Fábio. Artigo e atividades bem didáticos sobre afrofuturismo. Disponível em <[Artigo e atividades bem didáticos sobre AFROFUTURISMO – Fábio Kabral \(wordpress.com\)](#)>

KABRAL, Fábio. **Afrofuturismo. O futuro é negro – o passado e o presente também.** Disponível em <[\[Afrofuturismo\] O futuro é negro — o passado e o presente também | by Fábio Kabral | Medium](#)>

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação - Episódios de racismo cotidiano.** Trad. Jess Oliveira. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019

KRENAK, Ailton. **Ideias para adiar o fim do mundo.** São Paulo: Companhia das letras, 2019.

MARTINS, Leda Maria. **Performances do Tempo espiralar.** in Performances, Exilos, Fronteiras: Errâncias territoriais e textuais. - Belo horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/ FMG, 2002.

MBEMBE, Achille. **Afropolitanismo.** Disponível em <file:///C:/Users/Kariny%20e%20Karoliny.G%20C3%A4meas/Downloads/achille_mbembe_-_afropolitanismo.pdf>

MBEMBE, Achille. **Necropolítica.** Disponível em <https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/8993>>

MOMBAÇA, Jota. **Rumo a uma redistribuição desobediente de gênero e anticolonial da violência!** Disponível em < Disponível em https://issuu.com/amilcarpacker/docs/rumo_a_uma_redistribuicao_da_vi>

MOMBAÇA, Jota. **A plantação cognitiva.** Disponível em < temp-QYyC0FPJZWoj7Xs8Dgp6.pdf (masp.org.br)>

MORRISON, Toni. **A vida moderna começa na escravidão.** Disponível em < [Ponto Virgulina #1 Afrofuturismo – Ponto Virgulina \(wordpress.com\)](http://PontoVirgulina#1Afrofuturismo-PontoVirgulina.wordpress.com)>

OLIVEIRA, Marco de. **Lacan e a sua fase do espelho.** Disponível em <https://www.sbph.com.br/lacan-e-a-sua-fase-do-espelho/>>

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: Estética e política.** Trad: Mônica Costa Netto. - São Paulo: EXO experimental org.; Editora 34, 2009

ROCHA, Glauber. **Estética da fome.** Disponível em <http://www.contracampo.com.br/21/esteticadafome.htm>>

RODRIGUES, Antony. **O “novo” olhar opositor da/o artista negra/o: indo além das crises de representação e discursividade.** < <https://www.horizontesaosul.com/single-post/2020/02/11/ONOVO-OLHAR-OPOSITOR-DAO-ARTISTA-NEGRAO-INDO-ALM-DAS-CRISES-DE-REPRESENTACO-E-DISCURSIVIDADE>>

RUFINO, Luiz. **Performances afro-diaspóricas e decoloniedade: o saber corporal a partir de Exu e suas encruzilhadas.** Niterói: Revista Antropolítica, nº 40, 2016

SAER, Juan José. **O conceito de ficção.** Disponível em <http://www.culturaebarbarie.org/sopro/n15.pdf>>

SARTRE, Jean Paul. **A Imaginação.** Trad. Paulo Neves. Porto Alegre, RS: L&PM, 2017.

SILVA, DENISE FERREIRA. **A dívida impagável.** São Paulo: Oficina de Imaginação Política e Living Commons, 2019. <a-divida-impagavel.pdf (casadopovo.org.br)>

WOMACK, Ytasha. **The world of black sci-fi and fantasy culture.** Lawrence Hill Books, 2013.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico - Opacidade e Transparência.** 9. edição - Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 2019.

YASZEK, Lisa. **Raça na ficção científica.** Disponível em < [Ponto Virgulina #1 Afrofuturismo – Ponto Virgulina \(wordpress.com\)](http://PontoVirgulina#1Afrofuturismo-PontoVirgulina.wordpress.com)>

FILMES e VIDEOCLIPES

AFROFUTURISMO. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=5f510IjpcIc>>

AVATAR. Direção: James Cameron. Estados Unidos, 2009.

A JORNADA. Direção: Jonathan Feer. Brasil, 2019.

A Princesa e o Sapo. Direção: John Musker, Ron Clements. Estados Unidos, 2009.

BRANCO sai, preto fica. Direção: Adirley Queiróz. Brasil, 2015.

CAÇA. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=a4VvjYy8lyM>>

CHICO. Direção: Irmãos Carvalho. Brasil, 2016.

CARTUCHOS de supernintendo em anéis de saturno. Direção: Leon Reis. Brasil, 2019

EGUM. Direção: Yuri Costa. Brasil, 2019

GINGA. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=NcY80SPnvfE>>

MATRIX. Direção: Andy Wachowski, Larry Wachowski. Estados Unidos, 1999.

MEU RITMO. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=zpuO2ff5Fqw>>

NAVE. Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=FoWCoELm57c>>

NEGRUM3. Direção: Diego Paulino. Brasil, 2019.

NOIRBLUE – deslocamentos de uma dança. Direção: Ana Pi. Brasil/França, 2018.

O nascimento de uma nação. Direção: D. W. Griffith. Estados Unidos, 1915.

PANTERA Negra. Direção: Ryan Coogler. Estados Unidos, 2018.

RAPSÓDIA para o homem negro. Direção: Gabriel Martins. Brasil, 2015.

REPÚBLICA. Direção: Grace Passô. Brasil, 2020.

SPACE is the place. Direção: John Coney. Estados Unidos, 1974.