

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE BIBLIOTECONOMIA E COMUNICAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO

Alan Rodrigues Soares

IMAGINÁRIO E AFROFUTURISMO:
imagens simbólicas do negro no futuro através de Pantera Negra

Dissertação de mestrado

Porto Alegre, março de 2023

Alan Rodrigues Soares

IMAGINÁRIO E AFROFUTURISMO:

imagens simbólicas do negro no futuro através de Pantera Negra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Ana Taís Martins

Porto Alegre, março de 2023

CIP - Catalogação na Publicação

Soares, Alan Rodrigues
Imaginário e Afrofuturismo : imagens simbólicas do
negro no futuro através de Pantera Negra / Alan
Rodrigues Soares. -- 2023.
182 f.
Orientadora: Ana Taís Martins.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Faculdade de Biblioteconomia e
Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação,
Porto Alegre, BR-RS, 2023.

1. Imaginário. 2. Cinema. 3. Negritude. 4.
Afrofuturismo. I. Martins, Ana Taís, orient. II.
Título.

Alan Rodrigues Soares

IMAGINÁRIO E AFROFUTURISMO:
imagens simbólicas do negro no futuro através de Pantera Negra

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Faculdade de Biblioteconomia e Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Comunicação.

BANCA EXAMINADORA

Prof^a Dr^a Ana Taís Martins – PPGCOM/UFRGS
Presidente/Orientadora

Prof^o Dr^o Alan Santos de Oliveira – UnB
Examinador

Prof^o Dr^o Danilo Fantinel – IECINE-RS
Examinador

Prof^a Dr^a Rosane Maria Cardoso – FURG
Examinadora

Bruno Leites – PPGCOM/UFRGS
Suplente

AGRADECIMENTOS

À minha bisavó, que até os 100 anos, nunca deixou de sonhar.

*Èṣù matou um pássaro ontem
com uma pedra que só jogou hoje.*

– Ditado Yorùbá

RESUMO

Esta dissertação traz como tema o Afrofuturismo e sua expressão no cinema, tomando como foco o contexto dos Estados Unidos, país de origem do movimento artístico. Nossa questão norteadora é entender que imagens simbólicas o gênero movimenta sobre o negro e a negritude no futuro. Como objeto empírico, elegemos o longa-metragem estadunidense *Pantera Negra*, o qual analisamos sob a heurística da Teoria Geral do Imaginário, permitindo um olhar simbólico sobre a obra. Aliados à noção de imaginário, trazemos também os estudos sobre negritude e racismo, elencando as principais transformações dos movimentos negros nos Estados Unidos ao longo das últimas décadas, dentro das quais o próprio movimento afrofuturista surgiu, com a intenção de mesclar a ancestralidade africana com as projeções de futuro sobre os corpos e as identidades negros. Utilizando como método a mitocrítica, se estabeleceu nesta pesquisa um paralelo entre as lógicas da mitologia *yorùbá*, persistentes na diáspora através dos rituais, e as imagens simbólicas apresentadas no filme. A partir dessa análise, concluiu-se que *Pantera Negra* movimenta tanto lógicas disjuntivas quanto fusionais para, no final, apresentar como solução para a persistência negra no futuro a lógica de ligação, do regime dramático das imagens. Diferente de outros super-heróis, o Pantera Negra resolve o conflito através da harmonização, e não do aniquilamento de inimigos. Essa construção se deve, dentro do nosso entendimento, à persistência mitogênica africana na diáspora americana, que dinamiza as lógicas dos *òrìṣà*, dentre outros aspectos sagrados, mesmo em contextos distanciados das raízes africanas. A abertura para novas possibilidades entra em diálogo, também, com o combate contemporâneo ao racismo estrutural, permitindo a audiências negras imaginarem realidades otimistas, apesar das coerções negativas do presente.

Palavras-chave: Imaginário; Cinema; Negritude; Afrofuturismo.

ABSTRACT

This dissertation has as its theme Afrofuturism and its expression in cinema, focusing on the context of the United States, country of origin of the artistic movement. Our guiding question is to understand which symbolic images the genre moves about black people and blackness in the future. As an empirical object, we chose the American feature film *Black Panther*, which we analyzed under the heuristics of the General Theory of the Imaginary, allowing a symbolic look at the work. Allied to the notion of imaginary, we also bring studies on blackness and racism, listing the main transformations of black movements in the United States over the last few decades, within which the Afrofuturist movement itself emerged, with the intention of mixing African ancestry with future projections about black bodies and identities. Using mythocriticism as a method, a parallel was established in this research between the logic of *yorùbá* mythology, persistent in the diaspora through rituals, and the symbolic images presented in the film. From this analysis, it was concluded that *Black Panther* moves both disjunctive and fusional logics to, in the end, present as a solution for black persistence in the future, the logic of connection, of the dramatic regime of images. Unlike other superheroes, Black Panther resolves conflict by harmonizing rather than annihilating enemies. This construction is due, in our understanding, to the African mythogenic persistence in the American diaspora, which dynamizes the logic of the orishas, among other sacred aspects, even in contexts far from African roots. The openness to new possibilities also enters into dialogue with the contemporary fight against structural racism, allowing black audiences to imagine optimistic realities, despite the negative constraints of the present.

Keywords: Imaginary; Cinema; Black studies; Afrofuturism.

RESUMEN

Esta disertación tiene como tema el Afrofuturismo y su expresión en el cine, centrándose en el contexto de los Estados Unidos, país de origen del movimiento artístico. Nuestra pregunta guía es entender qué imágenes simbólicas mueve el género sobre los negros y la negritud en el futuro. Como objeto empírico elegimos el largometraje estadounidense *Pantera Negra*, el cual analizamos bajo las heurísticas de la Teoría General de lo Imaginario, permitiendo una mirada simbólica a la obra. Aliado a la noción de imaginario, también traemos estudios sobre la negritud y el racismo, enumerando las principales transformaciones de los movimientos negros en los Estados Unidos durante las últimas décadas, dentro de las cuales surgió el propio movimiento afrofuturista, con la intención de mezclar la ascendencia africana con las proyecciones futuras sobre cuerpos negros e identidades. Usando la mitocrítica como método, se estableció en esta investigación un paralelo entre la lógica de la mitología *yorùbá*, persistente en la diáspora a través de los rituales, y las imágenes simbólicas presentadas en la película. De este análisis se concluyó que *Pantera Negra* mueve lógicas tanto disyuntivas como fusionales para, al final, presentar como solución a la persistencia negra en el futuro, la lógica de la conexión, del régimen dramático de las imágenes. A diferencia de otros superhéroes, el Pantera Negra resuelve los conflictos a través de la armonización, en lugar de aniquilar a los enemigos. Esta construcción se debe, a nuestro entender, a la persistencia mitogénica africana en la diáspora americana, que dinamiza la lógica de los orishas, entre otros aspectos sagrados, incluso en contextos alejados de las raíces africanas. La apertura a nuevas posibilidades también entra en diálogo con la lucha contemporánea contra el racismo estructural, permitiendo a las audiencias negras imaginar realidades optimistas, a pesar de las limitaciones negativas del presente.

Palabras clave: Imaginario; Cine; Negritud; Afrofuturismo.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|---|-----|
| Figura 1- Mapa da África pré-colonial | 28 |
| Figura 2 – Esquema de polos das imagens | 63 |
| Figura 3 - Esquema dos mitos patentes e latentes | 74 |
| Figura 4 - Jungle Action #21 | 106 |
| Figura 5 - Pantera Negra se mescla à escuridão da noite, e desce em direção ao solo. | 114 |
| Figura 6 - Sequência de entrada em Wakanda, que fica oculta através de projetores ópticos pela paisagem de uma montanha no continente africano. | 116 |
| Figura 7 - T'Challa rodeado pelas tribos antes de beber o suco da erva-coração | 119 |
| Figura 8 - T'Challa chega ao plano dos ancestrais pela primeira vez | 120 |
| Figura 9 - Cidade em Wakanda | 121 |
| Figura 10 - Erik e T'Challa se confrontam na sala do trono | 125 |
| Figura 11 - T'Challa cai derrotado em combate | 127 |
| Figura 12 - O trono de Killmonger | 129 |
| Figura 13 - Pantera Negra reencontra seus ancestrais africanos no plano espiritual. | 133 |
| Figura 14 - T'Challa caminha em direção ao trono | 137 |
| Figura 15 - As duas torres de Wakanda | 138 |
| Figura 16 - Mapa das migrações humanas mostrando a origem da humanidade na África há ~200 mil anos | 142 |
| Figura 17 - Meteoro de <i>vibranium</i> cai na África | 142 |
| Figura 18 - Exterior e interior da montanha | 146 |
| Figura 19 - Capital de Wakanda | 156 |
| Figura 20 - Erik vigiado por seguranças no museu britânico | 158 |

SUMÁRIO

| | | |
|----------|---|------------|
| 1 | INTRODUÇÃO | 12 |
| 1.1 | AFROFUTURISMO ENTRE O PASSADO E O FUTURO | 15 |
| 1.2 | IMAGINÁRIO ALÉM DO PASSADO E DO FUTURO | 21 |
| 2 | O TEMPO DO NEGRO | 25 |
| 2.1 | O NEGRO DO PASSADO ATÉ O PRESENTE | 26 |
| 2.1.1 | Da África para a América: o negro diaspórico | 26 |
| 2.1.2 | Racismo estrutural | 42 |
| 2.2 | O NEGRO DO FUTURO: AFROFUTURISMO | 49 |
| 3 | O TEMPO DO MITO | 60 |
| 3.1 | TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO | 60 |
| 3.1.1 | Sermo mythicus | 67 |
| 3.1.2 | Regimes da imagem | 76 |
| 3.2 | MITOS E RITOS AFRICANOS | 82 |
| 3.2.1 | Mitologia yorùbá | 86 |
| 3.2.2 | Rituais afrodiaspóricos | 92 |
| 3.3 | MITOCRÍTICA NO CINEMA | 98 |
| 4 | PANTERA NEGRA: O HERÓI DO SEU TEMPO | 105 |
| 4.1 | WAKANDA E SEUS ARREDORES | 105 |
| 4.2 | WAKANDA E SEU INTERIOR OCULTO | 111 |
| 4.2.1 | O anoitecer de um novo rei | 114 |
| 4.2.2 | A lua e o sol brilham no céu | 123 |
| 4.2.3 | A lua se põe no reino | 128 |
| 4.2.4 | Nasce uma nova noite | 137 |
| 4.3 | OS MITOS YORÙBÁ EM WAKANDA | 142 |
| 4.4 | (AFRO)FUTUROS POSSÍVEIS EM <i>PANTERA NEGRA</i> | 154 |
| 5 | ENCERRAMENTO PARA NOVOS TEMPOS | 163 |
| | REFERÊNCIAS | 169 |
| | FILMOGRAFIA | 175 |
| | APÊNDICE A: GLOSSÁRIO YORÙBÁ | 177 |
| | ANEXO I | 178 |

1 INTRODUÇÃO

Recordo perfeitamente da sensação que me atingiu quando fui ao cinema, em 15 de fevereiro de 2018, para assistir à sessão de estreia de *Pantera Negra* no Brasil. Para além do universo de mercado onde ele está inserido, dentro de uma das franquias de maior bilheteria da história do cinema – o chamado *MCU* (Universo Cinematográfico da Marvel) – a minha experiência não se limitou à superfície do *blockbuster* e dos clichês fílmicos. O impacto, para mim, estava na força que o filme trazia à negritude e aos negros. Isso é algo que emociona, arrepiava um espectador tão apaixonado por cinema e que tanto sentia falta de se ver representado em tal nível. De ver as origens de seu povo enaltecidas. Foi ali, diante do herói africano, que tive meu primeiro contato com o Afrofuturismo.

E não fui sozinho àquela sessão de cinema. Minha mãe, mulher negra, também se arrepiou comigo. E o Afrofuturismo trata, acima de tudo, justamente dessa herança ancestral. No meu caso, essa herança não foi reconhecida de imediato, apesar de crescer ouvindo as histórias que minha bisavó contava sobre suas origens enquanto doméstica desde os sete anos de idade, sobre sua avó, que havia sido escravizada, sobre – mesmo sem se dar conta – do racismo estrutural que atravessou sua vida inteira. A minha identificação enquanto negro foi relativamente tardia. Por muito tempo, simplesmente não sabia definir minha etnia – algo que ocorre, com certeza, com outros milhares de brasileiros, dado o processo de miscigenação pelo qual nosso país passou e que torna confusa a identidade negra. Mas é importante atentarmos para nossas raízes e para os perigos dessa narrativa miscigena.

Quando me dei conta do meu eu enquanto negro, ao mesmo tempo me dei conta que não conhecia o passado dos meus ancestrais. Meus colegas – descendentes de italianos, alemães, poloneses, entre outros – tinham conhecimento de suas origens e da cultura que os precedeu. Eu saberia, no máximo, falar sobre o continente de onde minha família veio, ou seja, sequer o país ou região, cultura, religiosidade etc. Exatamente por isso o Afrofuturismo me é tão caro. O movimento, que em um primeiro momento parece direcionar seu olhar somente para o futuro, na verdade se estrutura no passado, no resgate das raízes africanas de todos os negros em diáspora.

Além dessa motivação pessoal – tão importante para qualquer pesquisador – o tema também se destaca como fruto de seu tempo e se atualiza no decorrer das

décadas, se apresentando como uma irrupção contemporânea do imaginário sobre o negro e sobre a negritude. Através da Teoria Geral do Imaginário, esta pesquisa se propõe a uma imersão e posterior emersão através dos mitos que se apresentam no cinema afrofuturista, utilizando como objeto empírico o longa-metragem *Black Panther* (2018).

Olhando para o mundo em que vivemos, desde sua criação e ainda hoje, o movimento se faz extremamente necessário, pois ele atua como uma força contrária às atuais narrativas que cercam o corpo negro – de incompetência, criminalidade, invisibilidade etc. –, que resultam no genocídio físico e simbólico da população negra, a exemplo de casos emblemáticos como os homicídios racistas¹ de João Alberto Freitas no Brasil, Anderson Arboleda na Colômbia, Alberth Sneider Centeno em Honduras e George Floyd nos Estados Unidos, que servem apenas para exemplificar uma constante do nosso tempo. No Brasil, 71% das vítimas de homicídio são negras e, na última década (entre 2008 e 2018), a taxa de homicídios de negros cresceu 18%, ao passo que a taxa entre brancos diminuiu 12% no mesmo período (CARVALHO, 2018).

Diante desse cenário, os meios de comunicação e a arte abrem portas para imaginar e propagar novas percepções para o incerto futuro dos negros. Dentre os diversos meios pelos quais o afrofuturismo se expressa, o cinema se destaca como um grande disseminador de seus princípios. É justamente na história audiovisual, sempre muito europeia e, nas últimas décadas, muito estadunidense, que encontramos os mais famosos estereótipos do povo negro, quase sempre uma figura suburbana, inculta, incivilizada e sem história (SILVA; QUADRADO, 2016, p. 7). Através de filmes afrofuturistas, alguns diretores e diretoras começam a traçar novos cenários e trazer perspectivas diferentes sobre os potenciais futuros do negro.

No entanto, é claro, as produções afrofuturistas não necessariamente concordam sobre o ponto de vista de futuro que projetam para o negro. Essa questão varia de acordo com quem está criando a narrativa, localização geográfica e época. Todas essas distinções são relevantes, mas aqui optamos por concentrar os estudos em um só lugar, os Estados Unidos, país de origem do movimento, contemplando o

¹ Entendemos por racismo a definição proposta por Silvio Almeida: “Racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam” (2020, p. 32).

contexto sócio-histórico que precedeu e movimentou o lançamento do blockbuster *Pantera Negra*.

Se, nos Estados Unidos da década de 1960, os negros lutavam contra as políticas de segregação racial, na década de 1970 temos, no longa-metragem pioneiro do gênero afrofuturista, *Space is the Place* (1974), o protagonista Sun-Rá com o objetivo de reunir os negros da Terra e levá-los, através de uma nave espacial, para colonizar outro planeta, totalmente afrocentrado. Se a lógica vigente era de separação racial, onde os negros eram proibidos de frequentar os mesmos espaços que os brancos, então a solução do longa-metragem seguia a mesma linha: deixar a Terra com os brancos e fundar uma sociedade utópica onde apenas os negros fossem admitidos.

Já na década de 1990, temos o longa independente *Drylongso* (1998), inspirado nas inquietações da própria diretora sobre as condições da população negra nos EUA. Enquanto trabalhava na *Haight Asbury Free Clinic*, ela constantemente ouvia sobre homens negros sendo mortos nas prisões e mulheres negras grávidas na adolescência. Assim, o enredo do filme foca em Pica, que decide fotografar negros como forma de registro de suas existências, temendo a extinção do povo negro em um futuro próximo.

Avançando para 2018, vemos estreiar como sucesso de bilheteria nos cinemas do mundo todo o longa *Black Panther*, dirigido por Ryan Coogler e parte do Universo Cinematográfico da Marvel, uma das franquias de maior sucesso da história do cinema. A trama acontece em Wakanda, reino fictício africano, escondido do mundo todo por abrigar as tecnologias mais avançadas da humanidade. Diante do histórico de colonização e saqueamento da África por parte dos europeus e estadunidenses, Wakanda conseguiu desenvolver-se justamente por manter-se em segredo. Assim, *Pantera Negra* inverte a dicotomia de brancos como civilizados e negros como tribais, mostrando todo o poder do povo africano, discurso próprio do seu tempo nos movimentos raciais.

Dado o contexto do movimento artístico, que atinge sua maior popularidade até então com o filme da Marvel, que perspectivas possíveis o cinema nos apresenta dentro da visão afrofuturista? Como ele movimenta as imagens sobre o negro, e qual a persistência mitogênica que podemos identificar na obra será o tema central desta pesquisa, que irá utilizar a Teoria Geral do Imaginário a fim de encontrar, nos

mitemas, as relações entre africanidade e os discursos raciais contemporâneos nos Estados Unidos.

1.1 AFROFUTURISMO ENTRE O PASSADO E O FUTURO

Como podemos imaginar futuros possíveis para um povo que teve historicamente seu passado cultural suprimido pela colonização, escravidão e diversos processos simbólicos ao longo dos últimos séculos? Esse paradoxo é levantado pelo autor e cineasta Mark Dery, que cunhou o termo *Afrofuturism* em 1994, em seu ensaio *Black to the future* (1994). O movimento artístico afrofuturista, no entanto, surgiu anos antes, na década de 1960 – ou, de acordo com alguns autores, como Yaszek (2013), ainda na década de 1850 –, perpassando diversos meios, como literatura, música, política, moda e, nosso foco aqui, o cinema (SILVA; QUADRADO, 2016, p. 8). Originado nos Estados Unidos, em meio a uma explosão de produções de ficção científica e futurismos, corrida espacial, feiras de tecnologia e toda a sorte de previsões sobre os rumos da humanidade, o afrofuturismo vem com a provocação de incluir – ou até mais do que isso, centralizar – a negritude nesses futuros imaginados.

E não somente por uma questão de representatividade, pois, conforme aponta Silvio Almeida (2020, p. 49), “a mera presença de pessoas negras e outras minorias em espaços de poder e decisão não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista”. Mais do que isso, o afrofuturismo tem como base a conexão entre a especulação futurista e as tradições africanas. São produções em que não basta vermos negros em trajes espaciais viajando em direção à Lua. Eles precisam carregar, em si, suas raízes, culturas, mitos, desde elementos visuais, como indumentária, penteados e símbolos, a hábitos e costumes que resgatem sua ancestralidade. Somente assim, de acordo com o movimento, a negritude enquanto etnia poderá sobreviver ao presente e chegar ao futuro.

Essa construção imagética de uma cultura africana, que projeta as tradições do passado no tempo futuro, formula outras representações que, no entanto, são frequentemente ausentes no Ocidente, tendo se perdido ou jamais existido quando falamos sobre o passado da população negra diaspórica. Como é possível estabelecer esse equilíbrio entre o futuro e a história afrodescendente com

pouquíssimos registros desse histórico? Em seu lugar, é institucionalizado o discurso eurocêntrico sobre os povos negros, como aponta Ama Mazama (2009, p. 112 *apud* SILVA; QUADRADO, 2016, p. 7):

A Europa forjou grande parte de sua identidade moderna à custa dos africanos, particularmente por meio da construção da imagem do europeu como mais civilizado e do africano como seu espelho negativo, isto é, como primitivo, supersticioso, incivilizado, aistórico e assim por diante.

Tal discurso sofreu mutações ao longo das épocas. Durante a escravidão, ele estava apoiado em crenças religiosas, mas na modernidade, pautada pela visão científica e racional, o racismo se transfigurou através de novas roupagens entre o fim do século XVII e início do século XVIII, culminando no século XIX, apoiado em conceitos biológicos pseudocientíficos de raça, dando continuidade à opressão aos povos negros, mesmo depois da abolição da escravidão (ALMEIDA, 2020).

O cinema tem sido, desde a sua criação, há mais de cem anos, um dos principais motores de disseminação dessa cultura e identidade eurocêntrica. Fenômenos como o *black face*, em que atores brancos realizam uma interpretação caricatural de personagens negros, e o *whitewashing*, em que narrativas são embranquecidas, substituindo personagens originalmente negros (ou de outras etnias) por brancos, são alguns dos exemplos desse eurocentrismo no audiovisual, sem falar na ausência de representatividade e no estabelecimento de estereótipos. Em contrapartida, é justamente no cinema que o movimento afrofuturista ganha seu maior potencial propagador. Por isso mesmo, um dos maiores ícones artísticos do afrofuturismo é o longa-metragem *Space is the Place* (1974), dirigido por John Coney.

Próximo à virada do milênio, em 1998, temos mais um longa-metragem independente afrofuturista, *Drylongso*, dirigido por Cauleen Smith, dessa vez assumindo um novo olhar para o gênero, focado menos em espaçonaves e tecnologias extraterrestres, e mais em uma abordagem realista do assunto, imaginando um futuro em que a população negra está em extinção e propondo o registro (nesse caso, o fotográfico) como forma de sobrevivência simbólica do povo negro e de sua história.

Vinte anos depois, vemos uma retomada do tema através do sucesso de bilheteria *Black Panther* (2018), do diretor Ryan Coogler. Enquanto o pioneiro foi e segue sendo um filme de nicho, cultuado por um público muito pequeno de

interessados no movimento afrofuturista, *Pantera Negra* desponta como a décima maior bilheteria da história do cinema mundial.²

Mas que perspectivas afrofuturistas o cinema traz à tona e, mais especificamente, que imagens ele movimenta sobre a atualidade e o futuro do negro? Para responder a essa questão, olharemos para o problema sob a heurística da Teoria Geral do Imaginário, partindo do postulado de que o imaginário é ao mesmo tempo arcaico e anterior à irrupção racionalizante das imagens, ou seja, faz parte de um inconsciente coletivo antropológico, e engloba as coerções sociais e culturais, movimentando-se justamente a partir do tensionamento entre essas duas esferas. Trataremos mais sobre a questão do imaginário na seção a seguir, entendendo que há outros sentidos atribuídos ao termo, fazendo-se necessária uma desambiguação.

Ainda muito incipiente nos meios acadêmicos brasileiros, o afrofuturismo é pouco abordado nas pesquisas de Mestrado e Doutorado. A partir do Catálogo de Teses e Dissertações da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), encontramos, mesmo sem nenhum filtro ativado, apenas seis resultados para o termo. Dentre eles, apenas um integra o campo da Comunicação, alinhando-se aos interesses desta pesquisa. Os demais resultados pertencem aos campos do Design, Literatura, Artes Visuais, Antropologia e Estudos Interdisciplinares em Ciências Humanas.

Ao traçarmos paralelos do uso da perspectiva teórica do imaginário ou do audiovisual para a análise afrofuturista, somente uma das pesquisas aborda o afrofuturismo no audiovisual – a dissertação de Edson Rangel (2016), *Afrosamurai: Uma análise sobre a representação de um herói e protagonista negro na narrativa transnacional do Anime VITÓRIA*. Embora a metodologia utilizada pelo autor seja a análise de conteúdo, ainda temos paralelos temáticos. Rangel analisa a representação e a autorrepresentação do negro no cinema *mainstream* estadunidense e o monomito aplicado à análise do protagonista Afrosamurai. Ainda assim, não temos aqui a heurística do imaginário arquetípico como metodologia norteadora do projeto. Neste aspecto, a partir do termo “afrofuturista”, não encontramos nenhum resultado.

² De acordo com a matéria publicada pela Revista Exame em 2018: *Pantera Negra* já tem a décima maior bilheteria da história. Disponível em: <exame.com/entretenimento/pantera-negra-ja-tem-a-decima-maior-bilheteria-da-historia/>

Temos, assim, um estado da arte relativo à pesquisa afrofuturista extremamente escasso, evidenciando a importância de novos trabalhos abordando o tema. Aqui vale ressaltar o contexto da pesquisa no território nacional. Embora, evidentemente, o afrofuturismo e demais temas ligados à negritude possam ser abordados por pesquisadores de qualquer etnia, a presença reduzida de negros e negras na pós-graduação *stricto sensu* colabora para a ausência de um número maior de resultados que abordem os estudos afro. A estimativa é de que, para cada 100 estudantes brancos no mestrado, existam 34 autodeclarados negros, enquanto para cada 100 brancos no doutorado haja 29 negros (SILVA, 2016, p. 539).

Ampliando o escopo de pesquisa na mesma base de dados, encontramos 11.027 resultados para a expressão de busca “audiovisual negro” e 15.033 para “cinema negro”. A totalidade destes resultados inclui resultados como “Cisne Negro” e “Black Metal no audiovisual”, ou seja, embora o número de trabalhos seja alto, não se pode afirmar que eles de fato abordem o negro enquanto etnia. A fim de obter resultados mais precisos, foi aplicado o operador booleano e a expressão de busca ficou como “cinema AND negro”. Dessa vez, encontramos 126 resultados, a maioria bastante relevante para a nossa pesquisa.

Temos trabalhos como a dissertação de Thiago dos Santos (2020), *Uma maioria (in)visível: encontrando o negro no cinema de grande bilheteria nacional*, a dissertação de Carolinne da Silva (2013), *O negro no cinema brasileiro: uma análise fílmica de Rio, zona norte (Nelson Pereira dos Santos, 1957) e A Grande Cidade (Carlos Diegues, 1966)* e a dissertação de Amalia de Souza (2020), *Com Alma nos Olhos: Cinema Negro a partir de Alma no Olho de Zózimo Bulbul*. A maior parte, assim como estes citados, no entanto, se volta ao cinema nacional. Embora possamos encontrar várias relações, nosso foco leva em consideração os contextos estadunidenses do cinema negro – há uma grande diferença na cultura cinematográfica e nas relações raciais estabelecidas no Brasil e nos Estados Unidos. Focamos nos Estados Unidos devido à temática afrofuturista, que se origina no país.

Destacamos, então, as seis pesquisas que, dentre os 126 resultados acima, tratam do cinema estadunidense: a dissertação de Raquel Veronesi (2015), *A Reescritura das Personagens ‘womanistas’ de The Color Purple para o Cinema*; a dissertação de Celso Ronald Reis (2019), *Macaco branco na selva negra: a eugenia como efeito narrativo em três filmes de Tarzan*; a dissertação de Romildo Lopes (2013), *Identidades Secretas: representações do negro nas histórias em quadrinhos*

norte-americanas; a dissertação de Cláudia Neves (2004), *Returning to Zamunda to find paradise: Eddie Murphy's Coming to America and the politics of parody in film*; a dissertação de Victor Oiwa (2011), *Filmes e trilhas no cinema negro dos EUA dos anos 1970: uma análise sobre o ciclo blaxploitation*; e a tese de Andrea Antonieta Silva (2017), *O sensível (não) partilhado: a violência poética e política da (ir) representação do negro em Hollywood*, sendo este último o mais alinhado aos interesses deste trabalho. A autora analisa de que forma o negro é representado no cinema hollywoodiano, focando no apagamento do Outro, utilizando as teorias de Gianni Vattimo, e na distribuição desigual do sensível, com as teorias de Jacques Rancière.

Efetuamos, ainda, uma busca por três obras cinematográficas que marcam o afrofuturismo em épocas diferentes, a fim de entender seu histórico de pesquisas no Brasil. Utilizando os termos “Black AND Panther”, bem como sua tradução oficial, “Pantera AND Negra”, “Drylongso” e “Space is the Place” – estes últimos sem versão traduzida oficial – e não encontramos nenhum resultado relativo aos filmes. Sendo obras importantes para o movimento afrofuturista, elas são indispensáveis para estudarmos o tema – que, ele próprio, também possui escassez de estudos no país, como vimos anteriormente.

Partindo, então, para uma busca com o termo “negritude”, a fim de encontrar pesquisas que tragam o tema étnico, encontramos 466 resultados na pesquisa mais aberta e, filtrando apenas pelas grandes áreas do conhecimento Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais Aplicadas e Multidisciplinar, excluindo outras duas áreas apresentadas nos resultados: Ciências da Saúde, que está muito distante da nossa área de interesse, e Ciências Humanas, por apresentar resultados muito abrangentes, incluindo trabalhos de Filosofia, Economia, entre outros, que também não se aproximam da nossa abordagem. Reduzimos, então, para 200 resultados encontrados. Dentre eles, temos três trabalhos que trazem “imaginário” em seus títulos: a tese de Libny Freire (2017), *Chegou a hora do charminho: A construção do imaginário da cultura charme e da identidade charmeira*; a dissertação de Paulo Cesar da Silva (2014), *Africanidade e Negritude no imaginário de professoras negras: um estudo em Goianésia do Pará*; e a dissertação de Daniele Crema (2015), sobre a qual falaremos melhor a seguir, quando ela aparece novamente como resultado de outra pesquisa.

Em uma busca mais específica pelo uso das Teorias do Imaginário, utilizamos o termo “imaginário AND negro”, a partir do qual encontramos 231 resultados.

Refinando para as grandes áreas do conhecimento Linguística, Letras e Artes, Ciências Sociais Aplicadas e Multidisciplinar, temos 116 trabalhos. Aqui, temos trabalhos cruzando o “imaginário negro” com a literatura, a música, a televisão e o cinema, além de outras temáticas menos voltadas às mídias. É evidente que nem todos partilham da mesma linha teórica que utilizamos, como é o caso da dissertação citada anteriormente de Daniele Crema (2015), *Por que todo mundo odeia o Chris? Uma análise discursiva sobre o imaginário de afro-americanidade na série Everybody hates Chris*. A autora afirma: “[...] negro é sempre visto pela perspectiva de um outro, cuja posição central no discurso produz sentidos de negritude” (p. 7). Embora a autora não traga a temática afrofuturista, ela faz uma análise do imaginário sobre o negro no audiovisual, focando nas *sitcoms* televisivas. No entanto, o imaginário é abordado por Crema a partir das perspectivas de Michel Pêcheux e de Michel Foucault, bastante diferentes de nossas escolhas, por focarem no discurso e na produção de imaginário social, e não nas suas estruturas antropológicas, que tornam o imaginário, dentro dos postulados que adotamos, impossível de ser produzido socialmente – pelo contrário, a base do imaginário é arcaico e inacessível. Ainda como resultados desse termo de pesquisa, temos dois trabalhos mais alinhados à nossa linha teórica: a dissertação de Mayara Zanatta Fank (2020), *Faces da duplicidade e reconfigurações míticas em Anjo Negro e Sortilégio – Mistério Negro*, que utiliza, entre outros, os textos de Gilbert Durand para desenvolver suas análises sobre obras teatrais, tendo como objetivo a identificação e reconfiguração de mitos, dentre eles mitos de origem grega, como Mandeia e Electra, e mitos de origem africana, como Èṣù e outros òrìṣà, utilizando, bem como em nossa pesquisa, o método de mitocrítica; o segundo trabalho é a dissertação de Maria Rosane Alves da Costa (2020), *Imaginário, princesas negras e literatura infantojuvenil: por uma educação literária antirracista no 6º ano do ensino fundamental*, este mais voltado para a área da Educação, mas ainda alinhado à nossa perspectiva teórica, utilizando autores como Carl Jung, Jean-Jacques Wunenburger, Danielle Perin Rocha Pitta e Gilbert Durand, baseando sua análise nos conceitos do imaginário, inconsciente coletivo, arquétipo e símbolo.

Endossamos o postulado da Teoria Geral do Imaginário segundo o qual existe um inconsciente antropológico, a fim de compreender a questão da negritude no cinema contemporâneo através das tensões e pulsões antropológicas das imagens, e não apenas as configurações sociais, políticas e históricas que envolvem o tema,

como focam outras abordagens teóricas. Compreender a atuação do inconsciente coletivo e identificar, nos mitos diretores do nosso objeto empírico, quais imagens se movimentam e se atualizam é essencial para respondermos nossa pergunta de pesquisa sobre a persistência das raízes africanas na diáspora americana e a visão de futuro dos corpos negros. Assim, a fim de estudar o imaginário sobre o negro no cinema, ao escolhermos o futuro (sempre usado para tratar do presente) como norteador da análise, o Afrofuturismo é o subgênero fílmico ideal. Novamente, reforçamos que os estudos envolvendo a negritude no campo da Comunicação e áreas correlacionadas ainda são escassos, principalmente se tratando do Brasil, país fundado, em boa parte, por corpos negros, e onde a discussão de raça ainda é constantemente presente nos debates civis, políticos, econômicos, éticos, midiáticos etc.

O objetivo geral desta pesquisa é mapear e comparar o simbolismo do passado, do presente e do futuro do negro colocados em movimento pelo Afrofuturismo, a fim de entender as sincronias e as distinções míticas e do imaginário contidas em uma obra cinematográfica. Dessa forma, trabalhamos com os seguintes objetivos específicos:

- Compreender a história da negritude e os rituais afrodiáspóricos nos Estados Unidos e suas raízes míticas;
- Identificar as atualizações da persistência mitogênica africana no cinema afrofuturista, através do filme *Black Panther*;
- Analisar que perspectivas o filme propõe para a resistência da negritude e dos corpos negros no futuro.

1.2 IMAGINÁRIO ALÉM DO PASSADO E DO FUTURO

O tempo é elemento central nesta pesquisa. Há, no entanto, dois tipos de tempo pelos quais iremos permear necessariamente – o primeiro é o histórico, através do qual voltaremos às origens do povo africano e descreveremos a cronologia da sua história até a diáspora estadunidense e as consequências desses acontecimentos; o segundo é o tempo do imaginário, que sempre nos remete ao *Illud tempus*, o tempo primordial, das origens da humanidade, que se liga até os dias atuais e inclusive ao futuro, de forma simultânea, e não linear. Entender a dinâmica

entre esses dois tempos será fundamental para a nossa análise dos futuros imaginados para os corpos negros.

O procedimento metodológico será constituído, na primeira etapa, em uma revisão bibliográfica sobre a história dos negros na África e nos Estados Unidos, bem como elementos culturais, religiosos e míticos da tradição *yorùbá* e das *black churches* americanas, além da compreensão histórica dos movimentos políticos e artísticos que envolveram as comunidades negras no contexto estadunidense. Esse percurso histórico será importante para entendermos em que condições no espaço e no tempo o filme foi produzido, a fim de utilizarmos, como método principal do trabalho, a mitocrítica, proposta por Gilbert Durand, fundador da Teoria Geral do Imaginário.

Tomaremos como chave de leitura os postulados da Teoria Geral do Imaginário, em particular o de seu fundamento antropológico, e a mitocrítica que, conforme Durand (1983), é possível porque o mito é contado, narrado. Considerado o mito em sentido amplo, qualquer texto cultural pode ser lido como um mito cujo simbolismo é verificável a partir de seus *mitemas* que, agrupados por afinidades de origem e não de forma (ou seja, por homologia e não por analogia), configuram o imaginário (MARTINS, 2020). O critério que elege os mitemas, também segundo Durand (1996, p. 203-204), é a redundância:

Insisto mais uma vez sobre o referente realmente heurístico que deve partir do verbo e, em consequência, de seu cortejo atributivo. Portanto, na escolha do mitema, importa antes de tudo partir não de uma palavra, mas de um grupo de palavras ou – o que dá no mesmo – de um emblema em que está condensado, resumido todo um fraseado significativo.³

Assim, a mitocrítica é embasada na verificação dos “[...] pacotes de redundâncias, repetições, de homologias que permitem uma análise de estrutura” (DURAND, 1983, p. 27-28). No presente trabalho, uma vez identificadas as redundâncias míticas, elas serão contrastadas com as lógicas da mitologia *yorùbá*, que serão assim as condutoras da interpretação simbólica de *Pantera Negra*.

Durand, no entanto, não chegou a utilizar ou demonstrar o uso da mitocrítica aplicada ao cinema. Embora o método seja amplo e possa ser aplicado a diferentes

³ Tradução nossa. No original francês: “J’insiste encore une fois sur le référent réellement heuristique qui doit partir du verbe, et en conséquence de son cortège attributif. Donc, dans le choix du mytheme, importe avant tout de partir non d’un mot, mais d’un groupe de (p. 203) mots ou - ce qui revient au même - d’un emblème où est condensé, résumé tout un phrasé significatif.” (DURAND, 1996, p. 203-204).

formatos de obras autorais, faz-se necessário algumas adaptações, a fim de analisar um *corpus* audiovisual. Dessa forma, a mitocrítica será combinada com a análise fílmica, conforme propõe Fantinel (2021). Entretanto, não basta apenas juntar os dois métodos de forma simples. A análise fílmica possui etapas que acabariam engessando o processo de mitocrítica, sendo esta última muito mais levada pela observação sensível do pesquisador, conforme trataremos melhor na seção 3.3.

Para este trabalho, selecionamos a obra, primeiramente, a partir dos seguintes filtros: longas-metragens, estadunidenses, dirigidos por pessoas negras, protagonizados por pessoas negras, do subgênero afrofuturista. Os critérios servem para chegarmos em um filme de relevância para o movimento afrofuturista, tema da nossa pesquisa. Definiu-se que o filme deveria ser um longa-metragem produzido nos Estados Unidos, uma vez que o movimento como um todo surgiu nesse país, e queremos compreender sua manifestação no contexto mais específico em que se originou. Ele também precisava ser dirigido por pessoas negras, uma vez que queremos analisar que narrativas a própria comunidade negra constrói sobre si. A visão de diretores não-negros nos apresenta outra perspectiva, também interessante de se analisar, mas que foge do foco desta pesquisa. O protagonismo negro também é essencial, uma vez que serve de critério para a própria classificação de um filme como afrofuturista.

Assim, selecionamos *Black Panther*, lançado em 2018 e considerado um marco importante dentro do movimento afrofuturista, uma vez que obteve sucesso de audiência e se tornou um dos filmes de maior bilheteria da história do cinema. Ele foi um dos principais responsáveis pela retomada do movimento, e o primeiro a torná-lo popular, fora das sessões *underground* de cinema. Além disso, por carregar o legado de obras anteriores, como o pioneiro *Space is the place* (1974), *Born in Flames* (1983) e *Afro Samurai* (2007), por exemplo, ele acaba concentrando uma etapa mais madura do Afrofuturismo no audiovisual, colocando em prática imagens visuais que até então só eram imaginadas na literatura e na música.

Identificaremos as cenas mais relevantes do filme, construindo nosso *corpus* de análise, sem que isso nos impeça de olhar para a obra como um todo. Vale ressaltar aqui que a relevância das cenas não é definida exclusivamente pela sua importância para o enredo do roteiro. Outros elementos da linguagem audiovisual também devem ser levados em consideração – fotografia, sons, diálogos, figurino, maquiagem, montagem, tensões entre os personagens e vários outros pontos que o

filme irá evidenciar. Todos os pontos, observados em sintonia, e não isolados, nos revelarão os sintemas, isto é, os sintomas sociais, que manifestam no polo coercitivo as imagens que se enraízam no polo pulsional, podendo ser analisados a olho nu. Nosso foco será nos sintemas da transformação, levando em conta a proposta central do afrofuturismo, que visa transformar as imagens relacionadas a corpos negros na atualidade. Dessa forma, nosso recorte dentro do filme destacará a transformação para que, por fim, possamos analisar onde essas imagens se enraízam no imaginário e, portanto, que imagens a obra cinematográfica movimenta sobre o negro.

Definido o *corpus*, a mitocrítica fílmica também nos servirá de método de análise da obra. Aqui, contudo, partimos para a identificação dos mitemas presentes nas cenas, conforme aponta Durand (1985): “Cada sequência lida constitui um ‘mitema’ – e seu cenário mítico [...]”, e completa, afirmando que esses mitemas “articulam-se segundo certos grandes mitos que apresentam, numa certa época e numa cultura determinadas, certa constância [...] ou, ao menos, no decurso de uma geração cultural [...]” (p. 252). Ou seja, não basta analisarmos uma ou outra cena isoladamente e interpretar seus mitemas. É preciso identificar a persistência deles na totalidade do filme e, assim, entender que mito serve de norteador para a narrativa e, principalmente, que lógica movimenta a obra.

2 O TEMPO DO NEGRO

Qual é o tempo do negro? Quando olhamos para o passado, constatamos que sua história, suas raízes, sua cultura e seus símbolos foram severamente reprimidos pelas estratégias de colonização europeia. Essas tensões são marcadas, entre outros resultados, pelo sincretismo religioso (LUZ, 2013), que carrega a tradição e as raízes de culturas africanas para a diáspora e permite a resistência, muito apoiada na tradição oral, diante de um contexto de cristianização dos povos negros escravizados. Em termos de registros documentais, portanto, temos uma escassez de dados sobre a população negra escravizada na América e suas origens. Olhando para o presente, enfrentamos um novo tipo de genocídio do negro, que vivemos ainda em pleno século XXI. Agregado aos casos emblemáticos de homicídios racistas que já citamos, que sintetizam as estatísticas alarmantes acerca da violência incutida ao povo negro, há o racismo estrutural (ALMEIDA, 2020), que dificulta a ascensão social do negro. De acordo com um relatório compilado pelo Ministério do Desenvolvimento Social e Combate à Fome, de 2011, 70,8% das pessoas vivendo em extrema pobreza no Brasil são pretas ou pardas (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 205). Já nos Estados Unidos, país sobre o qual concentraremos nossa pesquisa, o número de negros vivendo em situação de pobreza, também em 2011, chegou a 27,9% na média nacional.⁴

Desse modo, como podemos imaginar o negro no futuro se seu passado foi drasticamente reprimido e está sendo apagado no presente? A agenda do racismo estrutural é justamente inviabilizar esse futuro. Segundo Almeida (2020, p. 56),

[...] os diferentes processos de formação nacional dos Estados contemporâneos não foram produzidos apenas pelo acaso, mas por projetos políticos. Assim, as classificações raciais tiveram papel importante para definir as hierarquias sociais, a legitimidade na condução do poder estatal e as estratégias econômicas de desenvolvimento.

Diante desse cenário, se faz necessária uma digressão histórica e cultural, a fim de contextualizarmos o continente africano, sua cultura, religião e povos, bem como os processos de colonização, escravidão, racismo e militância negra ao longo dos últimos séculos nos Estados Unidos.

⁴ Dados divulgados pelo KFF (Kaiser Family Foundation), disponível em: <<https://www.kff.org/other/state-indicator/poverty-rate-by-raceethnicity/?dataView=0¤tTimeframe=8&sortModel=%7B%22collId%22:%22Location%22,%22sort%22:%22asc%22%7D#notes>>

2.1 O NEGRO DO PASSADO ATÉ O PRESENTE

Longe da pretensão de realizar, aqui, um panorama completo da história afrodescendente, o intuito deste subcapítulo é dar suporte teórico ao contexto sobre o qual iremos tratar ao abordar o Afrofuturismo. Afinal, o movimento surge frente a uma situação historicamente construída, que remonta às heranças da escravidão, ao imperialismo e ao racismo que se estruturou no Ocidente – mais precisamente nos Estados Unidos, como é o foco desta pesquisa. Além disso, entender os costumes e símbolos originários da África Negra é crucial para o nosso momento de análise de uma obra afrofuturista, que remonta às raízes africanas para construir seu olhar de futuro.

2.1.1 *Da África para a América: o negro diaspórico*

Primeiramente, é importante ressaltar que não existe, enquanto totalidade histórica, a África ou uma cultura africana abstratamente em si mesma. Esta seria uma resposta a uma cultura europeia. “A cultura africana constitui um movimento relativo transatlântico antiescravista e antirracista, surgido em fins do século XIX” (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 6). Há uma enorme diversidade étnico-cultural-religiosa entre os países do continente. O norte e o nordeste africano, por exemplo, foram arabizados e/ou islamizados. Nas outras regiões, sempre houve um longo e intenso processo migratório. “Ao longo desse período ocorreram não apenas a formação de reinos e impérios africanos, mas também mestiçagens, bem como o surgimento de novas culturas” (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 10). Por conta disso, é preciso ressaltar que a noção de que existiria uma cultura africana unificada já é ultrapassada e rejeitada pelos estudiosos contemporâneos. Há, na realidade, uma pluralidade cultural no continente.

A África pode ser subdividida em duas regiões principais, delimitadas pelo Deserto do Saara. A região ao sul do deserto é chamada de Subsaariana, ou África Negra, e a região ao norte é chamada de Magreb (*Ocidente*, em árabe) (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 11). Ao todo, no continente, são faladas mais de mil línguas, por cerca de

800 grupos étnicos. Essas línguas são divididas em afro-asiáticas, khoisan, nígero-congolesas e Nilo-saarianas, além das línguas não africanas, como é o caso da maioria das línguas crioulas do continente, e as línguas europeias, que são adotadas como um dos idiomas oficiais na maioria dos países africanos (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 14). Atualmente, a África possui 54 Estados independentes, e é ocupada por 14% da população mundial (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 7).

Quando voltamos cronologicamente na história africana, chegamos aos tempos pré-históricos do surgimento dos primeiros seres humanos como conhecemos hoje. O continente é o berço do *Homo erectus* e do *Homo sapiens*, que surgiram há cerca de 150.000 anos. Destaca-se também a civilização egípcia, uma das mais antigas das quais temos registro, e que teve suma importância para as civilizações da Europa, da Ásia e mesmo da América pré-colombiana (LUZ, 2013, n.p.).

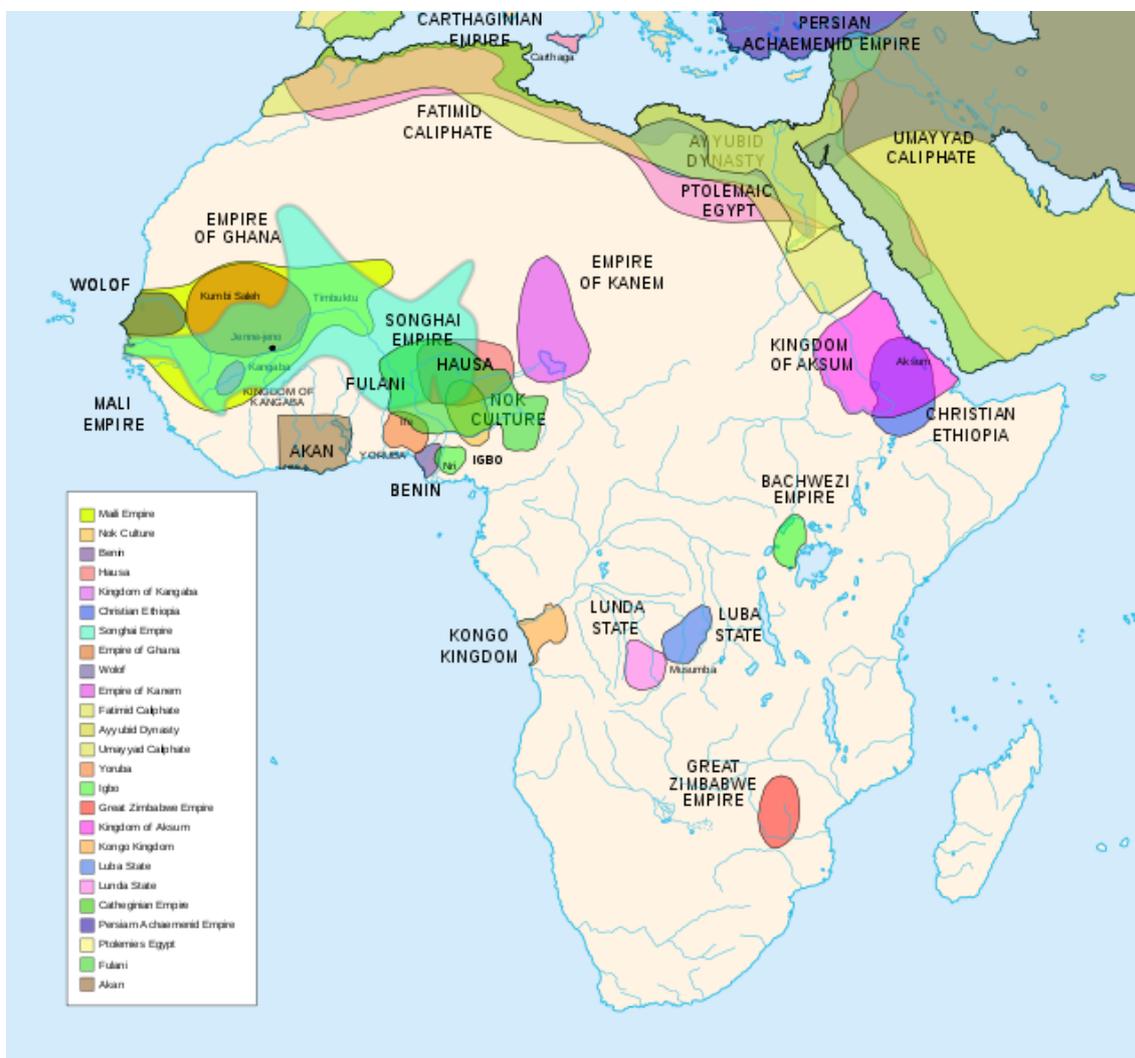
E, mesmo séculos mais tarde, não podemos nos deixar enganar por narrativas colonialistas que representam o continente africano como primitivo e subdesenvolvido. Pelo contrário, conforme nos indica Luz, (2013, n.p.), “a civilização negra era muito mais avançada em valores e tecnologias que a europeia quando os portugueses ali chegaram no século XV”. Poderíamos pensar em diferentes rumos para os países africanos se não houvesse o processo de invasão europeia, conforme nos aponta Nascimento (1981, p. 27):

A invasão do continente e a conquista escravista interromperam o desenvolvimento científico africano em progresso, que teria levado a construção de uma África Moderna auto-suficiente e tecnologicamente avançada. Mais tarde os europeus se proclamaram inventores de tecnologias que os africanos haviam utilizado através dos séculos.

Antes da chegada massiva dos Estados invasores europeus no continente, havia uma diferença essencial entre a organização do poder nas sociedades da Europa e nas sociedades da África. Enquanto na primeira o poder estava mais relacionado à posse de terras e ao domínio permanente dela, para os africanos o poder estava muito mais relacionado ao controle de pessoas e rebanhos. Dessa forma, os chamados impérios africanos não devem ser confundidos com entidades territoriais, como na Europa, pois eles existiam em constante migração – um modelo nômade de imperialismo. Quanto aos habitantes da terra, eles pagavam os impostos estipulados pelo rei, mas sem qualquer intenção de tornarem-se donos dessa terra, pois sua visão era de que ela “[...] pertence aos mortos, aos vivos e aos que vão

nascer” (DIOP, 1987 *apud* VISENTINI *et al.*, 2013, p. 24). O mapa a seguir mostra as diversas civilizações africanas pré-coloniais:

Figura 1- Mapa da África pré-colonial



Fonte: Jeff Israel, 2011.

Além disso, o poder também era descentralizado. A unidade básica da organização social era o vilarejo – cada um contando com um chefe, que representava o povo. E essa figura de chefe não diz respeito a um indivíduo ao qual deve-se obedecer, seguir ou temer, mas estritamente à função de representação. Essa lógica de poder nômade e descentralizado mudou há apenas dois séculos, justamente com o início da penetração europeia (VISENTINI *et al.*, 2013).

A marcação de novas organizações políticas e sociais também se percebe nas configurações culturais e religiosas do continente. Atualmente, apenas 15% da

população ainda pratica religiões animistas⁵ ou locais, enquanto o cristianismo e o islamismo se tornaram as crenças dominantes (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 15-16). No entanto, certas lógicas e visões de mundo ainda se mantêm, mesmo que adaptadas. A força dos laços familiares e da comunidade, bem como dos ancestrais, é um importante traço presente na maior parte dos países africanos, e se estende à diáspora, ou seja, aos negros que vivem ou mesmo que nasceram fora do continente:

O que caracteriza o processo histórico negro-africano é o fato de notarmos uma linha de continuidade ininterrupta de determinados princípios e valores transcendentais que são capazes de engendrar e estruturar identidades e relações sociais. Esses princípios caracterizam a afirmação existencial do homem negro e constituem a sua identidade própria. De tal modo esses princípios regem a vida que eles garantem a expansão dos valores civilizatórios, mesmo quando ameaçados pelas conjunturas históricas mais desfavoráveis, como foi o caso da luta contra a escravidão e o colonialismo (LUZ, 2013, n.p.).

Esse legado dos valores africanos é o que permitiu, de acordo com Marco Luz, a continuidade das raízes africanas nas américas, através das instituições religiosas. Isso porque a religião permeia todas as esferas da organização social africana. “Não há instituição que não participe, de uma maneira ou de outra, de influência dos sistemas religiosos” (LUZ, 2013, n.p.). As bases das crenças e práticas místicas dos negros escravizados são o que o antropólogo estadunidense Melville J. Herskovits (1895-1963) chamou de “africanismo”, termo que ele mesmo cunhou no início do século XX. Em seu trabalho, especialmente no livro *The Myth of the Negro Past*, de 1941, ele tenta compreender de que formas a cultura africana sobreviveu na América, apesar de toda a opressão e discriminação dos brancos. Ele partiu da observação das práticas dos negros estadunidenses para traçar paralelos com as tradições africanas, analisando os fatores históricos das mudanças culturais (CAPONE, 2011, p. 27-28).

Sobre a preservação das raízes no transatlântico, é importante delimitar uma diferença entre os países da América. Aqui, podemos dividir o continente em duas partes: a primeira caracteriza-se pela evidente preservação das culturas africanas, na qual inclui-se o Brasil e Cuba, por exemplo. Em contrapartida, a segunda metade é marcada por uma importante perda de raízes culturais, como é o caso dos Estados Unidos (CAPONE, 2011, p. 26). Uma das explicações para tal diferença está no

⁵ Animismo consiste na crença de que um único criador do universo dotou todas as coisas de um espírito, sejam essas coisas animadas ou não (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 21). O termo vem do latim “anima”, que significa “alma”, ou seja, baseia-se no conceito de que tudo possui alma, e não apenas os seres humanos ou os animais.

número de escravizados levados da África e das Antilhas à América do Norte: “De um total de 9.566 milhões de escravos africanos que chegaram ao continente americano, somente 427 mil desembarcaram nas colônias inglesas e francesas da América do Norte” (CAPONE, 2011, p. 31), o que representa 4,5% do total de cativos. O número de escravizados nos Estados Unidos, porém, aumentou exponencialmente com o passar das gerações. Na ocasião da abolição, o país contava com um total de 4 milhões de homens e mulheres negros (CAPONE, 2011, p. 31) – ou seja, dez vezes mais do que o número de africanos trazidos originalmente. Essa maioria de negros, portanto, nasceu em solo norte-americano, e não africano.

Assim, quando nos referimos aos cativos africanos que foram levados ao país, temos um povo que precisou sobreviver sem passado e sem memória. Dessa forma, “[...] eles só podiam ‘evoluir’ adaptando-se à cultura dos brancos” (CAPONE, 2011, p. 26). No entanto, apesar do apagamento cultural e religioso, Herskovits aponta caminhos através dos quais as raízes se preservaram, como é o caso do batismo por imersão: no momento da abolição da escravidão nos EUA, em 1865, a maioria dos ex-escravizados do Sul pertencia a igrejas batistas e, segundo o antropólogo, isso se explicaria pelo fato dessa igreja praticar o batizado por imersão total na água, o que teria remetido aos negros os rituais destinados aos espíritos das águas das religiões da África Ocidental, de onde a maior parte dos escravizados foi trazida (CAPONE, 2011, p. 25).

Posteriormente, as ideias de Herskovits vão ser questionadas e criticadas por outros autores, que afirmam ser arbitrária a relação entre o batismo por imersão e o culto aos deuses das águas. Ainda assim, a maioria concorda com o antropólogo na sua tese de que há uma presença da ancestralidade africana na América, manifestada nas práticas religiosas dos escravizados – entre elas destaca-se o *ring shout*, ritual que

[...] resulta geralmente no êxtase ou na possessão, em meio a gritos que invocam o Senhor e outras demonstrações de fervor religioso – influência direta, segundo Stuckey, dos rituais africanos dedicados aos ancestrais. Os movimentos em círculo efetuados durante essas cerimônias constituiriam, assim, o verdadeiro elemento unificador das diferentes etnias levadas para os Estados Unidos, a base comum capaz de apagar os particularismos e elaborar uma cultura partilhada por todos (CAPONE, 2011, p. 45).

Sterling Stuckey (1932-2018) foi um professor de história estadunidense, cujos estudos apontavam para a unificação das diferentes etnias dos escravizados

nas *plantations* dos Estados Unidos, a partir de esforços empregados para ultrapassar qualquer diferença cultural em prol de um “elã pan-africanista”, o que o levou à conclusão de que “o nacionalismo no seio da comunidade escrava era essencialmente um nacionalismo africano, baseando-se em valores que uniam os escravos e os reconfortavam nas brutais condições de opressão que enfrentavam” (STUCKEY, 1987, IX *apud* CAPONE, 2011, p. 43).

As religiões da África são extremamente diversas, tanto quanto suas línguas e etnias. Cada uma possui seus próprios rituais, orações e deuses únicos. Ainda assim, olhando com mais profundidade, pode-se identificar padrões e lógicas que se repetem entre várias religiões e as conecta nos níveis mais fundamentais. Essa semelhança diz respeito essencialmente à relação entre as pessoas e o mundo invisível: “Na África, os povos têm mais ou menos a mesma concepção sobre seus ancestrais, sobre os gênios, seus modos de encarnação ou de reencarnação, bem como o entendimento sobre os vivos” (VISENTINI *et al.*, 2013, p. 20).

Desde o início oficial do tráfico negreiro nas colônias norte-americanas, em 1645, a religião negra, ainda que cristianizada, parecia estar profundamente marcada pela memória africana e por essas práticas comuns das religiões do continente. Alguns autores, inclusive, afirmam que as crenças cristãs teriam sido inicialmente rejeitadas pela maioria dos escravizados. W.E.B. Du Bois (1868-1963), importante sociólogo estadunidense, considerado patrono do pan-africanismo, afirmou que a Igreja negra só acabou por se tornar cristã após várias gerações, e que, em sua origem, era um espaço para se praticar *voodooism*, uma mescla de ritos pagãos adaptados ao cristianismo e do grande poder do sacerdote (CAPONE, 2011, p. 34). Processo semelhante é observado no Brasil, através do sincretismo religioso. A diferença é que, enquanto os terreiros praticam as religiões de matriz africana, mesmo que com adaptações do catolicismo e das tradições indígenas, nos Estados Unidos vemos a prática do cristianismo nas igrejas negras, com elementos africanos incorporados aos rituais cristãos.

Outra importante característica, além do *ring shout*, é o canto. Como os escravos eram proibidos de aprender a ler, eles não tinham acesso direto aos textos bíblicos, e acabavam por assimilar a mensagem do Evangelho através de cantos, chamados de *spiritual*, aos quais também foram associados comportamentos motores – gestos e danças, típicos dos cultos africanos. Todos esses elementos transformaram as igrejas negras em uma instituição religiosa bastante distinta das

igrejas brancas. Conforme observa a pesquisadora Stefania Capone (2011), “A variante negra do cristianismo seria, na realidade, profundamente marcada por sua origem africana, tendo encontrado no ritual do *ring shout* seu elemento unificador e ‘pan-africano’” (CAPONE, 2011, p. 46).

O estabelecimento de uma cultura própria em um território estrangeiro começa a se organizar para fora das igrejas e sermões religiosos, dando origem a movimentos sociais e culturais, como o pan-africanismo, que lutava pela independência dos países africanos, então colonizados, e pela construção de uma unidade africana. Dentro do movimento, W.E.B. Du Bois é considerado seu principal ativista. Sua figura inspirava negros da diáspora tanto dentro dos Estados Unidos quanto em outros países, como na Europa e na América Latina, e inclusive na África. E, embora o termo *negritude* tenha surgido apenas anos mais tarde, ele é tomado como um dos percussores desse ideal, que tem como princípio a afirmação positiva da herança negra e o orgulho racial (DOMINGUES, 2005).

Embora os movimentos de negritude e pan-africanismo tenham tido seu embrião nos Estados Unidos, foi na França que ele tomou corpo e se sistematizou. Durante o período entreguerras, um grupo de estudantes de países africanos e das Antilhas, até então colonizados por Estados europeus, começaram a frequentar as universidades europeias, principalmente de Paris e de Londres. Através da educação que receberam nas colônias, eles foram convencidos de que a civilização ocidental era um modelo universal e absoluto, narrativa que foi desconstruída quando eles depararam com a realidade do Ocidente. A partir disso, “despertou-se uma consciência racial, e, por conseguinte, a disposição de lutar a favor do resgate da identidade cultural esvaecida do povo negro” (DOMINGUES, 2005, p. 27).

Negritude deriva, em francês, do termo *nègre*, que era utilizado de forma pejorativa ao se referir aos indivíduos afrodescendentes, em contraposição à palavra *noir*, que possuía um *status* mais respeitoso. Foi justamente com a intenção de ressignificar o termo e reafirmar que nele não deve existir nenhuma conotação negativa que os estudantes passaram a utilizar *negritude* como nome do movimento.

Paralelo aos movimentos da Europa, entre das décadas de 1920 e 1930, no bairro estadunidense de Nova York, o Harlem, surgia o movimento *Black Renaissance* (Renascimento Negro), inspirado no livro *The Souls of Black Folk* (As Almas da Gente Negra), de W.E.B. Du Bois, publicado em 1903. O bairro tornou-se um verdadeiro centro de movimentos religiosos, culturais e políticos dos afro-

americanos, e colocava o negro como pauta central (CAPONE, 2011, p. 81). Sobre este período, é importante fazermos uma rápida contextualização das datas referentes à escravidão e às condições sociais dos negros: em 1808, o Congresso dos Estados Unidos declara a abolição do tráfico de escravos e, em 1865, é abolida a escravidão no país. Trinta anos mais tarde, porém, em 1896, são decretadas as leis de segregação racial, chamadas de leis “Jim Crow”⁶. Durante o período de escravidão, os estados do Sul desenvolveram a chamada *one-drop rule* (regra da uma-gota), a fim de estender a condição de escravizado aos filhos de brancos com negros, postulando que bastava uma única gota de sangue, isto é, um único antepassado negro para que a pessoa fosse considerada negra. Com as leis Jim Crow, a *one-drop rule* se consolidou e passou a ser o critério utilizado para as políticas de segregação racial (WRIGHT, 1994, p. 134).

Essa *uma gota* de sangue negro era, portanto, suficiente para tornar o sangue branco “impuro”. A ideologia das leis Jim Crow estava enraizada em conceitos pseudocientíficos e religiosos, que pregavam que o DNA negro estava mais próximo da genética dos chimpanzés do que dos humanos, e que eles seriam sub-humanos, com uma biologia inferior e cultura defeituosa. Dessa forma, os negros deveriam ser colocados em patamar de inferioridade e lá mantidos, pois assim teria sido planejado por Deus (MORRIS, 2018, p. 154).

Com a severa discriminação dos estados do Sul, o Norte dos Estados Unidos recebeu uma grande onda migratória de pessoas negras, que viam ali melhores condições de vida e menor segregação racial. Assim, durante os anos 1920, a população de Nova York pulou de 60.758 para 152.467 (CHRISTIAN, 1999, p. 319 *apud* CAPONE, 2011, p. 81). Bairros até então ocupados por brancos passaram a ser habitados majoritariamente por negros, como foi o caso do Harlem. O bairro tornou-se uma região tão importante para a população negra que o movimento *Black Renaissance* passou a ser mais popularmente conhecido como *Harlem Renaissance*. Lá, os negros utilizavam-se da arte, da religião e da política para acabar com estereótipos de raça aos quais estavam atrelados, e enaltecer a negritude. Eles se recusavam a reproduzir papéis caricatos e de inferioridade para agradar ao público

⁶ A expressão “Jim Crow” teve sua origem na apresentação musical “Jump Jim Crow”, de Thomas D. Rice, que se valia da prática de *blackface*, lançada em 1832. O termo “Jim Crow” então passou a ser utilizado pejorativamente em referência aos negros. Já no final do século XIX, com a promulgação de leis segregacionistas por parte das legislaturas sulistas, tais leis ficaram conhecidas como *Jim Crow laws*.

branco, e não queriam mais ser chamados de *colored people* (pessoas de cor), mas sim de *negroes*, os “novos negros” (CAPONE, 2011, p. 83).

Nesse mesmo período, na frente política, o ativista jamaicano Marcus Garvey (1887-1940) liderava uma das mais importantes associações negras dos Estados Unidos, a UNIA (Associação Universal para o Progresso Negro e Liga das Comunidades Africanas), por ele fundada, com a missão de organizar a emigração dos negros em diáspora para a África, além da criação de um Estado negro. Garvey argumentava que a comunidade negra jamais conseguiria se desenvolver sem um suporte econômico. Ele defendia uma economia afrocentrada, e inclusive criou algumas empresas controladas por negros, que ajudavam a desenvolver bairros como o Harlem. Dentre essas companhias, também havia um jornal, chamado *Negro World*, onde a política e a economia eram centradas na população negra, como reafirma um artigo publicado no mesmo em 1925, que dizia que “o negro americano devia compreender que cada dólar gasto em estabelecimentos mantidos por negros era ‘restituído à raça’ e constituía um real passo à frente no caminho de sua libertação” (CAPONE, 2011, p. 66).

A efervescência política, econômica e cultural da década de 1920, no entanto, é abruptamente interrompida pela Crise de 1929 e pela Grande Depressão. Os movimentos negros ficaram praticamente estagnados entre 1930 e 1960, com esporádicas tentativas de revolução. Os negros, no entanto, foram severamente afetados financeiramente – seu desemprego em relação a brancos chegava a ser duas vezes maior, enquanto os salários podiam chegar à metade do valor (SILVA, 2021, p. 416) –, e os pequenos grupos organizados já não conseguiam mais movimentar multidões. Embora urgente, a pauta racial teve que ficar em segundo plano no país, até que, em 1º de dezembro de 1955, um fato retomou a energia dos movimentos negros e se tornou um símbolo da luta racial nos Estados Unidos, marcando o início do período conhecido como Movimento dos Direitos Civis.

Rosa Parks (1913-2005), uma costureira e ativista negra, embarcou em um ônibus de Montgomery, no estado do Alabama. Conforme determinavam as leis de segregação racial, negros e brancos deveriam ocupar espaços distintos – havia separação de banheiros, bebedouros, restaurantes, igrejas, hospitais e, evidentemente, assentos de transportes coletivos. Naquele dia, no entanto, Rosa Parks recusou-se a ceder seu lugar a um passageiro branco. Ela foi então presa e condenada por violação das leis estaduais (CAPONE, 2011, p. 93). Sua rebelião,

contudo, resultou na criação da *Montgomery Improvement Association*, que promovia um boicote generalizado aos transportes coletivos. Homens e mulheres negras passaram a preferir ir a pé aos seus destinos a entrar nos ônibus e trens separatistas. Aos 26 anos, o jovem pastor Martin Luther King Jr. (1929-1968) foi nomeado presidente da associação. Luther King é, até hoje, um dos mais memoráveis ativistas pelos direitos civis negros da história dos Estados Unidos.

Martin Luther King implementou seminários para difundir sua doutrina de não violência, inspirada em Gandhi, e para preparar os negros para o combate pela liberdade. Porém, os ataques da Ku Klux Klan prosseguiram, bem como a repressão brutal da polícia e os linchamentos (CAPONE, 2011, p. 93).

Após um ano de boicote aos ônibus de Montgomery, a Suprema Corte finalmente revogou, em 1956, a lei de segregação racial nos transportes públicos (SILVA, 2021, p. 417). A vitória do movimento reacendeu a comunidade negra e deu início a novas empreitadas contra as leis de segregação racial e ao racismo no país. Uma das mais conhecidas ocorreu em Birmingham, também no estado do Alabama, em 1963. Luther King e um outro pastor, Fred Shuttlesworth, lideraram protestos pacifistas na cidade, com a finalidade de demonstrar o que chamavam de desobediência civil, tal como foi feito no boicote aos ônibus. Esses protestos, no entanto, foram marcados por severas retaliações da polícia, que utilizaram “[...] mangueiras de incêndio, cães, cacetetes e gás lacrimogêneo para conter os manifestantes, resultando em centenas de prisões e feridos durante os conflitos” (SILVA, 2021, p. 418). As imagens desses protestos e da violência do Estado rapidamente começaram a circular na mídia, atingindo a imprensa internacional. Nas palavras de Martin Luther King,

Nunca na história da América um grupo tinha se apoderado das ruas, das praças, das vias de negócios sacrossantos e das salas de mármore do governo para protestar e proclamar a intolerância da sua opressão. Se as máquinas gigantes tivessem se tornado humanas, explodido as fábricas que as abrigavam e perseguido a terra em revolta, não teriam surpreendido mais a nação (KING, 2020, p. 7).

Naquele mesmo ano, com a repercussão dos protestos de Birmingham, Luther King veio a liderar a chamada Marcha sobre Washington, em agosto. Sobre a capital dos Estados Unidos, cerca de 250 mil manifestantes negros e não-negros, vindos de todos os cantos do país, escutaram aquele que viria a se tornar o mais famoso discurso do líder civil, intitulado *I Have a Dream* (Eu Tenho um Sonho). A marcha reivindicava, além da revogação das leis segregacionistas, o direito de

moradia digna, pleno emprego, direito ao voto e educação integrada. Em seu discurso, King declarava: “Eu tenho um sonho que um dia esta nação se levantará e viverá o verdadeiro significado de sua crença – nós celebraremos estas verdades e elas serão claras para todos, que os homens são criados iguais”, e continuava: “Eu tenho um sonho que minhas quatro pequenas crianças vão um dia viver em uma nação onde elas não serão julgadas pela cor da pele, mas pelo conteúdo de seu caráter” (KING, [1963] 2021).

Um ano depois, em 1964, durante as férias escolares de verão, um grupo composto por mais de cem estudantes, militantes dos direitos civis, foram ao estado do Mississippi para iniciar uma campanha pelo direito ao voto negro. O grupo acabou sendo confrontado por membros da Ku Klux Klan, e três deles foram assassinados. O caso repercutiu na imprensa e na opinião pública, e pressionou o então presidente Lyndon Johnson a aprovar junto ao Congresso, em 2 de julho, a Lei dos Direitos Civis, ficando conhecida como o fim das leis Jim Crow, decretando a revogação da segregação racial oficial em espaços públicos e comerciais (SILVA, 2021, p. 419).

Um ano depois, em 1965, novas manifestações foram realizadas na cidade de Selma, no Alabama. A movimentação teve início na noite de 18 de fevereiro, quando o ativista negro Jimmie Lee Jackson foi baleado pelos soldados do Alabama durante um protesto para a libertar da cadeia um dos líderes do movimento pelos direitos civis, James Edward Orange. Jackson morreu dias depois, em 26 de fevereiro e, como resposta ao seu assassinato e à violência policial, agregado à pauta de direito ao voto, foi planejada uma marcha para o Capitólio do Alabama, em Montgomery. No dia 7 de março cerca de 600 manifestantes caminharam rumo ao Capitólio, mas foram interrompidos pela polícia local, que os atacou com cassetetes e gás lacrimogêneo. A brutalidade deste dia repercutiu nacionalmente na mídia, e ficou conhecido como *Bloody Sunday* (Domingo Sangrento).

Uma segunda tentativa foi convocada por Martin Luther King Jr. no dia 9 de março, que reuniu aproximadamente 1.500 manifestantes no local dos ataques do Domingo Sangrento, o que ficou conhecida como a *Turnaround Tuesday* (Quinta-feira da Reviravolta). Novamente o caminho da marcha foi interrompido, mas dessa vez sem ataques violentos. Uma terceira e última tentativa foi realizada no dia 21 de março de 1965, sob a proteção jurídica concedida pelo juiz Frank M. Johnson, que impedia os soldados estaduais de intervirem no protesto. Naquele dia, mais de 4.000 manifestantes marcharam de Selma até Montgomery, ao longo de cinco dias. No

último dia, já havia quase 25.000 pessoas reunidas em direção ao Capitólio do Alabama. Cinco meses após a marcha, que ganhou larga repercussão midiática, o então presidente Johnson sancionou a Lei do Direito de Voto de 1965, possibilitando o direito dos afro-americanos do Sul ao voto.⁷

As respostas violentas por parte do Estado e dos civis contrários às pautas do Movimento dos Direitos Civis, no entanto, fazia com que muitos militantes questionassem os métodos de Martin Luther King, que sempre pregava a desobediência civil pacífica. Entre eles, temos a figura emblemática do ativista Malcom X, defensor da resistência armada para os negros.

Malcom (1925-1965) nasceu em uma família de ativistas pró-Garvey e, na juventude, foi preso por roubo, onde se converteu ao islamismo, aos ensinamentos de Elijah Muhammad, no final da década de 1940. Na ocasião, também mudou seu sobrenome: “Como outros convertidos à *Nation of Islam*, substituíra seu ‘nome de escravo’ por um ‘X’, uma vez que dizia não conhecer sua verdadeira identidade” (CAPONE, 2011, p. 94). Ao sair da prisão, dedicou-se fervorosamente a mudar a realidade social da comunidade afro-americana, profundamente indignado com a situação que enfrentavam. Seus discursos eram ardentes e continham uma sinceridade que chegava a chocar muitos norte-americanos:

Malcom X foi o profeta da ira negra sobretudo em razão de seu grande amor pelo povo negro [...] Malcom X não se dirigiu em primeiro lugar à América branca. Malcom acreditava que, se os negros sentissem o amor que motivava aquela ira, esse amor produziria neles uma conversão psíquica; eles se afirmariam como seres humanos, não mais enxergando seus corpos, mentes e almas segundo a óptica dos brancos, e se julgariam capazes de assumir o controle de seu próprio destino (WEST, 2021, p. 125).

Enquanto Luther King pregava uma ideologia integracionista, na qual brancos e negros viriam a conviver em harmonia, Malcom X defendia um ideal separatista, entendendo que a população branca jamais iria permitir uma igualdade entre as raças e, portanto, os negros deveriam se afrocentrar, ou seja, construir suas próprias comunidades autônomas e autossustentáveis, semelhante às políticas de Garvey, mais de trinta anos antes. “As trajetórias políticas de Malcolm X e de Martin Luther King, figuras centrais na evolução do radicalismo dos anos 1960, foram ao

⁷ History & Culture in National Park Service, disponível em: <<https://www.nps.gov/semo/learn/historyculture/index.htm>>.

mesmo tempo elementos motores e reflexos das transformações ideológicas em curso” (ELBAUM, 2018 *apud* SILVA, 2021, p. 419).

Em 10 de novembro de 1963, mesmo ano do discurso de Luther King em Washington, Malcom X também proferiu o seu mais famoso discurso, intitulado *Message to grassroots* (Mensagem para as bases), na Igreja Batista Rei Salomão, em Detroit, no estado de Michigan. Ele dizia que

Temos um inimigo em comum. Temos isto em comum: temos um opressor em comum, um explorador em comum e um discriminador em comum. Mas, uma vez que todos nós percebemos que temos esse inimigo em comum, então, com base no que temos em comum, nos unimos. E o que temos em primeiro lugar em comum é aquele inimigo – o homem branco. Ele é um inimigo para todos nós. Sei que alguns de vocês pensam que alguns deles não são inimigos. O tempo vai dizer (MALCOM X, 1963).

Dois anos depois, no dia 21 de fevereiro de 1965, Malcom estava em sua organização, criada para unir os afro-americanos, a *Organization of Afro-American Unity* (Organização da Unidade Afro-Americana), quando três membros da *Nation of Islam* entraram na sede e um deles o assassinou com 16 tiros. Seu brutal homicídio gerou revolta nos seus contemporâneos negros, entre eles o jovem Stokely Carmichael (1941-1998), que liderou, em 1966, um movimento que pregava a defesa do povo negro contra os ataques racistas do Sul, especialmente da Ku Klux Klan (KKK). Esse primeiro grupo, que existia em maior número do que o segundo, passou a contra-atacar à mão armada os membros da organização racista, fazendo com que a KKK desistisse de aterrorizar os negros da região. Esse movimento ficou conhecido como *Black Power* (Poder Negro) e, segundo Carmichael (2007), significa representação adequada e compartilhamento de controle.

Em 1968, outro assassinato emblemático marcou a história negra nos Estados Unidos e no mundo. No dia 4 de abril, o líder dos direitos civis Martin Luther King Jr. foi assassinado no quarto 306 do Lorraine Motel, na cidade de Memphis, Tennessee. King e seu colega Ralph Abernathy ficavam frequentemente hospedados no local e eram conhecidos pelo apelido "King-Abernathy Suite". Testemunhas relatam que King foi atingido no rosto por um único tiro enquanto falava com Jesse Jackson na varanda do quarto. Ele então foi levado ao hospital, onde morreu às 19h05. O evento gerou novamente revolta e protestos por parte dos membros do Black Power.

O movimento Black Power se dividia, essencialmente, em duas frentes: a frente política e a frente cultural. As décadas de 1960 e 1970 foram marcadas por

um forte retorno às raízes da cultura africana nos Estados Unidos, o que também ficou conhecido como *back to black* (de volta ao preto). Esse movimento incluía a substituição dos nomes cristãos por nomes africanos, o estilo das roupas, os penteados (como o próprio penteado *black power*) e o estudo de línguas africanas (CAPONE, 2011, p. 98). Nos meios de comunicação, a arte negra também começou a se fazer mais presente, traduzindo os conceitos do movimento a diversas linguagens, como a cinematográfica, através do chamado *Blaxploitation*, inaugurado por Melvin Van Peebles com o filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971). O gênero chamado *exploitation* denomina filmes apelativos, sensacionalistas e exagerados, normalmente recebendo uma conotação negativa. Já o cinema de *Blaxploitation*, uma junção do termo anterior com a palavra *black*, caracteriza os filmes da época que eram feitos por negros e para negros. Sob o olhar de roteiristas e diretores negros, com protagonistas negros, o gênero foi um importante marco da cultura afro-americana e do cinema estadunidense de modo geral. “As mulheres e os homens negros viam, finalmente, nas telas de cinema, heróis com quem podiam se identificar” (CAPONE, 2011, p. 99).

Um dos objetivos centrais do movimento *Black Power* era, justamente, produzir uma visão de mundo a partir da ótica negra, liberta da hegemonia branca à qual as comunidades negras estavam sujeitas. Nesse período, as ruas do Harlem voltaram a ficar lotadas de pintores, poetas e músicos negros, que muitas vezes performavam de graça, como ato revolucionário. Dentre inúmeras obras, um dos destaques da época que ressoa até hoje nas comunidades negras e na história da música em geral foi a canção de Nina Simone (1933-2003), chamada *Ain't Got No, I Got Life*, um medley da cantora e compositora que une duas músicas do musical *Hair*, com letra de James Rado e Gerome Ragni. A junção das duas músicas cria justamente o discurso que Simone queria exprimir, na busca generalizada pela identidade negra na sua época. Performada em 1968 na cidade de Londres, a música foi descrita como um hino negro (BROOKS, 2016). A canção de Nina Simone (1968) começa listando tudo aquilo que ela não tem, mas acaba por contar tudo aquilo que ela possui, que jamais poderão tirar:

Não tenho casa, não tenho sapatos

Não tenho dinheiro, não tenho classe

Não tenho amigos, não tenho educação

Não tenho roupas, não tenho trabalho
Não tenho dinheiro, nenhum lugar para ficar
[...]
Mas o que eu tenho?
Deixe-me contar-lhes o que eu tenho
Que ninguém pode tirar
Eu tenho meu cabelo na minha cabeça
Eu tenho meu cérebro, eu tenho meus ouvidos
Eu tenho meus olhos, eu tenho meu nariz
Eu tenho minha boca, eu tenho meu sorriso
[...]
Eu tenho liberdade
Eu tenho vida⁸

Além das artes, a frente política do *Black Power*, revoltada com as constantes injustiças sociais, violência policial e a segregação que não havia acabado na prática, resultou na criação do Partido dos Panteras Negras, em 1966. O Partido começou, inicialmente, apenas como uma milícia armada de Oakland, na Califórnia, que monitoravam a polícia local através da obstrução, denúncia e intimidação da violência praticada pelos órgãos de segurança pública – atos que eram, na verdade, legais, já que as leis da época permitiam o porte e transporte de armas, bem como acompanhar ações policiais, ainda que com uma certa distância (CHAVES, 2015, p. 361). A luta através de “todos os meios necessários” contra o Estado e a polícia era uma das principais metas do Partido (CHAVES, 2015, p. 361, p. 360).

Alguns anos mais tarde, no entanto, foram instauradas novas restrições legais ao uso de armas, em 1969, o que fez com que os Panteras Negras se reorganizassem e atuassem em novas frentes. Assim, o Partido, que contava com cerca de 80 sucursais espalhadas por todo o país, passaram a se dedicar à assistência

⁸ Tradução nossa. No original em inglês: Ain't got no home, ain't got no shoes / Ain't got no money, ain't got no class / Ain't got no friends, ain't got no schooling / Ain't got no wear, ain't got no job / Ain't got no money, no place to stay / [...] But what have I got? / Let me tell ya what I've got / That nobody's gonna take away / I got my hair on my head / I got my brains, I got my ears / I got my eyes, I got my nose / I dot my mouth, I got my smile / [...] I've got freedom / I've got life.

social, através de clínicas médicas, refeitórios, escolas, entre outros, “[...] cujo fim declarado era estabelecer a gratuidade, socialização, criação e a autogestão de serviços públicos dentro das comunidades negras” (CHAVES, 2015, p. 362). Isso resultou, inesperadamente, em uma ofensiva policial ainda mais violenta, que viu ali uma oportunidade de dismantelar o Partido de vez. Foram presos e executados os principais quadros dos Panteras Negras do país, e o fim oficial do Partido foi declarado 1982, embora a queda já viesse desde 1971 (CHAVES, 2015). Os movimentos sociais negros nos Estados Unidos, no entanto, não chegavam ao fim com esse episódio, pois anos mais tarde, em 1995, o país veria sua maior movimentação pública dos direitos negros até então.

No dia 16 de outubro de 1995 cerca de um milhão de afro-americanos ocuparam a capital Washington, naquilo que foi chamado de *Million Man March* (Marcha de Um Milhão de Homens), e entrou para a história como um dos dias mais importantes da luta racial nos Estados Unidos. Os negros estavam, naquele momento, em um profundo declínio social e econômico:

[...] uma taxa de pobreza de mais de 40%; taxas de desemprego duas vezes superiores às dos brancos; padrões de saúde e habitação iguais aos dos moradores das cidades em alguns dos países mais pobres do mundo; a renda familiar média de 58% da renda familiar média branca. Estatísticas sobre a situação social e econômica dos homens negros sugerem que eles foram as vítimas especiais da opressão racial americana (NELSON JR, 1997, p. 10).⁹

Além disso, a violência policial, a tendência a perseguir jovens negros e o encarceramento em massa da população afro-americana era uma das principais questões a ser combatidas na época pelos movimentos antirracistas. A situação impedia a ascensão social e financeira dos negros e deixava vácuos nas famílias que sofriam o impacto da ausência de seus membros mortos ou presos. A comunidade negra de modo geral perdia seu potencial de crescimento. De acordo com os membros da própria Marcha, negros foram a Washington naquele dia “[...] comprometidos com a luta contínua por uma comunidade livre e com poder, uma sociedade justa e um mundo melhor” (NELSON JR, 1997, p. 10). Nas palavras do

⁹ Tradução nossa. No original em inglês: “a poverty rate of over 40 percent; unemployment rates that averaged two times that of whites; health and housing standards matching those of city dwellers in some of the world's poorest countries; median family incomes averaging 58 percent of white median family incomes. Statistics regarding the social and economic status of Black men suggested that they were the special victims of American racial oppression” (NELSON JR, 1997, p. 10).

escritor negro norte-americano Ishmael Reed (1995, p. 113, *apud* NELSON JR, 1997, p. 10),

A emancipação dos negros foi abandonada. As comunicações com os homens negros foram cortadas, o que acontece quando você está em pé de guerra com o inimigo. As conversas são interrompidas e a hostilidade começa. Seus livros raramente são usados em cursos universitários. Uma variedade de pontos de vista de homens negros é ignorada pela mídia masculina branca que prefere atletas e criminosos e outras pessoas drogadas e usam feministas negras e brancas para culpar os homens negros por todos os males sociais da sociedade, enquanto os deles não são controlados.¹⁰

Diferente dos confrontos armados dos Panteras Negras, os organizadores da *Million Man March* entenderam que os protestos deveriam ser pacíficos, bem-organizados, coordenados e com o potencial de unir todas as vertentes negras do país. O resultado foi próximo ao esperado, já que, de acordo com uma pesquisa realizada pela Central State University (NELSON JR, 1997, p. 10), os ocupantes da Marcha iam desde homens de negócios a trabalhadores braçais, levando as ideias a uma enormidade de classes e representações negras nos Estados Unidos.

Embora um marco importante na luta negra norte-americana, a Marcha está longe de ter acabado com todos os problemas raciais no país. Como vimos, desde a chegada dos primeiros africanos escravizados em terras estadunidenses (ainda colônias europeias), a luta por libertação é constante, mesmo após a abolição da escravidão. A desigualdade perdurou, e o século XX foi marcado por intensas disputas raciais, diferentes abordagens e pontos de vista das lideranças negras. O racismo estrutural se manifesta em diferentes esferas e níveis da sociedade e da cultura, tornando extremamente difícil e complexo superar suas estruturas, conforme veremos mais detalhadamente na seção a seguir.

2.1.2 *Racismo estrutural*

¹⁰ Tradução nossa. No original em inglês: “The emancipation of black men has been abandoned. The communications with black men have been cut off, which is what happens when you're on a war footing with the enemy. Talks break down and hostility begins. Their books are seldom used in college courses anymore. A variety of viewpoints from black men are ignored by the white male-run media who prefer athletes and criminals, and other doopey people and use black and white feminists to blame all the social evils of society on black men, while theirs go unchecked” (REED, 1995, p. 133 *apud* NELSON JR, 1997, p. 10).

O que surgiu primeiro, a escravidão ou o racismo? A autora estadunidense Ytasha Womack, em seu livro *Afrofuturism: the world of black sci-fi and fantasy culture* (2013), conta que uma professora em seu curso de História levantou essa questão para a turma, que prontamente respondeu: o racismo. Parecia natural que a discriminação racial fosse algo séculos mais antigo do que a escravidão. Mas ela foi surpreendida quando a professora afirmou: “A escravidão, disse ela, veio primeiro, e o racismo foi criado para justificá-la” (WOMACK, 2013, p. 25).¹¹ A turma ainda tentou argumentar que o conceito de raça sempre existiu, mas eles então perceberam que, assim como a escravidão, a raça também havia sido inventada.

Entender o conceito de raça como uma construção meramente social, sem nenhuma procedência biológica real, nos faz perceber que o racismo é uma estrutura política, social e cultural. Em termos do imaginário, qualquer raça e as respectivas características atribuídas a ela estão localizadas no polo coercitivo do trajeto antropológico, ou seja, no polo racional, constituído pelos valores sociais de determinado local e período. “Raça não é um termo fixo, estático. Seu sentido está inevitavelmente atrelado às circunstâncias históricas em que é utilizado”, nas palavras do professor brasileiro Silvio Almeida (2020, p. 24), que define racismo como

[...] uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertençam (ALMEIDA, 2020, p. 32).

Antes de avançarmos as discussões sobre o conceito, no entanto, é importante traçarmos um apanhado histórico sobre as teorias acerca do racismo. O entendimento dos estudiosos sobre o tema foi se modificando nas últimas décadas, bem como a própria construção dos argumentos racistas. Num primeiro momento, no período inicial do tráfico e da escravidão de africanos, o racismo possuía uma justificativa religiosa. A dicotomia entre cristãos e não-cristãos servia como base para separar as pessoas. Na *Dum Diversas*, bula editada pelo papa em 1452 acerca da expansão portuguesa, há uma diferença hierárquica apontada como natural entre os dois grupos. Ainda nesta bula, o texto discorre sobre a escravidão, justificando-a

¹¹ Tradução nossa. No original em inglês: “Slavery, she said, came first, and racism was created to justify it” (WOMACK, 2013, p. 25).

a partir de dois pontos: “As concepções de pecado e de inferioridade ética espiritual de alguns povos” (OLIVEIRA, 2007, p. 358).

Mas a era do Iluminismo e da razão também oferecia argumentos para justificar o racismo empregado pelos europeus. Tais visões foram ganhando mais força, principalmente à medida que se colonizavam outros povos. Os colonizadores entendiam que a Europa era civilizada, em contraponto às nações africanas, vistas como primitivas. Desse modo, eles estariam ajudando aquelas pessoas a se desenvolverem, levando o avanço até elas. “E foi esse movimento de levar a civilização para onde ela não existia que redundou em um processo de destruição e morte, de espoliação e aviltamento, feito em nome da razão e a que se denominou colonialismo” (ALMEIDA, 2020, p. 27). As pessoas não-brancas eram então associadas a animais, inclusive a insetos, e caracterizadas com referências a bestialidade e ferocidade. Essa desumanização é um elemento central no racismo, e ocorre até os dias de hoje.

Pela lei, essa diferença também se fazia valer. Na primeira versão da Constituição dos Estados Unidos, de 1787, os africanos escravizados eram considerados $\frac{3}{5}$ humanos. E, como os direitos estavam destinados apenas a quem fosse *completamente* humano, na visão jurídica, eles estavam reservados apenas a homens brancos – excluindo não apenas negros, mas também qualquer mulher, nativo-americano e qualquer sujeito que não fosse um norte-americano branco do sexo masculino. “Os negros na América vieram aqui como bens, então tivemos que provar constantemente nossa humanidade”¹², diz o poeta D. Scott Miller (WOMACK, 2013, p. 26).

Há, então, um determinismo biológico e/ou geográfico, apoiado em noções equivocadas das Ciências Naturais, que “[...] seriam capazes de explicar as diferenças morais, psicológicas e intelectuais entre diferentes raças” (ALMEIDA, 2020, p. 29). No fundo, entretanto, o racismo era efetivamente movimentado por necessidades políticas e econômicas. Ainda assim, conforme nos alerta o pesquisador estadunidense Cornel West (2021), não podemos, hoje, limitar nossa concepção de racismo apenas a essas questões. Mesmo que o motor inicial tenha sido político e econômico, e que atualmente essa ainda seja uma questão muito forte, o autor afirma que o racismo carrega outros problemas, como desesperança e medo. Esse

¹² Tradução nossa. No original em inglês: “Black people in America came here as chattel, so we’ve had to constantly prove our humanity” (WOMACK, 2013, p. 26).

ponto West chamou de *Nilismo Negro*, um vazio que acarreta os afro-americanos. E esse fenômeno não é algo recente:

O primeiro embate do africano com o Novo Mundo foi o encontro com uma forma característica do Absurdo. A luta inicial dos negros contra a degradação e a desvalorização em sua condição de escravizado no Novo Mundo constituiu, em parte, em uma luta contra o niilismo. De fato, o maior inimigo da sobrevivência do negro na América foi, e ainda é, não a opressão nem a exploração, mas a ameaça niilista – ou seja, a perda de esperança e a ausência de propósito. Isso porque, enquanto a esperança perdura e o significado da vida é preservado, a possibilidade de sobrepujar a opressão permanece viva. A ameaça niilista encerra uma profecia que se cumpre justamente porque foi feita: sem esperança não pode haver futuro; sem propósito não pode haver luta (WEST, 2021, p. 48).

A variedade de manifestações do racismo fez diversos teóricos avançarem no entendimento de suas origens e de sua manutenção, conforme nos apresenta Almeida (2020). A primeira concepção formulada é a do *racismo individual*, que o entende como uma prática de indivíduos ou coletivos com uma patologia, uma anormalidade. Aqui, o racismo seria uma questão psicológica ou, no máximo, ética. Grupos isolados seriam responsáveis por praticar racismo, mas ele não seria algo generalizado na sociedade.

Posteriormente, os estudiosos entenderam que não se tratava de uma questão isolada, mas algo maior, que permeava forças mais complexas. Temos então a segunda concepção, a do *racismo institucional*. Sob essa ótica, o racismo não é fruto de patologias individuais, mas sim de instituições que o promovem. Dessa forma, elas atuariam de maneira a prejudicar ou beneficiar pessoas a partir de sua raça. Hirsch (2007, p. 26 *apud* ALMEIDA, 2020, p. 38) define instituições como “[...] modos de orientação, rotinização e coordenação de comportamentos que tanto orientam a ação social como a torna normalmente possível, proporcionando relativa estabilidade aos sistemas sociais”. Essa visão é utilizada pela primeira vez no livro *Black Power: Politics of Liberation in America*, de Charles Hamilton e Stokely Carmichael – este último sendo fundador do conceito de *Black Power*, conforme vimos na seção anterior. Eles definem o racismo como “[...] a aplicação de decisões e políticas que consideram a raça como o propósito de subordinar um grupo racial e manter o controle sobre esse grupo” (1967, p. 2 *apud* ALMEIDA, 2020, p. 43).

Embora essa concepção tenha sido um enorme avanço nas teorias sobre o tema, ela ainda não engloba a complexidade fundadora do racismo. Para Almeida, as instituições só são racistas porque a sociedade é racista. Dessa forma, temos a

concepção que utilizamos atualmente, do *racismo estrutural*. Ele define essa noção da seguinte forma:

Em resumo: o racismo é uma decorrência da própria estrutura social, ou seja, do modo 'normal' com que se constituem as relações políticas, econômicas, jurídicas e até familiares, não sendo uma patologia social e nem um desarranjo institucional. O racismo é estrutural (ALMEIDA, 2020, p. 50).

Para além dos vínculos institucionais, o racismo afeta a realidade de sujeitos racializados de forma generalizada, em diversos níveis. Por isso, não basta determinada instituição promover forças para deixar de ser racista – ela continuará reproduzindo padrões estruturais que fogem do seu poder. Se tomarmos o cinema, por exemplo: investir massivamente em filmes e profissionais negros não acabará com o racismo no mundo e nem mesmo na indústria cinematográfica. Apesar de importante e crucial para a luta antirracista, a representatividade não é o único problema a ser solucionado. É necessário que mudanças estruturais, ou seja, nas bases da sociedade, sejam feitas.

De acordo com dados demográficos compilados pela British Broadcast Company ([2020] 2021), nos Estados Unidos 24% dos negros têm alfabetização abaixo do nível básico, contra 7% entre os brancos. No nível universitário, 21% dos negros possuem ensino superior, em comparação com 35% entre brancos. Quanto à renda, famílias negras possuem um salário anual médio de US\$ 41,3 mil, pouco mais da metade das famílias brancas, que ganham cerca de US\$ 70,6 mil ao ano. Quando se trata da violência policial e encarceramento, os números também são desiguais: a taxa de encarceramento da população negra é cinco vezes maior do que da população branca – 1.408 para cada 100 mil habitantes.

Como vimos através das diversas e incessantes lutas raciais nos Estados Unidos, o racismo é uma estrutura difícil de se romper. Até hoje ele se mantém e se atualiza. Há, segundo Almeida (2020, p. 63), dois fatores que permitem a perpetuação do racismo numa sociedade:

1. produzir um sistema de ideias que forneça uma explicação 'racional' para a desigualdade racial;
2. constituir sujeitos cujos sentimentos não sejam profundamente abalados diante da discriminação e da violência racial e que considerem 'normal' e 'natural' que no mundo haja 'brancos' e 'não brancos'.

Por ser estrutural, o racismo vai além de perspectivas políticas e econômicas – como já nos alertou Cornel West. Ele também é um processo histórico, ou seja,

sofre modificações a depender das configurações de cada cultura. Conforme vimos anteriormente, a negritude se desenvolveu de maneira diferente no Brasil e nos Estados Unidos, por exemplo. Enquanto as raízes africanas estão mais expostas no nosso contexto, elas ficaram mais subterrâneas na realidade estadunidense. Da mesma forma, o racismo também se configura de maneiras distintas nos dois países. No Brasil, apesar da ascendência africana, um indivíduo pode ascender socialmente, através da capacidade de consumo e da circulação social, e assim transitar em direção a uma branquitude. Nos Estados Unidos, esse movimento não existe, em decorrência dos fatores históricos que levaram à *one drop rule*. Ou seja, se alguém tem *sangue negro*, será assim considerada (ALMEIDA, 2020, p. 56).

Uma vez que não existe naturalmente uma distinção de raças entre seres humanos e que esse conceito é meramente uma divisão artificial, também não há uma única forma de *ser negro*. Da mesma forma que o racismo vai variar de acordo com a cultura na qual ele se desenvolveu, as *regras* utilizadas para determinar se um sujeito é negro ou não também dependem do contexto em que ela está inserida. Por isso, “[...] uma pessoa não nasce branca ou negra, mas torna-se [...]” (ALMEIDA, 2020, p. 67) a partir do momento em que sua individualidade é colocada dentro de uma coletividade moldada antes do seu próprio nascimento, da sua formação intelectual e moral. Conforme a pessoa é associada a determinada raça durante a sua vida, ela então passa a se entender como tal e a ocupar um lugar pré-determinado na estrutura do racismo.

Essa estrutura afeta a mente e o corpo de cada sujeito que nela vive, pois mais do que instituições, o racismo “[...] molda o inconsciente” (ALMEIDA, 2020, p. 64). Nossas relações interpessoais e visões de mundo são perpassadas pela questão de raça, quer nos demos conta disso ou não. Não por acaso, a violência policial, por exemplo, costuma ser muitas vezes mais severa – e até ilegal – sobre corpos negros. Essa questão é, atualmente, uma das principais pautas dos movimentos antirracistas nos Estados Unidos, sintetizados através do chamado *Black Lives Matter*, que surgiu há alguns anos, resultado da revolta por parte da população com as injustiças do sistema. Embora casos assim aconteçam cotidianamente, a fagulha para o movimento aconteceu dez anos atrás.

Conforme relatado por Edwards e Duchess Harris (2015), Trayvon Martin tinha 17 anos quando foi alvejado por George Zimmerman, em 26 de fevereiro de 2012. Martin era um rapaz negro e estava hospedado em um condomínio em

Sanford, na Flórida, no qual Zimmerman trabalhava como segurança. A polícia chegou dois minutos após os disparos, levou o segurança sob custódia e o liberou cinco horas depois, alegando que os tiros foram em legítima defesa. O caso deu sequência a várias manifestações nos Estados Unidos, e a sensação era de que vidas negras não tinham importância, o que levou o movimento a cunhar o termo *Black Lives Matter* (Vidas Negras Importam).

Dois anos depois, em 9 de agosto de 2014, outro caso semelhante ocorreu (EDWARDS; DUCHESS HARRIS, 2015). O policial Darren Wilson, de Ferguson, no Missouri, recebeu uma chamada no rádio e se deslocou até o local, encontrando-se com outros policiais. Na rua indicada pelo chamado, ele avistou os jovens Michael Brown e Dorian Johnson andando na rua, dirigiu até eles e os parou. Eles discutiram e então Wilson disparou sua arma duas vezes em Brown, que correu para longe do carro do policial. Wilson, no entanto, perseguiu o rapaz e atirou novamente, diversas vezes, matando o jovem negro Michael Brown. O dia seguinte foi marcado por uma passeata no local do assassinato, que pedia por justiça. No mesmo local, a polícia reagiu de forma violenta, tentando dispersar os manifestantes. O caso do jovem repercutiu nas redes sociais e nas mídias de massa rapidamente. Todos acompanhavam atentamente às investigações. Três meses depois, em 24 de novembro de 2014, o grande júri definiu o julgamento de Darren Wilson: inocente (EDWARDS; DUCHESS HARRIS, 2015).

O resultado revoltou o público, que clamava por justiça por Brown. Algumas semanas depois do julgamento, líderes do movimento em Ferguson se encontraram com o então presidente dos Estados Unidos, Barack Obama, o vice-presidente Joe Biden, o procurador geral Eric Holder e o secretário de educação Arne Duncan. A pré-candidata à presidência do Partido Democrata dessa época, Hillary Clinton, pronunciou publicamente a frase *Black Lives Matter* (TAYLOR, 2018) dando repercussão mundial ao movimento.

A disseminação da raiva negra não era apenas uma reação a esse assassinato em particular, mas a todos os raspões, ou coisa pior, com o racismo da polícia e a totalidade do sistema da justiça criminal experimentados por todos os afro-americanos pessoalmente ou através de um amigo ou familiar (TAYLOR, 2018, p. 115-116).

A Million Man March marcou o encerramento de um século de lutas raciais nos Estados Unidos, mas também o início de um novo século, ainda permeado de diversas tensões sociais. De fato, o racismo se modificou nas últimas décadas, bem

como os movimentos e discussões antirracistas. Ainda assim, lamentavelmente, velhos problemas insistem em se manter presentes diariamente, como evidenciado pelo violento assassinato de George Floyd (1973-2020) pela polícia norte-americana. O fato repercutiu mundialmente, e despertou novos protestos sob a frase *Black Lives Matter* e movimentos políticos e artísticos, como o magistral curta-metragem *Two Distant Strangers* (Dois Estranhos), dirigido por Travon Free e Martin Desmon Roe, e lançado em 2020. O filme acompanha o jovem negro Carter, um bem-sucedido designer estadunidense que fica preso em um *looping* temporal, acordando todos os dias para ser brutalmente assassinado, sem nenhum motivo, por Merk, um policial de Nova York. Por mais que o jovem tente evitar seu fatal destino, ele sempre acaba morto e, em seguida, acorda na mesma manhã. O curta encerra com inúmeros nomes de negros vítimas de violência policial, tais como Eric Garner, que “estava apartando uma briga”, Michelle Cusseaux, que “estava trocando a fechadura da sua porta”, Tamir Rice, que “estava brincando no parque”, e George Floyd que “havia ido ao mercado”. O *looping* do protagonista é o mesmo *looping* racial que marca a história e o cotidiano dos Estados Unidos. Embora avanços sejam feitos, ainda no século XXI convivemos diariamente com o racismo estrutural nos diversos níveis da sociedade.

2.2 O NEGRO DO FUTURO: AFROFUTURISMO

Opondo-se a essa pauta genocida, aculturalizante, esvaziadora e, nos termos de West (2021), niilista, temos o Afrofuturismo, que busca imaginar futuros possíveis de existência e protagonismo dos corpos negros, através das fantasias tecnológicas da ficção científica misturadas com os mais diversos símbolos da tradição africana – artefatos, costumes, deuses, mitos e rituais. O encontro do passado com o futuro cria um presente utópico, onde a negritude é permitida e, mais do que isso, exaltada.

Imaginar o futuro não é um simples exercício de adivinhação. O futuro está sempre e constantemente influenciando a vida em sociedade. É pautado por ele que, como um coletivo, tomamos decisões e criamos determinados rumos. Sua presença gera tanto medo e insegurança quanto esperança e otimismo. Há muito tempo deixamos de ser criaturas imediatistas e passamos a nos preocupar com o tempo

que viria a seguir, de forma a garantir nossa sobrevivência por mais tempo quanto possível. É justamente com o entendimento do fim – ou seja, da morte – que a humanidade adquire consciência de si presente no tempo, conforme aponta Morin (1970, p. 26). O homem pré-histórico ao mesmo tempo nega e reconhece a morte:

[...] nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento. É certo que parece germinar já uma contradição no interior destes dados primeiros da consciência. Mas essa contradição não nos teria por agora detido se, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no seio dessa indivisão de origem não houvesse, não menos originariamente, uma zona de mal-estar e de horror.

Se o futuro em si é totalmente desconhecido e impossível de analisar, o contrário ocorre com as imagens, sempre presentes nas produções humanas. Como estaremos, enquanto sociedade, nos próximos anos, décadas e séculos é uma das questões motrizes do ser humano técnico e cultural e que se potencializam na contemporaneidade. Desde o advento da eletricidade aos fenômenos da Internet, o futuro se torna um tema cada vez mais recorrente na cultura de massas. Livros, contos, músicas, peças e filmes de ficção científica imaginam os mais diversos cenários futuristas para onde a humanidade pode caminhar – colonizar o espaço, criar seres inteligentes ou mesmo aniquilar a espécie.

Mas considerando todos esses futuros possíveis, em quantos deles temos a presença do negro? E, mais importante ainda, em quantos deles temos a presença das raízes negras preservadas? Não é uma questão apenas de representatividade. Não basta escalar atores negros para papéis genéricos, escritos para serem interpretados por quem quer que seja. O personagem Morpheus, do longa-metragem *The Matrix* (1999), foi originalmente concebido para o ator escocês Sean Connery e somente depois Laurence Fishburne foi escalado para interpretar o personagem.¹³ Apesar de vivido por um ator negro, não há africanidade em Morpheus, não há no roteiro qualquer traço de identidade afrodescendente, nenhuma característica que denote suas raízes.

O termo *Afrofuturism* surgiu em 1994, cunhado pelo crítico Mark Dery, em seu ensaio *Black to the Future* (Negro para o Futuro). Ele inicia o texto com uma célebre frase de George Orwell, retirada do romance distópico *1984*, publicado em 1949. No trecho, se fala sobre as mentiras que, colocadas como verdade nos

¹³ Sean Connery recusou papéis em 'Matrix' e 'Senhor dos Anéis'. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sean-connery-recusou-papeis-em-matrix-senhor-dos-aneis-1-24722814>>. Acesso em 10/12/2022.

registros, repetidas vezes, entram para a história e se tornam, então, verdade. “Quem controla o passado”, diz o slogan do Partido fictício do livro, “controla o futuro: quem controla o presente controla o passado” (ORWELL, 1949 *apud* DERY, 1994, p. 179).¹⁴ Essa frase, que representa um contexto de autoritarismo sistêmico, também diz muito sobre a essência do Afrofuturismo. Não é à toa que o movimento olha para o futuro. Conforme vimos nas seções anteriores, o passado africano e afrodescendente foi sumariamente controlado por forças brancas, que tiraram o poder do negro de construir a própria história. Mark Dery se questiona por que tão poucos afro-americanos escrevem ficção científica, “[...] um gênero cujos encontros íntimos com o Outro – o estranho em uma terra estranha – pareceriam particularmente adequados às preocupações dos romancistas afro-americanos?” (1994, p. 179-180).¹⁵

Esse olhar sobre o estrangeiro, sobre a captura e sobre a inserção forçada a um mundo desconhecido está marcado tanto na história afro-americana quanto nas obras de ficção sobre alienígenas. Ytasha Womack comenta sobre as pesquisas do professor Reynaldo Anderson sobre o tema: “Anderson é um dos muitos teóricos que veem a metáfora alienígena como aquela que explica o espaço crescente da alteridade perpetuado pela ideia de raça” (WOMACK, 2013, p. 30). O que o professor aponta é que

Estamos entre os primeiros alienígenas abduzidos, sequestrados por pessoas estranhas que nos tomam por navios e conduzem experimentos científicos conosco. Eles nos criaram. Eles criaram uma taxonomia das pessoas que criaram: mulato, oitavo, mestiço.¹⁶

Dery segue a mesma linha de raciocínio, afirmando que afro-americanos são descendentes de pessoas abduzidas por alienígenas.¹⁷ Eles estariam vivendo no presente um verdadeiro pesadelo *sci-fi*. Assim, mudar a perspectiva e permitir-se sonhar com novas histórias é uma ferramenta poderosa, especialmente se

¹⁴ Tradução nossa. No original em inglês: “Who controls the past, controls the future: who controls the presente controls the past” (ORWELL, 1949 *apud* DERY, 1994, p. 179).

¹⁵ Tradução nossa. No original em inglês: “Why do so few African Americans write science fiction, a genre whose close encounters with the Other – the stranger in a strange land – would seem uniquely suited to the concerns of African-American novelists?” (DERY, 1994, p. 179-180).

¹⁶ Tradução nossa. No original em inglês: “We’re among the first alien abductees, kidnapped by strange people who take us over by ships and conduct scientific experiments on us. They bred us. They came up with a taxonomy of the people they bred: mulatto, octoroon, quadroon” (WOMACK, 2013, p. 30).

¹⁷ No original em inglês, o termo *alien* pode ser utilizado tanto para se referir a seres extraterrestres quando a pessoas estrangeiras em outro país.

compartilhada, através da literatura, da música, do cinema. Essas narrativas foram então denominadas por Dery como *Afrofuturists*:

Ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e aborda preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX – e, de forma mais geral, a significação afro-americana que se apropria de imagens de tecnologia e de um futuro proteticamente aprimorado – pode, por falta de um melhor termo, ser denominado 'Afrofuturismo' (DERY, 1994, p. 180).¹⁸

Anos mais tarde, em 2013, a escritora e acadêmica estadunidense Ytasha Womack, cujas obras são focadas justamente no subgênero afrofuturista, bem como sua pesquisa acadêmica, lança o livro *Afrofuturism: The World of Black Sci-Fi and Fantasy Culture* (sem tradução para o português), que no ano seguinte foi indicado ao prêmio Locus Awards na categoria não-ficção e rapidamente se tornou uma das principais referências sobre o tema. Nele, a autora atualiza a definição de Dery, e apresenta o Afrofuturismo como uma intersecção entre imaginação, tecnologia, futuro e liberdade. Para ela, “[...] Afrofuturistas redefinem a cultura e as noções de negritude para hoje e para o futuro”. Em alguns casos, “[...] é uma revisão total do passado e especulação sobre o futuro repleto de críticas culturais (WOMACK, 2013, p. 13).¹⁹

Um fator decisivo para o surgimento e o crescimento do Afrofuturismo é a popularização dos meios digitais, que permitem que grupos até então marginalizados e sem acesso aos meios de comunicação tradicionais consigam criar e compartilhar suas perspectivas sobre a ficção científica. Não à toa o cinema afrofuturista foi por várias décadas estritamente independente, com baixos orçamentos e distribuição limitada. *Pantera Negra*, dessa forma, é um importante marco para o movimento, produzido por um dos maiores estúdios de cinema da atualidade, orçamento de US\$ 200 milhões e uma bilheteria de US\$ 1,344 bilhão. Jamais havíamos visto, até então, um filme afrofuturista chegar a tantas pessoas.

Ainda assim, muitos anos antes do super-herói da Marvel se tornar um sucesso mundial, e mesmo antes de o termo ser cunhado por Dery na década de

¹⁸ Tradução nossa. No original em inglês: “Speculative fiction that treats African-American themes and addresses African-American concerns in the context of twentieth-century technoculture - and, more generally, African-American signification that appropriates images of technology and a prosthetically enhanced future - might, for want of a better term, be called 'Afrofuturism'” (DERY, 1994, p. 180).

¹⁹ Tradução nossa. No original em inglês: “[...] Afrofuturists redefine culture and notions of blackness for today and the future [...] In some cases, it's a total reenvisioning of the past and speculation about the future rife with cultural critiques” (WOMACK, 2013, p. 13).

1990, negros e negras já vinham contando suas histórias futuristas em diversas mídias. Artistas como o jazzista Sun Ra, o pioneiro do funk George Clinton e a escritora *sci-fi* Octavia Butler foram posteriormente “[...] redescobertos e reformulados pelos afrofuturistas como agentes de mudança social” (WOMACK, 2013, p. 18, tradução nossa). O movimento ainda não era unificado, mas pode-se perceber que havia um ímpeto em comum em criar universos paralelos, onde eles pudessem ter esperança no futuro, em contraponto a todo o histórico da sua população e às estatísticas violentas que determinavam seu contexto. Esse ímpeto surge provavelmente da própria indignação ao olhar ao seu redor. Uma forma de mostrar ao mundo que uma realidade diferente é possível. “A imaginação é uma ferramenta de resistência. Criar histórias com pessoas de cor no futuro desafia as normas” (WOMACK, 2013, p. 23).²⁰

Na música, o Afrofuturismo está presente na obra de diversos artistas, de diferentes épocas, tais como George Clinton, Sun Ra, Bootsy Collins, Jimi Hendrix, Lee Scratch Perry, Grace Jones, LaBelle, Outkast, Erykah Badu, Janelle Monáe, Coltrane e Miles Davis, para citar alguns. Ainda que todos compartilhem do movimento em comum, as possibilidades sonoras e textuais são inúmeras, das mais diversas entre eles, desde *jazz* e *blues* até produções de *techno*. Para citar um exemplo contemporâneo, temos o álbum *AmarElo* (2019), do *rapper* brasileiro Emicida, onde o cantor e compositor se utiliza de vários conceitos afrofuturistas, em especial na faixa homônima ao título do disco, onde utiliza um *sample* de Belchior e o ressignifica, projetando um futuro melhor do que o passado para os negros e todas as minorias reprimidas pela história, cantando ao lado de Majur, uma artista negra e transexual e da *drag queen* Pabllo Vittar:

Eu sonho mais alto que drones

Combustível do meu tipo? A fome

Pra arregaçar como um ciclone (entendeu?)

Pra que amanhã não seja só um ontem com um novo nome

[...]

Tenho sangrado demais

²⁰ Tradução nossa. No original em inglês: “The imagination is a tool of resistance. Creating stories with people of color in the future defies the norm” (WOMACK, 2013, p. 23).

Tenho chorado pra cachorro

Ano passado eu morri

Mas esse ano eu não morro

Na literatura também podemos destacar alguns nomes, como Octavia Butler, Nnedi Okorafor, Walidah Imarisha, N. K. Jemisin, Colson Whitehead e Samuel Delany. As histórias desses autores também abordam diferentes visões sobre o negro, diferentes conflitos e diferentes futuros a serem traçados. Octavia Butler (1947-2006) é considerada por muitos a mãe da literatura afrofuturista. Um de seus livros mais célebres, *Kindred*, narra a história de Dana, uma jovem negra que é transportada para o passado, mais precisamente ao século XIX nos Estados Unidos, onde encontra uma mulher escravizada e um homem fazendeiro, ao que ela descobre serem seus próprios antepassados. A sobrevivência da personagem passa a girar, então, justamente nessa tensão temporal. Em outro romance, intitulado *Despertar*, somos deslocados ao futuro, acompanhando a protagonista Lilith despertando após 250 anos, e descobrindo que a Terra e a própria humanidade estão sob a guarda de uma espécie alienígena. A correlação entre o drama da personagem e a história dos negros escravizados sob o domínio dos povos brancos estrangeiros fica evidente, mas nos coloca sob uma nova perspectiva, levando os fatos ao tempo futuro.

O mesmo ocorre no cinema. O filme *Space is the Place* (1974) é considerado pela maioria dos estudiosos como o primeiro longa-metragem afrofuturista, acompanhando a missão de Sun Ra em convencer os afro-americanos a deixar a Terra e embarcar em uma nova vida em um planeta distante. Depois dele, outros filmes se seguiram, como *Born in Flames* (1983), uma distopia que se passa alguns anos após uma revolução pacífica nos Estados Unidos, seguida de perseguição do governo a classes minoritárias; *Abar* (1977), que conta a história de um cientista que cria um elixir que confere superpoderes a seu guarda-costas, tornando-o o “primeiro super-homem negro”; *Afro Samurai* (2007), uma animação em estilo japonês que acompanha um samurai negro vivendo em um Japão feudal futurista; *Get Out* (2017), onde uma família branca desenvolve uma tecnologia para transferir seus cérebros a corpos de pessoas negras, alegando ser essa a combinação perfeita de inteligência e força; e *Us* (2019), em que acompanhamos uma família negra em suas férias, que são interrompidas por clones de cada membro familiar, que vivem nos

subterrâneos da cidade fadados a imitar as atividades daqueles que vivem na superfície. Apenas esses, entre outros títulos lançados nos Estados Unidos e no restante do mundo, já nos mostram a variedade de temas e abordagens possíveis dentro do Afrofuturismo.

Essa pluralidade, conforme vimos anteriormente, não é à toa. Dentro do próprio movimento negro encontramos diferenças ideológicas e distintas visões de como alcançar o fim do racismo. Desde o pacifismo de Martin Luther King Jr., à luta de enfrentamento de Malcom X. A estrutura do racismo não é nem um pouco fácil de se romper, e não há uma fórmula definitiva que nos indique o melhor método de agir. O Afrofuturismo surge, justamente, como uma maneira de apresentar propostas, de imaginar efeitos possíveis para a sobrevivência do povo negro e superação do subjugo racial. “Assim como as ações no presente ditam o futuro, imaginar o futuro pode mudar o presente” (WOMACK, 2013, p. 37).²¹

Apesar do surgimento do termo na década de 1990 e da visível onda de produções a partir de meados de 1960, a pesquisadora Lisa Yaszek (2013) defende que as origens do Afrofuturismo são muito mais antigas, datando do século XIX. Com o intuito de identificar e classificar as principais fases do movimento, a autora o divide em três momentos distintos. O primeiro se refere ao Afrofuturismo nos Estados Unidos de 1850-1960, período em que a própria ficção científica em geral começou a ganhar força entre autores do mundo todo. A autora advoga que o gênero *sci-fi* sempre teve a colaboração de autores diversos, contemplando seus contextos em narrativas de fantasia tecnocientífica:

Vemos a ficção científica vindo do Brasil já na década de 1830 e vindo da China e do Japão na década de 1860. Assim, em suma, parece que sempre que uma nação ou um grupo étnico começa a participar da cultura industrial, seus autores naturalmente se voltam para a ficção científica como a forma de história principal da modernidade tecnocientífica; como um meio ideal para avaliar criticamente novas formas de fazer economia e política e ciência e tecnologia (YASZEK, 2013, p. 1).²²

²¹ Tradução nossa. No original em inglês: “Just as the actions in the present dictate the future, imagining the future can change the present” (WOMACK, 2013, p. 37).

²² Tradução nossa. No original em inglês: “We see science fiction coming out of Brazil as early as the 1830s and coming out of China and Japan by the 1860s. So in short, it seems that any time a nation or an ethnic group begins to participate in industrial culture, its authors naturally turn to science fiction as the premiere story form of technoscientific modernity; as an ideal means by which to critically assess new ways of doing economics and politics and science and technology” (YASZEK, 2013, p. 1).

Algumas obras desse período são os romances *The Goophred Grapevine* (1887), de Charles Chestnutt e *Imperio in Imperium* (1899), de Sutton E. Griggs, que se passa em futuro no qual os negros estadunidenses se armam para combater seus opressores brancos. Outra história que marca esta fase é o livro de Edward A. Johnson, *New Light Ahead for the Negro* (1904), no qual o autor imagina uma utopia científica agrícola, baseada no conhecimento que os negros adquiriram tanto quanto escravizados quanto após sua liberdade, utilizando isso para construir uma nação mais avançada e racialmente integrada.

Alguns anos depois, ainda no mesmo período, mas muito mais marcado pelas políticas do *separate but equal* (separados, mas iguais), de segregacionismo racial nos Estados Unidos, temos uma das obras de ficção do sociólogo W.E.B. Du Bois, intitulada *The Comet* (1920). Nela, um cometa atinge a Terra e destrói toda a vida humana, com exceção de um único homem negro que estava em um cofre de banco no momento do impacto. Após o choque inicial, o homem começa a desfrutar da liberdade de acessar lugares e consumir coisas que era privado até então. Eventualmente, no entanto, ele encontra outra sobrevivente, uma mulher branca. De início eles estranham um ao outro, mas acabam deixando as diferenças de lado e decidem dar continuidade à humanidade juntos, plano que é interrompido pela chegada de outras pessoas brancas, ao que o leitor descobre que a única pessoa morta pelo desastre foi o filho do protagonista. Nas palavras de Yaszek, “[...] parece que DuBois está dizendo que a única maneira de as relações raciais na América serem consertadas é através de uma catástrofe que extermina negros e brancos igualmente” (2013, p. 7)²³. Sem um evento da magnitude de um cometa, não parece haver conciliação possível.

A segunda fase corresponde ao Afrofuturismo nos Estados Unidos de 1960 até o presente, marcando o período em que o movimento começa a integrar-se à ficção científica *mainstream*. Para a autora, há duas razões principais pelas quais isso ocorre. A primeira está relacionada ao pico dos movimentos dos direitos civis, que se reflete na literatura e nas outras formas de arte, conforme vimos anteriormente. A segunda diz respeito à nova leva de autores *sci-fi*, chamados de *The New Wave*, os quais pretendiam tornar o gênero tão social quanto cientificamente relevante

²³ Tradução nossa. No original em inglês: “[...] it seems that DuBois is saying that the only way that race relations in America will ever be fixed is through a catastrophe that wipes out black and white people alike” (YASZEK, 2013, p. 7).

(YASZEK, 2013). Já citamos os principais criadores desta fase, como Octavia Butler e Sun Ra, mas temos também exemplos mais recentes, como o romance *Lion's Blood* (2002), de Steve Barnes, no qual a África se torna o centro do progresso mundial e coloniza as Américas utilizando europeus tribais como força de trabalho escrava. A história invertida, no entanto, acaba por se repetir, terminando com o genocídio dos povos indígenas na América. A remodelagem da história é chocante, mas serve para demonstrar os horrores da colonização e da escravidão.

A terceira fase é definida pela autora como o Afrofuturismo Global de 1980 até o presente. Ela se intersecciona temporalmente com a segunda fase, mas possui características próprias, pois marca a expansão do subgênero para fora do território estadunidense. Autores afrofuturistas do mundo todo passam a adaptar os elementos essenciais do movimento à sua própria realidade local, integrando-os ao contexto da negritude do seu país. No Brasil, por exemplo, temos um histórico igualmente marcado pelo racismo estrutural, desde a escravidão até os dias de hoje. Os eventos do nosso passado e os resultados da discriminação racial aqui, no entanto, se diferem em vários pontos do contexto dos Estados Unidos, o que abre margem para novas possibilidades de produções afrofuturistas centradas na vivência do negro brasileiro, como o recente romance *O Último Ancestral* (2021), de Ale Santos. Nele, o protagonista Eliah vive no Distrito de Nagast, dominado por seres híbridos de humanos e máquinas que há décadas conseguiram suprimir a conexão entre as pessoas e suas religiões. Eliah, no entanto, descobre um dispositivo enfeitiçado que o permite se conectar com seus ancestrais. A centralidade da religiosidade de matriz africana no Brasil e o permanente ataque a elas em todos os níveis por parte da hegemonia cultural brasileira movimentam a narrativa.

Além do Afrofuturismo e suas diferentes fases de desenvolvimento, temos outro termo semelhante, o Africanfuturismo. Embora pareçam referir-se à mesma ideia, o segundo termo foi cunhado pela escritora nigeriana Nnedi Okorafor em 2019 para se referir às obras centradas no continente africano, diferente do Afrofuturismo, que tem suas bases na diáspora negra. Okorafor ([2019] 2022) define essa distinção da seguinte forma:

O Africanfuturismo preocupa-se com visões de futuro, interessa-se por tecnologia, sai da terra, tende ao otimismo, é centrado e escrito predominantemente por afrodescendentes (negros) e tem suas raízes principalmente na África. Está menos preocupado com "o que poderia ter

sido" e mais preocupado com "o que é e pode/será". Ele reconhece, lida com e carrega "o que foi".²⁴

A separação entre os dois termos, portanto, vai muito além da questão geográfica. Existe uma enorme distinção entre os processos históricos das populações negras levadas a viver em diáspora – onde a sua cultura e a sua identidade se desenvolveram de forma particular, longe da terra natal – e as populações que ficaram no continente africano, onde a invasão branca se deu em seu próprio território e a colonização atravessou a identidade dos africanos de maneira também muito singular. As duas situações levaram a desenvolvimentos bastante distantes da cultura negra, do reconhecimento e da busca pelas raízes africanas e das projeções de futuro. Okorafor ([2019] 2022) dá um exemplo que ilustra sutilmente, mas essencialmente, a diferença entre os dois conceitos: Como narrativa afrofuturista, “Wakanda constrói seu primeiro posto avançado em Oakland, CA, EUA”, enquanto em um cenário africanfuturista, “Wakanda constrói seu primeiro posto avançado em um país africano vizinho”.²⁵

Vale ressaltar que a nossa pesquisa é centrada no desenvolvimento das imagens sobre o negro na diáspora, portanto assumimos como tema de pesquisa o Afrofuturismo. Nele, a relação com o tempo é essencial não apenas em relação às projeções para o futuro, mas também no que diz respeito ao resgate do passado. Uma vez cortada a relação dos povos negros com o continente africano, o desejo de retorno para casa permaneceu vivo, ainda que muitas vezes suprimidos, nos negros afrodescendentes. A retomada das origens e a criação de histórias alternativas, em que essa conexão se reestabelece plenamente e as raízes africanas são resgatadas no futuro se mostra essencial no movimento afrofuturista e nas imagens simbólicas que levaram às origens do próprio subgênero.

O Afrofuturismo mistura passado, presente e futuro em um mesmo caldeirão, anulando a linearidade do tempo. Ele deixa de ser cronológico, mas tampouco se torna circular. A ideia que temos diante do Afrofuturismo é de que o tempo não passa, que as noções de antigo e futurista não se encaixam, e todas as épocas

²⁴ Tradução nossa. No original em inglês: “Africanfuturism is concerned with visions of the future, is interested in technology, leaves the earth, skews optimistic, is centered on and predominantly written by people of African descent (black people) and it is rooted first and foremost in Africa. It’s less concerned with “what could have been” and more concerned with ‘what is and can/will be’. It acknowledges, grapples with and carries ‘what has been’” (OKORAFOR, 2022, n.p.).

²⁵ Tradução nossa. No original em inglês: Afrofuturism: “Wakanda builds its first outpost in Oakland, CA, USA. Africanfuturism: Wakanda builds its first outpost in a neighboring African country” (OKORAFOR, 2022, n.p.).

parecem fazer parte do mesmo momento, compartilhando os primórdios das raízes africanas e as infinitas especulações dos séculos que estão por vir. Tudo se mescla de forma quase indistinta. A lógica não parece ser de combinação dos opostos em harmonia, mas o próprio apagamento de qualquer diferença, típico do regime fusional das imagens, conforme veremos no capítulo seguinte. As espaçonaves e os tele comunicadores são tecnologias tanto quanto a linguagem e o conhecimento ancestral das plantas.

3 O TEMPO DO MITO

Existem diversas formas de abordarmos produtos midiáticos como os filmes, e toda perspectiva adotada demanda escolhas que irão guiar nossa análise através de determinados caminhos e não outros. O Afrofuturismo, nesse caso, pode ser objeto de estudo sob a óptica de inúmeras teorias e métodos, com os quais observaremos este ou aquele aspecto do movimento. Optamos por focar nossa pesquisa apenas no cinema – há, como vimos, uma diversidade de meios nos quais o Afrofuturismo está presente, como a música, a literatura e as artes plásticas. Dessa forma, como focaremos apenas em produtos audiovisuais de longa-metragem, lançaremos mão de métodos da análise fílmica aliados à teoria que escolhemos para guiar nossa pesquisa, a Teoria Geral do Imaginário (daqui em diante, T.G.I), por ser capaz de fornecer respostas mais adequadas ao nosso problema de pesquisa. Conforme nos propomos a entender como as raízes ancestrais africanas se manifestam no cinema afrofuturista, a T.G.I. se mostra o instrumento teórico mais indicado para entendermos melhor essa questão.

3.1 TEORIA GERAL DO IMAGINÁRIO

Quando falamos de imaginário, não estamos nos referindo à capacidade da psiquê individual em imaginar cenários e criar situações mentais. Pelo contrário, estamos falando de um fenômeno coletivo, compartilhado. Esse fenômeno não está preso a um local determinado do espaço. Não se restringe a um seleto grupo de pessoas, nem possui barreiras geográficas – ele perpassa a humanidade, assim como carregamos nosso código genético e nossos instintos de sobrevivência inatos, comuns a toda a espécie humana. E o imaginário só está presente em todo o mundo dessa maneira porque ele é arcaico, ou seja, sua formação não data de um determinado período histórico, em uma dada civilização. Seu surgimento faz parte da formação do *Homo sapiens sapiens*, na pré-história. Desde então, ele nos acompanha como uma marca, e não se deixa sequer ser acessado diretamente, muito menos criado sob novas condições (DURAND, 2012).

O início do século XX é marcado por novas indagações e investigações a respeito da mente humana, culminando em diversos estudiosos propondo teorias

acerca da psiquê. Assim, ao mesmo tempo que surgia a preocupação com as áreas mais íntimas da consciência – e do subconsciente – também surgia um interesse nos segredos obscuros e não-rationais que perpassavam os seres humanos coletivamente – as imagens.

Alguns teóricos se destacam como os fundadores das noções de imaginário que adotamos hoje. Um de seus maiores expoentes é o francês Gaston Bachelard (1884-1962), que “[...] explora as duas vertentes opostas e complementares do psiquismo humano, conceitualização e o devaneio, que culminam respectivamente na ciência e na poesia” (PITTA, 2017, p. 41). Bachelard era convicto de que são as imagens que formam “[...] a instância imediata e universal do psiquismo” (PITTA, 2017, p. 43). Vale destacar também a obra de Mircea Eliade (1907-1986), dedicada especialmente às religiões e seus fenômenos. O historiador romeno enxergava a religião e o próprio ser humano como simbólicos. Sua contribuição também é essencial no estudo dos mitos, das místicas e das espiritualidades. Em suas obras, temos a noção do mito como um tempo *total*, uma vez que “seria insuficiente descrevê-lo dizendo que o mito está ‘no início’, pois o evento fundador pode ser ‘ressuscitado’ a cada momento da vida de uma sociedade no qual ele é o referencial” (PITTA, 2017, p. 55-56). Retornaremos às noções propostas por Eliade em breve, ao falarmos sobre os mitos e ritos. Como um terceiro nome, dentre vários que podemos citar aqui, temos Henry Corbin (1903-1978), um filósofo francês que tem como foco o pensamento místico oriental, em especial do Irã, além de seus trabalhos sobre a imaginação criadora. Para Corbin, religião é uma questão de experiência interior em primeiro lugar, transcendendo a história circunstancial.

Acompanhando esses nomes de referência na área, temos o francês Gilbert Durand (1921-2012). É com apoio em sua obra que desenvolvemos o arcabouço teórico desta pesquisa, bem como o método com o qual analisaremos nosso *corpus* aqui proposto. Durand foi discípulo de Bachelard, e atuou ao lado de Eliade e Corbin no Círculo de Eranos²⁶ durante 25 anos. Sua inquietação e interesse pelo tema surge a partir do seu descontentamento com a forma como a França e o Ocidente como um todo lidavam com as imagens. Nas palavras de Durand, o pensamento ocidental tem “[...] por constante tradição desvalorizar ontologicamente a imagem e psicologicamente a função da imaginação, ‘fomentadora de erros e falsidades”

²⁶ Nome dado aos encontros de pensadores para discutir noções de religião, filosofia e psicologia, que ocorreram de forma regular a partir de 1933, próximo a Ascona, na Suíça.

(DURAND, 2012, p. 21). Em diversos de seus textos, ele dedica vários parágrafos e páginas para identificar e criticar essa iconoclastia. Ele percebe que

A enorme produção obsessiva de imagens encontra-se delimitada ao campo do “distrain”. Todavia, as difusoras de imagens – digamos a “mídia” – encontram-se onipresentes em todos os níveis de representação e da psique do homem ocidental ou ocidentalizado. A imagem mediática está presente desde o berço até o túmulo, ditando as intenções de produtores anônimos ou ocultos: no despertar pedagógico da criança, nas escolhas econômicas e profissionais do adolescente, nas escolhas tipológicas (a aparência) de cada pessoa, até nos usos e costumes públicos ou privados, às vezes como “informação”, às vezes velando a ideologia de uma “propaganda”, e noutras escondendo-se atrás de uma “publicidade” sedutora (DURAND, 2004, p. 33-34).

Assim, apesar de iconoclasta, a nossa sociedade contemporânea também é, ao mesmo tempo, produtora incansável de imagens. Isso porque essas imagens midiáticas não são precisamente as mesmas imagens das quais falamos no contexto do imaginário. Aqui, não tomamos imagem como a figura visual presente nas capas de revistas, nas matérias de jornais, nos livros de fotografia ou mesmo nas telas dos filmes. Nos estudos do imaginário, “[...] imagem é o modo de a consciência (re)apresentar objetos que não se apresentam diretamente à sensibilidade” (BARROS, 2010, p. 128). As imagens iconográficas, isto é, aquelas que se apresentam visualmente como representações de um outro objeto, não se incluem nessa definição. Estamos tratando daquilo que não tem acesso direto à sensibilidade e, portanto, se manifesta de maneira distinta – quando se manifesta.

Representar objetos materiais em imagens visuais é uma tarefa relativamente simples, pois é possível confrontar a representação iconográfica com seu objeto indexador. As imagens simbólicas se dão através uma outra lógica, que necessita recorrer a signos complexos. Ideias de “sagrado” e de “divindade”, segundo Durand, podem ser significados por qualquer coisa: “Uma pedra erguida, uma árvore gigante, uma águia, uma serpente, um planeta, uma encarnação humana como Jesus, Buda ou Krishna, ou até pelo apelo à Infância que permanece em nós” (DURAND, 1993, p. 13). Diferente, portanto, dos signos arbitrários, que são meramente indicativos do significante, a imaginação simbólica remete a algo que não pode, de maneira alguma, se apresentar, e o signo refere-se então a um sentido, e não a algo presente no mundo sensível (DURAND, 1993).

Dado seu caráter não arbitrário, não convencional, plural e heterogêneo, dificilmente encontraremos uma definição muito clara sobre o que é a imagem, mas isso não a torna menos evidente nas nossas vidas. Pelo contrário, é justamente

através dela que conhecemos o mundo, desde que nascemos até o dia da nossa morte, bombardeados por novelas, filmes, publicidade, histórias de ninar, folclores, deuses, ideologias políticas e toda a sorte de símbolos (DURAND, 2004).

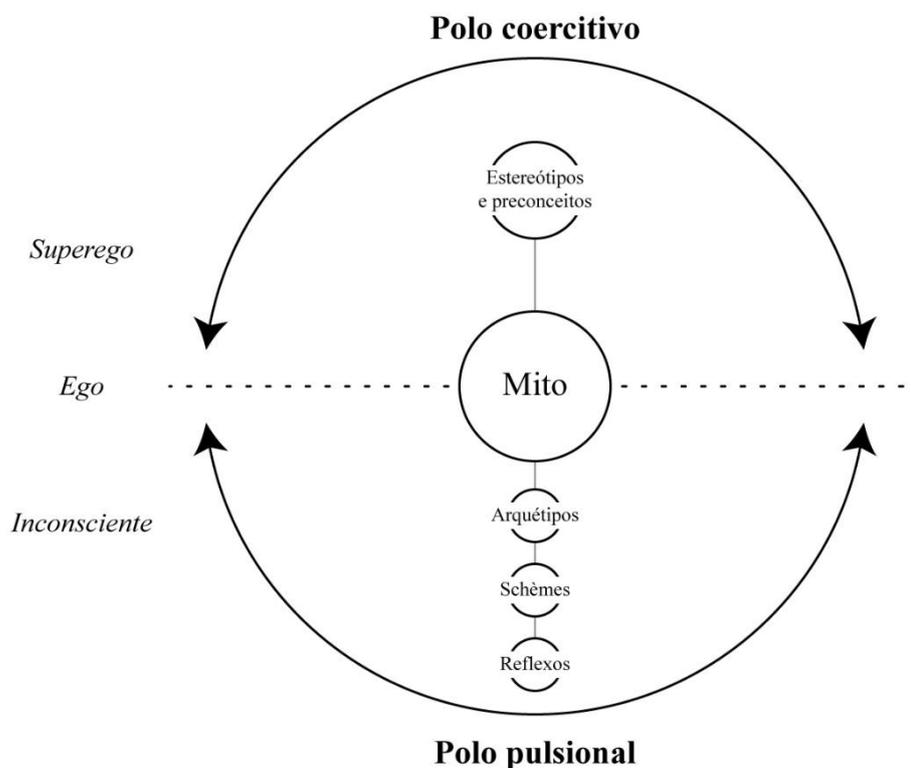
Durand nos demonstra o percurso através do qual a sociedade Ocidental, de modo geral, passou a operar sobre esse paradoxo do imaginário – ao mesmo tempo iconoclasta e superprodutora de imagens. Há, como herança socrática, uma visão binária da realidade, sempre opondo um valor como verdadeiro e o outro como falso, pressupondo inclusive um acesso efetivo à verdade. Essa dialética é o chamado “princípio da exclusão de um terceiro” (DURAND, 2004, p. 10). Essa lógica, conforme veremos na seção 3.2, corrobora ou até mesmo enraíza o viés racista da nossa sociedade, que opõe etnias, povos, culturas, constantemente tomando um correto e os demais como incorretos. Além disso, o princípio do terceiro excluído também desconsidera toda imagem que não pode ser classificada nos parâmetros de verdadeiras ou falsas. “A imaginação, portanto, [...] é suspeita de ser a ‘amante do erro e da falsidade’. A imagem pode se desenrolar dentro de uma descrição infinita e uma contemplação inesgotável” (DURAND, 2004, p. 10).

Ainda na descrição do autor francês, vemos uma resistência a essa dicotomia nos movimentos do pré-romantismo e no próprio Romantismo, por exemplo. Na contramão do século das Luzes, o olhar romântico da realidade se coloca como uma terceira via entre a abstração pura do racionalismo e a materialidade radical do empirismo. Temos, aqui, uma espécie de sexto sentido, através do qual acessamos a realidade por um prisma sensível, subjetivo, intuitivo.

Utilizando a psicanálise e seus conceitos de consciente e inconsciente, podemos traçar um paralelo com as noções de imaginário e o trajeto antropológico da imagem (DURAND, 1989, p. 54). Temos, de um lado, o chamado polo pulsional, de onde se originam as imagens e ao qual não temos acesso, tal como o inconsciente da mente humana, pulsões instintivas que nos acompanham desde a formação do ser humano. Assim como o inconsciente, o polo pulsional também é arcaico e remonta ao tempo de desenvolvimento da cultura humana e de todo o nosso entendimento de mundo. Do outro lado, temos o polo coercitivo, onde encontramos as imagens já racionalizadas e institucionalizadas, ou seja, o local de morte das imagens, onde todas as suas pulsões e contradições naturais se tornam estereótipos e preconceitos (MARTINS, 2020). A esse polo nós temos acesso e ele se apresenta diretamente a nós, nas mais diversas esferas da sociedade, equiparando-se ao

superego da psiquê – aquele que diz respeito às normas sociais onde um sujeito está inserido. Entre os dois polos temos o mito, ou *sermo mythicus*, que se tensiona entre a formação e a degradação das imagens. Ou seja, é através dos mitos que há a atualização das imagens, o movimento delas. Sem eles, não há irrompimento do inacessível polo pulsional ao consciente coletivo. Ele estaria, aqui, tal como o ego psíquico. Da mesma forma, o inconsciente não se manifesta no nosso estado de vigília, e precisa irromper para o ego através de senhos e atos falhos, por exemplo. Na Figura 2, a seguir, vemos uma representação esquemática desses polos.

Figura 2 – Esquema de polos das imagens



Fonte: ilustração nossa, elaborada a partir dos textos de Gilbert Durand e Ana Taís Martins.

Esse constante movimento é, justamente, aquilo que Durand chamou de trajeto antropológico, “[...] a incessante troca que existe ao nível do imaginário entre as pulsões subjetivas e assimiladoras e as intimações objetivas que emanam do meio cósmico e social” (DURAND, 2012, p. 41). Esse trajeto, conforme observamos na Figura 2, tem como região mais profunda do polo pulsional os reflexos ditos dominantes (postural, digestivo e copulativo, como veremos mais adiante). Eles

seriam, assim, as células básicas das quais derivam os outros elementos componentes do imaginário. E, por estarem na essência mais profunda, eles também são de origem primordial, arcaica, anterior aos *schèmes*, arquétipos e mitos – conceitos que veremos adiante. O corpo é nosso primeiro instrumento de mediação da mente com o meio ambiente e com os outros seres humanos, e é a partir dos gestos do corpo que iniciamos nossa jornada pela formação das imagens. Segundo Campbell e Keleman (1999, p. 26), os seres humanos “[...] sempre estiveram ligados ao mágico e ao mítico, não apenas para organizar um senso de espaço, continuidade e identidade, mas também para organizar uma maneira de agir, de se comportar”.

Durand (2012, p. 54-55) identificou três gestos dominantes: o primeiro gesto é chamado de postural, que “[...] exige as matérias luminosas, visuais e as técnicas de separação, de purificação [...]”, o segundo é o gesto digestivo, que “[...] implica as matérias da profundidade [...] e faz tender para os devaneios técnicos da bebida ou do alimento”. E, por fim, temos o terceiro gesto dominante, chamado copulativo, “[...] de que a sexualidade é o modelo natural acabado, projetam-se nos ritmos sazonais e no seu cortejo astral, anexando todos os substitutos técnicos do ciclo [...]”. Esses gestos originam-se justamente da experiência biopsíquica do ser humano com o mundo. A nossa condição de animais bípedes, eretos, com duas mãos livres para manusear os objetos ao nosso redor se refletem no gesto postural; a nossa forma de alimentação, que consiste na introdução dos alimentos através da boca, atravessando-os pelo interno do nosso corpo e posteriormente sendo evacuados, sempre num movimento de cima para baixo, dada a força da gravidade e do próprio organismo, faz surgir o gesto digestivo; e dada a nossa característica rítmica, da procriação sexuada, condicionada a ciclos sazonais e repetitivos, temos o gesto copulativo.

Apesar dessas três dominantes gestuais se manifestarem constantemente através de determinados símbolos, não devemos reduzir a leitura das imagens a analogias. O movimento de queda pode estar associado ao gesto postural, se estiver ligado à noção de derrocada, por exemplo, como no caso do mito de Ícaro voando perto demais do Sol e tendo suas asas derretidas, causando sua inevitável queda. Mas o mesmo movimento pode estar associado ao gesto digestivo, no mergulho profundo em direção às águas ou ao interior da terra, como na história do *òrìṣà Iku*, encarregado de levar as almas de volta ao seu lar de origem, a lama de *Òrun*. Dessa forma, percebe-se que a analogia não serve para os propósitos do imaginário, mas

sim a homologia. “A analogia é do tipo A é para B o que C é para D, enquanto a convergência seria sobretudo do tipo A é para B o que A’ é para B” (DURAND, 2012, p. 43).

Os reflexos dominantes, segundo Durand (2012), dão origem aos *schèmes*²⁷: o reflexo postural se desdobra no *schème* ascensional, diairético e especular, uma vez que a postura ereta do ser humano nos leva a um movimento de subida, de levantar-se, de andar sobre as duas pernas e passar a utilizar os braços como ferramentas de interação com o mundo, além de adicionar o fator luminoso à experiência humana. O gesto digestivo, por sua vez, está ligado a todo o processo de alimentação humana, que se inicia na boca e segue seu trajeto pelo interior do corpo, até a evacuação, o que nos leva a movimentos de introspecção, do *schème* de descida e digestiva. Em terceiro lugar temos o reflexo copulativo, que dá origem ao *schème* rítmico e progressivo, graças ao movimento de união e ligação da sexualidade humana. E, para além de apenas seguir a trilha dos reflexos, “[...] os *schèmes* remetem a ações que, repetidas em situações análogas, se transformam ou se generalizam, traduzindo os reflexos dominantes em imagens” (MARTINS, 2020, p. 53).

Os *schèmes*, por sua vez, dão origem aos arquétipos. Diferente dos anteriores, que se detêm a uma lógica específica, os arquétipos são naturalmente contraditórios, paradoxais, misturando lógicas distintas no inconsciente antropológico (MARTINS, 2020) e, assim, pulsionando forças para a criação das imagens simbólicas. Ele está nas origens do pensamento humano. É ele que dota de sentido as lógicas contidas nos *schèmes*.

O arquétipo *per se*, em si, é um «sistema de virtualidades», «um centro de força invisível», um «núcleo dinâmico» ou ainda «os elementos de estrutura numinosa da psique». É o inconsciente que fornece a «forma arquetípica», «vazia» em si mesmo, que para se tornar sensível à consciência «é preenchida de imediato pelo consciente com a ajuda de elementos de representação, conexos ou análogos». O arquétipo é, pois, uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens (DURAND, 1993, p. 56).

Os três regimes das imagens surgem, por assim dizer, como respostas à tomada de consciência do ser humano de que ele existe como ente separado do mundo à sua volta. O sujeito passa a ter uma identidade em relação ao objeto. Essa

²⁷ Optamos por manter o original em francês *schèmes* para não confundir com o termo em português *esquemas*, que possui outro significado dentro da Teoria Geral do Imaginário, conforme aponta Martins (2020, p. 53).

ruptura, que nos diferencia dos outros animais, carrega também o medo em relação ao ambiente que nos cerca, uma vez que nós não fazemos mais parte intrínseca dele. A consciência da morte passa a nos acompanhar, e demanda reações – tais como a ação de lutar contra o “outro”, contra o aquilo que está separado de mim; a ação de se misturar, apagando assim essas diferenças e tentando voltar à noção unitária anterior a essa ruptura; ou então a ação de harmonizar os contrários, reconhecendo as diferenças, porém anulando a dicotomia, a oposição entre elas, numa via do terceiro incluído.

Por sua natureza intangível, inconsciente, também não temos acesso aos arquétipos, ou seja, não há como detectá-los ou mesmo classificá-los plenamente. Uma vez que o arquétipo se manifesta, ele já não pode mais ser considerado arquétipo, tomando forma de imagem simbólica (MARTINS, 2020), tais como as imagens do gládio, do cetro, da taça, do pau, do denário, descritas por Durand (2012). Ainda assim, é justamente através dos arquétipos que o imaginário toma uma espessura, se complexifica, mistura lógicas diferentes e atravessa as fronteiras do inacessível.

3.1.1 *Sermo mythicus*

O polo pulsional, o inconsciente coletivo, consegue irromper ao consciente através do mito, que atualiza os arquétipos e *schèmes* dentro de uma narrativa, dentro de um corpo concreto através do qual pode-se acessar suas lógicas múltiplas. Essa parcela consciente do mito, porém, não configura a sua totalidade. Pelo contrário, o mito não se caracteriza por uma fantasia criada, tal como uma obra literária, e nem mesmo como um relato histórico, remetendo a acontecimentos do passado empírico. Sua natureza é de uma força cosmogônica (MARTINS, 2022). Não se deve olhar para o mito, portanto, somente a partir de sua manifestação social, principalmente porque, nesse estágio, ele já perde boa parte da sua força, da sua potência, já que começa a se encaixar em conceitos, personagens, acontecimentos, causas e efeitos etc. Nesse ponto, ele se aproxima mais das criações fictícias do que da sua raiz mítica propriamente dita.

Aqui é importante destacar que o uso da palavra *mito* não está associado à definição que o coloca como sinônimo de mentira, de falsa crença, como utilizado na

oposição “mitos e verdades” sobre determinado tema, conforme define o dicionário Houaiss: “Afirmação fantasiosa, inverídica, que é disseminada com fins de dominação, difamatórios, propagandísticos, como guerra psicológica ou ideológica; mitologia”.²⁸ Pelo contrário, não entendemos mito como uma versão falsa da realidade, e sim como define Eliade (2016, p. 7): “[...] o mito designa, ao contrário, uma ‘história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo”. Trata-se de narrativas primordiais que buscam explicar o mundo que cerca o ser humano, aparecendo de diferentes formas em diferentes culturas. Ou seja, diferente dos reflexos, *schèmes* e arquétipos, que não sofrem modificações com as movimentações sociais, os mitos, na medida em que irrompem ao polo coercitivo do imaginário, tomam forma de acordo com o local onde estão inseridos. Isso não significa, porém, que eles não possuam raízes universais. Sua formação a partir dos arquétipos nos mostra, justamente, que por mais variadas faces que as narrativas míticas possam assumir ao redor do mundo, as suas bases são comuns – remontam aos *schèmes*, primordiais à espécie humana como um todo.

O mito, portanto, difere-se dos demais elementos mencionados, pois ele tem seu lado intangível, inconsciente, ao mesmo tempo que se organiza em forma de discurso, dispondo de personagens, cenas, ambientes e situações. Ele aparece (no sentido de tornar-se evidente, visível), portanto, sempre em forma de narrativa, ou seja, é uma história a ser contada. E esse ato de contar o mito, para as culturas arcaicas, não é nem de longe uma atividade cotidiana e banal. Pelo contrário, narrar os acontecimentos míticos é um exercício sagrado, muitas vezes destinado apenas aos iniciados, em momentos específicos do dia e mesmo do ano. Diferente das histórias mundanas, que podem ser relatadas livremente, as histórias do mito dizem respeito a entidades sobrenaturais, que realizaram ações nos primórdios dos tempos e, portanto, possuem um caráter especial, único.

Ainda sobre o uso da palavra *mito*, é importante destacar outra diferença semântica. Conforme tratamos das histórias mundanas, que se distinguem profundamente das narrativas míticas, temos aí incluídas as lendas, fábulas, contos de fadas etc. Estes, mesmo que tratem de acontecimentos e seres fantásticos, não possuem o caráter sagrado do mito, uma vez que eles não narram os acontecimentos

²⁸ Disponível em <https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#1>, sob o verbete “mito”. Acesso em 20/09/2022.

in illo tempore, eles não contam as histórias que transformaram o ser humano no que ele é hoje (ELIADE, 2016).

Saber e contar os mitos, ainda na perspectiva das sociedades arcaicas, vai além de um conhecimento histórico que se passa de geração em geração. Acima de tudo, é preciso preservar o mito para que ele possa sempre ser atualizado (ELIADE, 2016). Uma vez que eles relatam acontecimentos do início dos tempos, com entidades que não caminham sobre a mesma terra do que nós, eles estariam, a princípio, perdidos no passado. Essa lógica de tempo linear, no entanto, só acomete o ser humano moderno, histórico (e, mesmo nesse caso, ainda temos a presença de lógicas circulares do tempo, como as festividades sazonais, por exemplo). O ser humano histórico compreende um fato na linha do tempo como estagnado no passado – a queda do Muro de Berlim está em 1989, a morte de Dom Pedro I está em 1834, a publicação da primeira Bíblia de Lutero está em 1534, e esses acontecimentos, portanto, não podem se repetir no futuro.

Em contrapartida, os fatos míticos se reatualizam através dos ritos, que fazem os humanos retornarem aos tempos primordiais, aos tempos dos deuses.

Por conseqüência, o Tempo sagrado é indefinidamente recuperável, indefinidamente repetível. De certo ponto de vista, poder-se-ia dizer que o Tempo sagrado não “flui”, que não constitui uma “duração” irreversível. É um tempo ontológico por excelência, “parmenidiano”: mantém-se sempre igual a si mesmo, não muda nem se esgota. A cada festa periódica reencontra-se o mesmo Tempo sagrado – aquele que se manifestara na festa do ano precedente ou na festa de há um século: é o Tempo criado e santificado pelos deuses por ocasião de suas gestas, que são justamente reatualizadas pela festa. Em outras palavras, reencontra-se na festa a primeira aparição do Tempo sagrado, tal qual ela se efetuou *ab origine, in illo tempore* (ELIADE, 1992, p. 38).

A constatação de que os eventos primordiais ocorreram conforme a narrativa mítica relata está no próprio mundo. O *homo religiosus* sabe que os deuses criaram a natureza que nos cerca porque aqui ela está; sabe que algo separou as águas da terra firme porque nela andamos; sabe que algo ocorreu para nos tornar mortais porque vivenciamos a morte de outros humanos e temos ciência de que a nossa própria morte é iminente. Os rituais fazem esses acontecimentos se renovarem, nunca se modificarem.

Entre inúmeras mitologias, analisar mais de perto os rituais *yorùbá* e os mitos que eles atualizam é de interesse maior dessa pesquisa e, portanto, detalharemos melhor esses aspectos na seção 3.2. Por ora, vale citarmos um exemplo de outra cultura, que serve perfeitamente para elucidar essa noção dos

ritos como atualizações dos mitos. Eliade (2016) descreve que em Timor, na época de germinação do arroz, um iniciado que conhece o mito de criação desse grão dirige-se ao arrozal e passa a noite lá, recitando a narrativa mítica de origem do arroz, não para instruí-lo a nascer de determinada maneira, mas para fazê-lo retornar ao tempo primordial da sua primeira aparição na natureza, repetindo o ciclo mais uma vez.

Os mitos, contando com todo esse aspecto sagrado, conferem sentido e valor à existência humana. Dão sentido porque, sem eles, a realidade e a própria vida tornam-se vazias, acontecimentos arbitrários no Cosmos, sem qualquer explicação ou motivação. E dão valor porque, uma vez que são constantemente reatualizados através dos ritos, dotam a experiência humana de um valor único, uma conexão com o sagrado que rompe as barreiras do mundo profano. “Ultrapassando as particularidades, a fonte desse sentido é transcendental. Por isso, embora o sujeito imaginante tenha sua biografia, suas respostas simbólicas sempre vão além dela, sempre participam de um coletivo” (MARTINS, 2020, p. 57).

Enquanto categorias gerais e amplas de classificação dos mitos, encontramos três principais – cosmogônicos, identitários e escatológicos. Alguns teóricos também podem acrescentar a essa lista os mitos teogônicos (surgimento dos deuses) e os mitos de renovação (destruição e ressurgimento do Universo) (BENISTE, 2021), mas iremos nos ater aos três primeiros. Visto que o tempo mítico é o tempo primordial, temos essas três categorias localizadas, por assim dizer, *in illo tempore*, mas isso não significa que não haja, pelo menos nas suas manifestações mais sociais, uma relação com as noções de passado e futuro – ambos longínquos. Essa distinção será importante para a análise mítica desta pesquisa, que aborda as relações entre o tempo passado, o presente e as projeções futuras, elementos essenciais do Afrofuturismo. Mais uma vez, é importante destacar que o tempo mítico não tem equivalência ao tempo cronológico, mas certos paralelos podem ser traçados no nível desta análise, a fim de encontrar relações com a noção mítica do início dos tempos e do destino da humanidade.

Assumindo essa lógica, tempos os mitos cosmogônicos como os mitos primeiros, a origem das origens, ou seja, o surgimento daquilo que é essencial no Cosmo, e do qual se derivará a criação de todas as outras coisas, seja pelos Entes Supremos ou até mesmo pela ação humana. “Do ponto de vista da estrutura, os mitos de origem homologam-se ao mito cosmogônico. Sendo a criação do Mundo a criação

por excelência, a cosmogonia torna-se o modelo exemplar para toda espécie de ‘criação’” (ELIADE, 2016, p. 25). Esses mitos relatam criações como o surgimento da Terra, do Céu e da própria humanidade. Criações posteriores, como o nascimento de algum animal ou de alguma planta podem não ser mitos cosmogônicos, a depender da sua relação com o ser humano ser essencial ou não. A narrativa mítica cosmogônica varia de acordo com a cultura. Na mitologia *yorùbá*, conforme veremos mais detalhadamente, a origem da humanidade está ligada à lama de *Ifè*, que foi moldada por *Ọbàtálá* para dar forma aos seres humanos, cuja vida foi então conferida por *Olódùmarè*, o deus supremo (BENISTE, 2021). Em outras tradições, a vida não surge a partir da terra, mas a partir de outros elementos, como o fogo e as águas, ou mesmo de algum animal, que se torna extremamente sagrado para essa cultura. O que une todas essas narrativas míticas, no entanto, é a noção de origem primordial, isto é, antes da cosmogonia nada havia, especialmente se incluirmos aí também os mitos teogônicos. Trata-se do passado mais distante possível.

Em contraponto, ainda seguindo nossa análise que contrapõe passado e futuro, os mitos escatológicos tratam do fim dos tempos, da extinção da humanidade ou, pelo menos, de parte dela. Esse evento se coloca diante de nós, no futuro longínquo da nossa existência. Ainda assim, é importante lembrarmos da não-linearidade dos mitos. Eliade (2016, p. 53) nos aponta que “numa fórmula sumária, poder-se-ia dizer que, para os primitivos, o Fim do Mundo já ocorreu, embora deva reproduzir-se num futuro mais ou menos distante”. Tomando a narrativa bíblica judaico-cristã, embora o Dilúvio já tenha acometido a humanidade no passado, o Apocalipse ainda está por vir, na forma de Juízo Final da vida na Terra.

Além dessas duas classes míticas, também temos os mitos identitários, também chamados de mitos heroicos, que também versam sobre o passado, mas são posteriores aos mitos cosmogônicos. Trata-se de narrativas sobre seres que realizaram feitos sobre-humanos, normalmente impactando a forma de vida atual de um povo. Para citar mais um exemplo dentro da mitologia *yorùbá*, temos o mito heroico de *Şàngó*, soberano de *Ọyó*, cidade terrena localizada próxima ao monte *Àjàkà*. O rei, que já dominava os raios e trovões, tornou-se *Òrìşà* após sua morte humana (mas também já o era antes dela). É atribuído a ele a fertilidade das chuvas, “[...] que se seguem ao som dos trovões, reabastecendo o solo, os lagos e os rios, oferecendo à humanidade uma de suas necessidades básicas” (BENISTE, 2021, p.

101). A influência de seu poder e seus feitos é reatualizada até hoje, nos ritos de culto a *Șàngó*.

Buscando as raízes arquetípicas e *schématiques* dessas classificações míticas, podemos encontrar questionamentos básicos e essenciais, que permeiam a humanidade como um todo: *de onde viemos, para onde vamos e quem somos* (MARTINS, 2022). Essas perguntas se dão, justamente, pelo mistério do nascimento e da origem da vida, pelo mistério da morte e do que se segue e ela, e pela angústia existencial da separação entre o *eu* e o mundo, ponto em que tentamos entender qual o sentido da vida, qual a nossa razão de existir etc. Desse modo, temas como nascimento, morte, renascimento, destino etc., conforme se manifestam nas obras artísticas, como no filme *Pantera Negra* que analisaremos nesta pesquisa, também se relacionam com os mitos cosmogônicos, escatológicos e heroicos. Assim, essa noção é importante para a identificação dos mitos e das imagens simbólicas que eles movimentam na obra.

Essas narrativas míticas podem ser reduzidas a unidades semânticas – chamados de mitemas – que são a unidade menor que compõe o mito, tal como a palavra está para o texto. Isso porque o mito surge a partir da união de diversas imagens simbólicas, inclusive imagens contraditórias entre si. Esse caráter heterogêneo é parte essencial do mito, o que não significa que não exista a predominância de uma determinada lógica sobre as outras, especialmente quando tratamos do mito manifestado culturalmente. Essas imagens simbólicas são dinamizadas em constelações, isto é, se atraem por sua origem em comum nos *schèmes*. Ao analisar obras sob o olhar mítico, como é o caso desta pesquisa, é primordial buscarmos na narrativa do filme não as analogias com as narrativas dos mitos, mas sim essas constelações de imagens simbólicas, que irão nos levar às raízes do imaginário movimentadas em *Pantera Negra*.

A predominância de determinadas imagens se dá pela redundância. Apesar de encontrarmos lógicas múltiplas em qualquer narrativa, a repetição predominante de algumas se sobrepõe às demais. Essa redundância aproxima as imagens pertencentes a uma determinada lógica – a da disjunção, por exemplo, que pode encontrar-se junto com a lógica fusional, mas repetir-se muito mais vezes e, portanto, dominar a narrativa. Durand compara isso

[...] a uma espiral, ou melhor, a um solenóide, que em cada volta define cada vez mais o seu objetivo, o seu centro. Isso não quer dizer que um

único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas que o conjunto de todos os símbolos sobre um tema esclarece os símbolos uns através dos outros, acrescentando-lhes um «poder» simbólico suplementar (DURAND, 1993, p. 13).

A associação de uma determinada imagem com uma das três grandes lógicas normalmente não é tão evidente. Associar com muita rapidez uma espada ao regime heroico, somente porque ela é mais típica desta lógica, pode nos levar ao erro. É sempre necessário verificarmos e analisarmos o contexto no qual essa espada, ou qualquer outra imagem, está inserida. O uso que se faz da espada, sua posição, sua formação, quem a carrega e que significado é atribuído a ela – todas essas variantes, por exemplo, podem nos levar a identificar a espada enquanto objeto místico, e não diairético. Tomemos outro exemplo: a imagem do voo. Estamos falando de um voo ascensional, que nos leva para o topo da montanha, ou em direção ao próprio Sol? Ou trata-se de um voo flutuante, de mergulho por entre as nuvens, numa viagem onírica pelos céus? Somente nessas duas situações já temos a primeira imagem de voo muito mais comum à lógica heroica e a segunda, por sua vez, típica da lógica fusional. Esse mesmo voo ainda pode ser o voar migratório dos passos, que os desloca de uma região a outra a cada mudança de estação – como uma forte imagem do regime rítmico.

Por essa razão, devemos evitar qualquer classificação generalizante. A análise precisa ser minuciosa, levando em conta diversos fatores em conjunto, uma vez que a constelação das imagens – e não uma imagem isolada – é que nos levará de volta às raízes *schématiques* do imaginário contido na obra. O conteúdo do mitema “[...] pode ser indiferentemente um 'motivo', um 'tema', um 'cenário mítico', um 'emblema', 'uma situação dramática' (DURAND, 1985, p. 254). E sua manifestação, ainda segundo Durand, pode se dar tanto de modo patente quanto de maneira latente:

[...] de modo patente, pela repetição explícita de seu ou de seus conteúdos (situações, personagens, emblemas, etc.) homólogos; – de modo latente pela repetição de seu esquema de intencionalidade implícita (1985, p. 254).

Esses dois modos de manifestação mítica formam justamente a dinâmica pela qual o polo pulsional e o polo coercitivo se encontram. Sem esse movimento, tudo aquilo que se guarda no inconsciente coletivo não teria nenhum tipo de manifestação consciente, permanecendo, assim, eternamente escondido em sua totalidade. O que ocorre, pelo contrário, é a interferência dos elementos como

schèmes e arquétipos nas esferas conscientes da vida humana, ainda que de forma indireta, ou seja, sem que tenhamos acesso aos elementos em si, senão apenas aos seus sintomas. Utilizando mais uma vez a psicanálise como metáfora ao imaginário, temos também esse mesmo tipo de dinâmica, no qual o subconsciente “escapa” e chega ao ego através de sonhos, atos falhos e chistes, por exemplo.

Podemos pensar a atuação dos dois polos do imaginário como forças atuando constantemente uma sobre a outra. Há, portanto, um tensionamento permanente, que não permite a estagnação dessa relação. “Gestos reflexológicos e pulsões incitam o dinamismo do imaginário por um lado, enquanto, no outro extremo do trajeto antropológico, fazendo força coercitiva, estão as estruturas sociais” (MARTINS, 2020, p. 55). Nas duas extremidades, porém, temos pulsões imutáveis, que jamais emergem do inconsciente coletivo e, do outro lado, estereótipos, que são institucionalizados e próprios da manifestação social. O elemento dinamizador, que acaba por permear ambos os polos, é o mito, o *sermo mythicus*. Ele se origina no polo pulsional, onde carrega toda sua força arquetípica, contraditória, indefinível. Podemos pensar no mito desse estágio como um fluído, que não se deixa agarrar, ser dominado ou moldado, e nem mesmo apreendido diretamente. Conforme a dinâmica do imaginário movimentada esse mito com cada vez mais frequência, aumentando sua redundância, ele se aproxima do polo coercitivo, onde se solidifica, torna-se mais limitado e perde sua força progressivamente, até que outro mito tome seu lugar como dominante e ele possa mergulhar de volta na tópica pulsional. Martins (2020, p. 55) ainda explica que

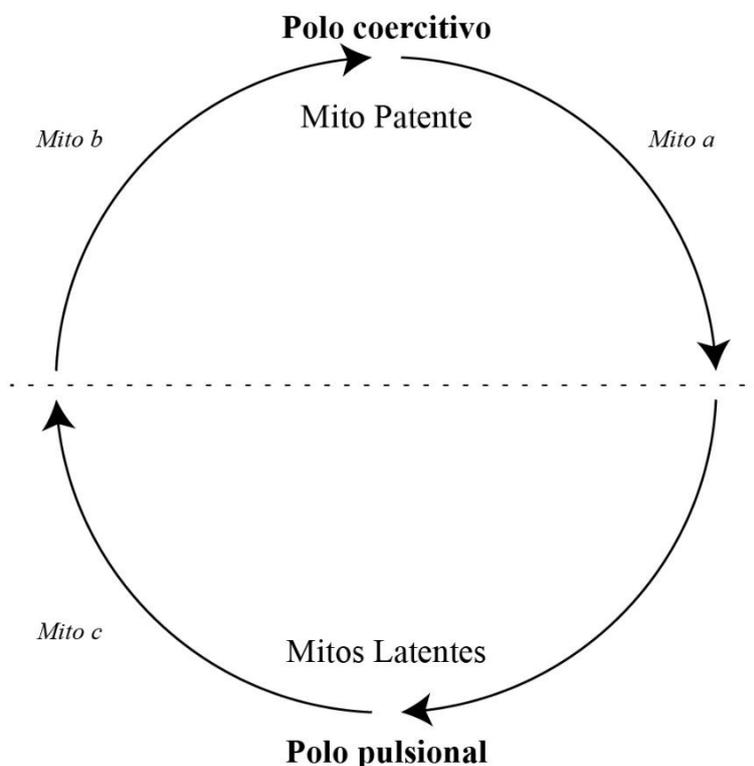
Quanto mais um mito se aproxima, no seu trajeto, da extremidade institucionalizada, onde residem as coerções sociais, mais se desbasta sua característica pulsional, mais “civilizado” se torna, perdendo, nesse processo, grande parte de sua polissemia e, como compensação (ainda que jamais suficiente) dessa perda, suas imagens se multiplicam.

Ocorre que esse movimento constante coloca em jogo pelo menos dois mitos, um patente e no mínimo um latente. Para ilustrar essa dinâmica, utilizaremos três mitos em tensionamento, conforme a Figura 3. O mito patente é esse que domina a tópica sociocultural, institucionalizado e oficializado pelas fontes de poder, governando uma determinada época de uma determinada cultura. O governo desse mito patente, por assim dizer, não se dá sozinho, no entanto. Há sempre uma força contrária partindo do mito latente, que emana forças ainda marginais, emergindo do polo pulsional. É ele que provoca rupturas, desestabilizações no mito patente.

Durand utilizou a metáfora do rio para explicar essa dinâmica. No início há o jorrimento de diversas fontes, que então se deparam com a divisão das águas, correspondentes às diferentes correntes, tradições, escolas etc., encaminhando-se para organização das margens, momento em que o mito se estabiliza, antes de chegar ao esgotamento dos deltas, quando ele se desgasta e se dissemina novamente (WUNENBURGER, 2007).

Um dos exemplos que temos na história ocidental recente é o período do Iluminismo europeu, que agia de forma dominante, mas via surgir, nas margens da cultura da época, múltiplas correntes de oposição: “na Alemanha, o *Sturm und Drang*; na França, o pré-romantismo; e em toda a Europa, a filosofia de Rousseau” (DURAND, 2004, p. 106). O mito latente, apesar de eclipsado, não deixa de existir e nem mesmo de se fazer presente, embora de maneira mais indireta. Assim como a Lua, que não deixa de influenciar as marés no período de lua nova, os mitos latentes exercem sua força que, justamente, dinamiza o mito patente, dominante. É nos momentos em que um mito se desgasta a tal ponto que se torna inevitável a emersão de algo novo que, por sua vez, também terá seu próprio momento de desgaste.

Figura 3 - Esquema dos mitos patentes e latentes



Fonte: ilustração nossa, elaborada a partir dos textos de Gilbert Durand e Ana Taís Martins.

Na Figura 3 temos ilustrado o esquema que dinamiza os mitos. De um lado temos o *Mito a*, que até então dominava determinada cultura e, desgastado, se camufla progressivamente, até finalmente voltar ao polo pulsional, como um mito descendente, substituído pelo *Mito b* que, até então, era marginalizado, mas que aos poucos se institucionaliza, configurado como um mito ascendente. Ainda no polo pulsional, mas prestes a emergir, temos o *Mito c* na sua forma latente, que gradativamente aparecerá no polo coercitivo, onde se tornará cada vez mais evidente e, em contrapartida, perderá seu caráter polissêmico, pois as contradições precisam ser podadas, até que ele seja aceito e absorvido pelo superego social – dessa forma, o mito diretor jamais será pleno, uma vez que se reduz a apenas um aspecto, conforme aponta Martins (2020, p. 60):

Para chegar ao superego social, o mito precisa que suas imagens pregnantes simbolicamente se degradem em estereótipos que se impõem pelo mesmo procedimento que o mito pleno utiliza com suas imagens mais perturbadoras, a repetição obsessiva.

A predominância ou latência de determinado *sermo mythicus* vai além da narrativa instaurada pelo mito de Apolo ou de Hermes, por exemplo. Na verdade, as raízes movimentadas por eles são o que realmente importa nessa dinâmica, os regimes da imagem que remetem aos *schèmes*. Encontrar esse núcleo não é uma tarefa óbvia, uma vez que os mitos são polissêmicos por natureza e, além disso, os movimentos míticos são constantes, conforme observamos anteriormente. Como forma de classificação e confluência de determinadas imagens simbólicas entre si, Durand propõe três grandes regimes, os quais detalharemos a seguir.

3.1.2 Regimes da imagem

Já pincelamos ao longo deste capítulo a noção de regimes da imagem, mas, visto que essas classificações serão essenciais para o processo de análise do nosso objeto empírico, é importante nos aprofundarmos nas três lógicas – esquizomórfica, fusional e rítmica – em uma seção dedicada a elas. O processo de identificação dos mitos tem como fim, justamente, olhar não para a narrativa e sim para os regimes que eles constelam, uma vez que estes nos indicam as raízes dos *schèmes*. Analisar as imagens sob esse ponto de vista é entender o que a motiva, e não os códigos

culturais a ela atribuídos. “O *analogon* que a imagem constitui não é nunca um signo arbitrariamente escolhido, é sempre intrinsecamente motivado, o que significa que é sempre símbolo” (DURAND, 2012, p. 29). Dessa forma,

Pouco importa se a narrativa confere tanto à árvore quanto à escada de Jacó a função de acesso ao céu; para determinar se as duas imagens simbólicas constelam, é preciso verificar se provêm de um mesmo *schème*, ou seja, da mesma lógica – e não de um mesmo arquétipo, já que, como visto antes, várias lógicas podem participar de um mesmo arquétipo, na sua complexidade e contraditoriedade (MARTINS, 2020, p. 57).

Durand (2012) classificou as imagens em dois regimes. O primeiro é o regime diurno, que abriga a lógica esquizomórfica, heroica. Ligado ao reflexo postural e a suas derivações de manuseio e sentidos da distância (visão e audiofonação), esse regime tem como característica a disjunção, a separação, a oposição. Enxergar e escutar o distante implica uma diferença entre o que está perto (eu) e o que está longe (outro), bem como a separação entre claro e escuro, entre este ou aquele objeto, ruído etc. Da mesma forma, o bipedismo nos separa do solo, e nos remete à verticalidade, à ascensão, ao mesmo tempo que liberta nossas mãos para agarrar instrumentos, manusear o mundo à nossa volta e, portanto, evidenciar mais uma vez a ruptura entre o corpo e o ambiente que o cerca.

Há aqui o princípio da antítese, que cria dicotomias como *em cima x embaixo*, *luz x trevas*, *puro x impuro* etc. Isso significa uma lógica do terceiro excluído. Não aparece uma terceira via possível dentro do regime heroico das imagens, apenas as oposições absolutas. Não é preciso citar muitos exemplos para percebermos que essa é a lógica dominante no Ocidente moderno, o que se reflete nas obras ficcionais, como o cinema hollywoodiano. Heróis e vilões maniqueístas estão na base de quase todos os roteiros das grandes bilheterias em praticamente toda a história recente da sétima arte. Por vezes isso se apresenta de forma mais direta, como nos filmes de super-heróis, de guerra ou de *western*, mas a ideia de combate a um inimigo também pode surgir de outras formas, como em *Titanic* (1997), onde elementos da lógica heroica se manifestam, ao opor e distinguir o casal protagonista aos outros – a sociedade, mimetizada nos passageiros do navio, que não aceitam o romance –, colocando-os em uma situação de amor impossível, condição que deve ser superada, combatida, em um “nós contra eles”.

O isomorfismo que ocupa este regime é o dos esquemas “diarético e ascensional” (DURAND, 2012, p. 179). O primeiro pelo caráter disjuntivo, ligado à clareza que a luz confere à visão, em oposição aos mistérios da escuridão noturna,

bem como ao confronto às faces do tempo. O segundo, ascensional, pelo movimento de subida, levando-nos ao cume da montanha ou mesmo ao voo até os céus, inalcançáveis pelos limites do corpo humano. Alguns dos símbolos mais frequentes ligados ao regime esquizomórfico, conforme listado por Durand (2012, p. 443), são o Sol, o Azul celeste, o Olho do Pai, as Runas, o Mantra, as Armas, a Vedação, a Circuncisão, a Tonsura, a Escada, o Bétilo, o Campanário, o Zigurate, a Águia, a Calhandra, a Pomba, Júpiter etc.

O segundo regime, que faz contraponto ao diurno, é o regime noturno das imagens. Diferente do primeiro, esse regime se divide em duas lógicas – a mística e a dramática. Enquanto o esquema diurno se reserva ao raciocínio, à clareza das ideias, Durand afirma que é necessário o descanso da vigília, da constante polêmica dicotomista, sob pena de alienação. “O próprio Platão sabe que é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo” (DURAND, 2012, p. 193). Aqui, o senso de superação da morte dá lugar ao aconchego, ao eufemismo, ao ocultamento ou harmonia das diferenças. A eterna batalha do herói contra seu antagonista cessa, pois “[...] quando um monstro é minimizado, como quando ele se ‘gulliveriza’, como diz Bachelard, o herói pendura sua espada no guarda-roupa e coloca suas chinelas” (DURAND, 2004, p. 83).

A primeira das duas lógicas deste regime é a mística ou fusional, no próprio sentido de *misturar*, como em um caldeirão onde vários ingredientes distintos perdem sua forma e tornam-se uma coisa só, a ponto de não podermos distinguir o que é o quê. Como reação à ruptura entre o *eu* e o mundo, a lógica mística apaga essa distinção, em um ímpeto de fazer a mente voltar à condição anterior a essa separação traumática. Dessa forma, os perigos da natureza, em especial a morte, se apaziguam, se minimizam, tornam-se quase amigáveis. É justamente na noite, na escuridão, que o mundo se torna mais hostil para o regime diurno, mas o contrário ocorre na lógica fusional – é na noite que as distinções desaparecem, e tudo parece fazer parte de um todo, de forma misteriosa, oculta.

A ligação aqui é com o reflexo digestivo, bem como seus adjuvantes cinestésicos, térmicos e seus derivados do tato, olfato e paladar. A digestão confere desde a mistura dos diferentes alimentos na boca, por meio da mastigação, até o místico processo interno, onde não vemos o que acontece com aquilo que entra em nosso corpo, e sequer temos qualquer controle. Ainda assim, nossa sobrevivência

depende disso. Diferente da batalha com o mundo externo, nós passamos a nos beneficiar dele. A nossa relação com os sentidos da proximidade também se opõe à dos sentidos da distância – o toque sobre aquilo que está próximo do nosso corpo, a temperatura que sentimos na pele, o cheiro daquilo que paira no ar, o sabor daquilo que colocamos dentro da nossa boca.

Temos, pois, o princípio de confundir, com noções como *profundo, calmo, quente, íntimo, escondido*. A subida triunfal dá lugar à descida em direção às profundezas, num mergulho acolhedor – o retorno ao ventre, à caverna, ao íntimo do nosso corpo. A amamentação no seio materno é um dos exemplos mais primordiais dessa relação com a lógica fusional. O calor do abraço nos acolhe, nos transmite a sensação de segurança, momento em que podemos baixar a guarda e nos entregar ao tato do encontro de peles, texturas, ao aroma da mãe, ao sabor do alimento que ingerimos. É no momento da refeição, do banquete, que os soldados deixam de lado suas espadas e sentam-se para esquecer da guerra, seja no final do confronto ou mesmo no raro intervalo no meio dele. Dá-se “a comunhão pelas tripas” (MARTINS, 2022), através da fartura compartilhada, nunca avarenta.

Como exemplo cinematográfico, podemos citar o nacional *Central do Brasil* (1998), cuja lógica mística se apresenta em determinados elementos da obra, como no momento em que a protagonista Isadora (Fernanda Montenegro) se junta ao protagonista Josué (Vinícius de Oliveira) em uma jornada – que, em vez de ser heroica, com fins de desbravar os perigos do mundo externo ou derrotar o inimigo distante, é uma jornada de retorno às raízes, uma volta ao lar, sempre em direção ao centro. A dupla, numa alusão ao próprio título do filme, se encaminha cada vez mais para o interior do Brasil. Trata-se de uma viagem para dentro, não só da terra mãe, mas também para dentro deles próprios. Tanto a professora aposentada quanto o menino órfão começam a conhecer mais de seus próprios íntimos. E eles próprios, que começam a história em uma posição de contraste, vão aos poucos se misturando, absorvendo características um do outro, e terminam a jornada separando-se, mas levando um pedaço do outro consigo (tanto na materialidade das fotos e cartas, como na subjetividade da memória e das descobertas).

As imagens místicas se constelam pelas estruturas de redobramento, viscosidade, realismo sensorial e miniaturização (DURAND, 2012). O primeiro está ligado à simetria, mas não a da antítese, e sim a da semelhança, no processo de dupla negação. A viscosidade ou adesividade faz o movimento da aglutinação, juntando os

elementos entre si, e colando-os um no outro, expressando-se pelos verbos como “prender, atar, soldar, ligar, aproximar, pendurar, abraçar, etc.” (DURAND, 2012, p. 272). A terceira estrutura, do realismo sensorial ou vivacidade das imagens trabalha com os contrastes, mas não da mesma forma que a lógica esquizomórfica, e sim de maneira dinâmica, cinestésica, colocando-os em movimento, como nas obras de Van Gogh, que são “[...] uma furiosa ‘resposta cor’ [...] esse sentimento de intenso movimento que anima todo o universo [...]” (DURAND, 2012, p. 275). Por fim, a quarta estrutura da miniaturização, que diminui a vastidão do cosmo em um microcosmo, a grandiosidade de um sistema em pequenas partes, concentrando-se nos elementos. Durand (2012, p. 443) lista como símbolos mais frequentes da lógica mística o Ventre, Engolidores e Engolidos, Osíris, as Tintas, as Pedras Preciosas, o Véu, o Manto, a Taça, o Caldeirão, o Túmulo, o Berço, a Ilha, a Caverna, a Barca, o Saco, o Ovo, o Leite, o Mel, o Vinho etc.

A segunda lógica contida no regime noturno das imagens é a chamada dramática ou sintética. Mais próxima da lógica mística do que da lógica esquizomórfica, justamente por se abrigarem sob o mesmo regime, elas são distintas entre si. Ambas, de fato, são contrapontos da dicotomia contida no regime diurno, mas enquanto a solução da lógica fusional nos direciona para o apagamento das diferenças, a lógica sintética opera sob o princípio da *coincidentia oppositorum*, isto é, em vez de negar as distinções, o movimento é de harmonização, de inclusão do terceiro.

O princípio aqui é o de ligar, unindo principalmente o ritmo do tempo – *futuro e passado; para frente e para trás; amadurecer e voltar; progredir e recensear*. Não é por acaso que as imagens se assemelham tanto às lógicas heroica (progresso, avante) e mística (regresso, retorno), pois a lógica sintética vai justamente no movimento de Tese + Antítese = Síntese. Podemos usar como metáfora a figura do *Ouroboros*, a serpente que engole o próprio rabo, pois é nesse encontro das duas pontas, do fim e do (re)começo que o ritmo se instaura. A iminência da morte, que é combativa no regime esquizomórfico e camuflada no regime fusional, aqui assume um caráter cíclico. Morre-se para nascer de novo, como a cobra que troca de pele para se renovar, as árvores que perdem as folhas no outono para fazê-las surgir novamente na primavera, ou o nosso corpo que, através da rítmica sexual, copulativa, se renova.

Os rituais de ano novo, por exemplo, quebram a percepção linear do tempo e dão lugar a uma visão cíclica, rítmica, repetitiva. O mesmo pode ocorrer tanto sobre uma visão cósmica – como no caso dos hindus, em que um dia na vida de *Brahma* equivale a quatro bilhões de anos terrestres – como também nos ciclos temporais mais básicos, como as estações do clima, as fases da lua ou o próprio ritmo interminável do dia e da noite.

Casos de produções relacionadas ao regime dramático são mais raros no cinema – a tendência é pendermos, ao menos no Ocidente, para a lógica heroica e, quando seguimos no contrafluxo, para a lógica mística. Mas podemos citar elementos presentes no longa-metragem de Jean-Luc Godard *Adieu au Langage* (2014), em que as noções de causa-consequência são basicamente anuladas. Não temos uma trama, no sentido mais comum das narrativas audiovisuais. No lugar de uma sequência lógica de acontecimentos, em que uma cena gera efeitos que resultam na cena seguinte, e assim por diante, o filme faz uso de uma justaposição de imagens que constroem sentido na mente do espectador de forma subjetiva. Se quisermos nos deter a um exemplo mais popular, também encontramos traços da lógica sintética em *Mother!* (2017), onde a Mãe acorda em uma casa construída pelo personagem chamado de Ele (em alusão ao próprio Deus bíblico) e passa a cuidar dela, reformá-la, preservá-la, como se fosse uma verdadeira extensão de seu próprio corpo para, no fim, destruir tudo e em seguida renascer, renovada, para repetir todo o processo *ad aeternum*.

Temos como estruturas desta lógica: a harmonização dos contrários, que anulam qualquer choque, qualquer polêmica causada pelas contradições mais flagrantes que sejam. “Já não se tratará da procura por um certo repouso na própria adaptabilidade, mas de uma energia móvel na qual adaptação e assimilação estão em harmonioso concerto” (DURAND, 2012, p. 346-347); a estrutura dialética, que justamente difere a lógica dramática da mística – aqui a ideia não é confundir, misturar as diferenças, mas coloca-las em um jogo harmonioso, como na música, em que tempo e contratempo são igualmente valorizados, postos em contraste dramático (DURAND, 2012); a estrutura da coerência no contraste, que se deriva da anterior, formando os ciclos da história, que a caracterizam; e, por fim, a estrutura do progressismo parcial ou total – enquanto a anterior olha para o presente, esta visa o futuro, presentificando-o. Temos, segundo Durand (2012, p. 443), alguns símbolos mais frequentemente ligados à lógica sintética, como o Calendário, a

Tríade, a Astrobiologia, a Iniciação, o Duas-vezes nascido, a Orgia, o Messias, a Pedra Filosofal, a Música, o Sacrifício, o Dragão, a Espiral, o Caracol, o Urso, a Roda de fiar, o Isqueiro etc.

É importante destacar, mais uma vez, que a ligação de uma dada imagem a uma das três grandes lógicas não segue um roteiro pré-estabelecido. O ouro pode se ligar à fartura do regime místico, mas também pode se relacionar ao acúmulo de riqueza do monarca no regime heroico; o sangue pode ser rítmico nos rituais de renovação, mas também esquizomórfico na lâmina da espada cortando a cabeça do inimigo. Isso significa que precisamos, em termos de análise, buscar as raízes *schématiques* das imagens, para assim localizá-las neste ou naquele regime.

Após este trajeto pelo imaginário e, visto a importância do *sermo mythicus*, abordaremos a seguir os mitos e ritos africanos e suas derivações na diáspora estadunidense, a fim de compreender melhor de que forma as raízes africanas sobreviveram ao tempo histórico e à distância geográfica, suprimidos pela força coercitiva que descaracterizou os traços culturais ancestrais dos negros escravizados e segregados. Se o Afrofuturismo pôde, recentemente, retornar às origens, é porque estas jamais foram perdidas ou apagadas.

3.2 MITOS E RITOS AFRICANOS

Prometeu roubou o fogo dos deuses para entregá-lo à humanidade. Fez-se a luz. Rompemos com a “Idade das Trevas” graças à razão iluminista da era do conhecimento – ou ao menos essa é a visão que define a era do progresso e do positivismo em que vivemos no Ocidente, conforme aponta Durand (2004, p. 31) ao falar do “[...] iconoclasmo técnico-científico, e cujo resultado triunfante será a pedagogia positivista”. Ocorre que a ciência se tornou a única detentora da verdade, e tomada como único meio possível através do qual iremos progredir enquanto espécie. Durante o século XX essa premissa culminou em inúmeras obras literárias, cinematográficas, televisivas etc. de ficção científica, quase sempre futuristas – e fossem esses futuros utópicos ou distópicos, o ponto central sempre recai sobre o avanço científico.

Essa era prometeica remonta, como demonstra Durand (2004, p. 10), à lógica aristotélica do terceiro excluído: “‘Ou... ou’, propondo apenas duas soluções: uma

absolutamente verdadeira e outra absolutamente falsa, que excluem a possibilidade de toda e qualquer terceira solução”. O binarismo, típico do regime heroico das imagens (DURAND, 2012), necessita a criação de dois polos opostos: um herói e um monstro; o bem e o mal; a ascensão e a queda – e, no caso da era positivista, o progresso e o regresso. A civilização ocidental passa a ser tomada pelas imagens de tudo aquilo que possa nos levar ao futuro. Dessa maneira, se é ao futuro e às tecnologias que conferimos valor positivo, necessariamente o passado e tudo aquilo que for antigo e não-tecnológico passa a ter valor negativo. Como consequência,

[...] o domínio deste poder material sobre as outras civilizações atribuiu uma característica marcante ao ‘adulto branco e civilizado’, separando-o, assim como sua ‘mentalidade lógica’, do resto das culturas do mundo tachadas de ‘pré-lógicas’, ‘primitivas’ ou ‘arcaicas’ (DURAND, 2004. p. 15).

Dentre essas civilizações tomadas como primitivas temos a África Negra, subsaariana, e toda a sua população afrodiáspórica, ou seja, os afrodescendentes espalhados por todo o mundo, em especial no Ocidente. Dado que o progresso está associado ao futuro, e a população negra ao passado, ao pré-civilizado, ao primitivo, acaba que o corpo negro e toda sua identidade foi colocada justamente no polo oposto às virtudes da sociedade positivista branca, ou seja, é o “inimigo” que o herói deve combater. Ocorre que, de acordo com Durand (2004, p. 67), em toda era existem pelo menos duas ou três vigas míticas em disputa: “[...] uma, oficializada pelos poderes políticos, e a outra, subterrânea e ‘latente’”. Assim, ainda que tenhamos o mito prometeico como oficial e dominante na nossa era, institucionalizado pelos próprios poderes vigentes, temos como latente uma força antagônica.

Essa força mítica, dentro do olhar proposto por esta pesquisa, se manifesta, de certo modo, no movimento afrofuturista. Enquanto o regime diurno dominante opõe os considerados civilizados e incivilizados – brancos e não-brancos –, o regime noturno (DURAND, 2012) aparece justamente misturando ou conciliando aquilo que o positivismo tenta separar e distinguir. Dessa forma, o Afrofuturismo vem com a provocação de incluir a negritude nesses futuros imaginados.

Assim, o passado das tradições e rituais africanos não precisa mais se opor ao futuro da ciência e da tecnologia. Pelo contrário, no Afrofuturismo essa mescla aparece como uma condição necessária para a sobrevivência e permanência do povo negro no futuro da humanidade. Perder o contato com as raízes, aqui, significa

perder a própria identidade negra, construindo assim um futuro vazio e protagonizado somente pelo homem branco ocidental.

A permanência desses aspectos ancestrais longe da África, no entanto, não se deu de maneira fácil. Pelo contrário, vemos ao longo dos séculos de diáspora negra uma série de transformações e adaptações dos mitos e dos rituais, a fim de que as raízes fossem preservadas. Esse movimento deu-se, algumas vezes, de forma consciente e deliberada, mas na maior parte percebemos que não havia ali uma intenção tão direta – a manifestação da ancestralidade aparecia através do próprio inconsciente coletivo, sem qualquer tipo de controle ou racionalidade.

A relação entre o *homo religiosus* e sua casa, a *Terra Mater*, é uma ligação essencialmente forte (ELIADE, 1992) – podemos dizer até vital, do ponto de vista religioso. Entre o seu íntimo e o mundo lá fora, há a casa para estabelecer essa ponte entre o mundo profano e o sagrado, sem a qual o humano religioso pode se ver completamente perdido, sem ter para onde ir e nem para onde voltar, pois o mundo externo, aquele que ultrapassa as fronteiras da casa, é o mundo do desconhecido, dos perigos primordiais e, mais do que isso, do não-sagrado. Esse fato “[...] traduz-se pela experiência de uma oposição entre o espaço sagrado – o único que é real, que existe realmente – e todo o resto, a extensão informe, que o cerca” (ELIADE, 1992, p. 17).

A ruptura do povo negro africano com sua terra mãe é certamente um dos casos mais nefastos de separação do *homo religiosus* da sua casa sagrada. Um oceano inteiro se põe entre ele e o seu lar. Além disso, mais do que a distância geográfica, nota-se que a ruptura veio de fora, de um outro povo, de uma outra língua, de uma outra religião. Uma ruptura sem qualquer tipo de escolha, sem qualquer possibilidade de preparação. Ela é abrupta em todos os sentidos. Uma vez pisando em terras exóticas, estrangeiras, esse mesmo *homo religiosus* se vê privado não somente de voltar à *Terra Mater*, mas também privado de exercer qualquer tipo de liberdade, inclusive de realizar suas práticas religiosas, ou seja, de conectar-se com seus deuses.

Durante os séculos de escravidão, os negros se viram, então, obrigados e se adequar às práticas religiosas de seus raptos, ou seja, o cristianismo. Essa conversão, no entanto, deu-se de forma forçada, e, portanto, não foi genuína, espontânea. Pode-se dizer que o *status* civil dos negros até podia se considerar cristão, mas muito provavelmente a sua alma jamais pôde ser convertida totalmente

– é quase como se ela ansiasse o retorno ancestral à sua terra sagrada. Isso porque, embora o tempo histórico do qual estamos falando compreenda a algumas centenas de anos, o tempo religioso não passa, não se move, não se modifica. “É a experiência do Tempo sagrado que permitirá ao homem religioso encontrar periodicamente o Cosmos tal como era *in principio*, no instante mítico da Criação” (ELIADE, 1992, p. 37). Retornar ao tempo dos deuses é sempre voltar ao mesmo ponto, independente de quantas eras cronológicas tenham se passado.

Esse projeto europeu de ruptura, porém, não se sucedeu sem resistência. Pelo contrário, ainda que sob pena de castigos e até de morte, os africanos escravizados jamais perderam completamente o laço sagrado entre seus corpos, suas almas e sua terra mãe. Os rituais persistiram, ainda que escondidos e, muitas vezes, transformados, adaptados à nova situação. “A História acrescenta continuamente significados novos, mas estes não destroem a estrutura do símbolo” (ELIADE, 1992, p. 69). Tomando aqui o exemplo específico da escravidão nos Estados Unidos, encontramos ao longo de todas as gerações de afrodescendentes os resquícios da sua religiosidade natal, como é o caso do *ring shout*, conforme vimos no segundo capítulo.

O rito atualiza o mito. Isso significa que, ainda que distanciados da terra mãe, os africanos (agora chamados afro-americanos) retornavam às suas origens a cada ritual praticado, independente de onde estivessem. Assim como o tempo profano passa diferente do tempo sagrado, pode-se dizer que o espaço do mundo comum também se organiza de forma diferente do que o espaço religioso – o *templum* (ELIADE, 1992, p. 41). Ainda que a presença física no solo sagrado seja primordial para o *homo religiosus*, em situações extremas o espaço profano também pode transportá-lo para o templo dos deuses.

Uma das demonstrações de que esse retorno ao lar foi sempre sendo atualizado, apesar das adversidades, é o próprio conceito de negritude, que aparece pela primeira vez no poema *Cahier d’na Retour au Pays Natal* (Caderno de um Regresso ao País Natal), de Aimé Césaire, autor antilhano afrodescendente (DOMINGUES, 2005, p. 29):

Minha negritude não é nem torre nem catedral

Ela mergulha na carne rubra do solo

Ela mergulha na ardente carne do céu

Ela rompe a prostração opaca de sua justa paciência.²⁹

Dessa maneira, ainda hoje, através dos ritos, o sujeito africano em diáspora é capaz, mesmo sem jamais ter colocado os pés no território da África, retornar espiritualmente ao seu solo ancestral, anulando toda a distância e passagem do tempo, pois as raízes não se encontram na superfície – visível a olho nu e passível de mudanças. Elas estão cravadas no subsolo, no inconsciente, onde forças externas jamais poderão alcançá-las nem cortá-las.

Antes de estudarmos os rituais africanos presentes na diáspora negra, é preciso olharmos, ainda que resumidamente, para os mitos, uma vez que são estes que serão atualizados pelos ritos. Não cabe aqui a pretensão de abraçar toda a complexidade mítica *yorùbá*, mas sim traçarmos um panorama da cosmogonia apresentada nas suas narrativas e nos principais *òrìṣà* presentes na mitologia. É importante ressaltar que esses mitos se mantêm até os dias de hoje na tradição oral, majoritariamente. Não existe um livro sagrado que contenha a versão “oficial”, ou melhor, a versão institucionalizada, como no cristianismo, judaísmo e islamismo, por exemplo. Existem apenas textos acadêmicos, que partem dos relatos orais dos praticantes para tentar reunir, de forma mais ou menos fidedigna, as narrativas míticas. Em ambos os casos – do livro sagrado e dos livros profanos –, porém, o mito já se encontraria degradado, literalizado. Assim, o resumo que apresentaremos a seguir se baseia nas compilações feitas por estudiosos do tema – que possuem, inclusive, versões diferentes das narrativas entre si –, reconhecendo as limitações em comparação ao verdadeiro contato com o mito, que se dá através dos rituais.

3.2.1 Mitologia *yorùbá*

Não há uma cronologia sobre a criação dos *òrìṣà*. Como histórias míticas, elas estão desligadas do tempo linear. Os “filhos” de determinadas divindades já existiam ao mesmo tempo que seus “pais” e “mães”, por exemplo. É preciso considerar, dessa forma, que todos os *òrìṣà* precedem à criação da humanidade, mesmo aqueles que surgem em um determinado tempo histórico, na forma de reis e guerreiros, como é o caso de *Ṣàngó*, um dos monarcas de *Oyo*. Beniste (2021, p. 50) define que *òrìṣà* é

²⁹ No original francês: *Ma négritude n'est ni une tour ni une cathédrale / elle plonge dans la chair rouge du sol / elle plonge dans la chair ardente du ciel / elle trouve l'accablement opaque de sa droite patience.*

uma “[...] divindade intermediária entre Deus e os seres humanos, e identificadas com os fenômenos da natureza. Os vários *òrìṣà* são descendências do Ser Supremo, no sentido de que todos derivam Dele”.

A precedência dos *òrìṣà* é essencial à mitologia *yorùbá* porque todo ser humano descende deles. No entanto, diferente do cristianismo, em que todos os indivíduos se originam diretamente de Adão e Eva, os humanos na mitologia *yorùbá* não possuem uma origem única em comum. A linhagem de cada *òrìṣà* é separada das demais, o que significa que os indivíduos filhos de *Ògúm*, por exemplo, não compartilham da mesma ancestralidade que os filhos de *Yemoja*.

Dessa forma, acredita-se que os homens e mulheres descendentes de determinada divindade espelha as características deste *òrìṣà*, repetindo nas ações cotidianas as histórias que se passam no plano espiritual, onde os *òrìṣà* vivem em constante movimentação, ampliando seus territórios, guerreando uns contra os outros, envolvendo-se amorosamente etc. A pessoa do plano terrestre estaria, assim, somente espelhando o que acontece entre ancestrais primordiais. “Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem” (PRANDI, 2001, p. 24).

O contato entre os humanos e os *òrìṣà* se dá sempre por intermédio de *Èṣù*, o mensageiro, que antes de ocupar este papel vageava sem rumo, sem possuir nenhuma riqueza, nenhum rio, nenhum trabalho. Vivia sem paradeiro e sem missão nenhuma, até que visitou a casa de *Òṣàlá*, onde todos passavam, mas permaneciam por poucos dias apenas. *Èṣù*, no entanto, se assentou por 16 anos, sem dizer nenhuma palavra, apenas aprendendo os segredos da criação com *Òṣàlá*, *òrìṣà* que molda a lama de *Òrun* para criar os seres humanos. Ele então aprendeu tudo, e então *Òṣàlá* lhe pediu que ficasse na encruzilhada e não deixasse passar quem não trouxesse oferendas – os *ebós*. *Èṣù* então obedeceu e fez um excelente trabalho, ao que *Òṣàlá* lhe recompensou, e ordenou que quem viesse à sua casa, deveria também trazer uma oferenda a *Èṣù* como pagamento por seus serviços de guardião das encruzilhadas, onde fez sua casa. Dessa forma, não existe contato com nenhum *òrìṣà* que não passe por *Èṣù*.

Tanto o conceito de oferenda e sacrifício – os *ebós* –, quanto a própria presença de *Èṣù* são essenciais na criação do mundo. *Olódùmarè*, o Ser Supremo, criador do Universo e de todos os *òrìṣà*, reuniu em *Òrun*, o plano espiritual, os sábios

para o ajudarem na criação da Terra e de seus habitantes. No entanto, cada um tinha uma ideia diferente, e não conseguiam chegar a um consenso, o que se tornou um obstáculo para *Olódùmarè*. Foi então que *Èṣù* lhe disse que “[...] para obter sucesso em tão grandiosa obra, era necessário sacrificar cento e um pombos como *ebó*” (PRANDI, 2001, p. 44). Aquilo chocou o Ser Supremo, uma vez que os pombos estão ligados à sua própria existência, mas acabou por aceitar a sugestão, já que não via outra saída. *Èṣù* então espalhou o sangue dos pombos por todos os cantos, para que tudo fosse purificado e o mundo assim fosse criado. Ao fim da empreitada, *Olódùmarè* agradeceu ao *òrìṣà* mensageiro: “Muito me ajudaste / e eu bendigo teus atos para toda a eternidade. / Sempre serás reconhecido, Exu, / serás louvado sempre / antes do começo de qualquer empreitada” (PRANDI, 2001, p. 45).

Antes da sua forma atual, a Terra, chamada *Àiyé*, era constituída por uma imensidão aguacenta e pantanosa, para onde os *òrìṣà* e demais seres primordiais, habitantes de *Òrun*, desciam para caçar através de teias de aranha, formando pontes por onde podiam andar. Na Terra pantanosa vivia apenas sua *òrìṣà* governante, *Olókun*, Dona dos Oceanos. Foi *Ọbàtálá* (posteriormente também chamado *Ọṣàlá*) quem percebeu o potencial daquele espaço como morada dos *òrìṣà* e de outras formas de vida, ao que *Olódùmarè* autorizou que *Ọbàtálá* preenchesse a vastidão aguacenta com terra firme, com as instruções de *Ọrúnmilà*: “Estas são as coisas que você deve levar: uma concha cheia de terra, uma galinha branca de cinco dedos em cada pé e um pombo” (BENISTE, 2021, p. 46). E assim foi feito. *Ọbàtálá* despejou o conteúdo da concha para todos os lados e, com a ajuda do pombo e da galinha, de maneira desigual, formando montes e vales por toda a expansão da Terra, que foi então nomeada *Ifè* – aquilo que é amplo –, nome também da cidade sagrada do povo *yorùbá*, localizada no sudoeste da Nigéria.

Ọbàtálá, no entanto, ficou orgulhoso e não ofereceu o *ebó* ao cruzar o caminho de *Èṣù*, que se revoltou e deu a *Ọbàtálá* vinho de palma (*ẹmu*) para beber, embriagando-o ao ponto de deixá-lo desacordado. Tomando conhecimento do fato, *Olódùmarè* designou à sua outra filha, *Odùduwà*, que continuasse a criação da Terra, e assim ela o fez. *Ọbàtálá* acabou por tornar-se a divinização do Céu, e *Odùduwà* a divinização da Terra, sendo ambos filhos primordiais de *Olódùmarè*, senhor de *Òrun*, o céu cósmico, e *Olókun*, senhora do fundo das águas. O mito cosmogônico revela, dessa forma,

[...] as rivalidades entre Obatalá, princípio masculino da existência, com Oduduwa, princípio feminino. Revela ainda os conflitos entre Obatalá, princípio de existência genérica, e Exú, princípio da existência concreta, ou, sob outro aspecto, os conflitos entre orixá, princípio da criação, e orixá filho, resultante da interação entre princípios (LUZ, 2013, n.p.).

Uma vez criado o solo, *Ọ̀bàtálá* despertou-se e foi direto a *Olódùmarè* lamentar-se do ocorrido, e então recebeu a tarefa de criar os habitantes da Terra, a partir da lama do *Òrun*, chamada *Ìpòrí* fornecida pela mais velha dos *òrìṣà*, *Nanan*, e das águas das fontes. Ao tentar arrancar a lama, porém, a mesma começou a chorar, pois não queria ser separada de si mesma, ao que nenhum *òrìṣà* teve coragem de arrancar-lhe uma parte, com exceção de *Iku*, que não teve dó das lágrimas da lama. *Ọ̀bàtálá*, no entanto, designou que *Iku* separasse a lama para que cada ser humano nascesse, mas que a devolvesse ao mesmo lugar após sua morte. Dessa forma, a passagem da lama pelo *Àiyé* é sempre temporária, partindo do *Òrun* e a ele retornando.

Os seres humanos foram então moldados de acordo com a forma determinada pelo Ser Supremo, que é aquele que dá vida às figuras inanimadas moldadas por *Ọ̀bàtálá*, colocando nelas o *ẹ̀míí*, o sopro da vida. O *Ìpòrí* é como a nascente de um rio, e por toda sua extensão pode-se recolher a lama que molda os seres humanos. Conforme o local de onde determinado *òrìṣà* apanhou a lama, assim será definido o *òrìṣà* constituinte de cada pessoa.

Uma vez terminada a obra, os demais *òrìṣà* foram autorizados a descer a *Ifè*, mas não sem antes serem advertidos por *Olódùmarè*:

Quando vocês se fixarem na Terra, nunca se esqueçam de seus deveres para com os seres humanos. Todas as vezes em que eles estiverem suplicando por ajuda, observem com atenção o que estão pedindo. Vocês serão os protetores da raça humana [...] Cada um de vocês terá uma responsabilidade especial para preencher os espaços da Terra (BENISTE, 2021, p. 48-49).

Para conquistar tudo aquilo que precisava, cada ser humano deveria trazer oferendas aos *òrìṣà*, seus ancestrais primordiais. Mas, com o tempo, eles começaram a ignorar o poder dos *òrìṣà*, pois imaginavam ser iguais a eles, uma vez que também eram imortais, e então deixaram de alimentar as entidades. Foi então que *Ọ̀bàtálá* criou *Ikú*, *òrìṣà* da morte, determinando que cada homem e cada mulher deveria morrer num certo dia, numa certa hora, mas que não cabia a ele nem a *Ikú* conhecer este momento, apenas o Ser Supremo *Olódùmarè* poderia designar a hora da morte dos seres humanos.

Após designar as regiões para cada povo, *Ọbàtálá* designou para si o pedaço de terra mais árido e rochoso que encontrou, uma vez que não queria privilégios. O seu solo, no entanto, acabou por se tornar o mais fértil da região, causando estranhamento e inveja nos humanos que habitavam à sua volta, que começaram a cobiçar o seu terreno. Um grupo de homens bolou um plano e arremessaram um rochedo estrada abaixo, por onde *Ọbàtálá* subia em direção a sua morada. A pedra acabou por atingir o *òrìṣà*, que teve seu corpo dividido em vários pedaços. *Èṣù* tomou conhecimento do ocorrido e o comunicou para *Olódùmarè*, que deu a *Ọ̀rúnmilà* a missão de coletar os pedaços de *Ọbàtálá*, e assim ele o fez. Após reunir as partes necessárias para trazê-lo de volta, os pedaços restantes foram espalhados por todo o mundo, cada um dando origem às divindades chamadas de *òrìṣà*, contração da frase *ohun ti a ri ṣà* (o que foi achado e juntado), e *Ọbàtálá* então recebeu o nome de *Ọ̀rìṣà nlá* (o Grande Orixá), que se contrai em *Ọ̀ṣàlá*. Aqui podemos perceber, mais uma vez, o sentido não-cronológico do tempo mítico. Os *òrìṣà* foram criados a partir da divisão de *Ọbàtálá*, mas ao mesmo tempo eles sempre existiram, desde antes dos humanos que despedaçaram *Ọbàtálá* serem criados.

Assim criados e espalhados pela Terra, os *òrìṣà* ainda não estavam dotados de seus poderes. Os humanos, quando necessitavam algo, o pediam diretamente a *Olódùmarè* ou a *Ọ̀rúnmilà*, e acabavam nunca recorrendo aos *òrìṣà*. Insatisfeito com a situação, *Okò* comentou com *Ọ̀ṣòṣì* que “Aqui estamos morando entre os seres humanos. Somos distinguidos? [...] Se tivéssemos conhecimento de algum poder, o povo não iria importunar constantemente *Ọ̀rúnmilà*” (BENISTE, 2021, p. 65). Ele então foi até *Ọ̀rúnmilà* pedir por poderes, e assim também fizeram vários outros *òrìṣà*. *Ọ̀rúnmilà*, no entanto, ficou pensativo por dias, pois não sabia como designar os poderes de forma justa, de modo que nenhum se sentisse prejudicado. Foi então *Agẹmọ* quem o aconselhou a deixar a distribuição à sorte, e assim *Ọ̀rúnmilà* fez chover dos céus todo o tipo de poder, deixando com que cada *òrìṣà* ficasse com aqueles que conseguisse agarrar. *Èṣù* tomou o poder de guardião do *Àṣẹ*, tornando-se responsável pelo transporte das oferendas nas encruzilhadas. *Ṣàngó* agarrou o poder da pedra e do relâmpago. *Ọbalúwáiyé* tornou-se senhor das doenças e das respectivas curas. *Okò* tomou o poder da fartura e das colheitas. *Ọ̀gúm* ficou com o poder dos metais. E assim cada *òrìṣà* coletou seus respectivos poderes.

O número de *òrìṣà* presentes na mitologia é impreciso, variando de acordo com a região onde são cultuados. O número oscila de 401 até 1.700 (BENISTE, 2021,

p. 50). Dessa forma, não há como reunir todas as divindades *yorùbá*, mesmo que de forma resumida. Ainda assim, pode-se perceber um grau de importância, ou ao menos de popularidade e recorrência de determinados *òrìṣà*. Além daqueles que já abordamos – *Ọbàtálá*, *Odùduwà*, *Èṣù*, *Olókun*, *Nanan*, *Oko*, *Ikú*, *Ọ̀rúnmilà* –, traremos ainda uma passagem pelas forças exercidas por alguns dos *òrìṣà* mais centrais da mitologia.

Șàngó foi o quarto rei de *Ọyọ*, cidade que governou como monarca e guerreiro, e por muito tempo foi respeitado pelo seu povo, até que foi deposto por *Gbònkáà* em um duelo e expulso da cidade. Na floresta, o guerreiro se enforcou em uma árvore, onde foi encontrado pela esposa *Ọya* que, após buscar seus seguidores, retornou e não encontrou mais o corpo do marido, mas ouviu-se sua voz dizendo que eles poderiam retornar para *Ọyọ*, onde lançou uma terrível tempestade de raios, causando destruição e mortes. Somente após as oferendas do povo que *Șàngó* acalmou-se e o povo gritou “*ọba kò so!*” (o rei não se enforcou!) (BENISTE, 2021, p. 100). *Șàngó* foi então divinizado como *òrìṣà*, senhor dos raios, trovões e fogo, das pedras e da justiça, representado pelo seu machado de dois gumes. O *òrìṣà* traz as chuvas que podem ser tanto destrutivas e violentas quanto fonte da fertilidade para o solo e abundância.

Uma das esposas de *Șàngó*, *Ọya*, retornou à cidade de *Irá*, sua terra natal, após a morte do marido, onde desapareceu no interior da terra. Ela também se tornou *òrìṣà*, senhora dos ventos que antecedem as tempestades de *Șàngó*. Ela está associada ao rio Níger, e é também conhecida como *Iansã*. Sua força de guerreira costuma representar a força feminina dos humanos que dela descendem.

Yemoja, outra *òrìṣà* central na mitologia, tem sua origem nos próprios princípios de masculino, *Ọbàtálá*, e feminino, *Odùduwà*, que geraram *Aganjú*, a terra firme, e *Yemoja*, as águas fluidas. Ela e seu irmão geraram *Orungan*, que nutriu um amor pela mãe e a violentou, relação da qual nasceram os demais *òrìṣà*. Sua morada está nas águas salgadas (PRANDI, 2001). *Ọ̀ṣun*, uma de suas filhas, por outro lado, é a senhora das águas doces, como rios e cachoeiras, sendo tomada também como representante da beleza, da fertilidade e das riquezas.

Ọ̀gúm, outro filho da senhora dos mares, possui o poder do ferro, e ensinou seus conhecimentos à humanidade, permitindo com que eles prosperassem e trabalhassem de forma mais eficiente, evitando a fome que os acometia. Suas

ferramentas, por outro lado, também se utilizam para fins bélicos, tornando-o também o senhor das guerras.

Poderíamos citar ainda diversas outras entidades, mas o importante a ser pontuado aqui é a pluralidade de sentidos evocadas pelos *òrìṣà*, e a centralidade que eles ocupam na relação dos seres humanos com a natureza e os aspectos da vida cotidiana.

3.2.2 *Rituais afrodiaspóricos*

Sterling Stuckey (1987 *apud* CAPONE, 2011) argumentou sobre o africanismo presente nos grupos de escravizados dos Estados Unidos. Os indivíduos, apesar de se originarem de diferentes povos na África, pareciam construir uma cultura unificada a partir de seu africanismo múltiplo, o que ele chamou de “um elã pan-africanista”, e conclui que o “[...] nacionalismo no seio da comunidade escrava era essencialmente um nacionalismo africano, baseando-se em valores que uniam os escravos e os reconfortavam nas brutais condições de opressão que enfrentavam” (STUCKEY, 1987: IX *apud* CAPONE, 2011, p. 43).

Apesar das inúmeras forças coercitivas atuando contra a atualização dos mitos africanos em território americano, a persistência mitogênica aparece, inevitavelmente, através dos rituais, sejam eles mais próximos das práticas originais africanas, sejam eles adaptados, sincretizados e camuflados na tópica sociocultural. No nível mais profundo, pouco importa a aparência da manifestação, pois a força do mito está muito mais na lógica que ele abriga do que nas narrativas e figuras através das quais ele se manifesta no consciente. Mesmo na própria manifestação dos mitos na África há uma diversidade de leituras dos *òrìṣà*, pois estes naturalmente já se multiplicam em vários, adotando nomes e histórias distintas, “[...] criando-se uma diversidade de devoções, paramentos, cores, preferências alimentares, cujo sentido pode ser encontrado nos mitos” (PRANDI, 2001, p. 24).

A maioria dos escravizados levados aos Estados Unidos provêm da costa ocidental e de regiões centrais da África, como Congo, Angola, Nigéria, Daomé, Togo, Costa do Ouro e Serra Leoa (CAPONE, 2011), locais majoritariamente *yorùbá* (SMITH, 1988). Dessa forma, através da cosmogonia *yorùbá*, podemos destacar alguns elementos essenciais à mitologia desse povo, que embasam inclusive práticas

religiosas cristãs em igrejas negras, diferenciando-as das demais igrejas brancas na lógica através da qual operam.

Um desses elementos primordiais é o alimento, central na maioria das histórias míticas *yorùbá*, refletindo também nos rituais de oferenda, meio através do qual as pessoas podem se conectar com os *òrìṣà*. Não se deve abordar os seres ancestrais sem antes oferecer-lhes o alimento adequado. A própria condição de passagem imposta por *Èṣù* prescinde o *ebó*, oferta ao Senhor das Encruzilhadas e ao *òrìṣà* a quem se cultua. Podemos, inclusive, perceber a atuação do regime místico, relacionando-se à fartura, ao alimento, à comunhão pelo comer. Durante as cerimônias, humanos e *òrìṣà* compartilham da mesma mesa farta, estes servindo-se primeiro, mas aqueles também comem, logo em seguida. Cada *òrìṣà* possui seus alimentos preferidos e proibidos, que determinam as práticas rituais das oferendas. *Òṣàlá*, por exemplo, não pode beber *ẹmu*, o vinho de palma, como punição pela embriaguez que o acometeu no ato da criação da Terra. Os humanos filhos desse *òrìṣà*, por sua vez, também não devem consumir a bebida, uma vez que os indivíduos mortais são considerados reflexos dos ancestrais primordiais. Independente se esse elemento aparecerá nos rituais efetivamente em forma de alimento, mais diretamente, ou não, o importante é percebermos a lógica da comunhão e do apagamento das diferenças operando e dinamizando as práticas religiosas dos negros em diáspora.

Seria, portanto, esse aspecto comunitário que ligaria a religião negra norte-americana a seu passado africano, em clara oposição com o Ocidente, dominado pelo individualismo e pela perda de qualquer ponto de referência coletivo (CAPONE, 2011, p. 30).

Outro elemento, ligado diretamente ao senso de comunhão, é o círculo. Os rituais *yorùbá* são comumente praticados em roda. Em vez de reunirem-se em fileiras diante de um altar, os fiéis se organizam ao redor daqueles que encabeçam o ritual, realizando outro movimento circular: o giro. O círculo, diferente das linhas verticais ou horizontais, permitem o movimento contínuo, o fluxo ininterrupto e dinâmico. Alan Oliveira aponta para as correlações estabelecidas por diversas culturas ao longo da história entre o círculo e os sistemas do universo, como os planetas, o Sol e a Lua, “[...] não apenas pela forma geométrica, mas também pelo movimento contínuo, circular, espiralar, rotativo e regenerativo” (OLIVEIRA, 2021, p. 24).

Em sua autobiografia, o bispo afro-americano Daniel Alexander Payne (1811-1893) relata que, ao visitar um *bush meeting*, como eram chamadas as reuniões dos escravizados nas florestas, ele acompanhou o sermão do pastor local e, após a oração, os fiéis se puseram em forma de roda, aos gritos e danças, desaprovadas pelo bispo: “Após o sermão eles formaram um círculo e, sem casacos, cantaram, bateram palmas e bateram os pés da maneira mais ridícula e pagã”³⁰ (PAYNE, [1888] 2020, p. 253). Ele solicitou ao pastor que parassem com a dança e as palmas, mas eles continuaram cantando e mexendo o corpo, ao que Payne pediu ao seu líder que os fizesse sentar e “cantar de maneira racional”. Eles quebraram o círculo, mas se recusaram a sentar e foram embora em silêncio, tristemente. O pastor argumentou com Payne que “os pecadores não serão convertidos se não houver um círculo”³¹ (PAYNE, [1888] 2020, p. 254). Esta prática é chamada, conforme já abordamos nesta pesquisa, de *ring shout*, e ela se mantém até os dias de hoje nas igrejas negras. Os louvores ao Senhor, embora narrados através das histórias bíblicas e preces cristãs, envolvem os fiéis em círculos e movimentos giratórios típicos das suas heranças africanas. Stuckey (1987, p. 40 *apud* CAPONE, 2011, p. 46) observa que

O movimento em sentido anti-horário [efetuado] ao lado das sepulturas era inverso ao do sol. Para a primeira geração de africanos [...] cada nascer do sol era a lembrança dolorosa de que eles se encontravam realmente num novo mundo. O movimento deles em sentido anti-horário era uma forma de resistência espiritual e física a essa realidade.

Além da forma circular, o *shouting* também compõe esse ritual. Diferente das orações silenciosas e introspectivas, nas quais os cristãos entram em contato com Deus através do pensamento, de forma íntima, a ligação dos *yorùbá* com os ancestrais se dá de forma coletiva e exteriorizada. A entidade não se manifesta apenas na mente do devoto, ela de fato incorpora, possui o corpo da pessoa que a convoca. Mais uma vez, a conexão entre os humanos e os *òrìṣà* é de ancestralidade e espelhamento – os filhos de *Ògúm* repetem no cotidiano as ações e habilidades do ser primordial, tal como uma extensão dele no mundo mortal. Dessa forma, ao incorporar um *òrìṣà*, a comunhão do espírito mortal e do ancestral se faz completa. Nas igrejas cristãs negras, embora os ancestrais deem lugar ao Espírito Santo, a lógica permanece a mesma (HURSTON, 1981, *apud* CAPONE, 2011). O corpo se

³⁰ Tradução nossa. No original em inglês: “After the sermon they formed a ring, and with coats off sung, clapped their hands and stamped their feet in a most ridiculous and heathenish way” (PAYNE, [1888] 2020, p. 253).

³¹ Tradução nossa. No original em inglês: “Sinners won’t get converted unless there is a ring”.

entrega totalmente à força mística das entidades espirituais. A divisão entre os mundos se quebra, e o ritual faz com que corpo e espírito, humano e *òrìṣà*, presente e passado se misturem, apagando mais uma vez as diferenças, próprio da lógica fusional.

O elemento da ancestralidade, manifestado, por exemplo, nessas práticas de possessão, também é central no pensamento *yorùbá*. A própria formação da vida se dá pela descendência direta dos *òrìṣà*, que se mantém através das gerações. Assim, além do culto aos *òrìṣà*, também são homenageados com bastante força os ancestrais humanos, que deixaram o plano terreno e retornaram a *Òrun*, reunindo-se com os demais membros da família e da comunidade, bem como com as próprias entidades primordiais. A lógica aqui não é a da reencarnação, já que aqueles que morreram ficaram pela eternidade no plano espiritual, lembrados pelos vivos, e retornam apenas nos rituais, não como novas formas de vida. Ao mesmo tempo, no entanto, o renascimento dos mortos se efetiva de forma coletiva – a lama *Ìpòrí*, a partir da qual se formam os humanos, é uma coisa só, homogênea, ou seja, há uma continuidade compartilhada entre todos aqueles que vivem e já viveram. A diferença é passageira, já que os vivos se encontram apenas separados da *Ìpòrí*, para a qual retornarão eventualmente. Marco Luz (2013, n. p.) discorre sobre a morte para os *yorùbá*:

Ritualmente, o ciclo vital culmina com as cerimônias de axexe. Axexe é origem das origens, e é quando se celebra a passagem de um *ara-aiye*, ser humano habitante do *aiye*, para o *orum*. Esta passagem caracteriza uma elaboração de morte que compreende o conceito de restituição. “Vai-se para dar lugar a outros”, diz o ditado. Uma vez restituídas de axé, as forças que regem o universo são capazes de engendrar novos nascimentos e expandir a criação.

O respeito aos ancestrais também se explica no mito da divisão dos búzios. Certo dia, *Oya*, *Ọṣun* e *Yemoja* foram juntas ao mercado. *Èṣù* percebeu que tudo estava em paz e monótono, então decidiu plantar a discórdia entre as três entidades. Entregou-lhes sua cabra e pediu que elas a vendessem por vinte búzios. Pelo serviço, elas deveriam reservar dez para ele e dividir o restante entre si. Após a venda, elas separam a quantia, mas sobrava um búzio, que cada uma reivindicava ser seu por direito – uma por ser a mais velha, outra por ser a mais nova e a terceira por estar entre as duas. Quando *Èṣù* retornou, ele apanhou o búzio restante e o enterrou no chão, e “[...] disse que o búzio extra era para os antepassados, conforme o costume que se seguia no Orum” (PRANDI, 2001, p. 72). Dessa forma, toda vez que alguém

recebe algo de bom, deve primeiro lembrar-se dos antepassados, reservando sempre a parte que lhes cabe.

Além da oferenda, parte essencial do ritual, a incorporação dos *òrìṣà* ancestrais se dá através do *oríkì* (*orí* = cabeça, origem; *kì* = saudação), definido por Ivan Poli como “evocação” (2020, n.p.) Os *oríkì* se assemelham a canções e poesias, carregadas, de acordo com a crença *yorùbá*, de *àṣẹ*, força vital que faz evocar as entidades e as convida a incorporar da pessoa que profere e/ou escuta as palavras sagradas relacionadas a determinado *òrìṣà*. Sàlámì (1990, p. 28) descreve que aqueles iniciados ao culto do seu *òrìṣà* “[...] infalivelmente incorporam ao ouvir a recitação do *oríkì* desse orixá”. Além dos ancestrais, as canções também podem ser dedicadas aos animais, cidades, terras ou povos. A palavra possui tamanho poder que não se limita à representação de uma coisa por outra. Pelo contrário, a palavra pronunciada evoca aquilo que está sendo dito, chama-o. Portanto, é preciso responsabilidade na fala – chamar em momento inapropriado o *òrìṣà* *Ọbalúwáiyé*, por exemplo, pode provocar sua ira e causar uma manifestação de varíola (SÀLÁMÌ, 1990), pois o Senhor da Cura é também o Senhor da Doença. O mesmo ocorre com várias outras entidades – *Ṣàngó* carrega a justiça e a fertilidade, mas também o castigo e a destruição; *Yemoja* protege das ondas, mas também gera tempestades em alto mar; *Èṣù* tanto abre quanto tranca os caminhos da encruzilhada; *Ikú* traz a lama da vida, mas carrega o ofício da morte. Clamar pela ajuda de um *òrìṣà* deve ser feito em momento oportuno, com as devidas ofertas e por aqueles que são iniciados.

A força da oralidade é descrita por Hampêté Bâ da seguinte forma:

A escrita é uma coisa, o saber outra. A escrita é fotografia do saber, mas não é o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitem, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente (2010, p. 167 *apud* POLI, 2020, n.p.).

A escrita, desse ponto de vista, parece se tornar uma versão menos autêntica da realidade, uma cópia do conhecimento verdadeiro do mundo. Apenas a oralidade poderia, assim, nos conectar genuinamente com o real. O autor ainda aponta que a primazia da fala sobre a escrita não estava relacionada à inabilidade dos povos subsaarianos com a técnica do registro verbal, mas apenas um traço cultural, que foi encarado com preconceito pela cultura clássica ocidental, cujo costume se tornou perceber a escrita como uma evolução à oralidade, tomando esta como mais primitiva e arcaica. Este mesmo contraste provavelmente também contribuiu para

a formação de uma cultura negra unificada na diáspora, já que a fé cristã estava baseada no seu livro sagrado, a Bíblia, o que gerou um distanciamento ainda maior dos escravizados, não somente pela falta de alfabetização, mas principalmente por não estarem habituados a relacionar seus mitos e ritos à escrita. Os cultos cristãos entre os negros se fortaleceram muito mais no compartilhamento da fé a partir das falas e cantos do que na leitura bíblica em si.

O poder da oralidade, por sua vez, não estava ligado apenas à língua propriamente dita. A construção de vocabulário provém do polo coercitivo, e o sentido das palavras precede seus signos. Dessa forma, ainda que uma *plantation* nos Estados Unidos reunisse escravizados de diversos povos, falantes de línguas distintas, a força das palavras os unia não pelo seu significado verbal, mas pelo próprio ato da oralidade, da expressão através dos sons, da potência do canto. Era comum escravizados entoarem canções em uníssimo, independente da língua falada. O poder do canto e da música em geral se manteve na essência da negritude, como podemos perceber pelas origens do *jazz, rock, blues, rap*, do samba no Brasil e, mesmo dentro do contexto religioso, das canções gospel nas igrejas negras. Um sermão cristão parece se tornar um verdadeiro ritual somente quando a musicalidade é colocada em jogo dentro dessas comunidades. Não à toa, os instrumentos como o tambor, o agê, o maracá e o xequerê estão diretamente ligados ao sagrado, aos rituais de culto aos deuses. Eles dão o ritmo que o corpo precisa para proferir os *oríki* e convocar os ancestrais.

A corporalidade também aparece como elemento importante dentro da cultura *yorùbá*. Enquanto o Ocidente trabalha com a dicotomia entre corpo e alma, sendo o primeiro mundano e a segunda etérea, a mitologia dos *òrìṣà* já nos indica uma conjunção entre os dois, uma vez que ambos partem do mesmo lugar, o plano espiritual *Òrun*. A matéria que forma o corpo, portanto, não é tão diferente do *emíí*, o sopro da vida. Nenhum dos dois vem do plano terrestre. O corpo, desse modo, ganha um caráter quase tão sagrado quanto o espírito. É através dele que ingerimos os alimentos que nos ligam aos *òrìṣà*, é na incorporação que fazemos a comunhão plena com os ancestrais, é na dança e nas palmas que o som do tambor reverbera e faz o *àṣẹ* vibrar na alma. Conforme nos aponta Keleman (1999, p. 25), “o mito é dado a partir do corpo”.

Uma ligação tão íntima com o corpo seja, talvez, o elemento principal, ou ao menos um dos mais centrais para a persistência mitogênica africana na diáspora. Os

povos africanos subsaarianos preservaram por muito mais tempo a sua relação mais direta com os mitos, enquanto o Ocidente foi enfraquecendo esse laço através dos processos de escrita e imagens exógenas, conforme aponta Durand (2004, p. 14): “O positivismo e as filosofias da História [são] as duas filosofias que desvalorizarão por completo o imaginário, o pensamento simbólico e o raciocínio pela semelhança [...]”. Ao deparar-se com essas lógicas dominantes, os africanos puderam até suprimir suas raízes míticas, mas jamais abandoná-las por completo. Havia ali uma pulsão grande demais para ser apagada de maneira tão definitiva pelas forças coercitivas. O novo conjunto de crenças parecia fraco demais para substituir a totalidade da fé presente no imaginário negro, uma vez que os processos históricos enfraqueceram o cristianismo, podando suas polissemias originais, e deixando lacunas que foram imediatamente preenchidas pela multiplicidade dos *òrìṣà* e dos demais elementos centrais da mitologia e dos rituais *yorùbá*.

3.3 MITOCRÍTICA NO CINEMA

Produções audiovisuais possuem diversas abordagens metodológicas com diferentes objetivos de análise. Essas escolhas de caminhos não necessariamente culminarão no mesmo resultado, mesmo que aplicados a um mesmo objeto de estudo. Isso não significa que determinado caminho compreende melhor aquele produto audiovisual do que as demais escolhas metodológicas. O que essa decisão implica é o olhar que o pesquisador irá aplicar sobre uma obra fílmica, de acordo com seus objetivos de pesquisa. E isso se deve não só à variedade de abordagens teóricas, mas também à complexidade dos produtos audiovisuais, onde estão implicados elementos verbais, sonoros, imagéticos, estruturais, temáticos etc.

O caminho que iremos traçar aqui é um cruzamento entre o campo fílmico e a Teoria Geral do Imaginário. Tal escolha nos guiará para um método de análise que irá focar muito mais no que o filme tem de oculto e submerso, e menos nas imagens exógenas, aquelas que se apresentam na superfície da cena, do plano, do *frame*. Desassociar a imagem visual de um produto audiovisual não é, certamente, uma tarefa fácil para o pesquisador, uma vez que aquilo que o filme está projetando diante dos nossos olhos pode roubar toda a atenção em detrimento daquilo que está escondido atrás dessas imagens.

Além de abstrair a interpretação que diz respeito à estrutura do próprio filme, outro desafio também se faz presente. É preciso abstrair os códigos culturais e sociais ali presentes, pois eles também não serão nosso foco de análise. Através desse cruzamento teórico, nosso objetivo é chegar nos mitos movimentados pela obra e, mais do que isso, nas estruturas arquetípicas do imaginário, as quais não temos acesso direto, a não ser através de seus sintomas, esses sim tangíveis. Essa penetração de uma dupla camada de significados deve ser feita para que a análise chegue, finalmente, no nível inconsciente do imaginário.

Durand (1985) propõe aquilo que chamou de *mitodologia*, uma metodologia centrada nos mitos, que são, por definição, relatos dilemáticos, contraditórios e paradoxais, e, portanto, o método precisa “[...] levar em conta essa dimensão paradoxal do mito e tratar o relato mítico simultaneamente sob o ângulo da diacronia disseminatória e da sincronia combinatória [...]” (p. 246). O autor divide, então, a mitodologia em dois métodos distintos: a mitanálise e a mitocrítica. A primeira tem como foco apreender e diagnosticar os grandes mitos orientadores (ou desorientadores) de uma determinada cultura, em um espaço e época específicos. Dentro das noções do imaginário, temos o polo pulsional, que se compara ao inconsciente psicológico, mas no âmbito coletivo, e o polo coercitivo, referente ao que seria o superego social, conforme apontamos anteriormente. Os dois existem em constante tensão. Do polo pulsional, temos como base os reflexos, que se traduzem nos *schèmes*, depois em arquétipos que, por sua vez, são atualizados, isto é, manifestados no polo do consciente social, através dos mitos (MARTINS, 2020). É importante ressaltar que, assim como o inconsciente humano, também não temos acesso ao polo pulsional (reflexos, *schèmes* e arquétipos), podendo observar apenas sua instância racionalizante através dos mitos. Por isso a mitanálise parte das narrativas mitológicas presentes na cultura para, assim, entender os *schèmes* que estão presentes ali.

Além da mitanálise, temos também a mitocrítica que, diferente da primeira, não pretende analisar o complexo jogo social e cultural de uma época, mas sim alguma obra artística específica, em um método de “[...] crítica do discurso que centra o processo de compreensão no relato de caráter ‘mítico’ inerente à significação de todo e qualquer relato” (DURAND, 1985, p. 251-252). O autor postula que há um *triedro* que reúne as três abordagens críticas da *nouvelle critique*, a saber: as críticas do positivismo, que olham para “a ‘raça’, o meio e o momento”, as críticas

da psicologia e da psicanálise, que “reduzem a explicação à biografia mais ou menos aparente do autor” e a crítica que “se situaria no próprio texto, no jogo mais ou menos formal do escrito e de suas estruturas” (DURAND, 1985, p. 252). A mitocrítica, ainda segundo Durand, pretende centrar esse triedro de modo *centrípeto* nas formas simbólicas, “[...] coordenadas num relato simbólico ou ‘mito’, no que realmente se instaura a leitura e se desvendam seus níveis de profundidade” (DURAND, 1985, p. 252).

Dentro da obra artística, através da mitocrítica buscamos identificar seus *mitemas*, átomos que compõem o discurso e que constituem o mito diretor do texto. Metodologicamente, essa abordagem se dá em três momentos: o primeiro corresponde a um levantamento dos temas recorrentes, senão obsessivos, da obra; a segunda etapa consiste em analisar as situações e combinações de situações, personagens, cenários etc.; e por fim, na terceira etapa se detectam as lições e correlações das mesmas com determinado mito de uma época e um lugar cultural bem específico (DURAND, 1985, p. 252-253).

Essas correlações, é importante destacar, não se dão por analogia, e sim por homologia. O primeiro refere-se à correlação e ao agrupamento dos elementos a partir da sua semelhança de função, embora se diferenciem nas origens – como é caso do grão de areia e da estrela no céu noturno, que podem ser comparados por analogia (são pequenos e múltiplos, incontáveis), mas não derivam da mesma origem. A ligação por homologia, pelo contrário, agrupa os elementos não pela função, mas pelas raízes em comum – a nadadeira do golfinho e os braços do chimpanzé não se utilizam da mesma maneira, mas partem da mesma estrutura óssea de seus ancestrais evolutivos.

Ou seja, “[...] não serão as semelhanças de papéis que determinarão a atratividade entre imagens simbólicas, e sim as semelhanças de nascimento” (MARTINS, 2020, p. 57). O *nascimento* que se busca aqui está na origem antropológica e arcaica das imagens, isto é, os *schèmes* presentes no polo pulsional, a fim de identificarmos se os mitos provêm de uma mesma lógica. O caminho, portanto, não volta somente aos arquétipos, uma vez que estes são polissêmicos e contraditórios por natureza. “O único meio de compreender isso é examinando a narrativa inteira, verificando o modo de as imagens se relacionarem umas com as outras” (MARTINS, 2020, p. 57-58).

Entrando no campo audiovisual, buscamos uma adaptação do método proposto por Durand, uma vez que o autor não chegou a se dedicar ao cinema em sua obra e, mais do que isso, porque a mitocrítica acaba por dedicar-se ao imaginário dinamizado na obra de um autor. O cinema, no entanto, é uma obra coletiva – com raríssimas exceções no chamado cinema de um homem só – o que significa uma importante diferença entre a proposição de análise feita por Durand e a sua aplicação no meio cinematográfico. A autoria aqui se dilui, e a mente imaginativa do artista dá lugar a uma equipe composta não só pelo diretor, mas também por roteiristas, produtores, diretores de fotografia, montadores, figurinistas, atores, músicos etc. Não há como, dessa maneira, referenciar um único criador de uma obra cinematográfica, ainda que o papel do diretor no *set* de filmagens seja central. Assim, faz-se necessário o apoio de métodos fílmicos para construir uma análise mais contundente sobre o objeto audiovisual.

Como método inicial, através do qual o pesquisador pode ter um primeiro contato com a obra, a análise fílmica pode ser uma ferramenta interessante, embora não devamos utilizá-la completamente em seus moldes tradicionais. Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété (1994. p. 15) definem que

Analisar um filme [...] é despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar e denominar materiais que não se percebem “a olho nu”, pois se é tomado pela totalidade. [...] Através dessa etapa, o analista adquire um certo distanciamento do filme. [...] Uma segunda fase consiste, em seguida, em estabelecer elos entre esses elementos isolados, em compreender como eles se associam e se tornam cúmplices para fazer surgir um todo significante: reconstruir o filme ou o fragmento.

Penafria (2009) ainda discorre sobre diferentes maneiras de se analisar um filme. Uma abordagem mais estrutural seria a análise textual, que entende o filme enquanto um texto, onde a obra é dividida em segmentos (unidades dramáticas/sintagmas). Há também a análise de conteúdo, em que o tema do filme toma o papel principal, ou seja, aqui o interesse é sobre o que filme trata, o que ele diz enquanto obra narrativa. Uma terceira forma de análise é a poética, através da qual o pesquisador irá prestar atenção nos efeitos causados pelo filme no nível sensível e emocional, buscando entender também de que maneira esses efeitos são produzidos. Por fim, a autora também traz a análise da imagem e do som, onde o foco será justamente naquilo que torna a obra fílmica um produto audiovisual, entendendo o filme como uma forma de expressão – desse ponto de vista, os planos, os enquadramentos e os efeitos sonoros ganham destaque na análise.

Diante desse cenário, fica difícil localizar em que ponto a mitocrítica pode cruzar com a análise fílmica. A delimitação metodológica, no entanto, não precisa ser engessada dessa maneira. Penafria nos alerta de que

Cada tipo de análise instaura a sua própria metodologia, no entanto, parece-nos que optar por apenas um tipo de análise, poderá o analista ficar com a sensação de dever cumprido mas, também, com a sensação de que muito terá ficado por dizer acerca de um determinado filme ou conjunto de filmes (2009, p. 7).

Desse modo, entendemos que uma combinação de diferentes métodos de análise se faz necessária para encontrar um meio de se realizar uma mitocrítica fílmica. O primeiro passo seria mapear os elementos simbólicos mais redundantes na obra. Conforme aponta Anaz (2020), quando se trata de um produto audiovisual, esse mapeamento não deve se atentar apenas aos personagens, cenários, situações e temáticas, mas também aos aspectos próprios da linguagem do meio, como trilha sonora, fotografia, edição e efeitos visuais, por exemplo. E, para além disso, a subjetividade do pesquisador também deve entrar em cena, captando o que o filme transmite no nível do sensível. Assim, a seleção de cenas não se dará necessariamente pela sua ordem de importância para a trama, mas muito mais pelo seu destaque mítico, ou seja, aquelas cenas que nos apresentam os mitemas presentes na obra. Desse modo, faz-se necessária uma mescla entre a análise fílmica e a mitocrítica, o que Fantinel (2021) chamou *mitocrítica fílmica*. O autor não entende, no entanto, esse método como uma simples junção dos dois anteriores, mas sim uma união mais complexa, posicionada “[...] mais profundamente no sujeito imaginante do que o código da linguagem e o signo semiótico – lançando sobre eles sentido simbólico” (FANTINEL, 2021, p. 107).

Para isso, o pesquisador deve se entregar à obra de maneira mais imersiva. Ele precisa vivenciar as imagens simbólicas, em vez de apenas analisá-las e descrevê-las. Essa percepção mais aguçada dos sentidos exige o que Barros e Contrera (2018, p. 29) chamaram de *método iniciático*: “Olhar não basta, a escuta atenta não basta. O mito quer nossas tripas. Não há outra forma de designar essa entrega ao mito a não ser como iniciação”. Isso porque, como diz Martins (2020), a dimensão racional, o polo coercitivo, jamais será capaz de cooptar a totalidade do mito – que, uma vez totalmente racionalizado, deixa inclusive de ser mito e passa a ser senão apenas estereótipo ou preconceito (MARTINS, 2020). A parcela pulsional do mito, como já apontamos, é inacessível diretamente, e por isso

[...] a imagem simbólica não é a representação de algo, mas sim a evocação reveladora ou a presença epifânica daquilo simbolizado que não se deixa perceber pela visão do pesquisador imaginante. É sentido figurado em imagem, que remete a algo já conhecido em algum nível pelo sujeito imaginante, já simbolizado e herdado psíquica e socioculturalmente, mas ainda não conscientizado nem conceituado (FANTINEL, 2021, p. 110).

Como método de coleta, o pesquisador deverá compreender o tema do filme e destacar os seus principais atos narrativos, a fim de selecionar aquilo que for mais pertinente para a análise. Como critério de escolha, além do olhar sensível ao filme como um todo, também é importante estar atento às imagens que se repetem de forma obsessiva. Tais imagens podem se dar através de situações, personagens, textos, direção fotográfica, cenografia, figurinos, cabelos, maquiagem, trilha sonora, silêncios, montagem e quaisquer outros elementos da linguagem audiovisual (FANTINEL, 2021).

Com os dados coletados, o método de análise se segue através da conjunção entre a mitocrítica e os elementos fílmicos. O lugar onde o sentido mítico é evocado na narrativa audiovisual. E aqui pouco ou nada importa se o autor da obra fez uso deliberado de determinado mito A ou B para construir sua história. O mito perpassa a todos nós, já que o imaginário não é individual, e sim coletivo. Ele existe desde que existe o *Homo sapiens sapiens*, há pelo menos quinze ou vinte mil anos (DURAND, 2004, p. 20), o que significa que não há a criação de novos mitos, apenas reconfigurações dos mesmos mitos que surgem a partir das pulsões do inconsciente coletivo, comum à toda humanidade. O que verificamos, no entanto, é que nas diferentes culturas, em diferentes épocas, temos pelo menos dois mitos atuando em tensão: “um latente e um patente; um tentando manter-se no comando e outro desestabilizando-o” (BARROS; CONTRERA, 2018, p. 24). É aí que a mitocrítica extrapola para a mitanálise, pois toda obra artística está inserida em um contexto regido por seus mitos patentes e latentes.

Na dissertação analisaremos um longa-metragem afrofuturista, produzido nos Estados Unidos, no século XXI; portanto, é importante entendermos as raízes culturais que perpassam a obra, que é dirigida por um afro-americano e traz como tema central a persistência do corpo negro no futuro fictício da narrativa. A pergunta que nos fazemos é: que mitos africanos resistem à diáspora e como eles se revelam no filme? A lógica mítica *yorùbá* difere da lógica judaico-cristã, sobre a qual a colônia norte-americana foi fundada. E, embora os negros dos Estados Unidos demonstrem raízes africanas menos aparentes do que os negros do Brasil e de Cuba, por exemplo,

a ancestralidade africana se faz presente na maneira como os cultos e rituais cristãos foram se modificando dentro das *black churches* dos escravizados e, posteriormente, negros libertos (cf. CAPONE, 2011; LUZ, 2013; DOMINGUES, 2005). Essas lógicas, mais do que operarem através de narrativas míticas, estão enraizadas nos *schèmes* que regem a produção cultural afro-americana.

Para que a nossa pesquisa se dê de forma iniciática, o percurso pela mitologia *yorùbá*, seus rituais, lógicas e visão de mundo é essencial. Notadamente, será quase impossível não absorvermos, no percurso, mitemas relacionados às lógicas operantes no Ocidente, mas também encontraremos – ou assim temos como hipótese – imagens que operam nos moldes africanos. Essa mistura é esperada, justamente porque trata-se de um filme de diáspora, ou seja, feito fora da África, por negros inseridos na cultura estadunidense, tentando recuperar aspectos culturais da sua ancestralidade. Conforme os mitos nos remontem à mitologia *yorùbá*, utilizaremos os *òrìṣà* e suas forças míticas para traçar as homologias dos mitemas do filme, lembrando sempre que

Não buscaremos somente identificações do mito A no filme B, mas sim as imagens arquetípicas e simbólicas, os mitos e os mitemas que exercem força semântica sobre tramas cinematográficas tendo em vista suas variações e derivações no processo de disseminação cultural (FANTINEL, 2021, p. 113).

Para além de entender se o Pantera Negra é a personificação de *Şàngó*, por exemplo, nos interessa analisar o que há por trás dessas correspondências, que lógicas o filme operacionaliza. Entender se elas contribuem “[...] para a transformação da mitologia epocal dominante ou, ao contrário, acentua tal ou qual mito instituído” (DURAND, 1985, p. 255). E, se tratando do contexto negro, de racismo estrutural (cf. ALMEIDA, 2020), que perspectivas o filme aponta para o futuro (e o presente) da população negra, seja de retorno às raízes, de harmonização com o outro, de afrocentralidade etc. A resposta para essas questões não se dará no nível superficial da obra, e sim numa imersão profunda pelas suas constelações de mitemas.

4 PANTERA NEGRA: O HERÓI DO SEU TEMPO

De primeiro super-herói negro dos quadrinhos a filme protagonizado por negros de maior bilheteria do mundo, *Pantera Negra* certamente é um importante marco na história da representação negra dentro da cultura *pop*. Sua potência faz a figura de um homem negro em posição de poder chegar a milhões de pessoas, em momentos-chave do desenrolar dos conflitos raciais nos Estados Unidos, país de origem das HQs e filme do Pantera Negra. Analisar uma obra ficcional através de uma leitura mítica deve levar em conta não apenas suas raízes arquetípicas e pulsionais de modo geral, mas também os tensionamentos provocados pela tópica sociocultural, isto é, as movimentações históricas que fizeram emergir no imaginário a emblemática figura de T'Challa. Neste capítulo, portanto, iremos primeiramente averiguar o contexto os diferentes arredores do filme, para posteriormente mergulharmos na obra em si, a fim de analisarmos as imagens ali movimentadas sobre o negro.

4.1 WAKANDA E SEUS ARREDORES

Uma das duplas mais importantes na história das HQs (histórias em quadrinhos) foi Stan Lee (1922-2018) e Jack Kirby (1917-1994), sendo o primeiro roteirista e o segundo ilustrador. Juntos, eles criaram e produziram alguns dos maiores sucessos de venda da Marvel Comics, editora estadunidense fundada em 1939, tais como *Hulk*, *Thor*, *Homem de Ferro*, *X-Men*, *Quarteto Fantástico* e *Os Vingadores* – a maioria lançada na primeira metade da década de 1960. Dentre os diversos personagens, no entanto, nenhum deles era negro, apesar do momento de grande destaque midiático diante dos movimentos dos direitos civis. Jack Kirby, em entrevista, relata que percebeu essa ausência na época:

Eu criei o Pantera Negra porque percebi que não havia negros nas minhas tiras. Eu nunca tinha desenhado um negro. Eu precisava de um negro. De repente, descobri que tinha muitos leitores negros [...] De repente me ocorreu – acredite, foi por razões humanas – de repente descobri que

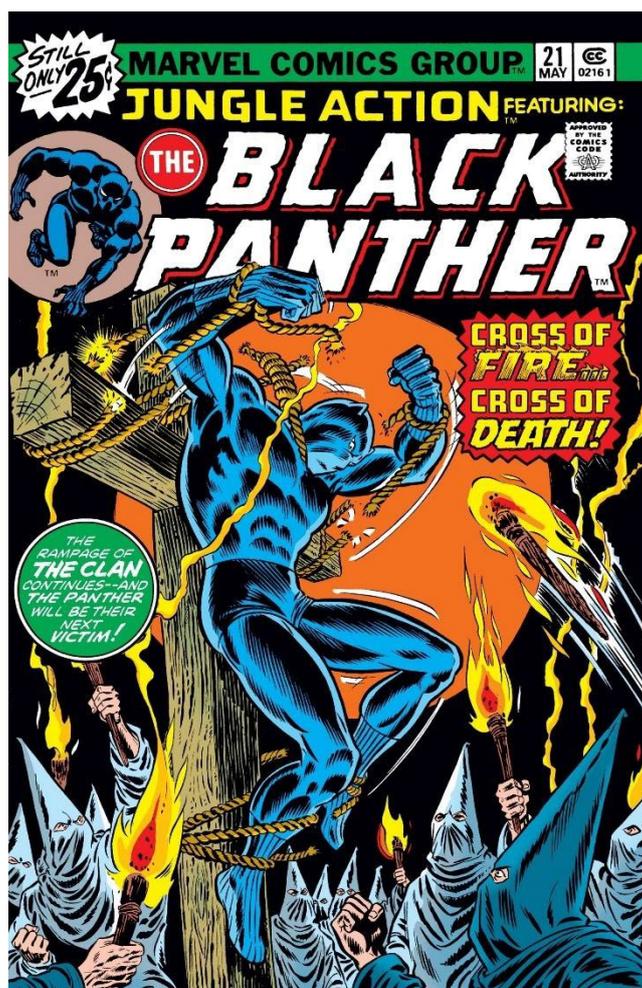
ninguém estava fazendo negros. E aqui estou eu, um cartunista líder, e não estava fazendo um negro (GROTH, 2011, n.p.).³²

A partir dessa constatação, Kirby trouxe a ideia do primeiro super-herói negro da Marvel e dos quadrinhos, inicialmente chamado *Coal Tiger* (Tigre de Carvão). Foi Stan Lee, no entanto, que sugeriu um novo nome: *Black Panther* (Pantera Negra), alcunha sob a qual foi apresentado pela primeira vez ao público em 1 de julho de 1966, na edição de número 52 da revista *Fantastic Four*, ainda como apenas uma aparição dentro da narrativa do outro grupo de heróis, para apenas posteriormente ganhar sua própria HQ. Três meses depois, em 15 de outubro, foi oficialmente fundado nos Estados Unidos o Partido dos Panteras Negras. Não existem registros que comprovem se os fundadores do partido se inspiraram nas recém-lançadas HQs, mas especula-se que Stan Lee tenha inventado o nome do super-herói após ver os cartazes com o logo do partido, que já estava se movimentando publicamente antes do seu surgimento oficial.

Independente disso, o fato importante é que ambos surgiram no mesmo contexto, momento-chave e de grande tensão sobre a questão racial no território estadunidense. Vale lembrar que um ano antes, em 1965, acontecia a Marcha de Selma, liderada por Martin Luther King Jr., e o assassinato de Malcom X. E, em 1966, Stokely Carmichael liderou o movimento *Black Power* contra os ataques racistas do Sul, especialmente da *Ku Klux Klan*. Alguns anos depois, inclusive, a dupla Lee e Kirby lança uma emblemática edição de Pantera Negra em que o herói combate membros da KKK, em 1976, momento em que o assunto ainda era polêmico e inédito nas histórias em quadrinhos.

³² Tradução nossa. No original em inglês: “I came up with the Black Panther because I realized I had no blacks in my strip. I’d never drawn a black. I needed a black. I suddenly discovered that I had a lot of black readers [...] It suddenly dawned on me — believe me, it was for human reasons — I suddenly discovered nobody was doing blacks. And here I am a leading cartoonist and I wasn’t doing a black” (GROTH, 2011, n.p.).

Figura 4 - Jungle Action #21



Fonte: Marvel Comics, 1976.

Histórias como essa aumentaram a popularidade do personagem e o interesse dos leitores por novas sagas envolvendo tanto o Pantera Negra quanto novos super-heróis negros, dando origem a personagens como *Falcão*, em 1969, *Luke Cage*, em 1972, e *Blade*, em 1973. As revistas do Pantera Negra também começaram a ganhar mais força, trazendo novos detalhes e personagens ao seu universo ficcional. No total, até o final de 2022, o personagem aparece em 679³³ edições de revistas da *Marvel Comics*, incluindo títulos próprios e participações em sagas de outros protagonistas. O herói de uniforme preto esconde a identidade de T'Challa, rei de uma civilização antiga, porém superdesenvolvida tecnologicamente, chamada Wakanda, localizada na África. O desenvolvimento do reino se deu graças a um meteoro que caiu em seu território milhares de anos atrás, contendo

³³ De acordo com o acervo oficial da Marvel, disponível em: <https://www.marvel.com/comics/characters/1009187/black_panther>. Acesso em: 04/11/2022.

vibranium, minério fictício do universo Marvel. O metal possui a característica de absorver vibrações, e permaneceu escondido do restante do mundo, bem como o próprio reino de Wakanda, pelo receio quanto à exploração estrangeira do recurso e possíveis guerras. A utilização do *vibranium* tornou Wakanda uma verdadeira civilização futurista, presente em praticamente todos os artefatos e maquinários da região, inclusive no uniforme do Pantera Negra.

Além dos elementos tecnológicos, as histórias do herói africano também envolvem conhecimentos ancestrais, como o uso de ervas e plantas mágicas. O manto de Pantera Negra, passado de pai para filho na linhagem real, que simboliza tanto a coroa de soberano da nação quanto as garras do guerreiro que a protege, acompanha o ritual xamânico de ingestão de uma erva especial em forma de coração, que estabelece uma conexão divina com a Deusa Pantera, chamada Bast, e concede os poderes do Pantera Negra, que envolvem sentidos sobre-humanos, força aprimorada, velocidade, resistência, reflexos ágeis, entre outros. O herói constitui, portanto, uma verdadeira mescla entre o que há de mais sofisticado em termos de tecnologia e o que existe de mais sagrado em termos de rituais para o povo de Wakanda.

Como é de praxe nas publicações da Marvel Comics, as diferentes revistas dialogam entre si, formando um grande universo narrativo. Heróis de uma publicação invariavelmente se deparam com heróis de outra. Diante desse cenário, Pantera Negra se insere em um mundo já habitado por outros personagens sobre-humanos, apresentados anteriormente ou posteriormente em outros títulos da editora. A primeira aparição de T'Challa já acontece dentro dessa integração narrativa, sendo apresentado ao público na edição de número 52 do Quarteto Fantástico. Outro exemplo desse universo compartilhado está no Capitão América, um dos primeiros personagens das HQs, lançado em 1941 (*Captain America Comics #1*), combatendo nazistas com seu escudo fabricado de *vibranium*, minério do reino de Wakanda. Em diversos momentos, inclusive, o Pantera Negra passa a integrar o time dos Vingadores, equipe que reúne super-heróis de diferentes publicações. Sua primeira aparição na revista *The Avengers* acontece na edição número 52, em 1968, pouco após o surgimento do super-herói.

Quando a Marvel lança sua mais recente leva de filmes inspirados nas HQs, através da *Marvel Studios*, em 2008, a integração entre diferentes títulos é transposta para as telas do cinema, dentro do que foi chamado de *MCU* (*Marvel*

Cinematic Universe, ou Universo Cinematográfico da Marvel). Desde o lançamento de *Iron Man* (2008), a narrativa já se encaminhava para a expansão do universo ficcional em outras obras, de diferentes super-heróis. Posteriormente, o lançamento dos títulos *The Incredible Hulk* (2008), *Thor* (2011) e *Captain America: The First Avenger* (2011) comprovaram o compartilhamento das histórias dentro de um mesmo universo ficcional, culminando no lançamento de *The Avengers* (2012), quando os heróis finalmente se juntam em uma mesma obra. Desde então, todos os lançamentos da Marvel se integram e expandem o *MCU*.

Dez anos após o lançamento do primeiro filme da enorme rede narrativa da Marvel, chega aos cinemas *Black Panther* (2018), como o 18º longa-metragem do *MCU*. O herói, no entanto, tem sua primeira aparição cinco filmes antes, em *Captain America: Civil War* (2016), já sob o manto do Pantera Negra. O personagem se envolve nos conflitos protagonizados pelos Vingadores, mas ainda não somos apresentados ao seu passado e nem ao reino de Wakanda. No longa do Capitão América, no entanto, temos a morte do rei T'Chaka, pai de T'Challa. Os eventos deste filme, portanto, desenrolam a trama que veremos se desenvolver em *Black Panther* (2018), que já se inicia com a passagem do trono a T'Challa e os conflitos que o personagem precisa encarar diante dessa nova responsabilidade.

Na ocasião do lançamento nos cinemas, o longa arrecadou US\$ 242,2 milhões já no primeiro final de semana de estreia, na bilheteria dos Estados Unidos. Fora do território estadunidense, o filme somou US\$ 184,6 milhões nos mesmos três primeiros dias de lançamento, totalizando US\$ 426,8 milhões – um montante maior do que a bilheteria de outros filmes do *MCU*, como *Captain America: The First Avenger* (2011) e *The Incredible Hulk* (2008), que em todo o período em que estiveram em cartaz, arrecadaram uma bilheteria inferior ao primeiro final de semana de Pantera Negra.³⁴ No total, o filme alcançou uma bilheteria de US\$ 1.346.913.161 ao redor do mundo, classificando-se atualmente como a 14ª maior bilheteria da história do cinema mundial.³⁵

O sucesso de público do longa deve-se, certamente, a diversos fatores, como o investimento em marketing, a ocasião do lançamento e o próprio sucesso de

³⁴ 'Pantera Negra' bate recordes em bilheterias pelo mundo. Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/pantera-negra-bate-recordes-em-bilheteria-pelo-mundo.ghtml>>. Acesso em 07/11/2022.

³⁵ Box Office Mojo by IMDbPro. Disponível em: <<https://www.boxofficemojo.com>>. Acesso em 07/11/2022.

mercado estabelecido pelo *MCU*, completando em 2018 seus dez anos de lançamentos consecutivos. Não podemos descartar, no entanto, o fator histórico-social que contextualiza seu momento de estreia. A década de 2010 é marcada por pautas raciais, que mobilizaram discussões sobre racismo estrutural, representatividade, discriminação institucional e violência policial, marcando também o início e o *boom* de movimentos como o *Black Lives Matter*. Podemos observar que, apesar das conquistas primordiais alcançadas pela luta antirracista no decorrer do século XX, como a extinção das leis de segregação racial e o direito ao voto, outras questões ainda permaneceram em voga, assumindo uma voz ainda mais potente através das redes sociais, que tornavam públicos casos diários de racismo enfrentados por pessoas negras em todas as partes do mundo.

Com a discussão racial aquecida, as expectativas pelo primeiro super-herói negro a protagonizar um filme do *MCU* eram altas – e foram supridas, recebendo uma avaliação 96% positiva por parte da crítica especializada, tornando-se o primeiro colocado dentro do gênero³⁶. O colunista da *The New York Times* Carvell Wallace apontou que o sucesso de *Pantera Negra*, em contraste com filmes anteriores de super-heróis negros, deve-se ao fato de que o longa de Ryan Coogler tem como propósito a sua negritude.³⁷

Dado o contexto que precede a produção do filme e tudo aquilo que se seguiu ao seu lançamento, tornando-o um dos longas-metragens de maior sucesso do cinema mundial, nos voltaremos a seguir exclusivamente ao conteúdo de *Pantera Negra*, a fim de compreender como o imaginário se movimenta a partir da narrativa do filme – sem que isso nos impeça de retornarmos aos fatores sócio-históricos que envolvem a obra posteriormente, pois, conforme descrevemos, a Teoria Geral do Imaginário se dá a partir da noção de dinâmica entre o polo pulsional, do inconsciente coletivo, e o polo coercitivo, dos elementos históricos e culturais. Aqui, em especial, não podemos ignorar os tensionamentos raciais às quais o filme é uma resposta evidente, além dos tensionamentos advindos das pulsões envolvendo o retorno à África e a imaginação acerca da negritude no futuro.

³⁶ De acordo com o agregador de críticas *Rotten Tomatoes*. Disponível em: <https://www.rottentomatoes.com/m/black_panther_2018>. Acesso em 07/11/2022.

³⁷ Why 'Black Panther' Is a Defining Moment for Black America. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/02/12/magazine/why-black-panther-is-a-defining-moment-for-black-america.html>>. Acesso em 07/11/2022.

4.2 WAKANDA E SEU INTERIOR OCULTO

A estrutura que adotamos envolve três etapas: desconstrução, reconstrução e imersão. A primeira consiste na descrição resumida da narrativa do filme, desconstruído cena a cena e apresentado aqui de forma sintética, onde nosso olhar será mais focado na sequência de eventos e no desenrolar da trama. Este tipo de técnica é comumente utilizado nos métodos de análise fílmica. Embora não sejam todas as pesquisas de mitocrítica voltadas ao audiovisual que façam uso desta etapa inicial, julgamos necessário para identificar o que chamamos de ciclos da renovação, isto é, momentos-chave na história em que existe algum tipo de renovação, de transformação. Estes momentos constituirão nosso principal *corpus* de análise posteriormente, ainda que outras passagens da obra também poderão ser consideradas, uma vez que a mitocrítica se dá pela observação das constelações de imagens, que compreendem a obra como um todo. Ainda assim, eleger um foco naquilo que produz maiores movimentações no longa nos ajudará a encontrar os pontos essenciais da mitocrítica.

A segunda etapa, de reconstrução, consiste no agrupamento das cenas em arcos estruturados da obra. Uma vez que nosso foco será na renovação, os limites entre um arco e outro estarão justamente nos pontos de transformação. Estes pontos serão dados pelos sintemas, espécie de “sintomas” das imagens simbólicas que se apresentam na obra. As forças que movimentam as mudanças no desenrolar do longa alteram o *status quo* dos personagens, cenários, situações etc. Neste ponto, nossa análise irá buscar os regimes das imagens – esquizomórfico, místico e dramático – manifestados nos sintemas.

A terceira etapa, por fim, será o que chamamos aqui de etapa de imersão. Enquanto os dois passos iniciais são mais distantes e estruturais, o terceiro será de imersão no filme, pois contará com uma entrega mais sensível à obra, deixando com que os mitos irrompam, conforme defende Martins (2022). Todos os elementos, para além da trama, entrarão em diálogo e, como apontam Barros e Contrera (2018), é preciso entregar-se ao objeto, de forma iniciática. O mito, conforme já descrevemos, não se encontra na narrativa ou nos elementos puramente materiais, mas na revelação – na qual o pesquisador só é capaz de chegar, neste caso, quando ele se permite ser atravessado pela obra.

Pantera Negra começa em tom de conto de fadas, com uma animação em modelagem 3D e as vozes em *off* de duas pessoas, uma criança e um homem adulto. A criança pede ao homem, seu pai, que conte para ele uma história. O homem conta ao filho a história de um reino africano chamado Wakanda, seu lar. Há milhões de anos, um meteorito contendo *vibranium*, a substância mais forte do universo, caiu no continente africano, afetando a flora da região. Milhares de anos depois, com o surgimento da espécie humana, cinco tribos se estabeleceram no local onde o meteoro caiu, chamando-o de Wakanda. Após anos de guerra entre as tribos, um guerreiro xamã recebeu uma visão da deusa pantera negra, chamada Bast, que o levou até a erva em formato de coração, enriquecida de *vibranium*. Ao consumir a planta, ele se tornou mais forte, resistente e ágil, o que o tornou rei de quatro das cinco tribos, e o primeiro Pantera Negra, o protetor de Wakanda. Os wakandanos então utilizaram o minério para desenvolver suas tecnologias, mais avançadas do que a de qualquer outra civilização da Terra. A fim de proteger suas fontes de *vibranium* das nações estrangeiras, Wakanda foi escondida sob uma redoma, que disfarça o território entre as montanhas e vegetações da região.

A narração, que resume os acontecimentos de Wakanda até o momento em que a narrativa se inicia no filme, se encerra neste ponto, e então somos apresentados ao irmão do rei, que foi enviado aos Estados Unidos, mas posteriormente considerado traidor da nação, uma vez que entregou a um estrangeiro a localização do reino e o segredo do *vibranium*. O rei T'Chaka visita-o em seu apartamento em Oakland, EUA, em 1992. A cena então corta para os dias atuais, quando T'Challa já perdeu seu pai, T'Chaka, e está prestes a ser coroado como o novo soberano de Wakanda. Paralelamente, somos apresentados a Erik, que realiza um assalto a um museu no Reino Unido, junto de seus aliados, para obter uma peça de *vibranium*. T'Challa, após ser coroado, é informado sobre o roubo, que incluía Ulysses Klaue, o mesmo homem que conseguiu invadir o território de Wakanda em 1992 com a ajuda do irmão de T'Chaka. Eles então decidem ir até Busan, na Coreia do Sul, onde Klaue tentaria vender a peça de *vibranium* a um agente da CIA. A missão, no entanto, fracassa, e eles retornam sem Ulysses.

Durante a fuga de Klaue, no entanto, T'Challa tem seu primeiro encontro com Erik, e percebe que ele usa no pescoço o mesmo anel que seu pai lhe deu de presente. Ele então encontra-se com o líder xamã do reino, Zuri, e o confronta para saber a verdade sobre o tio. Zuri então confessa que T'Chaka matou o irmão, e deixou o

sobrinho sozinho em Oakland, para que a mentira pudesse se sustentar. T'Challa então descobre ser primo de Erik, e começa a pôr em xeque a admiração que sentia pelo pai. Enquanto isso, Erik, que se autodenomina Killmonger, chega até as fronteiras de Wakanda com o corpo de Ulysses, que ele mesmo assassinou. Na sala do trono, temos então o segundo encontro entre T'Challa e Erik, e este então revela, na presença do conselho real, a verdade sobre sua origem, e reivindica seu direito de reclamar pelo trono em combate. Os primos então lutam às margens da cachoeira onde a cerimônia é tradicionalmente realizada, e Erik derrota T'Challa, derrubando-o precipício abaixo, e tornando-se o novo rei de Wakanda e o novo Pantera Negra.

A rainha-mãe Ramonda, a irmã de T'Challa, Shuri, e a espiã de Wakanda, Nakia, acompanhadas do agente da CIA, Ross, vão até a tribo dos Jabari, única que não se submeteu ao reino do Pantera Negra, para pedir ajuda e entregar ao seu líder, M'Baku, a última erva coração, uma vez que Erik queimou toda a plantação existente. M'Baku então revela que sua tribo resgatou o corpo de T'Challa nas margens do rio, em coma. Elas realizam o ritual da planta e ele volta à consciência. Eles então retornam a Wakanda, onde Erik planeja enviar armas de *vibranium* às populações negras ao redor do mundo, para que travem uma guerra contra seus opressores. A iniciativa, no entanto, é interrompida pelo retorno do Pantera Negra, que trava uma batalha contra o primo, dividindo os exércitos do reino um contra o outro. Por fim, T'Challa consegue derrotar Killmonger, que posteriormente recusa ser curado, pois sabe que ainda assim passaria a vida na prisão, e afirma que, assim como seus ancestrais que se atiraram dos navios negreiros em direção ao mar, ele também prefere a morte ao aprisionamento.

De volta ao poder, T'Challa decide abrir as portas de Wakanda ao mundo, quebrando a tradição milenar de seu povo. Em um discurso na ONU, ele fala diante dos líderes mundiais que "agora mais do que nunca as ilusões da segregação ameaçam a nossa própria existência" e que "nós devemos achar uma maneira de cuidar uns dos outros como se fossemos uma única tribo"³⁸.

O filme então se encerra. Dada a exposição resumida da narrativa, contamos também com uma descrição tabelada mais detalhada, cena a cena, presente no Anexo I. Utilizaremos a separação descrita nesta tabela para definirmos os arcos a seguir. É importante ressaltar, ainda, que a decupagem foi realizada a partir do

³⁸ Esta e as demais citações ao filme são de tradução nossa, do original em inglês. A fonte é *Black Panther* (2018) para todas as citações de falas do filme que se seguem neste capítulo.

produto fílmico final, isto é, a partir do conteúdo audiovisual da forma como ele nos foi apresentado, e não a partir da separação de cenas do roteiro.

Através da síntese da história, podemos perceber muito pouco ou quase nada sobre os elementos simbólicos presentes na obra. O enredo, de fato, conta apenas com uma sequência de eventos, e não com os detalhes que, do ponto de vista do imaginário, têm muito mais a dizer do que a história do filme em si. A disputa pelo poder do trono, a revelação do fratricídio, o guerreiro sobre-humano, todas essas estruturas são bastante comuns em histórias contemporâneas e antigas. Não são elas, no entanto, que nos ajudarão a identificar as forças míticas que atuam em *Pantera Negra*. Ainda assim, esta primeira etapa nos ajuda na seleção dos arcos de renovação, nossa segunda etapa de análise. A partir da construção do filme, podemos agrupar as cenas em um total de quatro arcos distintos. Nomeamos eles deliberadamente de *O anoitecer de um novo rei*, *A lua e o sol brilham no céu*, *A lua se põe no reino* e *Nasce uma nova noite*. Os arcos serão mais bem detalhados a seguir.

4.2.1 *O anoitecer de um novo rei*

Poderíamos perfeitamente nomear este arco como “amanhecer”, mas se o leão é o rei da savana africana durante o dia, à noite é a pantera quem reina. E o filme começa de forma emblemática: à noite. Com seu traje escuro, o Pantera Negra, T’Challa (Chadwick Boseman) se mistura à escuridão. O regime místico, para Durand (2012), é aquele que faz descansar o estado de vigília e dicotomia, é o estado do eufemismo, do misturar e confundir. Enquanto outros heróis do mesmo universo ficcional criado pelos Estúdios Marvel, como Homem de Ferro e Capitão América, são personagens diurnos, totalmente antitéticos e racionalistas, Pantera Negra não parece se encaixar na mesma categoria de seus colegas de *MCU*.

Já em uma das primeiras sequências temos um escape da lógica puramente heroica: o personagem sobrevoa os inimigos em uma aeronave futurista – fruto do progresso racionalista de Wakanda, um sintema esquizomórfico – mas, em seguida, desce de lá em direção à terra. Enquanto o herói clássico está sempre indo para cima, escalando o monte, voando para o alto da colina, o Pantera Negra afunda em queda livre na escuridão da noite. Sobre o movimento de descida, Durand afirma tratar-se de “[...] desprender o medo [pois] a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-

se e a transformar-se em queda. Precisa continuamente se reforçar, como que para se tranquilizar, com os símbolos da intimidade” (2012, p. 200-201).

Figura 5 - Pantera Negra se mescla à escuridão da noite, e desce em direção ao solo.



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Em solo, os guerrilheiros contra quem ele arma o bote não conseguem vê-lo. Ele se mistura à escuridão da selva, tornando-se, para aqueles homens, mais uma das criaturas noturnas dos medos ancestrais. Ele provoca o medo do desconhecido, daquilo que aguarda à espreita nos mistérios da noite. Dentre os inimigos, vemos evocar o regime heroico, mas, ao mesmo tempo, encontramos no protagonista a lógica fusional também operando. Como sabemos, de acordo com o que foi exposto anteriormente nesta pesquisa, uma lógica não anula a outra, e frequentemente encontraremos mais de uma manifestada na mesma imagem, pois a polissemia é característica das imagens simbólicas. O guerreiro de Wakanda só é revelado pelos instintos de um cachorro, que fareja o herói em cima de uma árvore e começa a latir, denunciando sua posição. Ele rapidamente ataca os homens, e derrota um a um. As balas das armas de fogo não penetram seu traje. A tecnologia de guerra dos humanos não consegue fazer frente às técnicas futuristas de Wakanda. O Pantera Negra, diferente dos inimigos, não usa armas de fogo, ele os ataca com as garras de seu traje, novamente de forma animalésca. As posições que seu corpo assume em combate também nos remetem aos animais selvagens, acorados nos galhos, rastejando pelo solo, esticando-se em direção ao bote. A sensação é que não é um homem atacando os guerrilheiros, mas uma fera da selva. Aqui, ele mais uma vez parece distinguir-se dos seus antagonistas para, ao mesmo tempo, se mesclar à natureza.

Ele parece negar, mesmo que provisoriamente, as forças sociais humanas e se reconectar aos seus instintos animais.

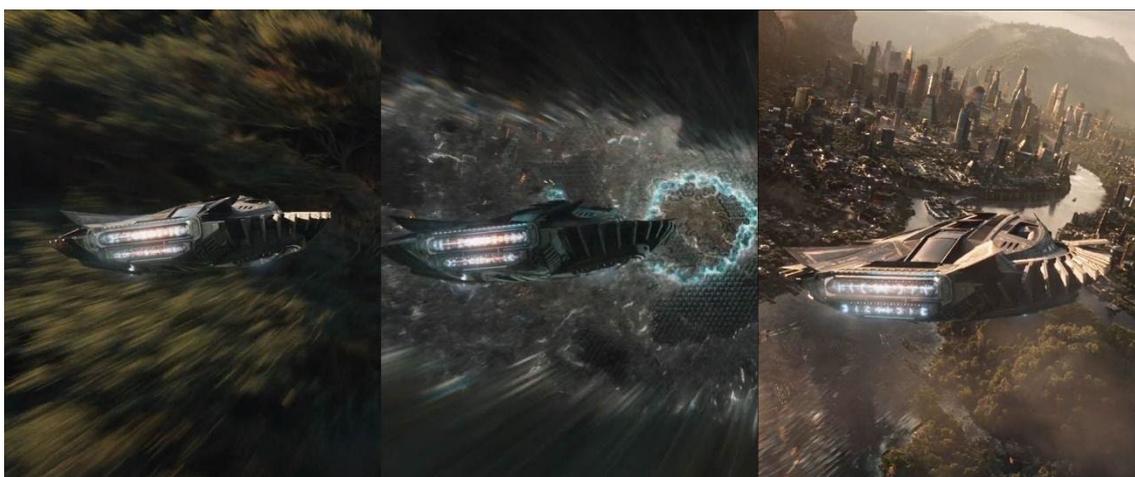
A incursão, no entanto, não tinha objetivos militares ou de resgate. A espiã Nakia (Lupita Nyong'o) estava infiltrada entre as mulheres sequestradas pelos guerrilheiros, em uma missão de inteligência de Wakanda. T'Challa interrompe, no entanto, para avisá-la que seu pai está morto, e chamá-la para a sua cerimônia de coroação. Temos estabelecido não só o grau de importância que a personagem tem para o protagonista, mas também a demarcação de seu novo ciclo, de príncipe a rei. O peso do trono, no entanto, carrega sentimentos mistos. A coroação vem acompanhada do luto pelo pai que morreu, pelo líder que se juntou aos ancestrais. Ele também carrega a responsabilidade por um povo, que posteriormente se mostrará mais amplo do que apenas as quatro ou cinco tribos residentes dentro dos muros de Wakanda. A ideia de ciclos, da morte de um para o nascimento de outro, nos leva ao regime dramático das imagens.

Libertando as vítimas sequestradas, a general do reino Okoye (Danai Gurira) pede que elas guardem segredo do que viram. Neste ponto, pouco importa se elas cumprirão a promessa, pois rapidamente o plano corta para a nave deles decolando em ultra velocidade e tornando-se invisível. Qualquer relato das testemunhas não passará de um delírio, uma lenda. Histórias que jamais serão acreditadas por aqueles que não vivenciaram aquela cena por conta própria, com os próprios olhos. O segredo está a salvo senão pena discrição, pelo absurdo. A nave então ruma de volta ao reino, que também está escondido. A aeronave avança em direção a uma montanha, como se fosse direto para uma colisão, mas a paisagem se revela ser, na verdade, uma ilusão de óptica — característica típica da lógica disjuntiva, heroica. Projetores de alta tecnologia escondem do resto do mundo o reino afrofuturista. Somente aqueles que sabem sua localização exata conseguem entrar na utopia africana — diferente da anterior, temos aqui a lógica mística, dos saberes que são revelados apenas aos iniciados. O reino, no interior da montanha, se assemelha à ideia de caverna. Escondida, acolhedora, “subterrânea”, Wakanda é um sonho de refúgio da população negra diaspórica. Um lugar para se retornar e sentir-se, novamente, seguro. Citamos novamente, como constatou Durand, “[...] o próprio Platão sabe que é necessário descer-se de novo à caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo” (p. 193, 2012).

Ao mesmo tempo que a caverna de Wakanda nos leva a um retorno ancestral da espécie, no berço africano de onde a humanidade emerge, ela também nos desloca para o futuro. Aeronaves, campos de força, nanotecnologia e toda sorte de elementos típicos da ficção científica levam o espectador a séculos no futuro. A contradição é que o filme não é sequer ambientado no passado e tampouco no futuro, mas sim, diegeticamente, nos tempos atuais. Ele transcende o tempo, quase chega a ser atemporal, ao menos do ponto de vista cronológico, tempo esse cujo antídoto

[...] já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas que escondem fenômenos e acidentes. Ao regime heroico da antítese vai suceder o regime pleno do eufemismo (DURAND, p. 194, 2012).

Figura 6 - Sequência de entrada em Wakanda, que fica oculta através de projetores ópticos pela paisagem de uma montanha no continente africano.



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018

Avançando, somos apresentados a Erik “Killmonger” (Michael B. Jordan). Sua primeira cena se passa em um museu, onde o personagem admira uma máscara tribal exposta no Reino Unido. Ele questiona a guia britânica sobre a origem do artefato e diz que irá cuidar dele. Ela avisa que os itens não estão à venda, mas ele rebate: “Como você acha que seus ancestrais conseguiram isso? Acha que eles pagaram um preço justo? Ou só pegaram, como pegaram todo o resto?” Entramos no apagamento eurocêntrico da história africana. O “lado de fora” de Wakanda contrasta com o “lado de dentro”, onde a tradição é exaltada e preservada. Lá, nada vem de fora. Toda a cultura é de origem africana, onde o que é externo não consegue

penetrar. No reino fictício, não houve colonização, escravidão, exploração. Por um lado, isso permitiu à população de Wakanda se desenvolver plenamente. Mas, por outro lado, seus pares africanos sofreram ao longo dos séculos sem qualquer intervenção do reino afrofuturista, em nome da preservação do próprio reino. Daí nasce a revolta de Killmonger, ao presenciar o genocídio diário da população negra enquanto Wakanda permanece em silêncio, apática. Junto a Ulysses Klaue (Andy Serkis) e seus homens, ele rouba uma peça de *vibranium* exposta no museu, coberta por uma camada de ferrugem, que esconde o verdadeiro tesouro do item.

É interessante o paralelo entre a apresentação dos dois personagens. Ambos nos são mostrados em batalha, matando seus inimigos para obter o que foram buscar. T'Challa, no entanto, ataca homens negros da Nigéria para chegar até a personagem Nakia. Erik, por outro lado, ataca europeus brancos para conseguir o *vibranium*, algo que, conforme será explicado mais para frente no filme, representa seu passaporte para dentro de Wakanda. Para o Pantera Negra, todos aqueles que não são wakandanos parecem ser iguais, sejam negros ou brancos. O seu povo se limita aos muros de Wakanda. Para Erik, contudo, a separação racial é algo muito claro. Ele sentiu na pele as marcas do racismo, enquanto T'Challa ignora toda a situação de séculos do conflito racial. O príncipe de Wakanda cresceu na proteção da caverna, no ventre da sua *Terra Mater* (ELIADE, 1992), em permanente contato com o solo sagrado, enquanto Erik foi privado dessa experiência, e teve que se desenvolver no mundo externo, dos perigos constantes. Não à toa, a noite parece algo tão confortável para T'Challa, uma vez que, no regime noturno, os perigos do mundo se apaziguam, se eufemizam, e a escuridão torna-se aconchegante. Para Erik, por outro lado, a dicotomia coloca o *outro* como uma ameaça constante, de acordo com o regime diurno das imagens (DURAND, 2012). O personagem, portanto, aprendeu a dicotomizar as etnias e a odiar os brancos em prol da libertação do povo negro. Como aponta Durand (2012, p. 188) “[...] o esquizofrênico assume, exagerando-a, essa atitude conflitual entre ele mesmo e o mundo”.

Em seguida, finalmente chegamos à cena de coroação do novo rei. O rítmico som dos tambores nos prepara para o ritual ancestral que está para acontecer. Vemos as quatro tribos de Wakanda em suas embarcações, rumando em direção à beira de uma cachoeira, enquanto dançam e cantam em suas vestes tradicionais e maquiagens cerimoniais. O grito das Dora Milaje, o exército real, junto da batida de suas lanças no chão, aciona um dispositivo futurista que faz drenar as águas da

cachoeira e revela o ponto onde a coroação deve acontecer. Temos misturados, sem nenhum conflito, um espaço sagrado, bem como os rituais que o acompanham, e a tecnologia, feita pelos humanos. Aqui, não parece haver contradição entre as duas coisas, talvez porque o meteorito que levou o *vibranium* até Wakanda seja considerado um presente da deusa Bast, e toda a tecnologia que derivou dele também seja uma dádiva divina, tão sagrada quanto a natureza em si. Essa mistura é incomum, uma vez que o progresso humano costuma se opor às obras do cosmos, mas o Afrofuturismo tem justamente como princípio a fusão de opostos.

T'Challa chega ao local em sua nave e se põe sem seu traje de Pantera Negra sobre as águas, quase sem roupas. As tribos que o assistem se enfileiram verticalmente nas rochas cachoeira acima. O príncipe está abaixo de todos eles, em uma inversão aos clássicos altares, onde os líderes são vistos de baixo pelo povo, nas tradicionais imagens ascensionais. Aqui, há mais um movimento de descida. O xamã utiliza uma bebida que retira os poderes sobre humanos do Pantera Negra de T'Challa, e ele volta a ser um homem comum. A coroação, conforme a tradição de Wakanda, se dá por vitória em combate. Todas as tribos e a família real podem, naquele momento sagrado, reivindicar legitimamente o trono, desde que derrotem o sucessor direto. O regime esquizomórfico se faz presente aqui, onde a luta, o enfrentamento confere a legitimidade do poder, um poder soberano e único diante da nação. O rei é a figura central, e seu poder não pode ser compartilhado.

Nenhuma das quatro tribos de Wakanda deseja desafiar o príncipe, mas a tribo dos Jabari, que há séculos decidiu não se submeter ao rei Pantera Negra, aparece na cerimônia aos gritos de guerra, como verdadeiros exércitos indo para a batalha. A pintura branca em seus rostos é feita de maneira rústica, agressiva. Seu líder, M'Baku (Winston Duke), utiliza a máscara de um gorila em expressão de ataque. Os Jabari não cultuam à deusa pantera Bast, mas ao deus gorila Hanuman, trazendo mais um contraste entre eles. M'Baku grita para todo o público que “nós vimos com desgosto seus avanços tecnológicos”, que “zombam da tradição”. A fusão entre a tecnologia e as tradições dá lugar, entre os Jabari, à dicotomia entre os dois elementos. O combate se inicia, e M'Baku se utiliza da força bruta e agressividade, enquanto T'Challa luta através da agilidade e das esquivas. Por fim, o príncipe de Wakanda vence o duelo, e poupa a vida do adversário, que se rende.

O ambiente aberto e ensolarado das cachoeiras dá lugar a uma caverna escura, onde se cultiva a erva em formato de coração. O clima parece evocar uma

energia ainda mais sagrada do que a cena anterior. Aqui, todos os movimentos são silenciosos e lentos. T'Challa encontra-se deitado sobre um círculo de areia, rodeado por membros das tribos. No plano da Figura 7, tudo parece se colocar em roda. E, para além do formato circular, a lógica cíclica se faz presente nesta cena. O ritual é de repetição – a cada morte de um rei, nasce um outro. Os antigos monarcas vão ao plano ancestral, e o próximo precisa primeiro visitá-los, para somente então retornar, renovado, renascido. T'Challa morre enquanto homem, e retorna como rei, como a própria encarnação da deusa Pantera Negra.

Figura 7 - T'Challa rodeado pelas tribos antes de beber o suco da erva-coração



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Ele é enterrado vivo após consumir a erva, enquanto entra em transe, relembrando a morte de seu pai, conforme o filme nos apresenta em formato de *flashbacks*. Quando ele se levanta da terra, ele está na savana, sob um céu violeta, usando roupas brancas e ornamentadas. Em uma das acácias, árvore típica do bioma, ele se depara com diversas panteras negras de olhos dourados. Uma delas se transforma em seu pai. Percebe-se, então, que as panteras são os ancestrais de T'Challa. A morte, diferente do regime diurno, não parece ser o fim trágico da vida, mas uma passagem, que dá lugar a uma existência espiritual eterna, em reunião com os seus antepassados. O tempo em si parece não fazer sentido neste lugar, pois todas as gerações convivem em um mesmo momento. As cenas diurnas do *flashback*, portanto, dão lugar a uma lógica rítmica do imaginário. T'Chaka (John Kani) diz ao filho: “Levante-se, você é um rei”. T'Challa levanta-se e seu olhar parece ser atravessado por aquelas palavras, como se mesmo a sucessão, o combate e o ritual

da erva não fossem suficientes para validar sua coroação. Somente o aval de seu ancestral teria poder suficiente para transformá-lo em rei por completo. Dessa forma, a coroa deixa de ser apenas uma designação mundana, humana e política, e ganha caráter divino e sagrado. Ele representa não apenas o povo que vive em Wakanda, mas também encarna todos os ancestrais da realeza que governam as tribos desde o primeiro Pantera Negra, legitimado pela própria deusa Bast. Há, dessa forma, imagens heroicas de pureza movimentados aqui também.

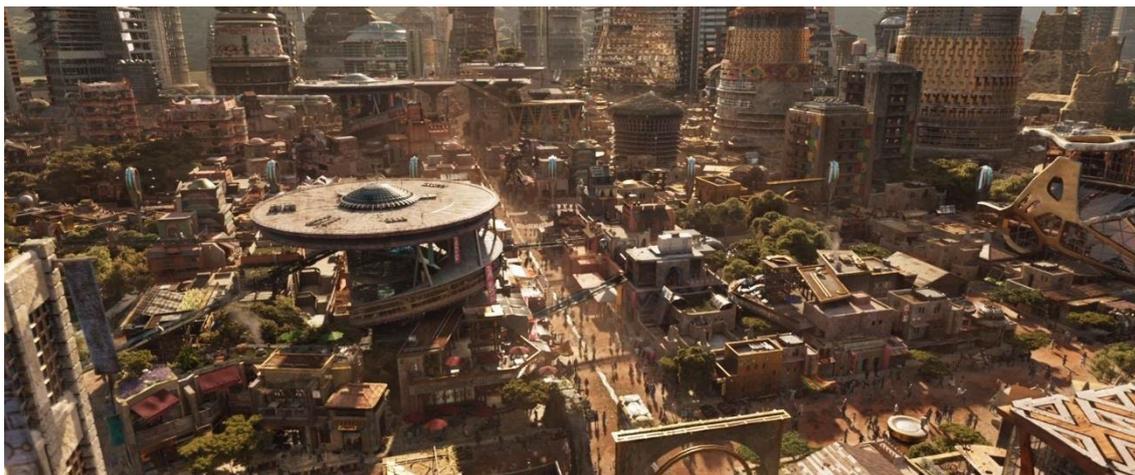
Figura 8 - T'Challa chega ao plano dos ancestrais pela primeira vez



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Após levantar-se como rei, vemos uma sequência de planos mostrando um dos centros urbanos de Wakanda. As cores vibrantes, a indumentária tradicional africana subsaariana, a trilha sonora em língua local, tudo se mistura com itens de alta tecnologia, como aparelhos de holograma, trens de tração cinética e arranha-céus ao fundo da paisagem arborizada. A população nas ruas aparece feliz, em um cotidiano pacífico e sem problemas visíveis. Dentro da utopia afrofuturista, Nakia conversa com T'Challa sobre o mundo externo, este sim repleto de problemas, principalmente, nas palavras da personagem, para pessoas como eles. Ela propõe que Wakanda ofereça ajuda aos que precisam, mas o rei responde que “nós não somos como esses outros países”, e complementa que “se o mundo descobrir o que somos de verdade, o que nós possuímos, poderíamos perder o nosso modo de vida”.

Figura 9 - Cidade em Wakanda



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Novamente, a lógica dentro-fora aparece aqui, opondo a segurança do mundo interior e as ameaças do mundo exterior. Abrir a porta faria entrar as impurezas do lado de fora. Esse mesmo discurso é corroborado, em seguida, por W’Kabi (Daniel Kaluuya), que discorda das ideias de Nakia. O líder das fronteiras – cargo que também já denuncia sua posição de separação, de guardião dos muros que distinguem o lado de dentro do lado de fora – argumenta que “se deixar os refugiados entrarem, eles trazem os problemas com eles”, movimentando a lógica puro-impuro, típica do regime esquizomórfico. Há uma generalização de todos os indivíduos que habitam do lado de fora, como se todos fossem igualmente impuros, e todos aqueles que se mantêm do lado de dentro fossem puros. Ele completa dizendo que, se abrissem as fronteiras, “Wakanda seria igual aos outros lugares”, já posicionando o reino como distinto do restante, superior, o solo sagrado dentro do mundo profano. Ele ainda se oferece, junto a seus homens, que fossem “lá fora” e “limpassem o mundo”. Enquanto a personagem Nakia representa no rei a harmonia e a disposição de sair da caverna sem medo dos perigos externos, W’Kabi representa toda a força esquizomórfica, purificadora, dicotômica. As duas figuras são, dentro da linguagem audiovisual, as personificações dos conflitos internos do próprio personagem T’Challa.

Outra personagem também tensiona o protagonista. Sua irmã, Shuri (Letitia Wright), é a principal cientista do reino, e representa toda a potência tecnológica e futurista de Wakanda. Enquanto o xamã Zuri (Forest Whitaker), por exemplo, assim como membros do conselho real, fazem com que as tradições se preservem com o

tempo, Shuri parece não se importar com o passado, apenas com o progresso que vê à frente. Ela inclusive zomba das tradições, como na cena do ritual de coroação, em que interrompe a cerimônia para fazer uma piada. Suas roupas, diferente das vestimentas do rei e do restante do povo, traz elementos futuristas enquanto estética. Ela veste um vestido branco colado no corpo, tule de malha e tênis, contrastando com a vestimenta tradicional de T'Challa, toda na cor preta, e inclusive suas sandalhas de couro. Na cena, ela o faz trocá-las por novos tênis que ela desenvolveu com nanotecnologia. Vemos a influência futurista que ela exerce sobre o personagem. Todo o ambiente do seu laboratório é marcado pela cor branca, desde os objetos às luzes, causando um clima asséptico e, embora também seja localizado no interior da terra, é completamente oposto à caverna de Zuri, onde é cultivada a erva-coração e realizados os rituais de viagem espiritual. Este último é escuro, iluminado apenas pelo fogo brando e uma fresta de sol, o chão é de rocha e areia, as paredes de pedra escura. O laboratório, em contrapartida, é todo iluminado artificialmente, com um piso liso e de material sintético, repleto de itens tecnológicos por todos os lados. Ainda assim, é interessante perceber que, ao fundo, nas paredes, vemos pinturas tribais multicoloridas, denunciando a parcela de tradição contida nos avanços tecnológicos desenvolvidos ali. Enquanto Nakia e W'Kabi representam a tensão entre fora e dentro, Zuri e Shuri personificam a tensão entre passado e futuro, todos concentrados no personagem de T'Challa.

O arco se encerra com a missão de incursão na Coreia do Sul, onde eles conseguem capturar Ulysses Klaue. Durante o interrogatório, ainda na cidade coreana de Busan, no entanto, o grupo de Klaue consegue resgatá-lo. Dentre eles, está Erik, que tem seu primeiro contato com T'Challa, ainda que de longe. Ao ver no pescoço do personagem o mesmo anel que recebeu de seu pai, o rei de Wakanda começa uma nova transformação interna, o que mudará o curso da sua história, dando fim ao primeiro arco e nos levando ao segundo.

4.2.2 A lua e o sol brilham no céu

Na nave a caminho de volta para Wakanda, novamente duas personagens colocam o rei em um dilema. Eles transportam o agente da CIA Everett Ross (Martin Freeman), que foi baleado e encontra-se inconsciente. Sem a tecnologia médica de

Wakanda, o americano provavelmente morrerá. De um lado, Nakia é a favor de levá-lo para dentro do país e salvá-lo. Okoye, no entanto, argumenta que o homem reportará os segredos para o governo estadunidense, colocando a nação wakandana em perigo. O conflito ético coloca o segredo milenar em cheque contra a vida de um indivíduo, especialmente um homem branco que, aqui, representa o próprio país estadunidense e, em última instância, todo o mundo externo. Permitir que algo de fora entre na caverna secreta e pura carrega o perigo de manchá-la, de fora para dentro. O rei, no entanto, decide por levar o homem até o reino. Uma transformação se inicia em T'Challa, e faz a transição para o novo arco. Aqui, pela primeira vez, ele opta por romper com as tradições e a segurança do ninho, do ventre, para obedecer aos seus princípios éticos. A lógica da comunhão parece dominar a cena, aliviando as diferenças entre o interno e o externo, entre “nós” e “eles”, entre o negro e o branco, para evidenciar aquilo que os une, isto é, o fato de serem humanos, de serem mortais.

A cura de Ross não possui nenhuma ligação sagrada, nenhum ritual, nenhuma ajuda divina. Ela é inteiramente tecnológica, operada por Shuri em seu laboratório. Quando o homem se cura, inclusive, ele se choca com a rapidez com que seu corpo se regenerou, como se fosse magia, e a cientista rebate, afirmando que “não é magia, é tecnologia”. A personagem, como de costume, reforça o viés técnico e futurista do reino, rejeitando associações com as práticas ancestrais. O futuro aqui posto por ela é tipicamente diurno, pois se dá pela linearidade do tempo, avançando progressivamente. O tempo do protagonista, no entanto, parece oscilar entre o avanço futurista (através da tecnologia), o retorno ao passado (pelas tradições e contato com os ancestrais), e a circularidade (com as renovações que regem o ritmo de Wakanda).

Ainda assim, as imagens consteladas no primeiro arco majoritariamente o movimentam para o retorno temporal, típico do regime místico das imagens. Neste segundo arco, no entanto, vemos uma lógica mais progressiva e dicotômica, do regime heroico. O título que adotamos, *A lua e o sol brilham no céu*, remete justamente a esse dualismo, iniciado com a entrada de um estrangeiro no reino e seguida pelo conflito direto entre T'Challa e Killmonger, antagonistas na história, conforme veremos mais adiante.

Em um pequeno aeroporto de monomotores, Erik mata Klaue e seus homens. Antes de morrer, o homem diz que em Wakanda ele será somente um estrangeiro,

mas Erik revela a tatuagem fluorescente em seu lábio inferior, a marca dos agentes de Wakanda em território estrangeiro, conforme vemos no prólogo do filme. Em paralelo, T'Challa vai até o salão sagrado de cultivo das ervas-coração, para conversar com Zuri, o líder xamã. O anel que ele viu no pescoço de Erik levantou dúvidas em sua mente, e Zuri acaba por confessar que o tio de T'Challa, N'Jobu (Sterling K. Brown), teve um filho com uma americana em uma missão nos Estados Unidos, e começou a revoltar-se com as injustiças que presenciou no país: "Observei o máximo que pude. Os líderes deles foram assassinados. Comunidades inundadas de drogas e armas. Eles são extremamente policiados e encarcerados." E completa: "Por todo o planeta, nosso povo sofre porque eles não têm as ferramentas para se defenderem". Ele então admite que ajudou Klaue a roubar o *vibranium* de Wakanda e, diante do irmão, apontou uma arma para Zuri. O rei T'Chaka, então, crava suas garras no peito de N'Jobu e o mata em seu apartamento. Para manter o segredo, eles deixaram a criança para trás. Neste momento, T'Challa percebe que o menino, seu primo, é Erik.

A mudança na sua percepção do passado movimenta novas crises internas no personagem, desestabilizando a admiração que tinha pelo pai. O contraste entre o antigo rei e o novo se evidencia aqui, uma vez que, para T'Chaka, o segredo do reino acabou valendo mais do que a vida de um indivíduo, enquanto para T'Challa ocorreu o inverso. A mudança de reinado começa a provocar, assim, uma renovação no próprio reino de Wakanda. As decisões de ambos os personagens não são meramente pessoais e individuais, mas sempre coletivas.

A cena seguinte nos leva para as fronteiras de Wakanda, onde Erik se aproxima carregando o corpo de Klaue. Diante da tribo da fronteira, liderada por W'Kabi, ele utiliza o cadáver como barganha de entrada no reino. W'Kabi, que havia manifestado sua decepção com o rei por não conseguir capturar Ulysses, recebe o corpo do assassino de seus pais pelas mãos de Erik, figura que, posteriormente, manifestará desejos para Wakanda muito parecidos com os seus. No laboratório, Ross descreve o currículo militar de Erik, também conhecido como Killmonger, devido ao alto número de mortes que ocasionou em guerras travadas pelos Estados Unidos. Em seu corpo, ele coleciona cicatrizes feitas por ele mesmo, cada uma representando uma morte. O personagem é apresentado, portanto, no contexto de guerra e batalha, típicos do regime esquizomórfico. A coleção de cicatrizes evidencia seu desapego pela vida alheia – sua sobrevivência se coloca diretamente relacionada

à batalha, derivada da resposta primitiva do *schème* da distinção ao medo da morte. As imagens consteladas ao redor de Killmonger se organizam, homologamente, dentro do regime heroico na maior parte das cenas, e essa tendência se confirma conforme o filme se desenrola.

Figura 10 - Erik e T'Challa se confrontam na sala do trono



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Na sala do trono, temos uma cena central para o arco e para o filme como um todo, pois coloca em choque as duas visões apresentadas pela narrativa desde o início. Ambas se apresentam, até então, como paradoxais, opostas, em que uma deve ser escolhida e a outra abandonada. T'Challa e Erik debatem, confrontando suas ideias sobre o papel de Wakanda no mundo. Detalhamos a seguir um trecho deste diálogo:

TCHALLA – O que você quer?

ERIK – Eu quero o trono. Estão todos sentados aqui, confortáveis. Deve ser uma sensação boa. Há cerca de dois bilhões de pessoas no mundo que se parecem conosco, mas a vida deles é bem mais difícil. Wakanda tem as ferramentas para libertar a todos eles.

T'CHALLA – E que ferramentas são essas?

ERIK – *Vibranium*. Suas armas.

T'CHALLA – Nossas armas não serão usadas para travar guerras no mundo. Nós não julgamos, condenamos e executamos povos que não são o nosso.

ERIK – Que não são o seu? Mas a vida deles não começou bem aqui, neste continente? Não são todos os povos o seu povo?

T'CHALLA – Eu não sou o rei de todos os povos. Eu sou o rei de Wakanda. É minha responsabilidade dar segurança ao nosso povo, e que o *vibranium* não caia em mãos de pessoas como você.

Erik, então, falando a língua local de Wakanda, revela a todos seu verdadeiro nome, N'Jadaka, filho do príncipe N'Jobu, e expõe o assassinato do pai pelas mãos do antigo rei. Como membro da família real, ele então reivindica seu direito ao trono através do desafio em combate.

A cena evoca, através de diversos elementos, o regime diurno de sentidos. Temos aqui dois personagens antagônicos, Erik e T'Challa, em um diálogo e uma situação de oposição. O primeiro veio de fora, seu sotaque é americano, suas roupas são militares do exército estadunidense, sua posição é de prisioneiro, algemado, sozinho, embora cheio de certezas. T'Challa, por outro lado, está no centro interno de Wakanda, vestido com uma túnica majestosa e tradicional africana, livre, em posição de líder, cercado por sua família, seus conselheiros e sua guarda real. Ainda assim, ele se apresenta em um momento de dúvidas internas. Embora o rei já comece a considerar um certo câmbio entre o mundo externo e o interno, as opiniões hiperbólicas de Erik o fazem recuar, posicionando-se totalmente contra qualquer abertura, determinado a manter as tradições milenares. O cargo, nesse momento, fala mais alto que o homem. A Figura 9 sintetiza esse momento de dicotomia, onde vemos um colocado diretamente em frente ao outro, ocupando lados opostos da tela, em perfil de combate, de enfrentamento.

O Regime Diurno é, portanto, essencialmente polêmico. A figura que o exprime é a antítese [...]. É, portanto, contra as faces do tempo confrontadas com o imaginário num hiperbólico pesadelo que o *Regime Diurno* da imagem restabelece, pela espada e pelas purificações, o reino dos pensamentos transcendentais (DURAND, 2012, p. 179-180).

Somos então levados novamente à cachoeira onde se realizam os combates de reivindicação ao trono. Dessa vez, no entanto, diferente da coroação anterior, não ouvimos a trilha sonora de tambores, não temos a presença das tribos, vibrando com o ritual. O sol, que antes estava a pino, agora está quase se pondo, quase como o anúncio do fim de um ciclo. A luta se inicia, e Erik acaba por acertar sua lança abaixo das costelas de T'Challa, derrotando o primo, que é jogado cachoeira abaixo. A queda do rei, como é típica do regime heroico, representa a morte, a derrota, o abismo. O medo primordial da queda, que nos remete ao reflexo postural. Diferente da cena inicial do personagem, que mergulha em direção ao solo para se misturar a ele, agora T'Challa cai em direção ao mar de forma violenta, para perder-se na correnteza, “[...]”

marcando assim a preocupação fundamental dessa simbolização verticalizante, acima de tudo escada levantada contra o tempo e a morte” (DURAND, 2012, p. 127).

Figura 11 - T'Challa cai derrotado em combate



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

É interessante perceber, ainda assim, que é na fluidez das águas que se dá a sua queda, e não na solidez da terra. Ainda que haja a predominância de imagens diurnas, há uma força noturna que se manifesta aqui também. Conforme o filme revelará mais adiante, a mesma água que se apresenta na derrota do rei, também é a água que o salva, que o renova, o ressuscita.

O arco então se encerra com Erik anunciando: “Agora eu sou o seu rei”. Um polo dá lugar ao outro, mantendo a dicotomia. O Sol diurno passa a governar em Wakanda, e a Lua então se põe, levando toda a possibilidade de fusão e harmonia com ela.

4.2.3 *A lua se põe no reino*

O terceiro arco nos coloca em uma Wakanda governada por Killmonger e pelas lógicas que ele movimenta, direcionando a utopia negra para outros rumos. Enquanto T'Challa e os reis anteriores a ele tinham como princípio manter o reino escondido, oculto e puro, Erik traz uma nova visão para o universo interior da redoma de Wakanda – ele decide abrir os portões e utilizar a tecnologia do reino para traçar guerras contra os opressores do povo negro do mundo externo. Sua ideia

é de inverter a dominação branca e substituí-la pela dominação negra. Embora o estado social seja alterado, a lógica de dicotomia e segregação se mantém. As experiências de vida de Erik, no entanto, explicam esse desejo que pulsa nele. As opressões às quais ele foi submetido – e que, neste caso, a comunidade negra diaspórica em geral foi submetida historicamente nos Estados Unidos – podem levar a uma percepção de impossibilidade total de qualquer reparação histórica pacífica ou ao menos que vise a harmonia. Para o personagem, a única solução seria tomar o poder.

Sonhar com futuros melhores está nas bases do afrofuturismo. A imaginação ou, como denominou Durand, a partir de Novalis, a fantástica transcendental pode transformar os nossos contextos sociais e históricos, conforme nos permitimos mergulhar na imaginação simbólica, através do devaneio, da poética, da arte (DURAND, 2012). Os arquétipos, forças de ligação entre as estruturas dos *schèmes* e as imagens do polo consciente, embora arcaicos, não estão localizados no passado. Pelo contrário, eles são atemporais, pois a lógica linear do tempo não se aplica a eles. Dessa forma, eles seguem constantemente influenciando a formação de imagens em toda cultura, de qualquer época. As coerções sociais de determinado contexto, conforme apontou Durand, privilegiam determinada lógica em detrimento de outras, que se recalcam no hemisfério pulsional. Esse recalçamento, no entanto, jamais faz com que elas desapareçam. Ao contrário, suas forças ganham ainda mais potência, e se fazem presente justamente na imaginação, nas criações poéticas, que nadam contra a maré dos símbolos institucionalizados, cada vez mais enfraquecidos conforme o tempo passa.

A fantástica transcendental, “[...] erguida contra o destino mortal” (DURAND, 2012, p. 404), se caracteriza pelo eufemismo, estrutura típica do regime noturno das imagens. Durand já criticou diversas vezes o papel marginalizado e desvalorizado ao qual a história, em especial das sociedades ocidentais, relegou à imaginação. Desde os conceitos socráticos e aristotélicos da Antiguidade Clássica, passando pelo iconoclasmo da Igreja e o racionalismo puro dos iluministas, Durand ressalta a importância que a imagem possui no desenvolvimento da humanidade, e destaca os movimentos estéticos, poéticos e filosóficos que tratam a imaginação como elemento essencial. O eufemismo e as próprias lógicas do regime noturno aparecem no centro da fantástica transcendental, portanto, como respostas ao esquizomorfismo vigente na cultura ocidental, que visa distinguir e separar.

Todos aqueles que se debruçam de maneira antropológica, quer dizer, simultaneamente com humildade científica e largueza de horizonte poético, sobre o domínio do imaginário, estão de acordo em reconhecer à imaginação, em todas as suas manifestações (religiosas e míticas, literárias e estéticas), esse poder realmente metafísico de erguer as suas obras contra a ‘podridão’ da Morte e do Destino (DURAND, 2012, p. 405).

Dessa forma, o afrofuturismo surge como uma espécie de sonho coletivo, uma materialização das vontades e desejos de milhares de afrodiáspóricos de remodelar o passado para projetar novos futuros. A impossibilidade de alterar os eventos históricos é superada, justamente, através da imaginação, da arte. Em *Pantera Negra*, o passado de Wakanda é diferente do passado de todo o restante da África. T’Challa vivenciou essa história alternativa, enquanto Erik vivenciou a história *real*, ou próxima daquilo que temos como história do racismo nos Estados Unidos. Conforme pontuamos, as lógicas do imaginário são respostas aos medos primordiais e, em última instância, à separação entre o *eu* e o mundo, o *outro*. A resposta movimentada pelo personagem de Erik corresponde, majoritariamente, à lógica heroica. A cena em que o novo rei se senta no trono já anuncia a inversão pela qual o reino está passando. O plano começa de cabeça para baixo, enquanto Killmonger caminha em direção ao assento real.

Figura 12 - O trono de Killmonger



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Mas o arco começa um pouco antes disso, quando Erik é submetido ao mesmo ritual pelo qual vimos T’Challa passar, na cerimônia da erva-coração. Ele deita-se no chão de terra e ingere a bebida sagrada, levando-o ao plano ancestral. Diferente de seu antecessor, a representação do plano mimetiza o apartamento onde ele cresceu em Oakland, nos Estados Unidos. Ele revive o momento em que encontrou, enquanto

criança, o corpo de seu pai na sala da estar. Em seu corpo adulto, ele encontra-se com o espírito do pai e, durante a conversa, vamos alternar sua versão infantil e adulta, como se os traumas da criança acompanhassem e moldassem o homem mesmo depois de crescido, da mesma forma que os eventos históricos acabam por acompanhar, até hoje, as populações negras. O pai pergunta a Erik o que ele encontrou ao vasculhar as suas coisas, e o rapaz responde: “Seu lar”. O tom de conto de fadas do prólogo do filme volta neste momento, ao que N’Jobu responde que lá, no seu lar, “o pôr do sol é o mais lindo do mundo”. Mas ele complementa, alertando que o filho talvez não seja bem-vindo por lá: “Dirão que você está perdido”, e pergunta por que o filho não está chorando pela sua morte. Erik responde que “todos morrem, assim é a vida por aqui”. N’Jobu lamenta: “Eu devia ter te levado de volta há muito tempo. Em vez disso, estamos abandonados aqui”. Enfim, Erik responde que “talvez seja o seu lar que esteja perdido, por isso não conseguem nos achar”.

Este diálogo parece nos levar a porções do inconsciente de Erik, partes que ele não mostra a ninguém, talvez nem a si mesmo. Estão ocultadas nas pulsões da infância, mas evidenciam aquilo que movimenta o personagem. O conto de fadas, que o fazia sonhar com o paraíso perdido, a terra sagrada, deu lugar, no momento da morte de seu pai, à revolta. O fato de terem permitido a morte do único indivíduo em quem Erik confiava e amava, fez com que o garoto questionasse e suposta perfeição de Wakanda. Quando os deuses falham, sua onipotência é colocada em xeque. “Talvez seja o seu lar que esteja perdido”, afirma Killmonger. E eles estão perdidos justamente por estarem escondidos, ocultos, descolados da realidade. Aqui, a lógica mística que fazia de Wakanda uma caverna segura para a qual retornar dá lugar para a lógica esquizomórfica, e o reino passa a ser visto, pelos olhos de Killmonger, como um espaço separado do seu mundo, uma terra deslocada do tempo em que ele vive. Assim, ele toma como missão colocar Wakanda no rumo “certo”, a partir de suas pulsões mais íntimas.

Após acordar da cerimônia, Erik ordena que todas as plantações de erva-coração sejam queimadas. Ainda que uma das xamãs argumente que elas serão utilizadas quando chegar um novo rei, ele mantém a ordem, e a plantação é incendiada. Nakia, no entanto, consegue se infiltrar no local e colher uma última planta. A atitude de Killmonger, mais uma vez, desafia as tradições e, mais do que isso, nos mostra o plano que ele tem para o futuro do reino. Sem erva-coração, não haverá um próximo Pantera Negra, não haverá um próximo rei. A renovação cíclica

estará rompida. Ele parece ter como ideia uma verdadeira revolução, sabendo que a abertura de Wakanda será um caminho sem volta. A tomada do poder por parte dos negros, que derrotariam os brancos ao redor do mundo, se estabelece como sua missão final. Depois disso, Wakanda e a própria figura do Pantera Negra não teriam mais utilidade. O futuro por ele proposto é, inevitavelmente, escatológico. Enquanto a lógica dramática opera o eterno retorno, em que o fim dá lugar a um novo começo, e a lógica mística confunde a progressão temporal, é na lógica heroica que o tempo é definitivo e irreduzível – o resultado é a morte ou a superação dela.

O fogo desta cena não é de acolhimento, de proteção contra o frio. Este é um fogo de destruição, apocalíptico. É interessante perceber a forma como a natureza e seus elementos recebem adjetivos diferentes a partir dos personagens de Erik e de T'Challa. Diante do antigo rei, a água servia como símbolo de renovação, trazendo o novo líder de Wakanda ao mundo. A terra vinha como símbolo de enraizamento, levando o personagem de volta ao seu passado, aos seus ancestrais. E o ar também aparece, por onde o personagem mergulha e se mistura, sem medo da queda, sem a pretensão de alçar voo para se desprender do solo. Quanto ao fogo, no entanto, temos sua primeira manifestação enquanto elemento neste ponto da narrativa, justamente servindo como meio de aniquilação.

A seguir, temos a cena em que Erik se senta no trono. Ele faz um pequeno discurso ao conselho real: “De onde eu venho, quando os negros começam suas revoluções, eles nunca têm o poder de fogo ou os recursos para lutar contra seus opressores. Onde estava Wakanda?”. Ninguém responde ao questionamento. O silêncio parece ir além do medo diante do novo governante, parece ser carregado, também, de vergonha. A posição de neutralidade de Wakanda se tornou um tabu, o qual praticamente ninguém, especialmente aqueles que não saem dos muros do país, questiona. Erik então determina: “Tudo terminará hoje”. Ele ordena que sejam enviadas armas aos espiões wakandanos, e eles “irão armar pessoas oprimidas ao redor do mundo, para que eles possam se rebelar e matar aqueles no poder, e os filhos deles, e qualquer outro que fique ao lado deles”. O discurso é um extremo *nós* contra *eles*. Não há possibilidade nenhuma de conciliação. *Eles* são integralmente ruins, e precisam ser exterminados de forma definitiva. Killmonger segue a lógica apocalíptica: “O mundo começará de novo, e dessa vez estaremos no topo. O sol nunca vai se pôr no Império de Wakanda”. É como se o tempo voltasse ao ponto inicial e história pudesse se inverter. A consequência, no entanto, é que a lógica de

opressão se manterá, invertendo apenas o lado do jogo. Os brancos passarão a ser oprimidos e, inevitavelmente, irão repetir a história, rebelando-se contra seus opressores. A guerra, dessa forma, não terá fim – característica própria da lógica heroica das imagens. O herói nunca se aposenta, nunca baixa a guarda. A paz não é tida como uma possibilidade.

Simultaneamente, Nakia, Ramonda (Angela Bassett), Shuri e Ross fogem para as montanhas dos Jabari, a tribo que, séculos atrás, decidiu por não se sujeitar ao reinado do Pantera Negra. Sem possibilidade de retorno, sem perspectivas de vitória, sem esperanças para o futuro, as fugitivas apelam para uma opção que as desagrada, mas aparece como única alternativa para manter a tradição de Wakanda: entregar a erva-coração ao líder M'Baku, para que ele enfrente Killmonger e mantenha o segredo do reino, evitando a guerra eminente contra o restante do mundo. Quando elas realizam a oferta, no entanto, M'Baku revela ao grupo o corpo de T'Challa, em coma, preservado na neve. As águas do rio levaram o rei até o mesmo destino para onde marcharam suas últimas defensoras. O reencontro após a separação renova seus espíritos. A corrente das águas acaba por simbolizar esta mesma lógica – o fluxo da água é sempre cíclico. A nascente de um rio faz descer as águas que retornam do leito a partir das chuvas, renovando-se permanentemente. A convergência de Nakia e seu grupo com o corpo de T'Challa movimenta o regime dramático das imagens, que passa a ganhar mais corpo neste ponto do filme.

Shuri primeiramente sugere que o corpo do irmão seja levado ao laboratório para que seja curado, mas a rainha-mãe Ramonda prepara a erva-coração para que o filho a ingira. O renascimento do rei não viria, portanto, pela tecnologia, mas pelo ritual sagrado e ancestral que originou o primeiro Pantera Negra de seu povo. Em última instância, somente a deusa Bast e os espíritos antepassados possuem, assim, o poder para fazê-lo voltar do plano ancestral ao plano terreno. A ressurreição que está em jogo não é apenas do homem T'Challa, mas do rei de Wakanda, do guerreiro Pantera Negra e do sentido que ele movimenta. Ramonda profere as palavras: “Invoco os ancestrais. Invoco Bast. Estou aqui com meu filho, T'Challa. Curem-no”. Elas então o enterram, tal como no ritual anterior pelo qual o personagem passou. Nesta cena, no entanto, não é a terra vermelha e quente que cobre seu corpo, mas a neve branca e fria – mais uma vez, a água dinamizando os sentidos do Pantera Negra neste terceiro arco.

No plano ancestral, vemos o reencontro de T'Challa com seus antepassados. Desta vez, o cenário noturno da sua primeira visita dá lugar a um céu de início da manhã ou final de tarde. O sol surge brilhando no horizonte. A angústia do personagem que, no momento anterior, era relacionada ao futuro – de como ele viveria a partir dali sem o pai e como rei de Wakanda – agora vem como uma angústia sobre o passado. Os segredos que ele descobriu sobre o pai colocam em xeque tudo aquilo que ele acreditava sobre seu próprio lar e sobre ele próprio. Enquanto neste arco Erik está movimentando os sentidos escatológicos do mito, T'Challa embarca nas buscas identitárias – algo inerente ao Afrofuturismo que, ao resgatar suas raízes para projetar seus futuros, se depara com questões difíceis de resolver. Justamente pelo fato de a busca pela ancestralidade negra vir carregada de expectativas e esperança, descobrir os erros de seus antepassados é um processo doloroso, diante do qual se pode negar a verdade, para preservar o sentimento de pureza, criar aversão, demonizando os pecados, ou encontrar um equilíbrio e aceitar a complexidade inerente ao ser humano. Essas três respostas são, justamente, as respostas dos regimes do imaginário – mística, heroica e dramática. Para Erik, os erros dos antepassados são imperdoáveis, mas para T'Challa a jornada é mais complexa.

Figura 13 - Pantera Negra reencontra seus ancestrais africanos no plano espiritual.



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

A primeira pergunta que ele direciona ao pai é: “Por quê?”, e completa: “Por que você não trouxe o garoto para casa?”. O pai não esperava ser questionado, e seu semblante de alegria ao ver o filho rapidamente se transforma em um rosto

desconcertado e envergonhado. T'Challa, por outro lado, confronta a figura que mais admirava, em um misto de dúvida, desespero e decepção. As palavras, embora decididas, saem de seu peito com pesar, com dificuldade. T'Chaka argumenta que escolheu seu povo, que o futuro de Wakanda dependia disso, mas o filho o interrompe: "Você estava errado!", ele grita. "Todos vocês estavam errados!". Aqui, não é só o ato do pai com relação ao sobrinho que está em pauta, mas toda a sua ancestralidade, toda a tradição que sustentou Wakanda por séculos. T'Challa se vê vivendo em uma mentira, uma ilusão. Tudo aquilo que ele acreditava ser o caminho certo para o seu povo era, na realidade, a persistência do erro que passou de geração em geração sem ser questionada. Ele exclama que todos eles erraram ao virar as costas para o resto do mundo. "Nós deixamos o medo de sermos descobertos nos impedir de fazermos o que era certo". E então se refere a Erik como "um monstro que nós criamos". E então, decidido a redimir os erros do passado, ele acorda no plano terrestre.

O T'Challa que volta à vida, no entanto, não é o mesmo. "A morte não é mais fim, mas recomeço, renascimento" (PITTA, 2017, p. 35). O antigo T'Challa, de fato, morreu, para renascer transformado. Este é, de fato, o ponto máximo de renovação do filme. Aqui toda a história de Wakanda chega a um ponto de virada, voltando-se para uma nova perspectiva de futuro. Para que isso se concretize, no entanto, ele precisa retornar não apenas à vida como homem, mas também como rei. Neste momento, dois reis vivem em Wakanda, a Lua e o Sol brilham no céu novamente. Segundo Erik, no entanto, o Sol jamais iria se por. Talvez, de fato, não seja necessário renunciar ao dia para evocar os sentidos noturnos. Conforme veremos neste encaminhamento final do filme, a harmonização começa a constelar cada vez mais mitemas, propondo uma saída mais rítmica do que esquizomórfica ou mística para o dilema da história.

As sequências a seguir focam inteiramente na batalha entre T'Challa, Killmonger e seus respectivos aliados. O regime heroico das imagens volta a predominar, antagonizando os dois lados e colocando-os em guerra. Mais do que apenas a divergência entre os dois personagens e a luta pelo trono, aqui estão movimentadas duas forças de sentido da renovação, isto é, ambos os lados se opõe à tradição e concordam em abrir Wakanda para o mundo e ajudar os negros oprimidos fora da civilização afrofuturista. O que os diverge é a forma como isso deve ocorrer. De um lado há uma intenção de inverter o *status quo* social, colocando

os opressores em posição de oprimidos; do outro, há uma intenção da harmonização, numa tentativa de ajudar aos oprimidos sem destruir os então opressores, apenas retirando-os dessa posição.

Embora os exércitos batalhem na superfície, é no subterrâneo, no interior da montanha que abriga as minas de *vibranium*, que T'Challa e Erik travam seu confronto final. É exatamente no ponto onde toda a história de Wakanda teve início, na pedra sobre a qual o reino se ergueu e construiu sua potência. Este talvez seja, citando Eliade, o ponto central da sacralidade de Wakanda, o *axis mundi*, local onde o meteoro caiu na Terra, ou seja, onde os deuses enviaram sua dádiva e onde o primeiro Pantera Negra se ergueu.

Ao receber a unção, o rei permanece de pé sobre o trono, com os braços erguidos: ele encarna o eixo cósmico fixado no umbigo da Terra— isto é, o trono, o Centro do Mundo — e tocando o Céu. A aspersão associa-se às Águas que descem do Céu, ao longo do *axis mundi* — isto é, o Rei — a fim de fertilizar a Terra (ELIADE, 2016, p. 42).

Os personagens, para der início à renovação, precisam justamente retornar às origens. Durante suas trajetórias individuais, às quais somos apresentados ao longo da narrativa, eles retornam ao passado de cada um, enfrentando seus traumas. Neste momento, a volta ao passado é mais ancestral, arcaica. Vem antes deles, de seus pais ou de qualquer indivíduo. Voltamos ao tempo dos deuses, retornamos às raízes mais profundas daquele povo. É o inevitável retorno à caverna. “O antídoto do tempo já não será procurado no sobre-humano da transcendência e da pureza das essências, mas na segura e quente intimidade da substância ou nas constantes rítmicas [...]” (DURAND, 2012, p. 194). Não à toa, ambos perdem o caráter sobre-humano na caverna – os trilhos que movimentam o *vibranium* desativam suas propriedades temporariamente – e eles precisam lutar seu a proteção de seus trajes, isto é, nus, com seus próprios corpos, pela sua própria carne.

Sem suas armaduras, os primos podem finalmente conversar. T'Challa alerta que Erik vai acabar destruindo o mundo, mas ele então responde: “O mundo tirou tudo de mim, tudo que eu já amei. Mas vamos ficar quites”. Enquanto lutam, T'Challa consegue tomar a adaga de Erik e cravá-la nas suas costelas. Derrotado, o primo olha ao seu redor e diz: “Meu pai disse que Wakanda era a coisa mais bonita que ele já viu. Ele prometeu que me mostraria um dia. Acredita nisso? Um garoto de Oakland acreditando em contos de fadas”. Mais uma vez, o personagem retorna à sua infância, evidenciando aquilo que o movimentou durante toda a sua vida: o sonho

no qual ele se agarrou para sobreviver aos pesadelos do mundo em que vivia. O Afrofuturismo, conforme já pontuamos, surge essencialmente como esse sonho, essa utopia onde os negros, oprimidos na diáspora, poderiam se apoiar para ter uma perspectiva de futuro, a esperança em algo senão material, imaginário.

T'Challa então ajuda o primo a sair da montanha, e eles observam, sob a estátua da deusa pantera Bast, o pôr do sol no horizonte de Wakanda. T'Challa fala que talvez eles ainda possam curá-lo, mas Erik questiona por quê. Ele prefere ser jogado no oceano do que passar o resto da vida preso, “junto com meus ancestrais que pularam dos navios, porque eles sabiam que a morte era melhor do que a prisão”. Após essas palavras, ele então morre, e o sol se põe atrás das montanhas. Nasce uma nova noite em Wakanda.

4.2.4 Nasce uma nova noite

O último arco se inicia com uma cena análoga à cena de Erik caminhando em direção ao trono, logo após ser coroado rei de Wakanda. Dessa vez, no entanto, a câmera não está invertida, como se tudo tivesse voltado aos eixos. Ambas as situações, portanto, se aproximam por semelhança, mas não por homologia. A lógica heroica que governava o curto reinado de Killmonger se difere da lógica noturna que rege, majoritariamente, o rei T'Challa – o qual, por sua vez, também configura um reinado novo, e não uma simples continuação daquele que se apresentou nos dois primeiros arcos. Os acontecimentos do arco 3 são, justamente, o ponto principal de renovação, que separam os conflitos entre as lógicas heroica e mística presentes no personagem na primeira metade da obra da lógica dramática que concilia os dilemas no arco final. Não por acaso, a primeira cena em que vemos T'Challa no trono é aquela em que o conselho discute sobre Ulysses Klaue, personagem que remontava ao reinado de seu pai, T'Chaka. Ou seja, mesmo renovando o trono, ainda se olhava para o passado, a fim de resolver as antigas pendências. Somente depois de derrotar as sombras do passado e confrontar as verdades sobre o pai e sua própria identidade, é que T'Challa pôde, finalmente, concentrar-se no futuro. A sua nova cena diante do trono o coloca caminhando para frente, em direção a ele. O movimento de progressão, que também aparece na cena de Erik, nos aponta para novos futuros, em ambos os casos.

Figura 14 - T'Challa caminha em direção ao trono



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Em seguida, outra situação se repete. Após sua primeira coroação, T'Challa caminha por um dos centros urbanos de Wakanda e conversa com Nakia, que o provoca sobre a abertura do país para o mundo. Naquele momento, no entanto, o rei ainda era reticente quanto à ideia. Dessa vez, com os mesmos personagens, no mesmo cenário, temos uma nova conversa. T'Challa novamente pede que Nakia fique no reino, mas dessa vez dá a entender que de forma diferente. Ambos, inclusive, se beijam. Se antes eles formavam um par de ex-namorados, agora há a reconciliação, a retomada do romance. Diante da retomada à cena do arco 1, podemos perceber que eles reatam não apenas pelas experiências pelas quais passaram juntos ao longo da trama, mas principalmente porque eles entraram em sincronia. Ambos compartilham, agora, dos mesmos ideais sobre o futuro de Wakanda. O gesto rítmico, presente na sexualidade humana, aqui se manifesta através desse beijo, que une corpos diferentes, encontrando a harmonia. Conforme veremos a seguir, a solução para a abertura do país não é exatamente aquilo proposto por Nakia, mas uma síntese entre a aversão à abertura do antigo T'Challa e a ideia de abertura total de Nakia. No regime dramático, nenhum dos dois lados vence, e tampouco perde, pois não se trata de um jogo de oposições, que pressupõe uma vitória e uma derrota, mas um jogo de combinações.

Após o beijo do casal, inclusive, a câmera sobe e foca nas duas torres do reino. Wakanda não possui uma única e absoluta construção do palácio real, que abrigaria no topo o trono do rei. O país possui duas torres, dois centros de poder. Elas não se

opõem, mas se complementam. Da mesma forma, o Afrofuturismo é regido pelas referências ao passado e projeções sobre o futuro. Pelas raízes ancestrais e pela esperança nas revoluções. Não há como optar apenas por um ou pelo outro. *Pantera Negra* deixa claro, pela sua construção ao longo dos arcos, que nem a lógica do antigo T'Challa de se prender à conservação do passado, nem a lógica de Killmonger de destruir futuro servem como solução aos dilemas presentes da negritude. O ponto de renovação está, de acordo com o filme, na harmonização, isto é, na lógica dramática das imagens.

Figura 15 - As duas torres de Wakanda



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

O filme então se encerra, antes dos créditos, exatamente no lugar onde começou – em Oakland, nos Estados Unidos. Quase três décadas atrás, seu pai, enquanto rei e Pantera Negra, pisava naquele local para matar o irmão e deixar Erik para trás, dando início aos eventos que se seguiram na vida dos dois protagonistas da narrativa, culminando no seu embate final. Embora o arco 3 seja predominantemente heroico, e termine com a morte do antagonista, o arco 4 nos mostra que o T'Challa renascido representa uma junção entre os dois primos. E ainda evidenciando a lógica cíclica, acabamos no mesmo ponto em que iniciamos, um retorno que se faz necessário para a renovação.

T'Challa está lá com sua irmã, Shuri. Ele conta a ela que comprou o prédio onde o tio e o primo moravam, bem como os prédios vizinhos. Ali, ele planeja construir o Primeiro Centro de Auxílio Internacional de Wakanda. A resolução, assim, visa levar os recursos de Wakanda para o mundo, a fim de ajudar aos

afrodescendentes através de suas ferramentas, mas sem permitir que o mundo externo entre em Wakanda. A caverna segue protegida, mas passa a interferir no mundo ao seu redor. Dessa forma, não chegamos a uma mistura, a um apagamento das diferenças e das barreiras, mas a uma integração que, conforme apontamos anteriormente, vem como uma síntese dos ideais do antigo T'Challa e de Nakia, influenciados pelas ações de Erik.

A presença de Shuri também marca um ponto relevante nesta cena. Ela, como vimos, carrega consigo as intenções tecnológicas e futuristas do reino, enquanto Zuri carregava as tradições místicas. Este último foi morto por Erik, e uma parte das tradições morreu junto com ele. Shuri, por outro lado, é a personagem que levará a tecnologia de Wakanda para o mundo exterior. Isto é, os estrangeiros terão acesso à parcela futurista do país, mas provavelmente não às suas tradições e seu passado. Mas o que se perde quando levamos apenas um dos lados? Wakanda segue como um solo sagrado, intocável, onde apenas os iniciados têm acesso. Um privilégio reservado aos que nascem do lado de dentro da redoma. O Afrofuturismo, no entanto, prevê que a ancestralidade seja retomada em paralelo ao desenvolvimento do futuro ou, mais do que isso, como uma força motriz desse progresso.

Após os créditos finais, como é de praxe no *MCU*, temos mais uma cena. Esta se passa em Viena, no prédio das Nações Unidas. Em uma reunião de líderes mundiais, T'Challa sobe ao púlpito e fala ao microfone. Ele anuncia que “pela primeira vez em nossa história, nós dividiremos nossos conhecimentos e recursos com o mundo exterior”, e complementa que “Wakanda não observará das sombras”, pois “agora, mais do que nunca, as ilusões da segregação ameaçam a nossa existência. Todos nós sabemos a verdade: mais coisas nos conectam do que nos separam”. O rei ainda comenta que, em tempos de crise “o sábio constrói pontes, enquanto o tolo constrói barreiras”, e encerra dizendo que “nós devemos encontrar uma maneira de cuidar uns dos outros, como se fôssemos uma única tribo” – discurso que movimenta com bastante força o regime místico, sob o qual os pontos que nos unem ganham mais destaque do que aquilo que nos opõe (MARTINS, 2022). Por fim, o representante da França questiona o que uma nação de fazendeiros poderia oferecer ao mundo. Em vez da resposta verbal, somos respondidos pela trilha sonora de Wakanda e pelos olhares de satisfação e sarcasmo de Okoye, Nakia, Ross e, por fim, de T'Challa.

Assim, o filme se conclui sem sermos apresentados às consequências da abertura de Wakanda. Os resultados, isto é, o futuro fica a cargo da imaginação de cada espectador. Não há precedentes desse movimento na história do país afrofuturista, portanto não há como saber que tipo de eventos poderão se desencadear. Da mesma forma, a angústia sobre o futuro movimenta o imaginário, determinando, bem como o passado, as nossas ações no presente. Ainda assim, bem como aponta Durand (2004), ao falar sobre os mitos diretores de cada época, vemos emergir um novo mito que passa a predominar no reino de Wakanda. A estrutura dramática do imaginário “[...] vai, pois: seja harmonizar os contrários, manter entre eles uma dialética salvaguardando as distinções e oposições, seja propor um caminhar histórico e progressista” (PITTA, 2017, p. 37). Esse é o progresso que o rei de Wakanda tem como objetivo ao avançar com a ideia de integração do reino com o mundo externo.

Dentro da visão afrofuturista, o filme propõe a conciliação entre etnias como promessa de manutenção da cultura e do povo negro. Para o diretor Ryan Coogler, há um limite até onde é possível se afrocentrar e, ao mesmo tempo, a inversão de papéis entre negros e brancos também não se mostra como uma solução viável. Em *Pantera Negra*, o Afrofuturismo serve, justamente, para mostrar ao mundo, assim como na abertura de Wakanda, que a população negra é capaz de se projetar no futuro e acompanhar (ou, por que não, superar) o progresso eurocêntrico. Como nos mostra Almeida (2020, p. 120-121),

[...] as colônias, zonas de fronteira, “terras de ninguém”, são a imagem da desordem e da loucura [...] porque lhes falta a razão materializada na imagem do homem europeu. Não se poderia considerar que algo controlado por seres tidos como selvagens pudesse organizar-se na forma de um “Estado” soberano.

Dessa forma, o regime dramático toma conta do fechamento narrativo do filme. Além disso, a crença circular *yorùbá* – do retorno à terra, por exemplo – supera a lógica de tempo linear. O progresso não aponta sempre para o futuro. Pelo contrário, ele se confunde o tempo todo com práticas e artefatos milenares, ficando até difícil de identificar o que são ferramentas *high-tech* e o que são instrumentos místicos. A ancestralidade, elemento essencial da cultura *yorùbá*, também é um forte ponto narrativo do longa-metragem. O filme se inicia logo após a morte do rei, pai de T’Challa, e sua presença se mantém durante todo o filme, guiando o filho mesmo após sua partida do plano terreno. Por fim, a ressurreição de T’Challa é marcada

como um ritual sagrado, um conhecimento antigo e protegido pelos iniciados do grupo. Não é uma máquina que revive o herói, e sim o uso de ervas, bálsamos e cantos. Diante dos elementos que marcam a persistência mitogênica *yorùbá* nos sentidos movimentados pela obra, na seção seguinte iremos focar na dinamização desses elementos, através de um aprofundamento maior nas sensações que a obra provoca, muito mais do que nas suas estruturas. A ideia é entregar-se, enquanto pesquisador, para deixar com que os mitos se revelem. Diferente da nossa reconstrução através de arcos, não nos preocuparemos, a seguir, com a linearidade narrativa. Os mitos, como já pontuamos, não são lineares, ou sequer lógicos (no sentido aristotélico do termo). A contradição e a polissemia são inerentes a eles. Assim, um olhar mítico deve, antes de mais nada, se permitir levar pelas forças do inconsciente coletivo.

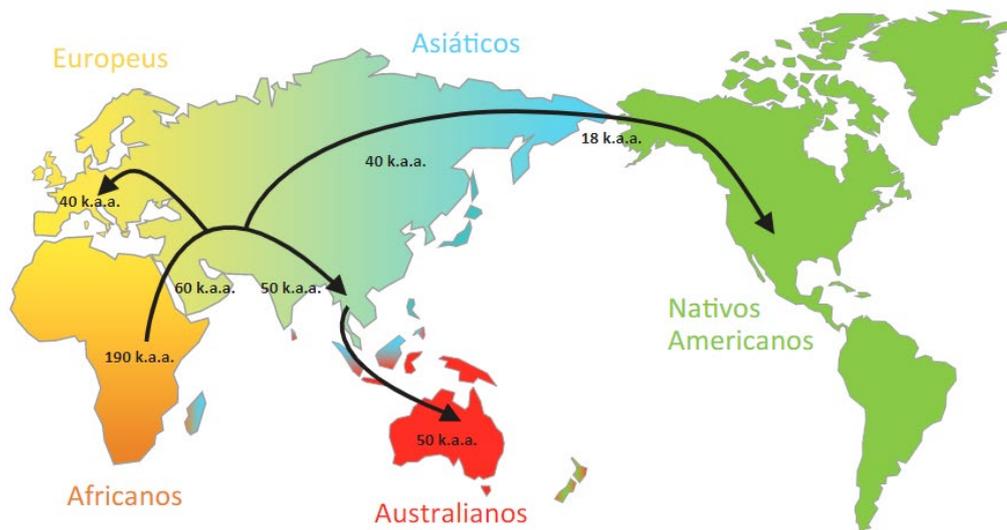
4.3 OS MITOS YORÙBÁ EM WAKANDA

O retorno à casa é um impulso primordial do ser humano, conforme já apontou Eliade (1992) ao se referir ao conceito de *Terra Mater*, o qual já abordamos no capítulo anterior. O local sagrado da criação nos chamada de volta, emanando a força mítica que nos mantêm vivos e nos faz escapar da morte, superar o tempo, retornar às origens cósmicas. Não à toa, o meteoro repleto de *vibranium* cai, justamente, no coração da África, na região onde as mais recentes teorias biológicas e genéticas apontam como uma espécie de marco zero comum às linhagens de todos os humanos modernos (Figura 16).

O grupo do Dr. Alan Wilson, do Havaí, nos EUA, publicou há 3 décadas o primeiro estudo célebre com linhagens maternas em evolução humana. A análise do DNAm de populações indígenas de todos os continentes indicou uma origem africana e recente (menos de 200 mil anos) para a nossa espécie, estudo que ficou conhecido como a busca da “Eva” mitocondrial (Cann; Stoneking; Wilson, 1987). Posteriormente, com o estudo de variações do cromossomo Y humano em populações nativas humanas, vários grupos confirmaram nossa origem africana recente, ao redor de 150 Kaa, hipótese chamada metaforicamente de “Adão” genético (Santos et al., 1996). Ambas as linhagens paternas e maternas se complementaram, indicando uma origem recente para a nossa espécie na África (SANTOS, 2016, p. 105).

Assim, o berço da humanidade foi escolhido, conscientemente ou não, como localização do reino de Wakanda (Figura 17).

Figura 16 - Mapa das migrações humanas mostrando a origem da humanidade na África há ~200 mil anos



Fonte: SANTOS, 2016, p. 105.

Figura 17 - Meteoro de *vibranium* cai na África



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

O ponto de origem do ser humano, o local mais antigo da nossa espécie, acaba se tornando, também, o espaço mais futurista, que nos demonstra para onde a humanidade pode caminhar nos séculos seguintes. Começo e fim, passado e futuro, se encontram, se harmonizam, convivem simultaneamente e sem disputa na utopia africana. Não é difícil percebermos o regime dramático das imagens aqui. A própria lógica *yorùbá* de retorno, de não-linearidade, se apresenta já neste momento. Da lama de *Òrun* viemos e à lama de *Òrun* retornaremos. A passagem por *Àiyé*, o plano terreno, o espaço profano, o além-muro de Wakanda, é passageiro. A vontade pulsional de voltar parece conduzir o filme, movimentando a imaginação dos criadores do reino oculto, sagrado e ancestral. O mito parece ser ao mesmo tempo

cosmogônico e escatológico – este último, embora não apareça na forma de destruição e apocalipse, se apresenta como este encerramento mítico, o espaço-tempo para onde nos direcionamos no final de tudo. Isto é, Wakanda é tanto arcaica quanto ulterior. O ponto de onde tudo vem e para onde tudo vai.

A narração inicial é acompanhada por imagens que se moldam a partir de uma espécie de areia, dando forma a figuras abstratas que ilustram os eventos *in illo tempore*. A opção por traduzir os acontecimentos desta cena em uma animação desse estilo, e não filmá-los com atores, nos desloca de todo o restante do filme. Tudo o que vemos a partir do prólogo acontece no tempo dos humanos, na progressão histórica dos eventos. A origem de Wakanda, no entanto, tem um caráter cosmogônico, sagrado, mítico. E para além das imagens na tela, é na oralidade de um pai recontando os mitos ao filho que imergimos na história. Não por acaso, a história de Wakanda não aparece escrita em livros ou quaisquer outros textos impressos, mas na potência da fala, elemento central das tradições *yorùbá*. O ato de contar esses mitos ao filho vai ser, justamente, aquilo que motivou todas as ações de Erik ao longo do filme e que, por fim, desencadearam a renovação que abriu parcialmente os portões de Wakanda ao mundo externo.

A cosmogonia segue, e outro evento, desta vez uma teofania, unifica o reino onde cinco tribos viviam em guerra em torno do *vibranium*. A deusa pantera Bast apareceu para um dos guerreiros-xamã, guiando-o até a erva-coração, transformando-o no primeiro Pantera Negra. Desde então, o ritual mítico se repete a cada renovação cíclica. Ao morrer um Pantera Negra, um novo deve ingerir a planta, repetindo as ações que Bast ordenou. “Pelo fato de relatar as *gesta* dos Entes Sobrenaturais e a manifestação de seus poderes sagrados, o mito se torna o modelo exemplar de todas as atividades humanas significativas” (ELIADE, 2016, p. 12). O ritual recria aquilo que foi dado *ab origine*, e torna-se uma conexão com os próprios deuses e ancestrais. Ao ingerir a erva-coração, inclusive, o sujeito é invariavelmente levado ao plano espiritual, onde se encontra com seus antepassados. Este plano, diferente do espaço terreno, não possui uma forma fixa – ele se apresenta a cada pessoa de acordo com as suas próprias referências afetivas. Para T’Challa, o local se assemelha a uma savana africana, onde seus ancestrais, descendentes diretos do primeiro Pantera Negra, se transformam eles mesmos em panteras e vivem como animais no seu habitat original. Para Erik, por outro lado, a planta e suas propriedades sagradas o fazem retornar ao apartamento onde perdeu seu pai, sua

figura inspiradora, afetiva, sua âncora emocional no mundo. Aquele foi o último local onde ele se sentiu em casa.

Assim, podemos dizer que a ingestão da erva guia o espírito do sujeito de volta ao lar, seja qual for a sua concepção de casa. Um retorno ao útero, à caverna, ao ambiente mais acolhedor e seguro possível – ambiente que jamais será encontrado completamente nos espaços profanos. Esta sensação sagrada, este ritual divino é dado por uma ação de ingestão – conforme a lógica mística, que deriva dos reflexos digestivos, de tudo aquilo que nos leva para dentro, para o íntimo, para o obscuro e acolhedor. Da mesma forma, podemos perceber outro elemento importante da mítica *yorùbá*, a alimentação. “A alimentação não é uma simples operação fisiológica, mas renova uma comunhão” (ELIADE, 1978, p. 19). O ato possui um caráter tão sagrado que os três momentos em que T’Challa e Erik ingerem a erva são os únicos momentos em que vemos os personagens se alimentando. A comunhão alimentar é guardada aos deuses e ancestrais. O *ebó*, oferenda de alimento aos *òrìṣà*, também segue essa lógica. As frutas, vegetais, cereais, carnes e bebidas oferecidos às entidades e posteriormente compartilhados com os humanos não possui o intuito nutritivo, ao menos não do corpo, mas exclusivamente da alma.

Outra situação que remonta aos tempos originários acontece durante a coroação de T’Challa. Naquele momento, conforme determina a tradição, qualquer uma das cinco tribos de Wakanda ou membros da família real podem desafiar o sucessor ao trono em batalha. O único que desafia T’Challa é M’Baku, líder da tribo dos Jabari – a mesma que, nos primórdios, se recusou a unir-se às demais tribos sob a liderança do Pantera Negra. Eles então se isolaram na montanha, onde cultuam outro deus, o Grande Gorila Hanuman. Nos eventos atuais do filme, T’Challa e M’Baku repetem a história de seus ancestrais, e até mesmo dos próprios deuses que eles cultuam. Embora não seja explicitado, podemos imaginar que Bast e Hanuman também tivessem suas batalhas divinas, visto que seus seguidores não encontram um consenso mítico. Para Eliade (1978, p. 43),

As lutas, conflitos e guerras têm quase sempre uma causa e função rituais. Trata-se de uma oposição estimulante entre duas metades do clã, ou uma luta entre os representantes de duas divindades [...] que comemora sempre um episódio do drama cósmico divino.

T’Challa triunfa na batalha, e mais uma vez os eventos originais são renovados, mantendo a pantera no trono e fazendo com que os gorilas retornem às montanhas geladas. O desafio, no entanto, é importante, justamente para validar a

coroação. Ela não é simplesmente dada por hereditariedade. Ela precisa ser colocada à prova constantemente, para garantir que o rei seja, de fato, tão forte quanto o primeiro Pantera Negra – e, assim como ele, merecedor da dádiva divina. É como se o destino do duelo fosse decidido menos pelos corpos humanos e mais pelo julgamento sagrado. Assim como os *òrișà*, que tiveram que merecer seus poderes e posições graças à sua força, agilidade e estratégia, o Pantera Negra também precisa conquistar seu manto.

Voltando à narrativa cosmogônica do prólogo, o pai conta ao filho que, após a unificação das trinos, Wakanda utilizou o *vibranium* para se desenvolver mais do que qualquer outra nação. Enquanto isso, do lado de fora, o mundo entrava em caos. Com este contraste posto, vemos que Wakanda entrou em paz já há muito tempo, graças ao Pantera Negra. As demais civilizações, no entanto, faziam o movimento contrário, de separação, disjunção, oposição. Fossem por território, recursos ou motivações religiosas, as guerras se tornaram uma constante ao redor da pacífica Wakanda, onde tudo se desenvolvia em união. De acordo com a narrativa, foi para se proteger que Wakanda se escondeu. É este movimento de assustar-se com o mundo e rapidamente voltar à caverna, fechar a porta e cerrar os olhos que nos remete a uma das respostas primordiais do imaginário à distinção entre o *eu* e o mundo. Pode-se separar, ligar ou, neste caso, confundir (DURAND, 2012) para lidar com a inevitável passagem do tempo e a chegada da morte.

O tempo, assim como no inconsciente coletivo, é um dos elementos centrais no filme. Não há uma progressão linear sobre os avanços técnicos de Wakanda. Ela parece ser assim desde sempre. A tecnologia, conforme é narrada de maneira mítica, ganha inclusive um caráter sagrado. Normalmente, ela se opõe ao divino, sendo a máxima expressão da fabricação humana e profana. Aqui, em contraponto, ela aparece misturada às ervas e demais elementos naturais – tudo se torna obra dos deuses. A tecnologia não distancia o humano wakandano das tradições – ela faz parte das tradições. Mais uma vez, a lógica da comunhão, da confusão, da mistura se faz presente naquilo que rege a construção narrativa da obra.

A mesma fusão entre sacralidade e tecnologia, entre passado e futuro se faz presente no laboratório de Shuri, que é localizado no interior da montanha que abriga os minérios de *vibranium*, provavelmente o ponto onde o meteoro se chocou com o solo. Ali, no ponto de origem de Wakanda, o futuro da nação é também desenhado. A tecnologia não profana a montanha sagrada. Pelo contrário, ela

potencializa a vontade dos deuses de tornar Wakanda tão poderosa e autossuficiente. “O cume da Montanha Cósmica não é apenas o ponto mais alto da Terra; é também o umbigo da Terra, o ponto onde começou a criação” (ELIADE, 1978, p. 30). Partindo dessa colocação de Eliade, podemos perceber que a montanha de *vibranium*, o ponto de origem da criação, também é um buraco que nutre aquele povo, como o umbigo descrito pelo autor. Ela faz a ligação com a *Terra Mater*.

Figura 18 - Exterior e interior da montanha



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

É interessante que o laboratório não se localiza no cume da construção, mas no interior do buraco. Sequer sabemos, ao longo do filme, o que há na porção externa da edificação. Parece não importar. O verdadeiro tesouro está escondido, no interior da terra. É quase como se olhássemos, de cima, para o magma do centro geológico, com o contraste de vermos um brilho azul, em vez dos habituais tons quentes de fogo. Aqui o brilho é das pedras preciosas. Não podemos deixar de ressaltar, remontando à história da África, que o continente serviu como território de exploração de recursos naturais, como metais, pedras preciosas – dentre elas o diamante – e o petróleo.

Além de possuir terras férteis para a produção agrícola, a África, é um dos continentes com grandes reservas de recursos naturais ainda por serem explorados, daí que o capital financeiro global vê a oportunidade para a sua acumulação e reprodução ampliada em escala global [...] Por causa da existência de enormes reservas de recursos naturais e quantidades de terras férteis, em pouco tempo, notou-se a emergência de uma nova (des)ordem territorial na África resultante do avanço massivo do capital financeiro corporativo (CATSOSSA, 2021, p. 313).

Dessa forma, percebermos a riqueza natural nas mãos de uma nação africana é um contraponto com os eventos históricos que presenciamos há séculos, em especial após a Conferência de Berlim, realizada entre 1884 e 1885, que oficializava a ocupação e exploração dos países africanos por parte de nações Europeias (CAPOSSA, 2005). Tal soberania wakandana só foi possível pela ocultação do território. Caso contrário, ao que parece, Wakanda acabaria por ter o mesmo destino de seus países vizinhos. Ou, em outra hipótese, se veria obrigada a entrar em guerra para proteger sua nação, e as consequências poderiam ser igualmente desastrosas. A paz na terra do Pantera Negra só se deu porque o mundo externo não pôde penetrar no interior da redoma, no centro da Montanha Cósmica. O solo permanece sagrado, intocado senão pelos iniciados, por aqueles que a deusa Bast autorizou e efetivamente guiou até centro do mundo.

Se o minério de *vibranium* responsável pela alta tecnologia fica no interior da montanha, para onde o filme nos guia visualmente, o mesmo não pode ser dito da erva-coração. O espaço onde os xamãs cultivam a planta tem uma localização incerta. Durante todo o longa, nunca somos expostos ao seu local dentro do reino. Somos apenas jogados diretamente para o interior da caverna. Se, como espectadores, temos o privilégio de cruzar a fronteira que divide Wakanda com o exterior, ver no mapa a região onde o país se ergueu e até mesmo mergulhar na montanha do centro do mundo, o segredo da erva-coração jamais nos é revelado. “O valor mágico e farmacêutico de certas ervas deve-se também a um protótipo celeste da planta, ou ao facto de ela ter sido colhida pela primeira vez por um deus” (ELIADE, 1978, p. 45). Em uma redoma de mistérios, há aquele que possui um caráter ainda mais iniciático, ainda mais obscuro. De fato, o local onde os Panteras Negras acessam o mundo espiritual, o plano cósmico, parece estar à parte do restante de Wakanda. Ele próprio já é um ambiente místico, quase uma antessala do mundo dos deuses.

Conectar-se com os ancestrais é uma prática importante da tradição *yorùbá*. Não é apenas com alguma divindade que se estabelece contato, mas também com os antepassados, aqueles que, mesmo após a morte, seguem influenciando e guiando os passos dos vivos. O último ancestral, isto é, o primeiro da linhagem remonta a algum dos *òrìṣà*, que acaba por representar toda a linha familiar de um sujeito. Não podemos deixar de perceber similaridades entre o primeiro Pantera Negra e *Ṣàngó*, o rei guerreiro que, diferente dos *òrìṣà* mais primordiais – lembrando que não há cronologia na mitologia, apenas uma anterioridade ontológica –, era um monarca

humano, que vivia entre as pessoas, mas que possuía poderes sobrenaturais. Por homologia, tanto o primeiro Pantera Negra quanto *Şàngó*, para além das suas narrativas de vida, parecem se originar da mesma lógica, que humaniza os poderes sagrados, divinos, numa figura central do seu grupo – ou que se torna central a partir do seu contato com o divino. T'Challa, dessa forma, é descendente dessa figura mítica, e carrega consigo o *àşę* de seu antepassado. Quando cada novo rei ingere a erva-coração e entra em contato com o plano espiritual, ele parece, ao mesmo tempo, incorporar seus ancestrais.

Se entramos em contato com o ritual mais sagrado de Wakanda, também somos apresentados ao mundo externo, onde qualquer sensação de sacralidade é deixada de lado, e nos colocamos nos ambientes mais mundanos e triviais. O contraste de sensações entre as cenas é grande. O deslumbramento com todos os mistérios do reino oculto dá lugar a um sentimento de espaço comum, de olharmos em volta e percebermos que já estamos acostumados com aquele mundo. Seja nas cenas em que T'Challa viaja para fora de Wakanda, seja naquelas protagonizadas por Killmonger, o mundo *real* não carrega nenhuma áurea divina. Na cena em que Erik e a equipe de Klaue assaltam o museu, inclusive, voltamos ao lugar comum da História em que as riquezas africanas estão expostas em espaços europeus. Eles já não estão mais no interior da montanha, no umbigo do mundo – eles foram levados à plena luz do dia, destituídos de toda sua sacralidade e transformados em peças profanas.

Os dois mundos, no entanto, vão cada vez mais se aproximando da colisão, conforme T'Challa descobre segredos do passado e Erik progride em sua missão. É exatamente na metade do filme que os dois polos se chocam. T'Challa vê o mesmo anel que seu pai lhe deu pendurado no pescoço de Killmonger, enquanto este utiliza o corpo de Klaue como moeda de troca para atravessar a fronteira Wakanda adentro. A partir desse ponto, a violência e a perversidade do mundo invadem a mente de T'Challa, ao mesmo tempo que a sacralidade entra no corpo de Erik. O Pantera Negra descobre as falhas do pai e, por consequência, de seu passado, que deixa de ser tão divino e começa a incorporar os defeitos humanos, e o primo estadunidense, por sua vez, participa dos rituais reservados apenas aos wakandanos – batalha pela coroa, ingere a erva-coração e viaja ao plano ancestral para se encontrar com o espírito de seu pai. Para além da individualidade dos dois personagens, Wakanda como um todo começa a estremecer, a mudar seus rumos pela primeira vez desde suas origens. E,

se o umbigo do mundo é também o *axis mundi* (ELIADE, 1978), a ponte entre o Céu e a Terra se movimenta neste momento.

A vingança começa a aparecer como tema central neste ponto do filme. W'Kabi permite a entrada de Erik em Wakanda porque ele vingou a morte de seus pais, trazendo o corpo do assassino Klaue. Erik, por sua vez, anseia por vingar o próprio pai, em uma instância mais pessoal, mas também todo o povo negro oprimido na diáspora. T'Challa, pelo contrário, parte da decepção com o pai para buscar uma redenção de seus ancestrais, do reino e de si mesmo. Sua eventual derrota em batalha contra o primo esboça essa fraqueza que o personagem enfrenta. Suas bases ruíram, e ele não tem mais onde se apoiar. É como se a conexão sagrada com os antepassados e, em última instância, com os deuses fosse cortada. Ali, talvez pela primeira vez na vida, ele se viu apenas como um indivíduo, separado de tudo o que o envolvia. Essa constatação, como já observado por Durand (2012), é justamente aquilo que dá origem ao sagrado e ao medo do desconhecido, do tempo, da morte. T'Challa acaba por efetivamente encarar esse precipício, não só na queda de seu corpo em direção ao mar, mas também na queda de sua alma. Como já apontamos, é típico da lógica disjuntiva, do regime esquizomórfico das imagens essa movimentação de sentidos direcionados para a separação do *eu* e do *outro*, do interno e do externo. A continuidade espiritual que o Pantera Negra sentia de seu pai e daqueles que vieram antes dele se dá, justamente, quando ele percebe que o pai era um ser humano, falho e com atitudes contestáveis. Até então, ele era mais uma entidade do que um homem. Agora, com a descoberta dos segredos, T'Challa percebe que se o seu ancestral era humano, ele também é.

Vemos, então, os antagonistas se encaminharem, novamente, para rumos opostos. Se antes T'Challa consagrava o sagrado e Erik figurava o mundo profano, a partir da metade do filme o primo estadunidense chega cada vez mais perto de Wakanda, a *Terra Mater*, cumpre os rituais, reatualizando os mitos conforme fizeram os deuses, e chega ao mesmo ápice que T'Challa no início da obra, a viagem espiritual para o plano ancestral. Desse momento em diante, é ele que carrega o manto do Pantera Negra, e o suco da erva-coração corre em seu sangue, presente dado diretamente pela deusa Bast *in principio*. Ele passa a se conectar com o sagrado e a se distanciar do mundano. Ao mesmo tempo, T'Challa passa pela desconexão com suas crenças, perde o manto de Pantera Negra, o posto real e a erva-coração. Ele se despe de tudo aquilo que era sagrado, e acaba por morrer como qualquer homem,

rumando cada vez mais para o profano neste arco da narrativa. O próprio xamã de Wakanda, Zuri, é assassinado por Erik. Retomando a fala de Hampâté Bâ, a morte de um ancião é como uma biblioteca que se queima (POLI, 2020). O representante da tradição ritual de Wakanda morre junto com o mito diretor que governava o seu povo. A materialidade do seu trabalho sagrado também é destruída logo em seguida, quando Erik ordena que se queime toda a plantação de erva-coração. Tudo se pontua, por fim, através da rápida cena em que o novo rei caminha em direção ao trono, com a câmera de cabeça para baixo. Tudo se inverteu em Wakanda, e já podemos sentir que nada poderá voltar a ser como antes. A ruptura, seja qual for seu desfecho, é para sempre aqui.

Mas aquilo que se inicia como um ritual de destruição pode, na verdade, se mostrar um ritual de renovação – não sem antes evocar os sentimentos de luto, angústia, medo e fuga. E é com essas sensações que a família de T'Challa foge do reino após sua morte. Como que guiados pelos deuses, no entanto, eles caminham justamente para o mesmo lugar para onde a correnteza levou o corpo do rei derrotado, nas montanhas frias dos Jabari. Nesta sequência que, conforme destacamos na seção anterior, é o ponto chave da obra, há uma série de transformações que dão origem à grande renovação:

1) No prólogo, somos apresentados à mítica separação das tribos de Wakanda e Jabari. Desde os tempos originais, ambas jamais entraram em comunhão. Pela primeira vez, neste ponto, o líder Gorila se une ao líder Pantera. Os Jabari são responsáveis pela salvação de T'Challa. Mesmo no mento em que a erva-coração é oferecida a eles, bem como o reino como um todo, M'Baku recusa e leva a família até o local onde T'Challa está sendo mantido vivo pela neve. Se foi nas montanhas da Pantera que o Pantera Negra nasceu pela primeira vez e em todas as reatualizações seguintes, agora é nas montanhas do Gorila que ele irá renascer. Para além do acordo político entre os dois governantes, é como se houvesse ali, também, o inédito acordo entre a deusa Bast e o deus Hanuman, que desde os primórdios não entravam em paz. Há uma junção divina no ritual ali praticado.

2) A terra de coloração quente que encobriu T'Challa no primeiro ritual da erva-coração agora é substituída pela fria neve, água em estado sólido – o mesmo elemento que o levou até aquelas montanhas. A destruição do fogo de Erik se contrapõe à renovação promovida pelas águas em suas diferentes formas. Na mitologia *yorùbá*, as águas possuem, de fato, o poder sagrado de renovação. Não à

toa é ao mar e aos rios que os praticantes recorrem quando um ciclo se fecha e outro se abre no lugar. Dentro desta mitologia, encontramos os princípios masculino e feminino da criação. “O princípio feminino [...] se relaciona à terra e às águas nela contidas, ao poder de gestação, do interior da terra e das águas, e ao corrimento menstrual, *ohum-omobirin*” (LUZ, 2013, n.p.). Seja da terra ou da água, ou até de uma combinação entre as duas – como é o caso da lama *Ìpòrí* –, nasce algo novo.

3) O elemento circular também evoca a lógica do tempo cíclico, bem como a formação em roda e dos movimentos circulares nos rituais *yorùbá*, já destacados no capítulo anterior. No meio da roda se põe na horizontal, em contato total com o solo, o corpo do Pantera Negra e, em forma de círculo, aqueles que proferem os cânticos para os deuses e os ancestrais o envolvem. A prática ritual de incorporação dos *òrìṣà* aparece com bastante força na cena. Ao fim do ritual, um novo ciclo sempre se inicia. Foi assim com T’Challa no início do filme, com Erik na sua coroação, e tudo se repete neste terceiro momento, em que T’Challa volta à vida.

4) No plano espiritual, os ancestrais de T’Challa estão prontos para recebê-lo, mas ele pela primeira vez os confronta, questionando o pai sobre suas atitudes do passado. Ele então recusa o chamado e decide voltar ao plano mortal, com a intenção de corrigir os erros do pai e de se tornar um rei melhor do que ele. A renovação aqui é mais pessoal. T’Challa rompe a continuidade com seus antepassados e resolve construir sua própria identidade, tomar suas próprias decisões, a despeito das milenares tradições de Wakanda.

Há um novo confronto entre os primos, mas dessa vez o espírito de T’Challa é outro. Ele renasceu quase que como uma outra pessoa. Do ponto de vista mítico, é como se os deuses precisassem que ele morresse para voltar transformado. Sem a destruição não poderia haver reconstrução, revolução. Dessa forma, reafirmamos que o mito cosmogônico apresentado no filme é acompanhado de um mito escatológico, que prescindem do fim de tudo para gerar um novo começo. *Ikú*, *òrìṣà* da morte, é também o *òrìṣà* responsável por trazer à Terra o material do nascimento dos humanos, o único que teve coragem de separar as partes da lama do *Òrun* para, no fim da vida de cada indivíduo, reagrupar as duas metades. Na lógica *yorùbá*, a morte e o nascimento estão ligados pela mesma força mítica, pela mesma entidade cósmica. O *schème* de ligação, assim, aparece com bastante expressividade neste ponto.

No duelo final, os antagonistas – que, neste momento, caminham simbolicamente cada vez mais para perto um do outro, em vez de se oporem de fato – descem para o centro da Montanha Cósmica, do umbigo do mundo. É exatamente no centro da criação que a morte de um deles deve fatalmente ocorrer. “O acesso ao «centro» corresponde a uma consagração, a uma iniciação; a uma existência, ontem profana e ilusória, sucede agora uma nova existência, real, duradoura e eficaz” (ELIADE, 1978, p. 33). Voltar às origens, ao centro é, ora, aquilo que movimenta o Afrofuturismo. É ali, retornando ao ponto onde tudo começou, em tempos imemoriais, que seremos capazes de projetar novos futuros.

Enquanto o *axis mundi* permanecer oculto, no entanto, essa retomada não se faz possível. A busca pelas raízes encobertas pela terra impede, ou pelo menos dificulta, a imaginação para novos ramos. Somente ao encontrar e se conectar com essas fundações ancestrais é que o sonho do florescer se manifesta. Assim, somente quando tanto T’Challa quanto Killmonger são derrotados, o renovado Pantera Negra surge, harmonizando as lógicas movimentadas por ambos os personagens, e finalmente quebrando o tabu e abrindo Wakanda para o mundo externo. As coerções sociais, no entanto, também entram na negociação e, como vimos, essa abertura não é total. Ela é unilateral, mantendo o Monte Sagrado em segredo, mas emanando as potências da nação para aqueles que precisam dela fora do solo sagrado.

Conforme aponta Durand (1985), há sempre um mito diretor que predomina e governa, acompanhado por pelo menos outro mito emergente, que começa a se estabelecer e retira o posto do mito anterior, já desgastado. Esse movimento fica claro no desenrolar de Pantera Negra. O mito diretor da lógica mística entra em declínio e, posto à prova pela lógica disjuntiva, dá lugar a um novo mito, o da lógica dramática. Como trajeto antropológico, a obra parece oferecer como solução, em termos do imaginário, a conciliação, a harmonização, a negociação, o terceiro incluído. Ambas as lógicas do regime noturno – a mística e a dramática – aparecem para nós como predominantes na mitologia *yorùbá*, conforme observamos nas suas manifestações através dos rituais. O Afrofuturismo, dessa forma, para além de um movimento estético e político, também acaba por movimentar as lógicas da noite em contraponto à clara vigência do regime diurno no cinema de massas ocidental. Levando em conta o contexto em que o filme é lançado, e as discussões sociais que ele aborda e pauta, faz-se importante, como postulado pela própria Teoria Geral do

Imaginário, nos debruçarmos também sobre as forças coercitivas que se dinamizam na obra, o que faremos na seção seguinte.

4.4 (AFRO)FUTUROS POSSÍVEIS EM *PANTERA NEGRA*

Após um gradual processo de imersão, no qual as pulsões foram ganhando cada vez mais manifestações dentro da análise da obra, agora é necessário emergir, voltar à superfície, carregados dos múltiplos sentidos que absorvemos ao longo das últimas seções, e olhar para as consequências que essas movimentações dos mitos tensionam e dinamizam no filme dentro de seus contextos históricos e sociais. Afinal, a tópica sociocultural, em sua relação com a tópica pulsional, faz surgir o jogo que compreende o imaginário. Para falar do seu contexto, no entanto, não retomaremos aquilo que envolve sua produção, seu lançamento e nem a recepção do público. Nosso foco está no filme em si, e as manifestações culturais e sociais que embasam a obra aparecem no seu próprio conteúdo, para o qual olharemos uma última vez. Apesar da repetição, a perspectiva que adotaremos a seguir para as cenas que já visitamos uma, duas ou várias vezes será focada nas referências que o filme movimenta sobre o histórico negro nos Estados Unidos e na África, o racismo, as discussões étnicas etc.

Após o prólogo, somos levados a Oakland, nos Estados Unidos. A cidade californiana, em 1966, foi o local de origem do Partido dos Panteras Negras (CHAVES, 2015). Ali, no ano de 1992, o super-herói Pantera Negra, na sucessão de T'Chaka, pousa sua nave e se encontra com seu irmão, um espião de Wakanda infiltrado no país. Em um apartamento simples, dentro de um bairro periférico da cidade, N'Jobu conspirava para acabar com os racistas do país, bem como os reais fundadores do Partido cerca de trinta anos antes. A sensação é de que o tempo passou, mas nada mudou. Os negros dos guetos continuam tendo que se esconder e planejar formas de combater a opressão branca, sem qualquer suporte institucional e governamental. No início da década de 1990, a população negra no país estava em crise social e econômica. Retomando a citação de Nelson Jr. (1997, p. 10), os negros encaravam “[...] uma taxa de pobreza de mais de 40%; taxas de desemprego duas vezes superiores às dos brancos; [...] a renda familiar média de 58% da renda familiar média branca”. Três anos após à data da cena, em 1995, ocorreria a *Million*

Man March, um dos mais importantes eventos da história negra nos Estados Unidos, conforme explicamos na seção 2.1.1.

Dentro do apartamento, N'Jobu e Zuri assistem a um noticiário que parece tratar sobre mais um caso de violência policial contra negros. Na mesa, há armas de alto calibre e mapas da cidade. Quando o Pantera Negra chega, a trilha de *hip hop* dá lugar ao som de instrumentos tribais. T'Chaka relata que um homem branco, Ulysses Klaue, invadiu Wakanda, roubou *vibranium* e conseguiu escapar. A situação da África negra de invasão por parte dos brancos ocidentais em busca de recursos é uma das maiores crises do continente, que marcam profundamente a história negra de um modo geral. Aqui, a situação se repete, apenas sintetizada na figura de um único homem. A diferença, no entanto, é que Wakanda possui tecnologia superior a qualquer outra nação do mundo, o que impediu o país, em toda a sua história, de ter seu território explorado por estrangeiros e seu povo subjugado. Dessa forma, a invasão de Klaue causa estranheza e levanta suspeitas. Foi N'Jobu, de fato, que ajudou o contrabandista, traindo o irmão e seu povo de Wakanda, para ajudar seus irmãos e seu povo no mundo. Diferente do rei, ele viveu tempo suficiente no lado de fora para sentir na pele o que seus pares sofrem diariamente. Assim como os membros do Partido dos Panteras Negras, seus ideais o fariam tomar qualquer medida para combater o racismo estrutural. Agarrar-se na esperança de resolver o conflito com diálogo e pelas vias legais, como sugeria Martin Luther King Jr., não parecia uma opção plenamente viável.

Avançando para o tempo presente, somos então introduzidos a T'Challa. É interessante notar que sua primeira aparição é em um ataque a homens negros africanos. O personagem parece não distinguir os diferentes povos e etnias do exterior de Wakanda. Para ele, há apenas os que estão do lado de dentro e os que estão do lado de fora. Ainda que estes homens fossem sequestradores, a missão do Pantera Negra nada tinha a ver com as vítimas que eles transportavam, mas com uma outra personagem wakandana, Nakia, a quem ele precisava avisar da morte de seu pai, o rei T'Chaka. A espiã, por sua vez, sempre se mostra muito mais preocupada com os problemas que ocorrem do lado de fora da redoma do que com as questões internas. Ela sabe que existem diversas violências acontecendo contra o povo africano e afrodescendente, e que Wakanda dispõe dos meios para ajudar. Diferente de N'Jobu e Killmonger, sua forma de combater o racismo vai pela via de fornecer as ferramentas, em vez de aniquilar os brancos. Tanto ela quanto eles vivenciam o

mundo exterior, e têm urgência para resolver os problemas. Aqueles que raramente saem dos muros, no entanto, como T'Chaka e T'Challa, não conseguem se conectar com as dores de seus iguais. É como se ignorar o racismo fosse mais fácil do que combatê-lo. Essa atitude, inclusive, é alvo de crítica de várias articulações dos movimentos negros, especialmente quando parte de outros sujeitos negros.

Quando finalmente adentramos no reino de Wakanda, é quase tentador esquecermos dos problemas de fora, realmente. O país é uma verdadeira utopia afrofuturista, onde o racismo estrutural não consegue penetrar. Nos faz imaginar uma África e, por consequência, uma origem negra diferente daquela à qual estamos acostumados, que traz apenas estereótipos e preconceitos de miséria, subdesenvolvimento e escassez. Como apontou a autora Chimamanda Ngozi Adichie (2019, p. 14), “A história única cria estereótipos, e o problema com os estereótipos não é que sejam mentira, mas que são incompletos. Eles fazem com que uma história se torne a única história”. Repetir uma única história inúmeras vezes, ao longo de várias décadas, nos impediu de imaginar uma África diferente de qualquer coisa que esteja fora do estereótipo criado sobre os países do continente. A autora ainda complementa:

É claro que a África é um continente repleto de catástrofes. Existem algumas enormes, como os estupros aterradores no Congo, e outras deprimentes, como o fato de que 5 mil pessoas se candidatam a uma vaga de emprego na Nigéria. Mas existem outras histórias que não são sobre catástrofes, e é muito importante, igualmente importante, falar sobre elas (ADICHIE, 2019, p. 14).

A criação de um lugar, de uma história como Wakanda vai na contramão da história única criada sobre os africanos. Ali, os negros podem se imaginar descendentes do povo mais avançado do mundo. “Quando rejeitamos a história única, [...] reavemos uma espécie de paraíso” (ADICHIE, 2019, p. 16-17). Este paraíso se materializa diante de nossos olhos através da obra de Ryan Coogler, e levanta infinitas possibilidades de como reimaginar o passado (ou redescobri-lo, visto que, de fato, existiram vastos reinos, com avançadas tecnologias no continente africano, muito antes da chegada dos europeus) e sonhar com o futuro.

Um elenco majoritariamente negro, inclusive, corrobora com essa construção de histórias múltiplas. Normalmente, as produções contam apenas com um ou dois personagens negros, fazendo-os cair em estereótipos, como os únicos

representantes da negritude na obra. Um estudo³⁹ realizado pela University of California (UCLA), em 2021, revela que a distribuição de personagens brancos nos filmes de Hollywood foi de 58% em 2020, enquanto a distribuição de negros foi de 19,4%. Conforme o número de papéis negros aumenta em uma obra, também aumentam as possibilidades de se construir uma diversidade de histórias para cada personagem. É claro que não basta a representatividade numérica – o roteiro e a direção também precisam romper com estigmas de raça que limitam a representação negra no cinema estadunidense. Em *Pantera Negra*, temos diferentes visões dentre os personagens. Erik e seu pai apresentam uma visão de violência e vingança contra os brancos opressores, T'Challa e seu pai ignoram os problemas do lado de fora de Wakanda, Nakia tem como objetivo auxiliar aqueles que precisam da ajuda do reino, W'Kabi se mostra avesso a qualquer abertura do país, Shuri se concentra nas inovações tecnológicas, enquanto Zuri preserva as tradições ancestrais. E ainda podemos citar outros personagens, menos centrais da obra, que também manifestam visões distintas sobre as questões da trama.

Figura 19 - Capital de Wakanda



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Na sua estética arquitetônica, a capital de Wakanda é visivelmente diferente das grandes metrópoles do mundo ocidental. Formatos inusitados de prédios, cores vibrantes, referências a texturas e padrões típicos das regiões centrais da África se misturam a estruturas metálicas, trens levitando e toda a sorte de instrumentos sci-

³⁹ Disponível em: <<https://socialsciences.ucla.edu/hollywood-diversity-report-2021/>>. Acesso em 07/12/2022.

fi futuristas. Além disso, a cidade é repleta de árvores, e a luz solar incide majestosamente em toda a superfície urbana. As preocupações levantadas pelas ficções científicas distópicas, de destruição da natureza, poluição do ar, chuva constante e claustrofobia urbana não aparecem aqui. Pelo contrário, o cenário é de otimismo, no qual o progresso tecnológico não entra em conflito com a preservação dos recursos naturais e culturais. E, diferente de outras obras, em que a utopia acaba se revelando uma distopia disfarçada, até o fim da obra mantemos a noção de que Wakanda vive uma realidade utópica. Os problemas que surgem na trama são sempre em relação ao externo.

Ainda assim, no entanto, com exceção de duas cenas curtas, não temos contato com o povo do país. O foco se mantém sempre na realeza e naqueles que vivem à sua volta. No momento em que T'Challa conversa com Nakia no meio da cidade, de fato, temos alguns planos que mostram a população daquele espaço feliz e em paz, mas isso é só o que o filme nos apresenta. Talvez pudéssemos entrar um pouco mais a fundo na vida cotidiana do país, mas essa não parece ser a ideia do filme. Mais uma vez, a obra possui muito mais um caráter inspiracional e propositivo, como costumam ser as produções afrofuturistas. Neste caso, permitir aos espectadores negros e negras se imaginarem no lugar da realeza de Wakanda é movimentar sonhos coletivos de uma população que raramente se vê ocupando essas posições. A intenção não está em propor um ideal de cidade, de organização política, de estrutura urbana. Esses elementos são apenas contextos narrativos para propor novas visões sobre o dilema racial no mundo real. A inversão de valores, que substitui a ideia do africano enquanto incivilizado, primitivo, coloca uma nação africana no topo do progresso humano. Segundo Achille Mbembe, “o colonialismo foi um projeto de universalização, cuja finalidade era ‘inscrever os colonizados no espaço da modernidade’” (ALMEIDA, 2020, p. 27).

Saindo do reino, voltamos ao mundo externo, mais especificamente no Reino Unido, onde Erik conversa com a especialista de um museu que exhibe artefatos tribais africanos em seus salões. A funcionária avisa que os itens não estão à venda, mas ele rebate: “Como você acha que seus ancestrais conseguiram isso? Acha que pagaram um preço justo? Ou só pegaram, como pegam todo o resto?”. Esta é, sem dúvida, uma das falas mais emblemáticas do personagem no que diz respeito à reparação histórica. Além dos recursos naturais e da escravidão, a Europa também foi responsável pelo saqueamento cultural africano. Seja na inibição de sua

manifestação nos países ocidentais, como já discutimos anteriormente, seja na intervenção dentro dos próprios países. Desde a Conferência de Berlim, em 1985, até a reconquista das independências, na década de 1960 (VISENTINI *et al.*, 2013), as culturas dos países africanos foram sofrendo severas supressões, invadidas por culturas europeias. As riquezas tradicionais, muitas vezes artefatos sagrados, se transformaram em obras de apreciação em museus ocidentais, esvaziadas de seus sentidos.

Na cena, ao confrontar a personagem, ela pede que Erik se retire, e os seguranças, que desde o início da cena acompanhavam o homem de perto, se aproximam ainda mais. O detalhe quase sutil da vigilância também é uma pauta relevante dentro dos discursos antirracistas. Segundo um estudo da The State of Racial Profiling in American Retail, publicado pela DealAid⁴⁰ em 2022, 90,2% das pessoas negras nos Estados Unidos já se sentiram perseguidas por seguranças e funcionários em lojas. Dentre eles, 75,5% relatam ter sido perseguidos e observados de perto, e 19,7% chegaram a ser acusados de roubo. Sobre a diferença no serviço, 50,3% dizem receber um tratamento diferente do que pessoas de outras etnias. Um dos testemunhos relata o seguinte: “Eu estava em uma loja de calçados. E ouvi o anúncio pelo interfone para a segurança 'rondar' pelo andar. E a próxima coisa que eu percebi era que havia seguranças perto de mim por todos os lados”⁴¹. Casos como esse, como confirmam os dados da pesquisa, não são raros.

⁴⁰ Disponível em: <<https://dealaid.org/research/racial-profiling-in-retail>>. Acesso em 08/12/2022.

⁴¹ Tradução nossa. No original em inglês: “I was in a shoe store. And I heard the announcement over the intercom for security to ‘Walk’ the floor. And next thing I knew I had security near by me on every side”. Disponível em: <<https://dealaid.org/research/racial-profiling-in-retail>>. Acesso em 08/12/2022.

Figura 20 - Erik vigiado por seguranças no museu britânico



Fonte: Black Panther, Marvel Studios, 2018.

Cenas como essas no filme contextualizam a vivência de cada um dos protagonistas, situando seus ideais em suas experiências com o mundo. T'Challa nunca teve um contato frequente com brancos, nem com as manifestações do racismo. Erik, por outro lado, cresceu com a violência racista à sua volta, e aprendeu a odiar os brancos, seus opressores. A biografia de cada um, bem como a história que cada personagem representa, os encaminha para seus projetos de futuro. Erik personifica a história real do nosso mundo, marcada pelo colonialismo, escravidão e racismo estrutural, enquanto T'Challa personifica a história alternativa criada pela obra, uma história onde uma parte do povo negro foi protegida de todos esses processos. No fim, ambas surgem como inviáveis para se pensar o futuro, dentro daquilo que o filme propõe. É preciso uma terceira via, que surge com o renascimento de T'Challa, após o personagem, finalmente, se deixar “invadir” pelo mundo externo, percebendo que os muros que o protegiam também o cegavam. Desse ponto em diante, ele começa a construir um novo futuro, um futuro possível para as populações negras afrodiaspóricas.

Os personagens se opõem, então, não apenas como antagonistas narrativos, mas a partir também dos discursos que carregam na obra. Do ponto de vista de Erik, o mundo já está tão estragado que não existe possibilidade de reparação. É preciso começar de novo, derrotando os brancos e colocando os negros no poder. Dentro dessa lógica, é como se, ao se organizar em sociedade, a humanidade fatalmente deva cair em um sistema de opressão, variando apenas qual grupo é o opressor e qual é o oprimido. Não cabe aqui imaginar um sistema novo. Como já bem pontuou

Paulo Freire (1987), quando a educação não é libertadora, o sonho do oprimido é se tornar um opressor. O pessimismo de Erik o impede de sonhar com qualquer futuro promissor, com qualquer alternativa que não acabe por repetir os mesmos erros do passado. Ele já espera a extinção negra e, portanto, luta com todas as forças e ferramentas para evitar o fim trágico, exterminando seu algoz antes que ele o extermine. O que parecia vingança pode ser também autopreservação. O fato é que, enquanto T'Challa nunca conheceu o racismo, Erik nunca conheceu nada além disso. Em contraste ao discurso afrofuturista, o personagem traz consigo o afropessimismo, termo detalhado por Frank B. Wilderson III (2021, p. 16) da seguinte forma:

Se, como afirma o afropessimismo, negros não são sujeitos humanos, sendo, em vez disso, estruturalmente suportes inertes, ferramentas para a execução das fantasias e dos prazeres sadomasoquistas dos brancos e dos não negros, então isso também significa que, num nível mais alto de abstração, as afirmações de humanidade universal [...] são prejudicadas por uma meta-aporia: uma contradição que se manifesta sempre que se observa a sério a estrutura do sofrimento dos negros em comparação com a estrutura supostamente universal de todos os seres autoconscientes.

Para T'Challa, em contraponto, não há sistema de opressão. Seja na primeira parte do filme, em que ele nega os problemas do mundo externo, seja na última parte, em que ele propõe uma solução conciliadora, o personagem não movimenta a lógica opressiva. Há, no que é proposto pelo filme, uma terceira via possível para o combate ao racismo e às desigualdades causadas pelos eventos históricos. É interessante entrarmos em contato com um mundo em que não existe racismo, em que o passado foi gentil com os corpos negros. Apesar de utópico, nos permite sonhar com as possibilidades que viriam caso os acontecimentos do passado fossem diferentes, ou com aquilo que podemos construir para o futuro.

Com a solução final do filme, no entanto, ficamos alertas para a materialidade do mundo. É estimulante e inspirador sonharmos com uma realidade menos cruel, mas isso não apaga a crueldade do mundo concreto no qual vivemos. Por outro lado, viver nesse mundo sem a capacidade de imaginar alternativas melhores é igualmente perigoso. Mais uma vez, é no jogo entre as coerções sociais e as pulsões inconscientes que se faz o imaginário. Imaginar (ou sonhar com) um mundo diferente do concreto é uma das forças motrizes que nos leva a agir em prol da realização desse sonho. Uma sociedade sem sonhos é tão sem futuro quanto um devaneio sem realização nenhuma. Conforme pontou Womack (2013, p. 13),

“Afrofuturismo é uma intersecção entre imaginação, tecnologia, futuro e libertação”.⁴²

A solução final do filme, portanto, pode até ser um pouco anticlimática para os padrões hollywoodianos. Talvez nosso desejo fosse de ver Wakanda abrindo seus portões e mudando o mundo por completo, transformando o universo utópico de dentro de seus portões na realidade do planeta inteiro. Mas voltando para o mundo de fora da ficção, sabemos que não existe uma Wakanda, que poderia distribuir seus recursos para salvar os oprimidos de uma vez por todas. Um centro de auxílio internacional em Oakland, no entanto, é algo mais próximo da nossa realidade – uma ideia que pode efetivamente inspirar coletivos, ONGs, instituições e até governos. Depois de duas horas de sonhos fantásticos, encerrar com uma solução concreta é algo necessário para os problemas concretos que enfrentamos todos os dias. A luta antirracista não pode esperar o futuro longínquo de Wakanda, ela precisa ser feita através de ações práticas, inspiradas pela imaginação poética que não se deixa cair, apesar dos contextos, em um pessimismo sem saída.

E a resposta do regime dramático nos leva para uma alternativa de combinações, pois é no intercâmbio pacífico entre culturas diversas que a humanidade se desenvolve positivamente. Wakanda pode até ter alcançado o avanço tecnológico mais potente do mundo, mas sem as trocas culturais, isolada das outras nações, ela estava fadada à estagnação. Somente no momento da abertura ao diverso é que os movimentos de transformação são feitos. Não à toa, foi no intercâmbio de ideias e experiências com diferentes personagens, em especial com Erik, que T’Challa se transformou, se possibilitou criar algo inédito. O sentido de *Pantera Negra*, portanto, não discorre somente sobre o futuro das comunidades negras, mas de toda a humanidade que, para formar novos futuros, precisa incluir sujeitos plurais – precisa incluir a negritude.

⁴² Tradução nossa. No original em inglês: “Afrofuturism is an intersection of imagination, technology, the future, and liberation”.

5 ENCERRAMENTO PARA NOVOS TEMPOS

Eu inicio esta pesquisa relatando que, em 2018, eu estava na sessão de estreia de *Black Panther* nos cinemas, vendo se concretizar os sonhos que, naquele momento, adotavam o nome de afrofuturistas. Quatro anos depois, durante a escrita da análise desta dissertação, eu fui à sessão de pré-estreia de *Black Panther: Wakanda Forever* (2022), a sequência do primeiro longa-metragem. Evidentemente, não houve espaço para inserir qualquer menção ao novo filme neste trabalho, mas julguei relevante apontar os sentimentos que me atravessam nesses dois momentos, e na sincronia existente no encerramento desses ciclos. O segundo filme se inicia com uma homenagem a T'Challa e ao ator que deu vida ao personagem, Chadwick Boseman, que faleceu em agosto de 2020, aos 43 anos, vítima de um câncer⁴³. No longa, o personagem T'Challa morre nos primeiros minutos, sem vermos sua figura, apenas sua irmã, Shuri, tentando descobrir uma cura para a sua doença. A seguir, acompanhamos o funeral do rei. No final, a homenagem continua, quando Shuri queima as roupas que usou no ritual funerário, permitindo-se encerrar este ciclo do luto. *Pantera Negra* é, afinal, uma obra sobre ciclos.

Não sabemos qual seria o destino de T'Challa e de Wakanda caso seu ator principal tivesse sobrevivido ao câncer, mas o fato é que o primeiro filme encerra seu próprio arco narrativo. Retomando a pergunta de pesquisa – que perspectivas possíveis o cinema nos apresenta dentro da visão afrofuturista? –, pudemos identificar que, através da análise de *Pantera Negra*, o filme de maior expressão afrofuturista até o momento, essas perspectivas são múltiplas, mas nem todas nos levam ao futuro utópico de Wakanda. Tivemos pelo menos três grandes abordagens: a primeira se baseia na ilusão de uma paz universal, que ignora os problemas reais do racismo para se apoiar em uma visão negacionista e descolada da realidade, que tenta apagar as diferenças sem que elas de fato desapareçam; a segunda é uma ideia de aniquilação, pautada pela oposição, pela disjunção, que leva a um eterno combate entre opressores e oprimidos, sem conciliação possível; e a terceira, que aparece como solução do filme, tem como base a harmonização, a negociação, através de ações que possam reparar os danos históricos e igualar os sujeitos, sem ignorar as diferenças existentes, sem misturar tudo como uma coisa só. Wakanda abre seus

⁴³ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/cinema/noticia/2020/08/28/chadwick-boseman-morre-apos-lutar-contra-cancer.ghtml>>. Acesso em 09/12/2022.

recursos para quem precisa, para os negros, que tiveram suas oportunidades barradas, e não para o mundo inteiro. A separação se mantém para que se busque consequências justas.

Retornar ao ponto de origem para se pensar o futuro é algo que, ao nosso entender, só se mostrou possível, apesar de todas as coerções históricas jogando contra, justamente devido à persistência mitogênica, atualizada pelo trajeto antropológico das imagens. Se no futuro progressista branco não há espaço para a negritude e suas tradições ancestrais, no Afrofuturismo não existe futuro sem que o passado se faça presente. Esse resgate cultural, apesar de tomar uma expressividade maior apenas no século XX, sempre movimentou as comunidades negras em diáspora. Conforme apontamos, a lógica mítica *yorùbá* dinamizou, mesmo sem que seus sujeitos percebessem, as organizações sociais e culturais dos negros nos Estados Unidos. A fé em Cristo ou nos *òrìṣà*, do ponto de vista mítico, fez pouca diferença, já que as forças pulsionais que se apresentavam através deste ou daquele substantivo eram as mesmas.

A lógica de rituais em roda, os movimentos circulares, o culto aos alimentos, a sacralização dos ancestrais e outros elementos que pontuamos aparecem em *Pantera Negra*, demonstrando uma lógica afrodescendente para a construção de sentidos sobre a coletividade negra. Novamente, os nomes pouco importam. Se a deusa Bast é a entidade suprema *yorùbá Olódùmarè*, ou se T'Challa é a personificação de *Ṣàngó* ou não, o que importa é percebermos as forças míticas que se manifestam nos personagens e na obra como um todo. E a lógica mitogênica *yorùbá* se mostrou central no desenvolvimento simbólico do longa-metragem.

Uma lógica em especial se fez mais presente, a da comunhão. Seja na cosmogonia wakandana, quando o primeiro Pantera Negra reúne as tribos, seja no aspecto afrofuturista, unindo num só tempo o passado primordial e o futuro longínquo, ou na figura de T'Challa, que mistura tradição sagrada e tecnologia humana. A lógica da comunhão rege a obra do início ao fim, culminando no discurso do rei na ONU, em que ele propõe que as nações do mundo trabalhem como uma só tribo. Retomando as noções apresentadas por Durand (2012), a importância atribuída a alguns símbolos e sistemas corrobora com essa noção. A erva-coração, que possui propriedades misteriosas e age na ingestão, ato tão sagrado que só aparece nestes momentos durante todo o filme; a caverna, que abriga os segredos de Wakanda e suas pedras mais preciosas; o ventre da *Terra Mater*, para onde é

preciso retornar nos momentos chave da história; a noite, que mistura, envolve, torna tudo indistinguível, período de predomínio do Pantera Negra, o herói noturno. No fim, a própria figura da mulher, tanto nas personagens femininas que fazem T'Challa renascer, quanto os elementos da água que o levam a esse retorno.

Ainda no regime noturno, encontramos também a lógica da ligação que, embora ganhe mais força apenas nos momentos finais da história, é aquilo que possibilita a resolução da trama. Os símbolos e sintemas da estrutura sintética se manifestam constelando-se na obra. A ideia de iniciação, através dos rituais de renovação praticados em Wakanda, em especial no rito da erva-coração, que enterra o Pantera Negra para que ele possa ressurgir após seu contato com os ancestrais, prática reservada apenas aos iniciados; o duas-vezes renascido, conforme T'Challa renasce quando assume o trono no início do filme e renasce de novo, após ser derrotado por Erik; o messias (T'Challa); a pedra filosofal (*vibranium*); o deus plural (na união de Bast com Hanuman). Vários elementos se unem por homologia dentro da lógica dramática das imagens.

O regime diurno não fica de fora, mas aparece como a lógica a ser combatida. As armas nas quais Erik desejava transformar o *vibranium*; a oposição entre o céu (Wakanda) e o inferno (o mundo externo); o superior (opressor) e o inferior (oprimido); o manchado (os problemas do mundo externo); a queda movimentada pela guerra contra os brancos; o abismo onde ocorre a derrota de T'Challa, levando Erik ao cume. Esses e outros sintemas heroicos aparecem também com uma força expressiva, a inclusive necessária para que a passagem do místico para o dramático pudesse ser feita. Sem as rupturas trazidas por Erik, Wakanda continuaria em seu fluxo ininterrupto. Somente no jogo entre o externo e o interno é que a negociação final pôde surgir.

Pantera Negra, assim, se tornou um marco cinematográfico não apenas dentro do movimento afrofuturista, mas do próprio cinema negro, conseguindo articular questões sociais e culturais do racismo na contemporaneidade com aspectos tradicionais e sagrados de origem africana. Apesar disso, entendemos que um único filme, por mais expressivo que seja, não tem como representar o movimento como um todo. O Afrofuturismo, mesmo se fizermos o recorte apenas do cinema, possui diversas abordagens, que contam com a visão criativa e crítica de diferentes autores e diretores. Para que pudéssemos fazer um mergulho com mais profundidade na obra, optamos por eleger apenas um longa-metragem para a

análise, mas outras pesquisas que se debrucem sobre outras obras ainda se fazem necessárias, principalmente para ampliar as perspectivas sobre as imagens simbólicas sobre o negro que o Afrofuturismo no cinema pode movimentar.

Além disso, o próprio trabalho de análise sobre *Pantera Negra* não se esgota por aqui. Conforme já pontuamos, nossa análise se dedicou somente ao conteúdo da obra, deixando em aberto pesquisas que se dediquem aos aspectos de produção e recepção do filme, por exemplo. Julgamos essencial entender, também, que impactos *Pantera Negra* promoveu nas audiências ao redor do mundo, especialmente nos espectadores negros. As imagens simbólicas que o filme certamente movimentou nesses sujeitos ao assistirem ao filme rendem produtivas questões de pesquisa. Será que a obra de fato inspirou o público a sonhar com futuros mais negros? E, além disso, que futuros o longa-metragem inspirou? Dentre aqueles que se identificaram mais com o personagem de Erik, que pulsões ele pode ter dinamizado dentro desse grupo? Ficam abertas algumas questões para investigações posteriores.

Mas voltando ao fechamento deste trabalho, eu gostaria de concluir de maneira pouco usual, mas que o caráter poético do imaginário pode me permitir. Eu encerro com a música Rito de Passá (2019), do álbum homônimo da artista MC Tha, brasileira que carrega em sua obra a ancestralidade africana, trazendo as forças dos *òrìṣà* para suas manifestações poéticas. Aos que puderam reproduzir a música enquanto leem sua transcrição, terão uma experiência ainda mais potente. Minha proposta com toda esta dissertação e com este encerramento é que possamos abrir os caminhos para mais pesquisas sobre africanidades e para futuros mais negros, com maior igualdade racial, maior tolerância religiosa, maior intercâmbio cultural, maior expressão de histórias criadas pela negritude. Que se abram os caminhos para um mundo com mais *àṣẹ*! E a quem nos acompanhou até aqui nesta jornada científica, mas também da autoria de um mestrando negro, muito obrigado.

Abram os caminhos

Abram os caminhos

Abram os caminhos

Abram-se os caminhos

A flecha atirei

Onde caiu, bradei
O céu relampeou
A chuva vai chegar
Meu corpo foi ao chão
Na palha pra curar
Lavei a alma e então

Me refiz na lama, vi pedra rolar
Dancei com a correnteza
Me deixei pro mar

Me refiz na lama, vi pedra rolar
Dancei com a correnteza
Me deixei pro mar

Cantar e dançar pra saudar
O tempo que virá
Que foi, que está
Tocar pra marcar
O rito de passá
O rito de passá

Cantar e dançar pra saudar
O tempo que virá
Que foi, que está
Tocar pra marcar
O rito de passá
O rito de passá

Cantar e dançar pra saudar

O tempo que virá

Que foi, que está

Tocar pra marcar

O rito de passá

O rito de passá

Cantar e dançar pra saudar

O tempo que virá

Que foi, que está

Tocar pra marcar

O rito de passá

O rito de passá

Cantar e dançar pra saudar

O tempo que virá

Que foi, que está

Tocar pra marcar

O rito de passá

O rito de passá

Abram os caminhos

Abram os caminhos

Abram os caminhos

Abram-se os caminhos

REFERÊNCIAS

ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **O perigo de uma história única**. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.

ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. Comunicação e imaginário: uma proposta metodológica. *In: Intercom*, São Paulo, v. 33, n. 2, p. 125-143, jul./dez. 2010.

BARROS, Ana Taís Martins Portanova; CONTRERA, Malena. Estudos do Imaginário: a iniciação como método. *In: Imag (em) inário: imagens e imaginário na Comunicação*. Porto Alegre: Imaginalis, p. 22-36, 2018.

BBC. **Protestos por George Floyd**: em seis áreas, a desigualdade racial no Brasil e nos EUA. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/brasil-52916100>>. Acesso em: 1 de dezembro de 2021.

BENISTE, José. **Mitos Yorubás**: o outro lado do conhecimento. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2021.

BROOKS, Daphne. "Ain't Got No, I Got Life": #OscarsSoWhite & the problem of women musicians on film. *In: LARB Digital eDitions*, Los Angeles, v. 46, p. 5-15, abril, 2016.

CAPONE, Stefania. **Os yoruba do Novo Mundo**: religião, etnicidade e nacionalismo negro nos Estados Unidos. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

CAPOSSA, Romão. Algumas conseqüências da Conferência de Berlim (1884-1885) para a atual África. *In: identidade!*, v. 7, n. 7, p. 10-18, 2005.

CARVALHO, Luiza Sousa de. O encarceramento em massa da população negra, agenciado pelo Estado Brasileiro, como um mecanismo do genocídio anti-negro. *In: Anais do 16º Encontro Nacional de Pesquisadores em Serviço Social*, v. 16, n. 1. Vitória: UFES, 2018.

CATSOSSA, Lucas Atanásio. Globalização do capitalismo extrativista, recursos naturais e o neocolonialismo na África: desafios e perspectivas para Moçambique. *In: Revista Entre-Lugar*, v. 12, n. 23, p. 310-355, 2021.

CÉSAIRE, Aimé. **Cahier d'un retour au pays natal**. Seuil, 2006.

CHAVES, Wanderson da Silva. O partido dos Panteras Negras. *In: Topoi*, Rio de Janeiro, v. 16, n. 30, p. 359-364, 2015.

CREMA, Daniele. **Por que todo mundo odeia o Chris? Uma análise discursiva sobre o imaginário de afro-americanidade na série Everybody hates Chris**. 2014. 149p. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

DA COSTA, Maria Rosane Alves. **Imaginário, princesas negras e literatura infantojuvenil: por uma educação literária antirracista no 6º ano do ensino fundamental**. 2020. 253p. Dissertação (Mestrado). Programa de Mestrado Profissional em Letras. Universidade de Pernambuco, Garanhuns, 2020.

DERY, Mark. Black to the future: Interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. *In: DERY, Mark (Ed.). Flame wars: the discovery of cyberculture*. Durham: Duke University Press, 1994.

DOMINGUES, Petrônio. Movimento da negritude: uma breve reconstrução histórica. *In: Mediações - Revista de Ciências Sociais*, Londrina, v. 10, n. 1, p. 25-40, jan.-jun. 2005

DURAND, Gilbert. **Mito e sociedade: a mitanálise e a sociologia das profundezas**. Lisboa: A Regra do Jogo, 1983.

_____. Sobre a exploração do imaginário, seu vocabulário, métodos e aplicações transdisciplinares: mito, mitanálise e mito crítica. *In: Revista da Faculdade de Educação*, v. 11, n. 1-2, p. 244-256, 1985.

_____. A renovação do encantamento. *In: Revista da Faculdade de Educação*, v. 15, n. 1, p. 49-60, 1989.

_____. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **Champs de l'imaginaire**. Textes réunis par Danièle Chauvin. Grenoble: Ellug, 1996.

_____. **O imaginário**: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

EDWARDS, Sue Bradford; DUCHESS HARRIS, J. D. **Black lives matter**. ABDO, 2015.

ELIADE, Mircea. **O mito do eterno retorno**: arquétipos e repetição. Lisboa: Edições 70, 1978.

_____. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 2016.

FANK, Mayara Zanatta. **Faces da duplicidade e reconfigurações míticas em Anjo Negro e Sortilégio – Mistério Negro**. 2020. 84p. Dissertação (Mestrado). Centro de Educação, Comunicação e Artes. Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Cascavel, 2020.

FANTINEL, Danilo. **Mitocrítica fílmica**: para pensar o cinema no horizonte mítico. 2021. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2021.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

GROTH, Gary. **Jack Kirby interview**. The Comics Journal, 2011. Disponível em: <<https://www.tcj.com/jack-kirby-interview/6/>>. Acesso em 03/11/2022.

KELEMAN, Stanley. **Mito e Corpo**: uma conversa com Joseph Campbell. São Paulo: Summus Editorial, 1999.

KING, Martin Luther. **Eu tenho um sonho**. Washington, 28 de agosto, 1963. Disponível em: <<https://www.palmares.gov.br/sites/000/2/download/mlk2.pdf>>. Acesso em: 17/11/2021.

_____. **Por que não podemos esperar**. São Paulo: Faro Editorial, 2020.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. **Agadá** [livro eletrônico]: dinâmica da civilização africano-brasileira. Salvador: EDUFBA, 2013.

MARTINS, Ana Taís. Narrativas na Comunicação: a persistência mitogênica. *In: ALCEU*, Rio de Janeiro, v. 20, n. 40, p. 52-68, jan.-jul. 2020.

_____. **Comunicação e culturas**: metodologias do imaginário. 2022. Notas de aula. Não paginado.

MALCOM X. **Mensagem para as bases**. Detroit, 10 de novembro, 1963. Disponível em: <<https://docero.com.br/doc/n8vx108>>. Acesso em: 18/11/2021.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte**. Mem Martins: Europa-América, 1970.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. **Pan-africanismo na América do Sul**: emergência de uma rebelião negra. Petrópolis: Editora Vozes, 1981.

NELSON JR, William E. Black church politics and the Million Man March. *In: Trotter Review*, Ohio, v. 10, n. 2, p. 10-14, 1997.

OKORAFOR, Nnedi. **Africanfuturism defined**. Disponível em: <<http://nnedi.blogspot.com/2019/10/africanfuturism-defined.html>>. Acesso em 19/10/2022.

OLIVEIRA, Alan Santos de. **Círculos, espirais e rodas no mundo afro-atlântico**: itinerários do pensamento rodante. 2021. Tese (Doutorado) - Curso de Comunicação, Universidade de Brasília, Brasília, 2021.

OLIVEIRA, Anderson José Machado de. Igreja e escravidão africana no Brasil Colonial. *In: Especiaria: Cadernos de Ciências Humanas*, v. 10, n. 18, p. 355-388, jul.-dez. 2007.

PAYNE, Daniel Alexander. **Recollections of Seventy Years**. Nashville: Publishing House of the A.M.E. Sunday School Union, 1888. Digitalizado por Emory University em 2020.

PENAFRIA, Manuela. Análise de Filmes: conceitos e metodologia(s). *In: VI Congresso SOPCOM*, 2009.

POLI, Ivan. **Antropologia dos orixás** [recurso eletrônico]: a civilização iorubá a partir de seus mitos, seus orikis e sua diáspora. Rio de Janeiro: Pallas, 2020.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SÀLÁMÌ, Síkírù. **A mitologia dos orixás africanos**. São Paulo: Editora Oduduwa, 1990.

SANTOS, Fabrício R. A grande árvore genealógica humana. *In: Revista da Universidade Federal de Minas Gerais*, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 88-113, 2016.

SILVA, Kellen Carolina Vieira; QUADRADO, Jaqueline Carvalho. O Afrofuturismo como forma de representação cultural. *In: EMiCult*, São Luiz Gonzaga, v. 2, 2016.

SILVA, Marcos Antônio Batista da. Discursos étnico-raciais de pesquisadores (as) negros (as) na pós-graduação: acesso, permanência, apoios e barreiras. *In: Psicologia em Revista*. v. 22, n. 2, pp. 537-540. Belo Horizonte, 2016.

SILVA, Wilton Bruno Cardoso da Silva. A luta pelos direitos civis nos Estados Unidos. *In: Revista Ibero-Americana de Humanidades, Ciências e Educação*, São Paulo, v. 7, n. 9, p. 414-423, set. 2021.

SMITH, Robert. **Kingdoms of the Yoruba**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1988.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. O surgimento do movimento #vidasnegrasimportam. *In: Lutas Sociais*, São Paulo, v. 22, n. 40, p. 108-123, jan.-jun. 2018.

VANOYE, Francis; GOLIOT-LÉTÉ, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papirus, 1994.

VISENTINI, Paulo Fagundes; RIBEIRO, Luiz Dario Teixeira; PEREIRA, Analúcia Danilecivz. **História da África e dos africanos**. Petrópolis: Vozes, 2013.

WEST, Cornel. **Questão de raça**. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

WILDERSON III, Frank B. **Afropessimismo**. São Paulo: Todavia, 2021.

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

WRIGHT, Lawrence. One drop of blood. *In*: **The New Yorker**, v. 25, p. 131-142, jul. 1994.

WUNENBURGER, Jean-Jacques. **O imaginário**. São Paulo: Edições Loyola, 2007.

YASZEK, Lisa. **Race in Science Fiction**: The Case of Afrofuturism, 2013. Disponível em <<http://virtual-sf.com/wpcontent/uploads/2013/08/Yaszek.pdf>>. Acesso em 13/10/2022.

FILMOGRAFIA

ABAR. Direção: Frank Packard. Estados Unidos: Jos-To Productions, 1977. 102 min, color.

ADIEU au Langage. Direção: Jean-Luc Godard. Suíça; França: Wild Bunch, 2014. 70 min, color.

AFRO Samurai. Direção: Takashi Okazaki. Estados Unidos; Japão: Fuji Television Network; G.D.H.; Gonzo, 2007. 26 min, color.

AVENGERS, The. Direção: Joss Whedon. Estados Unidos: Marvel Studios; Paramount Pictures, 2012. 142 min, color.

BELOVED. Direção: Jonathan Demme. Estados Unidos: Harpo Filmes; Clinica Estetico; Touchstone Pictures, 1998. 172 min, color.

BLACK Panther. Direção: Ryan Coogler. Estados Unidos; África do Sul: Marvel Studios; Walt Disney Pictures, 2018. 134 min, color.

BLACK Panther: Wakanda Forever. Direção: Ryan Coogler. Estados Unidos: Marvel Studios; Walt Disney Pictures, 2022. 161 min, color.

BORN in Flames. Direção: Lizzie Borden. Estados Unidos: The Jerome Foundation; C.A.P.S.; Young Filmmakers Ltd, 1983. 79 min, color.

CAPTAIN America: The First Avanger. Direção: Joe Johnston. Estados Unidos: Paramount Pictures; Marvel Studios, 2011. 124 min, color.

CAPTAIN America [3]: Civil War. Direção: Anthony Russo; Joe Russo. Estados Unidos: Marvel Studios; Walt Disney Pictures, 2016. 147 min, color.

CENTRAL do Brasil. Direção: Walter Salles. Brasil; França: MACT Productions; Riofilme; VideoFilmes, 1998. 110 min, color.

DRYLONGSO. Direção: Cauleen Smith. Estados Unidos: Nation Sack Filmworks Production, 1998. 86 min, color.

GET Out. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos; Japão: Universal Pictures; Blumhouse Productions; QC Entertainment, 2017. 104 min, color.

INCREDIBLE Hulk, The. Direção: Louis Leterrier. Estados Unidos: Universal Pictures; Marvel Studios, 2008. 112 min, color.

IRON Man. Direção: Jon Favreau. Estados Unidos; Canadá: Paramount Pictures; Marvel Studios, 2008. 126 min, color.

MATRIX, The. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Estados Unidos; Austrália: Warner Bros.; Village Roadshow Pictures; Groucho Film Partnership, 1999. 136 min, color.

MOTHER! Direção: Darren Aronofsky. Estados Unidos: Paramount Pictures; Protozoa Pictures, 2017. 121 min, color.

SPACE is the Place. Direção: John Coney. Estados Unidos: North American Star System, 1974. 85 min, color.

TALES from the Hood. Direção: Rusty Cundieff. Estados Unidos: 40 Acres & Mule Filmworks; Savoy Pictures, 1995. 98 min, color.

THOR. Direção: Kenneth Branagh. Estados Unidos: Paramount Pictures; Marvel Studios, 2011. 115 min, color.

TITANIC. Direção: James Cameron. Estados Unidos; México: Twentieth Century Fox; Paramount Pictures; Lightstorm Entertainment, 1997. 194 min, color.

TWO Distant Strangers. Direção: Travon Free e Martin Desmond Roe. Estados Unidos: Dirty Robber; NowThis; Six Feet Over, 2020. 32 min, color.

US. Direção: Jordan Peele. Estados Unidos; China; Japão: Monkeypaw Productions; Blumhouse Productions; Dentsu, 2019. 116 min, color.

APÊNDICE A: GLOSSÁRIO YORUBÁ

| Yorùbá | Português |
|-------------------|--------------------------------|
| <i>Aiyé</i> | Aiê (PLANO TERRENO) |
| <i>Àṣẹ</i> | Axé (FORÇA VITAL) |
| <i>Ẹmìí</i> | Emi (SOPRO DA VIDA) |
| <i>Ẹmu</i> | Emu (VINHO DE PALMA) |
| <i>Èṣù</i> | Exu (ORIXÁ) |
| <i>Ifẹ</i> | Ifé (TERRA AMPLA) |
| <i>Ikú</i> | Icu (ORIXÁ) |
| <i>Ìpòrí</i> | Ipori (LAMA VITAL) |
| <i>Nanan</i> | Nanã (ORIXÁ) |
| <i>Ọbalúwáiyé</i> | Obaluaê (ORIXÁ) |
| <i>Ọbàtálá</i> | Obatalá (ORIXÁ) |
| <i>Odùduwà</i> | Odudua (ORIXÁ) |
| <i>Ògúm</i> | Ogum (ORIXÁ) |
| <i>Oko</i> | Ocô (ORIXÁ) |
| <i>Olódùmarè</i> | Olodumarê (SER SUPERIOR) |
| <i>Olókun</i> | Olocum (ORIXÁ) |
| <i>Oríkì</i> | Oriqui (EVOCAÇÃO) |
| <i>Òrìṣà</i> | Orixá (ANCESTRAIS PRIMORDIAIS) |
| <i>Òrun</i> | Orum (PLANO ESPIRITUAL) |
| <i>Òrúnmilà</i> | Orumilá (ORIXÁ) |
| <i>Òṣàlá</i> | Oxalá (ORIXÁ) |
| <i>Òṣóṣì</i> | Oxóssi (ORIXÁ) |
| <i>Ọṣun</i> | Oxum (ORIXÁ) |
| <i>Ọya</i> | Oiá (ORIXÁ) |
| <i>Ọyọ</i> | Oió (CIDADE DA ÁFRICA) |
| <i>Ẓàngó</i> | Xangô (ORIXÁ) |
| <i>Yemoja</i> | Iemanjá (ORIXÁ) |
| <i>Yorùbá</i> | Iorubá (ETNIA DA ÁFRICA) |

ANEXO I

| Cena | Título-síntese ⁴⁴ | Descrição |
|--------|------------------------------|---|
| ARCO 1 | | |
| 01 | Prólogo | Em animação 3D, N'Jobu conta a história de Wakanda para o filho. Há milhões de anos, um meteorito contendo <i>vibranium</i> , a substância mais forte do universo, caiu no continente africano, afetando a flora da região. Milhares de anos depois, com o surgimento da espécie humana, cinco tribos se estabeleceram no local onde o meteoro caiu, chamando-o de Wakanda. Após anos de guerra entre as tribos, um guerreiro xamã recebeu uma visão da deusa pantera negra, chamada Bast, que o levou até a erva em formato de coração, enriquecida de <i>vibranium</i> . Ao consumir a planta, ele se tornou mais forte, resistente e ágil, o que o tornou rei de quatro das cinco tribos, e o primeiro Pantera Negra, o protetor de Wakanda. Os wakandanos então utilizaram o minério para desenvolver suas tecnologias, mais avançadas do que a de qualquer outra civilização da Terra. A fim de proteger suas fontes de <i>vibranium</i> das nações estrangeiras, Wakanda foi escondida sob uma redoma, que disfarça o território entre as montanhas e vegetações da região. |
| 02 | Oakland | O rei visita o irmão que traiu Wakanda e fala sobre o invasor branco, Ulysses Klaue. |
| 03 | Resgate a Nakia | T'Challa "resgata" Nakia para chamá-la para a cerimônia de coroação. O herói na noite se mescla com a escuridão. Somos apresentados ao poder do Pantera Negra. |
| 04 | Retorno para casa | A nave de T'Challa atravessa a redoma e retorna ao reino oculto de Wakanda. |
| 05 | Museu do Reino Unido | Killmonger invade um museu no Reino Unido, fala sobre a invasão do povo Europeu na África e toma o artefato de <i>vibranium</i> , aparentemente em busca de riquezas. |
| 06 | Cerimônia do trono | A sucessão pode ser desafiada em combate pelas cinco tribos ou por outro membro da família real. A tribo da montanha desafia T'Challa. Eles se opõem aos avanços tecnológicos, que "zombam da tradição". Seu |

⁴⁴ Os títulos foram criados por nós, para fins de organização da análise desta pesquisa.

| | | |
|----|---------------------------|---|
| | | líder, M'Baku, acaba perdendo a luta, e T'Challa é então coroado, através do colar da pantera, como rei de Wakanda. |
| 07 | Planta coração | Depois de ser destituído de seus poderes para a luta, a planta coração restaura as habilidades do Pantera Negra, processo que leva T'Challa ao plano ancestral, enquanto ele é enterrado vivo, como que para ressuscitar ao plano mortal, renovado. |
| 08 | Plano ancestral | T'Challa encontra várias panteras negras em uma árvore, sendo uma delas seu pai, T'Chaka, vestindo roupas tradicionais africanas. Ele se aconselha com o pai, pois está inseguro para seguir o reinado sem ele. |
| 09 | Ruas de Wakanda | Vemos cenas de um centro urbano em Wakanda, com várias imagens que remetem à estética tradicional dos países africanos subsaarianos e, ao mesmo tempo, aparatos de tecnologias futuristas, como hologramas, trens movidos a <i>vibranium</i> etc. T'Challa conversa com Nakia, que já pretende voltar às suas missões fora de Wakanda. Ela fala que há muitas pessoas como eles passando por vários problemas lá fora - ela propõe que o reino ofereça ajuda, tecnologia e refúgio a eles, mas o rei ainda tem medo do que poderia acontecer caso eles se revelassem ao mundo exterior. |
| 10 | Tribo da fronteira | T'Challa visita seu amigo da tribo da fronteira, W'Kabi, que é contra as ideias de Nakia em abrir os portões de Wakanda para o mundo, argumentando que eles trariam os problemas externos para dentro, tornando Wakanda um país como todos os outros. No entanto, ele está disposto a sair e "limpar" o mundo, mas o rei não deseja travar guerras. |
| 11 | Conselho da sala do trono | O rei fica sabendo que Ulysses planeja vender o <i>vibranium</i> roubado na Coreia do Sul, e se aconselha com os líderes das tribos que governa. Ele decide ir ao local para tentar capturar Ulysses. |
| 12 | Laboratório de Shuri | Dentro de um profundo buraco na montanha, ficam as vastas minas de <i>vibranium</i> , e o laboratório de Shuri sobre elas. Ela apresenta novos aparatos e o novo uniforme do Pantera Negra, que é capaz de absorver impactos e devolvê-los em forma de energia. |
| 13 | Cassino na Coreia do Sul | O rei, Nakia e Okoye vão para sua missão. Eles descobrem que a CIA é o comprador do <i>vibranium</i> que Klaue irá vender. Eles descobrem também, no entanto, ser uma armadilha e atacam os homens de Klaue. |

| | | |
|--------|---------------------------------|--|
| 14 | Perseguição em Busan | Eles saem em uma perseguição de carro pelas ruas de Busan. Shuri consegue controlar os carros à distância, direto de seu laboratório, e o traje acumula energia cinética para contra-atacar. Ele captura, por fim, Klaue. |
| 15 | Interrogatório de Klaue | Klaue está na sala de interrogatório, e descreve a verdade escondida sobre o reino de Wakanda para o agente da CIA. Enquanto isso, do lado de fora, Killmonger e sua equipe explodem a parede da sala de interrogatório e resgatam Klaue, que já esperava pelo resgate. Este é o primeiro momento em que T'Challa e Killmonger se encontram. Um tiro atinge o agente da CIA, que precisa ser levado a Wakanda para ser curado. |
| ARCO 2 | | |
| 16 | Retorno a Wakanda | Eles retornam da missão sem Klaue e com o agente da CIA inconsciente, correndo risco de vida. W'Kabi se decepciona pelo fato de o rei falhar na missão. |
| 17 | Killmonger mata Klaue | Killmonger mata Klaue e seus homens. Seu plano nunca esteve relacionado ao dinheiro, mas com a possibilidade de entrar em Wakanda. Ele mostra a tatuagem nos lábios, revelando que tem suas origens em Wakanda. |
| 18 | Revelação de segredos | T'Challa conversa com Zuri, o líder xamã de Wakanda, e deseja saber a verdade sobre seu tio. Ele viu Killmonger usando o mesmo anel que ele, e começa a questionar a história contada por seu pai. O tio de T'Challa desejava ajudar os negros da América e ao redor do mundo com a tecnologia de Wakanda e, quando T'Chaka não aceitou, ele empunhou a arma para o rei, que o atacou e o matou. Eles abandonaram a criança nos Estados Unidos, para manter a mentira. |
| 19 | Killmonger chega nas fronteiras | Erik entrega a W'Kabi o corpo de Klaue nas fronteiras de Wakanda. |
| 20 | Ross acorda em Wakanda | O agente da CIA, Ross, fica espantado com a verdadeira Wakanda e com a rápida cura. Shuri responde que a cura não é magia, é tecnologia. |
| 21 | Reflexões identitárias | T'Challa conversa com Nakia, desolado, olhando para o horizonte, questionando os atos do pai e o próprio futuro, agora que sabe da verdade. |
| 22 | Histórico de Killmonger | Ross descreve o histórico militar de Killmonger, e sua coleção de mortes. |

| | | |
|--------|--------------------------|--|
| 23 | A verdade revelada | Killmonger é levado ao alto conselho. Ele fala que quer o trono, e diz que "há 2 bilhões de pessoas no mundo que se parecem conosco, mas com vidas bem mais difíceis. Wakanda tem os meios para libertá-los". T'Challa afirma que eles não são seu povo, mas Erik confronta-o, questionando se suas vidas não começaram justamente naquele continente. Por fim, Erik fala seu nome de origem wakandano, N'Jadaka, filho do príncipe N'Jobu, e revela a verdade sobre o assassinato do pai. Como membro da família real, ele reivindica seu direito de desafiar T'Challa pelo trono em combate. |
| 24 | Desafio pelo trono | Erik e T'Challa se enfrentam no local sagrado de batalha. Erik derrota T'Challa. Quando ele vai dar o golpe final, no entanto, Zuri interfere, e assume a culpa da morte do seu pai. Erik, ainda assim, acaba por matar ao xamã e joga T'Challa cachoeira abaixo, derrotando-o. Vemos o corpo do rei caindo em direção ao mar. Erik é coroado o novo rei de Wakanda. |
| ARCO 3 | | |
| 25 | Nakia e Okoye se separam | Na sala do trono, à noite, Nakia conversa com Okoye, general do exército real. A espiã diz que está fugindo com a rainha-mãe e Shuri, mas Okoye rejeita o convite de juntar-se a elas, pois apesar do luto, admite a legitimidade do novo rei, coroado conforme determina a tradição. Nakia não aceita da mesma forma. |
| 26 | O novo Pantera Negra | Erik passa pelo mesmo ritual que T'Challa, onde toma a erva-coração e recebe os poderes conferidos por Bast. Ele então é levado ao plano ancestral, onde se recorda do dia da morte de seu pai. Seu plano ancestral é representado pelo prédio onde cresceu em Oakland, e lá ele conversa com o pai. As imagens alternam a figura de Erik adulto e criança durante o diálogo. Ele diz ao pai que "talvez seja seu lar que esteja perdido, por isso eles não conseguem nos achar". |
| 27 | A última erva-coração | Nakia se infiltra na sala de plantação das ervas-coração e rouba uma das plantas, antes que Erik ordene que tudo seja queimado. |
| 28 | O trono de Killmonger | Erik finalmente se senta no trono de Wakanda. A cena começa de cabeça para baixo, denunciando a inversão que acontece ali. Ele diz que "de onde eu venho, quando os negros começam uma revolução, eles |

| | | |
|----|--------------------------|---|
| | | nunca têm o poder de fogo ou os recursos para lutar contra os opressores. Onde estava Wakanda? Tudo terminará hoje". Ele ordena que sejam enviadas armas de <i>vibranium</i> para os agentes wakandanos ao redor do mundo para armar os oprimidos, para que se rebellem e matem aqueles que estão no poder. "O mundo vai começar de novo, e dessa vez nós estaremos no topo", ele afirma. "O sol nunca vai se pôr no império de Wakanda". |
| 29 | Os Jabari | Nakia e os outros fugitivos levam a erva-coração a M'Baku nas montanhas dos Jabari. |
| 30 | O trono do Gorila | M'Baku recebe Nakia, a rainha-mãe, Shuri e Ross na sala do seu trono. Nakia oferece a erva ao líder Jabari, mas ele as leva a outro lugar. |
| 31 | O corpo de T'Challa | M'Baku mostra a elas T'Challa, em coma, preservado na neve. Elas então preparam a erva para dar ao antigo rei, invocando os ancestrais e a deusa Bast, realizando o ritual do Pantera Negra. |
| 32 | T'Challa confronta o pai | T'Challa se reencontra com seu pai e seus outros ancestrais, que falam que sua hora chegou de unir-se a eles. T'Challa confronta seu pai com a verdade, e questiona suas ações do passado. Ele se põe contra Wakanda colocar-se de costas para o resto do mundo, e afirma que precisa voltar para reparar os erros. Ele então volta à vida. |
| 33 | Novos planos | Ross relata que a unidade de Erik trabalhava com a CIA e era treinada a atacar em momentos de fragilidade das nações. Eles afirmam que "o desafio deve continuar", pois "o Pantera Negra vive". Eles então planejam sua revanche. T'Challa tenta convencer M'Baku a ajudá-lo, alertando-o sobre o futuro de Wakanda, mas ele se recusa. |
| 34 | Luta em Wakanda | Erik planeja seus ataques ao redor do mundo quando uma de suas naves é abatida por T'Challa, que se levanta dos seus escombros e volta, poderoso. Como o rei não morreu, o desafio não foi encerrado. As tradições são postas em xeque, e W'Kabi aceita atacar T'Challa, enquanto Okoye e as Dora Milaje atacam Erik, dividindo os exércitos do trono. |
| 35 | Perseguição aérea | Shuri e os outros vão ao laboratório, para tentar interceptar as naves de Erik e impedi-las de sair de Wakanda. |
| 36 | Cavernas de mineração | T'Challa e Erik caem nas minas de <i>vibranium</i> , onde os trilhos desativam os poderes dos trajes. Eles então |

| | | |
|--------|------------------------------|--|
| | | conversam. T'Challa fala para o primo: "Você se tornou seus inimigos", mas Killmonger responde: "O mundo tirou tudo de mim, tudo que eu já amei. Mas vamos ficar quites". |
| 37 | Perseguição aérea (2) | A perseguição às naves continua do lado de fora e dentro do laboratório. Ross controla uma das naves à distância, mas uma das janelas do laboratório está sob ataque, limitando o seu tempo. |
| 38 | O fim da batalha | A batalha segue do lado de fora, até que os Jabari finalmente se juntam à luta, para defender a causa de T'Challa. Okoye e W'Kabi são colocados um contra o outro e, nesse momento, ele percebe que Wakanda está lutando entre si, sem propósito, e se rende. |
| 39 | T'Challa derrota Killmonger | T'Challa derrota Killmonger, apunhalando-o nas costelas. Antes de morrer, ele fala: "Meu pai me disse que iria me mostrar Wakanda um dia, o lugar mais lindo do mundo. Acredita nisso? Um garoto de Oakland acreditando em contos de fadas". |
| 40 | Pôr do sol em Wakanda | Do lado de fora da caverna, eles veem o pôr do sol em Wakanda. T'Challa fala que talvez eles ainda possam curá-lo, mas Erik responde: "Por quê? Para vocês me prenderem? Não. Me jogue no oceano, com meus ancestrais que pularam dos navios, pois eles sabiam que a morte era melhor do que a prisão", e então morre diante do primo. |
| ARCO 4 | | |
| 41 | O retorno do rei | T'Challa retorna à sala do trono como rei de Wakanda. |
| 42 | O chamado de Nakia | Em um dos centros urbanos de Wakanda, T'Challa agradece Nakia por salvá-los. Eles se beijam, e ele pede para ela ficar, dizendo que achou um jeito de ela cumprir seu chamado. |
| 43 | Centro de Auxílio em Oakland | No mesmo local onde T'Chaka matou o irmão anos atrás, T'Challa inaugura o 1º Centro de Auxílio Internacional de Wakanda. Uma das crianças negras pergunta quem é ele, mas os créditos sobem antes de ouvirmos a resposta. |
| 44 | Nações Unidas | Na primeira cena pós-créditos, T'Challa faz um discurso na ONU, anunciando que Wakanda irá compartilhar seus conhecimentos e recursos com o mundo. Wakanda não mais observará das sombras. "Agora mais do que nunca as ilusões da segregação ameaçam a nossa própria existência [...] Todos nós sabemos a verdade. Mais coisas nos conectam do que nos separam [...] Mas em tempos de crise, os sábios |

| | | |
|----|--------------------|---|
| | | <p>constroem pontes, enquanto os tolos constroem barreiras [...] Nós devemos achar uma maneira de cuidar uns dos outros como se fossemos uma única tribo". Um dos homens que ouve o discurso na ONU pergunta o que uma nação de fazendeiros tem a oferecer para o mundo. Ouve-se a trilha tribal de Wakanda e a cena se encerra com um sorriso irônico de T'Challa.</p> |
| 45 | O Soldado Invernal | <p>A segunda cena pós-créditos mostra que Bucky, o Soldado Invernal, está vivendo em uma das vilas de Wakanda.</p> |