

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

William Cândido Menguê

“Feridas precisam de ar”: tempo, trauma e fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na  
série de televisão *Watchmen* (2019)

Porto Alegre

2024

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA

William Cândido Mengue

“Feridas precisam de ar”: tempo, trauma e fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na  
série de televisão *Watchmen* (2019)

Trabalho de Conclusão de Curso de graduação  
apresentado ao Departamento de História do  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul  
como requisito parcial para a obtenção do  
título de Licenciado em História.

Orientador: Prof. Dr. Arthur Lima de Avila.

Porto Alegre

2024

### CIP - Catalogação na Publicação

Mengue, William Cândido  
"Feridas precisam de ar": tempo, trauma e  
fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na  
série de televisão Watchmen (2019) / William Cândido  
Mengue. -- 2024.  
70 f.  
Orientador: Arthur Lima de Avila.

Trabalho de conclusão de curso (Graduação) --  
Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto  
de Filosofia e Ciências Humanas, Licenciatura em  
História, Porto Alegre, BR-RS, 2024.

1. Massacre de Tulsa de 1921. 2. Watchmen. 3.  
Trauma. 4. Fantologia. 5. Audiovisual. I. Avila,  
Arthur Lima de, orient. II. Título.

## AGRADECIMENTOS

Em 2018, entrei na Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Era, simplesmente, um sonho se tornando realidade. Estar com colegas de graduação, conhecer o campus do vale, experienciar o sonhado ambiente acadêmico. Então... tinham outros planos para mim. No passar de dois meses de aula, fui indeferido devido a documentação socioeconômica. Instantaneamente, perdi minha vaga e minha continuidade dentro da sala de aula. Se hoje estou escrevendo esse TCC é porque não desisti desse sonho e, sobretudo, porque tive pessoas que me acolheram, apoiaram e incentivaram para voltar. E eu voltei. Apesar desse “pequeno” empecilho, agradeço, primeiramente, à UFRGS - instituição de ensino público, gratuito e de qualidade no qual vivenciei e aproveitei ao máximo por cinco anos.

Aos meus professores e professoras da graduação: Arthur, Igor, Marcus, Clarice, Melina, Nilton, Rivair, Benito e Enrique. Cada um de vocês me inspiraram acerca dos diversos sentidos e modos de ser profs dentro e fora da sala de aula. Obrigado por todas as conversas e experiências trocadas, sejam elas presenciais ou online! Agradeço especialmente ao meu orientador, Arthur, que desde “Introdução à História” - meu primeiro semestre em 2019 - me instigou com a área da teoria da história e historiografia. Obrigado por todas as conversas e incentivos para essa pesquisa acontecer!

Às minhas companhias de graduação: Clara, Maria, Sofi K, Sofia L, Jenni, Gi, Noam, Gabi, Pitthan. Por vezes mais próximos, às vezes mais distantes, eu tenho imenso carinho por vocês, em todas as piadas, cafês, rus, ônibus, docinhos e reclamações compartilhadas ao longo desses anos. Jenni, obrigado por todos os Lahude e Tutatis divididos, amo nossas longas conversas com café! À Sofia K e Maria, agradeço por estarem sempre presentes, em todas nossas conversas, vídeos-chamada e risadas pelos corredores do Vale (às vezes, dentro da sala de aula também). Do Universitário à Federal, da Federal ao Salão de Atos, obrigado por todas as gargalhadas e parcerias em disciplinas, trabalhos, T10s e estágios, Clara! Amo todos vocês.

Não posso deixar de agradecer meus colegas, amigos e alunos de dois anos na Escola Pepita de Leão, onde aprendi profundamente sobre a docência e as bonitezas da sala de aula. Obrigado Vic, por nossos cafês, doces e parceria de janeiro a dezembro. Obrigado Carina, por toda a parceria e diálogos sobre esta área tão importante que é a inclusão. E obrigado ao Rodrigo, professor de História do Pepita de Leão, que sempre esteve aberto ao diálogo, trocas e projetos na escola. Às demais colegas: Kris, Elise, Dami, Ana Denise, Fabi, Dani... Obrigado por tudo!

Agradeço também às alunas e alunos do PEAC. Desde 2022, tenho a honra de ser professor nesse ambiente rico e acolhedor, em constantes trocas, conversas e piadas ruins em sala de aula. Vocês me inspiraram e motivaram entre os respiros do projeto e escrita do tcc. Nisto, agradeço também às professoras Ana e Duda, por todas as aulas e risadas compartilhadas na turma A!

Ao tradicional grupo dos “guri” - Vitor, Gabriel, Douglas, Vinicius e Gustavo (?). Vocês proporcionaram um espaço inesgotável de jogatinas, risadas e companheirismo durante toda minha graduação. Inclusive, muito antes dela. Obrigado por estarem sempre presentes, abertos e dispostos para conversar sério, rir sem parar ou os dois ao mesmo tempo. Geralmente os dois ao mesmo tempo, o tempo todo. Amo vocês.

Obrigado, Aline, a irmã mais engraçada e divertida do mundo. Tenho certeza que daqui a alguns anos será meu nome nos agradecimentos do seu TCC em Enfermagem. Te amo, mana! Aos meus não tão pequenos sobrinhos - Ana Júlia, Rafael e Alice. É, ao mesmo tempo, assustador e maravilhoso ver vocês crescerem. Prometo muitos finais de semana de jogatinas e filmes. Amo vocês, pequenos.

Obrigado, Pati, minha segunda irmã mais velha. Desde que lembro por gente, tu sempre foi minha inspiração. Obrigado por todos os cinemas, conversas, saídas e jogatinas. Obrigado por todo o conforto e incentivo nesse tempo todo. Tenho orgulho de ser teu primo e de poder dividir tantas conquistas contigo. Te amo.

Obrigado, Nati, minha companheira de vida. Tu é meu porto seguro. Obrigado por tudo que dividimos, vivemos e compartilhamos até aqui. Amo nossas conversas, nossas gargalhadas e nosso carinho único. Se esse TCC saiu, é - também - por todo o ânimo, apoio e tranquilidade que tu proporcionou nesse caminho. Eu te amo! (E agradeço a todos ronrons e “pãezinhos” da Arya durante as leituras e escritas desse trabalho).

Agradeço, principalmente, à minha mãe, Zeza. Obrigado por todo incentivo, amor e segurança que tu me proporcionou desde sempre. Tu me criou da melhor forma possível: me ensinou a ter empatia, carinho e paixão pelo mundo. Eu me inspiro diariamente na tua força, dedicação e leveza. Tenho imensa sorte de te ter na minha vida. Se hoje sou quem sou, é por causa de tudo que já fizeste por mim. Te amo, mãe!

## RESUMO

O presente trabalho analisa como se dão as representações de tempo, trauma e fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Watchmen* (2019). Em 1921, o Massacre de Tulsa destruiu completamente Greenwood, próspero bairro da comunidade negra da cidade. Esse acontecimento foi conscientemente ocultado e silenciado pelo Estado de Oklahoma até 1997. Enquanto continuação da *graphic novel* original de 1986, *Watchmen* (2019) utiliza o respectivo passado como fio-condutor na relação avô e neta, entre William Reeves (Louis Gossett Jr.) e Angela Abar (Regina King), conectando-se de modo singular através do trauma e legado de 1921. A fonte audiovisual é analisada, sobretudo, através dos conceitos de acumulação temporal, trauma e fantologia. Além disso, o método histórico-cinematográfico é utilizado como meio de decupar e investigar três sequências delimitadas da série televisiva. Os resultados da pesquisa possibilitam enxergar como a representação do passado do Massacre de Tulsa atravessa e modifica os caminhos e ações das personagens na narrativa ficcional, seja no assombro, no acúmulo ou na repetição/elaboração do trauma. Diante disso, William Reeves é o fantasma - oculto e reprimido - que assombra a história que se reafirma definitiva e resolvida no tempo presente. O ressurgimento não apenas desestabiliza a vida de Angela, mas transforma completamente a relação com o seu passado, presente e possibilidades do futuro - em que antigas feridas possam ser refletidas, trabalhadas e, talvez, curadas.

**Palavras-chave:** Massacre de Tulsa de 1921; *Watchmen*; Audiovisual; Fantologia; Trauma; Tempo; Estados Unidos.

## ABSTRACT

The present work analyzes the representations of time, trauma, and hauntology about the 1921 Tulsa Massacre in the television series *Watchmen* (2019). In 1921, the Tulsa Massacre destroyed Greenwood, a prosperous district of the city's Black community. This event was consciously hidden and silenced by the state of Oklahoma until 1997. As a continuation of the original 1986 *graphic novel*, *Watchmen* (2019) uses this past as a guiding thread in the relationship between grandfather and granddaughter, William Reeves (Louis Gossett Jr.) and Angela Abar (Regina King), connecting through the trauma and legacy of 1921. The audiovisual source is analyzed primarily with the concepts of temporal accumulations, trauma and hauntology. Furthermore, the historical-cinematic method is used as a means to investigate three delimited sequences from the television series. The research results enable an understanding of how the representation of the past of the Tulsa Massacre permeates and modifies the paths and actions of the characters in the fictional narrative, whether in haunting, accumulation or the acting-out/working-through of trauma. In this context, William Reeves is the ghost - hidden and repressed - that haunts the history that is reaffirmed definitively and resolved in the present. The resurgence not only destabilizes Angela's life but also completely transforms her relationship with her past, present and possibilities for the future - which old wounds may be reflected upon, worked-through and, perhaps, healed.

**Key-Words:** 1921 Tulsa Race Massacre; *Watchmen*, Audio-visual; Hauntology; Trauma; Time; United States.

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>9</b>
<b>1. WATCHMEN: DOS QUADRINHOS ÀS ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS.....</b>	<b>12</b>
1.1. WATCHMEN NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS.....	12
1.2. WATCHMEN NO CINEMA.....	18
1.3. WATCHMEN NA TELEVISÃO.....	21
<b>2. TULSA: A CIDADE, O MASSACRE E OS FANTASMAS NO PRESENTE.....</b>	<b>28</b>
2.1. A CIDADE SEGREGADA.....	28
2.2. O MASSACRE DE TULSA DE 1921.....	33
2.3. OS FANTASMAS NO PRESENTE (1997-2023).....	37
<b>3. “FERIDAS PRECISAM DE AR”: ANÁLISE DE WATCHMEN (2019).....</b>	<b>46</b>
3.1. PROPOSTA METODOLÓGICA.....	46
3.2. FANTOLOGIA E O CENTRO DE HERANÇA CULTURAL DE GREENWOOD..	50
3.3. PÍLULAS, TRAUMA E ACÚMULO TEMPORAL.....	55
3.4. DREAMLAND ENTRE FINS E RECOMEÇOS.....	60
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>65</b>
<b>REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS.....</b>	<b>67</b>



## INTRODUÇÃO

O ano é 1921. No Estado de Oklahoma, Tulsa era símbolo da prosperidade estadunidense. A chamada “cidade mágica” foi palco de grande crescimento econômico e populacional no início do século XX, relacionada, diretamente, com a descoberta de petróleo na região. Entretanto, enquanto cidade no sul dos Estados Unidos, Tulsa era estritamente interligada com a segregação racial, sob as leis *Jim Crow*. Assim, existiam (e ainda existem!) duas cidades em uma: a Tulsa Branca e a Tulsa Negra. No bairro de Greenwood, ao norte, a Tulsa Negra floresceu e cresceu. Hospital, biblioteca, escolas, jornais, hotéis, comércios, salas de cinema<sup>1</sup>. Todos estabelecimentos de pessoas negras *para* pessoas negras, em uma ampla rede de apoio, solidariedade e associativismo negro norte-americano. Ademais, a principal avenida do bairro foi chamada popularmente de *Wall Street Negra*. Essa realidade alterou-se bruscamente nos dias 31 de maio e 1º de junho de 1921: Greenwood foi invadida e atacada por quadrilhas brancas armadas. Casas, comércios e estabelecimentos foram saqueados e incendiados por homens brancos. Entre os números, é possível afirmar que centenas foram feridos, milhares perderam suas casas e cerca de 300 tulsanos negros morreram<sup>2</sup>. O Massacre foi ocultado por décadas na história de Tulsa, sendo apenas reconhecido por Oklahoma em 1997, com a abertura da Comissão de Investigação do Massacre de Tulsa de 1921.

O ano é 2019. A série de televisão *Watchmen* estreia na Home Box Office (HBO) em 20 de outubro. *Watchmen* iniciou no mundo das histórias em quadrinhos na década de 1980, escrita por Alan Moore, ilustrada por Dave Gibbons e colorizada por John Higgins. Dessa maneira, os antigos fãs da *graphic novel* esperavam com ansiedade (e medo) pela nova adaptação audiovisual. Eu era um deles. Entretanto, a narrativa iniciou de um jeito diferente. Ao som de um piano, num cinema-mudo, uma criança negra vê um filme *western*. A narrativa demonstra um herói negro estabelecendo justiça na comunidade contra um policial branco e corrupto. A pequena criança sorri e comemora. Entretanto, o som muda e uma explosão treme a estrutura do local. A criança está no cinema Dreamland, em Greenwood, na manhã do dia 1º de junho de 1921. Assim, *Watchmen* (2019) é a primeira narrativa que utiliza e representa o respectivo acontecimento histórico na constituição de uma ficção audiovisual. A série se destaca, sobretudo, na incorporação da história violenta de Tulsa nas trajetórias, motivações e perspectivas dos personagens. Em uma realidade alternativa do nosso presente, a vida da

---

<sup>1</sup> Ellsworth, Scott. **The Ground Breaking**: The Tulsa Race Massacre and an American City's Search for Justice. New York: Dutton, 2021. p. 18.

<sup>2</sup> Ibid, p. 118.

protagonista Angela Abar (Regina King) é transformada com o aparecimento repentino de seu avô, William Reeves (Louis Gossett Jr.), sobrevivente de 1921 - a criança de Dreamland. Através dessa narrativa, o trauma e o legado do Massacre de Tulsa são representados por meio da relação avô-neta, de modo singular entre o passado e presente, misturando-se a própria percepção e experiência de temporalidade.

O ano é 2024. Escrevo as páginas finais do presente Trabalho de Conclusão de Curso. Antes de especificar os capítulos deste trabalho, necessito me colocar no texto. A escrita e a pesquisa não surgem do vazio: é em nossas vivências específicas que o conhecimento é desenvolvido, debatido e construído. Enquanto homem e pesquisador branco, reconheço os limites da minha perspectiva para a escrita acerca do racismo e da opressão racial. O racismo anti-negro, sobretudo no contexto estadunidense, é um dos temas que pesquiso, mas não sei - e nunca saberei - como ele opera no cerne do indivíduo. Todavia, é no reconhecimento de minha posição específica - de modo responsável, transparente e crítico - que a pesquisa ganha força para a produção deste texto. Diante disso, no presente trabalho, busco responder *como se dão as representações de tempo, trauma e fantologia acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão Watchmen (2019)*.

A pesquisa é dividida em três partes. De modo mais descritivo, o primeiro capítulo tem como objetivo historicizar as origens e usos de *Watchmen* no decorrer do tempo. O respectivo universo ficcional possui mudanças e distintas adaptações, sendo necessário destacar os caminhos trilhados até a fonte audiovisual de 2019. O segundo capítulo trata sobre o Massacre de Tulsa de 1921. O texto elabora uma breve contextualização da cidade, evidencia o Massacre por meio da historiografia e, por fim, analisa a instabilidade desse passado no tempo presente. Nesses dois primeiros capítulos, os principais conceitos da pesquisa também são apresentados: trauma, fantologia e acumulação temporal. Através dos respectivos conceitos, o audiovisual pode ser analisado e interpretado, observando os meios de constituição desse passado e seus possíveis significados no presente. No último capítulo, três sequências delimitadas são decupadas e analisadas. Assim, é apresentada a metodologia histórico-cinematográfica para, posteriormente, desenvolver a respectiva análise por meio dos conceitos citados. O audiovisual molda percepções e sentidos do passado. Então, o caminho delimitado aqui não é identificar o que é “histórico” ou “anacrônico”, “verdadeiro” ou “falso”, na produção audiovisual. Mas sim desenvolver conhecimento histórico *a partir e com* a fonte, destacando seus mecanismos de linguagem para a constituição de uma narrativa ficcional complexa, propositiva e de grande circulação popular. Logo, a análise de *Watchmen (2019)*, com foco nas representações e ressonâncias do Massacre de Tulsa, é o primeiro passo para

tentar compreender como se dá a construção narrativa desse passado violento que assombra, assim como um fantasma, o presente dos EUA.

## 1. *WATCHMEN*: DOS QUADRINHOS ÀS ADAPTAÇÕES AUDIOVISUAIS



*It's Summer and We're Running Out of Ice* (0:01:01-0:01:46)

Um *western* está sendo exibido no cinema mudo. É possível escutar um piano figurativo<sup>3</sup>, conduzindo dramaticidade às imagens em movimento. Na narrativa, o xerife branco foge de um homem mascarado. Na perseguição de cavalos, o homem é laçado e cai no chão, em frente a uma pequena igreja. Assustados, os fiéis vêem e confrontam a situação: “Ei! O que você fez com nosso xerife?”. Por sua vez, o mascarado denuncia que o homem da lei é quem está roubando o gado da região e não tem o direito de usar o distintivo. “E quem seria você, estranho?”, pergunta o padre. O homem retira a máscara e revela que é Bass Reeves - o xerife negro de Oklahoma<sup>4</sup>. A câmera toma distância lentamente da tela e foca em um menino que olha atentamente a película. Corte. Novamente à imagens, uma mulher grita: “Linchem o ladrão! Amarrem ele!”. Animado, o menino exclama as palavras de Reeves sem que elas apareçam na tela: “Não haverá justiça das ruas hoje! CONFIEM NA LEI!”. O pequeno menino, William, aparenta ter visto aquelas cenas diversas vezes. Contudo, o efeito do filme continua o mesmo: olhos brilhando ao ver o herói da história, o xerife com a mesma cor de sua pele, mantendo a justiça na comunidade. Entretanto, o piano oscila, há sons estranhos no ambiente: um alto alarme, depois uma enorme explosão. O mundo nunca mais seria o mesmo - tanto para William, quanto para Tulsa. Assim, inicia-se a série de televisão *Watchmen* no ano de 2019. Para analisar as representações de tempo, trauma e fantologia do Massacre de Tulsa de 1921 na respectiva fonte audiovisual, o objetivo deste capítulo é abordar *Watchmen* no decorrer do tempo: nas histórias em quadrinhos (HQ), no cinema e na televisão.

### 1.1. *WATCHMEN* NAS HISTÓRIAS EM QUADRINHOS

Desde o final da década de 1970, escritores e desenhistas estavam se distanciando do “Código de Ética dos Quadrinhos” (*Comics Code Authority*), vinculada à Associação das

<sup>3</sup> Sons figurativos são efeitos sonoros do ambiente. Ou seja, os personagens ouvem o respectivo som.

<sup>4</sup> Bass Reeves (1838-1910) foi o primeiro delegado negro na história dos Estados Unidos, atuando no Território Indígena (*Indian Territory*) - região posteriormente unificada no atual Estado do Oklahoma.

Revistas em Quadrinhos da América (*Comics Magazine Association of America*). Desenvolvida em 1954 por 38 editoras, donos de gráficas e distribuidoras, o Código abrangeu um conjunto de orientações para a autorregulação da indústria das histórias em quadrinhos<sup>5</sup>. Isto é, aspectos como religião, vestimentas, casamento e sexo perpassavam por um padrão normativo. O Código foi criado sob intensa pressão pública no contexto da Guerra Fria. Psiquiatra e escritor, Frederic Wertham<sup>6</sup> foi o principal agente a vincular as revistas em quadrinhos à delinquência juvenil. Segundo argumentos gerais do autor, dos contos de horror às aventuras de super-heróis, os quadrinhos “tiravam a mente [dos jovens] dos trilhos, criavam delinquentes juvenis cujo desrespeito pela autoridade acabaria resultando em vidas de crime, promoviam o comunismo e usurparam os papéis tanto de Deus quanto do Estado”<sup>7</sup>. Desse modo, a partir da metade da década de 1950, os quadrinhos norte-americanos foram remodelados em sintonia com os ideais conservadores de Wertham, como um meio de continuar existindo na autorregulação (ou autocensura) do Código de Ética. A indústria que expandia estagnou tanto em vendas quanto na escrita de histórias para leitores mais velhos e mais maduros<sup>8</sup>.

Na conjuntura dos EUA, o gênero padrão dos quadrinhos das décadas de 1960 e 1970 se tornou, assim, as revistas de super-heróis. Entre capas, superpoderes e vilões, as edições mensais - com o selo de aprovação do Código de Ética - mantiveram seu espaço nas bancas. Novos personagens surgiram à época, mas as narrativas sequenciais eram praticamente padronizadas sob a norma vigente. Em suma, havia o certo e o errado: heróis venciam e vilões perdiam. Na regulamentação do Código, todos os criminosos deveriam ser responsabilizados por seus atos<sup>9</sup> - fomentando histórias mais previsíveis e binárias<sup>10</sup>. No entanto, com objetivo de afastar e desvencilhar de vez o Código na escrita dos quadrinhos, a década de 1980 foi transformadora para o gênero. E, sobretudo, o ano de 1986 é simbólico nessa trajetória.

No “ano revolucionário dos quadrinhos”, três obras tiveram grande importância. Em *Batman: o cavaleiro das trevas*, Frank Miller retratou o clássico Batman enquanto um homem

<sup>5</sup> Schumacher, Michael. **Will Eisner**: um sonhador nos quadrinhos. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Globo, 2013. p. 168.

<sup>6</sup> Frederic Wertheimer nasceu em Munique, em 1895. Estudou medicina na Universidade de Würzburg e mudou-se para os Estados Unidos em 1922, onde assumiu vaga na Clínica Psiquiátrica Phipps, na Universidade John Hopkins. A trajetória de Wertheimer - posteriormente Wertham, com a mudança de nome - é entrelaçada na denúncia contra as revistas de histórias em quadrinhos. Seu livro, *Seduction of the Innocent*, lançado em 1954, foi a principal obra utilizada no debate público para restringir, denunciar e combater a arte sequencial.

<sup>7</sup> Schumacher, op. cit., p. 136.

<sup>8</sup> Ibid., p. 169.

<sup>9</sup> Ibid., p. 168.

<sup>10</sup> O objetivo aqui não é simplificar a produção das respectivas décadas, mas sim destacar os limites impostos e suas consequências para o desenvolvimento das histórias em quadrinhos.

traumatizado, violento e “tão à margem da lei quanto os criminosos que enfrentava”<sup>11</sup>. Em 4 edições, Miller operou um Batman distinto do tradicional, moldando, posteriormente, o estilo convencional do personagem. Em 1986, Art Spiegelman lançou a primeira parte de *Maus: a história de um sobrevivente*. Em síntese, Spiegelman escreveu sobre a história de sua família, sobreviventes do Holocausto. Numa narrativa densa e tocante, Spiegelman utilizou animais antropomórficos para o quadrinho: judeus como ratos, alemães como gatos e americanos como cachorros. O primeiro volume, “Meu pai sangra história”, abordou principalmente a relação conturbada do autor com seu pai, em conversas desenhadas e retratadas. *Maus* ganhou o prêmio Pulitzer em 1992 - um efeito inédito para as histórias em quadrinhos. Por último, há *Watchmen*, de Alan Moore, Dave Gibbons e John Higgins.

Ao longo de setembro de 1986 e outubro de 1987, foi publicada mensalmente a minissérie de 12 edições intitulada *Watchmen*. Pensada como uma narrativa finita na editora DC Comics, a história foi escrita por Alan Moore, ilustrada por Dave Gibbons e colorizada por John Higgins. Na obra é apresentada uma distopia ambientada no ano de 1985, em meio às turbulentas relações entre EUA e URSS na Guerra Fria. Neste universo alternativo, Richard Nixon é eleito para o quarto mandato presidencial, tendo os vigilantes auxiliado os Estados Unidos a vencerem a Guerra do Vietnã (ou seja, o caso Watergate nunca existiu<sup>12</sup>). Em *Watchmen*, a guerra nuclear é uma realidade próxima e, diante de assassinatos de antigos vigilantes, uma investigação constitui a trama principal. Aqui, entretanto, não existem “super-heróis” com poderes especiais: há somente vigilantes mascarados. Moore era intrigado pela ideia de fantasiados existindo de verdade<sup>13</sup>, então, *Watchmen* foi uma possibilidade de imaginar “pessoas reais”, com traumas, contradições e seus possíveis efeitos na sociedade.

Moore estruturou na cronologia de *Watchmen* duas “gerações” de vigilantes mascarados. Durante o período da Segunda Guerra Mundial, os *Minutemen* surgiram para combater, sobretudo, a criminalidade em Nova York. Esses vigilantes mascarados são inspirados diretamente na chamada “Era de Ouro” das histórias em quadrinhos, com personagens semelhantes ao Batman, Superman, Mulher-Maravilha e Capitão América. Em *Watchmen*, o primeiro vigilante que surgiu foi o Justiça Encapuzada - único homem que não teve a identidade revelada ao público. Justiça Encapuzada, assim como Superman<sup>14</sup>, inspirou

<sup>11</sup> Ibid. p. 280.

<sup>12</sup> O caso Watergate está interligado à renúncia de Richard Nixon da Presidência dos Estados Unidos em 1974. No ano de 1972, um grupo de homens foi descoberto invadindo a sede do Partido Democrata. A partir das investigações, uma rede de corrupção e espionagem foi revelada, sendo grande parte dos indiciados participantes ativos do governo de Nixon.

<sup>13</sup> Schumacher, op. cit., p. 280.

<sup>14</sup> No mundo de *Watchmen*, os quadrinhos de super-heróis são referenciados e citados pelos protagonistas, como Superman e Batman. Entretanto, esses personagens não coexistem no mesmo universo ficcional.

outras pessoas a entrarem no vigilantismo. A incógnita da identidade do Justiça Encapuzada foi utilizada e ressignificada na série de televisão *Watchmen* (2019), como será explicitado e analisado posteriormente.



**Imagem 1** - Justiça Encapuzada, com uniforme vermelho e azul escuro, em *Watchmen 2*

Contudo, na década de 1950, surgiu o único herói com superpoderes reais, “afetando todo o planeta e piorando ainda mais a Guerra Fria”<sup>15</sup>. Anteriormente Jon Osterman, Dr. Manhattan é, praticamente, um semideus, poderoso para além dos entendimentos humanos<sup>16</sup>. Imigrante da Segunda Guerra Mundial, Manhattan é utilizado como propaganda e força militar estadunidense: “*Superman* existe e ele é americano”. Essa é a frase que anuncia, na televisão, a existência do Dr. Manhattan no solo dos Estados Unidos<sup>17</sup>. A arte sequencial foca na segunda geração de heróis, os *Crimebusters*, iniciada na década de 1960. Dentre os personagens estão: Rorschach, Comediante, Dr. Manhattan, Ozymandias, Espectral e Coruja. Vale enfatizar características gerais de cada personagem, aspecto importante para entender a narrativa gráfica e as adaptações audiovisuais.

Detetive mascarado, Rorschach é moralista e violento. A história em quadrinhos demonstra, diversas vezes, os escritos do seu diário pessoal. Ali, é evidente seus posicionamentos de extrema-direita, em ódio latente contra criminosos, progressistas e liberais. Inspirado em personagens nacionalistas do gênero, o Comediante é cínico, violento e nihilista. É o primeiro personagem morto em *Watchmen*, e acompanhamos suas ações por meio de *flashbacks*<sup>18</sup>, na Guerra do Vietnã e na repressão de protestos nos Estados Unidos. Adrian Veidt, conhecido como Ozymandias, é o “herói” ideal, fisicamente habilidoso e super

<sup>15</sup> Moreau, Diego. 1986: o ano que não terminou. In: **História em quadrinhos**: EUA. São José: Skript, 2020. p. 774.

<sup>16</sup> Millidge, Gary Spencer. **Alan Moore**: o mago das histórias. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Mythos Editora, 2012. p. 125.

<sup>17</sup> Moore, Alan; Gibbons, Dave; Higgins, John. **Watchmen**. Tradução de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. Barueri: Panini Books, 2011. p. 121.

<sup>18</sup> *Flashback* é o recurso narrativo que interrompe a cronologia da história para incorporar eventos ocorridos anteriormente.

inteligente. Após a aposentadoria, tornou-se bilionário através do uso de sua imagem, em produtos e patrocínios. Assume, para si, os desafios e problemas da humanidade, e detém papel fundamental no desfecho da história. Como citado, Dr. Manhattan é o único que possui superpoderes. Para além disso, Manhattan detém uma percepção temporal singular, em que vive, simultaneamente, passado, presente e futuro. Apesar de sua grandiosidade, é indiferente às tragédias humanas, sendo incapaz de *sentir* e *viver* como um humano normal. Espectral, Laurie Juspecky, é filha da antiga Espectral dos *Minutemen*, herdando o “manto” de heroína pela sua mãe. Enquanto única mulher do grupo, participa da investigação que perpassa a trama e relaciona-se com o Dr. Manhattan. Por último, Daniel Dreibern, o Coruja, é o mais próximo do “homem morcego” desse universo: utiliza dispositivos, tecnologias e esconderijo secreto para atuar como vigilante mascarado<sup>19</sup>. Conforme Gary Spencer Millidge discorre:

Cada protagonista representa uma versão distorcida de um arquétipo de super-herói em particular, reunido em grupo de personagens cínicos, disfuncionais e eticamente dúbios, motivados pelo verdadeiro comportamento humano em vez da responsabilidade inata para com a sociedade. Apesar de suas sérias falhas, todos os personagens a certa altura cativam a simpatia dos leitores.<sup>20</sup>

Logo, Alan Moore não apenas se distancia completamente das amarras externas do Código de Ética, mas promove uma crítica interna aos padrões do heroísmo nas histórias em quadrinhos. Em uma narrativa não linear, Moore desenvolve tanto as trajetórias dos protagonistas quanto o enredo principal, repensando a própria estrutura predominante do gênero. Em *Watchmen*, os vigilantes não detêm o apoio da população. Legitimada pelos protestos civis contra os mascarados, a Lei Keene, de 1977, restringiu a existência dos vigilantes, obrigando o registro junto ao governo americano para poder atuar. Alguns continuaram com o governo dos Estados Unidos, como o Comediante e o Dr. Manhattan. A maioria se aposentou, como Coruja, Espectral e Ozymandias. Apenas Rorschach continuou ativo, submergindo na ilegalidade. Isso, então, está relacionado à origem do nome “Watchmen” por Moore e Gibbons. A frase “Quem vigia os vigilantes?”<sup>21</sup> aparece nas paredes da cidade, evidenciando o “medo e a suspeita que o mundo tem dos vigilantes”<sup>22</sup>. Portanto, a descrença nos vigilantes mascarados, e a incerteza do futuro diante da ameaça nuclear, são imaginadas, evidenciadas e exploradas na distopia.

---

<sup>19</sup> Millidge, op. cit., p. 125.

<sup>20</sup> Idem.

<sup>21</sup> No trecho original: “Who watches the watchmen?”.

<sup>22</sup> Ibid., p. 126.



Como mencionado, o fio-condutor da narrativa é a investigação acerca dos assassinatos (e das sabotagens) contra os antigos vigilantes. O Comediante é o primeiro da lista - alguém invade seu apartamento e o assassina brutalmente. Depois, Dr. Manhattan é acusado, em rede nacional, de emitir radiação e adoecer pessoas com quem se relaciona. Isso afasta-o do planeta, aumentando as tensões entre EUA e URSS. Desse modo, Rorschach, Coruja e Espectral unificam esforços para investigar o que está ocorrendo. No diário do Rorschach, Adrian Veidt é elencado como o grande suspeito. Na penúltima edição, após uma trilha de evidências desenvolvidas na trama, Rorschach e Coruja confrontam o antagonista Ozymandias. O objetivo de Adrian Veidt é impedir a devastação nuclear e o fim da humanidade. Para isso, algo *maior* precisaria surgir para apaziguar os conflitos entre os países. Assim, Ozymandias planeja e executa um ataque externo contra os Estados Unidos. Em frações de segundos, 5 milhões de pessoas são assassinadas na cidade de Nova York, devido ao aparecimento e explosão de um ser extradimensional (semelhante à uma lua gigante), totalmente incompreensível para a percepção humana. Na concepção de Ozymandias, esse evento uniria os países contra uma ameaça em comum, abandonando a política do mundo bipolar. Em oposição ao Coruja e Dr. Manhattan, Rorschach nega ficar em silêncio sobre a conspiração. Diante disso, é morto por Manhattan. Finalizada em 1987, *Watchmen* imagina o “final” da Guerra Fria e questiona, em distintos momentos, a validade de salvar o mundo. Evita-se o “relógio do juízo final” em consequência da morte de milhões de inocentes. Veidt crê no seu objetivo e no genocídio que cometeu. Uma passagem do último capítulo sintetiza *Watchmen* e suas influências posteriores.

Na despedida final com Dr. Manhattan, Adrian Veidt pergunta: “Eu fiz a coisa certa, não? Tudo deu certo no fim”. Em expressão pouca vista na história em quadrinho, em um sorriso singelo, Manhattan responde: “No fim? Nada acaba, Adrian. Nada *nunca* acaba”. Então o semi deus desaparece, negando qualquer outra resposta à Veidt<sup>23</sup>. Nada nunca acaba. A frase possui latente potencialidade para pensar a história, o passado e o tempo. Se nada nunca acaba, como entender o passado no tempo presente? Como se dá o presente sem um passado “acabado”? É possível, sequer, “terminar” algum passado? O respectivo texto não tem como objetivo responder essas questões. Entretanto, as noções de temporalidade, advindas da história em quadrinho, servem para repensar o nosso modo de conceber o tempo. Portanto, após *Watchmen*, o “super-herói pós-moderno desconstruído, sombrio e ameaçador,

---

<sup>23</sup> Moore, Alan; Gibbons, Dave; Higgins, John. **Watchmen**. Tradução de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. Barueri: Panini Books, 2011. p. 407.

tornou-se um gênero, o modo prevalecente de se escrever HQs de heróis contemporâneos”<sup>24</sup>. A influência de *Watchmen* é perceptível na produção subsequente de revistas em quadrinhos à época, principalmente na década de 1990. Nada nunca acaba e, desse modo, *Watchmen* ecoou e ecoa na produção do gênero de super-herói até os dias de hoje.

## 1.2. WATCHMEN NO CINEMA

Vendas em alta, participações em eventos e entrevistas na imprensa: Alan Moore e Dave Gibbons tornaram-se celebridades dos quadrinhos devido ao lançamento de *Watchmen*<sup>25</sup>. Semanas após a conclusão do seriado, os capítulos foram compilados numa edição encadernada de luxo, oficializando o estilo editorial que ganharia, no decorrer do tempo, livrarias e novos leitores nos Estados Unidos: as *graphic novels*<sup>26</sup>. Entretanto, o clima entre Alan Moore e a DC Comics mudou. Em primeiro lugar, Alan Moore percebeu uma influência negativa de *Watchmen* na produção das histórias em quadrinhos. Com o sucesso do pessimismo e da violência no gênero de super-herói, as editoras investiram em peso nesse estilo narrativo. Dessa maneira, *Watchmen* foi o “guia inspirador” da geração dos heróis (ou, melhor, anti-heróis) sem que Moore almejasse esse caminho. Segundo o autor, os quadrinhos “perderam muito de sua inocência original e não podem recuperá-la”, estando “presos, ao que parece, neste tipo de gueto depressivo de severidade e psicose”<sup>27</sup>. Logo, *Watchmen* tornou-se um padrão de qualidade e abordagem, sendo replicado nos distintos personagens existentes, tanto na DC Comics como na Marvel Comics.

Em segundo lugar, a DC Comics se apropriou da obra de Moore e Gibbons. O comércio de uma série de produtos relacionados ao quadrinho - como bottons, camisetas, pôsteres - foi o primeiro desentendimento entre as partes. Não havia qualquer *royalties* para os criadores relacionado a isso. Ademais, enquanto personagens criados por ambos, existia o acordo contratual dos direitos serem direcionados a eles após um ano da publicação. Isto é, se a DC Comics não utilizasse os personagens no período de um ano, *Watchmen* tornaria-se, oficialmente, propriedade de Moore e Gibbons<sup>28</sup>. Isso não aconteceu. *Watchmen* continuou sendo reimpresso sem qualquer renegociação da obra intelectual com os autores. Após encerrar outra história em quadrinhos pendente na editora, *V de Vingança* em 1988, Alan

---

<sup>24</sup> Millidge, op. cit., p. 132.

<sup>25</sup> Ibid, p. 288.

<sup>26</sup> Ibid, p. 133-135.

<sup>27</sup> Moreau, op. cit., p. 781.

<sup>28</sup> Idem.

Moore nunca mais escreveu para a DC Comics, rejeitando qualquer nova proposta da editora<sup>29</sup>. Ou seja, poucos meses após o fim da HQ, Moore esteve distante de *Watchmen*, tanto em suas continuidades narrativas quanto em adaptações audiovisuais desse universo ficcional.

Em 1987, entre tantos produtos vinculados à “marca” *Watchmen*, os direitos para uma adaptação cinematográfica foi dialogada e negociada com Alan Moore e Dave Gibbons. Contudo, a produção do filme estagnou entre a Warner Bros. e a 20th Century Fox por quase 20 anos. O hiato é compreensível: adaptar *Watchmen* é um enorme desafio. Os diretores Terry Gilliam, Darren Aronofsky e Paul Greengrass desistiram da empreitada. A cobrança dos leitores e fãs - e o próprio afastamento do Moore - dificultaram ainda mais o desenvolvimento do longa-metragem. Assim, *Watchmen* foi considerada “inadaptável”. Em entrevista no ano de 2008, antes da primeira adaptação audiovisual, Moore afirmou: “Há coisas que fizemos em *Watchmen* que só funcionariam em um gibi, e inclusive foram projetadas para mostrar coisas que outras mídias não conseguem”<sup>30</sup>. Vale destacar aqui como o autor pensou, originalmente, *Watchmen*. Isto é, não existia a necessidade de um filme ou de uma série de televisão, o que era necessário dos personagens e daquele universo ficcional *já estava lá*. Apesar de tudo isso, a produção do longa iniciou pela Warner Bros.

O escolhido para adaptar o “inadaptável” foi Zack Snyder. Em 2006, o diretor havia lançado *300*, adaptação de HQ com mesmo nome, de Frank Miller e Lynn Varley. A experiência na adaptação de uma narrativa gráfica e o grande sucesso comercial do filme foram aspectos fundamentais para Snyder assumir o projeto<sup>31</sup>. Em 2008, o tom do trailer denota a grandeza do filme: “Em 2009, tudo o que conhecemos irá mudar”. Em cenas que parecem ter saído das páginas do quadrinho, o trailer completa: “Do visionário diretor de *300*, a mais célebre *graphic novel* de todos os tempos”<sup>32</sup>. Num orçamento de 160 milhões de dólares, em colaboração com os roteiristas David Hayter e Alex Tse, *Watchmen: o filme* chegou aos cinemas em março de 2009<sup>33</sup>. Nos bastidores, o objetivo principal foi tornar o longa-metragem mais próximo possível do material original. Edições e cópias da *graphic*

<sup>29</sup> Millidge, op. cit., p. 145.

<sup>30</sup> Assis, Érico. Alan Moore continua desinteressado no filme de Watchmen - e ainda desanca 300. **Omelete**. 21 de julho de 2008. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/alan-moore-continua-desinteressado-no-filme-de-watchmen-e-ainda-desanca-300>>. Acesso em: 06 dez. 2023.

<sup>31</sup> Sucesso de '300' surpreende seus criadores. **O Globo**. 19 de março de 2007. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sucesso-de-300-surpreende-seus-criadores-4208429>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

<sup>32</sup> Watchmen - Official Trailer. YouTube. 20 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wdiHDzT6YbQ>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

<sup>33</sup> Assis, Diego. Devoção à HQ faz de Zack Snyder o herói e o vilão do filme 'Watchmen'. **O Globo**. 5 de março de 2009. Disponível em <<https://shre.ink/r6LA>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

*novel* circularam pelo set de filmagens para a execução dos figurinos, dos ambientes e da narrativa audiovisual. Dessa maneira, diversas cenas são diretamente retiradas da história em quadrinhos. O diretor almejava evidenciar a seriedade e violência da obra original. Procurado seguidas vezes pela Warner Bros, Alan Moore negou qualquer participação ou envolvimento com o filme. Ainda, Moore destacou que não desejava seu nome nos créditos e recusou os *royalties* do longa-metragem, direcionando sua parte ao desenhista Dave Gibbons<sup>34</sup>.

A versão do cinema, com duas horas e quarenta minutos, precisou cortar elementos da obra original. Dentre eles, estão alguns diálogos entre personagens e a história do *Contos do Cargueiro Negro* - uma HQ dentro de *Watchmen*. A estrutura de enredo - entre causalidades e consequências - permaneceu basicamente a mesma. Na tentativa máxima de ser fiel ao quadrinho, enquanto um modo de legitimar a adaptação, Zack Snyder acabou destacando aspectos que destoam dos sentidos de *Watchmen*. A glorificação e redenção de Rorschach é um exemplo disso. A partir do respectivo personagem, o objetivo de Moore era explorar um personagem abominável: violento, paranoico e cruel. Ele percebe o mundo de maneira binária, sem espaço para contradições ou nuances. Entretanto, Rorschach se popularizou entre os leitores de *Watchmen*. O filme intensifica esse lado, denotando, também, uma explícita fetichização da violência cometida por Rorschach. Isso acontece nos diferentes usos narrativos da violência entre a *graphic novel* e o longa-metragem. Enquanto a primeira detém a violência como aspecto principalmente pensado para o desconforto e choque, o segundo prioriza a violência para o espetáculo, perpetuada, sobretudo, por Rorschach.

A principal mudança foi o desfecho final. Na história em quadrinhos, como abordado, um ser extradimensional é transportado para Nova York pelo antagonista Ozymandias. Nessa explosão, metade da população da cidade foi morta. Na adaptação, por outro lado, ao invés de concentrar o ataque em Nova York, outras cidades do mundo foram destruídas ao mesmo tempo, por intensas explosões de cor azulada. Isso vincula o Dr. Manhattan ao assassinato em massa, promovendo, conseqüentemente, um medo e união global contra o semi deus. Essa alteração foi o principal ponto destacado nas críticas ao longa-metragem.

Em conjunto das inúmeras dificuldades em realizar *Watchmen: o filme*, a bilheteria não foi satisfatória. No mercado interno e externo, *Watchmen* arrecadou aproximadamente 186 milhões de dólares. O lucro do longa-metragem concentrou-se nas vendas de DVD e Blu-ray, com 152 milhões em arrecadação<sup>35</sup>. *Watchmen* circulou entre o público que

---

<sup>34</sup> Assis, Diego. 'Nunca quisemos destruir os super- heróis', diz desenhista de 'Watchmen'. **O Globo**. 27 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<https://shre.ink/r6j6> >. Acesso em: 09 dez. 2023.

<sup>35</sup> Informações retiradas em: <<https://www.the-numbers.com/movie/Watchmen#tab=summary>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

desconhecia esse universo ficcional, aumentando também as vendas da história em quadrinhos. Contudo, nos distintos pontos da primeira adaptação audiovisual, é perceptível a urgência de realizar tudo “exatamente igual” às páginas escritas e desenhadas. Logo, a adaptação buscou tanto ser as “imagens em movimento” da HQ que não conseguiu comunicar as complexidades de *Watchmen*. Para Moore, *Watchmen* estava cada vez menos vinculada ao seu nome e com sua criação original, tanto na proposta quanto nos sentidos. Dessa maneira, *Watchmen*, a minissérie, chegou à televisão em 2019 - 33 anos após a história em quadrinhos.

### 1.3. WATCHMEN NA TELEVISÃO

No ano de 2017, a Home Box Office (HBO) iniciou negociações para o desenvolvimento de uma série de televisão de *Watchmen*. No entanto, não estava definido se seria uma continuação do longa-metragem de 2009 ou uma nova adaptação. Dois anos antes, a HBO havia entrado em contato com Zack Snyder, propondo um projeto que interessasse o diretor<sup>36</sup>. Contudo, Snyder afastou-se das conversas e continuou projetos particulares. Então, o diretor de *Lost* e *The Leftovers*, Damon Lindelof, foi escolhido para escrever, dirigir e produzir a respectiva adaptação no formato de série televisiva.

Em carta aberta, publicada no seu *Instagram* em maio de 2019, Lindelof tratou sobre a respectiva produção<sup>37</sup>. Na escrita, reconheceu o peso e a responsabilidade de estar trabalhando na “adaptação” audiovisual, exemplificando, também, os caminhos que a série de televisão pretendia trilhar: “Não temos a intenção de “adaptar” as doze edições que o Sr. Moore e o Sr. Gibbons criaram há trinta anos. Essas edições são um solo sagrado e não serão recriadas, nem reproduzidas, nem reinterpretadas.”<sup>38</sup>. Logo, Lindelof definiu que o enredo seria uma história original, *após* os eventos da HQ com novos personagens. O diretor também utilizou a metáfora do “Velho Testamento” e “Novo Testamento” para detalhar as intenções da produção. Segundo ele, o Velho Testamento (a *graphic novel*) focou na década de 1980, influenciados por Ronald Reagan, Margaret Thatcher e Mikhail Gorbachev. A série de televisão, por outro lado, abordaria a época atual, influenciada por Donald Trump, Theresa May e Vladimir Putin. Entretanto, a nova história não seria escrita apenas por ele:

<sup>36</sup> Trumbore, Dave. Exclusive: HBO Eyeing 'Watchmen' TV Series from Zack Snyder. **Collider**. 1 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://collider.com/watchmen-tv-series-hbo-zack-snyder/>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

<sup>37</sup> A carta aberta de Damon Lindelof está disponível em: <[https://www.instagram.com/p/BjFsj6JHEdq/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=6d80ec51-729a-4b51-9a81-9dec8ddb098&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/BjFsj6JHEdq/?utm_source=ig_embed&ig_rid=6d80ec51-729a-4b51-9a81-9dec8ddb098&img_index=1)>. Acesso em: 09 dez. 2023.

<sup>38</sup> No trecho original: “We have no desire to “adapt” the twelve issues Mr. Moore and Mr. Gibbons created thirty years ago. Those issues are sacred ground and they will not be retread nor recreated nor reproduced nor rebooted”. Tradução livre.

Naquela sala [dos roteiristas], homens brancos e heterossexuais como eu são a minoria, e como *Watchmen* é (incorretamente) assumido como sendo de domínio exclusivo nosso, compreender seu potencial através das perspectivas das mulheres, das pessoas de cor e da comunidade LGBTQ tem sido tanto revelador quanto estimulante.<sup>39</sup>

Desse modo, a equipe criativa foi pensada para ser diversificada, com objetivo de compreender, sob outros olhares, a potencialidade do universo ficcional de *Watchmen*. Nesse sentido, ao contrário do medo da extinção nuclear na *graphic novel*, a experiência negra e o trauma do racismo foram os focos da narrativa<sup>40</sup>. Como afirmou Lindelof em entrevista à NPR, *Watchmen* (2019) é sobre “a dor e o trauma que estão enterrados na consciência americana”<sup>41</sup>. E, segundo ele, o ato de não desenvolver uma história sobre relações raciais no presente seria “irresponsável”. Portanto, no contexto histórico da conturbada presidência de Donald Trump (2016-2020), entre o caso de Charlottesville (2017) e o crescente movimento *Black Lives Matters*, a série de televisão imaginou as continuidades e ressonâncias do racismo nos Estados Unidos, entre passado, presente e possibilidades de futuro<sup>42</sup>.

Após a finalização dos roteiros e aprovação do piloto pela HBO, as filmagens ocorreram durante 2018. A divulgação da produção focou no perigo da organização supremacista branca inspirada no Rorschach - o antigo vigilante morto na *graphic novel*. A série de televisão foi transmitida, semanalmente, entre 20 de outubro de 2019 a 15 de dezembro de 2019. Com única temporada, *Watchmen* detém 9 episódios, com duração média de 50 a 67 minutos. Damon Lindelof foi o criador, roteirista principal e produtor executivo. Todavia, divide a escrita dos episódios com outros roteiristas, como Nick Cuse, Lila Byock, Christal Henry, Carly Wray, Cord Jefferson, Claire Kiechel. Em relação aos episódios, foram seis diretores: Nicole Kassell, Stephen Williams, Andrij Parekh, Steph Green, David Semel e Frederick E.O. Toye. E, além disso, Trent Reznor e Atticus Ross desenvolveram a trilha sonora. O número elevado de roteiristas, diretores e produtores demonstra como a série de televisão foi uma produção *multifacetada e compartilhada*.

O enredo ocorre 34 anos após os eventos finais da *graphic novel*. Isto é, os acontecimentos da história em quadrinho são canônicos e referenciados no universo ficcional.

<sup>39</sup> No trecho original: “In that room, Hetero White Men like myself are in the minority and as *Watchmen* is (incorrectly) assumed to be solely our domain, understanding its potential through the perspective of women, people of color, and the LGBTQ community has been as eye-opening as it has been exhilarating.”

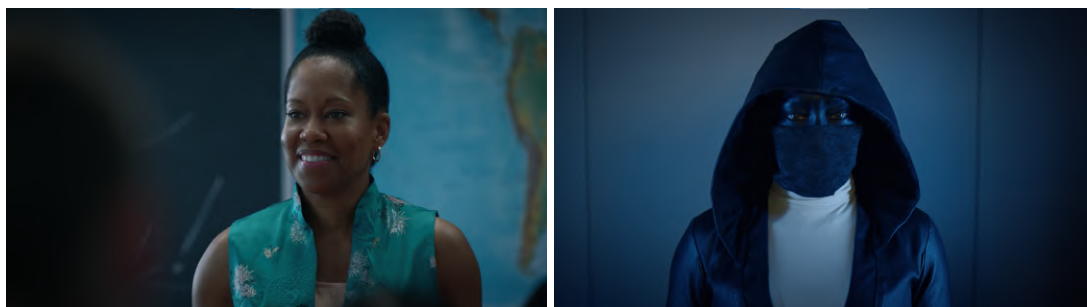
<sup>40</sup> Stefanopoulou, Evdokia. Politicizing the superhero genre: The case of *Watchmen* (HBO, 2019). *CINEJ Cinema Journal*, vol. 10, n. 1. 2022. p. 226.

<sup>41</sup> King, Noel. 'Watchmen' Creator Damon Lindelof: Not Talking About Race Felt 'Irresponsible'. NPR. 22 de outubro de 2022. Disponível em: <<https://shre.ink/r6iq>>. Acesso em: 09 dez. 2023. Tradução livre do trecho.

<sup>42</sup> A história das relações raciais nos Estados Unidos, com foco na cidade de Tulsa, será abordada no capítulo 2.

Entretanto, *Watchmen* (2019) dá um salto inesperado ao passado. No ano de 1921, o Massacre de Tulsa é o evento histórico que inicia a narrativa, através de personagens ainda não conhecidos pelos espectadores. Representado pela primeira vez em uma narrativa ficcional audiovisual, quadrilhas armadas brancas invadiram e destruíram o bairro de Greenwood - próspero distrito negro no sul dos EUA<sup>43</sup>. Entre a perseguição e a violência representadas, William Reeves (Louis Gossett Jr.) é o garoto que sobrevive com a proteção de seus pais.

Então, a série de televisão corta para o tempo presente. Em Tulsa, uma conspiração estabelece a trama principal. Poucos anos antes, a Sétima Kavalaria, organização supremacista branca, atacou todos os policiais de Tulsa na véspera de Natal - dia chamado de Noite Branca. A máscara do Rorschach é utilizada pelos seus membros, inspirados, diretamente, nos escritos pessoais do antigo vigilante. Após dezenas de mortos pela ação da Kavalaria, o Estado de Oklahoma aprovou o uso de máscaras e identidades secretas para os policiais e detetives da cidade. Ou seja, todos escondem seus rostos: as forças do Estado e a organização terrorista. No corte temporal de 1921 para 2019, Tulsa é, novamente, um espaço de insegurança, racismo e violência racial. Diante disso, é apresentada e desenvolvida a protagonista de *Watchmen*, Angela Abar (Regina King). Enquanto detetive mascarada, chamada *Sister Night*, atua na investigação contra a organização terrorista (Imagem 3).



**Imagem 3** - Angela Abar/*Sister Night* (*It's Summer and We're Running Out of Ice*)

Dentre alguns dos personagens criados na minissérie estão a Angela Abar, detetive mascarada e sobrevivente da Noite Branca; Cal Abar (Yahya Abdul-Mateen II), seu marido e companheiro; seu colega detetive, Wade Tillman/*Looking Glass* (Tim Blake Nelson); o xerife de Tulsa, Rudd Crawford (Don Johnson), amigo próximo de Angela e de sua família; e, por fim, William Reeves, o sobrevivente de 1921. Os personagens originais da *graphic novel* também possuem contribuições na trama, como Laurie Blake (Jean Smart), Dr. Manhattan (Yahya Abdul-Mateen II)<sup>44</sup> e Adrian Veidt/Ozymandias (Jeremy Irons). Ao longo dos nove

<sup>43</sup> Johnson, Hannibal B. **Black Wall Street**: from riot to renaissance in Tulsa's historic Greenwood District. Fort Worth: Eakin Press, 1998. p. 47.

<sup>44</sup> No sétimo episódio de *Watchmen* é revelado que Cal Abar é, na verdade, Dr. Manhattan. O segredo foi dividido entre Manhattan e Angela como uma maneira de viverem juntos uma vida normal em Tulsa.

episódios, cada personagem é aprofundado enquanto a trama progride, semelhante à estrutura da história em quadrinhos. No presente texto, é essencial sintetizar a trajetória dos personagens relacionados ao Massacre de Tulsa de 1921. Assim, ainda no primeiro episódio de *Watchmen*, o reaparecimento de uma figura muda completamente a trajetória da protagonista, resignificando seu passado e presente no decorrer da narrativa audiovisual.

A Sétima Kavalaria realizou um novo atentado na cidade e movimentou a polícia de Tulsa. Em direção ao seu estabelecimento (e esconderijo secreto) em Greenwood, Angela se depara com um idoso negro numa cadeira de rodas. Abrindo a porta, o homem pergunta se Angela é a dona do local. Após ela confirmar, o homem enigmáticamente questiona: “Acha que consigo levantar 90 quilos?”<sup>45</sup>. Apressada, Angela responde que sim e entra no local. No final do episódio, a protagonista recebe uma ligação anônima para se dirigir até Rowland Hill. Lá, está William Reeves, o homem misterioso de antes. No entanto, não permanece sozinho: o xerife de Tulsa Judd Crawford está com ele - pendurado, enforcado e sem vida.

Angela omite a presença de Reeves na cena do crime, decidindo investigar por si quem ele é e qual a sua relação nas tensões atuais de Tulsa. Após interrogar individualmente o homem, coleta seu DNA e vai ao Centro de Herança Cultural de Greenwood para pesquisar quem é “Will”. Na narrativa ficcional, existem políticas públicas de reparação histórica para vítimas e descendentes de violência racial nos Estados Unidos, devido ao *Ato de Vítimas de Violência Racial*. Assim, no Centro de Greenwood, as exposições se concentram na história do Massacre de Tulsa de 1921. Angela deposita o DNA para ser analisado conforme as diretrizes de reparação histórica. Ao final do segundo episódio, em ligação da instituição, é confirmado que William é avô de Angela. O choque de Angela é evidente. Em diálogo, William questiona se os pais dela nunca falaram sobre ele. A protagonista nega e pergunta o por que ele está ali. Assim, William responde: “Eu queria conhecer você... e mostrar de onde você veio”<sup>46</sup>. A raiva surge, pega as algemas e o prende. A possibilidade de conhecer sobre seu passado é negada. Ao levar ele ao seu carro, Reeves consegue escapar repentinamente.

No terceiro episódio, o Centro de Herança Cultural de Greenwood liga novamente para Angela, informando que ocorreram atualizações na sua árvore genealógica. À noite, com vestimenta de *Sister Night*, Angela vai ao Centro Cultural. Enfim, conhece as trajetórias de seus familiares que foram vitimizados no Massacre de Tulsa: O. B. Williams, Ruth Robeson e William - filho do casal. Segundo as informações do Centro, toda a família foi assassinada em

---

<sup>45</sup> Os diálogos referenciados da série de televisão são da tradução oficial da HBO Max no Brasil. Em determinados momentos, a fala original será destacada para analisar significados das respectivas sequências.

<sup>46</sup> No trecho original: “I wanted to meet you. And show you where you came from.”



1921. Apesar de reconhecer, agora, “de onde veio”, Angela deseja distância do homem que reapareceu em sua vida. Após essa cena, a protagonista encontra remédios de William no lugar em que desapareceu. No desenrolar da série televisiva, entre o quarto e quinto episódios, descobre que são pílulas *Nostalgia*. Em *Watchmen* (2019), *Nostalgia* era utilizada para evitar perdas de memória e problemas de ansiedade, proporcionando *reviver*, de maneira lúcida, antigas memórias. Contudo, a ingestão de pílulas de outras pessoas é perigosa e fatal.

Em uma situação de risco, Angela é obrigada a tomar as cápsulas. Assim, Angela Abar vivencia a trajetória de William Reeves. Aqui, há uma confluência de temporalidades, uma vez que Angela aparece no corpo de William constantemente, experienciando e corporificando sua trajetória, suas ações e seu trauma. Logo, o sexto episódio, *This Extraordinary Being*, revela a história de William Reeves após o Massacre de Tulsa, como policial de Nova York na década de 1940. No decorrer da narrativa, reaparecem imagens e sons do Massacre, evidenciando o trauma latente de Reeves. Enquanto policial, na tentativa de prender um homem pelo incêndio de estabelecimento judaico, sofre as mesmas violências de Tulsa. É violentado, linchado e enforcado no alto de uma árvore por colegas policiais. Sobrevivendo a esse evento, decide se tornar um herói mascarado - com maquiagem branca em seu rosto - para conseguir atuar contra a organização racista “Cyclope”, inspirada na Ku Klux Klan. Isto é, William Reeves é o primeiro herói/vigilante de *Watchmen*, sendo um homem negro mascarado, tendo que pintar seu rosto para atuar.

O trauma é elemento central na narrativa de *Watchmen* (2019). O respectivo termo surge diversas vezes para situar, caracterizar e exemplificar personagens na série de televisão, envolvidos (ou não) com o Massacre de Tulsa. As trajetórias de William Reeves e de Angela Abar se entrelaçam em experiências traumáticas vinculadas ao racismo estadunidense, não apenas em aspecto individual ou isolado, mas em sentidos transgeracionais e compartilhados. É fundamental, com isso, compreender o conceito de trauma, com objetivo de complexificar os usos narrativos do Massacre de Tulsa de 1921 em *Watchmen*. Dominick LaCapra afirma que o trauma é “uma experiência disruptiva que desarticula o eu e cria lacunas na existência, tendo efeitos tardios que são controlados apenas com dificuldade e talvez nunca seja totalmente dominado”<sup>47</sup>. Na interpretação do autor, mesmo durante a latência, período em que o trauma não está visível, ele *transforma* o indivíduo. Assim, enquanto “vazio na existência”, o trauma desenvolve uma outra experiência de ser e estar no mundo.

---

<sup>47</sup> No trecho original: “is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never fully mastered.” LaCapra, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: John Hopkins University Press. 2014. p. 41, tradução livre.

Em diálogo com a produção freudiana, LaCapra argumenta duas condições relativas ao trauma: a repetição (*acting-out*) e a elaboração (*working-through*). A repetição está interligada com a tendência de *reviver* o passado como se fosse totalmente presente<sup>48</sup>. Ou seja, é o retorno de um passado reprimido no indivíduo, seja na repetição em pesadelos e *flashbacks*, mas também na performatividade e melancolia inconsolável<sup>49</sup>. A elaboração é a tentativa de pensar e “processar” determinado trauma, distanciando a vítima do problema para distinguir passado, presente e futuro<sup>50</sup>. Isso não significa dizer, contudo, que o trauma pode ser totalmente - ou definitivamente - curado. Conforme LaCapra, a repetição não está somente ligada ao sentido “terapêutico”, mas também em posicionamento ético e político com o passado e experiências traumáticas<sup>51</sup>. Ainda segundo o autor, a repetição e a elaboração não são categorias opostas ou isoladas, mas sim processos em constante interação.

Na realidade da reprodução do racismo e da violência racial, o passado de Tulsa é um elemento disparador da repetição traumática de William Reeves. Nesse sentido, como aponta Cathy Caruth, o trauma constitui “uma experiência avassaladora de eventos repentinos, ou catastróficos, na qual a resposta ao evento ocorre muitas vezes de maneira tardia, com ocorrências repetitivas frequentes de alucinações e outros fenômenos intrusivos.”<sup>52</sup>. Os fenômenos intrusivos, como *Watchmen* utiliza na construção da narrativa com William Reeves, são as imagens (e sons!) do Massacre de Tulsa. O retorno e a repetição são tardios, repentinos e avassaladores. Logo, 1921 é a *ausência* constituinte da existência e, também, a *presença* do retorno inevitável que desestabiliza o indivíduo no presente-futuro.

Já Gabriele Schwab destaca o caráter fantasmagórico do conceito de trauma, interrompendo determinada pessoa do fluxo do tempo, fraturando, assim, tanto a memória quanto a linguagem<sup>53</sup>. Para além das vítimas de um acontecimento traumático, é fundamental destacar a possibilidade do trauma transgeracional, que “escondido e intangível”, perpassa gerações de distintas maneiras. Para a autora, certas histórias são tão violentas e difíceis que, para viver cotidianamente, precisam de silêncio temporário. Entretanto, muito silêncio gera

---

<sup>48</sup> LaCapra, Dominick. **Representing the Holocaust: history, theory, trauma**. Ithaca: Cornell University, 1994. p. 48.

<sup>49</sup> Ibid, p. 209.

<sup>50</sup> LaCapra, Dominick. “**Acting-out**” and “**Working-through**” trauma. Interviewer Amos Goldberg. Shoah Resource Center: The International School for Holocaust Studies, 1998.

<sup>51</sup> LaCapra, op. cit, p. 210.

<sup>52</sup> No trecho original: “an overwhelming experience of sudden, or catastrophic events, in which response to the event occurs in the often delayed, and uncontrolled repetitive occurrence of hallucinations and other intrusive phenomena.” In: Caruth, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. **Literature and the Ethical Question**, n. 78, 1991. p. 181, tradução livre.

<sup>53</sup> Schwab, Gabriele. **Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma**. New York: Columbia University Press. 2010. p. 42.

assombrações<sup>54</sup>. Segundo Schwab: “O silenciamento coletivo ou comunitário das histórias violentas leva a uma transmissão transgeracional do trauma e ao espectro de uma repetição involuntária de ciclos de violência.”<sup>55</sup>. Desse modo, as repetições dos ciclos de violência, ao longo das gerações, demonstram os diversos caminhos e complexidades para eventos traumáticos se manifestarem através do retorno, seja nas vítimas ou em seus descendentes. Isto é, o trauma não é exclusivamente uma condição psíquica individual da repetição, ou um modo de ser diante os vazios da existência, mas também um *legado*, perpetuado através do silêncio. O silêncio geracional acerca do Massacre de Tulsa assombrou Angela. Apesar de viver em Tulsa, apenas o reaparecimento de William possibilitou o reconhecimento de suas origens. Contudo, na série de televisão, a experiência do trauma também se dá por meio da *Nostalgia*, entre gerações distintas: avô e neta. Esse elemento ficcional necessita ser destacado e analisado, como um modo distinto de conhecer, perceber e sentir o passado. Assim definido pelos respectivos autores, o conceito auxilia para pensar o trauma e suas representações na ficção audiovisual.

*Watchmen* circulou positivamente entre a crítica e o amplo público. Os números de espectadores aumentaram no decorrer da série, com 7 milhões de visualizações totalizadas até a estreia do último episódio<sup>56</sup>. Ao longo do ano de 2019 e 2020, a série de televisão foi indicada e premiada em diversos eventos especializados. No *Emmys*, tradicional premiação no âmbito da televisão estadunidense, recebeu 26 indicações, conquistando 11 prêmios, dentre eles: melhor atriz principal (Regina King), melhor ator coadjuvante (Yahya Abdul-Mateen II) e melhor minissérie<sup>57</sup>. Em discurso<sup>58</sup>, Lindelof disse: “Nós dedicamos esse prêmio às vítimas e sobreviventes do Massacre de Tulsa de 1921. As chamas que destruíram Wall Street Negra ainda ardem hoje. O único caminho para encerrar esse incêndio é se lutarmos todos juntos contra ele.”<sup>59</sup>. A série de televisão, portanto, proporcionou grande debate e reconhecimento nacional acerca do Massacre de Tulsa de 1921, interligado, também, com tensões na cidade acerca das investigações dos desaparecidos. O próximo capítulo busca situar, dimensionar e compreender o respectivo evento histórico, entre o passado e o tempo presente.

---

<sup>54</sup> Ibid, p. 46.

<sup>55</sup> No trecho original: “The collective or communal silencing of violent histories leads to a transgenerational transmission of trauma and the specter of an involuntary repetition of cycles of violence.”. Ibid, p. 46, tradução livre.

<sup>56</sup> Stefanopoulou, op. cit., p. 234.

<sup>57</sup> Informações disponíveis em: <<https://www.emmys.com/shows/watchmen>>. Acesso 18 dez. 2023.

<sup>58</sup> Drysdale, Jennifer. 'Watchmen' Creator Damon Lindelof Dedicates Emmy to 'Victims and Survivors' of Tulsa Massacre of 1921. **Et Online**. 20 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://shre.ink/rNUv>>. 17 dez. 2023.

<sup>59</sup> No trecho original: “We dedicate this award to the victims and survivors of the Tulsa massacre of 1921. The fires that destroyed Black Wall Street still burn today. The only way to put the fires out is if we all fight them together.”. Tradução livre.

## 2. TULSA: A CIDADE, O MASSACRE E OS FANTASMAS NO PRESENTE



*It's Summer and We're Running Out of Ice (0:02:23-0:02:33)*

Entre sons de gritos e projéteis, a família saiu do cinema Dreamland, localizado no coração do bairro de Greenwood em Tulsa. Agarrado ao seu pai, o pequeno William ouve e vê seu mundo desabar. Homens brancos saqueiam comércios, incendeiam estabelecimentos e assassinam moradores negros. Um avião perpassa e atira em quem está no chão. O horror prevalece nas ruas e, ao que tudo indica, não há escapatória: Tulsa está em chamas. Assim, nos oito minutos iniciais de *Watchmen* (2019), o Massacre de Tulsa de 1921 é representado na narrativa audiovisual. Considerado o pior massacre racial da história do país no século XX<sup>60</sup>, o evento foi ocultado - conscientemente - da história da cidade e do país. A série de televisão utiliza as ressonâncias desse evento histórico sobretudo no desenvolvimento da relação avô-neta de William Reeves e Angela Abar. Desse modo, com objetivo de analisar as representações de tempo e trauma em *Watchmen* (2019), é essencial reconhecer a história do Massacre de Tulsa de 1921 e suas consequências no presente. Portanto, os objetivos do capítulo são abordar o contexto histórico de Tulsa e de Greenwood, o Massacre de Tulsa de 1921 e os efeitos desse passado no tempo presente (1997-2023).

### 2.1. A CIDADE SEGREGADA

No início do século XX, Tulsa era extremamente próspera. A descoberta e exploração de petróleo gerou um acelerado desenvolvimento econômico na região, ocasionando, também, uma grande imigração para a cidade do Estado do Oklahoma. De acordo com o censo de 1900, estimava-se a presença de 1.390 habitantes. Em 1920, Tulsa já havia ultrapassado a marca de 72 mil<sup>61</sup>. Apelidado pelos seus moradores de “cidade mágica”, a história de Tulsa se entrelaça diretamente com a indústria petrolífera. Por exemplo, em 1906, havia 126

<sup>60</sup> Brophy, Alfred L. **Reconstructing the Dreamland: The Tulsa Riot of 1921: Race, Reparations, and Reconciliation.** New York: Oxford University Press, 2002. p. xvii.

<sup>61</sup> Ellsworth, Scott. **Death in a Promised land: The Tulsa Race Riot of 1921.** Baton Rouge: Louisiana State University Press. 1992. p. 8-9.

companhias de petróleo com empreendimentos no município<sup>62</sup>. Em oposição às cidades vizinhas, Tulsa desenvolveu uma ampla rede ferroviária, hotelaria e bancos para acompanhar o “boom” de crescimento. Entretanto, existiam duas cidades na intitulada “cidade mágica”.

Enquanto um Estado sulista dos EUA, as leis *Jim Crow* operavam juridicamente na divisão racial e na reprodução do racismo estadunidense. A segregação racial dividiu a cidade em “Tulsa Branca” e “Tulsa Negra”. Logo, a cidade de Tulsa pode ser analisada através do contrato racial. Em constante diálogo (e contraposição) com os contratualistas da filosofia política moderna, Charles W. Mills afirma que a supremacia branca “é o sistema político não-nomeado que fez do mundo moderno o que ele é hoje”<sup>63</sup>. Isto é, o contrato racial organizou a sociedade contemporânea, em acordos formais e não-formais, entre o subconjunto de seres humanos (brancos), como a classe de pessoas plenas, e o subconjunto restante dos seres humanos (não-brancos), consideradas inferiores, que detêm uma posição subalternizada em regimes políticos brancos ou governados por brancos<sup>64</sup>. Em suma, o objetivo do contrato é “criar um privilégio diferencial dos brancos como um grupo em relação aos não brancos como grupo, a exploração de seus corpos, terras e recursos e a negação de oportunidades socioeconômicas iguais para eles”<sup>65</sup>. Em consequência disso, o contrato racial impacta diretamente na constituição geográfica dos espaços das cidades:

Parte do propósito da barreira de cor/linha de cor/apartheid/*Jim Crow* é manter esses espaços em seu lugar; ter o tabuleiro de damas da virtude e do vício, do espaço claro e do escuro, nosso e deles, claramente demarcados para que a geografia humana prescrita pelo contrato racial possa ser preservada.<sup>66</sup>

A supremacia branca, a violência e a segregação estruturam a trajetória de Tulsa no século XX, moldando, predominantemente ao sul da cidade, uma sociedade branca de racismo anti-negro. Assim, ao norte da cidade, separada pelos trilhos da estação ferroviária, Greenwood - chamada pejorativamente de “Little Africa” - floresceu. Em 1905 ocorreu uma importante virada para a formação deste bairro: lotes de terra foram adquiridos por um grupo de imigrantes negros, na Avenida Greenwood<sup>67</sup>. Enquanto uma comunidade autossuficiente, com mais de 8 mil habitantes em 1921, o bairro de Greenwood possuía uma escola, hospital,

---

<sup>62</sup> Ibid, p. 11.

<sup>63</sup> Mills, Charles W. **O contrato racial**. Tradução de Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar. 2023. p. 33.

<sup>64</sup> Ibid, p. 43.

<sup>65</sup> Ibid, p. 43-44.

<sup>66</sup> Ibid, p. 87.

<sup>67</sup> Ellsworth, op. cit., p. 14.

mercado, drogaria, lojas de roupas, dois jornais e dois cinemas<sup>68</sup>. Todos os estabelecimentos de pessoas negras para pessoas negras. Em Greenwood existia (e ainda existe) uma rede de sociabilidade negra intensa, rica e complexa.

Em uma visita de Booker T. Washington<sup>69</sup> ao local, o bairro foi apelidado de “Wall Street Negra da América”<sup>70</sup>. Entretanto, há contradições nos sentidos desse nome. Em Greenwood, não existiam bancos ou instituições financeiras. Segundo Randy Krehbiel, para realmente entender Greenwood, talvez o nome “Principal Rua Negra da América”<sup>71</sup> fosse mais assertivo. Para além da riqueza construída no bairro, a comunidade tinha um forte senso de independência, de ir e vir como desejavam, trabalhar para quem quisessem e, portanto, construir suas vidas por si<sup>72</sup>. Então, em Greenwood, a maioria dos tulsanos negros ganhavam a vida atravessando a linha ferroviária para o sul, como trabalhadores domésticos, cozinheiros, garçons, porteiros, engraxantes, operários ou motoristas de caminhão<sup>73</sup>. E, quando voltaram, o dinheiro circulava em Greenwood, entre os comércios e estabelecimentos. Ou seja, as cooperações, sociabilidades e resistências negras no bairro foram os motivos de sua singularidade e expansão, e não, simplesmente, o individualismo ou progresso material do capitalismo norte-americano, como destacado por Washington. Em outras palavras, os avanços da Tulsa negra não estavam restritos à esfera econômica.

No decorrer dos anos, Greenwood se fortaleceu através da organização comunitária, como na proteção do direito ao voto, mas, sobretudo, contra os linchamentos. Enquanto violência pública, os linchamentos desempenharam o terrorismo branco contra a população negra estadunidense no pós-Emancipação. Entre 1877 e 1950, mais de quatro mil linchamentos ocorreram nos Estados Unidos. No Estado de Oklahoma, durante o mesmo período, aproximadamente 75 pessoas foram assassinadas por linchamentos, entre eles, 35 somente no condado de Tulsa<sup>74</sup>. Conforme Mills, o contrato racial tem que ser aplicado por meio da violência e do condicionamento ideológico<sup>75</sup>. É notável como o Estado não apenas exerce a coerção física para a manutenção do contrato racial, mas como permite (e agracia) a violência racial. Nos Estados Unidos, por exemplo, há uma “longa trajetória de vigilantismo e linchamento em que o oficialismo branco é basicamente conivente, na medida em que quase

---

<sup>68</sup> Brophy, op. cit., p. 1.

<sup>69</sup> Booker T. Washington (1856-1915) foi autor, educador e orador afro-americano. Washington teve apoio da elite branca por vincular a educação da população negra voltada prioritariamente ao mercado de trabalho.

<sup>70</sup> Krehbiel, Randy. **Tulsa, 1921**: reporting a massacre. Norman: University of Oklahoma Press, 2019. p. 5.

<sup>71</sup> No trecho original: “Black Main Street of America”. Tradução livre.

<sup>72</sup> Ibid, p. 6.

<sup>73</sup> Ibid. p. 25.

<sup>74</sup> Lynching in America: Racial Terror Lynchings. **Equal Justice Initiative**. Montgomery, 2023. Disponível em: <<https://lynchinginamerica.eji.org/explore/oklahoma>>. Acesso em 11 nov. 2023.

<sup>75</sup> Mills, op. cit., p. 126.

ninguém jamais fui punido”<sup>76</sup>. Desse modo, sob o regime do contrato racial em Tulsa, existia um intenso embate entre as ações possíveis na comunidade de Greenwood para evitar os linchamentos, priorizando o cumprimento da lei<sup>77</sup>.

Após a Primeira Guerra Mundial (1914-1918), os veteranos tulsanos negros, em conjunto de seus amigos e familiares, demandavam a liberdade e igualdade prometidas. Isto é, o respeito à lei estava vinculada na vivência e agência da comunidade. Um caso que ocorreu em 1919 é exemplo dessa disputa. Em 1919, o ferreiro O. W. Leonard foi alvejado nas ruas de Tulsa por dois homens que tentaram roubá-lo. Antes de falecer no hospital, Leonard relatou à polícia que os dois assaltantes eram negros, realizando uma descrição escassa. Nos dias seguintes, três homens negros foram presos pela polícia de Tulsa, e os rumores que aconteceria um linchamento circularam pela cidade. No mesmo dia do funeral de Leonard, cinquenta homens negros amardos foram à prisão para investigar como estavam os detidos. Após tensa conversa, o líder do grupo teve permissão do policial para entrar na cadeia e certificar que “nenhum de sua raça havia sofrido nada”<sup>78</sup>. Na manhã seguinte, a mobilização negra continuou em Greenwood, na tentativa de libertar os homens. Entretanto, um revés ocorreu. Três policiais negros foram surpreendidos e atacados por dois homens brancos armados. Em meio ao tiroteio, os dois homens foram feridos e presos. Na turbulência do acontecimento, o caso dos três homens negros acusados no assassinato de Leonard passou. Após a vigilância constante da comunidade de Greenwood, não houve linchamentos<sup>79</sup>.

Os residentes de Greenwood agiram no ideal de exercer a justiça por meio da lei, confrontando a possibilidade *real* de violência branca. No entanto, em agosto de 1920, dois linchamentos aconteceram no Estado do Oklahoma: um homem negro em Oklahoma City e um homem branco em Tulsa. No primeiro caso, Claude Chandler, jovem negro acusado de matar um policial, foi sequestrado dentro da prisão por homens brancos mascarados<sup>80</sup>. Ao receber a notícia do linchamento iminente, a comunidade negra de Oklahoma City se organizou para buscar o paradeiro de Chandler. O grupo foi interrompido por 50 homens da força policial. Após conversas com dois policiais negros, houve a permissão de procurar Chandler, com supervisão e sem armamentos. A busca ocorreu durante toda a noite, mas não foi possível localizá-lo. No dia seguinte, o corpo de Claude Chandler foi encontrado em uma

---

<sup>76</sup> Ibid, p. 133.

<sup>77</sup> Como aponta Charles W. Mills, as leis no contrato racial codificam, formalmente, o status subordinado dos não-brancos. Contudo, na perspectiva negra tulsana, é preciso ressaltar a importância da manutenção e valorização do ordenamento jurídico. Mesmo em evidente desigualdade, a legislação garantiria, ao menos, a possibilidade de “resposta” dos moradores de Greenwood e, assim sendo, a preservação da vida negra.

<sup>78</sup> Ellsworth, op. cit., p. 35.

<sup>79</sup> Ibid, p. 38.

<sup>80</sup> Brophy, op. city, p. 12.

árvore a 15 quilômetros da cidade<sup>81</sup>. O caso de Chandler repercutiu duramente na capital de Oklahoma e, rapidamente, circulou nas ruas de Tulsa.

O segundo caso aconteceu em Tulsa. Homem branco de 19 anos, Roy Belton foi preso após roubar e alvejar o taxista local, Homer Nida. No hospital, Nida reconheceu Belton, que havia tentado fugir da cidade após o ocorrido<sup>82</sup>. O crime foi amplamente noticiado pelos dois jornais brancos da cidade - *Tulsa World* e *Tulsa Tribune*. Segundo Krehbiel, enquanto o *World* era o jornal de maior circulação, o *Tribune* era o mais agressivo<sup>83</sup>. Isso definitivamente refletiu-se nos meios de inflamar, socialmente, o respectivo episódio. No dia anterior à morte de Homer Nida, *Tulsa Tribune* afirmou que Belton seria inocentado nos tribunais, com a possibilidade de alegar insanidade. Após a morte de Nida, os ânimos se intensificaram. Assim, uma multidão de 50 homens formou-se na frente do Tribunal de Tulsa, local em Belton que estava encarcerado. Homens entraram no Tribunal, renderam o Xerife e sequestraram Belton. Após isso, cerca de mil carros estavam presentes e acompanharam o homem. A polícia manteve a vigilância na multidão, mas não interferiu. Então, Roy Belton foi linchado e enforcado por 11 minutos<sup>84</sup>. Era perceptível as falhas e ausências do sistema legal em proteger indivíduos contra as multidões de linchadores. O sonho da “terra prometida” na “cidade mágica” estava distante. E, com o assassinato exemplar de um tulsano branco, quem garantiria a segurança da população negra? Uma multidão branca em frente à cadeia demonstrava a sentença do crime, apenas aguardando, ansiosamente, sua punição.

Nesta conjuntura, *Tulsa Star*, jornal da imprensa negra tulsana, combateu ativamente a prática do linchamento, legitimando, também, o direito da autodefesa negra contra o perigo dessa violência pública. O jornal salientou, após o assassinato em Oklahoma City, que “o momento certo para oferecer proteção a qualquer prisioneiro é antes e durante o período em que ele está sendo linchado, e certamente não após a sua morte”<sup>85</sup>. A comunidade de Greenwood reconhecia as ausências do sistema jurídico e os perigos dos linchamentos. As ideias e os exemplos de como evitar e agir circularam pelas movimentadas avenidas Greenwood, Archer e Brady. Em um ambiente profundamente marcado pela prosperidade e sonho de liberdade, entre cinemas e jornais, veteranos e estudantes, Greenwood não aceitaria um tratamento desigual perante a lei. E, assim sendo, atuariam conforme necessário na luta desse ideal.

---

<sup>81</sup> Ibid, p. 13.

<sup>82</sup> Ellsworth, op. cit., p. 39.

<sup>83</sup> Krehbiel, op. cit., p. xvi.

<sup>84</sup> Ellsworth, op. cit., p. 43.

<sup>85</sup> No trecho original: “The proper time to afford protection to any prisoner is before and during the time he is being lynched, and certainly not after he is killed.”. Ibid, p. 17, tradução livre.



## 2.2. O MASSACRE DE TULSA DE 1921

Na manhã do dia 30 de maio de 1921, Diamond “Dick” Rowland foi ao banheiro do Edifício Drexel, localizado na Tulsa branca. Jovem negro de 19 anos, Dick trabalhava como engraxante de sapatos num estabelecimento próximo. Uma vez que não havia banheiros específicos em seu local de trabalho (isto é, segregados), Drexel era utilizado para esses fins por diversos trabalhadores negros na região. Ao sair, Dick encontrou Sarah Page, mulher branca de 17 anos, operadora do elevador do Edifício. Minutos depois, Dick correu do elevador<sup>86</sup>. A história de ambos - e da cidade inteira - mudaram a partir desse momento.

O acontecimento dentro do elevador é nebuloso. Não é certo se Dick e Sarah se conheciam anteriormente. Há rumores e palpites a respeito disso, mas, aqui, isso não é interessante para a compreensão desse passado. Um dos fatos é que a população tulsana branca acusou Dick de atacar sexualmente Sarah no local. Na tarde do dia 30, aproximadamente às 15:00, o jornal *Tulsa Tribune* denunciou o suposto crime. Na notícia sensacionalista “Prendam o Negro por Atacar Menina no Elevador”<sup>87</sup>, foi descrito que Diamond atacou Page dentro do elevador, arranhando suas mãos e seu rosto, tendo, também, rasgado suas roupas<sup>88</sup>. A tentativa de estupro, assim denunciada pela *Tribune*, exclamava pela justiça na cidade de Tulsa. Outro fato, ignorado e ocultado à época, é que não existia qualquer prova das informações contidas no respectivo jornal. Horas depois do ocorrido no elevador de Drexel, a polícia checkou as informações na região e, diante das circunstâncias averiguadas, não haviam coletado nem mesmo o nome de Page no relatório policial<sup>89</sup>. Entretanto, a partir do momento em que *Tribune* se manifestou, Dick não teve direito de resposta. No dia seguinte, em 31 de maio, Dick Rowland foi preso por dois policiais.

A interseccionalidade de gênero e raça é essencial para compreender os sentidos da prisão de Dick Rowland. Como aponta Angela Davis, em *Estupro, Racismo e o Mito do Estuprador Negro*, existe, nos Estados Unidos, uma longa e brutal trajetória de linchamentos de homens negros sustentada por acusações de violência sexual contra mulheres brancas. O mito do estuprador negro, assim, é o extenso quadro teórico racista que amparou a ideia do homem negro enquanto propenso - em sentidos animais - para cometer violência sexual. Como Davis discute, a mulher negra seria, paralelamente a isso, “a prostituta mítica”, devido a relação entre o desejo e ímpeto sexual atribuído à raça. Portanto, o estupro, ou sua acusação,

---

<sup>86</sup> Ellsworth, op. cit., p. 46.

<sup>87</sup> No trecho original: “Nab Negro for Attacking Girl in Elevator”. Tradução livre.

<sup>88</sup> Ibid, p. 48.

<sup>89</sup> Ibid, p. 46.

“acabou por ser a mais poderosa entre as várias tentativas de legitimar os linchamentos de pessoas negras.”<sup>90</sup>. Como exemplificado anteriormente, em 1920 no Estado do Oklahoma, dois homens - um branco e um negro - foram linchados na acusação de assassinato de homens brancos. A supremacia branca e masculina, amparada no contrato racial, aparece aí. Logo, a suposta violência contra uma mulher branca, por um homem negro dentro do território branco, ebuliu não somente o racismo, mas também o sexismo. A obrigação dos tulsanos brancos seria, assim, defender a “honra” de Sarah Page através da “justiça” pública.

Ao longo da tarde do dia 31, então, rumores de linchamento ecoaram nas ruas da cidade. Às 18:00, haviam ao menos 800 homens, mulheres e crianças na frente do Tribunal de Justiça de Tulsa<sup>91</sup>. No último andar do Tribunal estava Dick Rowland, encarcerado, sob proteção do Xerife do Condado de Tulsa, Willard McCullough. Há debates na responsabilidade de McCullough para o estopim do respectivo evento. Dentre suas ações e omissões, vale destacar a sua ausência em desmobilizar, efetivamente, o grupo na frente do Tribunal. Em Greenwood, por outro lado, a mobilização branca instigou um forte alerta. O exemplo do linchamento de Roy Belton era recente na memória, desse modo, na principal avenida do bairro, a comunidade negra se reuniu para discutir quais eram as possibilidades de ação para prevenir a violência. O preparo seguiu o medo: os veteranos vestiram seus uniformes e pegaram suas armas.

No início da noite, ocorreu um desentendimento. Em Greenwood, chegou a informação que McCullough precisava de apoio para assegurar a segurança de Rowland, em vista das tentativas de invasão no prédio. Às 21:00, um grupo de 30 homens negros, uniformizados e armados, chegou no Tribunal de Justiça. Todavia, em conversas com as autoridades locais, foi afirmado que a situação estava controlada. Não se sabe o quanto os veteranos acreditaram nas palavras dos policiais mas, naquele momento, foram convencidos a voltar para Greenwood. A multidão branca, porém, não apenas permaneceu, mas aumentou para mais de 1.500 pessoas<sup>92</sup>. Nesse momento, indivíduos circularam do Tribunal para Greenwood, de Greenwood para o Tribunal, em constante vigilância e atenção. Uma hora depois, perto das 22:30, outro grupo de veteranos foi ao Tribunal. Entre 50 e 70 homens negros marcharam em direção ao Xerife McCullough. Dessa vez, o Xerife comunicou diretamente ao líder dos veteranos que a situação estava segura. No processo de saída do

---

<sup>90</sup> Davis, Angela. Estupro, Racismo e o Mito do Estuprador Negro. In: **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 177-203.

<sup>91</sup> Brophy, op. cit., p. 26.

<sup>92</sup> Ellsworth, op. cit., p. 51.

grupo, um homem branco interrompeu um veterano armado e disse: “*Nigger*”<sup>93</sup>, o que você está fazendo com essa pistola?”<sup>94</sup>. Por sua vez, o veterano disse: “Eu vou usar caso precisar”<sup>95</sup>. Então, o homem tentou desarmar o veterano e, no meio da confusão, um tiro foi disparado. Nesse gatilho, iniciou-se o Massacre de Tulsa de 1921.



**Imagem 5** - “Little Africa on fire” evidencia os incêndios no bairro de Greenwood

Segundo testemunhas, já nesse primeiro momento dúzias de corpos caíram em frente ao Tribunal de Justiça. Diante o caos e a desvantagem numérica, os veteranos voltaram a Greenwood. As primeiras horas que seguiram foram de preparação nos dois lados. Após o incidente, o foco não era mais Dick Rowland: qualquer tulsano negro era alvo de violência pela multidão branca. Dessa maneira, com planos de invadir o bairro de Greenwood, os brancos buscaram se armar de todas as maneiras possíveis. Na noite do dia 31 e na madrugada do dia 1º de junho, aproximadamente 15 lojas de armas e lojas de penhores foram saqueadas<sup>96</sup>. Em Greenwood, entre 300 e 400 homens negros se preparavam com as armas disponíveis, entre pistolas, bastões e tijolos. Algumas famílias estavam indo embora com seus carros, enquanto outras iam direto para o “front”. A linha de combate se formou nos limites entre Greenwood e o sul da cidade: as linhas ferroviárias<sup>97</sup>. Os veteranos aplicaram as técnicas militares da guerra, utilizando pontos estratégicos nos prédios ao longo da ferrovia para defender o seu bairro<sup>98</sup>.

<sup>93</sup> A chamada “Palavra N” (*N Word*) foi amplamente utilizada como insulto racial nos Estados Unidos da América no decorrer do período da Escravização e do Pós-Emancipação. A “Palavra N” é fundamental para a compreensão do vocabulário racista dos EUA, entre o passado e o presente. Não há tradução exata desse termo para a língua portuguesa. Apesar da palavra aparecer constantemente na íntegra nas obras aqui citadas, enquanto um pesquisador branco, não me sinto no direito de seguir reproduzindo a respectiva palavra. Portanto, na sequência do presente texto, ela aparecerá da seguinte forma: “N\*\*\*\*\*”.

<sup>94</sup> No trecho original: “N\*\*\*\*\*, what are you doing with that pistol?”. Ibid, p. 52, tradução livre.

<sup>95</sup> No trecho original: “I’m going to use it if I need to.”. Ibid, p. 52., tradução livre.

<sup>96</sup> Ibid, p. 54.

<sup>97</sup> Brophy, op. cit., p. 37.

<sup>98</sup> Ibid, p. 41.

Antes de explicitar a invasão branca no distrito, é essencial destacar o papel dos agentes públicos durante o evento. Após a coleta de assinaturas às 03:00 de 1º de junho, a Guarda Nacional de Oklahoma foi chamada para auxiliar Tulsa. Assim, chegando na cidade, as autoridades locais e estaduais, em conjunto, desempenharam uma série de medidas que facilitaram a destruição do bairro. Dentre elas está a progressiva prisão dos tulsanos negros. Acordados e levados em custódia, a grande maioria dos moradores de Greenwood permaneceram em acampamentos improvisados no decorrer do massacre. Uma vez presos, haviam poucos para defender Greenwood, facilitando não apenas a destruição material, mas também qualquer tipo de violência física contra quem ainda estava lá<sup>99</sup>. Enquanto as prisões arbitrárias aconteciam, a multidão branca circulava livremente pelos trilhos de trem. Nenhum foi impedido ou preso pelas autoridades. Às 6:00, no raiar do dia, a multidão correu em direção à Greenwood, iniciando, de fato, a invasão e a completa devastação da “Principal Rua Negra da América”. Conforme descreve o historiador Scott Ellsworth:

Nas primeiras horas da manhã de 1º de junho de 1921, iniciou-se o incêndio e saque em massa da Tulsa negra. A luta continuou, mas os defensores negros foram prejudicados pelo fato de estarem em menor número, e porque a polícia não estava presente, ou estava ocupada desarmando e prendendo tulsanos *negros*. Alguns dos incêndios no distrito comercial de Greenwood provavelmente começaram pouco antes da invasão em massa dos brancos.<sup>100</sup>

Desse modo, os saques iniciaram no distrito comercial, avançando, rapidamente, para as residências e demais estabelecimentos de Greenwood. Logo, o incêndio foi o principal meio para a destruição do bairro. Dentre as centenas de locais incendiados está o cinema Dreamland, local em que a série de televisão *Watchmen* (2019) inicia a narrativa ficcional com o personagem William Reeves, como citado no início do capítulo. A violência perpetuada contra a população negra tulsana é difícil de mensurar, escrever e imaginar. Isto é, qualquer frase aqui escrita não será o suficiente para entender ou representar o que aconteceu. Há testemunhas que abordam assassinatos de homens, mulheres, idosos e crianças. Dentre as ações de intensa crueldade, um carro de carga foi visto arrastando um cadáver pelas ruas cidade<sup>101</sup>. Pessoas rendidas também não foram poupadas pela Tulsa branca. Por exemplo, o cirurgião negro A. C. Jackson, mesmo rendido, foi alvejado em frente de sua casa por um

---

<sup>99</sup> Ibid, p. 55.

<sup>100</sup> No trecho original: “In these early morning hours of June 1, 1921, the wholesale burning and looting of black Tulsa began. Fighting continued, but black defendants were hampered by the fact that they were outnumbered, and because the police were either nowhere to be found or were busy disarming and interning *black* Tulsans. Some of the fires in the Greenwood Business district were probably started just prior to the mass invasion of the whites.” In: Ellsworth, op. cit. p. 57, tradução livre.

<sup>101</sup> Ibid, p. 61.

grupo de homens brancos<sup>102</sup>. Ademais, no processo de devastação do bairro, aviões foram utilizados. Segundo as evidências, pequenos aviões foram usados para atirar em quem estava no chão e para derrubar gasolina ou dinamite nos prédios<sup>103</sup>. A morte de Greenwood foi uma conquista contruída à pólvora, sangue e fogo pela supremacia branca tulsana.

No final da manhã, pelas 10:30, a Guarda Nacional intensificou, então, o procedimento de desarmar a população branca que ainda estava nas ruas da cidade. Ao contrário dos métodos aplicados contra os tulsanos negros, para os brancos, a ordem era ir para casa. Após horas de incêndios, agressões e assassinatos, Greenwood foi dimensionar os imensos danos apenas nas semanas seguintes. No Massacre de Tulsa de 1921, mais de mil casas e comércios foram completamente destruídos pelo fogo. Isto é, ao menos 35 blocos do bairro de Greenwood se tornaram cinzas de um dia para outro<sup>104</sup>. O número de mortes não é exato. Conforme estimativas da época, 77 pessoas morreram - 68 negras e 9 brancas. Os dados da Cruz Vermelha<sup>105</sup>, por outro lado, ultrapassam 530 feridos e 300 mortes, principalmente da população negra de Tulsa<sup>106</sup>. A ausência da precisão dos números está atrelada a outro aspecto. O comandante da Guarda Nacional de Oklahoma, o general adjunto Charles Barrett, proibiu todos os funerais na cidade, conforme sua argumentação, pelo estresse emocional intenso e pela lotação das igrejas da cidade por tulsanos sem-teto<sup>107</sup>. Portanto, os enterros foram negados, sobretudo, para os tulsanos negros. Diante disso, questões pendentes *assombram* Tulsa no tempo presente. E, entre os corpos e escombros de Greenwood, nenhum homem branco foi preso pelos assassinatos, incêndios e saques cometidos no Massacre de Tulsa de 1921<sup>108</sup>.

### 2.3. OS FANTASMAS NO PRESENTE (1997-2023)

Após o Massacre de Tulsa, o silêncio prevaleceu. Na cidade e no Estado do Oklahoma, o passado foi *conscientemente* ocultado. Ou seja, houve tanto distorções dos fatos acerca do Massacre, quanto destruição de documentos vitais para, conseqüentemente,

---

<sup>102</sup> Ibid, p. 59.

<sup>103</sup> Warner, Richard S. Airplanes and the Riot. In: **Tulsa Race Riot: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921**. 2001. p. 103-108.

<sup>104</sup> Brophy, op. cit., p. 44.

<sup>105</sup> A Cruz Vermelha Americana (*American Red Cross*) atuou na assistência às vítimas do Massacre de Tulsa entre 2 de junho até dezembro de 1921. Os relatórios e dados da Cruz Vermelha Americana auxiliam no objetivo de mensurar, justamente, o que a Prefeitura de Tulsa ocultou e negligenciou: as condições dos tulsanos negros após as violências cometidas.

<sup>106</sup> Ellsworth, op. cit., p. 69.

<sup>107</sup> Ibid, p. 67.

<sup>108</sup> Ibid, p. 97.

esconder o evento histórico em níveis estaduais, locais, nacionais e internacionais<sup>109</sup>. Ao longo das décadas de silêncio, 1921 era, por vezes, apenas a memória dos sobreviventes. É possível imaginar o respectivo passado circulando em mesas de jantar, rodeado de familiares, de modo voluntário ou por meio de perguntas curiosas das gerações posteriores. Todavia, talvez o silêncio tenha sido a principal escolha para os sobreviventes. Como destacado acerca do trauma transgeracional, algumas histórias são tão violentas que necessitam de silêncio temporário para viver cotidianamente. Todavia, muito silêncio transforma-se em assombrações<sup>110</sup>. E é, por meio do *assombro*, que a violência de 1921 ressurgiu e desestabiliza a cidade. O Massacre de Tulsa não é algo terminado e distante, mas um passado instável no nosso tempo presente.

Conforme sintetiza Ethan Kleinberg, o passado *assombra* a história<sup>111</sup>. Isto é, a história disciplinada, acadêmica e oficial é assombrada pelo passado, entre histórias suprimidas, apagadas e esquecidas<sup>112</sup>. Apesar do esforço dos historiadores de tornar *tangível* o que passou, e por consequência legitimar uma suposta “singularidade” da ciência histórica, a historiografia é desestabilizada a partir de espectros no presente. Os problemas dessa presença fantasmagórica são variados. Primeiramente, o fantasma manifesta um passado “vazio de suas propriedades e desobediente às regras de tempo e espaço”<sup>113</sup>. Desse modo, como algo que “já foi”, esse intruso não deveria estar no reino do presente. Em constante diálogo com o desconstrutivismo de Jacques Derrida, Kleinberg destaca como a fantologia desafia a produção historiográfica convencional, em que divide, separadamente, passado, presente e futuro. Em outras palavras, na fantologia, “assim como o historiador no presente transgride o passado, o próprio passado transgride o presente, desfocando os limites do caminho traçado pelo historiador”<sup>114</sup>.

O passado não é fixo, imutável e, muito menos, estável. Reconhecendo a natureza do passado, Kleinberg denota a importância de um caminho do historiador e da historiadora para constituir a escrita da história. Desse modo, os conceitos de *poros* e *aporia* são utilizados para distinguir duas condições para o desenvolvimento da historiografia. Em suma, enquanto a *aporia* é o caos do passado, em sua forma polissêmica e heterogênea, *poros* é o caminho -

<sup>109</sup> Gates, Eddie Faye. **Riot on Greenwood: The Total Destruction of Black Wall Street**. Fort Worth: Eakin Press, 2003. p. 77.

<sup>110</sup> Schwab, op. cit., p. 46.

<sup>111</sup> Kleinberg, Ethan. **Haunting History: for a Deconstructive Approach to the Past**. California: Stanford University Press. 2017. p. 141.

<sup>112</sup> Ibid, p. 144.

<sup>113</sup> No trecho original: “[...] past come again but emptied of its physical properties and disobedient to the rules of time and space.” Ibid, p. 142, tradução livre.

<sup>114</sup> No trecho original: “[...] just as the historian in the present trespasses on the past, the past itself trespasses on the present, blurring the boundaries of the path charted by the historian.” Ibid, p. 144, tradução livre.

através da sistematização dos historiadores e das historiadoras - para “controlar” e compreender, então, o passado. O objetivo do Kleinberg é propor

um modo de escrita da história que fornece um poros ou caminho para o passado que ative a ontologia latente, tornando-a presente, mas sem privilegiar essa presença da mesma forma que a narrativa realista ontológica faz. Ao fazê-lo, esta abordagem habita e se apropria dos compromissos metodológicos e probatórios do trabalho histórico tradicional, mas de uma forma que torna evidentes e legíveis os limites e barreiras do método histórico convencional.<sup>115</sup>

Portanto, a fantologia evidencia os fantasmas que rondam e desestabilizam a disciplina histórica. É fundamental reconhecer esses “visitantes indesejados”, instáveis no presente, que apresentam “passados possíveis” e “possíveis passados” antes não reconhecidos. Espectros surgem, e seguirão surgindo, na disciplina. É necessário, então, sabermos o caminho para trilhar diante da polissemia do passado. O “passado que é” (*the past that is*), com grafia riscada, demonstra tanto a presença quanto a ausência do passado, com objetivo de pensar, refletir e escrever acerca da produção histórica<sup>116</sup>. Dessa maneira, Kleinberg utiliza a fantologia como um meio de análise acerca da historiografia, contudo, aqui ela é também destacada como uma forma de *experienciar* o tempo, o passado e a própria história. O silêncio “oficial” em Tulsa se encerrou após 75 anos. Em 1997, por meio da abertura da Comissão de Estudo do Massacre de Tulsa de 1921 (1997-2001), o Estado de Oklahoma reconheceu, enfim, a existência desse passado. É possível localizar os espectros de 1921 no processo de criação, desenvolvimento e consequências da Comissão de Estudo.

No decorrer dos 4 anos de trabalho, houve empenho sistemático de dialogar localmente, estadualmente e nacionalmente sobre esse passado. Em consequência disso, várias facetas de 1921, pouco - ou nunca - pesquisadas, demonstraram passados possíveis que estavam ocultos na história da cidade. O democrata eleito para a Câmara Legislativa de Oklahoma, Don Ross, foi um dos principais responsáveis pela abertura da Comissão de Estudo do Massacre. Assim, a abertura está ligada à trajetória e resistência negra de Ross na Câmara de Oklahoma. No final da década de 1960, Ross havia conhecido o Massacre enquanto estudante. Entretanto, o silêncio ainda predominava sobre o assunto, e os tulsanos preferiam evitar (ou, melhor, não expor) essa ferida. Após as lembranças dos 75 anos do

---

<sup>115</sup> No trecho original: “a mode of writing history that provides a poros or pathway to the past that activates the latent ontology, making it present but without privileging that presence in the way that the ontological realist narrative does. In doing so this approach inhabits and appropriates the methodological and evidentiary commitments of traditional historical work but in a way that makes evident and legible the limits and barriers of conventional historical method.” In: *Ibid*, p. 152, tradução livre.

<sup>116</sup> *Ibid*, p. 155.

Massacre de Tulsa de 1921, em 1997, um grupo de onze pessoas - entre historiadores, arqueólogos, especialistas forenses e políticos - foi encarregado de investigar, estudar e mensurar os detalhes do Massacre, realizando, também, recomendações de reparações<sup>117</sup>. Isto é, o objetivo da Comissão não foi apenas compreender o Massacre em seus diferentes aspectos, mas, também, defender e legitimar políticas públicas de reparação histórica, tanto para os sobreviventes quanto para os seus descendentes, profundamente atingidos pela violência racial e negligência pública em 1921. O relatório final da Comissão de Estudo contém 11 capítulos escritos individualmente ou coletivamente.

Dentre os trabalhos desenvolvidos pelos comissários, vale aprofundar aqui dois casos específicos. Em primeiro lugar, Eddie Faye Gates detém destaque fundamental. Historiadora negra, nascida no Estado de Oklahoma, Gates entrevistou dezenas de sobreviventes do Massacre de Tulsa. Ao localizar 162 pessoas afetadas pelo Massacre, uma série de lacunas desse passado foram preenchidas e reinterpretadas através da história oral. A partir do trabalho desempenhado na Comissão, a autora publicou *Riot on Greenwood: The Total Destruction of Black Wall Street*, no ano de 2003. Em capítulo específico, a historiadora discorre sobre os bastidores da Comissão até o relatório final. Assim, os pontos que mais geraram debate ao longo do período foram: a possibilidade de reparações, o papel da Ku Klux Klan no evento histórico, o uso de aviões e a existência de uma conspiração para a destruição de Greenwood e, por fim, o papel das fontes advindas de cidadãos negros - antes, durante e pós-1921<sup>118</sup>. Havia um grande desconforto nos debates sobre reparação pública. O passado violento de Tulsa acabara de ter sido admitido à época e, com isso, a culpabilidade da cidade foi veementemente negada no debate público pelos tulsanos brancos. Os adjetivos “agressivos, obsessivos e militantes” foram utilizados para descrever quem defendia a legitimidade de reparação<sup>119</sup>. Desse modo, as propostas de reparação não foram em diante, expondo, também, os limites de Tulsa dentro do contrato racial - ainda que sem a mesma violência como há 70 anos atrás, a cidade reproduziu a negligência, o privilégio branco e as desigualdades advindas do Massacre de Tulsa.

Por conseguinte, o trabalho realizado pelos arqueólogos Robert Brooks e Alan H. Witten evidenciou um passado apagado de Tulsa. Conforme abordado anteriormente, são poucos os registros acerca das vítimas do Massacre. A partir da proibição dos enterros na cidade em junho de 1921, existem diversas questões sobre o paradeiro dos corpos. É certo que

---

<sup>117</sup> Biografia de Don Ross. **OkDemocrats**. Disponível em: <<https://okdemocrats.org/oklahoma-black-history-heroes-don-r-ross/>>. Acesso em 21 de nov. 2023.

<sup>118</sup> Gates, op. cit., p. 414.

<sup>119</sup> Ibidem.



algumas famílias conseguiram, clandestinamente, enterrar seus entes queridos. Contudo, a grande maioria da comunidade de Greenwood, após a destruição perpetuada pelas quadrilhas brancas, não encontraram suas mães, pais, irmãs, irmãos, filhos e netos. O espectro desse passado ressurgiu na Comissão de 1997. Desde 1921, circularam rumores da existência de valas comuns na cidade. Segundo testemunhos de sobreviventes, corpos foram arremessados no Rio Arkansas ou incinerados nos arredores da cidade, entretanto, a versão mais frequente é de vítimas enterradas em valas comuns<sup>120</sup>. Com isso, três locais eram frequentemente citados enquanto possíveis locais de valas comuns: a praça de Newblock, o cemitério de Oaklawn e o cemitério de Booker T. Washington.

Entre julho de 1998 e novembro de 1999, desenvolveram investigações geográficas nesses espaços, em três fases distintas. Os métodos empregados eram não-invasivos, evitando escavar, no primeiro momento, os respectivos lugares<sup>121</sup>. Além disso, historiadores da Comissão de Estudo, como Scott Ellsworth e Dick Warner, foram importantes consultores para sinalizar indícios conforme as fontes históricas. Nas primeiras duas fases da investigação, não encontraram perturbações no solo para afirmar a existência de valas comuns<sup>122</sup>. Entretanto, a perspectiva dos estudos alterou completamente por meio de uma testemunha ocular. Em 1921, Clyde Eddy viu, aos 10 anos de idade, homens brancos cavando “trincheiras” no Cemitério de Oaklawn. Segundo Eddy, tinha um grande número de caixas de madeira no dia, com cadáveres de homens negros<sup>123</sup>. Após essa informação, uma nova delimitação de área foi criada para o trabalho geofísico, onde duas anomalias apareceram. Logo, havia a real possibilidade de vala comum em Oaklawn. Espectros rondavam o espaço, desestabilizando a história fixa da cidade. Esses fantasmas, contudo, foram rejeitados. Ao iniciar os trabalhos de escavação em 1999, uma família branca acusou a “profanação” pública contra os corpos brancos que estavam no cemitério<sup>124</sup>. A Tulsa branca, novamente, bloqueou os passos necessários para lidar com o passado da cidade.

A Comissão de Estudo do Massacre de Tulsa de 1921 avançou (e muito) no debate público em nível nacional para o reconhecimento do respectivo evento histórico. As histórias das vítimas foram ouvidas e sentidas. E, para além da dor e do trauma, a agência desses indivíduos foi (e precisa ser) destacada. Apesar da negligência da cidade de Tulsa para

---

<sup>120</sup> Brooks, Robert; Witten, Alan H. The Investigation of Potential Mass Grave Locations for the Tulsa Race Riot. In: **Tulsa Race Riot: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921**. 2001. p.123.

<sup>121</sup> Ibid, p. 127.

<sup>122</sup> Ibid, p. 128-129.

<sup>123</sup> Ibid, p. 130.

<sup>124</sup> A informação foi retirada do relato da deputada de Oklahoma, Regina Goodwin, no documentário *Dreamland: The Burning of Black Wall Street* (2021). Minutagem 1:04:56-1:05:27. É interessante destacar que no relatório da Comissão não é citado a interrupção da escavação pela interferência da família branca.

disponibilizar qualquer auxílio na reconstrução do bairro, ou na responsabilização e prisão dos envolvidos, Greenwood continuou. Os tulsanos negros, e *somente* eles, reconstruíram Greenwood. Apesar da importância da Comissão, barreiras na cidade impediram tanto passados possíveis, como a existência de valas comuns; quanto a justiça negada em 1921, a partir de políticas públicas de reparação pelos danos econômicos, físicos e emocionais resultantes do maior massacre racial do século XX nos Estados Unidos. Conforme Charles W. Mills, o contrato racial é continuamente reescrito através do tempo<sup>125</sup>. Após o fim das leis *Jim Crow* em Oklahoma, o contrato racial *explícito* desenvolveu seu apagamento da existência formal. Isto é, esse novo período, em que o contrato racial tenta ser invisível, é marcado pela “tensão entre o privilégio branco contínuo *de facto* e essa tensão *formal* de direitos.”<sup>126</sup>. O direito de responsabilização pública, o direito de reparação histórica e o direito de reencontrar familiares assassinados foram renegados. Portanto, assim como em 1921, o final da década de 1990 resultou na manutenção dos não-brancos enquanto desfavorecidos e subalternizados na ordem hierárquica do estado. Com as insuficiências da Comissão, os espectros continuaram, de modo ainda mais amplo, a assombrar a realidade de Tulsa. E, quando mais próximo do seu centenário, os efeitos desse passado se intensificaram no tempo presente.

Conforme o historiador Ian Baucom afirma: “O tempo não passa, mas se acumula. Por quê? Porque o que foi iniciado não termina, mas perdura.”<sup>127</sup>. Opondo-se à perspectiva da experiência do tempo linear e progressiva, o autor argumenta como a história nunca é inteiramente passada, terminada ou distante. Desse modo, o tempo persiste e se acumula no presente. Baucom estabelece o conceito de acumulação temporal em diálogo, sobretudo, com *Poética da Relação*, de Édouard Glissant. Para os autores, a noção de modernidade se inicia a partir do tráfico negreiro transatlântico e, com isso, o tempo se acumula em consequência das tragédias e dos horrores que se empilham, desde então, no presente. As relações - entre o navio negreiro com a *plantation*, a *plantation* com os guetos, os guetos com a favela - são as conexões indissociáveis para a existência da acumulação temporal. Isto é, o que foi não pode ser desfeito<sup>128</sup>. E, principalmente, o que foi *ressurge* sob aspecto distorcido e fantasmagórico:

Começar pode ser difícil; terminar, impossível. Pois não importa o quanto se esforcemos para esquecer o que foi iniciado, ou desejemos dar um fim a isso, o que-foi é, não pode ser desfeito, não pode deixar de alterar os

---

<sup>125</sup> Mills, op. cit., p. 74.

<sup>126</sup> Ibid, p. 117.

<sup>127</sup> No trecho original: “Time does not pass but accumulates. Why? Because what has been begun does not end but endures.”. Baucom, Ian. **Specters of the Atlantic: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History**. Duke University Press. 2005. p. 333, tradução livre.

<sup>128</sup> Ibid, p. 313.

futuros-presentes que dele decorrem. O tempo não passa ou progride, ele se acumula, mesmo no trabalho de esquecimento ou fim, mesmo no imenso esforço necessário para renunciar ao que-foi, ou para repará-lo, ou lidar com seus efeitos nocivos.<sup>129</sup>

Portanto, a acumulação temporal está diretamente interligada com experiências violentas e brutais da modernidade escravista, em que o tempo perdura e persiste. Ainda, Baucom explicita que, na recusa de progredir, “o tempo se acumula de maneira variada e desigual: no corpo, na arquitetura, na lei, na linguagem, em rituais, costumes e cerimônias e, como indiquei, em imagens.”<sup>130</sup> Como aponta Baucom, na experiência pessoal de Glissant, o acúmulo do tempo é intrínseca à imagem do escravizado se afogando no Atlântico. Assim como o tempo, a imagem não encerra, não deixa de influenciar o acúmulo empilhado no presente. Nesse sentido, o Massacre de Tulsa de 1921 se acumula no presente. Não é possível dessaciar Tulsa com *Jim Crow*, *Jim Crow* com a escravidão e, por fim, a escravidão com o tráfico transatlântico. Não é possível escapar desse “passado”, dos seus efeitos no presente e nas possibilidades de futuro. Não é possível reverter o que foi e continua sendo. Talvez políticas públicas advindas da Comissão apenas amenizassem, temporariamente, os efeitos de 1921. Contudo, as imagens do Massacre - entre a dor, a perda, a violência racial, o incêndio, a destruição - são visíveis e sentidas no tempo presente.

Após 17 anos da Comissão, o prefeito republicano de Tulsa, G. T. Bynum reabriu as investigações sobre as valas comuns na cidade<sup>131</sup>. A imagem dos corpos enterrados, sob caráter fantasmagórico, estavam latentes em Tulsa. 2018 foi o reinício da esfera pública para lidar com esse passado. É evidente que os fantasmas no presente foram os responsáveis dessa necessidade, desestabilizando a premissa que a Comissão de Estudo “resolveu” todas questões à época. Em novembro de 2019, um novo grupo foi desenvolvido para investigar, agora em específico, a existência de valas comuns. O cemitério de Oaklawn foi priorizado em decorrência dos resultados da Comissão encerrada em 2001. Segundo o prefeito Bynum: “Se você for assassinado em Tulsa, temos um contrato com você de que faremos tudo o que

---

<sup>129</sup> No trecho original: “To begin might be difficult; to end, impossible. For no matter how strenuously we might forget what was begun, or wish to call an end to it, what-has-been is, cannot be undone, cannot cease to alter the future-presents that flow out of it. Time does not pass or progress, it accumulates, even in the work of forgetting or ending, even in the immense labor it takes to surrender what-has-been, or to make reparation on it, or to address its ill effects.” Ibid, p. 330-331, tradução livre.

<sup>130</sup> Ibid, p. 325.

<sup>131</sup> Brown, DeNeen L. Tulsa mayor reopens investigation into possible mass graves from 1921 race massacre. **The Washington Post**. 3 de outubro de 2018. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/local/tulsa-mayor-reopens-investigation-into-possible-mass-graves-from-1921-race-massacre/2018/10/02/df713c96-c68f-11e8-b2b5-79270f9cce17\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/local/tulsa-mayor-reopens-investigation-into-possible-mass-graves-from-1921-race-massacre/2018/10/02/df713c96-c68f-11e8-b2b5-79270f9cce17_story.html)>. Acesso em 02 de set. 2023.

pudermos para descobrir o que aconteceu e fazer justiça”<sup>132</sup>. Enquanto homem branco, e do Partido Republicano, destaca-se os limites em relação às vítimas e seus descendentes. O “contrato” evidencia a obrigatoriedade de trazer “justiça” aos crimes cometidos. Entretanto, não há uma palavra relativa à reparação pelo chefe do executivo. Sem ter os homens brancos para julgar e prender, e não cogitando reparações aos sobreviventes<sup>133</sup> e seus descendentes, o conceito de justiça se torna abstrata, difusa e ineficiente.

O período das eleições presidenciais de Joe Biden e Donald Trump marcaram as escavações no cemitério de Oaklawn. Ademais, intensas mobilizações do *Black Lives Matters* também impactaram esse momento, devido ao assassinato brutal de George Floyd por um policial branco em Minnesota, em maio de 2020. Nesse contexto, em outubro de 2020, 99 anos após o Massacre, 12 corpos não-identificados foram encontrados<sup>134</sup>. Os 100 anos do Massacre de 1921 estiveram cercados pela descoberta da vala comum, em conjunto de discussões acerca de justiça aos sobreviventes e às suas famílias. Ao, enfim, reconhecer esse passado possível, uma nova escrita de história se desenvolveu em Tulsa, possibilitando, assim, o passado da cidade a partir dos mortos e desaparecidos de 1921<sup>135</sup>.

Entre 2019 e 2021, diversas produções audiovisuais imaginaram e representaram o Massacre de Tulsa. O trauma desse passado foi aspecto recorrente no audiovisual, como condutor de testemunhas reais ou personagens ficcionais. Dentre algumas produções é possível elencar: *Watchmen* (2019), *Lovecraft Country* (2020), *Black Wall Street Burning* (2020), *Dreamland: The Burning of Black Wall Street* (2021) e *Tulsa Burning: The 1921 Race Massacre* (2021)<sup>136</sup>. No presente texto, as produções ficcionais detêm grande relevância na sua contribuição para o conhecimento histórico. Em perspectiva das séries televisivas, a ficção permite *imaginar* determinadas possibilidades históricas, entre “ideias, movimentos e

---

<sup>132</sup> No trecho original: “If you get murdered in Tulsa, we have a contract with you that we will do everything we can to find out what happened and render justice”. Tradução livre. Brown, DeNeen L. Tulsa searches for mass graves from a deadly 1921 race massacre. **The Washington Post**. 23 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/history/2019/10/08/tulsa-searches-mass-graves-race-massacre-that-left-hundreds-black-people-dead/>>. Acesso em 02/09/2023. Tradução livre.

<sup>133</sup> Na escrita deste texto, existem duas sobreviventes vivas: Viola Fletcher, 109 e Lessie Randle, 108.

<sup>134</sup> “We have finally found a mass grave”: Archaeologists confirm they have a total of 12 individual burials in graves investigation. **2 News Oklahoma**. 19 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.kjrh.com/news/local-news/1921-tulsa-race-massacre-round-two-of-excavations-begin>>. Acesso em 02 set. 2023.

<sup>135</sup> As investigações acerca das valas comuns continuam. Em 2022, 21 corpos não-identificados foram encontrados, também no cemitério de Oaklawn. Atualmente, o “Projeto DNA de Tulsa” (*Tulsa DNA Project*) tem como objetivo identificar os corpos a partir do DNA cedido voluntariamente pelos descendentes de 1921. Informações disponíveis em: <<https://www.intermountainforensics.com/tulsadnaproject>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

<sup>136</sup> Além disso, destaca-se também o uso do passado de Tulsa no longa-metragem *Os Assassinos da Lua das Flores* (2023), de Martin Scorsese.

valores derrotados ou descartados nas lutas que produziram o estado moderno”<sup>137</sup>. Ou seja, abordagens que não foram pensadas - ou sequer poderiam ser pensadas - na produção historiográfica convencional. Dentre as produções ficcionais, as séries de televisão *Watchmen* (2019) e *Lovecraft Country* (2020) se destacam por incorporar o passado violento de Tulsa nas trajetórias, motivações e perspectivas dos personagens principais. As ressonâncias do racismo, do trauma e da injustiça detêm foco no desenvolvimento das narrativas. Como mencionado, em *Watchmen* (2019), a vida da protagonista Angela Abar é transformada com o aparecimento repentino de seu avô, William Reeves, sobrevivente de 1921. Ademais, a série televisiva também imagina todo um sistema de reparação pública para vítimas de violência racial, um movimento que foi derrotado seguidas vezes em Tulsa e na história dos Estados Unidos. Já em *Lovecraft Country* (2020), a família do protagonista Atticus Freeman (Jonathan Majors) é profundamente marcada pelo ocorrido, sendo seu pai e tio, Montrose (Michael K. Williams) e George (Courtney B. Vance), sobreviventes de Tulsa. No penúltimo episódio da série (*Rewind 1921*), o Massacre é diretamente representado e “revivido” por Montrose, sendo ponto essencial de reconexão de pai e filho. Através dessas narrativas, o trauma e o legado do massacre são representados através das relações avô-neta e pai-filho, de modo singular entre o passado e presente.

Os fantasmas ainda caminham sob Tulsa. Nas investigações das valas comuns, e no “boom” de representações audiovisuais desde 2019, esse passado pulsa, persiste e perdura. Existe um acúmulo temporal de 1921 até o tempo presente, vinculado, também, ao próprio contexto de reprodução do racismo e da violência racial nos Estados Unidos da América. A agência histórica da comunidade de Greenwood em sobreviver, resistir, lutar, continuar, reconstruir, *viver*, é surpreendente. No entanto, os espectros não falam por si. Isto é, se hoje sabemos e podemos denunciar tal violência, é devido às trajetórias dos sobreviventes e seus descendentes na esfera pública. As ressonâncias de Tulsa seguiram sendo debatidas, sentidas e influenciando o presente-futuro da cidade (e, talvez, do Estado de Oklahoma como um todo). É essencial reconhecer esse passado como inacabado, instável e caótico no tempo presente. Talvez, de fato, nunca seja encerrado. Há como encerrar? Há como curar? *Watchmen* (2019) imagina e pensa sobre essas questões latentes. O presente texto, enfim, trilhará o caminho de analisar a respectiva fonte audiovisual.

---

<sup>137</sup> No trecho original: “the ideas, movements and values defeated or discarded in the struggles that produced the modern state”. Slotkin, Richard. Fiction for the Purposes of History. **Rethinking History**: The Journal of Theory and Practice, vol. 9, n. 2-3, 2005. p. 231, tradução livre.

### 3. “FERIDAS PRECISAM DE AR”: ANÁLISE DE *WATCHMEN* (2019)



*It's Summer and We're Running Out of Ice* (0:04:43-0:04:59)

Após cenas de intensa violência perpetuada por membros da Klan, a família chega a um depósito seguro. Lá, estão dois amigos, que preparam um veículo para fugir da cidade. O pai de William, O. B., pede para que eles levem somente o seu filho, uma vez que não há mais espaço para ele ou para Ruth. A mãe de Will se despede. Gritos e tiros à distância: há pressa para partir. O. B. coloca seu filho em uma caixa de madeira improvisada e, em olhar temeroso, com a mão no rosto de Will, diz: “Seja forte”. Desse modo, no carro em fuga, Will ouve - escondido - os horrores de 1921. Em premiação no ano de 2020, Damon Lindelof afirmou que Tulsa “tornou-se a base de uma nova interpretação de *Watchmen*”, assim, “reformulando a tradicional história de origem dos super-heróis, nascida não das consequências da explosão de um planeta fictício, mas das cinzas de um lugar real em Oklahoma, que foi apagado da história há 100 anos”<sup>138</sup>. O Massacre de Tulsa é o trauma latente de William e o assombro para Angela. Portanto, o objetivo do capítulo é analisar o Massacre de Tulsa na construção da narrativa ficcional, por meio dos conceitos de trauma, fantologia e acumulação temporal. Primeiramente, será desenvolvida a proposta metodológica para, posteriormente, desenvolver a análise de três sequências da respectiva fonte audiovisual.

#### 3.1. PROPOSTA METODOLÓGICA

Enquanto fonte relativamente nova na historiografia, o audiovisual, e principalmente as séries de televisão, perpassam por uma lacuna de metodologias específicas para sua análise. Desse modo, na presente proposta metodológica, o método de análise histórico-cinematográfico, de Rafael Hansen Quinsani, será essencial<sup>139</sup>. Segundo Quinsani, o cinema “não é um meio fechado em si: ele permite o acesso a mundos diferentes, ao visível e

<sup>138</sup> Alter, Rebeca. Watch Damon Lindelof and Regina King’s Peabody Acceptance Speech for *Watchmen*. *Vulture*. 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://shre.ink/rNtE>>. Acesso 18 dez. 2023. Tradução livre.

<sup>139</sup> Quinsani, Rafael Hansen. Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos. In: **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.

ao não visível, aos silêncios da história que também são história”<sup>140</sup>. Aqui, é necessário pensar o referido “cinema” como sinônimo de “linguagem audiovisual”. A fonte audiovisual, logo, sempre comunica acerca do seu presente, “do aqui e do agora de seu contexto de produção”<sup>141</sup>. Conforme o historiador, esses “mundos diferentes”, formados através das imagens em movimento, precisam ser analisados tanto no sentido estético-formal (crítica interna) quanto na análise histórico-social (crítica externa)<sup>142</sup>.

Dessa maneira, os procedimentos da análise filmica estão relacionados à decomposição e reconstrução do material audiovisual. Como apontam Francis Vanoye e Anne Goliot-Lété, o primeiro momento é de “despedaçar, descosturar, desunir, extrair, separar, destacar, denominar materiais que não se percebem isoladamente ‘a olho nu’”<sup>143</sup>. Nesse momento, o pesquisador se distancia do que vê, tomando por separado as distintas partes do audiovisual com a intenção de perceber suas construções. Isto é, a interpretação e análise se dá na reconstrução dos fragmentos da decomposição. Assim, a análise “*trabalha* o filme [ou a série de televisão], no sentido em que ela o faz “mover-se”, ou faz se mexerem suas significações, seu impacto”<sup>144</sup>. Nesse objetivo, será utilizado a divisão de onze quadros de Quinsani para trilhar a decomposição e reconstrução da fonte audiovisual. Entretanto, o quadro “Condensação/Alteração/Invenção/Metáfora”, que tem como objetivo analisar as potencialidades do cinema na escrita da história, será substituído<sup>145</sup>. Nesse sentido, “Relações entre passado-presente” será o quadro proposto na presente metodologia, com o intuito de mobilizar os conceitos da teoria da história e historiografia.

<b>Descrição da cena</b>	<b>Diálogos</b>	<b>Planos e ângulos</b>	<b>Movimentos</b>	<b>Som</b>	<b>Fotografia/cor</b>
01	02	03	04	05	06
<b>Personagens</b>	<b>Relações entre passado-presente</b>	<b>Estrutura da narrativa</b>	<b>Espaço</b>	<b>Tempo</b>	<b>X</b>
07	08	09	10	11	X

<sup>140</sup> Ibid, p. 75.

<sup>141</sup> Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise filmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Papyrus, 1994. p. 55.

<sup>142</sup> Quinsani, op. cit. p. 75

<sup>143</sup> Vanoye; Goliot-Lété, op. cit., p. 15

<sup>144</sup> Ibid, p. 13

<sup>145</sup> A substituição ocorre reconhecendo outras adaptações do método de análise histórico-cinematográfico. Carolina Suriz dos Santos, historiadora e doutoranda na Universidade Federal do Rio Grande do Sul, desenvolveu a análise da memória cultural orientalista do filme *O Exorcista* (1973) em sua dissertação de mestrado. Assim, ao invés do quadro “Condensação/Alteração/Invenção/Metáfora” proposto por Quinsani, a autora desenvolveu o quadro “Intra-medial/Inter-medial/Pluri-medial” na análise do longa-metragem.

No *quadro 01* é realizada a descrição da cena como um todo. No *quadro 02*, é feita a transcrição dos diálogos presentes na cena. O *quadro 03* discorre sobre o uso de planos e ângulos de câmera. Nesse aspecto, tanto a altura quanto a distância determinam sentidos e certas emoções em cena. De modo semelhante, o *quadro 04* foca nos diferentes movimentos de câmera na construção do audiovisual. O *quadro 05* está relacionado com a identificação de todos os elementos sonoros na cena: trilha sonora, efeitos, diálogos, narrações. A fotografia/cor, no *quadro 06*, perpassa na análise da iluminação e dos usos das cores. No *quadro 07* é descrita e analisada a atuação cênica dos personagens. O proposto *quadro 8*, relações entre passado-presente, pretende analisar os *atravessamentos* e *sobreposições* do passado no presente e do presente no passado. Isto é, para além da análise da narrativa como “um passado diferente daquele proporcionado pela escrita da história”<sup>146</sup>, o objetivo do tópico é analisar como são desenvolvidos e operados distintos modos de conceber relações de temporalidade e de experiência histórica. Nesse quadro, conceitos da historiografia serão utilizados para a análise: trauma, fantologia e acumulação temporal. Os respectivos aportes teóricos dialogam entre si para pensar *passados que não passam*, seja no retorno do trauma, no assombro do passado ou no acúmulo do tempo. Logo, concepções de temporalidade e de experiência com o passado que divergem da produção da escrita da história tradicional, em que os eventos passam sob a linearidade do tempo.

A estrutura da narrativa, no *quadro 09*, tem como objetivo avaliar os distintos eixos da estrutura narrativa, como a narração forte, narração débil e anti-narração. Em síntese, a narração forte é bem demarcada entre início e final, com ações e situações claras; a narração débil é evasiva e difusa, em que pode apresentar reviravoltas ou ausência de nexos narrativos; e a anti-narração desequilibra ambientes e personagens, numa narração fragmentada e dispersa<sup>147</sup>. O quadro 10 explicita os espaços e cenários no audiovisual. Por último, o tempo, no *quadro 11*, tem o objetivo analisar as dimensões de temporalidades, entre sucessão e disposição dos acontecimentos. Assim, o tempo é relacionado também com a duração, o tempo representado em tela, em sua aparência real/normal, ou de amplitude temporal que não necessariamente coincide com o tempo do próprio acontecimento<sup>148</sup>. O uso do método histórico-cinematográfico depende de vocabulário específico da linguagem audiovisual. Em perspectiva disso, o quadro de termos/significados elaborado por Carolina Suriz dos Santos,

---

<sup>146</sup> Quinsani, op. cit., p. 78.

<sup>147</sup> Ibid., p. 79.

<sup>148</sup> Ibid., p. 80.



em sua dissertação de mestrado<sup>149</sup>, possibilita um acesso fácil e didático da linguagem específica que será utilizada na análise. O quadro possui mudanças e adições do original.

<b>Termo</b>	<b>Significado</b>
Sequência	Uma sequência é o conjunto de cenas e planos que estão interligados pela narrativa.
Cena	Uma cena é o conjunto de planos num mesmo lugar. Se a ação muda de lugar, troca a cena.
Plano	Tudo que está entre dois cortes.
Fade (In-Out)	Transição gradual entre um plano e outro. Ela pode ser para uma tela com cor sólida (Out), ou de uma cor sólida para a imagem (In).
Plano Geral	Composição de todo o espaço da ação.
Plano Médio ou de Conjunto	Apresenta os elementos de um interior de um campo da ação menor que no Plano Geral.
Plano Americano	Plano que enfoca as pessoas da cintura para cima.
Plano Sequência	O plano sequência, fixo ou em movimento, é a realização de uma sequência num único plano.
Plongée e Contra-Plongée	Ângulo da câmera que valoriza a posição de poder ou opressão em relação a um personagem. Sendo o Contra-Plongée de poder (enquadrado de baixo para cima); ou, indicando a opressão sobre um personagem (de cima para baixo), o Plongée.
Travelling	Movimento de câmera sobre o cenário.
Tilting	Movimento de câmera no eixo horizontal.
Zoom Out/In	Zoom Out/In, é a diminuição de zoom de uma imagem para mostrá-la em sua totalidade, ou o seu aumento para focar em um determinado personagem ou objeto.
Close-Up	É o enquadramento de um detalhe, podendo ser de um objeto ou de uma pessoa.
Som figurativo	São efeitos sonoros ambientais, pensados como signos figurativos capazes de se conectar aos objetos.
Som não-representativo	É essencialmente a música, podendo ser uma trilha sonora original ou música já existente.

<sup>149</sup> Santos, Carolina Suriz dos. **THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU!**: A memória cultural orientalista no filme *O Exorcista* (1973). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2022. p. 74-75.

Contra-luz	Posicionada anteposta à luz principal, definindo os contornos da figura ou objeto.
------------	--

Ao todo, três sequências foram delimitadas para análise das construções acerca do Massacre de Tulsa de 1921 na série de televisão *Watchmen* (2019). Vale destacar que a sequência do Massacre em si não foi escolhida para a análise. O objetivo do trabalho é pensar as ressonâncias desse passado nos diferentes tempos representados, isto é, seus atravessamentos nas relações passado-presente. Desse modo, serão analisadas cenas que permeiam o trauma, o assombro e acúmulo do Massacre de Tulsa de 1921. A primeira sequência escolhida, do episódio intitulado *If You Don't Like My Story, Write Your Own*, é a ida de Angela Abar ao Centro de Herança Cultural de Greenwood, na qual conhece suas origens familiares. A segunda sequência é do episódio *This Extraordinary Being*, no qual contêm a confluência de temporalidades e de experiências por meio das pílulas de memória de William Reeves, ingeridas pela protagonista. A terceira é o reencontro de William e Angela, após o desenrolar final da trama, no nono e último episódio, *See How They Fly*. A escolha das sequências ocorre pelo desenvolvimento narrativo - em “início”, meio e “fim” - da relação avô-neta entre William Reeves e Angela Abar, que detém como principal fio-condutor o passado e presente de Tulsa. A versão analisada é do serviço de *streaming* HBO Max.

### 3.2. FANTOLOGIA E O CENTRO DE HERANÇA CULTURAL DE GREENWOOD

*Plano americano*, Angela Abar, vestida como *Sister Night*, está na frente do Centro de Herança Cultural de Greenwood à noite. O ano é 2019. O prédio moderno cobre todo o fundo da cena. A câmera é fixa. “Esquadrão, aqui é Night. Vocês receberam um alarme no Centro Cultural de Greenwood?”, pergunta Angela. Há negativa da estação policial. Corte, *plano aberto*, *tilting* da direita para a esquerda. A cena enquadra Angela se aproximando da câmera: “Estou no local. Alguém quebrou o vidro da entrada lateral. Eu vou checar o local. Se receberam um alarme, sou eu”. É oferecida uma viatura de reforço, mas Angela nega o auxílio e encerra o contato. Próxima da câmera, Angela quebra o vidro para acessar a porta. Inicia-se uma música não-representativa, com batidas eletrônicas que guiam a investigação. Corte, *close-up*, a tranca da porta é aberta de dentro para fora, e Angela entra no local.

Corte, *plano geral*, *travelling* sob o cenário. A trilha sonora continua. Diante da exposição tecnológica do Centro Cultural acerca do Massacre de Tulsa de 1921, Angela caminha até o totem de autoatendimento. Ao longo dessa pequena caminhada, aparecem

hologramas que encenam e representam o acontecimento histórico. “O dia 31 de maio de 1921 começou como qualquer outro dia no corpo de bombeiros da Avenida Greenwood”, diz o holograma do bombeiro (Imagem 6). Depois, o holograma de um homem negro surge e levanta os braços, rendido pelas quadrilhas brancas (Imagem 7). Angela olha e desvia de ambos rapidamente. Entretanto, as imagens seguem os seus passos. Na ficção, o passado de Tulsa não é apenas amplamente reconhecido na cidade, mas também pensado em políticas públicas. Assim, o Centro denota uma utopia não atingida na realidade do tempo presente: a reparação para as vítimas e suas famílias. Contudo, o passado do Massacre na instituição aparenta ser fixo e, de certo modo, “resolvido”. Isto é, com a tecnologia futurista que permite aproximação de 1921, além da possibilidade de averiguação de sua genealogia, esse passado é conhecido, reparado e controlado. Aqui, a fantologia - e o passado que é - auxilia na análise tanto na escrita da história do Centro Cultural quanto na experiência do passado no tempo presente. É na instabilidade da relação do passado no presente - o aparecimento de seu avô - que Angela procura respostas de quem é “Will” e, enfim, “de onde veio”. Aqui, William é pensado aqui como um fantasma - o passado de 1921 - que assombra e desestabiliza o presente de Angela.



**Imagens 6 e 7** - *If You Don't Like My Story, Write Your Own* (0:09:34-0:09:45)

Corte, *plano médio, plongée*. A trilha sonora continua. Com a câmera focando suas costas, Angela toca na tela de autoatendimento. Assim, uma mensagem gravada do totem aparece: “Olá. Eu sou o Secretário do Tesouro dos Estados Unidos da América, Henry Louis Gates Jr<sup>150</sup>. Qual o seu nome?”. O dispositivo do Centro Cultural executa mensagens pré-gravadas com inteligência artificial. Corte, *plano médio*, a protagonista olha para o totem e diz: “Angela Abar”. “Olá... Angela. Em que posso ajuda-lá?”, responde o sistema. Corte, *plano médio*, a câmera enquadra o perfil de Angela: “Eu preciso ver minha árvore genealógica”. Imediatamente, a voz responde: “Fantástico. Aguarde um momento enquanto codifico sua noz.” Corte, *close-up*, uma noz sai de uma abertura do totem. Corte, *plano médio*,

<sup>150</sup> Henry Louis Gates Jr. é escritor, professor da Universidade de Harvard e diretor do Instituto de Pesquisa Afro-Americana W. E. B. Du Bois. Gates Jr. interpreta ele mesmo na série de televisão.

Angela pega a noz e analisa brevemente o objeto. “Tenho boas notícias. Estamos sem fila de espera na nossa estufa. Prossiga até lá para plantar sua noz”, encerra o atendimento. Corte, *plano geral*, a câmera denota diversos elementos da exposição do Massacre de 1921 na sala, como vestimentas, letreiro do cinema Dreamland e um piano antigo. Corte, *plano médio, travelling*, Angela caminha em direção à respectiva sala. Outros hologramas surgem na cena. O holograma de uma mulher, com um bloco de notas em mãos, diz: “Enquanto meus parentes eram baleados, enquanto tiravam os corpos dos meus colegas dos carros, eu fiz anotações”. O som representativo diminui no decorrer dos passos de Angela. O último holograma são dois homens da Klan, com tochas na mão. Angela sequer olha para o lado. Corte, *plano médio, travelling*, a trilha sonora termina. É evidenciada a entrada minimalista do “The Ances-Tree”.

Corte, *close-up*, a câmera enquadra um vaso de pedras azuladas que detém, em seu centro, um tubo de plástico. Corte, *plano americano*, Angela aproxima-se. Retira a máscara que cobre parte do seu rosto e respira fundo. Há nervosismo em seu olhar. Corte, *close-up*, Angela insere a noz no tubo. Uma luz branca brilha abaixo das pedras e surge um pequeno holograma azul. Corte, *plano geral*, a câmera demonstra Angela olhando o holograma de uma grande árvore crescer. Ao mesmo tempo, uma mensagem comunica: “Seja bem-vinda... Angela Abar, à sua árvore genealógica”. Corte, *plongée, travelling*, a câmera foca o crescimento da árvore e dos diversos galhos, que se estendem por toda a sala. Angela aparece ao fundo, atrás do holograma. Corte, *plano americano*, Angela olha para a direita, com a possibilidade anunciada pela inteligência artificial: “Um novo galho do lado paterno está disponível. Se quiser fazer o galho crescer, clique no seu pai... Marcus Abar”. Corte, *plano geral, travelling*, toda a árvore é enquadrada pela câmera e Angela caminha lentamente para o holograma de sua linhagem (Imagem 8).



**Imagens 8 e 9 - *If You Don't Like My Story, Write Your Own* (0:11:10-0:11:19)**

Corte, *contra-plongée*, Angela clica na fotografia de seu pai, ampliando a árvore genealógica. Corte, *plongée*, o holograma surge acima de Angela, a qual olha as novas informações, sobretudo para o desconhecido “Will”, com ponto de interrogação na fotografia (Imagem 9). “Esses são seus avós paternos. June Abar está nos nossos arquivos, Will ainda

não foi identificado. Clique na foto dele para mais informações”. Corte, *plongée*, câmera sob o ombro de Angela. Corte, *contra-plongée*, Angela clica no holograma. Corte, *plongée*, uma nova linhagem surge acima da imagem desconhecida de Will. “Existe uma chance de 99,947 por cento de Will... ser seu avô”. Corte, *contra-plongée*, Angela parece aflita. Corte, *plano geral, travelling*, a câmera enquadra Angela de costas, que olha estaticamente a sua linhagem familiar. A mensagem continua: “O perfil de Will é igual ao de duas pessoas em nosso banco de dados. Usando nossas fotos arquivadas, podemos renderizá-los agora”. Corte, *plongée*, o mesmo enquadro da câmera de Angela ao fundo com o holograma em primeiro plano. “Angela, gostaria de conhecer seus bisavós?”. Corte, *contra-plongée*, a câmera foca no rosto de Angela, que responde com voz trêmula: “Quero. Tudo bem”. Logo, imagens são renderizadas à sua frente. Um piano não-representativo inicia.

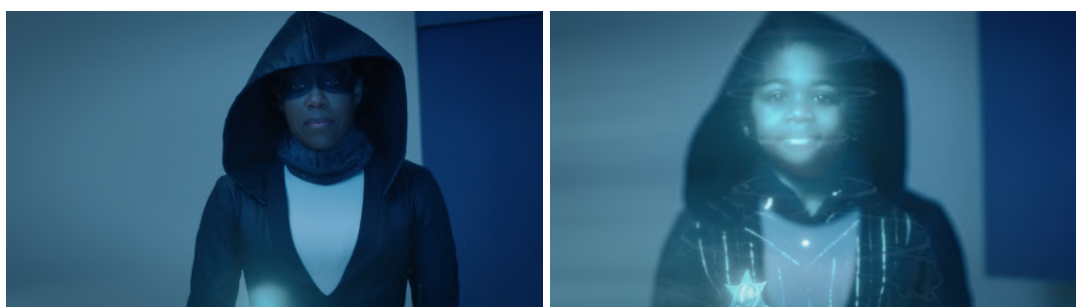
Corte, *contra-plongée*, Angela aparece de costas, enquanto as imagens no holograma são explicitadas. O homem que aparece é familiar ao espectador: o homem do primeiro episódio da série de televisão. A mensagem diz: “O. B. Williams nasceu em Louisiana em 1891. Ele se alistou no exército e lutou contra os alemães na França, na Primeira Guerra Mundial.”. Corte, *plano americano*, Angela, em completa imersão, olha estaticamente para as imagens do holograma. Corte, *plano americano*, a câmera enquadra Angela de costas à esquerda, enquanto à direita, a imagem de seus bisavós são renderizadas. O casal é jovem e usam roupas sociais. A narrativa continua entre as cenas delimitadas: “Ele retornou para Tulsa como herói e reencontrou o seu amor de infância, Ruth Robeson. O. B. e Ruth tiveram um filho, mas sua certidão foi queimada no incêndio dos Arquivos de Greenwood”.

Corte, *plano americano*, em primeiro plano está o holograma, enquanto ao fundo Angela olha para as imagens. A narrativa do Centro continua: “Mas ele aparece em uma foto em nossos arquivos com os pais. Tragicamente, a família toda foi morta no Massacre de 1921. Que eles descansem em paz.” Corte, *close-up, tilting*, aparece a imagem do filho do casal. Em constante diálogo com a produção de Jacques Derrida, Kleinberg destaca o papel do arquivo no empreendimento da escrita da história. Na historiografia tradicional, chamada pelo autor de ontologia realista da história, o arquivo é visto como a fonte de legitimação e da verdade. Dessa maneira, é o local onde certas tradições, ideologias e métodos são privilegiados enquanto outros são suprimidos, suspensos e proibidos<sup>151</sup>. A relação entre a historiografia e os arquivos é intrínseca desde o início da disciplina histórica. Apesar da impressionante tecnologia, a respectiva cena demonstra como o Centro Cultural está entrelaçado com antigas formas de constituição do passado. Uma vez que a certidão de William foi queimada no

<sup>151</sup> Kleinberg, op. cit., p. 48-49.

Massacre, e não há nenhum outro registro em Tulsa, é afirmado que a sua morte ocorreu em 1921. Na formação do *poros* - a escrita da história - um passado possível foi suprimido. Não foi cogitado sua fuga e sobrevivência. Segundo Kleinberg, quando o que está escondido *retorna*, a “história é assombrada e somos confrontados com a possibilidade de que nossa compreensão do passado seja polissêmica e contraditória”<sup>152</sup>. A existência de William é anormal e paradoxal no Centro Cultural: é explicitado que há mais de 99 por cento de chance de ser avô da protagonista, mas, ao mesmo tempo, afirma que toda a família foi morta no Massacre de Tulsa. Há contradição na narrativa. Assim, 1921 e Will retornam e assombram o presente de Angela e de Tulsa em possibilidades não imaginadas ou esquecidas.

Corte, *plano americano, travelling*, Angela encara tristemente a imagem da criança (Imagem 10). Ajoelha-se. Nesse momento, a câmera abaixa-se verticalmente junto com ela, demonstrando a fotografia de Will em primeiro plano. A imagem é sobreposta com o rosto de Angela (Imagem 11), que fica mais nítida no decorrer da cena com *Zoom In*. Em tom calmo, a protagonista conversa com o holograma: “Você não morreu. Você desapareceu. E em cem anos, você vai aparecer em Tulsa e bagunçar a minha vida. E aí vai desaparecer de novo”. Corte, *plano médio*, a câmera enquadra a fotografia de Will. Corte, *close-up*, Angela, ainda em tom calmo, continua a falar entre as cenas: “Você disse que queria que eu soubesse de onde eu vim. Agora eu sei. Então seja lá onde estiver, me deixe em paz, porra”. Corte, *close-up*, rosto de William, que sorri estaticamente. Fim da sequência.



**Imagens 10 e 11** - *If You Don't Like My Story, Write Your Own* (0:12:33-0:12:39)

Na narrativa ficcional, a ida de Angela ao Centro Cultural de Greenwood desenvolve o (re)conhecimento de suas origens familiares com o Massacre de Tulsa de 1921. Em uma realidade de reprodução do racismo e da violência racial na cidade de Tulsa, a conexão de Angela com 1921 complexifica suas ações contra a crescente organização racista Sétima Kavalaria. Todavia, apesar de agora reconhecer “de onde veio”, Angela deseja total distância desse passado. A visita da protagonista no Centro Cultural buscava conhecer suas origens

<sup>152</sup> No trecho original: “history is haunted, and we are confronted with the possibility that our understanding of the past is polysemic and contradictory.”. Ibid, p. 143-144, tradução livre.

para encerrar a influência e o atravessamento desse contato na sua vida. Ou seja, Angela procura exorcizar essa presença intrusiva por meio do desejo do próprio espectro - “mostrar de onde ela veio”. Assim como um fantasma, a presença/ausência de Will é renegada pela sua neta, pois ela perturba seu espaço-tempo: “você vai aparecer em Tulsa e bagunçar a minha vida”. Angela conversa com uma fotografia do passado que possui um latente peso no seu presente. Logo, as imagens sobrepostas na cena evidenciam também a dificuldade de escapar do que foi - e continua sendo - no presente. No decorrer da fala de Angela, a fotografia de Will desaparece progressivamente, ao passo que Angela fica mais nítida em cena. Ao falar “as palavras certas”, o espectro parece desaparecer. Desse modo, apenas o reconhecimento da sua origem seria o suficiente. Não há qualquer desejo de reencontro, de aproximação ou de diálogo com seu avô. A negação do fantasma exemplifica também a fuga dos atravessamentos de 1921 na sua vida, e a tentativa de evitar, também, os seus efeitos no presente.

### 3.3. PÍLULAS, TRAUMA E ACÚMULO TEMPORAL

Corte, início do *plano sequência, plano médio*, a porta do apartamento 313 é aberta. A fotografia do sexto episódio *This Extraordinary Being* é predominantemente preto e branco. Os acontecimentos se passam na década de 1940: William Reeves tem aproximadamente 30 anos e assumiu como policial em Nova York. Todavia, não é um *flashback*: Angela ingeriu pílulas de memória de William e, por isso, corporifica e vivencia a trajetória do seu avô. Quem abre a porta é June Abar, jornalista e sobrevivente de Tulsa. O rosto dela expressa espanto e medo. Em passos lentos, William entra no apartamento. A câmera enquadra suas costas até se virar para June. Ele é alto e tem o cabelo raspado. A cena, então, demonstra seu estado: está ferido e tem uma corda ao redor do pescoço. Na sequência anterior, William foi brutalmente espancado por policiais brancos como retaliação pela prisão de um homem branco. Desse modo, foi linchado e enforcado numa árvore. Os policiais desistiram da execução, estabelecendo uma enorme ameaça através do contrato racial dentro da corporação.

Dentro do apartamento, William olha para June e diz: “Tudo bem. Estou com raiva”. A expressão do seu rosto confirma suas palavras. Imediatamente, June abraça William, e os dois choram juntos. *Travelling, close-up*, a câmera gira ao redor de June, está assustada, com lágrimas em seus olhos. Som não-representativo inicia: saxofone e um piano. *Travelling, close-up*, ao girar completamente, Angela é quem está ali, com olhar desolador. No decorrer do episódio, determinadas falas e ações de William são realizadas através do corpo de Angela Abar. O *travelling* e distintos ângulos de câmera constroem esse efeito narrativo de modo

fluído. Todos os acontecimentos - da violência às lágrimas, da raiva ao medo - são sentidos visceralmente pela protagonista devido às pílulas de *Nostalgia*. Contudo, vale destacar que Angela não vivencia diretamente o Massacre de Tulsa, somente o passado de William enquanto adulto - quase 20 anos após-1921. Logo, o trauma e acúmulo temporal de Tulsa são o foco do episódio. Isso ocorre, sobretudo, pela *repetição* e retorno do passado como se fosse totalmente presente<sup>153</sup>, em *flashbacks* e sobreposições de imagens do passado no presente.

*Travelling*, a câmera enquadra a janela da casa. O tempo passa da noite para o dia. *Travelling* de cima para baixo, *tilting* da esquerda para direita. Trechos do apartamento aparecem na cena. William está deitado no sofá e a forte luz parece o acordar. Ao fundo da cena, *contra-luz*, June usa um picador de gelo. Ouve-se o som figurativo do gelo quebrando. “Oi”, diz William, olhando em direção à June. “Oi pra você também”, responde animada sua companheira. *Travelling*, William senta no sofá, ao passo que June chega com gelo para seus ferimentos. “Que horas são?”, questiona William, ainda atordoado. “Três. Já fui ao trabalho e voltei. Não quis acordar você. Como está?”. Ao mesmo tempo, June acomoda uma cadeira para sentar de frente para William, e com outra mão, segura um jornal. “Está doendo”, responde Will com o gelo em mãos. *Travelling*, a câmera enquadra ambos na cena. “Você está no jornal de hoje. Foi chamado de herói”, diz June. William apresenta confusão e se aproxima de June, com objetivo de visualizar a notícia impressa. June lê a matéria: “Se o herói não tivesse interferido, as duas vítimas do ataque acreditam que não teriam sobrevivido ao evento. Porém, a identidade do salvador encapuzado misterioso ainda é desconhecida”. Assim, June entrega o jornal para William. Após a violência cometida pelos policiais brancos, andando pelas ruas de Nova York, Reeves interferiu e impediu um assalto à mão armada. Vestiu o mesmo capuz que os agressores o colocaram e, assim, salvou duas pessoas.



**Imagens 12, 13 e 14 - *This Extraordinary Being* (0:23:16-0:23:53)**

*Travelling*, da esquerda para direita, William vê com curiosidade a notícia. “Porque o colocou? O capuz”, questiona calmamente June. Evasivo, Will responde: “Eu já disse. Os policiais colocaram em mim...”. É interrompido por June, que insiste: “É, mas aí você colocou de novo” (Imagem 12). Will foge da pergunta e apenas responde que não sabe. Evita

<sup>153</sup> LaCapra, 1998, p. 2.



contato visual com June. *Travelling*, da esquerda para direita, “Qual o nome daquele filme?”, pergunta repentinamente June. Novamente, William não parece querer responder. June bate levemente com o jornal nele e novamente insiste: “Para de dizer isso. O filme. Aquele que você assistia sem parar quando era criança. Você falava dele o tempo todo”. Imediatamente, Will responde: “Confie na Lei”. Ao falar o nome do filme, um som inicia - o piano do dia do Massacre de Tulsa de 1921. Aqui, o som do piano é, ao mesmo tempo, não-representativo e figurativo. June não escuta o piano mas, para William, esse som é uma constante trilha do retorno traumático de Tulsa - que pode ser ouvida e sentida como se fosse real.

A pergunta de June acerca do filme abre um processo de *repetição* do passado reprimido. Nos anteriores *flashbacks* do Massacre no episódio, William foge e não conversa sobre o assunto. A perda dos seus pais e a destruição de Greenwood não são pensadas e, muito menos, elaboradas. As lacunas e vazios da existência de William, assim, configuram suas ações, omissões e silêncios. A cena segue. “Confie na Lei, esse mesmo”, continua June. A câmera interrompe o *travelling* e enfoca os dois personagens se olhando, em perfil (Imagem 13). “Me conte o final dele”, pede June. *Plongée, contra-luz*, ao fundo, na parede da sala do apartamento, inicia a sequência de “Confie na Lei” (Imagem 14). Ao longo da narração de William, *Zoom in* privilegia as imagens do filme até preencher toda a cena. Como argumenta Ian Baucom, o tempo persiste, seja no corpo, na lei, na arquitetura, nos costumes e nas imagens<sup>154</sup>. Ao contrário da progressão temporal, e da convencional divisão entre passado-presente-futuro, o tempo se acumula na série de acontecimentos que *ainda são* hoje - isto é, “que não foram” ou “acabaram”. O tempo acumula para William tanto em imagens quanto em sons. As imagens do “Confie na Lei”, projetadas no fundo da cena na narrativa ficcional, são um exemplo do acúmulo temporal e atravessamentos nas relações entre passado e presente. A memória de Will sintetiza toda sequência que é evidenciada ao fundo:

WILLIAM REEVES: Tem um xerife no cavalo. Ele atira em alguém que o está perseguindo. Um homem todo de preto. Um homem de capuz. Ele pega seu laço e joga no xerife. Ele puxa e derruba o xerife do cavalo. Eles estão na frente da igreja. As portas abrem e o povo sai para ver o que aconteceu. O homem de preto diz que o xerife não presta. É um ladrão de gado. Estava roubando a cidade. Aí perguntam ao homem quem ele é. Ele levanta o capuz, e é Bass Reeves, o agente federal negro de Oklahoma. Ele mostra seu distintivo. O povo comemora.

JUNE ABAR: Comemoram o que ele fez?

WILLIAM REEVES: Sim. E todos começam a pedir para ele focar o xerife, mas Bass Reeves não aceita. “Não haverá justiça das ruas hoje. Confie na lei”. (*This Extraordinary Being*, 2019, 0:23:45-0:24:43)

---

<sup>154</sup> Baucom, op. cit., p. 325.

*Travelling*, direita para esquerda, a câmera toma distância das imagens do filme na parede. O som não-representativo/figurativo encerra lentamente. *Plano médio*, a câmera enquadra William até aparecer sentado de frente ao espelho. Está com roupa social e suspensório. O rosto, sobretudo ao redor dos seus olhos, está pintado de branco. June questiona: “De que cor era o povo da cidade?”. “Branco”, responde imediatamente William, olhando fixamente para seu rosto no espelho. June pinta delicadamente o rosto de Will com a tinta branca. Os conceitos de trauma, acúmulo temporal ou fantologia não são suficientes para análise de todos os aspectos da sequência. Assim, W. E. B. Du Bois auxilia nessa interpretação. No estudo da formação e da especificidade do negro norte-americano na história dos Estados Unidos, o autor exemplifica o conceito de dupla consciência: “O indivíduo sente sua dualidade - é um norte-americano e um negro; duas almas, dois pensamentos, duas lutas inconciliáveis; dois ideias em disputa em um corpo escuro, que dispõe apenas de sua força obstinada para não se partir ao meio”<sup>155</sup>. Logo, a história do negro norte-americano está interligada a esse conflito interno, entre a ancestralidade africana e a nascença americana. Para Du Bois, há o desejo de tomar consciência de si enquanto indivíduo, com uma única consciência, em que seja possível ser - ao mesmo tempo - negro e norte-americano, sem ser julgado e subalternizado pelos seus compatriotas.

Em paralelo com a discussão da dupla consciência e da experiência negra, Lewis R. Gordon destaca dois tipos de consciência negra: a consciência negra (inicial minúscula) e a consciência Negra (inicial maiúscula). Em síntese, a consciência negra trata do *despertar* acerca das desigualdades e das opressões nas sociedades anti-negras. Entretanto, ela é muitas vezes passiva e imóvel. A consciência Negra, que advém da primeira, configura-se na necessidade de ser ativo, de combater a opressão e encarar as contradições das sociedades anti-negras<sup>156</sup>. Na cena, ao pintar o rosto de branco, William Reeves denota uma dupla consciência na prática. É negro e norte-americano e, numa sociedade anti-negra, baseada estritamente na segregação do contrato racial, não consegue atuar plenamente como policial. Em consequência disso, necessita fabricar um “passaporte” para agir - não apenas a máscara mas, sobretudo, a tinta branca. No entanto, a sua ação está interligada diretamente com a passagem de consciência negra para consciência Negra. Antes da violência sofrida, reconhecia as opressões contra a população negra, mas não havia da sua parte, ainda, o combate contra essa opressão - em uma consciência Negra ativa. Logo, as transformações da

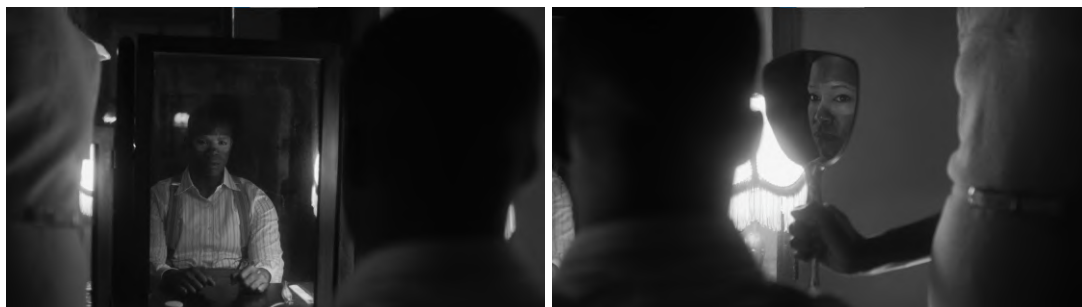
---

<sup>155</sup> Du Bois, W.E.B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Editora Veneta, 2021. p. 23.

<sup>156</sup> Gordon, Lewis R. **Medo da consciência negra**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2023. p. 29-30.

sua consciência ocorrem tanto pela violência racial no seu presente quanto pelo retorno traumático de Tulsa, instigando e elaborando um novo modo de ser no mundo.

*Travelling*, de baixo para cima, focando June na cena: “Me diz uma coisa. O que aconteceu com o cinema Dreamland onde você assistia esse filme sem parar enquanto sua mãe tocava o piano? O que foi que a KKK e os cidadãos brancos de bem de Tulsa fizeram?”. Corte, *plano médio*, a fotografia é colorida, uma tulsana negra é baleada em 1921, há fogo nos estabelecimentos da Avenida Greenwood. Som figurativo de um tiro até completo silêncio. *Travelling*, um homem da Klan, com um rifle em mãos, caminha rapidamente da esquerda para a direita. Corte, William Reeves segue olhando estaticamente para o espelho, e responde com voz melancólica: “Eles colocaram fogo” (Imagem 15). O *flashback*, os pesadelos e as alucinações são características comuns da repetição do trauma. Aqui, os cortes rápidos para as cenas de 1921 são imagens da repetição compulsória desse trauma para William.



**Imagens 15 e 16 - *This Extraordinary Being* (0:23:16-0:23:53)**

*Travelling*, de baixo para cima, June olha fixamente para Will e diz em tom firme: “Você não vai fazer justiça com um distintivo, Will Reeves. Vai fazer justiça com esse capuz. E se quiser continuar sendo um herói, o povo precisa acreditar que um deles está por baixo”. *Travelling*, June caminha à direita de William e pega um espelho pequeno. O ângulo do espelho demonstra Angela Abar, também com o rosto pintado de branco. “Você tem certeza de que quer fazer isso?”. Angela olha para o espelho e afirma: “Tenho” (Imagem 16). Na respectiva cena, a sobreposição dos corpos - nuca de William e rosto parcial de Angela - denota o acúmulo das experiências na narrativa. Ao mesmo tempo em que conhecemos a trajetória de William, Angela *vive* a história do avô, em um passado traumático e um presente temporalmente acumulado. *Travelling*, a câmera acompanha June, que põe o espelho na mesa e caminha em direção oposta à de William. Um som não-representativo inicia - *I Don't Want to Set the World on Fire*, de The Ink Spots. *Travelling*, o uniforme do Justica Encapuzada é revelado na cena: o primeiro herói no universo de *Watchmen*. O uniforme possui um capuz com uma corda amarrada ao pescoço. *Zoom-in* na corda do uniforme. Fim da sequência.

O episódio *This Extraordinary Being* revela para Angela e para nós (espectadores) a “história de origem” de William Reeves enquanto o herói Justiça Encapuzada. No decorrer da narrativa, imagens e sons do Massacre de Tulsa acumulam-se no presente de William: o piano, o tiro, as mortes. Apesar de estar em Nova York - um novo Estado, uma nova cidade - o passado de Tulsa não passou. Ele retorna, ele assombra, ele permanece. Enquanto formador de vazios na existência, a repetição e o retorno do trauma ocorrem em diversos *flashbacks* e de sobreposições do passado no presente. Entretanto, ocorre uma mudança estrutural em William: a opressão dentro da organização que acreditava desde criança (vide a relação com o “Confie na Lei!”). Após esse evento, Tulsa, enfim, passa pela primeira elaboração na série televisiva. “O que foi que a KKK e os cidadãos brancos de bem de Tulsa fizeram?”, pergunta June. A resposta de Will é sintética, mas poderosa: “Eles colocaram fogo”. Conforme LaCapra, na prática da elaboração do trauma, o indivíduo distingue passado e presente e, ao “recordar na memória que algo aconteceu a alguém (ou com seu povo) naquele tempo, percebe que está vivendo aqui e agora, com possibilidades para o futuro”<sup>157</sup>.

No decorrer da sequência, Reeves reconhece as injustiças no seu passado, as opressões no seu presente e, desse modo, almeja alterar a realidade do seu futuro. Nesse sentido, a elaboração do trauma envolve a luta negra contra o racismo e a supremacia branca que se acumula desde 1921. Entretanto, a repetição está entrelaçada com esse processo. Isto é, a repetição se dá na reprodução da violência nas ruas, fora do aparato legal do Estado. Em outras palavras, William Reeves combate e executa membros da “Cyclopes” - organização inspirada na Klan. Apesar da ação de elaboração, e da sua consciência Negra ativa, os fantasmas de Tulsa ainda continuam a aparecer, tendo efeitos negativos no seu presente-futuro. Desse modo, a respectiva elaboração não “curou” suas feridas do passado, reforçando, na repetição, imagens e sons numa repetição compulsória e cíclica de violência.

### 3.4. DREAMLAND ENTRE FINS E RECOMEÇOS

Corte, *plano médio*, Angela Abar entra no Cinema Dreamland. Som figurativo de chuva pelo lado de fora. Angela está com roupa preta e cabelo preso. É visível o seu cansaço e abalo emocional. Em sequência anterior, o seu marido - Cal Abar/Dr. Manhattan - foi morto no desfecho da trama que envolvia a Sétima Kavalária. Apesar de todo esforço, ela não conseguiu salvar Cal. Além disso, todos os membros da Kavalária morreram no ato final.

---

<sup>157</sup> No trecho original: “recall in memory that something happened to one (or one’s people) back then while realizing that one is living here and now with openings to the future.” In: LaCapra, 2010, p. 22., tradução livre.

*Tilting*, esquerda para direita, o cinema é revelado e Angela entra na sala. O ambiente é bege com detalhes em marrom. Em uma das poltronas, próximo à tela, está William Reeves, que olha para frente. Corte, *plano médio*, Angela olha, desvia os olhos, respira fundo e caminha lentamente. Corte, *close-up*, *travelling* de cima para baixo, a câmera foca nos passos de Angela, que caminha em direção ao seu avô. Corte, *close-up*, a câmera enquadra o rosto de William. Ele tem cavanhaque grisalho e fortes marcas de expressão. Ele olha para Angela e sorri amigavelmente. Corte, *contra-plongée*, Angela olha para Will. Ela está com intensa dor no olhar. *Plano geral*, *contra-plongée*, a câmera enquadra as duas grandes fileiras de poltronas e o palco do cinema. Angela senta na fileira ao lado de William. Corte, *plano médio*, a câmera foca em Angela se acomodando na cadeira. Corte, *tilting*, direita para esquerda, a cena demonstra os três filhos de Angela e Cal dormindo no palco do cinema Dreamland.

Corte, *plano médio*, à esquerda está William, que olha para Angela à direita. A sequência alterna entre ambos, focando e desfocando os personagens. William usa paletó roxo e suéter vermelho. As cores remetem ao seu uniforme de herói, Justiça Encapuzada. “Levaram um susto quando ele os teletransportou, mas estão bem. Faz tempo que estão dormindo”, diz William, olhando para Angela e depois para o palco. Corte, *plano médio*, Angela olha fixamente para o palco. Olha para baixo e pergunta: “O que eles sabem?”. De imediato, Will responde: “Bem pouco”. Corte, *plano médio*, William continua: “Disse que você estava vindo, e que eu sou da família”. Ele suspira forte ao falar a palavra “família” e desvia o olhar. Will volta o rosto para Angela e parece analisar sua neta: “Ele se foi?”. Corte, *close-up*, a câmera enquadra Angela de perfil. Ela fecha os olhos e diz: “Sim. Ele se foi”. Corte, *close-up*, a câmera enquadra o rosto de Will, que olha com tristeza para Angela: “Eu sinto muito. E ela? Ela também se foi?”. Corte, *close-up*, Angela olha para frente e afirma: “Ela também”. Corte, *close-up*, novamente para Will: “Por ela, eu não lamento tanto”. Corte, *plano médio*, a câmera foca em Angela, que respira fortemente. Will continua: “Fazer um acordo com ela foi ideia dele”. Por sua vez, Angela responde: “Ele sabia que ia morrer. E você o ajudou”. Corte, *plano médio*, a cena demonstra o primeiro encontro entre Cal Abar/Dr. Manhattan com William Reeves. Angela e Will conversam sobre uma das antagonistas do enredo, Lady Trieu (Hong Chau). O referido acordo envolvia a eliminação da Sétima Cavalaria de um lado, e a revelação da identidade/paradeiro do Dr. Manhattan por outro.

Corte, *close-up*, William olha para frente, desviando o olhar de sua neta. “Nós ajudamos um ao outro”. Corte, *close-up*, Angela olha fixamente para seu avô, que continua: “Ele veio falar comigo logo que conheceu você”. Corte, *plano médio*, Will se posiciona um pouco para trás e pergunta: “Você tomou minha pílulas?”. Corte, *plano médio*, Angela desvia

e suspira. Corte, *close-up*, fotografia preto e branco, Angela está com as mãos amarradas, e uma corda ao seu pescoço, após ser solta da árvore pelos policiais. Sente a raiva que William sentiu. Aqui, é possível destacar o trauma transgeracional na relação avô-neta. O *flashback* é a repetição traumática específica de William, mas que foi herdada por Angela ao tomar as pílulas do seu avô. Corte, *close-up*, Angela olha progressivamente para baixo e diz que sim. Corte, *close-up*, William sorri, acena a cabeça, desvia e volta com os olhos, e afirma: “Agora você sabe de tudo. Minha origem”. Inicia som não-representativo: trilha sonora original, com predomínio de piano e vocal. Corte, *close-up*, Angela observa e ouve a história do seu avô.



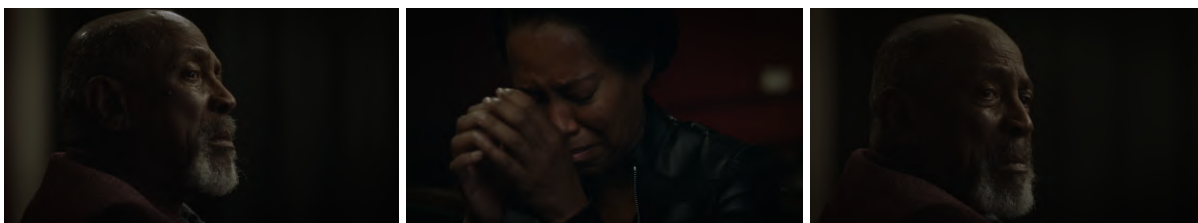
**Imagens 17 e 18** - *See How They Fly* (0:53:13-0:53:18)

Corte, *plano médio*, a câmera enquadra a frente de William Reeves, que explica seu passado: “Estava sentado bem aqui há cem anos atrás. Aqui era uma sala de cinema mudo antes de reconstruírem tudo” (Imagem 17). Aponta o dedo para frente e diz: “Minha mãe tocava piano bem ali”. Corte, *plano médio*, a câmera enquadra Ruth Robeson de costas. Ela toca piano no dia do Massacre de Tulsa (Imagem 18). Ao tratar do passado para sua neta, William realiza a segunda elaboração acerca do seu trauma em *Watchmen*. Conforme LaCapra, a elaboração também “envolve um modo de repetição que oferece uma medida de análise crítica dos problemas e responsável controle na ação, o que permitiria uma mudança desejável”<sup>158</sup>. Apesar de aparecer Ruth tocando o piano no *flashback*, é a primeira vez na série que o respectivo som figurativo não surge com essa imagem. Há a repetição do trauma no *flashback*, mas William está, enfim, distanciando-se do acontecimento e distinguindo passado, presente e futuro. O som não invade ou perturba sua realidade no presente. Isto demonstra, também, a elaboração e a repetição diretamente relacionadas no processo de rememoração do trauma. Corte, *plano médio*, de volta para William: “Ele pegou fogo também”. Ele continua, olhando os arredores do cinema, entre o passado e presente: “A última coisa que eu vi antes do meu mundo acabar foi Bass Reeves, o agente federal negro de Oklahoma. Com 5 metros de altura, em uma tela preto e branco”. Há nostalgia em sua voz. Corte, *plongée*, *plano médio*,

<sup>158</sup> No trecho original: “involve a mode of repetition offering a measure of critical purchase on problems and responsible control in action which would permit desirable change.” In: LaCapra, 1994, p. 209, tradução livre.

a câmera enquadra o filme “Confiem na Lei”, com Bass Reeves falando à comunidade da Igreja. Corte, *plano médio*, a câmera enquadra o pequeno Will de 1921, que repete as palavras: “Confiem na Lei, ele disse”. Corte, *plano médio*, volta ao William de 2019, com mão próxima ao rosto, olhando para sua neta: “E eu confiei. Peguei o nome dele depois de Tulsa ser incendiada. Ele era meu herói. Por isso eu virei policial”. Corte, *close-up*, Angela permanece com a mesma expressão desoladora. “E aí eu entendi que Bass Reeves escondia o rosto por um motivo”. Corte, *plano médio*, Bass Reeves retira o capuz. Corte, *plano médio*, William coloca o capuz pela primeira vez: “Por isso, escondi meu rosto também”.

A trilha sonora aumenta progressivamente. Corte, *plano médio*, a câmera enquadra o rosto de Angela, que diz: “Justiça Encapuzada”. Corte, *close-up*, Will pergunta: “O capuz. Quando você o colocou, sentiu o que eu senti?”. Corte, *close-up*, Angela vira o rosto para Will e afirma: “Raiva”. Corte, *close-up*, William responde com a voz trêmula: “Foi o que eu pensei também. Mas não era isso. Era medo. E dor” (Imagem 19). Corte, *plano médio*, a câmera foca em Angela. Enfim, ela desaba: põe as mãos no rosto e chora (Imagem 20). Corte, *close-up*, William diz em tom firme: “Não dá pra se curar usando uma máscara, Angela. Feridas precisam de ar” (Imagem 21). Corte, *close-up*, Angela continua a chorar. As mãos escondem parte de seu rosto. Na trilha sonora, um piano ascende. “Ele queria que eu o entregasse”. Corte, *close-up*, a câmera enquadra a frente de Will Reeves, que olha para sua neta: “Ele disse que você tentaria salvá-lo, mas tinha que ser assim. Não dá pra fazer um omelete sem quebrar alguns ovos”. Corte, *plano médio*, Angela vira o rosto rapidamente para Will, em confusão: “O que diabos isso quer dizer?”. Corte, *close-up*, calmamente Reeves responde: “Foi algo que ele disse, na época em que se conhecemos. Disse que você entenderia quando chegasse a hora”. Will sorri para Angela. Corte, *plano médio*, Angela, em agonia e lágrimas em seu rosto, olha para cima e diz: “Mas eu não entendo”. A neta olha para seu avô. Corte, *close-up*, Will diz em tom sábio: “Então não chegou a hora”.



**Imagens 19, 20 e 21 - See How They Fly (0:53:13-0:53:18)**

Corte, *plano geral*, a câmera demonstra a sala de Dreamland, com avô e neta sentando próximos um ao outro. Corte, *plano médio*, Angela, sem olhar diretamente para Will, questiona: “Onde você está ficando?”. Corte, *close-up*, com rosto sério, Will responde: “Num

hotel no fim do quarteirão. Se ele ainda estiver lá”. Corte, *close-up*, o rosto de Angela treme. Olha para frente e volta o olhar para Will: “Temos um quarto de hóspedes”. Corte, *close-up*, a câmera enquadra a reação de Will. Corte, *close-up*, Angela continua: “Você pode ficar lá se quiser. Só por uns dias”. Corte, *close-up*, Will acena a cabeça, sorri e confirma: “Apenas por alguns dias”. Corte, *close-up*, Angela olha para Will e acena a cabeça levemente. Corte, *plano médio*, a câmera enquadra ambos os personagens de costas, olhando-se. No palco, as três crianças dormem. Acima, apenas uma luz ilumina o ambiente. *Fade-out*. Fim da sequência.

O cinema *Dreamland* é um grande espaço simbólico na história de Greenwood e da Tulsa Negra. Na série de televisão, a narrativa ficcional inicia dentro do cinema, na manhã do dia 1º de junho de 1921. O pequeno Will vê, antes do seu mundo desabar, “Confiem na Lei”, conduzido pelo piano tocado por sua mãe. Após quase cem anos, em 2019, avô e neta se reencontram no mesmo local, proporcionando o desfecho dessa relação entre passado, presente e possibilidades de futuro. Assim como seu avô, Angela também veste uma máscara e um uniforme, atuando na cidade de Tulsa contra a organização racista Sétima Kavalaria. A elaboração de William acerca de seu passado engloba, também, o uso da máscara e os seus efeitos negativos: raiva, dor, mágoa e solidão. Atrás do capuz e da tinta branca no seu rosto, havia ainda a mesma criança nas ruas de Greenwood, observando, em completo choque, o assassinato e a destruição da Tulsa Negra.

No distanciamento para análise dos acontecimentos da sua vida, William sintetiza uma poderosa frase: “Feridas precisam de ar”. A máscara, vinculado ao trauma em ambas experiências negras, pesa sob o rosto escondido, sob a vida em agonia, sob as feridas abertas. A frase de William impacta Angela. Na elaboração e repetição do trauma, uma mudança desejável foi pensada e analisada: as consequências de esconder a dor, o trauma e o passado. Além disso, há outro aspecto de reconciliação na narrativa audiovisual: Angela convida seu avô para ficar em sua casa. Entre a ida do Centro Cultural e a vivência de suas memórias, ocorreu uma latente mudança na relação com seu passado no presente. Angela não foge mais de sua história ou de sua origem e, assim, convida o fantasma - a *aporia* - para dentro do seu espaço de segurança - *poros*. Não é afirmado que o passado pode acabar ou encerrar seus efeitos no presente. Apesar disso, uma possibilidade de futuro foi processada, elaborada e construída na relação avô-neta. O passado precisa ser dialogado e sentido para processar um futuro que seja possível respirar - e em conjunto, talvez, cicatrizar velhas feridas.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Nada nunca acaba. A clássica frase dita por Dr. Manhattan à Ozymandias, na última edição de *Watchmen* em julho de 1987, dialoga diretamente com a pesquisa desenvolvida. As ressonâncias do Massacre de Tulsa são latentes no tempo presente, seja no trauma individual e compartilhado dos sobreviventes e descendentes, no assombro dos desaparecidos e no acúmulo da violência e opressão racial nos Estados Unidos. Na primavera de 1921, um bairro inteiro foi destruído: casas, comércios, escolas, hotéis, igrejas e cinemas. Greenwood, em uma intensa rede do associativismo negro norte-americano, observou multidões de brancos armados invadindo suas ruas. É essencial destacar que houve resistência dos tulsanos negros. Entretanto, Tulsa, interligada com o contrato racial e o racismo anti-negro, negligenciou e sabotou qualquer possibilidade de luta. Entre as imagens de 1921, as fotografias dos incêndios perseguem os pesquisadores e pesquisadoras da temática. Diante tudo isso, o Massacre continua a *assombrar* o presente e as possibilidades de futuro da cidade. Valas comuns foram descobertas em 2020, trazendo um novo passado possível para o estudo e compreensão dessa história. Assim, desde a abertura da Comissão de Investigação do Massacre de Tulsa de 1921 em 1997, Tulsa não via o respectivo passado pulsar dessa maneira.

Como explicitado no decorrer do presente trabalho, o audiovisual é um potente meio para pensar, imaginar e construir conhecimento histórico. Nele, é possível desenvolver caminhos não convencionais ou permitidos na escrita da história acadêmica. A análise de *Watchmen*, através dos conceitos e da metodologia histórico-cinematográfica propostos, demonstra a necessidade de pensar - progressivamente - as fontes audiovisuais na escrita da história. Ou seja, não apenas como uma maneira de despertar o interesse do amplo público sobre o passado, mas como um modo de pensar e construir reflexões e constatações críticas sobre o passado, presente e futuro. Enquanto primeira série de televisão acerca desse evento, *Watchmen* propôs uma narrativa ficcional complexa, desestabilizadora e sensível. A repercussão da série televisiva trouxe atenção nacional - e, também, internacional - para um passado ocultado na história dos Estados Unidos e do Estado de Oklahoma. A representação do dia 1º de junho inicia o enredo, na perspectiva de uma pequena criança. Entretanto, a série foi além nos sentidos e significados de Tulsa. Na reinterpretação e continuação da obra original, o primeiro herói de *Watchmen* não é sugerido como um homem branco, anglo-saxão e protestante. É um homem negro, que perdeu seus pais - *e seu mundo inteiro* - numa das maiores tragédias e violências do país. A história de origem do herói está diretamente interligada com a experiência negra norte-americana, entre Tulsa e Nova York.

Desse modo, William Reeves opera como um fantasma para sua neta, sendo seu principal objetivo mostrar “de onde ela veio”. Há dois momentos em que Angela Abar tem contato com o passado de Tulsa. O primeiro é o Centro Cultural de Greenwood. Nele, a protagonista descobre e reconhece suas origens com o Massacre de Tulsa, mas almeja distância dessa presença desestabilizadora no tempo presente. Apesar de toda a tecnologia do Centro Cultural, evidenciando imagens e informações da linhagem familiar, Angela não se conecta com a história e, assim, o passado continua a assombrar. O segundo momento é a ingestão das pílulas *Nostalgia*. O recurso narrativo do sexto episódio estabelece sobreposições e atravessamentos do passado no presente e do presente no passado. No corpo do seu avô, Angela compreende, agora, sua trajetória, suas ações e seu trauma. 1921 não é mais negado, mas sentido e refletido como se tivesse, realmente, experienciado as determinadas memórias.

Diante disso, Dreamland é o local entre fins e recomeços na narrativa ficcional. No cinema, William vivenciou sua última memória feliz em Tulsa, vendo o filme *western* “Confiam na Lei”, ao som do piano tocado por sua mãe. O herói do filme - Bass Reeves - foi seu símbolo e principal inspiração após-1921. Assim, o fim de Tulsa - ou, melhor, da Tulsa Negra - iniciou ali. Entretanto, nada nunca acaba. Greenwood reergueu-se das cinzas produzidas pela supremacia branca. Em 2019, o reencontro entre avô e neta acontece no mesmo lugar. Para além da conexão com o passado de Tulsa, ambos são - ou foram - vigilantes mascarados. Aqui, ocorre um recomeço possível, numa conversa sensível sobre as consequências de esconder a raiva, a dor e o passado por meio das máscaras. “Feridas precisam de ar”, diz William. É no reconhecimento da necessidade de expor e dialogar sobre as feridas do passado e do presente que, William e Angela, conectam-se profundamente na relação de avô e neta. O que foi não deixará de ser no presente. Não é possível apagar o Massacre de 1921 e seus efeitos. Isto é, o tempo não passa, não progride: ele acumula. E é no reconhecimento do seu peso que é necessário - através da repetição e elaboração do trauma - chegar a novas (e outras) possibilidades de futuro. O tempo continuará a acumular e, ao mesmo tempo, feridas históricas precisam ser expostas, conversadas e sentidas. A repressão do passado voltará a assombrar não apenas a historiografia, mas como a experiência e vivência das pessoas no presente. Assim, ao se *permitir* sentir e processar determinado passado, é possível iniciar processos e caminhos de cura. É possível encerrar? Não. É possível curar? No momento, sinceramente, não sei dizer. Entretanto, William somente engaja e aproveita novamente a sua vida ao, enfim, deixar que as feridas respirem. Esse é o ensinamento e lição do avô, sobrevivente de Tulsa, à sua neta, no cinema de fins e recomeços.

## REFERENCIAIS BIBLIOGRÁFICOS

Baucom, Ian. **Specters of the Atlantic**: Finance Capital, Slavery, and the Philosophy of History. Duke University Press. 2005.

Brooks, Robert; Witten, Alan H. The Investigation of Potential Mass Grave Locations for the Tulsa Race Riot. In: **Tulsa Race Riot**: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921. 2001.

Brophy, Alfred L. **Reconstructing the Dreamland**: The Tulsa Riot of 1921: Race, Reparations, and Reconciliation. New York: Oxford University Press, 2002.

Caruth, Cathy. Unclaimed Experience: Trauma and the Possibility of History. **Literature and the Ethical Question**, n. 78, 1991.p. 181

Davis, Angela. Estupro, Racismo e o Mito do Estuprador Negro. In: **Mulheres, Raça e Classe**. Tradução de Heci Regina Candiani. São Paulo: Boitempo, 2016. p. 177-203.

Du Bois, W. E. B. **As almas do povo negro**. Tradução de Alexandre Boide. São Paulo: Editora Veneta, 2021.

Gates, Eddie Faye. **Riot on Greenwood**: The Total Destruction of Black Wall Street. Fort Worth: Eakin Press, 2003.

Mills, Charles W. **O contrato racial**. Tradução de Teófilo Reis e Breno Santos. Rio de Janeiro: Zahar. 2023.

Ellsworth, Scott. **Death in a Promised land**: The Tulsa Race Riot of 1921. Baton Rouge: Louisiana State University Press. 1992.

Ellsworth, Scott. **The Ground Breaking**: The Tulsa Race Massacre and an American City's Search for Justice. New York: Dutton, 2021.p. 18

Johnson, Hannibal B. **Black Wall Street**: from riot to renaissance in Tulsa's historic Greenwood District. Fort Worth: Eakin Press, 1998

Krehbiel, Randy. **Tulsa, 1921**: reporting a massacre. Norman: University of Oklahoma Press, 2019.

Kleinberg, Ethan. **Haunting History**: for a Deconstructive Approach to the Past. California: Stanford University Press. 2017.

LaCapra, Dominick. **“Acting-out” and “Working-through” trauma**. Interviewer Amos Goldberg. Shoah Resource Center: The International School for Holocaust Studies, 1998.

LaCapra, Dominick. **Representing the Holocaust**: history, theory, trauma. Ithaca: Cornell University, 1994

LaCapra, Dominick. **Writing History, Writing Trauma**. Baltimore: John Hopkins University Press. 2014.

Gordon, Lewis R. **Medo da consciência negra**. Tradução de José Geraldo Couto. São Paulo: Todavia, 2023.

Millidge, Gary Spencer. Alan Moore: o mago das histórias. Tradução de Alexandre Callari. São Paulo: Mythos Editora, 2012.

Moore, Alan; Gibbons, Dave; Higgins, John. **Watchmen**. Tradução de Jotapê Martins e Helcio de Carvalho. Barueri: Panini Books, 2011.

Moreau, Diego. 1986: o ano que não terminou. In: **História em quadrinhos: EUA**. São José: Skript, 2020.

Quinsani, Rafael Hansen. Cinema-História: Aportes Metodológicos e Teóricos. In: **A Revolução em Película: uma reflexão sobre a relação cinema-história e a guerra civil espanhola**. Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2010.

Santos, Carolina Suriz dos. **THE POWER OF THE WEST COMPELS YOU!:** A memória cultural orientalista no filme O Exorcista (1973). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2022.

Schumacher, Michael. **Will Eisner: um sonhador nos quadrinhos**. Tradução de Érico Assis. São Paulo: Globo, 2013.

Schwab, Gabriele. **Haunting legacies: violent histories and transgenerational trauma**. New York: Columbia University Press. 2010.

Slotkin, Richard. Fiction for the Purposes of History. **Rethinking History: The Journal of Theory and Practice**, vol. 9, n. 2-3, 2005. p. 231.

Stefanopoulou, Evdokia. Politicizing the superhero genre: The case of Watchmen (HBO, 2019). **CINEJ Cinema Journal**, vol 10, n. 1. p. 225-248. 2022.

Vanoye, Francis; Goliot-Lété, Anne. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Tradução de Marina Appenzeller. São Paulo: Editora Papyrus, 1994.

Warner, Richard S. Airplanes and the Riot. In: **Tulsa Race Riot: A Report by the Oklahoma Commission to Study the Tulsa Race Riot of 1921**. 2001.

## SITES ACESSADOS

Alter, Rebeca. Watch Damon Lindelof and Regina King's Peabody Acceptance Speech for Watchmen. **Vulture**. 10 de junho de 2020. Disponível em: <<https://shre.ink/rNtE>>. Acesso 18 dez. 2023.

Assis, Diego. Devoção à HQ faz de Zack Snyder o herói e o vilão do filme 'Watchmen'. **O Globo**. 5 de março de 2009. Disponível em <<https://shre.ink/r6LA>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Assis, Diego. 'Nunca quisemos destruir os super- heróis', diz desenhista de 'Watchmen'. **O Globo**. 27 de fevereiro de 2009. Disponível em: <<https://shre.ink/r6j6>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Assis, Érico. Alan Moore continua desinteressado no filme de Watchmen - e ainda desanca 300. **Omelete**. 21 de julho de 2008. Disponível em: <<https://www.omelete.com.br/filmes/alan-moore-continua-desinteressado-no-filme-de-watchmen-e-ainda-desanca-300>>. Acesso em: 06 dez. 2023.

Biografia de Don Ross. **OkDemocrats**. Disponível em: <<https://okdemocrats.org/oklahoma-black-history-heroes-don-r-ross/>>. Acesso em 21 de nov. 2023.

Brown, DeNeen L. Tulsa mayor reopens investigation into possible mass graves from 1921 race massacre. **The Washington Post**. 3 de outubro de 2018. Disponível em: <[https://www.washingtonpost.com/local/tulsa-mayor-reopens-investigation-into-possible-mass-graves-from-1921-race-massacre/2018/10/02/df713c96-c68f-11e8-b2b5-79270f9cce17\\_story.html](https://www.washingtonpost.com/local/tulsa-mayor-reopens-investigation-into-possible-mass-graves-from-1921-race-massacre/2018/10/02/df713c96-c68f-11e8-b2b5-79270f9cce17_story.html)>. Acesso em 02 de set. 2023.

Brown, DeNeen L. Tulsa searches for mass graves from a deadly 1921 race massacre. **The Washington Post**. 23 de outubro de 2019. Disponível em: <<https://www.washingtonpost.com/history/2019/10/08/tulsa-searches-mass-graves-race-massacre-that-left-hundreds-black-people-dead/>>. Acesso em 02/09/2023.

Carta aberta de Damon Lindelof:

<[https://www.instagram.com/p/BjFsj6JHEdq/?utm\\_source=ig\\_embed&ig\\_rid=6d80ec51-729a-4b51-9a81-9dec8ddb098&img\\_index=1](https://www.instagram.com/p/BjFsj6JHEdq/?utm_source=ig_embed&ig_rid=6d80ec51-729a-4b51-9a81-9dec8ddb098&img_index=1)>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Drysdale, Jennifer. 'Watchmen' Creator Damon Lindelof Dedicates Emmy to 'Victims and Survivors' of Tulsa Massacre of 1921. **Et Online**. 20 de setembro de 2020. Disponível em: <<https://shre.ink/rNUv>>. 17 dez. 2023.

Emmys de *Watchmen* (2019): <<https://www.emmys.com/shows/watchmen>>. Acesso 18 dez. 2023.

King, Noel. 'Watchmen' Creator Damon Lindelof: Not Talking About Race Felt 'Irresponsible'. **NPR**. 22 de outubro de 2022. Disponível em: <<https://shre.ink/r6iq>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Lynching in America: Racial Terror Lynchings. **Equal Justice Initiative**. Montgomery, 2023. Disponível em: <<https://lynchinginamerica.eji.org/explore/oklahoma>>. Acesso em 11 nov. 2023.

Números de *Watchmen* (2009):

<<https://www.the-numbers.com/movie/Watchmen#tab=summary>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Sucesso de '300' surpreende seus criadores. **O Globo**. 19 de março de 2007. Disponível em: <<https://oglobo.globo.com/cultura/sucesso-de-300-surpreende-seus-criadores-4208429>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Trumbore, Dave. Exclusive: HBO Eyeing 'Watchmen' TV Series from Zack Snyder. **Collider**. 1 de outubro de 2015. Disponível em: <<https://collider.com/watchmen-tv-series-hbo-zack-snyder/>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

Tulsa DNA Project: <<https://www.intermountainforensics.com/tulsadnaprojec>>. Acesso em: 24 nov. 2023.

Watchmen - Official Trailer. **YouTube**. 20 de fevereiro de 2013. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=wdiHDzT6YbQ>>. Acesso em: 09 dez. 2023.

"We have finally found a mass grave": Archaeologists confirm they have a total of 12 individual burials in graves investigation. **2 News Oklahoma**. 19 de outubro de 2020. Disponível em: <<https://www.kjrh.com/news/local-news/1921-tulsa-race-massacre-round-two-of-excavations-begin>>. Acesso em 02 set. 2023.

## FONTE

*Watchmen* (2019)

Direção: Nicole Kassell, Stephen Williams, Andrij Parekh, Steph Green, David Semel, Frederick E.O. Toye.

Roteiro: Damon Lindelof, Nick Cuse, Lila Byock, Christal Henry, Carly Wray, Cord Jefferson, Stacy Osei-Kuffour, Claire Kiechel, Jeff Jensen.

Produção: Damon Lindelof.

Elenco: Regina King, Don Johnson, Tim Blake Nelson, Yahya Abdul-Mateen II, Louis Gossett Jr., Jeremy Irons, Jean Smart e Hong Chau.

**Acesso via digital - *streaming* HBO Max. Versão de lançamento (2019).**