

Habitando presentes contínuos: racismo e violência como categorias temporais e as intersecções do afrofuturismo e afropessimismo

Josué Victor dos Santos Gomes

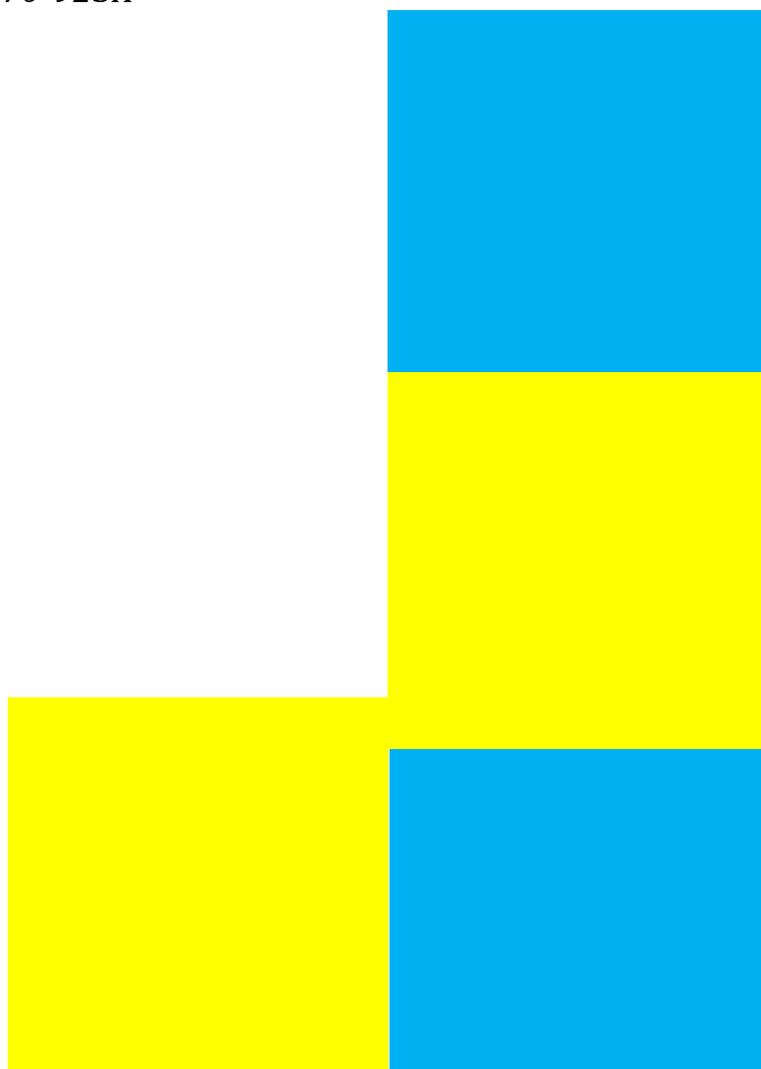
Mestrando em Comunicação Social pela UFMG, bolsista CAPES/Proex.

<https://orcid.org/0000-0002-1032-0441>

Maria Aparecida Moura

*Professora titular da Universidade Federal de Minas Gerais. Doutora em
Comunicação e Semiótica.*

<https://orcid.org/0000-0003-2670-923X>





Resumo O presente artigo pretende refletir sobre a afetação do racismo nas temporalidades de pessoas negras partindo da constelação de frames em que homens negros são asfixiados por policiais, como nos vídeos da morte de Eric Garner (2014) e George Floyd (2020), e nos filmes *A Gente Se vê Ontem* (2019) e *Dois Estranhos* (2021). A partir das similaridades e diferenças presentes nesses signos, nos questionamos sobre a aparente habitação das quatro imagens em um mesmo tempo e instante histórico, apesar de suas divergências contextuais. Por meio desses fluxos tempo-espaciais cruzados pensamos como o afrofuturismo e o afropessimismo, acionados na condição de matrizes interpretativas da realidade social e dos fenômenos comunicacionais, desarticulam a noção do tempo progressivo, bem como permitem inferir a permanência da escravidão ao longo da história. Através da análise dos filmes propomos que essas matrizes estéticas/políticas desestabilizam as fronteiras entre realidade e ficção e nos permitem ver como a morte e a violência constituem um cativeiro de aprisionamento do tempo e das possibilidades da sobrevivência negra.

Palavras-chave: afrofuturismo; afropessimismo; temporalidade; cinema; necropolítica.

Introdução

Figura 1 - Constelação de frames



Fonte: colagem digital feita pelos autores através da dos filmes *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix), *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix), o vídeo ativismo de Darnella Frazier (2020), o vídeo do frame 01 é de autoria desconhecida.

As quatro imagens consteladas acima são *frames* de materiais audiovisuais que foram produzidos em contextos diferentes e temporalmente distantes. O *frame* 01 foi criado em 17 de julho de 2014 e mostra o vendedor ambulante Eric Garner sendo enforcado por agentes da polícia de Nova York durante uma abordagem. Na imagem 02 observamos um fotograma do filme ficcional *A Gente Se Vê Ontem*¹ (Stefon Bristol, 2019) em que o personagem Sebastian está sendo asfixiado durante uma abordagem policial. Na imagem 03 vemos um fotograma do vídeo produzido por Darnella Frazier, de 17 anos, para uma transmissão ao vivo no Facebook e mostra o jogador de *rugby*, George Floyd, sendo asfixiado durante uma abordagem em Mineápolis (EUA) no dia 25 de maio de 2020. Na imagem 04 vemos um fotograma do filme ficcional *Dois Estranhos*² (Travon Free e Martin Desmond, 2021), na qual o personagem Carter James está sendo asfixiado durante uma abordagem policial.

Essas quatro imagens nos chamam a atenção por serem produzidas em espaços de tempo diferentes e por apresentarem signos muito similares no que diz respeito à performance dos policiais e suas vítimas. Além disso, ambas foram criadas dentro do mesmo país, os Estados Unidos, sendo três em Nova York (01,02 e 04). As imagens 01 e 03 testemunham crimes reais, os assassinatos de Garner (2014) e Floyd (2020), já a imagem 02 é parte de um conjunto de provas judiciais. Também nos é notório o fato de que a imagem 02 parte de um contexto ficcional de uma produção cinematográfica posterior a criação da 01 (caso Garner - 2014) e criada

¹ Título original: *See You Yesterday*

² Título original: *Two Distant Strangers*

quase um ano antes do surgimento da nº 03 (caso Floyd - 2020). Enquanto a imagem nº 04 foi criada para uma produção cinematográfica quase sete anos após a criação da imagem nº 01 (caso Garner - 2014) e quase um ano depois da imagem nº 03 (caso Floyd - 2020).

Uma série de intercruzamentos temporais e espaciais podem ser percebidos na justaposição dos quatro *frames*. Vemos que as quatro imagens carregam enunciados que apontam para o uso extremo da força por pessoas brancas, que ocupam cargo de oficiais em uma estrutura estatal de segurança pública, e recaem sobre pessoas negras, que pelas suas expressões estão sentindo dor e estão impedidas de se movimentar/respirar. Um dos possíveis discursos que podemos interpretar através dessa conjugação diz que as quatro imagens compartilham e comunicam, por parte dos policiais, um desejo de eliminação dos corpos que se encontram debaixo dos seus. No que se refere às imagens de Garner (nº1) e Floyd (nº 03), podemos afirmar que das quatro elas são as únicas em que a sua origem não depende de um roteiro e uma sequência de decisões narrativas que visam contar uma história onde há a intenção de entreter.

A morte imagética e física de Eric Garner e George Floyd em relação às demais imagens nos põe diante das seguintes questões: perante a necessidade inevitável de documentar a morte por violência policial e racismo, por que também estamos contando histórias ficcionais sobre as mortes negras? Pode esse conjunto de imagens estarem localizadas dentro da mesma experiência temporal? E ainda, pode a morte e violência racial colocar em xeque nossos entendimentos sobre a progressão do tempo histórico e a nossa percepção dessa condição de existência chamada Tempo?

A possibilidade de criar histórias através da imaginação de novos espaços e tempos nos proporciona a capacidade de fazer existir e habitar mundos narrativos. Pela narração conseguimos cerzir variações imaginativas como formas de comunicação, mas também exercitamos um modo de conhecer a realidade e experienciar a partilha do passado, presente e as expectorialidades do futuro (Ricoeur 1994; 1996). Nas ficções especulativas, a disponibilidade de recursos metafóricos e de invenção possibilita que novas realidades possam ser construídas. Nelas residem a capacidade de reelaborar o mundo em que habitamos e lhe conferir características que o tornam melhor, pior ou parecido.

Os dois filmes que trouxemos na constelação acima compartilham a violência policial e o racismo como parte das relações sociais cotidianas. Em *A Gente Se Vê Ontem* (2019), a história contada é sobre uma dupla de adolescentes (CJ e Sebastian) cientistas que juntos vivem a aventura de construir uma máquina do tempo. Contudo, o que era a ponte para uma faculdade passa ser questão de sobrevivência quando a invenção passa a ser utilizada para impedir o assassinato do irmão de CJ por um policial. Em *Dois Estranhos*, o jovem Carter James tenta voltar para casa após um encontro casual, mas se depara com um policial na rua que o mata enforcado durante a abordagem. Neste momento, Carter adentra em um looping temporal que o faz reviver seu assassinato de formas diferentes por mais de 100 vezes. As duas histórias carregam consigo elementos em comum, como o racismo, as temporalidades não lineares, espaços heterotópicos, o corpo negro, a ciência e a especulação. Esses componentes podem ser encontrados em duas matrizes de reflexão estética, política e narrativa: o afrofuturismo e o afropessimismo.

Através da aproximação, distanciamento e análise interpretativa dos filmes pretendemos evidenciar como suas aparências, diferenças, conexões formais e narrativas permitem apreender resíduos do genocídio negro estadunidense em curso. Sobretudo, evidenciar como os conceitos de afrofuturismo e afropessimismo podem ser ativados como matrizes interpretativas da realidade social em suas dimensões tempo-espaciais.

Adentrando aos afrofuturismos e afropessimismos

O afrofuturismo é uma concepção que articula as temporalidades, a ciência, a ficção e as relações raciais que começa a ser discutida na efervescência cultural do final da década 80 nos EUA. Essas conversações emergiram de processos socioculturais em que a relação entre raça, tecnologia e a especulação acerca dos regimes temporais começaram a ganhar espaço de circulação na produção literária, performática, musical, tecnológica e acadêmica, tendo em vista as mudanças históricas que ocorreram na vida de pessoas negras no país na segunda metade do século XX.

O conceito de afrofuturismo possui uma historicidade móvel, assim como sua aplicação. O que se inicia como um pensamento restrito a produção cultural especulativa negra foi reapropriado e hoje é articulado como uma vertente de

pensamento que tensiona as temporalidades e espacialidades negras nas historiografias, tecnologias da informação, arquitetura, religião... Entre muitas outras áreas, o afrofuturismo encaminha para se tornar uma perspectiva/campo de conhecimento que oferece ferramentas de operacionalização de análises acerca do mundo que habitamos.

Embora muitas vezes se pontue a invenção do afrofuturismo a um pensamento articulado por Mark Derry em suas críticas culturais sobre a ficção científica e seu livro *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture (1993)*, é preciso trazer à tona que esse processo de fundamentação conceitual, que dá início ao que hoje chamamos de afrofuturismo, tem origem coletivizada entre pensadores e artistas negros. Esses agentes lançaram fagulhas sobre as ausências e presenças de pessoas negras nos espaços de poder da criação intelectual, sobretudo nos lugares em que são construídos os arcabouços dos projetos de passado, presente e futuros.

Segundo Eshun (1998), em 1992, Greg Tate escreveu uma crítica³ sobre a presença da FC⁴ no álbum *Rap Attack*, de David Toop, e sua correlação com um livro de FC de Houston Baker. Dery, então, conversa com Tate e inicia sua produção de textos sobre a FC negra. A definição de Dery (1994) para o afrofuturismo é escrita na entrevista *Black to the future*, em que o autor entrevista autores negros⁵ partindo do questionamento acerca da ausência de negros na ficção especulativa. Ele o define como o gênero de

[...] ficção especulativa que trata de temas afro-americanos e que lida com as preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século vinte - e, mais genericamente, a significação afro-americana que se apropria de imagens da tecnologia e de um futuro proteticamente aperfeiçoado. (DERY, 1994, p.180)

Contudo, conforme aponta Yaszek (2020), a produção da ficção especulativa literária por negros pode ser encontrada nos EUA desde 1850. Mas estas foram invisibilizadas pelo discurso acadêmico/mercadológico por não circularem nas mesmas revistas que as ficções científicas de autores brancos, e pelo hábito da academia historicizar a FC negra apenas após o Movimento Pelos Direitos Civis. A

³ Com o título de *Yo Hermeneutics* foi publicada na revista *Voice Literary Supplement* disponível em: <https://www.villagevoice.com/2020/05/25/yo-hermeneutics-hiphopping-toward-poststructuralism/>

⁴ Abreviação de Ficção Científica adotada no artigo.

⁵ Delany, Greg Tate e Tricia Rose.

autora propõe uma historicidade em três fases que acompanham a evolução e as tendências das obras afrofuturistas até alcançarem a propagação nas mídias digitais na década de 90, momento em que ela afirma ser a mundialização do afrofuturismo. Yaszek (2020) define o afrofuturismo através dos três objetivos que segundo ela seus autores possuem: 1) contar boas histórias; 2) recuperar histórias de um passado dos negros e pensar como elas permeiam nossas culturas hoje; e 3) pensar como as histórias produzem novos amanhã.

Para Ytasha Womack, o afrofuturismo se apresenta como “[...] uma intersecção entre imaginação, tecnologia, o futuro e a liberação” (WOMACK, 2015, p.29). O movimento se apresenta tanto na produção artística e intelectual negra, quanto na organização de base por uma militância que gera redefinições sobre a experiência negra ao longo dos tempos. Também parte de Womack a noção do afrofuturismo como um amálgama de narrativas que “[...] valoriza o poder da criatividade e da imaginação para revigorar a cultura e ultrapassar limitações sociais. A resiliência do espírito humano está em nossa capacidade de imaginar” (WOMACK, 2015, p.43).

Já Eshun (2015), compreende que as temporalidades das pessoas negras no afrofuturismo passam tanto pela recuperação de um passado que foi obliterado pela escravidão, quanto pelas possibilidades de imaginar novos futuros para os negros do continente africano e da diáspora. Para o autor, o lugar do afrofuturismo seria o de provocar contradições nas quais se consiga enxergar como a passagem no tempo e a história por nós, negros, não está alinhada com o tempo progressivo da modernidade e do capitalismo. Os regimes de ficcionalidade, para Eshun (2015), sempre compuseram a realidade negra, pois “[...] a ficção científica, como tal, é reformulada à luz da história afrodiaspórica” (ESHUN, 2015, p. 57).

Considerando também as dimensões temporais e espaciais da negritude pós-diáspora, o afropessimismo surge como uma proposta teórica de revisão histórica e sociológica apontando o fim da escravidão e a progressão temporal articulada pela modernidade como projetos falaciosos. Baseados nos trabalhos historiográficos de Orlando Patterson (1982), os afropessimistas afirmam que a morte social do negro persiste no tempo e é constituída em três fatores: “[...] a violência gratuita, os vínculos familiares alienados e a desonra generalizada. O colonialismo aliado ao racismo inaugurou estratégias de violência, e subordinações

que desumaniza os corpos negros” (FREITAS, SOUZA, 2018, p.46). Sem uma reparação política e estrutural que consiga afastar o negro da sua condição de morte social e corporal, a escravidão assume uma dimensão de *continuum*. Segundo Kênia Freitas e Edileuza Penha de Souza (2018), o afropessimismo traz a reflexão em que a pós-escravidão se assemelha com os regimes escravocratas no que diz respeito à subalternidade do negro na sociedade e a grande proximidade das vivências negras com a morte.

Para Frank B. Wilderson (2020), um dos fundadores da corrente afropessimista, o deslocamento pretendido pelo afropessimismo é chamar atenção para o fato de que ser negro está diretamente ligado a um processo contrário de ser humano. Embora essa construção do signo negro tenha sido feita séculos atrás, a estrutura mental e organizacional do mundo não saiu desta plataforma de extermínio. Assim sendo, “a violência contra nós vira uma tática dentro de uma estratégia de assegurar o lugar da Humanidade” (WILDERSON III, 2020, p.4).

Conforme Wilderson (2020), a branquitude só é capaz de se reconhecer como sujeito através do policiamento, eliminação e espólio do que ela não considera seu semelhante, ou seja, o negro. A nível psicossocial ser negro é estar no lugar de incapacidade de integração civil, pois a estrutura social e comportamental que rege o coletivo tem um *modus operandi* de exclusão ontológica do racializado. Ser negro é ser ilegível socioafetivamente no contexto em que a antinegitude é o alfabeto e as linhas usadas como a estrutura mínima da existência. Para o autor, a exploração colonial do negro não é a explicação para entendermos a condição de nossa existência ao longo da história e sim a morte social, e a impossibilidade de integração civil que recai sobre o racializado.

Desse modo, ambientar os campos políticos e estéticos do afropessimismo pode ser visto como o ponto de vista em que o racismo e a antinegitude são as bases da existência de todos os projetos de mundo já existentes e dos que ainda serão inventados. Por mais que as lutas e mobilizações antirracistas tragam a longo prazo soluções efetivas para que consigamos organizar modos de sobrevivência, o resultado estruturalmente será uma remodelação do trauma inicial da desumanização. Para Wilderson (2020), a escravidão é uma tecnologia que se atualiza ao longo do tempo e cria continuamente práticas de morte social e física. Ao recuperar Fanon (1961), Wilderson entende que apenas o fim do mundo enquanto

estratégia de corrupção da existência imóvel do racismo/escravidão poderá mudar as cartas do jogo.

Vemos que há encontros e desencontros nos conceitos apresentados que versam sobre as temporalidades negras. Para Yaszek (2020) e Womack (2020) o afrofuturismo possui traços de esperança em dias melhores. Eshun (2015) acrescenta que os projetos de horror da ficção científica são parte constituinte da realidade da sobrevivência negra, e, de certa forma, se aproxima de uma visão afropessimista. Freitas e Messias (2018) apontam que o afrofuturismo que tem como horizonte uma utopia não dá conta de se aderir por completo às experiências e às histórias negras, pois, a negritude se encontra entre o desejo da liberação e a vivência inevitável da espoliação. Os autores acreditam que o afrofuturismo está no duplo terreno de trazer a discussão racial para a ficção científica e refletir a vida negra como uma distopia do presente, feita de absurdos. Conforme apontam Freitas e Souza (2018):

[...]se as abordagens estéticas e políticas do afrofuturismo exploram o campo do imaginativo da especulatividade de todo os futuros (passados e presentes) possíveis, desejáveis, narráveis para nós negras e negros, o enquadramento afropessimista restitua estas expressões artísticas e culturais em um mundo marcado pela anti-negritude e não-humanidade negra (FREITAS; SOUZA, 2018, p.497).

Ao pensar a impossibilidade da vida negra na habitação do espaço/tempo, realizaremos na próxima seção uma breve análise de possíveis fluxos temporais e reorganizações da violência dentro da história da escravidão contínua nos EUA, país que contextualiza os filmes que integram o *corpus* deste artigo. Contudo, salientamos que as reflexões do afrofuturismo, do afropessimismo e os acontecimentos narrados nos filmes sobre a condição negra não se limita aos EUA, mas podem ser matrizes interpretativas para demais países pós-escravistas que hoje pairam em condições de conflito racial. Por serem filmes que abordam as temporalidades afetadas pelo racismo, os arcabouços estéticos do afropessimismo e o afrofuturismo se apresentam como um caminho rico de reflexões. Neste trabalho, nos voltaremos para essas obras artísticas em que os signos do sobrevivente e do derrotado parecem habitar o mesmo universo semântico para que possamos utilizar

este ponto como ampliador das análises, perguntas e olhares sobre a experiência temporal do racismo.

Esboçando fluxos temporais da morte negra

Na história estadunidense a inserção do negro foi pautada pelo processo de desumanização dos corpos. Desde 1526, os Estados Unidos iniciaram um processo de escravização de mulheres e homens negros durante a colonização do território, ancorada pelas políticas de conquista e extermínio britânicas. Inscrita sob o signo do domínio e da deslegitimação da sua capacidade de sentir ou entender, a raça foi atribuída ao negro como elemento de permissividade da exploração de seu corpo.

Conforme nos lembra Quijano (2005), a constituição da raça enquanto ferramenta de dominação e exploração são as bases da colonialidade do poder, forma como as políticas corporais, institucionais e econômicas se instauraram nas colônias. A massiva presença europeia e as relações metrópole/periferia foram solo na construção das tecnologias raciais estadunidenses suplantadas pela formação do *ethos* eurocentrista. Conforme reflete Quijano (2005), o eurocentrismo/racismo toma lugar como plataforma estética, epistêmica e biológica hierarquizante nos países da América pelos seguintes motivos: 1) a separação entre corpo, alma e razão como constituinte da humanidade e do reconhecimento do sujeito promovido pelo Renascimento, Iluminismo e as revoluções burguesas; 2) a distorção histórica que coloca a origem do ser humano “evoluído” como advinda das tradições helênicas.

Tendo esse cenário como constituinte da sua história, os EUA tiveram seu desenvolvimento marcado pela escravidão e expulsão do negro da categoria humana. A vida negra teve sua existência administrada através da objetificação e eliminação encabeçadas pelo Estado e os agentes sociais. A abolição estadunidense foi legalmente conferida depois do fim da Guerra Civil (1861-1865) ocasionada por motivações econômicas e ativistas. Os estados do norte se aglutinaram no exército abolicionista da União e os estados do sul escravista compuseram a Confederação. Embora a emancipação tenha sido promulgada em 1º de janeiro de 1863 pelo presidente Abraham Lincoln, a libertação foi alcançada apenas através de anos de intensa articulação entre a causa feminista e a luta abolicionista.

Segundo Davis (2016), as mulheres brancas do Norte, que foram precariamente absorvidas pelas fábricas durante a industrialização, desenvolveram uma noção de classe que sensibilizou essa parcela da sociedade às atrocidades da

escravidão. Nesses termos, “embora fossem nominalmente livres, elas eram tão exploradas em suas condições de trabalho e em seus baixos salários que a associação com a escravidão era automática” (DAVIS, 2016, p. 53).

A autora aponta que essa relação foi historicamente imbricada pela prática do racismo por parte das abolicionistas brancas que, após o fim da Guerra, se opuseram a apoiar a concessão de direitos políticos aos homens negros. A conquista dos direitos políticos efetivaria com mais incidência a emancipação dos escravizados, pois cerca de dois milhões de homens negros poderiam, em tese, escolher seus representantes. Para ela:

[...] a suposição de que a emancipação tornava os escravos iguais às mulheres brancas – sendo que os dois grupos precisavam conquistar o voto para completar sua igualdade social – ignorava a total precariedade da recém-conquistada “liberdade” da população negra após a Guerra Civil. Embora as correntes da escravidão tivessem sido rompidas, a população negra ainda sofria as dores da privação econômica e enfrentava a violência terrorista de gangues racistas, cuja intensidade não se comparava nem mesmo à da escravidão. (DAVIS, 2016, p.93)

É na enganosa percepção da possibilidade de um corpo negro ser visualizado como equiparável ao signo da humanidade (branca) que se encontra o cerne da mirada que pretendemos lançar. A raça pode ser pensada como uma constante destruição das estruturas de existência, como os direitos, os tempos e os espaços/corpos. A “termodinâmica” que rege os acessos à essas estruturas atua de modo a compensar sistemicamente o não lugar do negro, como vimos no exemplo da rivalidade entre mulheres brancas e homens negros criada na luta sufragista nos EUA.

Mbembe (2014) afirma que o simulacro da raça transformava o corpo negro nas colônias em produto, em força de trabalho fadada ao esgotamento da vida, um mineral. Para manter a condição de exploração máxima, a colônia forjou o estado histórico que gerou sociedades e nações suplantadas pelo terror e pela morte, nomeando essa organização sociopolítica de necropolítica (Mbembe, 2017). Para Mbembe, os modos de exercício da soberania pelo Estado e agentes civis dependem diretamente da produção de uma noção ficcional de inimigo ou de perigo iminente.

Nesse sentido, qualquer ameaça que venha desestabilizar o grau e a direção do exercício do biopoder na visão foucaultiana, ou seja, “[...] a divisão das pessoas que têm que morrer e que têm que viver” (MBEMBE, 2017, p.116), é encarada como uma ameaça em potencial. A raça e a necropolítica são ferramentas de manutenção do lugar de poder e privilégio dos não racializados, pois, as relações sociais mediadas pelo racismo desde o período colonial são embasadas na inimizade (Mbembe, 2017). A agência das instâncias institucionais do estado, como a polícia e o sistema jurídico, reitera práticas de relações de inimizade e atua como meio de manutenção da distribuição do poder nas sociedades pós-coloniais.

Davis (2016) realiza uma análise histórica e dá margens a reação necropolítica que o tecido social estadunidense passou após a ruptura do instrumento jurídico da escravidão, que por quase trezentos anos garantiu a impermanência do negro no espectro da humanidade, mas também fez parte da constituição do modo vida e da subjetividade da branquitude. Mesmo com a vitória da Guerra Civil pela União, Davis observa, pelos escritos de Du Bois, Ida B. Wells e Frederick Douglas, que a violência e raiva dos escravagistas pelo Governo foram redirecionadas para os corpos negros.

Enquanto os estados do sul reformulavam suas leis garantindo que a população negra não tivesse direito ao voto e à integração (Regime Jim Crow), progressivamente as reformas legislativas legalizavam as práticas de violência, como a Lei de Linchamento, que permitia a população punir com morte e açoite suspeitos de terem cometido crimes. Os principais punidos foram homens e mulheres negras que não conseguiam se defender, pois não possuíam posse de armas e eram perseguidas por gangues racistas, como a *Ku Klux Klan*.

Muitos dos homens linchados foram acusados de tentar estuprar mulheres brancas e foram vitimados pelo mito do estuprador criado pelo racismo do pós-guerra. Os dados que monitoravam os linchamentos demonstram a falsidade do perfil de homem negro estuprador. A autora indica que no estudo “*Lynchings and What They Mean: General Findings of the Southern Commission on the Study of Lynching*” (Atlanta, 1931) com dados entre 1889 e 1929, as porcentagens de acusações que culminaram em linchamento se dividiam em: 37,7% por assassinato; 5,8% de agressões graves; 7,1% de roubo; 1,8% de insulto a uma pessoa branca, e 24,2% foram acusados de crimes diversos, 16,7% por estupro e 6,7% acusados de

tentativa de estupro. Ao mesmo tempo, dados do livro *“Cruel and Unusual: The Supreme Court and Capital Punishment”* (1973) mobilizados pela autora apontam que “[...] dos 455 homens condenados por estupro que foram executados entre 1930 e 1967, 405 eram negros” (DAVIS, 1981, p.188). Angela Davis conclui que o sistema de punições dos Estados Unidos foi moldado para reconhecer/criar o perfil criminal do negro e aplicar sua punição máxima. O que evidencia uma das adaptações da cultura necrófila escravocrata após a abolição legal.

Além disso, a 13ª Emenda Constitucional, formalizada em dezembro de 1864, abolia o uso do trabalho forçado, mas deixava brechas que permitiam que a população carcerária pudesse ser contratada e obrigada a trabalhar como forma de punição. Esse artifício tornou comum as milhares de prisões autoritárias para que o número de presos se tornasse um negócio lucrativo para o Estado e para os empresários. “Por meio do sistema de contratação de pessoas encarceradas, a população negra era forçada a representar os mesmos papéis que a escravidão havia lhe atribuído” (DAVIS, 2016, p.104). Vê-se que o trabalho é também um instrumento de tortura e extermínio, visto que muitos eram insalubres e matavam por exaustão.

Mesmo com a derrubada do Jim Crow em 1964 com a aprovação da Lei de Direitos Civis, como resultado de intensas mobilizações, o panorama de segregação histórica engendrou a sociedade estadunidense em um processo de alta desigualdade social, além de possibilitar o surgimento de um regime de vigilância e punição desses corpos por meio institucionalizado. Como Morris e Treittler (2019) apontam, o país possui inúmeros casos de homicídios de jovens negros pela polícia que acabam sem julgamento. Por consequência, a população carcerária vem crescendo e a nação possui um grande investimento no sistema prisional. A violência policial atinge principalmente os jovens homens negros por meio de práticas de coerção ao uso de entorpecentes, proibição de manifestações públicas da cultura negra e pela prática excessiva da revista policial. Os autores defendem que:

[...] a fim de proteger os interesses de grupos dominantes, a vigilância e o policiamento dos pobres e oprimidos constituem altas prioridades. Atividades criminosas baseadas em uma economia subterrânea compensam a inexistência de empregos viáveis, mas também justificam (nas mentes dos brancos dominantes) os altos índices de vigilância policial em comunidades negras e de cor, onde tais pessoas sofrem com a sujeição criminal, e incessantes abordagens para

revista (stop-and-frisk). Essas práticas, conduzidas muitas vezes por policiais brancos, criam interações hostis e até mesmo violentas entre agentes de controle social e pessoas de cor. Ademais, levam a detenções em massa, ferimentos e até mesmo à morte. (MORRIS, TREITLER, 2019, p. 27

Em 17 de julho de 2014, Eric Garner foi abordado pela polícia de Nova York na suspeita de estar vendendo cigarros falsos. A polícia utilizou uma manobra de imobilização até asfixiá-lo. Já no chão, com a presença de mais de dois oficiais em suas costas, Eric gritou: “*I can't breathe*” por 11 vezes. Horas depois, Eric foi dado como morto por asfixia em decorrência de crise asmática. Os policiais só chamaram os médicos após Eric parar de se mexer e nenhuma manobra de reanimação foi feita. Esse acontecimento foi filmado corresponde ao primeiro *frame* da que apresentamos inicialmente. As imagens provocaram ondas de protesto em vários lugares dos EUA, mas foram desconsideradas pelo júri de *Staten Island* que decidiu não indiciar⁷ Daniel Pantaleo, o policial de 29 anos que matou Eric.

O grito “*I can't breathe*” nos teletransporta para 25 de maio de 2020, quando George Floyd foi morto por uma equipe policial em Minneapolis sob suspeita de utilizar dólares falsos e roubar um maço de cigarros. A abordagem violenta e o assassinato foram registrados em vídeo na *live* feita por Darnella Frazier na intenção de denunciar o abuso policial. Darnella estava passando na rua quando Floyd foi violentado pela polícia e iniciou a gravação para tentar impedir a agressão. No registro aparece em destaque o policial Derick Chauvin, que asfixiou George Floyd pela pressão do joelho diretamente em seu pescoço. Esse acontecimento, impresso no *frame* 03 da figura 01 (constelação), faz parte da cena documental/ativista que foi compartilhada por milhões de pessoas. Podemos atribuir a ela a consequência da repercussão judicial e midiática do caso. Derick foi condenado⁸ a 22 anos de prisão pelo assassinato de Floyd. George chegou a agonizar 20 vezes e dizer a frase “*I can't breathe*”.

Quando se trata de tiroteios policiais ou de agentes privados a trajetória balística perfura ainda mais o tecido do tempo e nos conecta com mais vítimas afroamericanas, tais como: Trayvon Martin, morto aos 17 anos em 26 de fevereiro

⁶ Tradução: eu não consigo respirar!

⁷ [Confira.](#)

⁸ [Confira.](#)

2013, Michael Brown, morto aos 18 em 9 de agosto de 2014, e Breonna Taylor, alvejada com 26 anos em 13 de março de 2020. Ambos estavam sob suspeita e em ação de investigação por agentes de segurança. Soma-se ainda as demais 1502⁹ mortes de pessoas negras, contabilizadas pelo observatório de morte fatal do jornal *The Washington Post* desde 2015, provocada por tiroteios policiais, sem contar as subnotificações.

Vislumbrando rapidamente esse percurso histórico é possível compreender que a violência e a morte do corpo negro nos Estados Unidos (mas não só) são redistribuídas e readaptadas ao longo do tempo, que perceptivelmente não pode ser chamado de progressivo, tendo em vista a permanência do cativeiro social da antinegitude. Uma das formas pelo qual esse cativeiro exerce sua elasticidade temporal é pela via da criminalização e vigilância do corpo negro, como nos mostra Davis (2016) através da criação do mito do estupro e contemporaneamente, Alexander (2017), ao afirmar que a fusão da negritude com o crime não ocorreu naturalmente, mas “[...] foi construída pelas elites políticas e midiáticas como parte de um amplo projeto conhecido como Guerra às Drogas.” (ALEXANDER, 2017 *apud* Pereira, 2020, p. 4). Frank B. Wilderson III aponta em entrevista para o Dr. Hate e Jarad Ball que:

[...] o policiamento da negritude é o que permite a sanidade mental do resto do mundo. E se começássemos a ver o policiamento e a mutilação e a agressividade dirigida à negritude não como uma forma de discriminação, mas como uma forma de saúde psíquica e de bem-estar para o resto do mundo, então poderíamos reformular o problema e dar-lhe uma resposta bem mais iconoclástica. (WILDERSON III, 2020, p.3 tradução de Moretti).

Observa-se que o tripé policiamento, violência e morte constituem a viscosidade temporal e espacial em que as experiências negras estão submergidas. Nessa grande cola em que a vida negra é encarada enquanto a “antítese da humanidade” (WILDERSON III, 2020, p.6), as experiências de temporalidade são catastróficas, densas e cruzadas. Embora o tempo social capitalista e o tempo enquanto uma grandeza física se faça ser percebido a olho nu unilateralmente, a

⁹ Consulta feita em 03/07/2021. [Acesse](#).

percepção e subjetivação da experiência temporal negra cambaleia enquanto dança coercitivamente com a morte.

O caos anunciado nas distopias do presente do afrofuturismo e as revisões históricas de cunho afropessimista parecem apontar para o lugar onde a violência racista e a morte aproximam cada vez mais ficção e realidade histórica. Nesse sentido, a presença da reflexão acerca do tempo-espço da negritude na produção artística negra, assim como as duas obras que analisaremos abaixo, é um caminho hipotético, mas evidente, para que consigamos significar e apreender esse espaço ambíguo no qual estamos imersos.

Filmando a impossibilidade da existência negra

Puxando à memória um conjunto de filmes que compõem parte da cultura cinematográfica estadunidense de circulação *mainstream* não nos faltam exemplos de obras em que pessoas negras, principalmente os homens negros cisgêneros, estão imersos em narrativas nas quais a criminalidade e violência definem todo o roteiro. O imaginário forjado pelo racismo direciona a figura da criminalidade em direção às pessoas negras. A imagem do “negro perigoso” é intrínseca à uma ameaça a existência da branquitude ou da segurança “pública” e ocupa um papel central em filmes que retratam a violência policial, roubos, uso de drogas, formação de gangues e outras formas de ilegalidade. Em uma sociedade em que o Estado e parte população civil impõe a crença de que as desigualdades raciais podem ser superadas seguindo os valores capitalistas da igualdade, da liberdade, justiça e mérito, ou seja, que se ocupa em trazer em seus discursos a noção de que o racismo não é uma responsabilidade sua, tem-se um território criativo que justifica as violências como consequências do desvio.

Como lembrado por bell hooks¹⁰, “da escravidão em diante, os supremacistas brancos reconheceram que controlar as imagens é central para a manutenção de qualquer sistema de dominação racial” (hooks, 2019, p.33). Ambientar a imagem do negro como outridade e em personagens que têm seu percurso narrativo construído pela vilanização vai ao encontro da “economia libidinal” branca (WILDERSON III, 2020), ou seja, o inconsciente coletivo da branquitude que deseja expurgar a fobia de estar diante de um signo negro.

¹⁰ A autora pede que a grafia de seu nome seja em letras minúsculas.

Nesse sentido, a morte negra em conteúdos artísticos sem reflexão crítica parece apontar para a estratégia de cristalização das imagens da negritude no lugar do extermínio — mesmo que não haja intencionalidade autoral. As artes e produções midiáticas se inserem como centrais nas políticas dos olhares, pois é através da interpretação contínua dos enquadramentos que aprenderemos a organizar os focos dos nossos olhares afetivos. hooks (2019) afirma a centralidade dos filmes nessa disciplina do olhar, pois “eles determinam como a negritude e as pessoas negras são vistas e como outros grupos responderão a nós com base nas suas relações com a construção e o consumo de imagens” (hooks, 2019, p.33).

Freitas e Souza (2018) rememoram as reflexões de Saidiya Hartmann e Frank B. Wilderson III (2003) na qual postulam que “mais do que um acaso ou uma escolha narrativa entre outras possíveis, a morte de algum personagem negro de um filme é pré-condição fundamental para criação de empatia com audiências não-negras” (FREITAS, SOUZA, 2018, p.496). As autoras acrescentam a possibilidade de uma dupla ambiência entre o uso da morte enquanto estratégia de sensibilização e a presença da morte negra como uma superfície estética/política que traduz a morte social do negro em narrativas de resistência. A morte negra nas enunciações de artistas negros críticos adquiriria para si a qualidade de provocar rupturas e gotejar contrastes que permitem mobilizar reflexões sobre perenidade da violência colonial e racista. Nesta direção, a proposta do conceito de *wake/work* de Christina Sharpe (2016) é potente para delinear as formas como essas aparições da morte de pessoas racializadas na produção artística negra podem ser vistas como mecanismos de desarticulação do tempo/espço moderno.

Através dos múltiplos significados da palavra *wake* como “[...] vigília, mas também o rastro deixado por um navio na água, uma esteira, um sulco, um vestígio; como verbo, pode ser: velar, vigiar, fazer vigília, mas também acordar, despertar [...]” (FREITAS, SOUZA, 2018, p.497), Sharpe (2016) afirma que a escravidão é um lugar de trauma aberto em que os recorrentes e variados encontros que os negros possuem com a morte se fazem presentes. Ainda que a escravidão seja colocada como distante e acabada pela historiografia “[...] na esteira (*in the wake*), o passado que não é passado reaparece, sempre, para romper o presente” (SHARPE, 2016. p. 15).

A autora se volta para as manifestações dessa temporalidade heterogênea como forma de entender o contingente de passado no presente, porém, sem se prender ao *corpus* documental da historiografia. Seu gesto de pesquisa recusa o arquivo e se foca em olhar os “[...] desastres cotidianos atuais a fim de perguntar o que sobreviveu, se é que algo sobreviveu, a essa insistente exclusão negra, e como a literatura, a performance e a cultura visual observam e mediam essa in/sobrevivência” (SHARPE, 2016. p. 18).

Essa in/sobrevivência nos fluxos temporais que se cruzam é chamada pela autora de *work*, o trabalho de despertar e conseguir habitar esse sulco atemporal da escravidão. Ao olhar para arte, Sharpe (2016) se volta para conteúdos em que a sobrevivência não se faz possível e naqueles em que as resoluções do conflito racial que não se pautam pelo *ethos* dos direitos humanos. Seu foco é na “impossibilidade de tais resoluções, representando os paradoxos da negritude dentro e depois dos legados da negação da escravidão da humanidade negra” (SHARPE, 2016. p. 18). É nessa medida que convocaremos os filmes que foram transformados em *corpus* para complementar nossas reflexões.

A desfragmentação do tempo e destruição do corpo

O filme *A Gente Se Vê Ontem* (2019) conta história de dois jovens negros, Claudette Joseffine Walker (CJ) e Sebastian Thomas, que são dotados de uma inteligência avançada e estão trabalhando em uma mochila capaz de voltar 24h no tempo. A intenção dos personagens é apresentar a invenção na feira de ciências na escola e com isso alcançar o destaque para ir para as grandes universidades. No contexto do filme, somos tomados pela reflexão sobre o tempo através do elemento protético que possibilita a existência ficcional da viagem temporal. Contudo, sua relação com a morte se apresenta quando esse objeto passa a ser usado para tentar evitar o assassinato de Calvin Walker, irmão de CJ. Isso nos leva até as intersecções entre tempo, necropolítica (Mbembe, 2017) e afrofuturismo que saltam à tela.

Figura 2 - A Gente Se Vê Ontem (2019)



Fonte: colagem digital feita pelos autores através do filme *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix) e o material de divulgação da distribuidora Netflix.

As ruas do bairro Flatbush na região novaiorquina do Brooklin são os ambientes em que o filme de Stefan Bristol realiza suas especulações. O longa-metragem utiliza de recursos gráficos para construir as voltas no tempo que a dupla realiza para impedir que a polícia encontre e mate Calvin no dia quatro de julho de 2019 durante a investigação de um assalto à loja. A partir desse momento, nas três sequências em que CJ e Sebastian voltam no tempo com a intenção de salvar Calvin o assassinato é concretizado independente de seus esforços. Na primeira tentativa, a dupla chega atrasada no local da morte. Na segunda, por tentarem evitar o ponto de origem do conflito, o assalto, Sebastian acaba sendo baleado pelos assaltantes — o que deixa a CJ com a tarefa de mais uma vez voltar no tempo e impedir as duas mortes (a original de Calvin e nova de Sebastian). Na terceira, ao explicarem para a versão de Calvin que estava viva no passado que o roubo aconteceria e que ele seria confundido com o ladrão, durante a abordagem Calvin acaba dizendo para polícia que não tinha ligação com o crime — o que faz os policiais o deduzirem como culpado e novamente iniciarem a violência que o mata.

A quarta tentativa se encontra na sequência final e é realizada por apenas por CJ, pois, quando a dupla retorna ao presente vindos de sua terceira viagem, a garota revela para Sebastian que ele morreu durante a segunda tentativa e que ela o trouxe de volta. Assustado com a revelação, Sebastian pede para a amiga desistir do plano de salvar seu irmão, mas Claudette tenta novamente sozinha e não sabemos o resultado, pois o filme termina com a personagem correndo na rua indo salvar seu irmão.

Além dos elementos gráficos e o roteiro conceitual, dois outros elementos inscrevem o *A Gente Se Vê Ontem* dentro da estética afrofuturista: 1) a presença de um desenvolvimento de aparatos científicos por pessoas negras que desafiam as noções das ciências duras ocidentais; 2) a presença dessa especulação sobre como o racismo interfere no tempo, no corpo e no espaço em que habitam as pessoas negras. Nesse sentido, o filme põe em prática o que Freitas e Messias (2018) afirmam sobre a dupla natureza dos universos narrativos do afrofuturismo que congregam a “[...] criação artística que une a discussão racial ao universo do *sci-fi* e

a da própria experiência da população negra como uma ficção absurda do cotidiano: uma distopia do presente” (FREITAS, MESSIAS, 2018, p.10). Ao mesmo tempo essa distopia afrofuturista do Stefon Bristol pode ser interpelada pelos postulados do afropessimismo, pois, é evidente que a morte social do negro e a perturbação da temporalidade das personagens constituem as bases da narrativa.

Figura 3 - Dois Estranhos (2021)



Fonte: colagem digital feita pelos autores através da do filme *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix) e os materiais de divulgação da distribuidora Netflix.

Dois Estranhos conta a história da tentativa de Carter James, um designer gráfico, de voltar para casa e alimentar o seu cachorro após ter passado uma noite casual com Perri. O filme se localiza na Nova York contemporânea, mas tem seu cotidiano e território transfigurados em uma heterotopia/cronia quando Carter, após acender um cigarro no lado de fora do prédio de Perri, é abordado pelo policial Merk sendo acusado de estar fumando maconha. Sem dar intimidade para o policial, Carter rebate a acusação, mas o policial passa a querer revistá-lo ao perceber que perto do jovem se encontra um rolo de dinheiro que o designer deixou cair no chão sem perceber. Merk inicia uma abordagem abusiva, enquanto Carter o explica seus direitos de não ser tocado. Durante a ação, Merk o derruba no chão e com a ajuda de mais dois oficiais o enforca na durante a imobilização — que foi filmada por uma vendedora ambulante que tentava defender Carter.

A cena de enforcamento é mostrada em câmera lenta enquanto a dimensão do áudio é ocupada por sirenes, o grito dos policiais e o grito agonizante de Carter que resgata a fatídica frase “*I can't breathe*”. Quando o silêncio toma conta e o corpo de Carter é mostrado em um plano detalhe de seu rosto no chão, sem expressão e deitado na própria saliva, um corte seco nos leva para o quarto de Perri onde o designer parece acordar de um pesadelo. O movimento de câmera e a edição fazem a ligação do movimento da cabeça de Carter morto no asfalto e o seu deslocamento na cama de Perri como se os dois corpos fossem o mesmo e dividissem o mesmo

espaço/tempo. Ao vermos Carter acordando do pesadelo somos introduzidos a sensação de *déjà-vu* no desenrolar da sequência, pois, o conjunto de falas e ações das cenas que se passam a seguir remontam à sequência inicial do filme. A obra então inicia o recurso narrativo conhecido como “feitiço do tempo” em que um personagem sem explicação lógica passa a viver um *looping* em que o dia, a partir de determinado ponto, não avança. No caso de *Dois Estranhos*, esse ponto de *restart* do tempo é sua morte na calçada ou no bairro de Perri, pois, nas sequências seguintes, independente da forma como Carter mude seu trajeto, sua roupa, o fato de fumar ou não, a velocidade ou até mesmo convencendo o policial Merk de que já tinha vivido aquele dia e que ele iria matá-lo em breve, o jovem é assassinado e o *looping* retorna.

Carter revive sua morte e a tentativa de voltar para casa 99 vezes, pelo que ele informa em um diálogo no final do curta-metragem. Pelo que podemos perceber na mídia do filme, essa mistura de um presente contínuo é construída por um esforço de edição e continuidade cerca de 28 vezes, onde são interpostos cortes secos e recursos de animação que produzem a sensação de dilatação temporal. Entretanto, essa quantificação e percepção de recurso vai se tornando cada vez mais difícil na medida em que a narrativa apresenta justamente a heterogeneidade e mesmidade do tempo/espaço. A tentativa é de construir uma narrativa em que a relação entre o elemento visual, verbal e sonoro produz um texto de temporalidade incoerente e escapista, tal como se apresenta muitas de nossas subjetivações do presente, passado e futuro.

As cenas finais de *Dois Estranhos* também assumem um caráter enigmático. Em sua centésima tentativa de chegar em casa, Carter comprova sua capacidade de reviver esse dia ao adivinhar as falas de Merk e os acontecimentos que aconteceriam à sua volta. Em seguida, Carter pede para que o policial o leve para casa e durante o trajeto os personagens entram em um diálogo sobre suas visões diferentes acerca do racismo e do papel da polícia no genocídio negro. Quando finalmente chegam até o local, Carter tem seu alívio cortado após agradecer Merk pela carona e de costas perceber que o policial começou a rir de maneira debochada e bater palma. Merk revela que já sabia da existência do *looping* e que também se lembrava de o ter matado várias vezes. O policial elogia Carter e diz que o encontro de número 100 foi o melhor, pois o designer quase o convenceu de que o seu “mimimi” sobre o racismo

era verdade. Merk revela que não quer e não pode deixar de assassinar Carter. Em seguida, atira novamente no jovem.

Na sequência final, Carter novamente acorda na casa de Perri, conta para a moça o que estava acontecendo e revela que não irá desistir de ver seu cachorro. O filme termina com Carter botando novamente seu fone e indo novamente em direção a velha incerteza: ele, um homem negro, conseguirá voltar para casa sem ser morto?

Iremos sistematizar algumas impressões de semelhanças, diferenças e complementaridades entre os filmes que nos chamaram a atenção, além daquelas já mencionadas. São elas: a) as mediações das relações de inimizade através da performance visual do olhar; b) o gestual da raiva presente nos policiais; c) as potências da insurreição enquanto estratégia de sobrevivência; d) a presença do corpo negro morto em cena; e) por último, a mescla entre os finais inconclusivos e o destino desconhecido espelhado nos olhos das personagens

Figura 4 - Olhares da inimizade



Fonte: colagem digital feita pelos autores através da dos filmes *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix) e *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix).

Nos *frames* 01 e 02 vemos que em *A Gente Se Vê Ontem* durante as duas cenas de abordagem policial de Calvin a trama visual utiliza de planos fechados que evocam o gestual do olhar entre os dois personagens. Ao lado, nos *frames* 03 e 04 de *Dois Estranhos*, vemos que o mesmo padrão visual aparece nas cenas em que Merk e Carter estão em diálogo. Os planos fechados do rosto como vemos acima estão localizados em imagens em que a opressão racial, abuso de poder e suspeita de criminalidade estão colocadas em jogo. O artifício da abordagem policial em diversos países é utilizado como ação irrefutável por parte do discurso policial e em que inúmeras vezes os agentes utilizam de força para coagir as vítimas. A ação policial nas abordagens nos leva a outro ponto nodal de nossa rede interpretativa.

Figura 5 - Performances gestuais dos policiais

Fonte: colagem digital feita pelos autores através da dos filmes *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix) e *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix).

Na interpretação dos atores que dão vida aos policiais é perceptível que em ambos os filmes há a presença de um exercício da força do corpo branco que se impõe sobre o corpo negro violentado. Os músculos da face estão retraídos como quando estamos em exaustão física ou em momentos de raiva. Interpretamos essas textualidades presentes nas imagens acima como signos de ódio, inimizade e como reiteração da vontade inconsciente ou não de matar seus alvos negros. O gestual durante as abordagens convoca o esforço cênico da eliminação física.

Os frames 01 e 02 pertencem ao *A Gente Se Vê Ontem*. Nele vemos o policial que atira em Calvin reagindo aos corpos negros com medo, fobia e desconfiança. Os fotogramas 03 e 04, de *Dois Estranhos*, se assemelham com os do filme de Stefon Bristol, porém, na construção do policial do filme de Travon Free e Desmond, o oficial Merk, conforme vemos nas imagens 05 e 06 é incorporada uma residual performance vilânica. Tanto pelos planos contra-*plongée* como em seu sorriso, peito inflado e olhos fixados no alvo humano. Observa-se que a luta de Claudette e Sebastian é contra um sistema em que a polícia, o Estado e seus polícias são racistas. A luta de Carter também perpassa pelas mesmas categorias, porém acrescenta-se a personificação de um vilão racista, personifica-se a antinegitude.

Conforme apontado por Pereira (2020), não podemos deixar-nos seduzir em indicar a ação dos policiais como erros na esfera individual. A polícia e seus contingentes são uma força corporativa estatal que é controlada/descontrolada por este aparato imaginário que rege os corpos e instituições. Sendo assim, a violência policial deve ser enquadrada como violência estatal/individual para que consigamos visualizar críticas e soluções de cunho estrutural. Esse comportamento vicioso e histórico constitui o que Mbembe (2017) denomina como relação de inimizade no mundo necropolítico, em que o exercício da soberania, poder e do

estado de sítio está diretamente relacionado à produção de um inimigo ficcional em que o Estado ou os agentes civis precisam aplicar a violência.

Há nesse contexto “a percepção do Outro como um assalto à minha vida, como uma ameaça mortal ou um perigo absoluto, cuja eliminação biofísica pudesse fortalecer minha possibilidade de vida e segurança [...]” (MBEMBE, 2017, p.117). Por meio do afropessimismo, Wilderson (2020) discorre que esse gesto de inimizade também exemplifica sua interpretação da violência como forma de saúde psíquica e segurança da branquitude. Mata-se para garantir a subalternidade do negro e superioridade do branco.

Figura 6 - Rastros da insurreição



Fonte: colagem digital feita pelos autores através dos filmes *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix) e *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix).

Em *A Gente Se Vê Ontem* (01 e 02) e em *Dois Estranhos* (03, 04 e 05) os estratos dos *wake/work* (Sharpe, 2020) podem ser percebidos na emergência da insurreição/resistência das personagens. Diante da perseguição policial, o uso das câmeras de celular como armamento que produz provas e desencoraja os agentes de cometerem abuso aparece em ambos os filmes. Em *A Gente Se Vê Ontem*, o ato de filmar é verbalizado pelos personagens como forma de escudo protetor e estratégia de sobrevivência. Como vimos, foi através desse hábito que a morte de Floyd teve sua justiça reivindicada mundialmente. No filme também se percebe que um movimento negro combativo é trazida pelos telejornais que as personagens assistem e que mostram a população se manifestando contra o assassinato de jovens negros na comunidade. Essa ambientação é responsável por trazer a carga de violência e anunciar o que estaria por vir: o assassinato de Calvin.

Outra dimensão que percebemos como ato de insurreição aparece no *frame* 05 do filme *Dois Estranhos*. Uma câmera varre as ruas acompanhando a viatura que levava Carter para casa e em sua varredura os nomes de Floyd, Breonna Taylor, Freddie Grey, Eric Garner, Michael Brown, Tamir Rice e o grito político “*say their*

name” aparecem pichados no teto de um estabelecimento. Ambos são vítimas de assassinatos que foram midiaticizados e que tiveram sua memória reivindicada através das mídias. Vemos nomes de vítimas que, marcados pela pichação, arte extremamente policiada e marginalizada, assumem tom de protesto e trazem esses acontecimentos para dentro do universo narrativo tramado.

Figura 7 - A presença da morte



Fonte: colagem digital feita pelos autores através da dos filmes *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix) e *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix).

A presença do corpo negro em sofrimento ou morto pode ser vista nos *frames* acima, sendo 01 e 02 pertencentes ao *A Gente Se Vê Ontem*. Eles foram retirados das duas únicas cenas do filme que possuem a presença do alvejamento/corpo baleado. O que se destaca como uma particularidade do filme de Stefon, pois, inúmeras vezes são utilizadas metáforas visuais, como um *fade* preto, som de tiro e um panfleto de velório com foto da vítima para se versar sobre a morte sem trazer a necessidade da conjuração do sofrimento e do morto. Em direção contrária, *Dois Estranhos* utiliza a presença do corpo negro com os signos da violência como sangue, olhos parados e o corpo estendido no chão nas 28 vezes que conseguimos contabilizar uma concretização da morte. Essa quantificação, conforme informado acima, se detém às imagens e na cronologia da mídia levando em conta os pontos em que os “*restarts*” podem ser facilmente percebidos. Entretanto, reconhecemos que nas estratégias de dilatação temporal utilizadas no “*feitiço do tempo*” estão imbuídas várias camadas sensíveis à experiência da espectadorialidade, mas que não podem ser contabilizadas, contudo, são carregadas de significantes desse excesso de morbidade. Nesse sentido, os dois filmes utilizam da linguagem metafórica para representar a impossibilidade da habitação no tempo e no espaço.

Figura 8 - Olhares da continuidade



Fonte: colagem digital feita pelos autores através da dos filmes *A Gente Se Vê Ontem* (Stefon Bristol, 2019, Netflix) e *Dois Estranhos* (Travon Free e Martin Desmond, 2021, Netflix).

As duas obras terminam com finais inconclusivos que abrem brechas para possamos pensar se as personagens voltaram ou não a ter um encontro com a morte que as impediram de concluir seus objetivos. CJ (01) salvará seu irmão da imobilidade que as forças do passado aplicam sob o acontecimento de seu assassinato? Carter (02) conseguirá romper o *looping* temporal ou conseguirá fazer com seu inimigo humanize sua figura? Essas e outras perguntas nos acompanham no fim dos filmes e a única certeza que ambos trazem é de que nossas personagens não desistem. Nesse sentido, há nessa rede que tecemos entre as duas obras uma conotação de *continuum* que recai sobre a certeza das resistências promovidas por esses dois corpos negros que ousaram não aceitar as consequências do racismo. A continuidade é convocada pelos corpos das personagens que são as últimas imagens que vemos antes que os créditos anunciem que o que virá é desconhecido.

Ao longo desta seção observamos que ambos os filmes são carregados de elementos narrativos visuais, verbais e sonoros que propõem uma reflexão acerca das experiências temporais afetadas pelo racismo e pela necropolítica. Nesse sentido, as referências estéticas e políticas que perpassam o campo do afrofuturismo e do afropessimismo emergem nas duas narrativas. É através das distorções tempo-espacial, da ciência e da ficção que o olhar crítico estabelece uma ponte por onde percorrem as especulações entre o mundo extra tela e o diegético.

Algumas sínteses

Como vimos, algumas relações entre as obras *A Gente Se Vê Ontem* e *Dois Estranhos* puderam ser inferidas, seja na sua proximidade temática, narrativa, visual ou conceitual. Ambos os filmes apresentam dilemas centrais para que possamos entender como as temporalidades e espacialidades do corpo negro sofrem interferências profundas do racismo, da escravidão e da estrutura colonial que ainda

se mantém ativa e atualizada em nossas sociedades. As personagens se encontram em uma realidade em que as relações de inimizade estão marcadamente acirradas e inscritas em várias distribuições desiguais de poder. Nos dois filmes e a partir das reflexões trazidas pelas referências teóricas entendemos que o policiamento do negro é ontologicamente um processo de violência que forma as possibilidades de vida e sobrevivência das pessoas negras.

Em *A Gente Se Vê Ontem* percebemos que a construção da inimizade bebe de uma fonte contextual em que o problema do racismo e sua efetivação pela polícia fazem parte da estrutura que compõe o universo em que as personagens habitam. Esse movimento também se repete em *Dois Estranhos*, contudo, o segundo utiliza das possibilidades da ficcionalização para construir um vilão personificado. Seu nome é Merk, mas poderia ser chamado de racista, racismo, Estado, Derick Chauvin... Entre outros agentes das forças necropolíticas que compõem nossa existência. *Dois Estranhos* dá conta de pôr em linguagem a antinegitude consciente, inconsciente, que é ao mesmo tempo individual, coletiva, estrutural e institucional. Está assentada sobre a representação de Merk características e qualidades do racismo que não conseguimos verbalizar sem facilmente sermos chamados de radicais, levianos, extremistas, racistas reversos ou de sermos acusados de estar falando acerca de um fato isolado em que as condições psicológicas do agressor o levaram a abandonar os valores éticos.

Através do imbricamento de dois filmes que se ocupam em construir universos em que as distorções tempo-espaciais são expandidas, os conceitos de afrofuturismo e afropessimismo, conforme propõem Freitas e Souza (2018) e Freitas e Messias (2016), podem ser articulados. Em nossa reflexão o que propomos é que o afrofuturismo e o afropessimismo estão em uma mesma frequência de ebulição: a reivindicação de novas perspectivas a respeito da sobrevivência negra na história, no tempo e no espaço. O afrofuturismo se ocupa de especular acerca do que está por vir ou de reconfigurar o passado, o presente e o futuro através de elementos protéticos e referências afrocentradas. Sendo essas projeções tempo-espaciais utópicas ou distópicas, as narrativas colocam em cena a presença do corpo negro como encruzilhada por onde as experiências temporais transbordam e podem ser relacionadas mesmo estando em diferentes tempos históricos, países, corpos e sociedades.

O afropessimismo emerge trazendo consigo o postulado de que o projeto de desumanização e desintegração do corpo negro permanece vivo e sólido, portanto, se apresenta como uma estrutura social atemporal desde a invenção da raça. A contribuição da articulação dos dois conceitos como bases interpretativas e epistemológicas dos fenômenos comunicacionais converge no enfrentamento do progresso, do tempo linear e dos projetos de modernidade que simulam a noção de que avançamos e que estamos melhor do que antes. O fruto dessa relação está na ideia radical de que a morte social do negro ainda existe e pode ser acessada através dos rastros da sobrevivência negra contemporânea, logo, não há sucesso no projeto progressivo. Ainda habitamos a experiência existencial enredada pelas tentativas de sobreviver.

Nessa desarticulação dos projetos de tempo da modernidade, assumimos a necessidade de encontrarmos teorias e pragmáticas que possibilitem a aplicação de novas cosmovisões que sejam capazes de dar conta de nossas crises temporais. A proposta de tempo acumulativo da afropessimista Hortense Spillers, conforme apontam Freitas e Messias (2018), nos parece pertinente na medida em que nesse regime temporal afirma que “as formas passadas de terror racial são uma lição sobre o presente, mas também uma visão do que está por vir. Se o tempo não passa, mas se acumula, então o passado é onde o futuro é antecipado, recolhido e demonstrado” (DILLON, 2013 *apud* FREITAS; MESSIAS, 2018, p.21). Nos é cara também a proposta de tempo acumulativo de Baucom (2005) acionadas por Pereira (2020) em que:

“o tempo não desvanece o ocorrido, dissolvendo o terror e a violência no progresso do futuro. Antes, o passado retorna ao presente de maneira dilatada, em protração, de modo que o presente ‘encontra armazenado e acumulado dentro de si uma matriz não sincrônica de tempos passados” (PEREIRA, 2020, p.17)

Ainda carecemos de mais pensamentos e práticas, sejam elas acadêmicas ou não, que nos deem bases para lidar com esses atravessamentos temporais e permitam que nossas existências possam ser mais resistentes aos impactos e golpes que sofremos nessa zona de catástrofes cotidianas. Nossos ancestrais podiam enxergar quais eram seus algozes por terem sido golpeados de perto, mas com a mudança da tecnologia escravista apanhamos de longe. Mesmo tendo a consciência da pressão que sistemicamente recebemos, essas estruturas nos fazem pensar que

não fizemos o bastante. Hoje vivemos no risco de não entendermos quais serão os desafios e agentes responsáveis por nos matar e nos roubar a habitação no tempo. Não são só os obstáculos mais táteis como as forças militares e agentes políticos fascistas que se conjuram como a antinegitude, há também as figuras de contornos tênues com potencial bélico. Os “aliados”, a falta de acesso à saúde física e mental, saneamento, moradia, jornadas precárias de trabalho... Aos poucos se mesclam coercitivamente com os cativeiros temporais coloniais e capitalistas que nos aprisionam, diminuem nosso acesso ao passado, instabilizam ainda mais nosso presente e nos impedem de acessar o futuro. Diante disso, a pergunta que inicia nossos pensamentos merece ser reformulada em nossa conclusão: até quando continuaremos tendo a certeza de que teremos que contar as histórias das nossas mortes?

Referências Bibliográficas:

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. São Paulo: Boitempo, 2016. 262 p. Publicação Original em 1981.

ESHUN, Kodwo. Movement capture (interview). **Ponto Virgulina: #1 Afrofuturismo**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 216-244, 03 jun. 2020. Tradução de Eugênio Lima.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia: Revista de La Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual**, Argentina, v. 1, n. 17, p.402-424, abr. 2018.

FREITAS, Kênia; SOUZA, Edileuza P. “O sacrifício de mulher negra no cinema afrofuturista - Distopia, morte e renascimento” In: **Avanca Cinema - Conferência Internacional: Arte, Tecnologia E Comunicação**. Avanca: Edições Cineclube de Avanca, 2018. v.1. p.493 – 501.

hooks, Bell. **Olhares Negros: raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da Razão Negra**. Lisboa: Antígona, 2014. 299 p. Tradução de Marta Lança.

MBEMBE, Achille. **Políticas da Inimizade**. Lisboa: Antígona, 2017. 250 p. Tradução de Marta Lança.

MORRIS, Aldon; TREITLER, Vilna Bashi. O ESTADO RACIAL DA UNIÃO: compreendendo raça e desigualdade racial nos Estados Unidos da América. **Caderno Crh**, [s.l.], v. 32, n. 85, p.15-32, 7 jun. 2019. Universidade Federal da Bahia.

PEREIRA, Allan Kardec Silva. **Protração do passado no presente: vidas negras queers também importam**. Aedos, Porto Alegre, v. 12, n. 26, p. 345-366, 2020.

QUIJANO, Aníbal. **Colonialidade do Poder, eurocentrismo e América Latina**. In: LANDER, Edgardo. A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais: perspectivas latino-americanas. Buenos Aires: Clacso, 2005. p. 117-142.

SHARPE, Christina. **In the wake: on Blackness and being**. Durham: Duke University Press. 2016, 36p.

THE WASHINGTON POST. **Fatal Force**. 2020. Banco de dados de tiroteios fatais nos EUA. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/graphics/investigations/police-shootings-database/>. Acesso em: 06 jul. 2021

WILDERSON III, Frank B. **Estamos tentando destruir o mundo”: Antinegritude e violência policial depois de Ferguson: uma entrevista com Frank B. Wilderson III**. Entrevista concedida a Jared Ball. Tradução de Felipe Coimbra Moretti. Ayé: Revista de Antropologia - Edição Especial – Traduções, v. 1. n.1, p. 94-108. (2019), Acarape, 2019.

WOMACK, Ytasha. Cadete Espacial. In: FREITAS, Kênia (Org.). **Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica**. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p.26-43.

YASZEK, Lisa. Race in science fiction: the case of Afrofuturism **Ponto Virgulina: #1 Afrofuturismo**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 140-161, 03 jun. 2020. Tradução de Petê Rissatti

FILMOGRAFIA:

A GENTE SE VÊ ONTEM. Direção de Stefon Bristol. EUA: Netflix, 2019. (87 min.), son., color. Legendado/Dublado.

DOIS ESTRANHOS. Direção de Travon Free e Martin Desmond. EUA: Netflix, 2021. (32 min.), son., color. Legendado/Dublado.