
Afrofuturismo Em Pantera Negra (2018) E As Imagens Do Negro No Futuro¹

Alan Rodrigues SOARES²

Ana Taís MARTINS³

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS

RESUMO

O presente artigo aborda o afrofuturismo no filme *Pantera Negra (2018)* e os potenciais que ele evoca sobre o corpo negro no futuro através das personagens T'Challa e Killmonger. Como imaginar um futuro para o povo negro, uma vez que seu passado foi apagado e no presente ele ainda passa por um genocídio físico e simbólico? Analisaremos que perspectivas o longa traz para essa questão, através do método de mitocrítica proposto por G. Durand, utilizando os mitos africanos dos orixás. De um lado temos T'Challa, operando o mito de Xangô, o rei guerreiro, e do outro temos Killmonger, personificando Ogum, orixá que ensina o segredo do ferro para salvar a humanidade. Rivais, ambos querem proteger seu povo, cada um a seu modo. O filme encerra propondo conciliação entre raças como possibilidade de resistência do povo negro no futuro.

PALAVRAS-CHAVE: imaginários; cinema; afrofuturismo.

1 INTRODUÇÃO

Como é possível imaginar futuros possíveis para um povo que teve historicamente seu passado cultural apagado pela colonização, escravidão e diversos processos simbólicos ao longo dos últimos séculos? Esse paradoxo é levantado pelo autor e cineasta Mark Dery, que cunhou o termo *Afrofuturism* em 1994, em seu ensaio *Black to the future* (1994). O movimento artístico afrofuturista, no entanto, surgiu anos antes, na década de 1960, nos Estados Unidos, perpassando diversos meios, como literatura, música, política, moda e, nosso foco aqui, o cinema (SILVA; QUADRADO, 2016, p. 8).

Essa construção imagética de uma cultura africana, que projeta as tradições do passado no tempo futuro, formula outras representações que, no entanto, são

¹ Trabalho apresentado no GP Cinema, XXI Encontro dos Grupos de Pesquisas em Comunicação, evento componente do 44º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação.

² Mestrando no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), e-mail: alansoares@gmail.com.

³ Orientadora do trabalho, Prof^a Dr^a no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGCOM/UFRGS), e-mail: anataismartins@icloud.com

completamente ausentes no Ocidente, tendo se perdido ou jamais existido quando falamos sobre o passado da população negra diaspórica. Como é possível estabelecer esse equilíbrio entre o futuro e a história afrodescendente sem registros desse histórico? Em seu lugar, é institucionalizado o discurso eurocêntrico sobre os povos negros, como aponta Ama Mazama (2009, p. 112 *apud* SILVA E QUADRADO, 2016):

A Europa forjou grande parte de sua identidade moderna à custa dos africanos, particularmente por meio da construção da imagem do europeu como mais civilizado e do africano como seu espelho negativo, isto é, como primitivo, supersticioso, incivilizado, aistórico e assim por diante (p. 7).

Tal discurso sofreu mutações ao longo das épocas. Durante a escravidão, ele estava apoiado em crenças religiosas, mas na modernidade, pautada pela visão científica e racional, o racismo se transfigurou através de novas roupagens entre o fim do século XVII e início do século XVIII, culminando no século XIX, apoiado em conceitos biológicos pseudo-científicos de raça, dando continuidade à opressão aos povos negros, mesmo depois da abolição da escravidão (WOOD, 2011, p. 230 *apud* ALMEIDA, 2020, p. 30).

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

Mais de quarenta anos depois, vemos uma retomada do tema através do sucesso de bilheteria *Black Panther* (2018), do diretor Ryan Coogler. Enquanto o pioneiro foi e segue sendo um filme de nicho, cultuado por um público muito pequeno de interessados no movimento afrofuturista, Pantera Negra desponta como a décima maior bilheteria da história do cinema mundial (EXAME, 2018). Mas que perspectivas afrofuturistas Pantera Negra traz à tona e, mais especificamente, que imagens ele movimenta sobre a atualidade e o futuro do negro?

O objetivo deste artigo é mapear o simbolismo do futuro do negro colocado em movimento pelo filme *Pantera Negra*, utilizando-se como chave de leitura os postulados da teoria geral do imaginário, em particular o de seu fundamento antropológico, e a mitocrítica que, conforme Durand (1983), é possível porque o mito é contado, narrado. Considerado o mito em sentido amplo, qualquer texto cultural pode ser lido como um mito cujo simbolismo é verificável a partir de seus *mitemas* que, agrupados por afinidades de origem e não de forma (ou seja, por homologia e não por analogia), configuram o imaginário. O critério que elege os mitemas, também segundo Durand (1996, p. 203-204), é a redundância:

Insisto mais uma vez sobre o referente realmente heurístico que deve partir do verbo e, em consequência, de seu cortejo atributivo. Portanto, na escolha do mitema, importa antes de tudo partir não de uma palavra, mas de um grupo de palavras ou – o que dá no mesmo – de um emblema em que está condensado, resumido todo um fraseado significativo (tradução nossa)⁴.

Assim, a mitocrítica é embasada na verificação dos “[...]pacotes de redundâncias, repetições, de homologias que permitem uma análise de estrutura” (DURAND, 1983, p. 27-28). No presente trabalho, uma vez identificadas as redundâncias míticas, elas serão contrastadas com narrativas da mitologia Iorubá, que serão assim as condutoras da interpretação simbólica do filme estudado, permitindo a identificação do simbolismo movimentado principalmente pelo protagonista (*Pantera Negra*) e seu antagonista (*Killmonger*) no desenho de um imaginário afrofuturista.

2 O TEMPO DO NEGRO

Qual é o tempo do negro? No passado não pode ser, uma vez que sua história, suas raízes, sua cultura e seus símbolos foram severamente suprimidos e apagados pela colonização europeia. E, mesmo aqueles que a hegemonia branca não conseguiu destruir definitivamente, foram sincretizados à cultura ocidental judaico-cristã. No presente tampouco pode ser, tendo em vista o genocídio do negro que vivemos ainda em pleno século XXI. Casos emblemáticos como o homicídio racista⁵ de George Floyd servem

⁴ No original francês: “J’insiste encore une fois sur le référent réellement heuristique qui doit partir du verbe, et en conséquence de son cortège attributif. Donc, dans le choix du mytheme, importe avant tout de partir non d’un mot, mais d’un groupe de (p. 203) mots ou - ce qui revient au même - d’un emblème où est condensé, résumé tout un phrasé significatif.” (DURAND, 1996, p. 203-204)

⁵ Entendemos por racismo a definição proposta por Silvio Almeida: “racismo é uma forma sistemática de discriminação que tem a raça como fundamento, e que se manifesta por meio de práticas conscientes ou inconscientes que culminam em desvantagens ou privilégios para indivíduos, a depender do grupo racial ao qual pertencam” (p. 32, 2020).

apenas para exemplificar uma constante do nosso tempo. No Brasil, 71% das vítimas de homicídio são negras, e na última década (entre 2008 e 2018), a taxa de homicídios de negros cresceu 18%, ao passo que a taxa entre brancos diminuiu 12% no mesmo período (CARVALHO, p. 2, 2018).

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

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

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

Imaginar o futuro não é um simples exercício de adivinhação. O futuro está sempre e constantemente influenciando a vida em sociedade. É pautado por ele que, como um coletivo, tomamos decisões e criamos determinados rumos. Sua presença gera tanto medo e insegurança quanto esperança e otimismo. Há muito tempo deixamos de ser criaturas imediatistas e passamos a nos preocupar com o tempo que viria a seguir, de forma a garantir nossa sobrevivência por mais tempo quanto possível. É justamente com o entendimento do fim — ou seja, da morte — que a humanidade adquire consciência de si presente no tempo, conforme aponta Morin (1970). O homem pré-histórico ao mesmo tempo nega e reconhece a morte:

nega-a como aniquilamento, reconhece-a como acontecimento. É certo que parece germinar já uma contradição no interior destes dados primeiros da consciência. Mas essa contradição não nos teria por agora detido se, entre a descoberta da morte e a crença na imortalidade, no seio dessa indivisão de origem não houvesse, não menos originariamente, uma zona de mal-estar e de horror (MORIN, 1970, p. 26).

Se o futuro em si é totalmente desconhecido e impossível de analisar, o contrário ocorre com o imaginário, sempre presente e ativo nas produções humanas. Como estaremos, enquanto sociedade, nos próximos anos, décadas e séculos, é uma das questões

motrizes do ser humano técnico e cultural e que se potencializam na contemporaneidade. Desde o advento da eletricidade aos fenômenos da internet, o futuro se torna um tema cada vez mais recorrente na cultura de massas. Filmes de ficção científica da segunda metade do século XX imaginam os mais diversos cenários futuristas para onde a humanidade pode caminhar — colonizar o espaço, criar seres inteligentes ou mesmo aniquilar a espécie.

Mas em praticamente todos esses futuros possíveis, em quantos deles temos a presença do negro? E, mais importante ainda, em quantos deles temos a presença das raízes negras preservadas? Não é uma questão apenas de representatividade. Não basta escalar atores negros para papéis genéricos, escritos para serem brancos. O personagem Morpheus, do longa metragem *The Matrix* (1999), foi originalmente concebido para o ator escocês Sean Connery, e somente depois Laurence Fishburne foi escalado para interpretar o personagem. Apesar de vivido por um ator negro, não há qualquer negritude em Morpheus, não há no roteiro qualquer traço de identidade afrodescendente, nenhuma característica que denote suas raízes. Como nos alerta Almeida (2020, p. 49), ainda que essencial, “a mera presença de pessoas negras e outras minorias em espaços de poder e decisão não significa que a instituição deixará de atuar de forma racista”.

Mais do que isso, é necessário transportar a identidade negra para o futuro. Somente assim seremos capazes de imaginar e acreditar que o projeto de apagamento da negritude não será bem-sucedido. Por isso, o afrofuturismo não se limita a trazer protagonistas negros às obras de ficção futuristas. Esses protagonistas precisam carregar em si a etnia e a história de seu povo. Em *Pantera Negra*, temos no rei de Wakanda, T'Challa, a exaltação de seu passado, conservada e imortalizada até o futuro. Tecnologias de ponta se mesclam a rituais espirituais das tradições africanas. Roupas *high-tech* se moldam à indumentária das tribos da África subsaariana. Ao mesmo tempo que recorre à nanotecnologia, o personagem também emerge em sono profundo para consultar seus ancestrais no mundo espiritual.

O filme traz, então, os avanços técnicos e culturais como obra do próprio povo negro, invertendo a dicotomia que coloca o homem branco como civilizado e evoluído e o povo negro como primitivo e atrasado. Ele decoloniza a lógica como é contada no Ocidente, e devolve a África ao centro da história negra. E é justamente o discurso decolonial presente na perspectiva afrofuturista que levanta reflexões críticas sobre “o aniquilamento das múltiplas contemporaneidades das sociedades africanas; a relação com

a ideia de tempo e múltiplas modernidades; o sentido do resgate da ancestralidade” (BUROCCO, 2019, p. 53).

3 A TEORIA DURANDIANA DO IMAGINÁRIO E A MITOCRÍTICA

Dentre os diversos aspectos formadores da sociedade e da cultura, temos o imaginário como um importante elemento para entendermos a dinâmica entre o indivíduo e o coletivo, numa espécie de “psicologia coletiva”. O psiquismo humano e individual, como já constatado pelos estudos da psicanálise, não funciona apenas no estado “diurno” de vigília — o chamado consciente —, através da percepção sensorial e posterior racionalização das ideias, mas também opera num estado “noturno” — o chamado inconsciente —, “[...] revelando aqui e ali, as imagens irracionais do sonho, da neurose ou da criação poética (DURAND, 2004, p. 35-36).

É justamente partindo do psiquismo individual que Durand constrói a seguinte proposição acerca da sociedade: no interior, onde se figura o *id*, está o que Jung chamou de “inconsciente coletivo”. Ele está em um estado quase nativo do animal social, nas imagens simbólicas presentes do ambiente e, especialmente, nas *personae* (máscaras) do jogo social, que constituem o nosso segundo nível, correspondente ao *ego* freudiano, em que as figurações tais como gênero, classe social, faixa etária, graus de parentesco etc. modelam os papéis sociais distribuídos em dois eixos: os papéis valorizados e os papéis marginalizados. Já na parte mais externa encontra-se o *superego* da sociedade, que corresponde às imagens já institucionalizadas. Traçando um eixo vertical, partindo da camada mais interna até a externa, fazemos uma metáfora do tempo, em que as imagens se iniciam abstratas e oníricas no inconsciente coletivo, tomam forma mítica na camada do ego e se esgotam no superego, em que o imaginário dá lugar para uma lógica coerente (DURAND, 2004. p. 93-96).

E é neste período entre a formação e a morte das imagens que o mito se forma e se fortifica. O mito revela “[...] os modelos exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas, desde a alimentação e o casamento até a arte e a sabedoria” (ELIADE, 1994, p.13 *apud* BARROS, 2014, p. 54), através de histórias estruturadas a partir de uma teia de signos, símbolos e arquétipos, sobre os quais se apoiam os sistemas religiosos, filosóficos e mesmo políticos e sociais. O mito seria então, para Jung,

a organização de imagens universais (arquetípicas) em constelações, em narrações, sob a ação transformadora da dinâmica das situações sociais. [...] O

inconsciente coletivo é estruturado pelos arquétipos, ou seja, por disposições hereditárias para reagir. Esses arquétipos se expressam em imagens simbólicas coletivas, o símbolo sendo a explicação “encarnada” do arquétipo (PITTA, 2017, p. 21).

As imagens simbólicas se organizam, segundo Durand, a partir de três grandes lógicas: uma, dicotômica, esquizomórfica, dita *heroica*, opõe luz e trevas, bem e mal e assim por diante; outra, fusional, dita *mística*, opera com a mistura, o apagamento das diferenças; e uma terceira, pelo autor chamada de *dramática*, que trabalha com o princípio do contraditório, do terceiro incluído, onde as soluções são encontradas nem pelo jogo de oposições nem de fusões e sim pela harmonização dos contrários. Sobretudo, para Durand, o imaginário é fenômeno real e constituinte das relações humanas no mundo todo, a todo momento, e o ser humano ocidental iconoclasta precisa fazer as pazes com essa dimensão para tornar-se “sonhador de palavras, sonhador de poemas, sonhador de mitos [...]” (DURAND, 1993. p. 108).

Conforme proposto pelo autor, temos a mitocrítica como um meio de análise de obras culturais, método que utilizaremos para identificar as imagens simbólicas presentes em Pantera Negra. Assim, lançaremos um olhar sobre o filme e sua narrativa a fim de identificar os mitemas recorrentes, especialmente, nos dois personagens principais do enredo, que são dispostos como opostos, embora ambos negros e defensores do povo negro. Que distinções podem surgir em personagens com propósitos semelhantes, mas configurações míticas diferentes? E, mais do que isso, que lógica está movimentando o simbolismo na obra de Ryan Coogler?

4 PANTERA NEGRA: O HERÓI NOTURNO

O filme começa de forma emblemática: à noite. Se o leão é o rei da savana africana durante o dia, à noite é a pantera quem reina. Com seus trajes escuros, o rei Pantera Negra, T’Challa (Chadwick Boseman) se mistura à escuridão. O regime místico, para Durand (2012), é aquele que faz descansar o estado de vigília e dicotomia, é o estado do eufemismo, do misturar e confundir. Enquanto outros heróis do mesmo universo ficcional criado pelos Estúdios Marvel, como *Iron Man* (2008) e *Captain America* (2011), são personagens diurnos, totalmente tecnológicos e racionalistas, Pantera Negra é noturno, mas não místico e sim dramático, conjugando tecnologia e espiritualidade o tempo todo, colocando-se como o Hermes que une opostos e equilibra contradições. O Pantera Negra não deixa de representar, em partes, o herói diurno, que ergue sua espada para eliminar

seu inimigo dicotômico, mas, ao mesmo tempo, também é dionisiaco, permanecendo ligado à natureza, à ancestralidade e aos instintos – e nesse equilíbrio consiste sua característica de *coincidentia oppositorum*.

Já em uma das primeiras sequências temos um escape da lógica puramente heroica: o personagem sobrevoa os inimigos em uma aeronave e, em seguida, desce de lá em direção à terra. Enquanto o herói clássico está sempre indo para cima, escalando o monte, voando para o alto da colina, o Pantera Negra afunda em queda livre na escuridão da noite. Sobre o movimento de descida, Durand afirma tratar-se de “desprender o medo”, pois “a descida arrisca-se, a todo momento, a confundir-se e a transformar-se em queda. Precisa continuamente se reforçar, como que para se tranquilizar, com os símbolos da intimidade” (2012, pp. 200-201).

Figura 01 — Pantera Negra se mescla à escuridão da noite, e desce em direção ao solo.



Fonte: Black Panther, 2018

Em seguida, finalmente adentramos no reino fictício de Wakanda. A aeronave avança em direção a uma montanha, como se fosse direto para uma colisão, mas a paisagem se revela ser, na verdade, uma ilusão de óptica — característica típica da lógica disjuntiva, heroica. Projetores de alta tecnologia escondem do resto do mundo o reino afrofuturista. Somente aqueles que sabem sua localização exata conseguem entrar na utopia africana — diferente da anterior, temos aqui a lógica mística, dos saberes que são revelados apenas aos iniciados. O reino, no interior da montanha, se assemelha à ideia de caverna. Escondida, acolhedora, “subterrânea”, Wakanda é um sonho de refúgio da população negra diaspórica. Um lugar para se retornar e sentir-se, novamente, seguro. Como constatou Durand, “o próprio Platão sabe que é necessário descer-se de novo à

caverna, tomar em consideração o ato da nossa condição mortal e fazer, tanto quanto pudermos, bom uso do tempo” (p. 193, 2012).

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

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

Figura 02 — Sequência de entrada em Wakanda, que fica oculta através de projetores ópticos pela paisagem de uma montanha no continente africano.



Fonte: Black Panther, 2018

Avançando, somos apresentados ao antagonista de T’Challa, Erik Killmonger (Michael B. Jordan). Enquanto T’Challa nasceu em Wakanda, Killmonger é estadunidense, nasceu na periferia da cidade grande e viveu de perto o racismo presente no dia a dia do mundo fora dos muros seguros do reino futurista africano, onde sequer existe racismo. O personagem, portanto, aprendeu a dicotomizar as etnias e a odiar os brancos em prol da libertação do povo negro. Sua principal motivação é conquistar o reino de Wakanda para, finalmente, revelá-lo ao mundo e usar sua tecnologia para traçar uma guerra contra a hegemonia branca e, assim, inverter o *status quo* e posicionar o negro no topo da hierarquia social, operando numa lógica esquizomófrica: “[...] o esquizofrênico

assume, exagerando-a, essa atitude conflitual entre ele mesmo e o mundo” (DURAND, 2012, p. 188).

Sua primeira cena se passa em um museu, onde o personagem admira uma máscara tribal exposta no Reino Unido. Ele questiona a guia britânica sobre a origem do artefato e diz que irá cuidar dele. Ela avisa que os itens não estão à venda, mas ele rebate: “Como você acha que seus ancestrais conseguiram isso? Acha que eles pagaram um preço justo? Ou só pegaram, como pegaram todo o resto?” Entramos no apagamento eurocêntrico da história africana. O “lado de fora” de Wakanda contrasta com o “lado de dentro”, onde a tradição é exaltada e preservada. Lá, nada vem de fora. Toda a cultura é de origem africana e o lado de fora não consegue penetrar. No reino fictício, não houve colonização, escravidão, exploração. Por um lado, isso permitiu à população de Wakanda se desenvolver plenamente. Mas, por outro lado, seus pares africanos sofreram ao longo dos séculos sem qualquer intervenção do reino afrofuturista, em nome da preservação do próprio reino. Daí nasce a revolta de Killmonger, ao presenciar o genocídio diário da população negra enquanto Wakanda permanece em silêncio, apática.

Assim, T’Challa e Killmonger diferem quanto à lógica mítica que opera suas narrativas. O primeiro, como vimos, opera na lógica mística, e o segundo se aproxima mais da lógica esquizomórfica — racionalista, dualista e prometeico. Killmonger está disposto a sacrificar o que for necessário, inclusive sua própria vida, a fim de salvar o povo negro. Temos aqui um paralelo com o mito de Ogum, orixá que entregou aos homens o segredo do ferro, que até então usavam apenas ferramentas frágeis. Como o trabalho exigia muito esforço, com o aumento da população veio a escassez de comida. Assim, Ogum, que conhecia o segredo do ferro, o entregou aos homens para libertá-los da fome e, ao mesmo tempo, tornar-se rei dos orixás (PRANDI, 2001). No filme, o ferro de Ogum é o vibranium de Wakanda, minério que serve de matéria-prima de toda a alta tecnologia do reino, o qual Killmonger deseja tomar e entregar aos negros do mundo.

Do outro lado, T’Challa personifica Xangô, o orixá guerreiro, dominador do fogo e representante da justiça (PRANDI, 2001). O título de Pantera Negra, na tradição de Wakanda, é passado de geração em geração e, após a morte de cada Pantera, um ritual é realizado. Aquele que vencer em uma luta seus oponentes é coroado rei de Wakanda. Ou seja, o Pantera Negra é, essencialmente, um líder-guerreiro, eleito pela própria força em batalha. O aspecto heroico se faz muito presente nesse momento. No entanto, ao mesmo tempo, após a vitória em luta, o vencedor bebe um líquido ritualístico, que confere a ele

os poderes sobre-humanos do Pantera Negra. Aqui, o mito místico ganha força. Da mesma forma, Xangô é fruto da força diurna de Aganju e das águas profundas noturnas de Iemanjá. E, assim como T’Challa e Killmonger, “Xangô e Ogum sempre lutaram entre si [...] lutaram no começo do mundo e ainda lutam agora. Ogum usa da sua força física e das armas que fabrica, Xangô usa da estratégia e da magia” (PRANDI, 2001, p. 286).

Figura 03 — Pantera Negra encontra seus ancestrais africanos no plano espiritual.



Fonte: Black Panther, 2018

No final do filme, após Killmonger derrotar seu inimigo e assumir o trono de Wakanda, Pantera Negra ressuscita através de um ritual místico, após encontrar-se com seus ancestrais no plano espiritual. Essa volta à vida, a ressurreição, é típica da lógica dramática das imagens. “A morte não é mais fim, mas recomeço, renascimento” (PITTA, 2017, p. 35). No entanto, aquele Pantera Negra que foi derrotado pelo inimigo deixa de existir e dá lugar a um novo T’Challa. Com seu retorno, ele vence Killmonger e o destrona. Antes da morte do antagonista, T’Challa oferece ajuda e diz que eles poderiam curar seus ferimentos, mas Killmonger responde: “Por quê? Para que vocês possam me prender? Não, jogue-me no oceano com meus ancestrais que pularam dos navios, porque eles sabiam que a morte era melhor do que a escravidão”. Com essa mensagem, ele acaba por convencer Pantera Negra a abrir Wakanda para o mundo. Pantera Negra se apresenta como o guerreiro Xangô, que une magia ancestral e força para lutar pelo seu povo. Killmonger, por sua vez, acaba por não ser exatamente um antagonista, mas o Ogum que deseja salvar o seu povo, e por fim o consegue, mesmo que em troca de sua vida.

O protagonista revela e integra seu reino com o mundo externo em um movimento dramático da imagem, a lógica do terceiro incluído. Enquanto o “antigo” T’Challa,

místico, se recusava a integrar Wakanda, o Pantera Negra renascido volta como um Pantera Negra dramático, uma união de T'Challa e Killmonger. A estrutura dramática do imaginário “vai, pois: seja harmonizar os contrários, manter entre eles uma dialética salvaguardando as distinções e oposições, seja propor um caminhar histórico e progressista” (PITTA, 2017, p. 37). Esse é o progresso que o rei de Wakanda tem como objetivo ao avançar com a ideia de integração do reino com o mundo externo.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

as colônias, zonas de fronteira, “terras de ninguém”, são a imagem da desordem e da loucura [...] porque lhes falta a razão materializada na imagem do homem europeu. Não se poderia considerar que algo controlado por seres tidos como selvagens pudesse organizar-se na forma de um “Estado” soberano (pp. 120-121).

Através de obras cinematográficas, literárias e artísticas no geral, o afrofuturismo vem, justamente, para trazer à superfície pulsões relativas à negritude e movimentar diferentes imagens (até então deixadas de lado) do corpo negro na atualidade, fazendo uso de narrativas futuristas para modificar perspectivas no presente. Seja para que os brancos vejam os negros como seres possíveis de integrar a sociedade do futuro, seja para que os próprios negros se enxerguem lá, e saibam que sua etnia, seu povo e sua cultura não serão apagados, apesar de todos os esforços.

No entanto, é claro, não há um consenso, mesmo dentro do movimento afrofuturista, sobre que perspectivas de futuro devemos tratar. Embora Pantera Negra traga uma visão voltada para o diálogo, e este discurso está bastante alinhado ao tempo de onde a obra vem, 2018 — atualmente, em termos de racismo, especialmente no contexto estadunidense do filme, fala-se muito em representatividade, tolerância, respeito e ascensão de pessoas negras para posições de poder, além de múltiplas reparações

históricas — há outros filmes e obras diversas que trazem outras visões. Pode-se considerar o afrocentrismo como solução final, como em *Space is the Place* (1974), em que o protagonista Sun-Rá deseja levar todos os negros em uma nave espacial para colonizar outro planeta. Ou então a libertação por meio da revolta e da luta, como em *Get Out* (2017), onde Chris precisa fugir da família psicótica branca de sua namorada, quando descobre que eles estão roubando o corpo de pessoas negras para introjetar seus próprios cérebros e, assim, de acordo com eles, unir o melhor dos dois mundos: o corpo atlético dos negros e a mente brilhante dos brancos.

Em um vasto universo de narrativas afrofuturistas, vale a provocação para que outras mitocríticas sejam realizadas e outros mitos possam ser identificados nas obras, indicando diferentes potencialidades de imaginários futuristas para a população negra. Longe de ter como objetivo encontrar a narrativa ideal, o importante aqui é entender de que maneiras o afrofuturismo pode servir de motor para mudar simbologias associadas aos corpos, histórias, raízes e cultura negros.

REFERÊNCIAS

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

BARROS, Ana Taís Martins Portanova. **Raízes dos Estudos do Imaginário**: teóricos, noções, métodos. *In*: Denize Araújo; Malena Contrera; Alberto Klein. (Org.). *Imagem e imaginários midiáticos*. 1 ed. Brasília, 2014, v. 1, p. 1-21.

BUROCCO, Laura. **Afrofuturismo e o devir negro no mundo**. *Revista Arte & Ensaios*, Rio de Janeiro, n. 38, pp. 48-59, jul. 2019.

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

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

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. 6 ed. Lisboa: Edições 70, 1993.

_____. **As estruturas antropológicas do imaginário:** introdução à arquetipologia geral. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

_____. **O imaginário:** ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem. 3 ed. Rio de Janeiro: DIFEL, 2004.

MORIN, Edgar. **O homem e a morte.** 2 ed. Mem Martins: Europa-América, 1970.

PANTERA Negra já tem a décima maior bilheteria da história. **Exame**, 2018. Disponível em: <<https://exame.com/entretenimento/pantera-negra-ja-tem-a-decima-maior-bilheteria-da-historia/>>

PITTA, Danielle Perin Rocha. **Iniciação à teoria do imaginário de Gilbert Durand.** 2 ed. Curitiba: CRV, 2017.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

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

FILMOGRAFIA

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

CAPTAIN America: The First Avenger. Direção: Joe Johnston. Estados Unidos: Marvel Studios, Walt Disney Pictures, 2011. 124 min, color.

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

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

MATRIX, The. Direção: Lana Wachowski e Lilly Wachowski. Estados Unidos: Warner Brothers, 1999. 136 min, color.

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