

INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL
MESTRADO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PEDRO DE ALENCAR SANT'ANA DO NASCIMENTO

ARTICULAÇÕES ANTIRRACISTAS DE IMAGENS DE VIOLÊNCIA POLICIAL NO
DOCUMENTÁRIO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO (2015-2017)



Niterói
2021

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTES E COMUNICAÇÃO SOCIAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL

PEDRO DE ALENCAR SANT'ANA DO NASCIMENTO

ARTICULAÇÕES ANTIRRACISTAS DE IMAGENS DE VIOLÊNCIA POLICIAL NO
DOCUMENTÁRIO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO (2015-2017)

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Cinema e Audiovisual da Universidade Federal Fluminense como requisito parcial para a obtenção do Título de Mestre em Cinema e Audiovisual.

Orientador: Prof. Dr. Pedro Vinicius Asterito Lopera

Niterói
2021

Ficha catalográfica automática - SDC/BCG
Gerada com informações fornecidas pelo autor

N244a Nascimento, Pedro de Alencar Sant'Ana do
Articulações antirracistas de imagens de violência
policial no documentário norte-americano contemporâneo (2015-
2017) / Pedro de Alencar Sant'Ana do Nascimento ; Pedro
Vinicius Asterito Lopera, orientador. Niterói, 2021.
141 f. : il.

Dissertação (mestrado)-Universidade Federal Fluminense,
Niterói, 2021.

DOI: <http://dx.doi.org/10.22409/PPGCine.2021.m.05564791738>

1. Documentário (Cinema). 2. Violência policial. 3. Cinema
americano. 4. Racismo. 5. Produção intelectual. I. Lopera,
Pedro Vinicius Asterito, orientador. II. Universidade Federal
Fluminense. Instituto de Arte e Comunicação Social. III.
Título.

CDD -

Bibliotecário responsável: Debora do Nascimento - CRB7/6368

uff

UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE
INSTITUTO DE ARTE E COMUNICAÇÃO SOCIAL

┌ ┌ ┌ ┌ ┌ ┌

└ └ └ └ └ └

PPGCINEUFF

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CINEMA E AUDIOVISUAL DA UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE

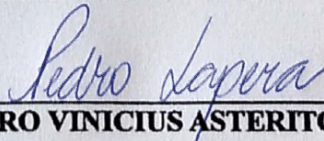
Ata de Defesa do mestrando PEDRO DE
ALENCAR SANT'ANA DO NASCIMENTO, na
forma em que se segue:

Aos 18 dias do mês de dezembro de dois mil e vinte, às 10 horas, na sede do Programa de Pós-Graduação em Cinema e Audiovisual, a Rua Alexandre Moura 8, São Domingos – Niterói/RJ (banca realizada por videoconferência), instalou-se a banca examinadora da dissertação de Mestrado em Cinema e Audiovisual de **PEDRO DE ALENCAR SANT'ANA DO NASCIMENTO** formada pelos seguintes professores doutores: PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA - UFF (orientador), ELIANNE IVO BARROSO – UFF, GEÍSA MATTOS DE ARAÚJO LIMA - UFC. Abertos os trabalhos, o presidente da banca passou a palavra ao aluno para que expusesse oralmente o seu trabalho, intitulado: **“ARTICULAÇÕES ANTIRRACISTAS DE IMAGENS DE VIOLÊNCIA POLICIAL NO DOCUMENTÁRIO NORTE-AMERICANO CONTEMPORÂNEO (2015-2017)”**. Feita a exposição, o presidente da banca passou a palavra aos outros membros para que comentassem o trabalho e arguissem o aluno, para a seguir também comentar o trabalho e as observações feitas pelas professoras. Feitos os comentários e arguições, a banca se reuniu e emitiu o seguinte parecer:

Trata-se de uma pesquisa com um texto bem escrito, com uma estrutura adequada ao tema e com uma bibliografia que articula diversas áreas do conhecimento. O trabalho também demonstra uma articulação teórica e uma capacidade analítica das obras selecionadas que compõem seu *corpus*. Assim, a pesquisa apresenta argumentos relevantes sobre os filmes documentários abordados, conseguindo contribuir de modo perspicaz para o debate sobre cinema documentário e sua relação com o movimento *Black Lives Matter*, sendo um trabalho de referência para o campo do audiovisual. Finalmente, a banca considera que a dissertação cumpriu os requisitos formais e de conteúdo para a sua aprovação, com recomendação de publicação após pequenas revisões.

Assim, a banca considerou o aluno APROVADO (X) NÃO APROVADO ().

Nada mais havendo, foram encerrados os trabalhos e eu, PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA, lavrei a ata que vai por mim assinada e pelos demais membros da banca



Prof. Dr. PEDRO VINICIUS ASTERITO LAPERA - UFF

Elianne Ivo Barroso

Prof^o Dr^a ELIANNE IVO BARROSO - UFF

Geisa Mattos de A. Lima

Prof^o Dr^a GEÍSA MATTOS DE ARAÚJO LIMA - UFC

Para Alessandro Alves Macedo Pessoa, Alan de Souza Lima e Eduardo Felipe Santos Victor.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Pedro Lapera por ter me acompanhado e me ajudado tanto durante esse período turbulento que começa em meio a um governo que odeia a universidade pública e termina em uma crise sanitária global. Agradeço também à minha professora e amiga Elianne Ivo, que esteve presente em diversos momentos ao longo do meu mestrado, e aos professores Júlio Tavares e Geísa Mattos, cujos comentários na qualificação foram muito valiosos.

Agradeço à Maria da Glória, minha mãe, por todo o amor, apoio e incentivo e por ser inspiração para um filho que sempre quis, como ela, mudar o mundo através da arte. À minha avó Maria Estela por ser o horizonte de amor que guia nossa família e por me fazer fixar meus pés em sua história. À minha tia Angelita por ter me mostrado nesses últimos anos o que é cuidado e dedicação.

Agradeço ao Vitthor, meu namorado, por todo o companheirismo, atenção, motivação e por tantos momentos de alegria. À minha amiga Marina, por sempre entender tudo o que eu sinto, e por sentir tanto junto comigo. Ao meu amigo Nickolas que mesmo distante segue sendo meu maior abraço. Ao meu amigo e ídolo Hiran, pelo brilho de sua presença. Às minhas amigas Mariana Madeira, Mariana Ramos, Fernanda Hiraga, Livia Cabrera e Felipe Gabriel, pelas conversas e risadas que tornaram esse período mais leve.

RESUMO

Este é um trabalho que lança um olhar sobre as articulações da imagem de violência policial em documentários feitos no contexto do *Black Lives Matter*, movimento surgido na última década com pautas antirracistas que foram levantadas através de diferentes tipos de manifestações: protestos, ativismo digital, vídeos etc. As imagens de violência policial tiveram e ainda tem importância significativa para o surgimento e ressurgimento de ondas de protestos. O objetivo central é o entendimento dessa relação estabelecida entre o cinema e essa imagem cada vez mais presente em debates a respeito do racismo norte-americano. Qual o papel que o cinema tem exercido nesse contexto? Como ele enxerga o movimento e suas imagens? Que artifícios o documentarista usa para evidenciar a historicidade de imagens contemporâneas e seus efeitos? Para responder a essas e outras perguntas, em um primeiro momento será feita uma revisão bibliográfica centrada na formação histórica do movimento e de suas imagens. Num segundo momento, serão feitas análises fílmicas atentas às questões que passam pela presença das imagens nos filmes: primeiro em torno dos filmes que tratam do movimento em si; depois, de um conjunto de filmes que tratam dos protestos de Los Angeles de 1992 e das imagens que foram parte dos acontecimentos da época.

Palavras-chave: antirracismo. *Black Lives Matter*. violência policial. documentário. montagem. Estados Unidos.

ABSTRACT

This is a dissertation which brings a look towards the articulations of the police violence images in documentaries made in the context of *Black Lives Matter*, a movement born in the last decade with anti-racist agendas which were formed through different kinds of manifestations: protests, digital activism, videos etc. The police violence images had and still have significant importance for the emergence and resurgence of waves of protest. The main goal is to understand the established relationship between cinema and this kind of image which is more and more present in debates around North American racism. What role has cinema played in this context? How does it see the movement and its images. Which artifices does the documentarist use to show the contemporary images' historicity and effects? In order to answer these questions, first comes a segment of literature review focused on the historical formation of the movement and its images. Then, film analysis will pay attention to the issues surrounding the presence of these images on film: first in films that have the movement as a subject; then, on a group of films about the *LA riots* of 1992 and the images that were part of that period.

Keywords: anti-racism. *Black Lives Matter*. police violence. documentary. editing. United States.

LISTA DE FIGURAS

| | |
|--|-----|
| Figura 1 - <i>Flyer</i> de convocação para ato..... | 12 |
| Figura 2 - Cena de <i>O Nascimento de uma Nação</i> | 31 |
| Figura 3 - Fotografia de bebedouro segregado em Oklahoma, 1939..... | 34 |
| Figura 4 - Fotografia de Trayvon Martin..... | 43 |
| Figura 5 - Memorial para Michael Brown em Ferguson..... | 44 |
| Figura 6 - Fotografia de Eric Garner..... | 46 |
| Figura 7 - Fotografia de Freddie Gray..... | 47 |
| Figura 8 - Fotografia de um sit-in em Jackson, Mississippi..... | 51 |
| Figura 9 - Frame do vídeo do espancamento de Rodney King..... | 52 |
| Figura 10 - Frame de um dos vídeos do assassinato de Oscar Grant..... | 53 |
| Figura 11 - Frame do vídeo do assassinato de Eric Garner..... | 55 |
| Figura 12 - Pessoas reunidas em torno do corpo de Michael Brown..... | 69 |
| Figura 13 - Homem sai pela vidraça quebrada de uma loja em Ferguson..... | 72 |
| Figura 14 - Reprodução de vídeo de Instagram por um noticiário..... | 72 |
| Figura 15 - Frame do vídeo da prisão de Freddie Gray..... | 77 |
| Figura 16 - Frame do vídeo do assassinato de Eric Garner com letreiro indicando que houve permissão por parte da família..... | 83 |
| Figura 17 - Uma das fotografias dos créditos finais de <i>A 13ª Emenda</i> | 83 |
| Figura 18 - Cena do curta-metragem <i>Open the Door Richard</i> | 87 |
| Figura 19 - Inserção do vídeo de Eric Garner no template do Twitter..... | 92 |
| Figura 20 - Policial agride homem negro nos Watts riots de 1965..... | 105 |
| Figura 21 - Trecho do vídeo do assassinato de Latasha Harlins..... | 108 |
| Figura 22 - Stacey Koon, um dos acusados, dá sua interpretação sobre o que é visto no vídeo..... | 109 |
| Figura 23 - Manifestantes retiram Reginald Denny de seu caminhão..... | 110 |
| Figura 24 - Terry Ellis é identificado com autor de imagens do espancamento de Reginald Denny..... | 115 |
| Figura 25 - Trecho do vídeo do assassinato de Charly Keunang..... | 118 |
| Figura 26 - Trecho de um episódio de S.W.A.T..... | 121 |

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| Introdução | 11 |
| Capítulo 1 - O Black Lives Matter: raízes e reflexões | 24 |
| 1.1 Apontamentos de uma história e dois sistemas | 28 |
| 1.1.1 Escravidão e o período pré-Jim Crow: comentários | 29 |
| 1.1.2 O sistema Jim Crow e a sua reestruturação | 33 |
| 1.1.3 Um breve apanhado dos race riots | 39 |
| 1.2 Uma introdução ao Black Lives Matter | 41 |
| 1.3 Emmett Till, Rodney King, Eric Garner: discussões em torno de algumas imagens | 49 |
| 1.4 Formas de produção das imagens | 56 |
| 1.4.1 Citizen journalism | 57 |
| 1.4.2 Copwatch | 59 |
| 1.4.3 A imagem da câmera de vigilância | 62 |
| Capítulo 2 - Movimentos e imagens contemporâneas | 65 |
| 2.1 Vozes do levante: panoramas de duas manifestações | 66 |
| 2.1.1 Ferguson | 67 |
| 2.1.2 Baltimore | 74 |
| 2.2. As imagens de violência policial nos filmes | 79 |
| 2.2.1. Reflexões sobre ética: morte e vida em A 13ª Emenda | 80 |
| 2.2.2 A imagem na construção da imagem: reflexões a partir de Eu Não Sou Seu Negro | 85 |
| 2.2.3 Stay Woke: origem e percurso digital da imagem | 90 |
| 2.3. Olhares sobre os watchers: câmera sobre câmera | 95 |
| Capítulo 3 - Articulações em torno de Rodney King | 102 |
| 3.1 LA 92: a montagem na construção do discurso, e o discurso dessa construção | 104 |
| 3.2 L.A. Burning: The Riots 25 Years Later | 111 |
| 3.3 Burn Motherfucker, Burn | 117 |
| 3.4 Let It Fall: Los Angeles 1982-1992 | 123 |
| 3.5 A crença na montagem e a necessidade da articulação | 127 |
| Considerações Finais | 133 |
| Referências | 138 |

Introdução

No dia 30 de maio de 2020, uma mulher negra de 51 anos, que preferiu não ser identificada, foi abordada por um policial na zona sul da cidade de São Paulo. Após imobilizá-la, em meio a agressões, o policial colocou um pé sobre o corpo da mulher e assim o manteve por alguns instantes. Há um vídeo dessa agressão, que foi exibido mais de um mês depois, num programa de televisão. A mulher, um tempo depois, disse que, enquanto sentia o pé do policial pressionando seu corpo, lembrou de George Floyd e pensou que, como ele, fosse morrer¹.

No dia 25 de maio de 2020, na cidade de Minneapolis, nos Estados Unidos, o policial Derek Chauvin, atendendo o chamado de um comerciante que desconfiava que um cliente havia cometido uma fraude em uma compra, imobilizou George Floyd, homem negro de 46 anos e, após cerca de nove minutos com um de seus joelhos pressionando sobre o pescoço desse homem (que falava "eu não consigo respirar"), matou-o. Há um vídeo desse assassinato. Tendo visto o vídeo, após intensa mobilização de pessoas indignadas nas redes sociais, grande parte da população norte-americana saiu às ruas, cantando e gritando, mais uma vez, que vidas negras importam. Os protestos duraram semanas, e reverberaram em manifestações em vários países, dentre eles no Brasil. Um ato no dia 31 de maio, realizado na frente do Palácio Guanabara, no Rio de Janeiro, foi convocado nas redes sociais com um flyer que continha imagens de vários jovens negros. Junto a eles, estava a fotografia do rosto de George Floyd. Um desses jovens era João Pedro Mattos.

Na noite do dia 19 de maio de 2020, na cidade de São Gonçalo, no estado do Rio de Janeiro, João Pedro, menino negro de 14 anos, estava em casa quando, de repente, policiais de uma operação conjunta da Polícia Federal e da Polícia Civil invadiram a residência, atiraram 70 vezes e o levaram. Algumas horas depois, a família de João Pedro foi informada de que o corpo do menino estava no Instituto Médico Legal do município.² Não há imagens do assassinato. Mas, em muitos outros

¹ Reportagem disponível em: <<https://istoe.com.br/achei-que-ia-morrer-como-george-floyd-diz-mulher-pisoteada-por-pm/>>. Acesso em: 29 jul. 2020

² Reportagem disponível em: <<https://g1.globo.com/rj/rio-de-janeiro/noticia/2020/05/19/menino-de-14-anos-e-baleado-durante-operacao-no-complexo-do-salgueiro-rj.ghtml>>. Acesso em 29 jul. 2020.

casos, como veremos mais à frente, há. Assim como a morte de George Floyd foi capturada em um vídeo de uma câmera de celular, também o foram as de Alan de Souza Lima, Eduardo Felipe Santos Victor e muitos outros. Perguntas sobre o destino desses vídeos, as formas de circulação e o papel exercido serão abordadas por nós ao longo desta dissertação, mas há uma pergunta central que serve como motor para a pesquisa: como o cinema tem se relacionado com esses vídeos?

Figura 1 - Flyer de convocação para ato



Fonte: Página de Rodrigo França no Instagram.³

Lembremos: o vídeo produzido em celulares pode visar uma comunicação entre duas ou mais pessoas de um grupo (Instagram, Whatsapp), ou uma exibição pública a princípio sem restrição de público (em redes como o YouTube, o Facebook e o Instagram, por exemplo). No entanto, é possível que uma imagem ou um tipo de imagem circule por várias ou todas essas formas de exibição. Um vídeo viral, por exemplo, pode surgir no YouTube e ser reproduzido em diversos contextos, servindo a diversos discursos diferentes, em virtualmente qualquer lugar que permita a exibição de um vídeo. Em outro exemplo, um vídeo privado, feito para ser compartilhado intimamente entre um casal, pode ser criminalmente exposto por um dos membros e chegar a sites pornográficos. Não há, portanto, jaulas para os vídeos.

³ Disponível em: <<https://www.instagram.com/p/CA1fdLNJqO6/>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

Ora, se não há jaulas em formas de exibição virtuais, não há nada que impeça que os formatos de exibição tradicionais (cinema, TV) se apropriem dessas imagens não-pensadas para tal. Esse é, portanto, um dos campos pelos quais pretendemos percorrer. O cinema pode e se apropria de imagens não-pensadas para o cinema há muitas décadas, mas há um tipo de imagem que talvez só tenha se tornado possível nos últimos 30 anos.

No dia 3 de março de 1991, George Holliday estava em sua casa quando viu, por uma janela, um grupo de policiais espancando um homem negro, que, depois de ter sido filmado pela câmera de Holliday, pega às pressas, descobriu-se ser Rodney King, taxista de 25 anos. A imagem, pouco tempo depois, foi enviada a uma rede de televisão e exibida nacional e internacionalmente por um longo período de tempo. Inaugurava-se, ao menos em tal proporcionalidade, um tipo de imagem, que não era cobertura jornalística de conflitos, tampouco era documentário ou encenação. O vídeo, ao longo dos anos 1980 e 1990, tornava-se cada vez mais acessível: o preço e o tamanho das câmeras diminuía. Filmar ao acaso surgiu como possibilidade. Rodney King, não só dentro de um histórico de imagens de violência policial racista, mas também do audiovisual em geral, inaugurou, ao ser covardemente espancado, uma nova relação entre a sociedade civil e o Estado, que passou a se dar cada vez mais através da imagem.

Os policiais que foram filmados por George Holliday espancando Rodney King foram absolvidos por um júri em abril de 1992, o que deu início ao que ficou conhecido como *LA riots*, uma série de manifestações ocorridas na cidade de Los Angeles que durou uma semana, e que teve como resultado mais de 50 mortos, 2000 feridos, 10 mil presos e centenas de edifícios incendiados. Nas décadas seguintes, outros casos semelhantes ao de Rodney King (como o de George Floyd) vieram à tona graças a essa nova possibilidade imagética da denúncia. E isso, dada a universalidade da injustiça racial, não ocorreu apenas nos Estados Unidos.

No Brasil, a fins de elucidar a importância desse texto para pensar o contexto nacional, trazemos brevemente mais dois exemplos amplamente divulgados em diversos meios, que geraram debates e que consideramos fundamentais não só para entender o que gira em torno da produção dessas imagens, como para

vislumbrar características do funcionamento da justiça brasileira (em ambos os casos, especificamente a carioca).

Na noite do dia 20 de fevereiro de 2015, os amigos Alan de Souza Lima e Chauan Jambre Cezário, na época respectivamente com 15 e 19 anos, foram baleados pelo sargento Ricardo Vagner Gomes na favela da Palmirinha, no bairro de Honório Gurgel, Zona Norte do Rio de Janeiro. Alan morreu pouco depois, e Chauan vive desde então com uma bala alojada em seu peito. Na mesma noite em que os adolescentes foram baleados, os policiais militares - Ricardo e o motorista da viatura - apresentaram armas na delegacia ao fazer o boletim de ocorrência, como se Alan e Chauan fossem os donos e tivessem reagido a tiros a uma abordagem. Posteriormente, prenderam Chauan em flagrante. Pouco tempo depois, um vídeo feito pelo celular de Alan foi encontrado. Nele constava que os meninos estavam brincando quando foram atingidos pelos disparos. Esse vídeo foi usado repetidas vezes no tribunal ao longo do julgamento de Ricardo. Finalmente, em dezembro de 2017 o sargento foi condenado a 27 anos de prisão pelo assassinato de Alan.

No mesmo ano do assassinato de Alan e tentativa de assassinato de Chauan, um grupo de policiais apresentou em uma delegacia uma pistola e um radiotransmissor, dizendo tê-los encontrado em posse do adolescente Eduardo Felipe Santos Victor, de 17 anos, morto, segundo os policiais, em confronto. O caso aconteceu no Morro da Providência, na região central do Rio. No mesmo dia, um vídeo divulgado nas redes sociais e na imprensa mostrou que os policiais haviam forjado a cena do assassinato de Eduardo Felipe, colocando a pistola na mão do adolescente já morto e efetuando disparos. No vídeo, ouvimos também a voz da moradora que filmava escondida, relatando que os policiais haviam matado Eduardo Felipe a sangue frio. No entanto, ao contrário do caso Alan e Chauan, os policiais vistos forjando o auto de resistência de Eduardo Felipe foram inocentados em maio de 2019.

Acreditamos que em ambos os casos há nítidas semelhanças não só com o caso Rodney King, citado anteriormente⁴, mas com outros casos sobre os quais

⁴ Um paralelo a partir da imagem de Rodney King talvez seja mais facilmente traçado com o caso de Favela Naval, amplamente divulgado no telejornalismo brasileiro em 1997 e detalhadamente analisado em POLYDORO, 2020.

esse texto falará direta ou indiretamente: Oscar Grant⁵, Freddie Gray⁶, Michael Brown⁷, Eric Garner⁸, George Floyd etc. E isso não se dá apenas pelas cenas parecidas - policiais sendo flagrados assassinando ou cometendo injustiças contra adolescentes e jovens adultos negros e pobres. Apesar da História mostrar que ambos os países lidaram de forma diferente com a questão racial - se pensarmos por exemplo na segregação legal norte-americana inexistente por aqui no pós-1888 -, Brasil e Estados Unidos ainda guardam proximidades históricas dentro de seus pensamentos raciais. O brasileiro, em particular, foi profundamente influenciado por políticas e discursos raciais norte-americanos. No que se refere à questão da segregação racial, legal nos Estados Unidos desde a escravidão até a década de 1960, temos diversas falas e escritos de pensadores brasileiros que colocam a configuração e as relações étnico-raciais nacionais em perspectiva, diminuindo, assim, o *problema do negro* brasileiro a uma versão menos grave (ou até mesmo inexistente) que a norte-americana, visto que no Brasil, além de não haver esta segregação, o branqueamento cumpriria o papel de eliminar o negro da sociedade com o passar das décadas.⁹

Há, portanto, no que parece ser apenas uma diferença, ou uma bifurcação histórica, uma proximidade. Mas essa proximidade não se dá somente através dessa diferença. A política de guerra às drogas brasileira deve muito à americana, que teve início no governo de Richard Nixon, nos anos 1970, e se intensificou nos anos Reagan, Bush e Clinton. Essa influência é mais recentemente verificável na expressa ressonância dos estudos de Michelle Alexander (2018) nos de Juliana

⁵ Assassinado por Johannes Mehserle, policial do metrô de Oakland, Califórnia, na virada do ano de 2008 para 2009. Sua morte foi filmada por passageiros do metrô.

⁶ Morto pela polícia de Baltimore em 2015. Após sua prisão por posse ilegal de arma, sua condução violenta para a viatura policial foi flagrada por um transeunte. Pouco tempo após sua prisão, Gray morreu.

⁷ Morto por Darren Wilson, policial de Ferguson, Missouri, em 2014. Testemunhas dão conta de que Brown, abordado pelos policiais, não reagiu e foi alvejado enquanto estava com as mãos para o alto. Embora sua morte não tenha sido registrada em vídeo, há imagens de seu corpo estirado no asfalto por horas antes da chegada de profissionais que pudessem retirá-lo. Nesse contexto tiveram início os protestos de Ferguson.

⁸ Morto por policiais do Departamento de Polícia de Nova Iorque, em 2014. Ao ser abordado por supostamente estar vendendo cigarros ilegais, Garner não ofereceu resistência e, mesmo assim, foi derrubado e sufocado pelos oficiais. Tudo isso foi registrado em vídeo por seu amigo Ramsey Orta, e logo divulgado em redes sociais.

⁹ Thomas Skidmore faz uma análise sobre o impacto da política segregacionista americana no pensamento racial brasileiro em SKIDMORE, 2012.

Borges (2019), ambos sobre a relação entre guerra às drogas, racismo institucional, violência policial e encarceramento em massa, embora cada um tendo seu país como foco. Também é possível verificar essa influência na política brasileira: no *pacote anti-crime* apresentado pelo ex-Ministro da Justiça Sergio Moro em 2019, havia, dentre outras propostas, a da adoção do *plea deal* (assim mesmo, sem tradução) na justiça brasileira.¹⁰

Ora, se o tema escolhido para essa pesquisa guarda semelhanças com um universo brasileiro (seja nas cenas dos vídeos ou em características das formações raciais de ambos os países ou nos códigos penais e sistemas judiciais vigentes ou idealizados), uma pergunta torna-se latente: por que um olhar sobre os Estados Unidos, se a pesquisa também tem por objetivo pensar temas pertinentes à nossa realidade nacional? Isso se deve a dois fatores que estão relacionados, e dizem respeito ao objeto e ao corpus aqui escolhidos. Explicamos a seguir.

Dois dos casos trazidos mais acima, dos crimes cometidos contra Alan, Chauan e Eduardo Felipe, foram abordados pelo documentário *Auto de Resistência*, de Natasha Neri e Lula Carvalho, lançado nos cinemas brasileiros em 2018. Nesse filme, os dois casos são apresentados junto de outros três, tendo esses vídeos de violência policial como parte de suas narrativas ou não. O documentário tenta, ao juntar todos esses casos em suas esferas familiar (as mães dos jovens mortos), política (a Comissão Parlamentar de Inquérito dos Autos de Resistência) e jurídica (os julgamentos dos casos), deixar clara a existência de um *modus operandi* na cidade do Rio de Janeiro: os autos de resistência são incentivados pela política e justiça cariocas, e os forjados terminam quase sempre sem punição para os agentes.

No entanto, embora *Auto de Resistência* seja uma obra que consideramos importante para uma tentativa de compreensão e difusão da existência de tal *modus operandi* carioca, em uma pesquisa anterior à escrita do projeto dessa dissertação não encontramos outros documentários brasileiros contemporâneos que fizessem

¹⁰ Esse recurso permitiria, como permite nos Estados Unidos, que a promotoria ofereça uma pena menor caso o réu declare que é culpado. Michelle Alexander argumenta que tal recurso é um dos responsáveis pela injustiça de caráter racial que persiste no sistema americano já que, num cenário em que as condenações de pessoas negras é desproporcionalmente maior, muitos réus assumem uma culpa que não tem por medo de serem condenados injustamente, consequentemente pegando penas maiores (ALEXANDER, 2018).

precisamente o que aqui nos interessa: que tenham pego, de um conjunto enorme de imagens amadoras de violência policial, aquelas que possam ser inseridas de diferentes formas em discursos antirracistas. É certo que o jornalismo o faz, especialmente se considerarmos canais e agências comunitárias e locais. Também o fazem páginas e sites com propostas antirracistas, em vídeos curtos e específicos aos casos trazidos. Mas, se nos interessa uma apropriação cinematográfica dessas imagens, ou melhor, se o que buscamos é entender as formas através das quais o cinema documentário feito para um consumo mais tradicional (sala de cinema e TV) faz uso dessas imagens hoje, essas produções brasileiras, ainda que consideremos importante que sejam lançados olhares para elas na academia, não se adequam ao nosso recorte.

Ao mesmo tempo, verificamos uma grande e crescente produção de documentários norte-americanos que atende às nossas inquietações. Antes de mais nada, devemos dizer que essa discrepância provavelmente é resultado das indústrias cinematográficas dos dois países serem historicamente desproporcionais em número de filmes, fato que certamente se estende aos documentários. Não há tantos canais de televisão com documentários em sua programação aqui como lá, tampouco incentivo público e privado à produção desses filmes em proporções semelhantes. Portanto, verificar que o documentário americano se debruça mais sobre as imagens de violência policial (ou tematiza a violência policial) não é de forma alguma dizer que há dois níveis de interesse, embora o fato do número de produções brasileiras dirigidas por pessoas negras ser muito pequeno¹¹ provavelmente esteja relacionado com a questão. No entanto, para o que propomos, é fundamental que haja um corpus. Se vamos pensar as articulações existentes dessas imagens e tentar pensar as possíveis (para um cinema documentário futuro, daqui e de lá), acreditamos que trabalhar com abordagens, pontos de vista e estruturas diferentes seja ideal.

Uma das questões centrais que pretendemos desenvolver diz respeito à inserção dos documentários analisados em um contexto político discursivo que se

¹¹ Um estudo da Agência Nacional de Cinema mostra que apenas 2,1% dos diretores de longa-metragens brasileiros lançados em 2016 eram negros, e todos eram homens. Disponível em: <<https://www.ancine.gov.br/sites/default/files/apresentacoes/Apresenta%C3%A7%C3%A3o%20Diversidade%20FINAL%20EM%2025-01-18%20HOJE.pdf>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

propôs (e se propõe) a trazer à tona os problemas na relação entre Estado e população negra. É o *#BlackLivesMatter* (*#VidasNegrasImportam*, em inglês)¹². Enquanto é certo que, como vimos, a produção desses filmes se dê graças a um contexto de produção mais favorável que o nosso, para nós é fundamental que se entenda que o *BLM* foi e é importante no estímulo à produção de obras que se propõem a uma transformação social antirracista. Portanto, buscaremos deixar claro que o surgimento desse corpus que nos interessa é multifatorial. E isso sem dúvidas é importante para pensarmos esses documentários como partes de um tecido social, como agentes de transformação, e não como ideias isoladas, autônomas, pessoais e coincidentemente trazidas à tona por diferentes pessoas num período curto de tempo.

Muitos dos documentários dos quais falaremos foram lançados após 2016, período que traz consigo fatores que identificamos serem determinantes para o surgimento dessa safra de filmes sobre violência policial nos Estados Unidos. Um desses fatores diz respeito ao Black Lives Matter. Ao mesmo tempo em que o movimento se consolidava em diversos protestos e manifestações pelo país, tensões em territórios com fortes históricos de racismo eclodiam, como no caso dos protestos supremacistas *Unite the Right* (Unir a Direita), mais notoriamente na cidade de Charlottesville, Virginia. Ou seja, acreditamos que a manutenção do destaque aos debates a respeito das injustiças raciais no país por um longo período de tempo permitiu tanto o surgimento de diferentes pontos de vista quanto a viabilização de recursos para a produção de documentários nesse ínterim. Se os debates se acirravam, se diversificavam e encontravam espaço até mesmo na mídia hegemônica, então haveria um público para consumir o que o cinema produziria de diversas formas a partir desse debate.

Outro fator que acreditamos tornar o período tão profícuo para o nosso recorte é o aniversário de 25 anos dos *LA riots*. Identificamos quatro longa-metragens documentários lançados em 2017 que tem os eventos de abril e maio de 1992 como tema central, seja no cinema, na TV ou em plataformas de streaming. Abrangem períodos de tempo diferentes (alguns indo até os *Watts riots*

¹² Surgido em 2013, também na esteira da absolvição de um perpetrador de um crime racista: George Zimmerman, que matara a tiros o adolescente Trayvon Martin um ano e meio antes em Sanford, Florida. Ver mais sobre as raízes e eventos do *Black Lives Matter* no capítulo 1 desta dissertação.

em 1965), episódios relacionados aos eventos de 1992 e um conjunto diverso de imagens e recursos estéticos e narrativos escolhidos para lembrar aqueles acontecimentos. No entanto, algo parece latente (e é essa uma das coisas que investigaremos nesta dissertação): há, em todos esses filmes, diferentes reflexões sobre uma historicidade do racismo contemporâneo nos Estados Unidos, e diferentes posicionamentos a respeito do papel da imagem nesse processo histórico e em sua identificação.

Há dois importantes blocos temáticos que nesse texto girarão em torno do eixo das articulações de imagens de violência policial, e a escolha por trazer ambos leva em consideração a historicidade do racismo americano e de suas imagens, que identificamos estar sendo apontada por essa filmografia recente. Já que o nosso objetivo é investigar as formas através das quais essas imagens estão sendo apropriadas pelo cinema, escolhemos por abordar essas articulações de uma forma que a nossa abordagem não desconsidere o caráter histórico dessas imagens e seus contextos. Ou seja, o vídeo de uma abordagem policial violenta captado por um celular em 2016 não será compreendido por nós (assim como não é pelos documentários aqui analisados) como produto exclusivo de um fenômeno recente: nem a violência policial nem o seu registro amador são produtos da década passada ou até mesmo deste século. Nesse sentido, também temos como proposta, através da análise fílmica, versar sobre uma história contemporânea de um produto audiovisual.

Mas, antes de nos debruçarmos sobre análises dos filmes, separadas nos dois blocos centrais do recorte, acreditamos ser necessário lançarmos olhares sobre essa história e essas imagens das quais os filmes tratam. Então, no primeiro capítulo, há dois projetos relacionados: apontamentos a respeito de uma história da experiência afro-americana (que inclui o próprio *Black Lives Matter*), com especial atenção aos temas caros aos documentários do *corpus*, que serão trazidos ao longo desse processo, embora só venham a ser analisados em mais detalhes nos outros capítulos; e uma investigação dos diferentes regimes de produção de imagens de violência policial racista nos Estados Unidos desde os anos 1950, tendo como foco imagens que posteriormente serão discutidas em suas articulações no momento de análise dos filmes. Traremos momentos importantes da história da população negra

- embora, é claro, não tenhamos tempo e espaço para muitos aprofundamentos - e discussões acerca de fenômenos e conceitos mais contemporâneos como o *copwatch* e o *citizen journalism*. Assim, nesse primeiro capítulo, dois panoramas: um breve histórico e um panorama das diferentes discussões e pesquisas a respeito das imagens de violência policial racista nos Estados Unidos buscarão familiarizar o leitor e abrir caminho para a compreensão das escolhas tomadas pelos documentários analisados em seguida e das nossas visões a respeito dos mesmos.

Antes de passarmos para uma breve apresentação do segundo e do terceiro capítulos, abrimos um espaço para expor os motivos para as decisões tomadas a respeito do panorama histórico a ser dado no primeiro. Como dissemos, nosso intuito é familiarizar o leitor com os temas que serão abordados nos documentários. No entanto, isso pode trazer uma questão: qual a nossa contribuição na escrita deste capítulo? A resposta que damos está relacionada a um propósito que temos com esta dissertação: que seja lida e que a partir da leitura surja uma compreensão alinhada com o que por nós terá sido exposto tanto em concordância quanto em discordância. Para isso, há algumas coisas que precisam estar claras. Os documentários, como veremos, nem sempre trarão em si uma didática para um público estrangeiro. Acreditamos que alguns temas trazidos com o intuito de inserir o *Black Lives Matter* e as imagens articuladas em uma história do país e da população afro-americana não são tratados com a presunção de que o espectador não está familiarizado com certos aspectos dessa história. Um espectador com pouca familiaridade com a história dos Estados Unidos, embora possa compreender em grande parte o discurso do documentário, pode não ter o conhecimento necessário para fazer análises mais detalhadas e aprofundadas dos filmes. Não só fazer análises, mas entender os detalhes de análises feitas por nós e a ele apresentadas. Dessa forma, trazendo no primeiro capítulo os apontamentos históricos que consideramos necessários para um alinhamento com os temas discutidos nos documentários, expandindo o que neles é apresentado, acreditamos estar potencializando um melhor entendimento não só dos filmes como do que falaremos a partir dos filmes nos dois capítulos seguintes.

No segundo capítulo, com as histórias e imagens articuladas pelos documentários já discutidas em âmbitos extrafílmicos, traremos um dos dois eixos

dos quais falamos anteriormente. Nesse primeiro conjunto de análises, estarão formas de articulação de imagens contemporâneas aos documentários, com objetivos múltiplos mas sempre centrados em um antirracismo e/ou num panorama do racismo e do antirracismo norte-americanos contemporâneos. Estarão aqui filmes que tratam principalmente dos casos ocorridos pós-2013, no contexto já brevemente discutido do *Black Lives Matter*. São eles: *A 13ª Emenda* (Ava DuVernay, 2016), *Whose Streets* (Sabaah Foleyan, 2017), *Stay Woke: The Black Lives Matter Movement* (Laurens Grant, 2016), *Eu Não Sou Seu Negro* (Raoul Peck, 2016), *Baltimore Rising* (Sonja Sohn, 2017) e *Copwatch* (Camilla Hall, 2017).

No terceiro capítulo, abordaremos os documentários que enxergam o racismo e as imagens do racismo policial americano dentro de uma história da população negra no país. O recorte escolhido para essa análise é, como vimos anteriormente, aquele permitido pela coincidência do aniversário de 25 anos dos *LA riots* em pleno período de aprofundamento das discussões sobre as tensões raciais nos Estados Unidos. Os filmes, portanto, trazem, de diferentes formas, compreensões sobre os eventos de 1992 dentro de linhas temporais (que varia de obra pra obra). São eles: *LA 92* (T.J. Martin e Daniel Lindsay, 2017), *Let It Fall: Los Angeles 1982-1992* (John Ridley, 2017), *Burn Motherfucker, Burn!* (Sacha Jenkins, 2017) e *LA Burning: The Riots 25 Years Later* (One9 e Erik Parker, 2017).

Reiteramos que a escolha por documentários que tratam dos *LA riots* se deu por dois motivos: primeiro, a partir da identificação do volume de filmes sobre os eventos lançados num espaço de dois anos; segundo, pelo contexto de lançamento dos filmes. Sem dúvidas há muitos documentários que inserem as discussões raciais pós-*Black Lives Matter* numa perspectiva histórica. Mencionamos também que diversas obras de ficção dos últimos sete anos fizeram uso de imagens de violência policial recentes para criar uma ideia de historicidade do racismo policial norte-americano, como *Infiltrado na Klan* (Spike Lee, 2018) e *Se a Rua Beale Falasse* (Barry Jenkins, 2018). Por último, lembramos de um longa-metragem de ficção muito interligado com o surgimento do *Black Lives Matter*. *Fruitvale Station* (Ryan Coogler, 2013), filme sobre o assassinato de Oscar Grant pela polícia do metrô de Oakland na virada do ano de 2009 para 2010, foi lançado exatamente um dia antes do surgimento do *Black Lives Matter*. No entanto, embora todas essas

obras de ficção tenham relevância no estudo da articulação das imagens de violência policial, o que nos interessa nessa pesquisa é uma análise do pensar e do fazer documentário. Por isso, optamos por fazer os recortes acima brevemente explicados.

Antes de prosseguir, achamos importante dizer que, num campo amplo de discussões a respeito das imagens de violência policial contra pessoas negras, atravessam questões éticas. Em uma breve apresentação, Benjamin Balthaser (2016) discute essas questões e traz alguns pontos de vista, incluindo o seu. Para Balthaser, há questionamentos que dizem respeito à relação entre a produção e divulgação dessas imagens e os efeitos práticos em movimentos que visam transformar a realidade em fotografia ou vídeo. Embora ele traga o argumento clássico de que a divulgação da fotografia do rosto desfigurado de Emmett Till (que discutiremos com mais detalhes no capítulo 1) como sendo catalisadora para o crescimento do movimento dos direitos civis nos anos 1950 e 1960, ele também apresenta visões que questionam se "a acumulação de tais imagens é simplesmente uma outra forma de entretenimento para seu consumidor" (BALTHASER, 2016)¹³.

Não ignoramos os questionamentos como os descritos acima. No entanto, como nosso objetivo é estudar e identificar as formas através das quais o documentário negro norte-americano contemporâneo acessa essas imagens, optamos por não nos debruçar sobre essas discussões ao longo do texto, trazendo-as brevemente em momento oportuno, a fim de buscar abrir caminhos para novas pesquisas que tenham essas preocupações - consideradas por nós importantíssimas - como tema. No entanto, não apagaremos questões éticas que porventura possam surgir ao longo do texto – destacamos as que são trazidas por Ava DuVernay em *A 13ª Emenda*. Pontos de vista conflitantes a respeito de efeitos ou discussões a partir de imagens ou documentários serão trazidos na medida em que forem identificados. Não como forma de atender a uma necessidade ética, mas por acreditarmos que não há resposta fácil para o melhor jeito de abordar um assunto que lida com vidas perdidas.

Esperamos que, ao final do trabalho, tenhamos uma melhor compreensão das relações contemporâneas entre o documentário norte-americano e as imagens

¹³ Tradução nossa.

de violência policial, em seus contextos históricos e sociais. Além dessa compreensão, temos como objetivo identificar formas através das quais as obras entendem essas imagens como parte tanto de uma história das imagens quanto do racismo daquele país. Por fim, com isso, esperamos que sejam estimulados novos olhares para novas pesquisas que tenham como foco não só essas e outras áreas correlacionadas do cinema e o audiovisual negro norte-americano, mas também do brasileiro, em suas semelhanças e diferenças - as quais não devem ser esquecidas.

Capítulo 1 - O Black Lives Matter: raízes e reflexões

"As árvores do sul têm um fruto estranho.
Sangue nas folhas, e sangue nas raízes.
Corpos negros balançados pela brisa do sul.
Frutos estranhos pendurados no álamo"
(MEEROPOL, 1937)¹⁴.

Em 1937, Abel Meeropol escreveu *Strange Fruit*, que dois anos depois seria gravada por Billie Holiday, a primeira de diversas intérpretes que a canção teve desde então. A denúncia do linchamento racista encontra aqui talvez uma de suas formas mais lembradas. O que poderia ser um espanto é uma melancólica observação.

Os linchamentos públicos contra a população negra no sul dos Estados Unidos, que mataram mais de 1200 pessoas entre 1890 e 1900 (BENNETT JR., 1993, p. 271), ainda aconteciam com certa frequência na década de 1930. Para Dora Apel, "o espetáculo do linchamento emergiu no sul do Jim Crow¹⁵ quando proprietários de terras começaram a temer uma aliança entre os pobres brancos e negros" (APEL, 2007). As fotografias e sua disseminação teriam, ao longo do tempo, consolidado uma solidariedade supremacista através de diferentes classes com papéis sociais e condições de vida muito distantes umas das outras: "ao aterrorizar afro americanos para manter sua força de trabalho e prevenir sua mobilidade, o linchamento ajudou a criar comunidades de uma branquitude inter-classes" (BALTHASER, 2016)¹⁶.

Para Keeanga-Yahmatta Taylor, na escravidão do século XIX, "brancos que eram pequenos fazendeiros e aqueles que eram grandes fazendeiros tinham nada em comum exceto o fato de que não eram escravos, e isso abrandava as potenciais tensões entre eles" (TAYLOR, p. 209)¹⁷. Da mesma forma, brancos pobres e brancos

¹⁴ Tradução nossa.

¹⁵ Sistema composto por um conjunto de leis segregacionistas e verdadeiramente racistas, vigente de forma heterogênea nos estados do sul entre a década de 1870 e a década de 1960. O nome Jim Crow, segundo Bennett Jr, remete a uma canção racista de Thomas Dartmouth Rice, popularizada pelo país a partir da década de 1830 (BENNETT JR, 1993, p. 255). *Crow*, em inglês, significa corvo, animal associado de forma racista com pessoas negras por diversas vezes ao longo da história do país (ibidem).

¹⁶ Tradução nossa.

¹⁷ Tradução nossa.

ricos, no pós-emancipação, tinham em comum o fato de não serem negros. A emancipação não aboliu essa identificação. E essa identificação, em uma sociedade que visava tensionar ainda mais as relações entre grupos de trabalhadores, foi base para um crescente de violência. No contexto da Reconstrução, foi criado um mito de domínio negro: “De forma ampla, a 'supremacia branca' foi a resposta à suposta ameaça da 'dominação Negra' — a ideia de que o fim da escravidão e as reformas da Reconstrução reverteria os papéis dos Negros e brancos.” (TAYLOR, p. 209)¹⁸.

Trazemos *Strange Fruit* por considerarmos que as imagens dos corpos negros enforcados em árvores nas cidades do sul americano são representativas de um período repleto de violência racista na história daquele país, e por as identificarmos como talvez as primeiras imagens de violência contra pessoas negras de ampla circulação no período pós-escravidão: percorreram tanto ambientes brancos e racistas, onde contribuíram para a consolidação da união de uma branquitude contra a população negra; quanto em ambientes negros, seja causando medo e/ou revolta e mobilização.¹⁹ Mas trazemos *Strange Fruit* também porque vivemos em um momento, em 2020, em que a polícia de Los Angeles investiga uma série de enforcamentos de homens negros pela cidade²⁰, na esteira dos protestos antirracistas surgidos após o assassinato filmado de George Floyd em Minnesota.

Embora essa pesquisa tenha como foco um período muito mais recente na história do racismo norte-americano e não diga respeito a todas as imagens de violência racista, mas especificamente à violência policial racista, falar da circulação das imagens de linchamento não é algo alheio ao tema. Pelo contrário, se considerarmos que os linchamentos racistas eram - e, como vimos, talvez ainda sejam - formas de afirmação de uma decência masculina branca (WOOD, 2005), e se não eram de forma alguma coibidos pela polícia (ibidem), é indissociável a presença da autoridade nesse tipo de crime (longe de ser legal, mesmo para os padrões dos lugares em que ocorriam, onde estavam em vigência no período as chamadas leis segregacionistas *Jim Crow*).

¹⁸ Tradução nossa.

¹⁹ Para mais sobre a circulação das fotografias de linchamento entre a população negra, ver RAIFORD, 2013.

²⁰ Notícia referente a esse episódio disponível em: <<https://edition.cnn.com/2020/06/15/us/palmdale-hanging-investigation/index.html>>. Acesso em: 29 jul. 2020.

Os filmes dos quais falaremos nesta dissertação são filmes que trazem imagens de linchamento, sejam elas as imagens produzidas na primeira metade do século XX ou os vídeos de violência policial contemporâneos. A história dos Estados Unidos é repleta dessas imagens, e é também em torno delas que este capítulo gira. Na primeira e segunda partes deste capítulo, faremos um apanhado da experiência afro-americana ao longo da história, e faremos isso por considerarmos que todo fenômeno social é construído, tem uma raiz histórica. Consideramos que esse esforço que escolhemos dar é importante porque versar sobre temas que dizem respeito a uma história possivelmente desconhecida para o público brasileiro corre o risco de ser um exercício superficial. Um exemplo é a menção de Ava DuVernay à emenda à constituição americana que aboliu a escravidão, em *A 13ª Emenda*. Embora o documentário toque em temas contemporâneos, uma compreensão da dimensão histórica desses temas é, na nossa opinião, importante. De forma parecida, os argumentos de Raoul Peck e James Baldwin acerca do vínculo dessa história como uma história da representação e da construção da imagem do negro americano em *Eu Não Sou Seu Negro* podem ser melhor compreendidos, na nossa opinião, se vinculados a uma exposição mais ampla.

Na terceira e quarta partes, ao longo do panorama de uma história de imagens de violência a ser feito, traremos temas presentes nesses e em outros filmes do *corpus* selecionado. Porém, enquanto nos filmes e nas análises que serão feitas nos capítulos 2 e 3 nos interessa sobretudo a imagem de violência policial, aqui não falaremos apenas de imagens em que está explícita a força policial sobre pessoas negras. E essa é uma escolha que parte de uma crença na violência estatal presente de outras formas nessas imagens: na negligência, no estímulo, nas leis. Ao fechar os olhos e por vezes até mesmo participar dos linchamentos, o estado torna-se cúmplice da violência, por mais que não seja o autor ou o único autor do crime.

Há ainda outro fator para a escolha de trazermos imagens para além das imagens de violência policial neste primeiro capítulo. Segundo Michelle Alexander (2018), o crescimento desse tipo de violência por parte de mecanismos de segurança estatais está vinculado à guerra às drogas, campanha bilionária iniciada nos governos Nixon e Reagan e que persiste e se radicaliza até os dias de hoje.

Essa guerra às drogas teria como objetivo a criação de uma nova segregação racial nos Estados Unidos, ao dispor de práticas variadas impregnadas de racismo, como escolhas de carros a serem revistados; fraudes em revistas; penas maiores para drogas consumidas majoritariamente por pessoas negras em comparação às aplicadas ao tráfico de drogas consumidas majoritariamente por pessoas brancas; e a negação ao ex-presidiário de diversos direitos e oportunidades após o cumprimento de sua pena.

Mas, o mais importante no livro de Alexander, nesse momento, para nossa pesquisa, é a identificação feita pela autora do aspecto histórico dessas novas formas de violência (física, jurídica, social) por parte do estado norte-americano. Para ela, eles surgem no momento em que todas as leis segregacionistas perdem efeito. Nos anos de 1964 (do *Civil Rights Act*, assinado pelo presidente Lyndon B. Johnson) e 1965 (do *Voting Rights Act*), os movimentos negros dos direitos civis liderados dentre outros por Martin Luther King Jr. tiveram êxito ao acabar com as leis *Jim Crow*, e, segundo Alexander, isso deu início quase imediato à implementação de uma outra forma do racismo no país: uma que não explicitasse seu caráter baseado em raça. O presidente seguinte a B. Johnson, Richard Nixon, iniciou uma campanha de combate às drogas, dizendo ter identificado um surto de consumo e tráfico (segundo Alexander, falso) nas principais cidades americanas. A partir daí, essa guerra utilizaria os meios racistas já descritos brevemente acima, além de ter em suas campanhas televisivas estereótipos racistas do homem negro associado ao tráfico de drogas²¹.

Essa associação histórica de dois sistemas segregacionistas feita por Alexander nos leva a enxergar a violência policial de outra forma e nos leva a uma questão: por que, em um panorama que visa situar as imagens do *Black Lives Matter* num contexto amplo de produção de imagens de violência policial racista, deveríamos considerar apenas as imagens que dizem respeito a essa polícia vista em câmera, dizendo estar coibindo o tráfico? No sistema segregacionista racista anterior, ela não tinha comportamento violento? É por acreditarmos em apontamentos de que há uma profunda associação entre polícia e segregacionismo

²¹ Estereótipo trazido, como veremos, por muitos filmes do nosso *corpus*, como *Eu Não Sou Seu Negro*, *A 13ª Emenda* e *L.A. Burning*.

nos Estados Unidos que, ao longo deste capítulo, traremos, em meio às imagens de violência policial, outras imagens de violência racista que nos ajudarão a entender, posteriormente, como as imagens e as articulações das mesmas no contexto do *Black Lives Matter* foram construídas historicamente. Tratá-las como imagens de um período momentâneo²² poderia soar como se não fossem imagens de um sistema renovado, historicamente relacionado a problemas que foram objeto de luta por movimentos anteriores ao *Black Lives Matter*.

1.1 Apontamentos de uma história e dois sistemas

Há um interesse em comum a quase todos os filmes do *corpus* que selecionamos: o de entender e fazer entender o antirracismo contemporâneo como pertencente a uma história, como sendo formado historicamente. No entanto, explorar puramente esse processo didático não é o objetivo central desta dissertação, como já dissemos. Então, como conciliar os apontamentos que faremos sobre a presença da imagem de violência policial nos filmes com esse esforço discursivo de atrelar o antirracismo contemporâneo à história do país? Encontramos como solução desmembrar nosso texto em dois momentos de análise: um que se alinha aos projetos dos documentaristas e os expande, ou seja, busca *aprender* com os filmes mas também busca outros caminhos e autores; e um que, mais a frente, se concentra em nosso objeto. Dessa forma, quando estivermos nas etapas de análise e discussão desses filmes, ao mesmo tempo em que não precisaremos trazer notas e comentários prolongados sobre cada evento e fato que os mesmos articulam - porque já o teremos feito neste capítulo -, quase todo apontamento a ser feito a partir das articulações que veremos terá como base elementos trazidos aqui.

Outro motivo importante para termos feito essa escolha por uma aventura pelos estudos de história é a crença nas grandes diferenças entre as histórias da população negra norte-americana e brasileira. Na nossa visão, não se pode, em hipótese alguma, pensar na realidade norte-americana como sendo imediatamente relacionável com a brasileira, embora ambas tenham tido proximidades e influências

²² Se por acaso disséssemos que os casos de violência policial aumentaram nos últimos 10 anos, por exemplo.

históricas, como vimos na introdução desta dissertação. Se todo e qualquer estudo comparado deve ter, como pano de fundo, uma compreensão de ambas as histórias, deve também ser cauteloso o estudo de apenas uma das histórias por parte de pessoas que tem constante contato com a outra história. Pensar na formação racial e no discurso racial norte-americanos apenas presumindo que guardam semelhanças, sejam elas quais forem, com os brasileiros, é, quase certamente, cair em erros. Acreditamos, então, que não há prejuízo ao texto se fizermos alguns apontamentos sobre essa história para o leitor menos familiarizado.

Muitos esforços já foram feitos para dar conta da história da experiência afro-americana em forma de panoramas acessíveis a um ensino da *história negra*²³ do país. Destacamos, no audiovisual, *Many Rivers to Cross*, projeto do professor Henry Louis Gates Jr., série exibida em 2013 na PBS, televisão pública americana. Na literatura, dois livros serviram como base para esse subcapítulo. Em *A Metade que Nunca Foi Contada*, de Edward E. Baptist (BAPTIST, 2019), há um foco na escalada de violência ocorrida ao longo do século XIX durante as décadas de expansão da escravidão. Já Lerone Bennett Jr, em *Before the Mayflower: A History of Black America* (BENNETT JR, 1993), realiza um trabalho que cobre um período mais extenso, se estendendo pela Reconstrução, pela Redenção até passar pelos anos dos movimentos dos direitos civis. Além dos filmes e desses panoramas dos períodos e acontecimentos históricos que consideramos importante trazer a fim de uma melhor compreensão das raízes do *Black Lives Matter* e dos temas que os documentários dos capítulos 2 e 3 trarão, faremos também um apanhado de um fenômeno central nos filmes que analisaremos sobretudo no capítulo 3: os *race riots*, manifestações de cunho antirracista que estão inseridas na história dos Estados Unidos.

1.1.1 Escravidão e o período pré-Jim Crow: comentários

Nos filmes sobre os quais falaremos, não há muitas menções ao regime de escravidão, vigente no país entre o século XVII e 1865. Quando há, é mais como

²³ Nos Estados Unidos o mês de fevereiro é o *Black History Month*, quando acontecem campanhas de ensino da história da população negra no país, em escolas e redes de televisão principalmente.

comentário, como na entrevista de Rodney King, em *L.A. Burning*, em que ele compara seu espancamento a um açoitamento de escravos. A escravidão está subentendida também em *A 13ª Emenda*, cujo título faz referência ao documento assinado por Abraham Lincoln que determina a abolição. No entanto, embora não seja tema central dos documentários, escolhemos trazer algumas visões sobre o período, por considerá-lo determinante para a compreensão de outros que vieram nas décadas seguintes, como o contexto em que surge a figura estereotipada do *Uncle Remus*, trazida por filmes como *Eu Não Sou Seu Negro* e *Burn Motherfucker, Burn*.

Nesse esforço por comentar o sistema da escravidão, busquemos traçar, a partir de Baptist, o papel que a violência contra a população negra teve na construção do país. Para ele, foi através do *pushing system*, sistema que os senhores e feitores criaram para forçar o aumento da produtividade de cada mulher e homem escravizado, que a economia norte-americana supriu as necessidades de insumos da revolução industrial têxtil inglesa e, portanto, contribuiu para a consolidação do capitalismo moderno. Aí está, segundo o autor, uma das raízes da violência racista norte-americana. Não falamos da origem do racismo, tampouco do racismo naquele país, e nem estamos dizendo que não havia violência na escravidão colonial britânica. Mas, na sistematização de um método violento baseado na tortura, praticado por um povo que se dizia livre e autônomo, está algo próximo dos sistemas violentos e segregacionistas que surgiram posteriormente e que, segundo Michelle Alexander, perduram até hoje sob outras formas. Desse modo, quando Ava DuVernay traz em *A 13ª Emenda* políticas do século XIX para discutir temas contemporâneos, sabemos que não há nenhuma forma de anacronismo nesse recurso. Afinal, muitos problemas enfrentados pela população afro-americana hoje não só não foram superados como são muito parecidos com problemas que existiram em diversos períodos dessa história.

Através do violento *pushing system* das fazendas algodoeiras que gradativamente ocuparam boa parte do sul do país a partir da invenção do descaroçador de algodão no final do século XVIII, a escravidão simbolizou a maior fonte de riquezas para o país, no maior boom econômico de sua história (BAPTIST, 2019). Quando uma série de acontecimentos do chamado período *Antebellum*

acabaram resultando na Guerra da Secessão, em 1861²⁴, e na abolição da escravidão em 1863 e 1865, essa fonte, até então tida como inesgotável, se esgotou. E o período seguinte, a Reconstrução, caracterizado pela ocupação territorial do Sul por tropas nortistas, trouxe uma liberdade nunca antes vista para a população negra.

Todos estes acontecimentos são narrados em um filme emblemático dentro da história do cinema. O ressentimento surgido no sul dos Estados Unidos durante a Reconstrução é justificado em *O Nascimento de uma Nação*, de D.W. Griffith. Ou seja, houve, em 1915, dinheiro e muito público para um filme que exaltava um sentimento de que as políticas integracionistas, na verdade, trouxeram um mal aos estados do sul, ainda que a população negra gozasse, no período pós-1865, de liberdades extraordinárias. *A 13ª Emenda* e *Eu Não Sou Seu Negro* trazem imagens de *O Nascimento de uma Nação* para mostrar como aquela representação falsa do negro americano acabou por contribuir para o fortalecimento da ideia do homem negro enquanto perigoso e prejudicial à estabilidade e à união nacional. Raoul Peck, como veremos no capítulo 2, insere essa imagem em um conjunto de representações problemáticas ao longo da história.

Figura 2 - Cena de *O Nascimento de uma Nação* em que um personagem negro, interpretado por um ator branco, surge como grave ameaça à personagem branca.



Fonte: *The Making of the Modern U.S.*²⁵

²⁴ Não cabe entrar em detalhes a respeito desses acontecimentos aqui. BAPTIST (2019) faz uma descrição detalhada, tendo a escravidão como eixo central.

²⁵ Disponível em <<http://projects.leadr.msu.edu/makingmodernus/items/show/688>>. Acesso em: 16 nov. 2020.

Quando se fala em racismo nos Estados Unidos, devido ao histórico de segregação no Sul e à abolição relativamente precoce nos estados do Norte, é possível que se caia no erro de presumir que, historicamente, não houve racismo no Norte. Ou que, se houve, não foi com gravidade. Mas, se como Baptist nos diz o Norte por cerca de 70 anos se beneficiou economicamente tanto dos insumos transportados do Sul quanto dos retornos dos investimentos aplicados na escravidão, é fácil chegar à conclusão de que os americanos do Norte foram, por muito tempo, alheios à extinção da escravidão. Muitos defendiam sua manutenção, contanto que não extrapolasse territorialmente os limites da hegemonia do poder político²⁶. Mais tarde, no final do século XIX e início do século XX, enquanto os estados do sul impunham o sistema de leis *Jim Crow*, cidades do norte faziam suas versões segregacionistas ao criar seções residenciais negras (BENNETT JR, 1993, p. 274), que ao longo do tempo passaram a ser vistas como os bairros negros, os *guetos*. Esses bairros, tanto no Norte como no Oeste, são cenários de muitos dos filmes e vídeos sobre os quais falaremos ao longo do texto. O diretor Sacha Jenkins, por exemplo, dedica boa parte de *Burn Motherfucker, Burn*, filme sobre os *LA riots*, a falar sobre a formação dos *guetos* de Los Angeles.

A abolição norte-americana aconteceu em duas etapas. Em 1863, em plena guerra civil, Lincoln emancipou todas as pessoas escravizadas que pertenciam aos rebeldes (portanto, aos estados do sul que naquele momento formavam o país autoproclamado Estados Confederados da América). A segunda etapa se deu nos últimos meses do conflito, com a formulação e aprovação da 13ª Emenda à constituição, que abolia o regime de escravidão em todo o território (que em pouco tempo seria reunificado). Mas, nela, também havia um porém. A emenda não garantia o fim do trabalho forçado no país. A *13ª Emenda*, de Ava DuVernay, dá especial atenção a esse documento escrito em 1865 para explicar parte da realidade

²⁶ Um exemplo de conflito do tipo foi o que resultou no *Compromisso do Missouri*, quando, após a compra da Louisiana, os fazendeiros do algodão começaram a tentar organizar os territórios comprados em estados. Mas, como, naquele momento, o Norte e o Sul tinham o mesmo número de estados e o mesmo número de cadeiras disponíveis no congresso, a admissão de mais um estado no Sul significaria que a balança política pesaria a favor dos estados escravocratas, que poderiam vir a ameaçar a economia livre do Norte. Por fim, ficou decidida a admissão do Maine, ao norte, e do Missouri, ao sul, e o estabelecimento de uma regra que dizia que nenhum outro estado escravista seria admitido ao norte da linha sul do Missouri.

afro-americana no século XXI. Isso porque a emenda criou a possibilidade da implementação do trabalho forçado como punição por crimes cometidos. Ou seja, a partir da abolição da escravidão para todos os afro-americanos, foi instituída a possibilidade do uso de trabalho forçado em prisões e cadeias, à época em todo o território nacional. Douglas A. Blackmon chamou esse processo de re-escravização, e que a escravidão persistiria após 1865 sob outros nomes (BLACKMON, 2008). Para DuVernay, que usa os estudos de Michelle Alexander (2018) como base, essa seria a raiz histórica do regime de encarceramento em massa vigente hoje no país.

Portanto, é fundamental que entendamos que diversos aspectos problemáticos que os filmes a serem analisados apontam na realidade norte-americana no que diz respeito à população negra tem como raiz documentos, fatos e decisões tomadas nos anos seguintes ao fim da escravidão: como vimos, até o momento, a sucessão Reconstrução-Redenção, que carregou um profundo ressentimento dentro da população branca do sul que acabou por acarretar no sistema *Jim Crow*; e a abolição da escravidão que, em seu próprio texto, permitiu a re-escravização de muitos daqueles homens e mulheres libertos, especialmente se supormos a existência de um sistema policial e judicial injusto naquela sociedade.

1.1.2 O sistema Jim Crow e a sua reestruturação

O processo de re-escravização não é o único aspecto que fez com que o período *Jim Crow* se desenvolvesse como uma reformulação do sistema anterior. Para Bennett Jr,

Enquanto os negros eram escravos, enquanto eles não apresentavam nenhuma ameaça à supremacia política e econômica dos brancos, as pessoas estavam dispostas a viver com eles em termos de relativa intimidade. Mas quando os negros se tornaram cidadãos, quando pegaram cédulas de votação em suas mãos e lápis e papel, foram demandadas leis e arranjos que iriam humilhá-los e colocá-los em seus devidos lugares (BENNETT JR, 1993, p. 259).²⁷

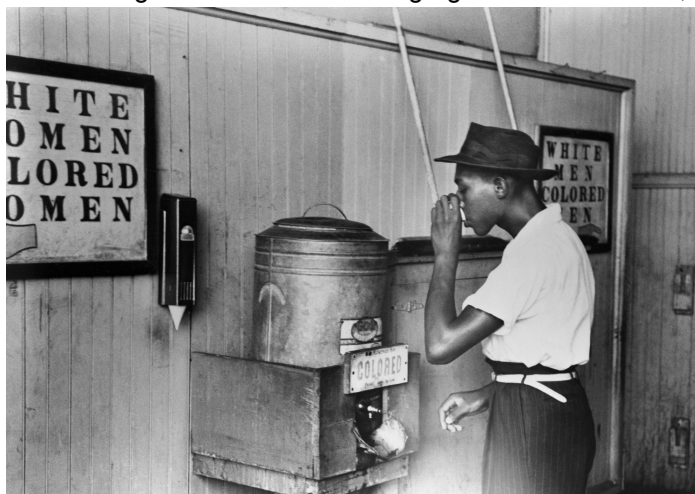
Muito do que nos interessa no período posterior à criação das leis do Jim Crow nos diz respeito justamente a esse sistema que, por sua vez, segundo Michelle

²⁷ Tradução nossa.

Alexander e Ava DuVernay em *A 13ª Emenda*, é precursor do sistema atual tão criticado pelo Black Lives Matter. No entanto, entrar em detalhes sobre as especificidades das leis Jim Crow e suas implementações é versar sobre uma história amplamente discutida pela Academia e fora dela, em grande parte graças à notoriedade conseguida pelo movimento que a combateu. As marchas, comícios, protestos de diferentes tipos, as batalhas legais e os discursos do Movimento dos Direitos Civis divulgaram globalmente os problemas da segregação racial e das injustiças cometidas contra a população negra do país, inclusive na negação de direitos fundamentais. Raoul Peck e James Baldwin, em *Eu Não Sou Seu Negro*, fazem comentários sobre a luta contra a segregação e contra o racismo a partir da história de três amigos de Baldwin: Martin Luther King Jr, Medgar Evers e Malcolm X, todos assassinados em diferentes contextos nos anos 1960.

Segundo Bennett Jr. (1993, p. 255), as leis segregacionistas tinham como temas centrais dois tabus: a refeição e o casamento inter-raciais. É claro que o sistema não se resumia a esses tabus. Outras leis incluíam a proibição de enfermeiras brancas de tratar pacientes negros, professores brancos de ensinar alunos negros, uso dos mesmos livros didáticos por alunos negros e brancos, uso das mesmas cabines telefônicas, bebedouros, clubes etc.

Figura 3 - Fotografia de bebedouro segregado em Oklahoma, 1939



Fonte: National Geographic²⁸

²⁸ Disponível em: <<https://www.nationalgeographic.org/encyclopedia/black-codes-and-jim-crow-laws/>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

As sociedades dos estados que adotaram as leis estavam efetivamente segregadas, mas essas leis, segundo Bennett Jr., "eram apenas os exemplos mais dramáticos de um sistema geral, um sistema desenhado para isolar, subordinar, degradar - derrubar." (BENNETT JR, 1993, p. 257) As relações raciais traziam consigo problemas para além do aspecto legal do sistema. Como vimos, existiam as ditas leis de linchamento, mas também havia uma infinidade de outras humilhações e violências racistas ao longo da vigência do sistema. Para Bennett Jr., a violência era a sanção final:

(...) violência randômica administradas por homens e garotos que eram autorizados pelo sistema para chicotear e disciplinar negros; violência organizada perpetrada por pelotões e forças policiais; violência comunitária executada por homens, mulheres e crianças que se aglomeravam em dezenas de milhares para ver e executar a lei do linchamento. (ibid, p. 258)²⁹

A luta contra o sistema Jim Crow data de muito antes do movimento dos direitos civis dos anos de 1950 e 1960. Desde o Movimento do Niagara, em 1905; passando pelo início da Grande Migração, impulsionada pela intensificação do *Jim Crow* e dos ataques racistas frente às comemorações do Jubileu da Emancipação; pelo nacionalismo de Marcus Garvey e Elijah Muhammad; pelo *National Negro Congress*; pela atuação da *NAACP* frente à Suprema Corte; etc. Ao longo da primeira metade do século XX, em meio a uma renascença cultural que criou o *blues* e o *jazz*, indivíduos e movimentos organizados e plurais pensaram formas de desmontar a segregação americana - e agiram. Mas, por outro lado, reagiram os racistas. O ressurgimento da Ku Klux Klan, na segunda metade da década de 1910, é um exemplo de um movimento impulsionado não só pelas comemorações do Jubileu, mas, dentre outros fatores, como vimos, pela celebração da Redenção feita por D.W. Griffith. Outras formas racistas de representação, como vimos, são abordadas em *Eu Não Sou Seu Negro*.

Pensando nesse cenário permeado de imagens, destacamos um acontecimento, que coincide com o surgimento da figura de Martin Luther King Jr. e que nos leva a pensar o *Black Lives Matter* como inserido em um imaginário que consiste em memória e história. O fato da imagem do corpo do menino Emmett Till

²⁹ Tradução nossa.

ter, segundo Bennett Jr. (ibid, p. 377), significado tanto para o movimento dos direitos civis, para nós, é indício de que talvez devamos pensar as imagens contemporâneas dentro dessa história. O que se seguiu da fotografia de Till até a fotografia do assassinato de King, também impulsionadora de atos e revoltas, foi um período amplamente discutido e estudado nas décadas seguintes, e até hoje. Dele, tendo em mente o *Black Lives Matter* - nosso objeto - destacamos algumas coisas, como a série de manifestações (*riots*, como veremos mais à frente) ocorrida nos anos 1960 em paralelo a ações de não-violência organizadas e estimuladas por Martin Luther King Jr. e Asa Philip Randolph.

A não violência, ocorrida em paralelo aos *riots*, esteve nos boicotes aos ônibus, iniciados por Rosa Parks em 1955; nos inúmeros *sit-ins* ocorridos ao longo dos anos 1960; nos *freedom riders*; nas marchas de Birmingham, duramente reprimidas em 1963; na Marcha em Washington, também em 1963; e em muitas outras marchas, boicotes e outras formas de protesto. Todas essas formas precedem o que vemos hoje, e são abordadas sobretudo por Ava DuVernay em *A 13ª Emenda*, porque parece interessar muito a ela tratar o movimento dos direitos civis como um movimento importante mas cujo desfecho simbolizou uma traição por parte da elite política, visto que é a partir dali que se consolidam outras ideias racistas e um novo sistema segregacionista.

Portanto, o resultado de todos esses protestos, marchas e boicotes, aliados aos *riots*, à atuação jurídica e política da NAACP e outras organizações, foram atos e leis que puseram um fim à segregação *de jure* no país, embora ela ainda persistisse *de facto* até hoje, principalmente graças ao processo de segregação territorial (BENNETT JR., 1993, p. 382) posto em prática no norte e no sul desde o início do século XX. Em paralelo, foram feitos esforços para inclusão de pessoas negras em programas de assistência social, novos e antigos, que constituíam o *estado de bem estar social (welfare state)* americano.

Num primeiro momento após a assinatura dessas leis e atos, não houve desmobilização. Martin Luther King direcionou esforços para uma luta pelo direito dos trabalhadores. Paralelamente, em clara ressonância das lutas travadas na década anterior, Bobby Seale e Huey Newton fundaram o Partido dos Panteras Negras, que nas décadas seguintes apresentou pautas alinhadas com um

pensamento profundamente influenciado por Malcolm X e pelas leituras marxistas de seus membros. *Burn Motherfucker, Burn* e *Let It Fall: Los Angeles 1982-1992*, por exemplo, trazem esse entendimento da contribuição dos Panteras – e de outros grupos do que ficou conhecido como movimento *Black Power* – para o antirracismo em Los Angeles. Nosso interesse, no entanto, embora o *Black Lives Matter* tenha raízes históricas nos movimentos que se seguiram a partir daí (mais à frente, por exemplo, veremos que nele pode estar a raiz do *copwatch*), está na reestruturação do sistema de segregação *de jure*³⁰, ocorrida imediatamente após o fim da mobilização antissegregacionista dos anos 1960.

A desmobilização ocorrida ao longo dos anos 1970 se deu por diversos fatores. Em primeiro lugar, a uma perseguição política contra grupos antirracistas (como vimos, os Panteras Negras, mas também grupos e indivíduos influenciados pela virada antipobreza de Martin Luther King, assassinado em 1968). Mas há fatores que dizem respeito a uma mudança discursiva dentro da mídia e da política. Bennett Jr. nos mostra que, embora os atos que puseram fim à segregação *Jim Crow* tenham sido importantes, outras respostas que haviam sido dadas ao longo dos anos anteriores haviam, na verdade, aumentado o muro entre as massas de pessoas brancas e negras; e criado frestas em muros mais altos para determinados indivíduos negros (BENNETT JR, 1993, p. 371). Ou seja, uma elite política e econômica negra se fortalecia enquanto crescia uma desigualdade, observada em taxas de desemprego, renda, bens etc. Então, quando essa realidade, ao longo dos anos 1970, foi contestada, principalmente pelos protestos e organizações do *Black Power*, ocorreu uma mudança discursiva importante em resposta.

Para Keeanga-Yamahtta Taylor,

Enquanto o movimento recuava e um ataque bipartidário ao sistema de bem estar social ganhava tração, os mantras da 'cultura da pobreza' e 'responsabilidade pessoal' emergiram como explicações populares para a deprivação Negra (TAYLOR, 2016, p. 9).³¹

Termos como "cultura da pobreza" (*culture of poverty*) e "responsabilidade pessoal" (*personal responsibility*) foram usados para adequar a realidade desigual da população negra dos anos 1970 a uma sociedade onde não existiam mais barreiras

³⁰ Contra a qual, de certa forma, os Panteras e outros grupos lutaram contra.

³¹ Tradução nossa.

legais (Jim Crow) e que, portanto, a responsabilidade pela pobreza era cultural e individual. Da mesma forma, o termo *colorblindness* surge para descrever um país que dizia não enxergar mais a cor da população nas decisões tomadas pelo Estado nem nas relações sociais e econômicas que ocorriam na sociedade americana. Para Taylor, "o *colorblindness* ajudou políticos a recuar o *welfare state*, permitindo que o Congresso e os tribunais pudessem argumentar que a ausência de racismo na lei significava que Afro-Americanos não poderiam alegar prejuízo baseado em raça" (TAYLOR, 2016, p. 52).

Esses eram os discursos que passaram a permear um cenário de reestruturação da segregação norte-americana, que, segundo Michelle Alexander foi e ainda é construída sobre os pilares da guerra às drogas, do sistema de encarceramento em massa e de reformas do sistema criminal.³² Esse cenário, que teve início com a eleição de Richard Nixon, em 1968, foi abraçado, ao longo da década seguinte, pelo ressentimento de uma parcela branca em relação aos protestos e conquistas que a população negra havia tido nos anos anteriores; e por uma elite empresarial que se mostrava ansiosa por uma estabilidade política que evitasse que o capitalismo norte-americano corresse riscos (ibid, p.62). Depois do que Manning Marable (2007) chamou de uma Segunda Reconstrução, uma Segunda Redenção.

Acompanhando tais mudanças discursivas estava um conjunto de leis que, ao longo das décadas seguintes, criaram a chamada Guerra às Drogas e foi base para um sistema de encarceramento em massa, articuladas a campanhas midiáticas de sustentação a essas leis e ações por parte do Estado. Iniciativas tomadas ao longo dos governos Nixon, tanto de desmantelamento do *welfare state* e de formulação da Guerra às Drogas, foram intensificadas nos anos 1980 durante o governo Reagan. Tomamos como exemplos de transformações ocorridas nesse cenário o aumento no financiamento das forças policiais, a criação de leis que puniam desproporcionalmente o consumo e o tráfico de drogas que circulavam em bairros negros, e o investimento cada vez maior na construção de prisões. O resultado, para Alexander, foi um sistema segregacionista que é explicado por ela como composto por três etapas (ALEXANDER, 2018, p. 265): o cerco, quando pessoas negras são

³² Novamente devemos apontar que esses são temas centrais no filme de Ava DuVernay.

varridas para o sistema criminal de forma desproporcional e injusta; o controle formal, que consiste em práticas de intimidação dentro do processo criminal; e a punição invisível, quando, após libertado, o ex-presidiário tem diversos direitos retirados. Esse conjunto, portanto, acaba por condená-lo à pobreza ou miséria, e junto dele uma família e, dada a dimensão desse sistema, comunidades inteiras.

Portanto, a realidade em que surge o *Black Lives Matter*, mapeada por Michelle Alexander em 2011³³, vai além da violência policial. Como veremos mais à frente, é nesse e sobre esse contexto que os protestos se referem, se nos debruçarmos sobre todas as pautas e não somente ao noticiário que geralmente gira em torno do caráter imagético dos acontecimentos (o que significa uma atenção especial às imagens de violência policial). Há em curso nos Estados Unidos um sistema que é particularmente cruel com a população negra pobre (embora também o seja com todas as parcelas mais pobres da população). Dentro desse sistema, há uma polícia que persegue de forma violenta e injusta, um sistema judiciário que condena injusta e desproporcionalmente e um conjunto de leis que tornam aqueles que pagaram suas penas, depois de toda injustiça sofrida, a uma vida com pouquíssimas possibilidades de reintegração e ressocialização. O fato disso acontecer com muito mais força de forma direcionada à população negra sugere que, para o sistema americano, vidas negras não importam.

1.1.3 Um breve apanhado dos *race riots*

Como adiantamos na introdução, escolhemos trazer, nos dois capítulos seguintes, dois grupos de documentários que, em parte, discutem conflitos raciais em diferentes épocas. Enquanto no capítulo 2 falamos em especial dos conflitos de Ferguson e Baltimore, relacionados diretamente ao surgimento do *Black Lives Matter*, no capítulo 3, os documentários que traremos, embora produzidos no contexto do *Black Lives Matter*, giram em torno um acontecimento de 25 anos anteriores à época de suas produções como tema central: os *LA riots* de 1992. Todos esses últimos documentários inserem os *LA riots* em uma história de conflitos

³³ Usamos como referência a edição brasileira de 2018, embora o livro tenha sido originalmente publicado em 2011.

raciais não só de Los Angeles mas, em certos casos, do país inteiro. *LA 92*, como veremos, aproxima os acontecimentos de 1992 dos *Watts riots* de 1965. De formas diferentes, que serão expostas em detalhes, os documentários sobre Ferguson também demonstram uma preocupação em evitar uma leitura dos protestos como um fenômeno unicamente contemporâneo. Esse histórico de protestos raciais violentos, porém, é muito mais amplo.

Recentemente, em maio e junho de 2020, vimos um número grande de protestos antirracistas que seguiram o assassinato de George Floyd por Derek Chauvin, policial da cidade de Minneapolis. Protestos como esses por vezes são chamados de *riots*, termo que pode ser traduzido para tumulto, distúrbio, motim. A caracterização do protesto como *riot*, hoje em dia principalmente pela cobertura midiática dos acontecimentos, geralmente está associada à violência provocada por parte dos seus membros, seja com incêndios ou destruição de veículos e edifícios, saque a lojas e mercados, ou confronto direto com policiais ou outras forças de segurança.

Citamos acima os *LA riots* de 1992 e os *Watts riots* de 1965, que são os mais citados pelos documentários, mas é possível traçar um histórico desse tipo de manifestação antirracista usando um número grande de exemplos. Para sugerir que a sociedade norte-americana convive com acontecimentos como esses há muito tempo, podemos citar os *riots* de Memphis em 1866, ocorridos no contexto dos conflitos raciais do início da Reconstrução, e que resultaram na morte de 46 pessoas; ou os *riots* do Verão Vermelho, ocorridos em diversas cidades dos Estados Unidos ao longo do verão de 1919, em reação a ataques racistas que se intensificaram no período. Mais recentemente, como veremos, além dos *LA riots* de 1992 e de muitos outros, as manifestações de Ferguson, Missouri, muito ligadas ao crescimento do *Black Lives Matter*, também foram e são tratadas como tendo sido *race riots*.

Portanto, acreditamos ser natural, visto que tal tipo de manifestação é historicamente presente na sociedade norte-americana, que os *riots* sejam trazidos e articulados por documentários antirracistas. Há, também, discussões que consideramos importantes e que dizem respeito à problemática do uso do termo *riot* para a descrição desses protestos, porque ele supostamente seria empregado de

forma pejorativa, ou depreciativa, ou até mesmo com propósito de desmobilização³⁴. Não abordaremos essas discussões nesta dissertação por não as identificarmos como parte de nosso objeto. No entanto, consideramos importante que questionamentos como esse sejam feitos, e se os mencionamos aqui é porque entendemos que o uso do termo não é pacificado. No entanto, ele é amplamente usado.

1.2 Uma introdução ao *Black Lives Matter*

Keeanga-Yamahtta Taylor rejeita uma comparação do *Black Lives Matter* com o movimento dos direitos civis dos anos 1950 e 1960. Para ela, se uma comparação tiver que ser feita, deve ser com um movimento de certa forma paralelo e também posterior àquele: o *Black Power*, que seguiu pelos primeiros anos dos anos 1970 em uma série de manifestações (algumas tidas como *riots*). Os motivos apresentados por Taylor são simples. Assim como no *Black Power* (onde tiveram voz grupos como os Panteras), os manifestantes do contexto do *Black Lives Matter* perceberam e vem percebendo que as violências físicas e jurídicas que as pessoas negras do país ainda sofrem estão vinculadas a um sistema econômico que desfavorece de forma desproporcional a população negra. Taylor ecoa um exemplo de pergunta: "As condições criadas pelo racismo institucional poderiam ser transformadas dentro da ordem capitalista existente?" (TAYLOR, 2016, p. 17)³⁵

Ao invés de persistir em comparações de períodos, que podem dar uma ideia de ciclos e repetições, Taylor insere o *Black Lives Matter* dentro de uma história e escolhe tratá-lo como resultado de uma sucessão de erros cometidos em relação às realidades contra as quais os outros movimentos lutavam. Dessa forma, o movimento não traria um novo despertar para a necessidade de levantar as mesmas pautas que o *Black Power* ou o movimento dos direitos civis levantaram; mas um despertar para um acúmulo de problemas que traz similaridades, diferenças e agravamentos em relação aos períodos anteriores. Uma das principais mudanças talvez tenha sido a consolidação e a destruição da ideia de pós-racialidade no

³⁴ Um bom apanhado dessas discussões está disponível em: < <https://time.com/5849163/why-describing-george-floyd-protests-as-riots-is-loaded/>>. Acesso em: 3 ago. 2020.

³⁵ Tradução nossa.

discurso nacional, simbolizada na eleição de Obama e em eventos dos anos seguintes.

O uso do termo *colorblindness*, como vimos, passou a ser usado num contexto posterior ao movimento dos direitos civis dos anos 1960 para caracterizar uma sociedade que, com a eliminação da segregação *de jure*, não enxergava mais a cor dos cidadãos e portanto não reconhecia mais o racismo como explicação para nenhum tipo de problema social. A eleição de um homem negro para a presidência, depois de décadas de disseminação dessa ideia de uma característica pós-racista do país, parecia vir para fortalecer esse discurso. Mas, segundo Taylor, foi o que condicionou a desestabilização dessa ideia (ibid, p.5). A esperança de um governo que trouxesse justiça e uma diminuição das desigualdades que afetavam a população negra foi questionada, num primeiro momento, não só pela relutância de Obama em abraçar políticas que levassem a essas transformações, mas no discurso de Obama que ecoava as ideias de "responsabilidade social" e de "cultura da pobreza" disseminadas há tanto tempo.

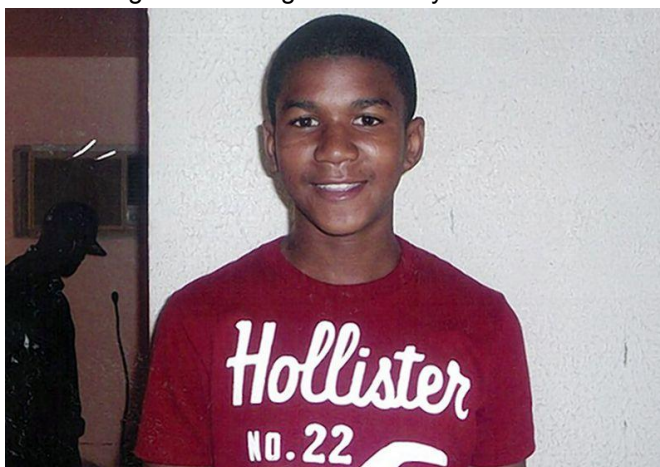
Isso não quer dizer que, quando o *Black Lives Matter* surgiu, ele tomou Obama como uma figura antagônica à luta, mas como um aliado que não se materializou como tal. Para Taylor, "por isso é que a insistente questão da violência policial é tão explosiva, especialmente nesse movimento histórico particular de suposta *colorblindness* e do tamanho do poder político Negro" (ibidem). Dessa forma, o *Black Lives Matter* surge não só como reação à violência policial, mas também a uma percepção da ineficiência do voto como única arma política (percepção materializada também nos embates com figuras do movimento dos direitos civis como Al Sharpton e Jesse Jackson).

Portanto, o movimento surge em torno dessa violência policial que escancara a falência do projeto político como forma de transformar o sistema. A violência física é vista como um problema sério, mas nunca como o único problema. E essa é uma tendência histórica. Taylor ainda nos aponta, como antecedente imediato do *Black Lives Matter*, o importante papel que o movimento *Occupy Wall Street* teve ao "... ajudar a criar o espaço para explicações alternativas dentro da política tradicional, incluindo ver a pobreza Negra e a desigualdade como produtos do sistema." (ibid, p.

147). O encontro dos manifestantes contra a execução de Troy Davis³⁶ com o movimento *Occupy* foi importante para essa aproximação (ibid, p. 146).

No entanto, embora seja importante pontuar que existia, num contexto pré-2013, uma proximidade de ativistas antirracistas com protestos contra a desigualdade, é ao redor da violência racista física que o movimento tem início: Trayvon Martin, menino negro de 17 anos, é morto pelo segurança George Zimmerman, em fevereiro de 2012. Os protestos que se seguiram foram mais difundidos que os contrários à execução de Troy Davis. Para Taylor, isso se deve ao impacto do *Occupy*, que "havia relegitimado os protestos de rua, ocupações, e ações diretas em geral" (ibid, p. 148). Cerca de um ano e meio depois, em julho de 2013, Zimmerman é inocentado. Alexia Garza posta, no Facebook, a *hashtag* *#BlackLivesMatter*. O filme *Stay Woke: The Black Lives Matter Movement*, de Laurens Grant (2016) traz justamente esse histórico e tem Taylor como uma das entrevistadas.

Figura 4 - Fotografia de Trayvon Martin



Fonte: NY Daily News³⁷

No entanto, embora haja essa espécie de história única sobre o surgimento do movimento, é importante que se diga que não há homogeneidade dentro do que nos anos seguintes à viralização e popularização do termo usado por Garza ficou

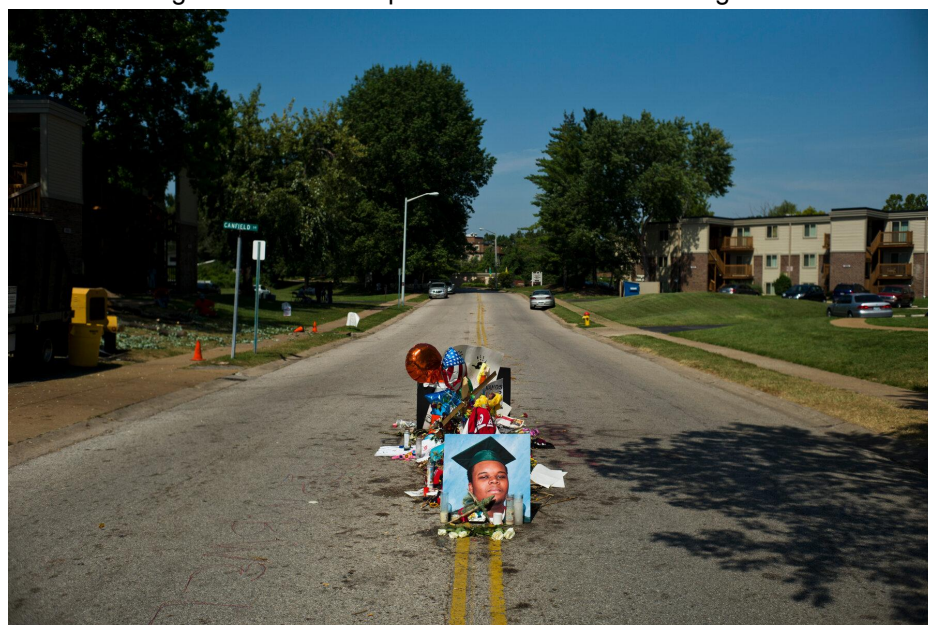
³⁶ Homem negro condenado em 1989 pelo assassinato de um policial. Mesmo reafirmando sua inocência por mais de 20 anos, e com muitas dúvidas levantadas durante o processo, Davis foi executado em setembro de 2011. Para Taylor, a negativa de Obama em conceder perdão presidencial a Davis foi um fator na escalada do sentimento de decepção da população negra que anos depois viria a criar o *Black Lives Matter* (ibid, p. 144)

³⁷ Disponível em: <<https://www.nydailynews.com/news/national/5-years-trayvon-martin-death-movement-stands-strong-article-1.2983089>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

conhecido como o *Black Lives Matter*. Como veremos, há correntes e opiniões diferentes sobre ação política dentre os ativistas. Tampouco há uma linearidade única dos eventos. Como nos anos 1960 e no início dos anos 1970, quando o movimento defensor da não-violência, liderado por King e outros, corria em paralelo - embora em diálogo - com protestos do movimento *Black Power*, o *Black Lives Matter* possui organizações e grupos, ideias e ações diversas. O que faremos aqui é um esforço de dar conta de falar sobre um cenário que possibilite a compreensão dos temas que posteriormente veremos abordados nos documentários.

O termo, que logo gerou uma organização, fundada por Garza, Patrisse Cullors e Opal Ometi, se popularizou na internet, em cartazes, camisetas etc. No entanto, a projeção nacional e internacional do mesmo só viria cerca de um ano depois, a partir da cidade de Ferguson, no estado do Missouri, quando Michael Brown, adolescente negro de 18 anos, foi morto pelo policial branco Darren Wilson, que alegou ter demandado sem sucesso que Brown e um amigo parassem de andar no meio da rua. Testemunhas davam conta de que Brown foi baleado enquanto estava com as mãos para o alto.

Figura 5 - Memorial para Michael Brown em Ferguson



Fonte: The New York Times³⁸

³⁸ Disponível em:

<<https://www.nytimes.com/2020/07/30/us/michael-brown-darren-wilson-ferguson.html>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

O fato do corpo ter ficado por 4 horas e meia no asfalto, ter sido cercado para impedir a aproximação de familiares e amigos, e filmado pela multidão que por ali se reunia, foi determinante para o início dos protestos. Taylor sugere que a escalada dessa manifestação em um uma espécie de *riot* teve ainda como elementos catalisadores o uso de armamentos militares pela polícia logo que os protestos começaram, e uma repetida violação por parte da polícia de um memorial criado em homenagem a Brown nas horas seguintes à sua morte (TAYLOR, 2016, p. 154). Em 12 dias de protestos, 172 pessoas foram presas (ibid, p. 155).

Para que não pensemos os protestos de Ferguson como uma reação unicamente ao assassinato de Michael Brown, assim como vimos e veremos que os *LA riots* não foram somente em reação ao espancamento de Rodney King, consideramos importante trazer dois fatores determinantes para o cenário de escalada dos protestos, apontados por Taylor e discutidos em alguns documentários que veremos no capítulo 2 (especialmente *Whose Streets*, de Sabaah Folayan, e *Stay Woke*, de Laurens Grant). O primeiro deles é interno à cidade, mas representa, como mostra a autora, a realidade de muitas cidades norte-americanas.

Havia, em Ferguson, como em boa parte do país, uma perseguição diária e corriqueira por parte da polícia à população negra. Mas essa perseguição, assim como o racismo que a caracteriza, não partia de uma irracionalidade. Além de toda a formação do racismo dos EUA, que vimos brevemente na primeira parte desse capítulo, há um componente econômico que atua sobre a implementação dessa perseguição no cotidiano das forças policiais: a receita das cidades. Em Ferguson, onde 95% das paradas de trânsito eram direcionadas a motoristas negros (70% da sua população é negra), por exemplo, a segunda maior fonte de arrecadação da cidade era advinda de multas, taxas por infrações, citações, bilhetes e custos que a pessoa presa tem de arcar (ibid, p. 155). Ao longo de seu estudo, Taylor verifica que essa prática que associa policiamento com arrecadação municipal é comum dentro das polícias locais, e em muitos casos estimuladas pelas autoridades. Portanto, vemos que a população negra de Ferguson convivia não só com a violência policial, mas com uma relação de exploração econômica por parte da polícia, para além de outras formas de exploração que tem o racismo como elemento.

Outro fator que não pode deixar de ser considerado é o cenário de casos de violência policial contra pessoas negras cujas notícias já permeavam a mídia tradicional e principalmente as redes sociais quando Michael Brown foi morto. É claro que, como vimos, podemos falar em Troy Davis e Trayvon Martin (e talvez até mesmo em Oscar Grant), mas duas semanas antes do assassinato de Brown, Eric Garner foi filmado sendo estrangulado pela polícia de Nova Iorque. Quatro dias antes da morte de Brown, John Crawford III foi morto por um policial em um Walmart perto de Dayton, no estado de Ohio, enquanto segurava uma arma de brinquedo que estava à venda. Esses e muitos outros casos estavam sendo noticiados no contexto de escalada dos protestos de Ferguson e nos estágios de organização do *Black Lives Matter* a partir dali.

Figura 6 - Fotografia de Eric Garner



Fonte: NYCLU³⁹

Essa organização, que se deu nos meses entre Ferguson e Baltimore, mas também depois dali e até hoje⁴⁰ - ou seja, não é um processo que encontrou um fim, ou uma corrente única, como vimos anteriormente - teve como evento importante o *Ferguson October*, encontro retratado em *Whose Streets* onde foram discutidas as pautas que eram e seriam levantadas pelo movimento a partir de então. Dentre elas, que surgiram ali mas também nos anos seguintes, estavam e estão, dentre muitas

³⁹ Disponível em: <<https://www.nyclu.org/en/news/four-years-after-eric-garners-death-were-still-waitin-g-justice>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

⁴⁰ *Ferguson Action, Black Youth Project 100, Black Lives Matter, Million Hoodies, Dream Defenders, Hands Up United, Millenials United* são algumas das organizações surgidas no contexto dos protestos do *Black Lives Matter*.

outras, a desmilitarização da polícia⁴¹; peças de legislação que coibissem práticas como a abordagem policial baseada na cor do indivíduo; mais empenho na coleta de dados da violência e do abuso policial no país; e, é claro, punição para os policiais que cometeram esses abusos. Taylor ressalta que surgiram também, ao longo do tempo, demandas conectadas com outras formas de desvalorização das vidas negras, como por exemplo os baixos salários de trabalhadores em grandes corporações (TAYLOR, 2016, p. 183).

Novas ondas de protestos surgiram no final de 2014 ao redor de dois eventos: as decisões de um grande júri em Ferguson de não indiciar Darren Wilson, no final de novembro; e de um grande júri de Nova Iorque de não indiciar Daniel Pantaleo, assassino de Eric Garner, em dezembro. Slogans como o *Black Lives Matter* e o *I can't breathe*⁴² se popularizavam cada vez mais e permeavam os protestos, quando, em abril, dois novos casos captados em vídeo geraram uma onda nacional de protestos, iniciada em Baltimore. No dia 4 de abril, em Charlestown, Carolina do Sul, o policial Michael Slager atirou nas costas e matou Walter Scott, homem negro de 50 anos, após ter parado o mesmo por um farol irregular. No dia 18 de abril, quatorze dias depois do assassinato de Scott, Freddie Gray foi abordado e arrastado por policiais para dentro de uma viatura em Baltimore. Poucas horas depois, apareceu gravemente ferido e foi internado, morrendo uma semana depois.

Figura 7 - Fotografia de Freddie Gray



Fonte: Baltimore Sun⁴³

⁴¹ Não de um caráter militar hierárquico da polícia, característica das PMs brasileiras, mas do uso de armamentos e veículos militares, algo muito disseminado pelos departamentos norte-americanos.

⁴² Palavras de Eric Garner enquanto era estrangulado por Daniel Pantaleo e colegas policiais.

⁴³ Disponível em: <<https://www.baltimoresun.com/news/crime/bs-md-ci-doj-decline-charges-2017>>

Os protestos de Baltimore acarretaram em cerca de 9 milhões de dólares em danos, 144 veículos e 15 edifícios destruídos, e mais de 200 pessoas presas (TAYLOR, 2016, p. 76). Havia, no entanto, algo que destacava e diferenciava Baltimore em relação ao que ocorreu em Ferguson um ano antes: tanto o chefe de polícia quanto a prefeita da cidade de Baltimore eram negros. Além disso, três dos seis policiais envolvidos na morte de Freddie Gray também eram negros. Isso, para Taylor, levantou outras questões dentro do contexto do *Black Lives Matter*, e agora tornava-se evidente para muitos a falência de um projeto político centrado no voto: "Se o assassinato de Michael Brown e a rebelião em Ferguson eram reminiscências do antigo Jim Crow, então o assassinato de Freddie Gray e o levante de Baltimore simbolizam a nova elite política Negra." (ibid, p. 77)⁴⁴ Isso por conta não só da liderança de uma polícia capaz do que foi feito contra Gray, mas também por conta da criminalização dos protestos por parte da prefeita Stephanie Rawlings-Blake.

É possível, para Taylor, que uma percepção dos problemas das estratégias do voto como única alternativa política para a ação do movimento tenham tido efeito ou pelo menos corroborado decisões a respeito de formas de organização. Nesse ínterim entre Ferguson e Baltimore, em eventos como o do *Ferguson October* (ibid, p. 158 e p. 161) e na marcha *Justice for All*, ocorrida em dezembro de 2014 em Washington, conflitos ocorreram entre figuras políticas como Al Sharpton, pastor e ativista desde os anos 1970, e manifestantes do *Black Lives Matter*, em especial aqueles que haviam estado em Ferguson (ibid, p. 170). Meses antes, ainda em Ferguson, Al Sharpton já havia sido criticado por tentar uma arbitragem entre os manifestantes e o governo local, numa ação vista como uma tentativa de garantir "a lei e a ordem" (ibid, p. 159). Alguns desses momentos de conflito são abordados por Sabaah Folleyan em *Whose Streets?*.

Há ainda um último comentário que consideramos importante para esse panorama do *Black Lives Matter*, e diz respeito às lideranças internas do movimento em suas diferentes formas. Como vimos, o movimento não é único e não pode ser resumido a uma única organização. Aliás, nos anos seguintes ao seu surgimento, foi criado o *Movement for Black Lives* como forma de abarcar o *Black Lives Matter* e

0912-story.html>. Acesso em: 17 nov. 2020.

⁴⁴ Tradução nossa.

outros grupos criados nesse contexto, reunindo também outras pautas. No entanto, como mostra Taylor, há muitos ativistas que rejeitam lideranças políticas e porta-vozes dentro do movimento, argumentando que, sem nomes do tipo, o porta-voz seria sempre o povo (ibid, p.175). De fato, embora muitas organizações antirracistas tenham surgido desde 2014, o Black Lives Matter é marcado por uma grande descentralização, que pôde ser observada novamente nos protestos de 2020. Isso talvez fique claro quando virmos que os documentários trazidos nos capítulos 2 e 3 raramente usam de figuras de autoridade para dar voz às pautas do *Black Lives Matter*. As pautas são muitas, mas a luta antirracista desse movimento é cada vez mais disseminada, e é cada vez maior o número de pessoas que assumem ela para si. Uma outra introdução ao *Black Lives Matter* poderia ir além de Baltimore (especialmente uma escrita em 2020), mas, como nosso corpus é limitado, escolhemos trazer eventos e reflexões referentes ao período abordado nos filmes.

1.3 Emmett Till, Rodney King, Eric Garner: discussões em torno de algumas imagens

Em agosto de 1955, o adolescente negro de 14 anos Emmett Till saiu de sua cidade Chicago e foi visitar os tios em Money, Mississipi, no sul do *Jim Crow*. Acusado de ter assobiado para uma mulher branca dentro de uma loja, Till foi, alguns dias depois, linchado e morto, em um crime que marcou a história dos Estados Unidos, principalmente por sua imagem⁴⁵. Durante o funeral de Till, em Chicago, seu caixão ficou todo o tempo aberto, a pedidos de sua mãe. Seu rosto, desfigurado, foi fotografado, e essa fotografia circulou o país em cópias da revista negra *Jet*, de certa forma funcionando como elemento catalisador para a inauguração e popularização do que viria a ser conhecido como o movimento dos direitos civis (HAROLD e DELUCA, 2005).

Houve, na disseminação dessa imagem, uma mudança significativa em relação às imagens de linchamento anteriores, brevemente discutidas na introdução deste capítulo. Enquanto as imagens dos corpos enforcados nas árvores descritas

⁴⁵ Optamos por não inseri-la na dissertação, embora seja uma fotografia até hoje amplamente disseminada, inclusive por *Let It Fall: Los Angeles 1982-1992*, de John Ridley (2017).

por Meeropol e Holiday eram propositalmente veiculadas pelos autores dos crimes como forma de gerar medo na população negra, afirmar uma masculinidade branca e uma preservação de uma decência tradicional frente a uma suposta selvageria, a disseminação da imagem desfigurada de Till, uma criança, foi autorizada e estimulada por uma mulher negra (sua mãe, Mamie Till), com o intuito de denunciar os horrores que ainda ocorriam no país. Dessa forma, a apropriação do conjunto produção, divulgação e discussão a respeito de uma imagem de uma violência racista (caracterizada dessa forma pelo acompanhamento de uma narrativa) foi exclusiva da população vítima dessas violências⁴⁶. E, se não foi a primeira vez que isso ocorreu, segundo Devery S. Anderson a imagem de Till foi a que suscitou mais debate e demonstrações de indignação à época (ANDERSON, 2017).

Outra imagem que consideramos emblemática e importante se nossa proposta é trazer um breve panorama da história da produção e circulação das imagens de violência racista nos EUA são os filmes que mostram as alterações durante o movimento conhecido como *sit-ins*, ocorridos mais notoriamente em Nashville entre fevereiro e maio de 1960. Como vimos, de acordo com Lerone Bennett Jr (1993, p. 256), dois tabus eram centrais na era das leis *Jim Crow*: as refeições e os casamentos interracialis. Portanto, tendo em vista o impedimento de que negros compartilhassem mesas e bancadas com brancos, estudantes e não-estudantes de Nashville e de outras partes do país fizeram os *sit-ins*, sentando-se em locais proibidos, como formas de protestos contra a segregação em bancadas de lanchonetes colocada em prática em diversas cidades do Sul à época. Em uma das imagens, reproduzida no início do primeiro episódio da série documentário *Eyes on the Prize*⁴⁷ (1987), jovens negros e brancos são agredidos por pessoas brancas, tanto de forma verbal quanto física.

Poderíamos falar de outros casos emblemáticos, como as fotografias que mostram os insultos a Elizabeth Eckhart e aos outros estudantes dos *Little Rock Nine* em 1957; as filmagens da repressão policial à primeira marcha de Selma a

⁴⁶ Consideramos ser importante ressaltar tal característica desse caso para fins de identificar o protagonismo do povo negro americano em sua própria luta.

⁴⁷ Série documental exibida no canal de televisão PBS entre os anos de 1987 e 1990, *Eyes on the Prize* faz um detalhado e rico panorama dos movimentos dos direitos civis. Ver mais em WILLIAMS, Juan. *Eyes on the Prize: America's Civil Rights Years, 1954-1965*. Nova Iorque: Penguin Books, 1988.

Montgomery em 1965; ou até mesmo a fotografia feita momentos após o assassinato de Martin Luther King Jr, em 1968. Todos esses casos e muitos outros seriam representativos das violências sofridas pelos manifestantes de diferentes tipos e estratégias, bem como mostrariam, como o caso dos *sit-ins* de Nashville mostram, a existência de uma ampla cobertura do movimento dos direitos civis por parte da mídia americana (branca e negra).

Figura 8 - Fotografia de um *sit-in* em Jackson, Mississippi



Fonte: The Philadelphia Enquirer⁴⁸

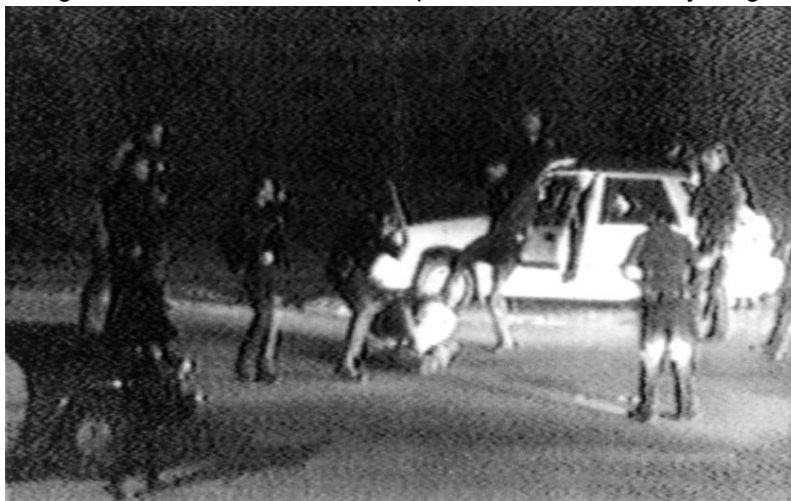
Mas eis uma diferença, que consideramos fundamental, entre Emmett Till e os casos documentados nos anos seguintes. A fotografia de Till é autorizada, controlada e estimulada por sua mãe. Não existiria, caso não houvesse a intervenção de Mamie. Nos casos seguintes, há um interesse midiático de cobertura dos eventos e há ainda, ao menos até o advento e popularização do vídeo portátil, uma certa centralização de sua produção em ambientes e técnicas profissionais. Como vimos na introdução desta dissertação, um símbolo dessa mudança foi a filmagem do espancamento de Rodney King, em 1991.

Quando George Holliday fez o registro do espancamento de King, o fez porque tinha uma câmera por perto. O barateamento do vídeo caseiro tornou possível o registro de um acontecimento corriqueiro dentro da comunidade negra norte-americana. Como vimos, a guerra às drogas iniciada nos anos 1970 passou a

⁴⁸ Disponível em: <https://www.inquirer.com/philly/news/nation_world/before-video-of-a-starbucks-arrest-images-of-lunch-counter-sit-ins-helped-launch-a-movement-20180417.html>. Acesso em: 21 nov. 2020

perseguir determinados tipos de droga de maior consumo por pessoas negras que por pessoas brancas. E o combate se deu através de muita violência. No capítulo 3, veremos documentários que traçam uma escalada de tensões raciais que culminou com a revolta resultante da absolvição dos policiais vistos espancando King em vídeo. A ineficiência do vídeo como prova torna-se, aqui, algo claro e amplamente discutido. Veremos ao longo do texto que essas discussões surgidas ou intensificadas em 1991 e 1992 retornaram e ainda retornam, com menção ao vídeo de Rodney King, como reação a outros casos de violência policial registrados por câmeras.

Figura 9 - Frame do vídeo do espancamento de Rodney King.



Fonte: Los Angeles Times⁴⁹

Um exemplo é o caso do assassinato de Oscar Grant por Johannes Mehserle, um policial do metrô da cidade de Oakland, nas primeiras horas do ano de 2009. Bob Egelko (2009) apontou algumas similaridades: em ambos os casos, a vítima era negra e o(s) réu(s) branco(s); em ambos os casos câmeras captaram o crime (dessa vez, um celular de uma passageira do metrô). E, embora Egelko tenha apontado diferenças (Grant morreu, King não, por exemplo), ele tinha o receio de que o caso tivesse desfecho parecido:

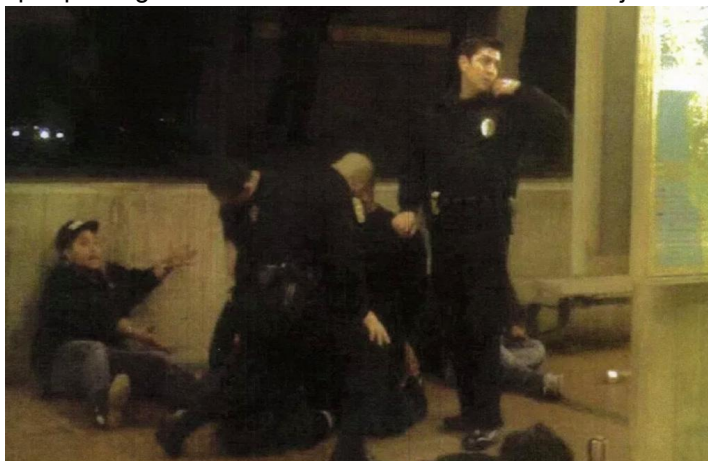
Como no caso de King, no qual o primeiro julgamento foi realizado no Condado de Ventura, uma cobertura midiática intensa e um sentimento de raiva por parte da população

⁴⁹ Disponível em: <<https://www.latimes.com/opinion/story/2020-06-11/rodney-king-police-misconduct-investigations>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

podem persuadir um juiz a transferir o caso Mehserle a outro condado (EGELKO, 2009).⁵⁰

Egelko ainda faz outra comparação quando diz que "como no caso de King, a culpa do oficial, se ele for a julgamento, será determinada não pelo que ele fez, mas pela avaliação dos jurados a respeito do porquê ele o fez" (ibidem).

Figura 10 - Frame de um dos vídeos do assassinato de Oscar Grant, filmados por passageiros do metrô de Oakland no dia 1º de janeiro de 2009.



Fonte: The Mercury News⁵¹

Bill Nichols (1994) diz que a imagem (o frame) de Rodney King é um exemplo em que o desastre televisionado excede o *tele-frame*⁵². Enquanto um desastre natural, por exemplo, cabe perfeitamente no *tele-frame* por representar algo sobre o qual só pode agir a simpatia e a caridade, em casos como os de King, "aqueles entre as ruínas têm outras necessidades, trazem outras demandas, levantam outras questões - se suas vozes podem eludir ou exceder o tele-frame" (NICHOLS, 1994, p. 18). Mais à frente, Nichols acrescenta: "O que o mundo isolado da tele-visão não pôde conter foi a ligação metonímica de Rodney King com uma comunidade muito maior. O que foi feito com ele havia sido feito com outros como ele" (ibid, p. 19). Como veremos no segundo e no terceiro capítulo, algo corriqueiro nos discursos dos documentaristas é o apontamento do que Nichols chama de ligação metonímica, o que nos leva a crer que as revoltas surgidas a partir do *tele-frame* (ou do frame do YouTube, Twitter etc.) possuem uma ligação com uma história maior que a da vítima.

⁵⁰ Tradução nossa.

⁵¹ Disponível em: <<https://www.mercurynews.com/2018/12/31/10-years-after-oscar-grant-reforms-a-movement-a-family-still-grieves/>>. Acesso em: 21 nov. 2020.

⁵² Termo usado por Nichols.

Cerca de um ano após a absolvição dos policiais acusados no espancamento de King, e portanto um ano após a série de protestos conhecida como *LA riots*, outro julgamento foi montado, em esfera federal, e dois dos policiais foram sentenciados a 30 meses de prisão. Para Nichols, a cobertura midiática ao longo dos dois anos teve como foco apenas o acontecimento, em "um mundo que só existe dentro de seu próprio frame." (ibid, p. 20)⁵³. Portanto, a escolha de não reconhecer a divisão de classe e o apartheid racial sintomaticamente inscritos no corpo de King (ibidem) poderia resultar em um iminente⁵⁴ esquecimento por parte da população norte-americana a respeito do caso.

O foco apenas no mundo contido nos frames do vídeo, e portanto não no que o excede, não foi algo exclusivo da mídia mas, segundo Nichols, determinante no resultado do primeiro julgamento. Ao fazer uma análise detalhada dos vídeos do tribunal e de outras fontes como relatos dos réus e matérias de jornal etc., Nichols conclui que "em casos como esse, o envolvimento de intersubjetividade e de múltiplas motivações que podem não ser conscientes, o frame interpretativo, e não a evidência visual, determina o escalonamento causal" (ibid, p. 26). Isso porque, para Nichols, o julgamento que resultou em absolvição envolveu, do lado da acusação, uma crença exagerada no vídeo como evidência, e, no lado da defesa, um trabalho intenso e repetitivo de interpretação.

Em 17 de julho de 2014, Eric Garner, um homem negro, foi morto pelo policial do departamento de polícia de Nova Iorque Daniel Pantaleo. O assassinato foi pego em câmera: vemos, no vídeo, um grupo de policiais imobilizando Garner, fazendo com que o mesmo caísse no chão. Ouvimos Garner repetir onze vezes as palavras "eu não consigo respirar" (*I can't breathe*). Um estrangulamento de cerca de 15 segundos matou Garner, e um júri decidiu por não indiciar Pantaleo, que só viria a ser demitido pelo departamento de polícia mais de cinco anos depois, em agosto de 2019. Dentro do contexto do *Black Lives Matter*, o vídeo do assassinato de Garner

⁵³ Tradução nossa.

⁵⁴ Nichols escreveu em 1994.

foi o primeiro a ganhar atenção nacional (BALTHASER, 2016). Os protestos de Ferguson teriam início menos de um mês depois⁵⁵.

Para Balthaser, há algo de diferente no vídeo de Garner que acabou por alçá-lo a um lugar que outros vídeos do mesmo período não chegaram: a narração de um homem, Ramsey Orta, que, enquanto filmava, dizia:

Mais uma vez a polícia batendo nas pessoas... [Garner] não fez merda nenhuma; ele não fez nada... vocês vão continuar em cima dele; tudo o que ele fez foi apartar uma briga; vocês vão prendê-lo por nada; tudo o que ele fez foi apartar uma briga... (BALTHASER, 2016).

Figura 11 - Frame do vídeo do assassinato de Eric Garner, filmado por Ramsey Orta no dia 17 de julho de 2014, em Nova Iorque



Fonte: ABC News⁵⁶

Para Balthaser,

a voz de Orta se recusa a permitir que as ações dos policiais sejam naturalizadas. Recusando-se a ver Garner como um agressor, ele insiste na inocência de Garner, colocando a violência que ele testemunha em um longo histórico de "policiais batendo em pessoas" (ibidem).⁵⁷

Os comentários de Orta, portanto, tentam negar a possibilidade da imagem ter como único foco as ações de Garner, retira o foco do corpo de Garner e o coloca nas

⁵⁵ Como veremos, surgidos a partir do assassinato de Michael Brown no dia 9 de agosto. Acreditamos que uma pesquisa futura poderia investigar o papel do vídeo do assassinato de Eric Garner na escalada dos eventos de Ferguson, dada a proximidade de ambos os acontecimentos.

⁵⁶ Disponível em: <<https://abcnews.go.com/US/investigation-eric-garner-death-ends-nypd-sergeant-docked/story?id=65096133>>. Acesso em: 20 nov. 2020.

⁵⁷ Tradução nossa.

ações dos policiais. Além disso, insere a vítima em uma comunidade, a partir de dois elementos de sua narração: no que ele indica a origem de Garner ("ele mora logo ali"), e na inserção daquela situação num histórico da comunidade negra.

Ou seja, a partir das duas breves análises trazidas logo acima, podemos ver uma grande diferença. Enquanto o debate em torno do espancamento de Rodney King entre 1991 e 1993, segundo Nichols, foi pautado apenas pelas imagens, e, portanto, acabou por ignorar aspectos históricos e sociais, todo o debate em torno do estrangulamento de Garner teve necessariamente que levar em consideração algo presente de forma clara no vídeo: uma interpretação, na hora, dos acontecimentos. No caso de Orta e Garner, não há apenas uma imagem de um corpo sofrendo uma violência, mas o testemunho de quem afirma conhecer a injustiça presente no ato violento. Essa é uma característica que veremos a seguir e que surge de forma organizada não só com o barateamento do vídeo portátil como das novas formas de circulação de imagens. É importante lembrar do acaso que gira em torno da filmagem de George Holliday para pensarmos em algo muito diferente: num momento em que a câmera do celular está a postos, esperando para ser usada.

1.4 Formas de produção das imagens

Nesse subcapítulo traremos algumas pesquisas que tratam da produção das imagens ao redor das quais essa pesquisa gira. Num primeiro momento, traremos uma pesquisa que define e gira em torno do conceito americano de *citizen journalism*. Depois, e a partir de uma reflexão surgida a partir da análise do conceito, traremos discussões a respeito das comunidades de registro organizado de violência policial conhecidas como *copwatch*. Por último, falaremos um pouco sobre as câmeras de vigilância, em especial as acopladas a uniformes e viaturas policiais e por vezes a carros de civis, conhecidas nos Estados Unidos, respectivamente, como *bodycameras* e *dashcams*.

1.4.1 Citizen journalism⁵⁸

Mary Grace Antony e Ryan J. Thomas publicaram, em 2010, um estudo sobre a recepção aos vídeos do assassinato de Oscar Grant, tendo como campo as seções de comentários desses vídeos, e como foco os comentários que faziam menção à filmagem do incidente. Trazemos uma breve descrição desse estudo e das questões levantadas nele. Antony e Thomas sugerem que aqueles atos de filmagem na estação Fruitvale seriam da ordem do *citizen journalism* que, segundo Bowman e Willis,

seria o ato de de um cidadão, ou um grupo de cidadãos, exercendo um papel ativo no processo de coletar, reportar, analisar e disseminar notícias e informações ... (para) providenciar informações independentes, confiáveis, precisas, amplas e relevantes, que uma sociedade requer (BOWMAN e WILLIS, 2010, p. 9)⁵⁹

Dessa forma, não só as pessoas que filmam os incidentes fazem parte do processo de *citizen journalism*, mas também as que estão inseridas nos processos de análise e disseminação dessas imagens (incluímos aí as diferentes articulações das mesmas), papéis tradicionais do jornalismo televisivo. Em sua pesquisa, Antony e Thomas destacaram os comentários que faziam menção à filmagem do assassinato de Grant e os separaram em dois grandes grupos: os que desaprovavam as filmagens e os que aprovavam. Dentre os comentários que desaprovavam as filmagens, estavam os que criticavam a baixa qualidade das imagens e os que criticavam a passividade dos que filmavam. No primeiro subgrupo de desaprovação, para Antony e Thomas, a frustração associada à reclamação a respeito da qualidade dos vídeos é indicativa de uma dependência dos formatos tradicionais e das estruturas narrativas convencionais (ANTONY e THOMAS, p. 1287). Outros comentários de desaprovação dizem respeito à ineficiência dos vídeos tanto na elucidação dos fatos quanto no eventual uso nos tribunais. Do outro lado estão os comentários que expressavam apreciação pelas filmagens (ao mesmo

⁵⁸ Optamos por não traduzir o termo para o português, por entender que "jornalismo cidadão" poderia soar como um termo que pudesse caracterizar um jornalismo responsável ou em sintonia com uma ideia de cidadania ideal, algo que não condiz com os significado original do termo em inglês, segundo a definição de Bowman e Willis.

⁵⁹ Tradução nossa.

tempo em que, como quase todos, criticavam a ação dos policiais), havia os que destacavam a importância das tecnologias de comunicação moderna (o celular, a câmera de celular e a internet) e a resposta rápida das pessoas que haviam filmado ao evento (ibid, p. 1289); os que defendiam ações diretas e até mesmo violentas por parte da população negra vítima de tais violências, especialmente dada a provável impunidade das ações que nem a evidência em vídeo seria capaz de evitar (como não evitou no caso Rodney King, em 1992); e por fim os comentários que louvavam cautelosamente o vídeo e sua realização, temendo pela segurança de quem filmou e postou, e sugerindo formas de autopreservação e resistência.

Para Antony e Thomas, o caso Oscar Grant é um argumento a favor da afirmação de Ronald Jacobs, segundo o qual as “mídias cada vez mais diversificadas e participativas são agentes potenciais de transformação social, e simultaneamente desafiam a dominação da mídia hegemônica inacessível e elitista” (JACOBS, 2010); corrobora a proposição de Donohue et al (DONOHUE G.A., TICHENOR, P.J. e OLIEN, C.N., 1995) de que a mídia de massa opera para preservar o status quo (visto que o incidente só teve cobertura dos telejornais quando tiveram início os protestos); é um argumento a favor do citizen journalism, que precipita uma reversão da prerrogativa da definição de agendas pertencente à mídia hegemônica; ilustra

como um único evento pode romper o tecido social ao reintroduzir injustiças passadas (especificamente, o espancamento de Rodney King em 1991) e ao levantar questões críticas a respeito da natureza do law enforcement em sua relação com grupos minoritários (ANTONY e THOMAS, 2010, p. 1292);

e demonstra “como a tecnologia pode empoderar o cidadão comum a desafiar as restrições impostas por figuras de autoridade tentando suprimir a verdade” (ibidem).

A partir da leitura desse estudo de Antony e Thomas, tão relacionado a um dos temas centrais da nossa pesquisa (os vídeos de violência policial racista), podemos enxergar o *citizen journalism* como detentor de algumas características que nos interessam na análise dos vídeos e de suas articulações. Primeiro: não há uma organização prévia do registro, mas o seu condicionamento pela tecnologia (o celular ou até mesmo a câmera de Holliday). Novamente chamamos a atenção para

o crescente barateamento e conseqüente ubiquidade da câmara de vídeo. Em segundo lugar, há um caráter de denúncia presente no ato do registro, fruto de uma indignação com uma injustiça testemunhada. Por último, como apontado por Antony e Thomas, há comunidades que recebem, interpretam e disseminam o vídeo, as quais também fazem parte do processo de *citizen journalism* atualmente.

A decisão de trazer esse conceito é, principalmente, para mostrar que não há somente um tipo de registro das imagens das quais essa pesquisa trata, e que são diferentes fatores que vão se fazer presentes não só nas imagens mas nas formas através das quais elas circulam, e, o mais importante para nossa pesquisa, nas formas em que aparecem e são interpretadas nas articulações dos documentários. Por exemplo: um documentário que trate de imagens características do *citizen journalism*, ou seja, registradas ao acaso, será diferente de um documentário que trate de imagens de produção organizada, ou seja, feitas a partir de diferentes processos existentes e pensados previamente. Essa produção organizada ficou conhecida como *copwatch*.

1.4.2 Copwatch

No capítulo 3, analisaremos em detalhes o filme *Copwatch*, de Camilla Hall (2017), que mostra as trajetórias de alguns homens que se organizaram em grupos de *copwatch* em diferentes momentos e cidades. Alguns deles o fizeram logo após terem filmado crimes que chamaram atenção do mundo todo, como Ramsay Orta, que filmou o assassinato de Eric Garner, e Kevin Moore, que filmou a prisão de Freddie Gray. Neste momento, no entanto, nos interessa investigar de que forma os registros dos coletivos de *copwatch* diferem do de George Holliday e dos vídeos feitos pelas pessoas que presenciaram o assassinato de Oscar Grant. Faremos isso a partir de Mary Angela Bock (2016).

Enquanto, nesses outros casos, o ato de filmar se deu pelo condicionamento da tecnologia (proximidade, facilidade de manuseio etc.) e pela indignação diante do testemunho, há outros elementos no *copwatch*. O testemunho não é acidental, mas parte de um processo de rotinização do registro de ações policiais. Bock fez um estudo etnográfico de grupos de *copwatch*, para entender melhor como agem e em

que consiste essa prática, cujos grupos tem como característica em comum a organização dos membros em patrulhas munidas de câmeras, com a finalidade de monitorar ações policiais para registrar e inibir eventuais abusos.

Para Bock, o *copwatching*

é uma atividade que envolve o corpo de forma parecida com o protesto; produz conhecimento civil, e atende aos interesses de estranhos. Portanto, qualquer estudo do movimento de garantia de responsabilidade policial também deve considerar as implicações para a cidadania na era digital (BOCK, 2016, p. 15).

A partir disso, consideramos duas coisas: há, como no *citizen journalism*, um componente de prática cidadã nessa produção de conteúdo. É um serviço prestado à comunidade. Mas há, também, a partir do momento em que os grupos se organizam e se apresentam como organizados, um elemento corporal, de presença, vigilância. Enquanto o testemunho acidental depende do ato de retirada do celular ou da câmera portátil de um bolso ou uma bolsa, algo de certa forma imprevisível para todos os atores presentes, o *copwatch* se anuncia e, geralmente, como veremos, tem como proposta o anúncio de sua presença, pois o registro não é o único interesse dos que o praticam.

Investigando o surgimento⁶⁰ do *copwatch*, Bock (2016) sugere que ele se dá em parte como uma resposta à crítica de que o jornalismo tradicional é mais leal às questões das elites que às questões da população. Para ela, há uma crença de que os jornalistas muitas vezes confiam nas instituições que deveriam vigiar e, do outro lado, uma confiança da polícia no jornalismo para a manutenção de uma boa relação das instituições com a população. A partir de uma pesquisa etnográfica que seguiu alguns grupos de *copwatchers* por cidades do sul dos Estados Unidos, Bock identificou que os membros tinham visões políticas diferentes, mas que

O *copwatching* parece surgir de um impulso antiautoritário, seja anarquista ou libertário, que geralmente desconfia das

⁶⁰ O *copwatch* como prática contemporânea está associado ao uso do vídeo na vigilância organizada de policiais. No entanto, podemos traçar sua raiz histórica nas práticas de acompanhamento de abordagens policiais por parte dos membros dos Panteras Negras já nas décadas de 1960 e 1970. Um estudo sobre essa relação poderia revelar como o ato de vigiar a polícia se comportou ao longo do tempo, e uma atenção especial poderia ser dada às transformações deste ato ao longo do surgimento da guerra às drogas e da nova política racista e segregacionista que teve início no momento em que o Partido era fundado.

instituições e abastece um impulso de monitorar individualmente atividades governamentais (ibid, p. 22).⁶¹

Façamos um apanhado das técnicas utilizadas pelos grupos de *copwatch*, assim como das formas de circulação e engajamento dos vídeos produzidos pelos grupos. Em primeiro lugar, é importante destacar um aspecto que diz respeito à linguagem dos vídeos: é aconselhável que todos consistam em planos abertos, longos e de múltiplos ângulos. Inferimos, a partir disso, que tal diretriz se dê por diferentes motivos. O plano aberto capta ou busca captar toda a ação em um aspecto espacial: nada ficará fora de quadro; a duração longa foge do que poderia não ser captado entre cortes: trata-se de um aspecto temporal; a regra para que haja múltiplos ângulos está relacionada a uma questão de perspectiva: a necessidade de que sejam evitadas contestações que acusem o vídeo de não mostrar a ação em sua totalidade - um argumento, diga-se, usado no tribunal que absolveu os policiais no caso Rodney King (NICHOLS, 1994). A multiplicidade de ângulos significa, também, que os *copwatchers* estão sempre em grupo. Isso, para Bock, além de ter resultados na clareza e a credibilidade no registro da ação policial, representa, também, proteção para os membros.

A proteção é elemento fundamental dentro do universo da prática do *copwatch*. Tanto que, em determinado momento, ela se desvencilhou do vídeo enquanto arma central, e se virou para a transmissão ao vivo. Aplicativos de celular como o *CopWatch*, ou até mesmo recursos de transmissão ao vivo mais conhecidos, como os do *Facebook*, *Instagram* e *Snapchat* são utilizados como forma de garantir que os registros estejam salvos no caso do policial ou dos policiais filmados apreenderem as câmeras/celulares. Estudos como os de SANDHU (2017), e NEWELL (2019) mostram que nem sempre as reações de policiais são amistosas ao ato de ser filmado. A utilização do *streaming*, portanto, garante a possibilidade de compartilhamento do vídeo, mesmo que os membros dos grupos estejam sempre inevitavelmente ameaçados.

As imagens dos vídeos, no entanto, não possuem visibilidade em grande parte de suas durações. Há uma espécie de ética na gravação contínua. E, se não é possível uma continuidade em uma tela exibidora para diversas câmeras

⁶¹ Tradução nossa.

simultâneas, respeita-se a duração do ato registrado. Portanto, em diversos momentos dos vídeos, a imagem é escura (porque as ações são majoritariamente noturnas) e trêmula (dado o movimento de câmeras que raramente tem estabilizador físico ou digital).

A respeito do vídeo de *copwatch*, há ainda uma coisa que julgamos importante para nosso interesse de investigação: a maior parte dos vídeos, segundo Bock, não contém qualquer violação por parte dos policiais filmados. Ora, a partir disso, dois propósitos do *copwatch* podem estar sendo cumpridos. Pode haver, como vimos, a inibição da violência e a intimidação causada pelo *ser filmado*, como pode haver também um efeito de uma imprevisibilidade atrelada ao risco de ser surpreendentemente filmado. Mas pode, também, não haver, nessa ausência de violações na imensa maioria dos vídeos, nenhum efeito causado pela prática do *copwatch*. E, portanto, a verificação de um suposto caráter de raridade na violação e na violência a partir de estudos como os de Bock poderia sustentar argumentos de que essas violações são excepcionais. Dizer isso, entretanto, significaria uma falha na compreensão dos objetivos do *copwatch*, que não pretende ser um estudo geral sobre as práticas policiais, mas um elemento de proteção comunitária.

1.4.3 A imagem da câmera de vigilância

Seguiremos falando das imagens que foram e são articuladas pelos documentários antirracistas produzidos no contexto do *#BlackLivesMatter*. Mas, antes de mais nada, façamos um esclarecimento. A ubiquidade da câmera do *citizen journalism* é aliada de uma forma de vigilância randômica: o transeunte, a testemunha acidental da violação racista (ou qualquer outra violação ou acontecimento considerado pelo transeunte digno de ser filmado para fins de denúncia). Portanto, aquela imagem é uma imagem de vigilância. Também o é a imagem de *copwatch*. Para além do propósito óbvio de vigilância presente no conjunto de diretrizes da prática, há, entre as traduções da palavra *watch*, vigiar, enquanto verbo, e vigilância, enquanto substantivo.

No entanto, escolhemos fazer, neste subcapítulo, uma distinção para esse outro tipo de imagem, porque está em seu próprio propósito, desde a sua concepção

até suas especificidades técnicas, seu posicionamento e seu uso, a ideia de vigiar as ações de policiais e de pessoas abordadas por policiais. Falamos das *body cameras* (câmeras de corpo) e das câmeras inseridas dentro das viaturas policiais.

Para Dru Letourneau, a decisão do júri preliminar em não indiciar o policial acusado pela promotoria (e por diversas testemunhas) do assassinato de Michael Brown, em 2014 - o estopim dos protestos de Ferguson -, poderia ter sido diferente caso o policial acusado, Darren Wilson, tivesse usado uma câmera atrelada a seu corpo (LETOURNEAU, 2015). Letourneau aponta, no entanto, um estudo conduzido pelo Fórum Executivo de Pesquisas Policiais (PERF), de Washington, que constatou que de 254 departamentos policiais que responderam a uma pergunta feita pelo fórum sobre a existência de *body cameras* em sua força policial, apenas 63 responderam de forma afirmativa (MILLER, TOLIVER E PERF, 2014).

O uso de *body cameras* e câmeras em viaturas não foi nem é implementado nacionalmente de forma universal. No entanto, a existência dessas imagens é significativa. Antes de seguirmos para os documentários dos capítulos 2 e 3, visto que já expusemos diversos tipos de imagens que eles abordarão, em específico as imagens características de um momento no qual emergiu o movimento que propusemos abordar⁶², façamos algumas reflexões a respeito desse último tipo de imagem trazido.

Surgidas seja para evitar injustiças seja para sustentar testemunhos de policiais, as câmeras foram e vêm sendo implementadas nas forças policiais americanas. Talvez tenham um objetivo humanitário, de correção de falhas identificadas no sistema (os casos de violência policial que acabam em impunidade), talvez façam parte de um sistema de vigilância mais amplo, com objetivos obscuros. Seja qual for o real objetivo por trás da implementação dessas câmeras, elas foram implementadas. Ao contrário dos outros tipos de imagem que vimos, seu caráter é mandatário ao seu autor: o indivíduo policial produz a imagem por ordens superiores. Não há, salvo em caso de alteração criminosa, ação do indivíduo no

⁶² Como no caso dos documentários feitos na década de 2010 sobre os *LA Riots* de 1992, muitas imagens produzidas pela televisão. Nesta dissertação, não nos aprofundaremos nesse tipo de imagem, amplamente estudada pelos estudos de comunicação (ver, por exemplo, REEVES e CAMPBELL, 1994).

registro da imagem. O descumprimento ou alteração do registro pode ter consequências legais.

No entanto, mesmo tendo em vista o caráter obrigatório do uso da câmera, não há muitas garantias quanto às imagens feitas. A ação fraudulenta é uma possibilidade, mas também o que está fora de quadro surge como algo a ser considerado ao nos depararmos com essas imagens. Como vimos, no *citizen journalism* e no *copwatch*, há o objetivo comum de registrar ao máximo a ação violenta, a injustiça, a violação de direitos. Na *body camera*, por exemplo, quando há violação por parte do policial, a imagem pode ser fruto de tentativas de registro mínimo da ação, ou até mesmo o não registro. Há a possibilidade de o autor agir a favor de si ao negar acesso a elementos importantes da ação. No caso das câmeras instaladas dentro de viaturas, o simples posicionamento do carro antes da saída do policial determina se a ação estará em quadro ou não.

Trazemos essas reflexões porque elas podem não estar presentes nos meios que articulam essas imagens. Acreditamos ser importante lançar olhares tendo em mente as formas de produção, o que incide sobre cada uma. Não há só a imagem, nem nessas nem em nenhuma outra imagem. Esperamos ter contribuído para o estabelecimento de um terreno propício para reflexões a partir dos documentários que analisaremos do próximo capítulo em diante.

Capítulo 2 - Movimentos e imagens contemporâneas

Sendo um movimento contemporâneo, o *Black Lives Matter* está constantemente sendo abordado pelo cinema em diferentes plataformas de exibição. Recentemente, Spike Lee estreou *3 Brothers* no programa apresentado por Don Lemon no canal de televisão CNN. No meio da cobertura dos protestos que aconteceram após o assassinato de George Floyd, no final de maio de 2020, Lee faz uma montagem simples entre três cenas: os estrangulamentos de Floyd em 2020, de Eric Garner em 2014 e de Radio Raheem, personagem do longa *Faça a Coisa Certa*, dirigido pelo próprio Lee e lançado em 1989. Neste curta *3 Brothers*, as três cenas se intercalam e deixam evidente que método e estrutura permanecem os mesmos 30 anos depois.

Está subentendido que Spike, naquele filme que tratava o racismo como elemento desestabilizador, anunciava a forma como esse racismo seria visto cada vez mais: através da violência policial. Então, se pensamos no vídeo de Rodney King como uma imagem que inaugura seu próprio tipo, talvez seja interessante percebermos que o cinema, mesmo quando não havia a facilidade do flagrante, colocava na tela visões dessas violências.

Como vimos na introdução desta dissertação, estabelecemos um recorte que termina em 2017, mesmo tendo em vista que, assim como *3 Brothers*, outros filmes estão sendo feitos nesse e sobre esse ressurgimento do *Black Lives Matter* à superfície do debate político nacional e internacional. Isso parte da crença de que esse ressurgimento traz consigo outras questões ainda não muito claras quanto às diferenças que podem ser estabelecidas com os anos da criação e popularização do movimento. É, portanto, uma questão de distância, não só para análise das manifestações mas do corpus. Falaremos, aqui, de um conjunto de filmes que se relaciona especificamente com os protestos de 2014 e 2015, que tiveram início em Ferguson e em Baltimore, respectivamente.

Essas reflexões, lançadas em sua maioria em 2016 e em 2017, dizem respeito àquele momento do *Black Lives Matter*, e entendê-las como imediatamente relacionáveis a 2020 é algo que desaconselhamos. É claro que nosso trabalho, como um todo, visa buscar e identificar relações e formações históricas de

fenômenos contemporâneos, mas não são relações que podem ser feitas de forma instantânea, especialmente para leitores com pouca familiaridade ao tema. Dessa forma, sugerimos que os protestos de 2020 sejam entendidos de outra forma, a partir de outros textos, e que, com esse entendimento sobre a especificidade desse momento, sejam feitas as ponderações sobre diferenças e semelhanças entre os momentos, embora saibamos que, como Spike Lee apontou, as imagens apontam mais continuidades que rupturas.

2.1 Vozes do levante: panoramas de duas manifestações

Talvez seja preciso retornar à Los Angeles de 1992 para ver um protesto antirracista que chamou tanta atenção quanto Ferguson. Essa atenção, como veremos ao falarmos de Los Angeles no capítulo 3, está visível com clareza na extensão da cobertura midiática dos protestos. No capítulo 1, passamos pelos eventos de Ferguson, que tiveram início em agosto de 2014 e, de formas diferentes, duraram até o final do ano, tendo consolidado a cidade como uma espécie de berço do *Black Lives Matter* enquanto materialização desse grito que desde junho de 2013 ocupava mais as redes que as ruas.

Certamente por conta disso, os documentários que se propõem a falar do *Black Lives Matter* passam por Ferguson, seja filmando na cidade, seja usando imagens do movimento. Nesse sentido, Ferguson se insere em uma linha do tempo de protestos que tem cidades como símbolo, e às quais nos referimos para tratar dessas manifestações. Cumpre o papel, também, de marco temporal, pois é a partir de Ferguson que as pautas desse *novo* antirracismo são conhecidas. De certa forma, então, por um tempo Ferguson e *Black Lives Matter* se confundem. Por isso, embora aqui venhamos a falar de um documentário que têm como objetivo fazer um retrato daquele agosto de 2014 – *Whose Streets*, de Sabaah Folayan (2016) –, todos os outros documentários deste capítulo uma hora ou outra trazem a cidade.

No entanto, não foi só essa cidade no subúrbio de St. Louis, no Missouri, que foi o centro ou o marco inicial de manifestações em grande escala. Como também vimos no capítulo 1, em abril de 2015, portanto menos de um ano após os protestos de Ferguson, um levante na cidade de Baltimore, no estado de Maryland, ocorreu

em reação ao assassinato do jovem negro Freddie Gray. Talvez por ter ocorrido em uma cidade com população cerca de 30 vezes maior que a das manifestações do ano anterior, em Baltimore as imagens dão conta de um dano ao patrimônio público e privado muito maior – dano que é abordado e questionado por vários filmes, como veremos –, e talvez por isso estejam mais próximas das imagens da Los Angeles de 1991. O filme que escolhemos para falar de um panorama dos acontecimentos de Baltimore é *Baltimore Rising*, de Sonja Sohn (2017).

Aqui, neste subcapítulo, embora tenhamos apresentado um dos objetivos como sendo o de fazer uma análise da forma com que esses filmes abordaram essas manifestações, lembramos que nosso objetivo geral de um ponto de vista analítico é, acima de tudo, investigar a presença das imagens de violência policial no documentário. E, aqui, é necessário que façamos uma distinção: enquanto é certo que as imagens que o *Black Lives Matter* traz de novo são aquelas captadas de forma amadora, por transeuntes ou *copwatchers*, elas certamente não são as únicas imagens de violência policial que caracterizam o movimento. A repressão às manifestações estão em vídeo e, portanto, não podem ser ignoradas. Em filmes que tem essas imagens de protestos no centro, aliás, essa distinção entre imagem de flagrante e imagem de cobertura é importante de ser apontada, e nossa investigação passa, também, por aí.

2.1.1 Ferguson

Aqui analisaremos *Whose Streets*, obra que se propõe a carregar a totalidade dos eventos de agosto de 2014 em Ferguson. Dirigido por Sabaah Folayan e lançado em 2017, *Whose Streets*, que não foi traduzido para o português e tampouco está disponibilizado no Brasil, é um filme que se mostra interessado no ativismo de Ferguson. Portanto, em vez de se debruçar sobre a morte de Michael Brown em detalhes, sobre a repercussão da morte fora daquele local, o foco está especificamente naquelas pessoas que viveram aquele período e que agiram de diferentes formas na luta por justiça. Não há menção a ativistas do *Black Lives Matter*, afinal, como vimos no capítulo 1, é justamente a partir de Ferguson que ele se materializa enquanto movimento de ocupação das ruas, e sua popularização na

cultura americana só ocorre a partir do final do ano, quando Darren Wilson e Daniel Pantaleo, assassinos de Michael Brown e Eric Garner, respectivamente, não são indiciados pelos júris de suas cidades. No entanto, o *Black Lives Matter* se faz presente no filme – portanto em Ferguson – em cartazes e, em alguns momentos, em gritos, cantos.

Nosso interesse, neste momento, está sobretudo no primeiro dos cinco capítulos do documentário, embora reconheçamos a necessidade de que o filme também seja abordado como um todo, visto que ao longo dos outros capítulos também tem pontos que consideramos importantes. Mas nesse primeiro capítulo é onde estão quase todas as imagens do filme que nos interessam: aquelas dos protestos de Ferguson – portanto que contém episódios de violência policial. Mas não só isso. É nessa meia hora inicial que o filme também traz reflexões – por ele mesmo ou por entrevistados – a respeito da imagem, e reflexões que entendemos como fundamentais para nossa investigação e para que abordemos o filme também em relação aos outros filmes que analisaremos neste capítulo.

Em primeiro lugar, é preciso lembrar que os protestos de Ferguson – a menos como ficaram conhecidos, em sua magnitude e imagens – não partem da filmagem, reprodução e viralização de um vídeo de violência policial. Partem porque são inicialmente protestos locais, de fatores que revoltam aquelas pessoas ali presentes, e que dizem respeito à forma como os policiais reagiram às primeiras manifestações. Tudo isso vimos no primeiro capítulo, portanto aqui daremos atenção a um componente imagético que está relacionado a um primeiro estopim. Como o filme mostra, imagens cumprem um papel importante naquelas quatro horas e meia em que o corpo de Michael Brown ficou estendido no chão. Uma série de vídeos e fotos da multidão que cercavam a cena do crime indicam uma imagem da violência consumada. Não é o ato violento que vemos, nem o corpo da vítima, mas o resultado desse ato no comportamento dos presentes – ou seja, a revolta e o luto –, assessorado por relatos de testemunhas.

Esse esforço de entender os vídeos de Ferguson anteriores aos protestos noturnos como vídeos de violência se mostra importante porque nega a essas imagens qualquer irrelevância. É certo que nega também o componente do flagrante, visto que o vídeo nada pode dizer sobre o crime por si só. Mas já não

entendemos que o vídeo-testemunha, embora importante, também se mostra insuficiente nesse aspecto de um ponto de vista jurídico? Dessa forma, talvez não seja uma essência de caráter probatório que caracterize a importância real da imagem de violência policial contemporânea, mas seu potencial mobilizador – seja ele realizado, como em todos esses casos sobre os quais estamos falando, ou não, como em muitos outros.

Figura 12 - Pessoas reunidas em torno do corpo de Michael Brown.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Por exemplo, o relato da mãe de Michael trazido por Folyan nas imagens carrega esse potencial mobilizador. Mas algo que esse relato mostra nos faz pensar sobre a visão que Folyan apresenta dos diferentes potenciais da imagem. Nesse vídeo captado no dia, a mãe diz que foi impedida de se aproximar do corpo de Michael, que só conseguiu afirmar que o corpo era dele porque pessoas que chegaram antes à cena e que haviam fotografado o corpo mostraram a ela as fotografias. A imagem, portanto, desempenhou diferentes papéis naquelas primeiras horas e nem todos eles disseram respeito a uma comoção mobilizadora, embora nenhum tenha sido o papel de testemunha do assassinato. *Whose Streets* não mostra um entendimento do vídeo como um elemento central e isolado dos eventos que o sucedem, produzido como aquela novidade disponível ao antirracismo. E talvez não o faça porque Ferguson traz a imagem de muitas formas diferentes. Isso nos leva a tratar documentários centrados nos eventos do *Black Lives Matter* com um método analítico ligeiramente diferente daquele que usaremos para tratar dos filmes que inserem essa imagem *nova* em uma história do racismo americano, por

exemplo. Aqui, é preciso fazer um esforço por achar e entender essas imagens, sob risco de confundi-las com não-imagens de violência ou, pior, com imagens de não-violência.

Um exemplo dessa violência em imagem trazida por Folayan é a forma com que os policiais de Ferguson trataram a cena do crime e as pessoas presentes. Ora, se o que leva a população negra de Ferguson a se revoltar contra a polícia e contra a injustiça cometida é não só o assassinato de Brown, mas também o descaso com seu corpo, o desrespeito ao memorial e a repressão dos protestos iniciais não-violentos com armamento militar (TAYLOR, 2016), as imagens desses acontecimentos devem ser vistas como imagens de violência policial. O argumento de que a violência dos protestos é provocada pela violência submetida aos protestos não-violentos é um dos pontos centrais do filme, e as imagens são colocadas como colaboradoras e talvez, neste momento, como provas extrajudiciais. Dessa forma, Folayan, ao longo da primeira meia-hora, propõe um contraponto a uma história que para ela e para os manifestantes foi muito mal contada. Começamos a traçar o papel da imagem amadora na formulação desse argumento.

Por todos esses cerca de trinta minutos iniciais, três tipos de imagem são usados: a que supomos ser a da equipe do documentário; a amadora, feita por manifestantes em diferentes momentos dos acontecimentos; e a de coberturas jornalísticas de emissoras como *CNN*, *MSNBC*, *ABC* etc. Há uma cronologia estabelecida no processo de apresentação das imagens. Num primeiro momento, as imagens televisivas, assim como as equipes, não estão presentes. Com isso, Folayan sugere que as imagens do início das manifestações bem como da transição da manifestação não-violenta para aquela que os noticiários, mais tarde, se interessarão, pertencem aos manifestantes – e ao documentário –, embora isso não signifique necessariamente que eram os únicos que estavam presentes. Dizemos isso porque essa construção, como qualquer construção narrativa, não pode ser entendida como incontestável. Só o que podemos fazer é enxergar e analisar o argumento presente, e esse argumento, já no estabelecimento dessa cronologia, diz que os eventos de Ferguson não foram transmitidos pelos noticiários em sua totalidade.

Há um comentário de uma manifestante que achamos interessante tanto pelo teor quanto pelo fato de ter sido trazido por Folayan imediatamente antes do surgimento das primeiras imagens televisivas. Aos 12 minutos e 30 segundos, ela diz: "Los Angeles 1992, isso é muito triste." No capítulo 3, falaremos mais sobre a presença das imagens dos *LA riots* de 1992 nos documentários contemporâneos e na memória coletiva do país. Aqui, há uma comparação clara, estabelecida não só imageticamente como também discursivamente. No que tange a imagem, está estabelecido pela manifestante que os incêndios, os saques e a repressão policial aproximam 1992 e 2014. Mas não só isso. Por que não Cincinnati 2001, ou Oakland 2009? Nesses 22 anos, outros protestos de cunho antirracistas ocorreram nos Estados Unidos. Mas as imagens – a de Rodney King e a dos protestos –, bem como seu ineditismo à época, fazem com que Los Angeles persista. E ao estabelecer essa fala no último instante antes das imagens da cobertura televisiva, Folayan faz outra comparação, dessa vez com a cobertura de 1992, que, como veremos no capítulo 3, trabalhou para a criminalização das manifestações e a desumanização dos manifestantes.

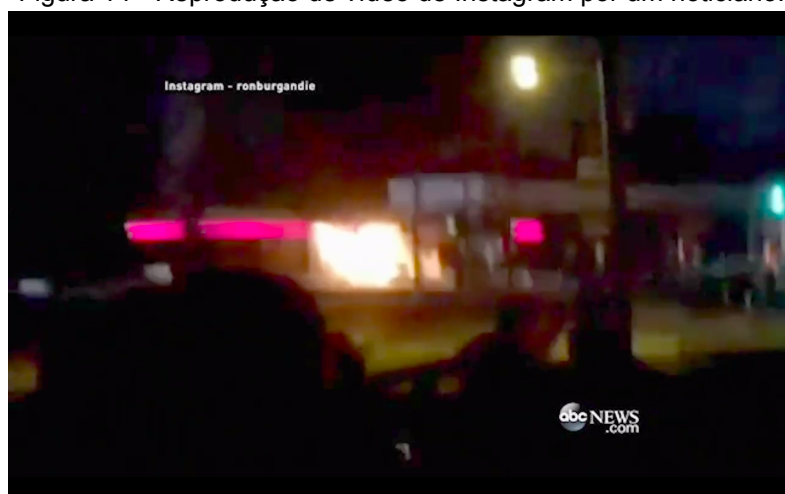
Tal como apresentada por Folayan, o foco da cobertura jornalística é o caráter violento e criminoso dos protestos. Refere-se a alguns manifestantes como "grupos de ladrões", mais tarde a outros como usuários de drogas. As imagens televisivas trazidas por Folayan são, em geral, de saques e de manifestantes jogando pedras na direção dos policiais, além das figuras dos jornalistas e apresentadores em seus estúdios tecendo comentários. No entanto, há uma escolha por parte do documentário que vale a pena ser discutida. Algumas imagens televisivas são amadoras, algo que pode ser visto graças a legendas que mostram que a imagem é reproduzida. O que isso nos diz a respeito daquele grande argumento de Folayan? Dentre outras coisas, que a imagem televisiva não é uma imagem da violência por parte dos manifestantes por conta de um limite de acesso temporal ou espacial a outros momentos e espaços do protesto. Em vez disso, a imagem é escolhida, e esse aspecto de seleção da cobertura jornalística se dá também através da montagem. Outras imagens além daquelas que foram reproduzidas existiam. No entanto, é através de um processo de seleção, vinculado a um discurso, que uma ou outra surge na cobertura.

Figura 13 - Homem sai pela vidraça quebrada de uma loja em Ferguson em imagem reproduzida por um noticiário.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Figura 14 - Reprodução de vídeo de Instagram por um noticiário.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

A partir desse momento, nos cerca de vinte minutos restantes dessa primeira parte do documentário, esse discurso televisivo é questionado de diversas formas pelos manifestantes e por Folayan, afinal é parte fundamental do argumento proposto. Nesse momento, dentro da cronologia dos eventos apresentada por Folayan, os protestos ocorrem face a um persistente risco de repressão: as imagens mostram muitos policiais e viaturas, bombas de gás lacrimogêneo sendo lançadas, barulhos de tiros de bala de borracha. Em paralelo, em outros momentos, posteriores aos protestos, o filme traz entrevistas com pessoas que estiveram nos protestos: Kayla, T. Dubb O., Dhoruba, Netta etc. Essas entrevistas corroboram e

complementam as imagens produzidas pelos manifestantes, e negam uma narrativa midiática de criminalização da manifestação.

Em determinado momento, um dos manifestantes narra o que pra ele é uma estratégia da polícia de se alinhar com a cobertura televisiva. Ele descreve uma espécie de *modus operandi*: a polícia acuava e provocava os manifestantes, o que gerava uma reação violenta, mas em defesa. Um "fotógrafo de combate", então, era chamado para captar esse momento e essas imagens viriam a ser usadas pela televisão em um discurso que descreveria um descontrole e uma selvageria dos manifestantes. A imagem televisiva, então, não é tratada em *Whose Streets* apenas como resultado de escolhas sobre o que filmar e o que selecionar para reproduzir no noticiário, mas como uma imagem que carrega em si uma invenção, que não seria sequer uma parte dos protestos, mas parte do processo de repressão sendo apresentada como parte dos protestos.

Podemos dizer que essa aliança entre polícia e o noticiário, apontada pelo manifestante, está alinhada com DONOGHUE, TICHENOR e OLIEN (1995), quando estes questionam a interpretação da mídia tradicional como "cão vigia" das instituições, e sugerem que, ao contrário, ela funcionaria como "cão de guarda" para grupos com poder e influência – grupos que teriam seus interesses defendidos pela polícia. Portanto, tal aliança, segundo os autores, mas também segundo ANTONY e THOMAS (2010), que trazem essas discussões para o caso Oscar Grant – contexto mais próximo do aqui abordado – é uma aliança real e não pode ser entendida apenas como pontual e presente apenas em Ferguson. Ao sugerir essa aliança, Folayan apresenta-se como alternativa para o acesso a uma totalidade negada e a imagens não-inventadas. Por isso, apesar de estar ali, filmando os eventos, lança mão de muitos vídeos captados por outros manifestantes, e os entrelaça com depoimentos de atores do processo. Em determinado momento, uma manifestante pergunta: "onde estão as TVs agora?"

É a partir da crítica a essa imagem fabricada articulada pelo discurso televisivo que Folayan segue com um projeto de busca por uma totalidade dos eventos de Ferguson. Nesse processo, como veremos no final deste capítulo, está a figura do *copwatcher*, dentre outros atores cujas histórias e experiências são determinantes, segundo Folayan, para que seja possível compreender os eventos

em sua real natureza ou em algo mais próximo disso. No entanto, já que no restante do filme não há imagens de violência como há nos primeiros 30 minutos, faremos apenas mais um comentário sobre uma cena que ocorre em determinado momento da quarta e penúltima parte do documentário.

Folayan parece interessada também na ausência da imagem, ao trazer o depoimento de um manifestante que, após participar de uma audiência pública convocada pela prefeitura para decidir sobre a reforma ou não reforma da polícia de Ferguson, e após ter se deparado com indicativos de que nada ou pouco seria feito, diz que essa é uma realidade que o acompanhará pro resto de sua vida: "quando tudo isso acabar e as câmeras forem embora, eu terei que viver essa realidade". Ou seja, o ativista e Folayan nos lembram que a presença da imagem supõe sua ausência. Ela não capta a realidade como um todo, podendo apenas buscar por uma totalidade do que tem acesso dentro de limites estabelecidos. Isso nos leva àquela realidade lida na imagem através da ligação metonímica (NICHOLS, 1994): porque não há imagem, a imagem exerce papel fundamental na corroboração das denúncias. No entanto, ela se ausenta.

Entendemos *Whose Streets* como um filme que traz uma consciência dos diferentes papéis da imagem amadora – contendo nela violências por parte da polícia ou não – dentro da contestação de um discurso da mídia tradicional produzido sobre os mesmos acontecimentos, ou parte deles. As ruas, afinal, pertencem às pessoas daquele lugar, e a desconsideração das imagens produzidas por elas, e, em seu lugar, o uso de imagens a serviço de um discurso característico de um projeto defensor da propriedade e portanto da repressão policial, são processos a serem combatidos. Folayan propõe uma contribuição a esse combate.

2.1.2 Baltimore

Como vimos, no dia 12 de abril de 2015, Freddie Gray, homem negro de 25 anos, foi preso por policiais em Baltimore, no estado de Maryland e, poucos dias após ter sofrido uma fratura na espinha dorsal durante o trajeto na viatura, acabou morrendo. Os protestos que se seguiram duraram até o início de maio. Na sucessão de eventos que passou a caracterizar a materialização do *Black Lives Matter*, Taylor

trata este momento de forma diferente da que trata Ferguson. Para ela, se paralelos históricos tivessem que ser traçados, Ferguson encontraria semelhanças com o sul do Jim Crow – portanto segregacionista, com um aparato comandado por pessoas brancas excluindo pessoas negras de participação na sociedade – e Baltimore com o período do surgimento e consolidação de uma elite política negra em cidades com população negra expressiva (TAYLOR, 2016, p.77).

Essa compreensão de Taylor, da qual compartilhamos, é visível, embora isso não signifique que é comprovada, ao assistirmos a *Whose Streets?* e a *Baltimore Rising* com qualquer objetivo comparativo que seja. Isso não se dá apenas pelo fato de as forças policiais no filme de Sonja Sohn serem majoritariamente negras, mas também no fato de que os temas e o desenrolar de suas discussões são diferentes. É claro que não podemos, no entanto, estabelecer nenhum dos dois documentários como retratos fiéis das realidades que dizem apresentar. Nesse sentido, adotamos um ceticismo. Mas se concordamos com aquela compreensão, devemos tratar os documentários de formas diferentes, porque falam, independente de suas abordagens, de contextos diferentes, embora pertencentes àquela mesma sucessão de eventos tão usualmente aceita (Ferguson-Baltimore). Portanto, consideramos importante e necessário que um entendimento do *Black Lives Matter* como um movimento plural reflita em análises que considerem essa pluralidade.

Reconhecemos uma repetição: trouxemos, ao longo da dissertação e de formas diferentes, alguns argumentos sobre a insuficiência do vídeo como impedor de uma injustiça. Mais ainda: expusemos que o vídeo tampouco é suficiente para explicar uma realidade. Portanto, um caminho possível para uma articulação do vídeo é tomá-lo apenas como ponto de partida, visto que ele não exige ser discutido em todos seus frames, ângulos, características. Tratamos de escolhas e, em *Baltimore Rising*, o interesse está sobretudo no que veio após o vídeo do assassinato de Freddie Gray, mas não só isso. O interesse está nos meses seguintes aos protestos, apenas. Vemos o vídeo uma só vez, e os protestos por poucos minutos. E talvez seja por isso que Sohn tenha feito um filme que ajuda a entender o *Black Lives Matter* enquanto movimento organizado. Ao contrário de *Whose Streets?*, "black lives matter" é, em *Baltimore Rising*, uma frase recorrente. Como vimos, é exatamente isso que aquela cronologia sugere: que a frase e o

movimento teriam se consolidado na cultura americana entre dezembro de 2014 e abril de 2015 (TAYLOR, 2018, p. 117).

Buscaremos demonstrar de que formas podemos compreender o fato do vídeo da violência sofrida por Gray estar apenas no início, a partir de uma análise mais abrangente do filme. Em um primeiro momento, enxergamos, como já foi falado, uma visão da insuficiência do vídeo, de caráter prático, jurídico. O vídeo não é apresentado como tendo sido discutido como prova do crime. Ora, como poderia, se não mostra de fato o assassinato de Gray, mas sim momentos anteriores? No entanto, mesmo assim, ele faz parte do estopim. Queremos dizer, com isso, que a imagem fixa o acontecimento da injustiça mesmo não trazendo em si a violência central que caracteriza a injustiça, algo que podemos elaborar um pouco mais.

Tanto *Whose Streets* quanto *Baltimore Rising* tratam de protestos que partem do contato de uma comunidade com um caso de violência policial racista. Mas ambos tem em comum a imagem, o que nos faz pensar que essa imagem exerceu papel importante no estopim dos protestos. No entanto, não são imagens que mostram, em si, o que chamaremos do ato de violência central protestado – mesmo que tenhamos a compreensão que os protestos acontecem por fatores que vão muito além desse ato. Não podemos encará-las como encaramos aquelas imagens que mostram de forma clara o crime, como as de Rodney King, Oscar Grant, Walter Scott, Eric Garner, George Floyd etc. Isso, como vimos quando falávamos de *Whose Streets* e a imagem das pessoas em torno do corpo de Michael Brown, nos leva a pensar que talvez o mais importante na imagem seja sua própria existência enquanto confirmadora de uma cena que indica a ocorrência de uma injustiça.

No caso de Ferguson, o descaso dos policiais com o corpo de Michael Brown, assim como a narração das testemunhas que estavam presentes no momento do crime, são elementos presentes nas imagens – e Folyan nos mostra isso. No caso de Baltimore, o elemento que consideramos importante é o que cria uma contradição com a morte de Gray: não há, na imagem, a *causa mortis*, portanto ela revela que a injustiça perdurou na viatura, tornando desnecessário que se visse o crime em vídeo, afinal, porque Gray morreu, sabemos que ele ocorreu. Pensemos a imagem de violência policial, então, de forma ampla, como Sabaah Folyan e Sonja Sohn o fazem, afinal, os vídeos relacionados aos estopins, mostrados no início de cada

filme, são vídeos que tangenciam o ato violento, e mesmo assim tem colocado em prática seu potencial mobilizador, pela reprodução, repetição, viralização e articulação.

Figura 15 - Frame do vídeo da prisão de Freddie Gray



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

É necessário que, também, ao mesmo tempo em que apontamos o papel do vídeo nestes acontecimentos, seja feito um esforço de relegá-lo a um plano de tomada de conhecimento a partir dessa fixação imagética da injustiça. Com isso, deixamos claro que entendemos os protestos ocorrem não porque *existe* o vídeo, mas porque ele *confirma* a existência da injustiça, e também porque soma ao testemunho enquanto produto articulável, compartilhável, reproduzível etc. Esperamos que, a partir disso, consigamos entender melhor que a forma como Sohn escolhe apresentar o vídeo da prisão de Freddie Gray não simboliza necessariamente um descaso. É preciso ter uma compreensão ampla do papel do vídeo e dos fatores que contribuíram para o início dos protestos de Baltimore para que esse entendimento se consolide.

Como vimos, o vídeo da prisão de Freddie Gray fixa o acontecimento da injustiça, porque é articulado em uma imagem que pode passar pelo processo de viralização. No entanto, em *Baltimore Rising*, sequer a morte de Freddie Gray é tratada como causa para os protestos: "O incidente de Freddie Gray não foi a causa do levante. Provavelmente foi só a gota d'água.", diz o Coronel Melvin Russell, em determinado momento. Isso nos ajuda a entender melhor os casos de violência

como estopim, algo defendido por Taylor quando ela diz que "historicamente, incidentes de brutalidade policial tipicamente foram faíscas para levantes Pretos, mas eles são a ponta do iceberg, não a totalidade do problema." (TAYLOR, 2016, p. 10)⁶³. Essa é uma compreensão que Sohn trabalha ao longo de *Baltimore Rising*, e que nos confronta com percepções que podemos ter a respeito da relevância do vídeo dentro desse processo. Ajuda-nos a enxergar seu papel.

Resumidamente, podemos dizer que o filme trata de um processo de reconstrução da cidade de Baltimore nos meses seguintes ao levante de abril e maio de 2015. Não uma reconstrução em termos materiais, de prédios e casas incendiadas, mas da comunidade negra em sua relação com a cidade. Nesse processo, dois grupos de ativistas são retratados. De um lado, os liderados pelo ativista Shadow costumam uma aliança com Kevin Davis, o chefe de polícia, e se comprometem a tentar evitar novos protestos violentos caso os policiais que mataram Freddie Gray fossem inocentados, em troca do comprometimento de Davis em lutar junto à prefeitura por melhorias para a população negra. Do outro lado, o grupo dos ativistas Kwame Rose e Makayla Gilliam-Price se articula para fazer novos protestos, o que leva a uma perseguição da polícia e da justiça a Kwame.

O filme, portanto, trata também de uma expectativa, que é também da imagem. Ocorreria um "novo abril" após os policiais serem inocentados? Veríamos novas imagens de protestos, ou a aliança de Shadow com Davis, que parte de uma confiança mas também de um cansaço, teria sucesso em evitar um novo levante? Nesse sentido, um espectador que tivesse contato pela primeira vez com os acontecimentos de Baltimore através do filme de Sohn, tendo conhecimento do ocorrido em 1992, talvez pudesse supor que seria o veredito de inocência que levaria a *riots*. *Baltimore Rising* mostra como essa inversão foi possível, visto que o "novo abril" não acontece. No entanto, nesse processo, ele nos mostra algo sobre a pluralidade das organizações e posicionamentos que é uma característica do *Black Lives Matter* enquanto movimento (TAYLOR, 2016), e portanto é valioso para uma compreensão do mesmo em seu processo de formação.

Há ainda algo que consideramos importante de ser comentado sobre *Baltimore Rising*. Sohn, ao contrário de Folayan, dá voz a diversos policiais, que

⁶³ Tradução nossa.

encaram a realidade da cidade em sua relação com a polícia de formas diferentes entre si e entre si e os diferentes ativistas antirracistas retratados. Ao final do filme, uma das personagens policiais comemora a absolvição de mais um dos seis policiais acusados de terem matado Freddie Gray. Logo após a comemoração vemos, em um depoimento, essa mesma policial dizer que esse caso não é um daqueles casos de violência policial que são vistos pelo país. O que possibilita essa afirmação, ora, é que o momento da morte de Gray é absolutamente inacessível. Retomamos, então, a importância da imagem também enquanto prova da injustiça. Nos próximos textos, falaremos sobre articulação da imagem de violência policial enquanto imagem do ato central protestado.

2.2. As imagens de violência policial nos filmes

Nesta seção, selecionamos três filmes que não necessariamente tem o *Black Lives Matter* como tema central, mas que, no processo de abordá-lo, fazem uso de imagens de violência policial. Nosso interesse estará menos numa análise do discurso antirracista dos filmes, embora nos aventuremos por análises do tipo, do que na presença dessas imagens nos processos de articulação desses discursos. Isso porque não encaramos essas imagens, nesta dissertação, como imagens dadas, inquestionáveis, transparentes, mas como novas e, por pertencerem cada vez mais à contemporaneidade, importantes como objeto de investigação. O cinema, em seu potencial articulador de imagens, faz uso desses vídeos e fotos de violência, e esse não é um fato que tratamos como orgânico. Não é porque as imagens existem que o cinema necessariamente as abordará. Portanto, nesse processo de abordagem, há escolhas. São essas escolhas que buscaremos investigar.

Em um primeiro momento investigaremos uma discussão sobre a ética da articulação dessas imagens, presente nos minutos finais do filme *A 13ª Emenda*, de Ava DuVernay (2016), para tentar pensar se é possível questionar essa articulação apresentando questões da ordem da representação e, se é, que estratégias DuVernay nos apresenta para enfrentar essas questões. Em seguida falaremos de *Eu Não Sou Seu Negro*, onde Raoul Peck, seguindo escritos de James Baldwin e tratando esse último como co-autor do documentário, traz imagens de violência

policial em articulação com discursos de Baldwin para refletir sobre o enfrentamento da sociedade americana com os efeitos de séculos de racismo. Por último, falaremos de *Stay Woke*, de Laurens Grant, filme que reflete sobre a importância das redes sociais no processo de circulação e articulação da imagem de violência, em um esforço de dar conta do *Black Lives Matter* em todos ou quase todos seus eventos, manifestações, pautas etc.

2.2.1. Reflexões sobre ética⁶⁴: morte e vida em A 13^a Emenda

Antes de tudo, esclareçamos e lembremos alguma coisas sobre o que é o projeto de DuVernay. Calcado nos estudos de Michelle Alexander sobre o sistema prisional como sendo responsável por uma espécie de nova segregação agora vigente nos Estados Unidos⁶⁵, o documentário consiste em uma série de entrevistas amarradas por imagens de arquivo, letrados e canções de protesto, cobrindo 150 anos de história⁶⁶. Argumenta que, a partir do final da década de 1960, sobretudo a partir do governo Nixon, a Guerra às Drogas – intensificada com Reagan – e um crescente sistema prisional privado, aliados a uma série de leis criadas por lobistas e a discursos midiáticos racistas acabaram por criar um cenário que, com mecanismos diferentes daqueles do *Jim Crow* pré-1965, reinaugura ou perpetua a segregação racial no país.

Para traçar esse histórico, o filme faz um apanhado histórico do sistema segregacionista anterior (o *Jim Crow*) e da luta que pôs fim a ele. Nesse sentido, lança mão da articulação de imagens de arquivo de diversas épocas com discursos daquelas épocas, sobretudo os de Martin Luther King. Mas em um esforço de aproximar a ideia de um racismo institucional anterior aos anos 1970 com o racismo atual, DuVernay também articula imagens de violência contemporâneas com outras, principalmente dos anos 1950 e 1960. Um exemplo é a sequência que traz o discurso feito por Donald Trump em um comício em 2016⁶⁷, que acaba por incentivar

⁶⁴ Aqui, em vez de buscar outras críticas que, como vimos na introdução, existem e são importantes, vamos investigar a questão ética como apresentada pelo filme, e como o filme lida com a questão.

⁶⁵ Nos referimos a ALEXANDER, 2018.

⁶⁶ O documentário foi lançado em 2016, mas as filmagens aconteceram em 2015, quando a 13^a Emenda, de 1865, completou 150 anos.

⁶⁷ Na época de realização do documentário, Trump era candidato à presidência.

agressões a pessoas negras presentes – cena que vemos em *raccord*⁶⁸ com uma cena em que um homem negro sofre agressões muito parecidas em Little Rock, no Arkansas, durante o período famoso pela entrada de estudantes negros em uma escola recém-dessegregada, em 1957. Como nosso objetivo, nessa dissertação, é tratar daquelas imagens de violência policial que marcam esse período no qual o filme é feito, vamos nos ater à análise da forma como o filme aborda esses vídeos.

Os minutos finais de *A 13ª Emenda*, quando DuVernay insere uma sequência de imagens contemporâneas de violência policial, estão alinhados com uma ideia geral que muitos documentaristas compartilham: a de que a imagem carrega um potencial de transformação, seja essa transformação a nível pessoal ou social. Junto a isso, há uma crença no estado imagético da denúncia como elemento potente no ato da própria denúncia; que a imagem apresenta uma possibilidade de elevar o testemunho a um nível de quase prova; e que, mesmo que porventura não sirva juridicamente como uma, ainda detém de um poder de convencimento e de comoção a nível pessoal. Essa crença está dada e opera sobre toda articulação antirracista dessas imagens. Porém, DuVernay nos mostra que talvez aceitar essa crença como imperativa ao antirracismo seja um erro. E nos traz, brevemente, argumentos que corroborem essa necessidade de ponderação.

Através das falas de dois entrevistados, um dilema é estabelecido. O primeiro deles, Cory Greene, ex-detento, diz que a reprodução da imagem de violência corre o risco de estabelecer a imagem do corpo negro como um corpo morto e que o excesso não é saudável, e, nesse sentido, pode ser danoso. Imaginamos que por isso ele queira dizer que, com a repetição dessas imagens, a imagem do corpo negro passaria a ter uma associação cultural com a imagem de um corpo morto, limitando, é claro, os potenciais imagéticos desse corpo dentro de um imaginário, e portanto perpetuando estereótipos, e o próprio sofrimento cotidiano das comunidades. Porém, do outro lado, em um momento diferente em termos de filmagem da entrevista, porém aproximado pela montagem, a ativista Gina Clayton argumenta que o Movimento dos Direitos Civis só passou a ter adesão massiva

⁶⁸ Recurso de montagem que consiste, nesse caso, no plano posterior trazendo um movimento ou ação que dá uma ideia de continuidade em relação ao anterior. Na cena em questão se dá através de cortes entre um plano com empurrões de apoiadores de Trump em pessoas negras e um plano com empurrões semelhantes de um homem branco em um homem negro nos anos 1960.

quando imagens de certos acontecimentos passaram a ser vistas. Essas imagens, portanto, teriam chocado uma parcela da população nas décadas de 1950 e 1960, assim como as imagens contemporâneas teriam chocado as massas que aderiram ao *Black Lives Matter*, o que demonstraria esse potencial inerente a essa denúncia imagética, e isso validaria a reprodução desses vídeos.

Mas essa reprodução não seria automática, segundo Clayton, e DuVernay parece concordar com isso, como se vê na sequência seguinte. Para Clayton, seria necessário que a família da vítima vista no vídeo autorizasse a reprodução. Então, tendo estabelecido essa linha de raciocínio que parte do reconhecimento do problema da reprodução da imagem de violência e chega a uma solução – a permissão das famílias – que se adeque à aceitação daquele potencial político inerente, DuVernay toma duas decisões que visam apaziguar ou estabilizar a questão, ao mesmo tempo em que reconhecem sua importância.

À primeira decisão cabem alguns comentários. DuVernay coloca em sequência os vídeos dos assassinatos de Oscar Grant, Eric Garner, Tamir Rice, Sam Dubose, Freddie Gray, Jason Harrison, Laquan McDonald, Eric Courtney Harris e Philando Castile. Portanto, não são vídeos que necessariamente estiveram diretamente conectados com o surgimento do *Black Lives Matter*⁶⁹. Por exemplo, Oscar Grant, como vimos no capítulo 1, foi morto nas primeiras horas do ano de 2009, cerca de 5 anos antes do surgimento do movimento. Mas há algo na divulgação dessas imagens que caracteriza a decisão que queremos investigar: junto de todas elas está um letreiro que diz que a família da vítima permitiu a exibição da imagem. DuVernay, portanto, escolhe um caminho em uma busca pela superação do dilema ético que apresentara momentos antes. Com isso, de certa forma valida ambas as proposições: a de que há um risco cultural na repetição do corpo negro como corpo morto, e a de que há uma importância política histórica nessa repetição, que ainda pode cumprir um papel importante no antirracismo. Como essa segunda proposição, ciente que o uso da imagem deve ser ético, carrega consigo mesma uma sugestão de adequação a uma articulação ética – a permissão da família –, DuVernay decide por segui-la.

⁶⁹ Como vimos, as maiores manifestações do período giraram em torno dos vídeos de Eric Garner, Michael Brown e Freddie Gray.

Mostrando mais uma vez estar de acordo com ambos os lados do dilema ético apresentado, DuVernay decide terminar o filme com fotografias de pessoas negras felizes, ao longo dos créditos finais. Crianças sorrindo, famílias em seus cotidianos drasticamente diferentes daquela realidade cruel que toma parte da vida da população negra do país e que o filme se dedica a apresentar.

Figura 16 - Frame do vídeo do assassinado de Eric Garner com letreiro indicando que houve permissão por parte da família



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Figura 17 - Uma das fotografias dos créditos finais de *A 13ª Emenda* que mostram imagens de pessoas negras em momentos felizes



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Essa escolha é claramente em resposta àquele risco do âmbito da representação, portanto uma escolha que está relacionada não a um contexto, ou à realidade apresentada pelo filme, mas antes de tudo, por uma proximidade narrativa

e temporal, ao filme em si. É a conclusão de uma decisão que para DuVernay é incontornável: a de mostrar as imagens de violência, especialmente as contemporâneas. Mas ambas as decisões, como veremos, colocadas à luz do contexto, nos dizem mais sobre uma questão ética que opera sobre o fazer documentário do que uma que estaria relacionada às formas através das quais essas imagens são conhecidas e aos lugares por onde são reproduzidas e repetidas.

Essas imagens contemporâneas, que surgiram sobretudo no contexto do *Black Lives Matter*, circulam em âmbito virtual e é nessa circulação que surge a comoção que desencadeia na manifestação. É quase sempre nas redes sociais que elas surgem, são compartilhadas, viralizam. Trazemos um exemplo. Mary Grace Antony e Ryan J. Thomas dizem que a trajetória do vídeo do caso Oscar Grant, em 2009 – abordado no capítulo 1 –, pode ser usada como argumento a favor de que há uma recente reversão da prerrogativa de definição de agendas, até então pertencente à "mídia cão de guarda." (ANTONY e THOMAS, 2010) Ou seja, se antes o conhecimento do fato através do vídeo se dava a partir da televisão ou de outros canais da mídia tradicional⁷⁰, agora esse conhecimento acontece em fontes secundárias de informação.

Mas, quando as imagens surgem na televisão, elas fazem o caminho inverso, e, chegando às redes, seguem o processo de reprodução/repetição. Aqui, já que estamos tratando das imagens escolhidas pela cineasta, vamos nos ater às imagens conhecidas, que foram compartilhadas, que viralizaram. Com isso, perguntamos: nesses processos virtuais, há necessariamente uma ação familiar no sentido de permissão ou proibição da reprodução das imagens de seus entes sofrendo violências? Caso, em determinado caso, as imagens só sejam reproduzidas com o consentimento da família, esse caso não pode ser entendido como exemplo de um *modus operandi*. Quando falamos em redes sociais, é importante que as entendamos como fundamentalmente livres de amarras éticas do tipo, e aqui não nos cabe fazer juízo de valor a respeito desse fato. No entanto, sugerimos que, sobre esses meios originais e/ou principais onde ocorre a reprodução da imagem de

⁷⁰ Como no caso Rodney King, em 1991, que, segundo Antony e Thomas, é uma injustiça passada reintroduzida em 2009 pelo vídeo de Oscar Grant (ibidem).

violência, não opera qualquer espécie de questão ética determinante e, se no meio do processo entre registro e reprodução questões do tipo surgem – se a família da vítima autoriza a reprodução da imagem, por exemplo – na forma como o vídeo é conhecido essa resolução não está apresentada. No entanto, DuVernay a apresenta.

Isso nos leva a pensar que DuVernay entende o documentário como um meio necessariamente menos livre em sua relação com tais imagens. Mas ser *menos livre* não está aqui em um sentido limitador, censor. E sim num sentido que evidencia uma consciência e uma valorização dos apontamentos que trazem a problemática que envolve a reprodução da imagem. DuVernay entende que ali, no documentário, é necessário não só que essa problemática seja superada, mas que o processo de superação esteja evidente para que a problemática também esteja. Com isso, vemos que, em *A 13ª Emenda*, certamente um dos mais importantes dentre os documentários antirracistas da década, as imagens de violência policial são articuladas de forma diferente de sua articulação originária, que é livre e preocupada acima de tudo com a urgência da denúncia. Assim, talvez seja interessante entender essas imagens como detentoras de um outro tipo de urgência, passado o tempo da denúncia específica, aquela que diz respeito àquela vítima que está no vídeo. Se levarmos as discussões apresentadas por DuVernay como base, essa nova urgência seria a da compreensão do pertencimento dessas imagens a um contexto e a uma história. E, sobre uma apresentação dessa nova urgência, questões éticas poderiam e até mesmo deveriam existir.

Há outros documentários, como veremos, que articulam a imagem de forma diferente, e, de certa forma, abordam questões éticas diferentes das abordadas por DuVernay. Um exemplo é *Eu Não Sou Seu Negro*, de Raoul Peck, onde há um foco importante em processos de construção de imagem, onde a imagem de violência policial é inserida pontualmente.

2.2.2 A imagem na construção da imagem: reflexões a partir de *Eu Não Sou Seu Negro*

O trabalho de Raoul Peck em *Eu Não Sou Seu Negro*, documentário lançado em 2016, é admitido no filme como um trabalho em conjunto com James Baldwin,

escritor consagrado morto em 1987. Isso porque parte de um texto escrito por Baldwin – e descoberto por Peck – em que ele esboça um livro que contaria a história do racismo americano a partir da vida de três de seus amigos: Martin Luther King Jr., Medgar Evers e Malcolm X, os três mortos por conta de seus trabalhos como lideranças antirracistas e revolucionárias. No entanto, nesse processo, Peck não propõe apenas que seja feita uma reconstituição desse esforço, ele entende o texto como importante para o antirracismo contemporâneo, e seu trabalho principal é o de atualizá-lo. Para COSWOSK e SALGUEIRO (2018), "Peck descobriu como a percepção de Baldwin sobre a realidade estadunidense, nos anos 1960 e 1970, ainda exibia seus resíduos no contemporâneo" (p. 38).

Embora Peck também pareça querer passar uma ideia de que racismo contemporâneo não só é construído historicamente como é detentor de uma proximidade com aquele racismo sobre o qual era falado mais de 50 anos atrás, o projeto de Peck não é o de uma reconstituição de fatos, leis, decisões políticas, eleições, sistemas sendo construídos, ao contrário de DuVernay. *Eu Não Sou Seu Negro* traz, dentre outras propostas, uma que se mostra central: investigar uma construção tanto de uma normalidade branca quanto do negro enquanto problema a ser lidado pela sociedade americana. Esse projeto, que parte, na verdade, de Baldwin, não só naquele texto mas em diversos discursos e entrevistas dados por ele trazidos por Peck, visa argumentar que essas imagens são invenções e evidenciar o que contribuiu para a consolidação de uma aceitação dessas invenções, além do que isso implica para o negro mas também para a sociedade americana como um todo. A imagem de violência policial, de certa forma, está presente em sua inserção na cultura do país, em um conjunto de imagens que permeou o imaginário americano por décadas, e não puramente como mera transmissora do fato da violência que é visto. Mas, antes de abordar essa inserção, é preciso investigar essas reflexões feitas sobre aquelas imagens inventadas.

Em meio a imagens dos discursos e atuações de figuras sobre as quais Baldwin fala, e a imagens de eventos do movimento dos direitos civis, de ações dos Panteras Negras e dos discursos do próprio Baldwin, Peck insere muitos trechos de filmes hollywoodianos. Coswosk e Salgueiro dizem que ele "reimagina a história do cinema como um local de uma arqueologia racial, ao apontar como Hollywood se

tornou um celeiro da perpetuação dos valores da supremacia branca" (ibid, p. 39). De fato, é isso que é feito. Essa arqueologia racial, longe de ser comentário de Peck, é acompanhada de relatos de Baldwin (nascido em 1924) sobre seu contato com o cinema, em especial ao longo de sua infância. Vemos e ouvimos as diferentes representações do homem negro nos filmes, seja como uma figura que remete ao *Uncle Remus*, portanto dócil e resignada; ou àquele homem negro descontrolado, perigoso, animalesco, sobre o qual *A 13ª Emenda* também se dedica a abordar e questionar.

Figura 18 - Cena do curta-metragem *Open the Door Richard*, de William Forest Crouch (1947) sugerido por Peck como sendo um dos filmes onde Baldwin não se reconhecia.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

O que teria acontecido, nesse processo de reforço desses estereótipos, que acontece ao mesmo tempo em que é construída essa normalidade branca nos filmes, é, portanto, uma "perda do controle sobre o corpo" (ibid, p. 41). Teria sido criada, argumentam Peck e Baldwin, uma negação ao povo negro à participação da construção de sua própria imagem⁷¹, e isso implicaria não só numa invenção dessa imagem negra, mas também da imagem branca. Enquanto esse problema não fosse encarado de fato, ou seja, enquanto essa representação do negro não fosse questionada, não haveria solução para o racismo americano e, ao mesmo tempo,

⁷¹ É difícil não remeter esse argumento à proposta da Renascença do Harlem, liderada por Alain Locke nos anos 1920, e também a W.E.B. Du Bois em *Black Reconstruction in America*, de 1935, ambos projetos conscientes dessa perda histórica de controle sobre a imagem do corpo negro. Henry Louis Gates Jr. faz um trabalho de reunir esses esforços em GATES JR, 2019.

para um conflito interno apontado por Baldwin como estando no centro da branquitude americana, essa também inventada.

Comentamos, a partir disso, uma leitura de Coswosk e Salgueiro a respeito da inserção do tema da violência policial nesse projeto. Eles dizem:

Baldwin, por meio de sua figura espectral captada pelo documentário, nos incita a ver outras imagens: ao invés de um corpo aprisionado numa zona de não ser profunda, como nos diria Fanon, na vitimização, na pena, no estereótipo, na condição de uma ameaça, ele aponta para imagens de protagonismo dos afrodescendentes na constituição da história de seu país. (COSWOSK e SALGUEIRO, p. 43)

Ora, se essa afirmação é verdadeira, a relação de Peck com a imagem de violência policial não está tão distante de um dos pontos apresentados por DuVernay. Aqui também é apontado um problema cultural na reprodução desse tipo de imagem do negro enquanto vítima, um problema da ordem da representação (HALL, 1999), e aqui esse problema, ao invés de ser apresentado em uma espécie de epílogo, seria, embora indiretamente, apresentado ao longo de todo o filme. Essa imagem, produzida e inserida, mesmo que de forma antirracista, nesse processo histórico de construção imagética, acabaria por inserir, como disse Cory Greene em *A 13ª Emenda*, o corpo morto nesse rol de imagens do corpo negro, e o problema estaria no impacto cultural disso. Acreditamos ser importante, agora, que se investigue mais a fundo essa articulação da forma como ela se apresenta no filme, se é que a identificamos, e se é possível que cheguemos a conclusões parecidas como as apresentadas logo acima.

O filme traz imagens de violência policial contemporâneas em três momentos distintos. No início, fotografias de Baltimore e Ferguson, trazidas antes dos créditos iniciais, estão relacionadas a um prenúncio dos temas sobre os quais Baldwin falará ao longo do filme. Ele diz que "a pergunta verdadeira é o que vai acontecer com o país." Ora, ultimamente, no contexto em que o filme é produzido, portanto no futuro de Baldwin, Ferguson e Baltimore aconteceram. Não é a primeira nem a última vez⁷² no filme que Peck usa a montagem para criar um diálogo imagético que nega ser anacrônico. A realidade descrita por Baldwin é, graças à montagem de Peck, por

⁷² Em outro momento, Baldwin comenta a fala de Robert Kennedy sobre a possibilidade de que os Estados Unidos tivessem um presidente negro em 40 anos. Peck, logo em seguida, traz um vídeo de Barack e Michelle Obama.

diversas vezes trazida como próxima, como se ele falasse do racismo norte-americano no século XXI. Depois, só aos 31 minutos de filme vemos, novamente, Ferguson, de novo em um esforço parecido de montagem: Baldwin fala sobre como Malcolm X e Martin Luther King Jr. articulavam bem a realidade das pessoas negras. A inserção de Ferguson ali nos faz pensar que as articulações e as realidades que esses líderes articulavam antes de serem assassinados ainda são atuais, ainda persistem nos Estados Unidos da década de 2010.

Aos 75 minutos de filme, Baldwin diz:

Por muito tempo, a América prosperou. Essa prosperidade custou a vida de milhões de pessoas. Agora, nem mesmo as pessoas que são as recebedoras mais espetaculares dos benefícios dessa prosperidade conseguem suportar esses benefícios. Não podem nem entendê-los nem viver sem eles. Acima de tudo, eles não podem imaginar o preço pago por suas vítimas ou sujeitos para que esse modo de vida pudesse existir, portanto eles não conseguem entender por quê as vítimas estão se revoltando. (EU NÃO SOU..., 2016)

Em seguida, Peck traz imagens de violência policial – dentre as quais estão os vídeos de Eric Garner e Freddie Gray – e de protestos sendo reprimidos pela polícia. Com isso, ao mesmo tempo em que, mais uma vez, aproxima a fala de Baldwin de imagens e de uma realidade contemporânea, Peck parece dizer que esses protestos estão longe de ser inexplicáveis e que sua existência surge da incapacidade da população em lidar com o fato de que às pessoas negras foram negados todos aqueles benefícios da prosperidade que Baldwin trouxe em sua fala. Ainda sobre essa confusão que surgiria no confronto entre a imagem inventada com as reações das vítimas, Peck traz o vídeo de Rodney King enquanto ouvimos Baldwin falar:

As pessoas finalmente te dizem, numa tentativa de negar a realidade social, 'mas você é tão amargo!' Bom, eu posso ser ou posso não ser amargo, mas se eu fosse, eu teria bons motivos para sê-lo. O maior deles sendo a cegueira ou a covardia americana que nos permite fingir que a vida não apresenta nenhuma razão para a amargura. (ibidem)

Estaria o vídeo de violência policial, então, apresentado como um problema da ordem da representação? Não vemos como Peck ou Baldwin possam ter trazido essas imagens como necessariamente problemáticas, ou que tenham inserido as mesmas em uma crítica presente naquela arqueologia racial feita a partir da

representação hollywoodiana. Tampouco vemos como estando em contraponto a elas um apelo por esforços de representações positivas, da contribuição negra para a construção do país. A imagem inventada do negro americano, para Baldwin, não é a do negro enquanto vítima de racismo, mas do estereótipo e sobretudo do negro enquanto problema a ser enfrentado ou lidado. Não seria necessário, portanto, uma substituição dessas imagens, mas daquelas que são invenções do racismo americano.

Portanto, para nós, a imagem de violência não se apresenta em *Eu Não Sou Seu Negro* como um problema da ordem da representação, que poderia levar a uma negação de sua articulação a um discurso. Em vez disso, talvez o problema esteja no peso dado à imagem dentro do conjunto de representações. O que nos leva a crer nisso é que essa imagem é apresentada também como representação do resultado da forma com que o país lidou com a questão racial ao longo do tempo. Não pode, com isso, ser uma imagem negada, porque é imagem de um processo de formação histórica. Mas, ao mesmo tempo, não pode ser uma imagem que resuma o corpo negro, sob o risco de se tornar uma invenção, uma redução do corpo negro ao corpo morto. Portanto, vemos que, para Peck, ao invés de ser um problema em si, a imagem traz consigo um problema possível.

2.2.3 Stay Woke: origem e percurso digital da imagem

Trouxemos, ao longo deste capítulo, articulações das imagens de violência policial de diferentes formas e em diferentes contextos. Vimos filmes que tratam de imagens que tangenciam o que chamamos de ato central protestado, vimos filmes que articularam as imagens que captam esses atos. No entanto, ainda não vimos filmes que tratam da imagem de violência policial em sua articulação original: nas redes sociais. É precisamente essa abordagem da imagem que é nosso interesse central ao falarmos de *Stay Woke: The Black Lives Matter Movement*, de Laurens Grant (2016), que focaliza a imagem e os acontecimentos desse período que caracteriza o *Black Lives Matter* em seus percursos digitais, analisando e expondo a importância desses percursos no processo de consolidação do movimento. Ao investigarmos essa abordagem, a identificamos como acontecendo de diferentes

ângulos. O filme ressalta a importância das redes sociais em seus diferentes potenciais, e é o entendimento de Grant a respeito da relação da imagem de violência policial com esses potenciais que será o nosso foco nesse texto.

Antes de mais nada, lembremos que *Stay Woke* se trata de um projeto que, em menos de 40 minutos, tenta dar conta de todos os eventos principais que acabaram por criar e caracterizar o *Black Lives Matter*, desde a absolvição de George Zimmerman, em 2013, até os protestos de Baltimore, em abril e maio de 2015. Nesse processo – que passa por acontecimentos que já discutimos no capítulo 1 –, Grant combina imagens de todo esse período e entrevistas com atores determinantes para a organização e para o entendimento do movimento: as co-fundadoras Alicia Garza e Patrisse Cullors, o ativista de Baltimore Kwame Rose, os ativistas dos protestos de Ferguson e fundadores do grupo Campaign Zero Brittany Packnett e DeRay Mckesson, a historiadora Keeanga-Yahmatta Taylor entre outros. Juntos, narram os eventos e fazem leituras dos motivos, pautas e principais características do antirracismo no período.

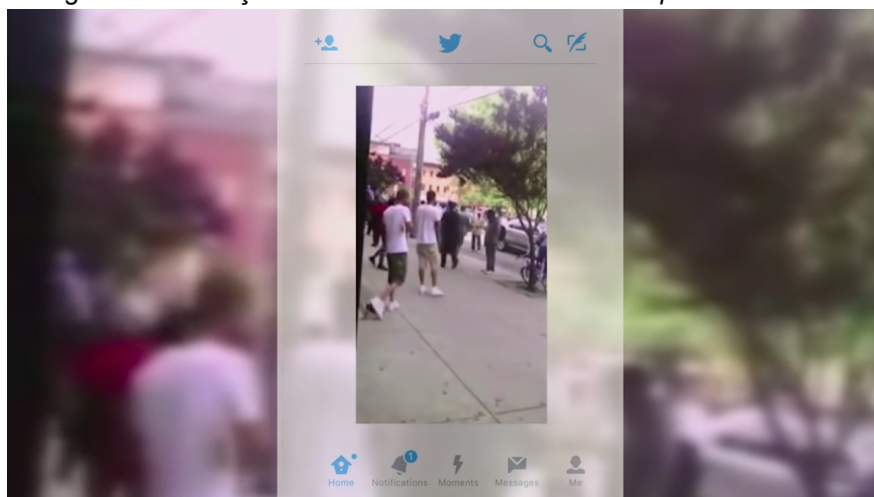
Uma escolha que reforça nossa atenção para a importância dada por *Stay Woke* às redes sociais é a de entrevistar Mark Lucie, ex-gerente da divisão de notícias do Twitter. Mark, ao longo do filme, ressalta diversas vezes o impacto que o *#BlackLivesMatter* teve no Twitter e que o Twitter teve nos protestos e no movimento. Dentro de nossos esforços de análise e investigação, começamos então pelo Twitter, rede social que está presente imageticamente pelo filme inteiro. Faz parte da estética de *Stay Woke* o surgimento esporádico de *tweets* que *comentam* o que está exposto pelo filme (vídeo, protesto, ponto apresentado por um entrevistado). Esses *tweets* em determinado momento do filme são citados como pertencentes ao *Black Twitter*, que Roderick Graham e Shawn Smith (2016) entendem, a partir de Nancy Fraser (1989), como sendo uma forma de *contrapúblico*, "arenas discursivas paralelas onde membros de grupos sociais subordinados inventam e circulam contradiscursos para formular interpretações oposicionais de suas identidades, interesses e necessidades." (FRASER, 1989, p. 123).

O Twitter, em especial o *Black Twitter*, teria sido portanto esse *contrapúblico* que trabalhou pela circulação e discussão das imagens. E é nele que, no

documentário, se insere a primeira imagem de violência policial. Keeanga-Yahmatta Taylor, enquanto entrevistada, trata o período entre o surgimento da *hashtag* *#blacklivesmatter* (julho de 2013) e os protestos de Ferguson como sendo um período em que ainda haviam dúvidas sobre a seriedade do movimento. Nas palavras dela, se era "um movimento ou um momento." Ferguson, como vimos ao longo da dissertação, teria materializado a *hashtag* e as campanhas virtuais em manifestações de grande repercussão que acabaram por desencadear na organização de grupos, e na consolidação de uma compreensão do movimento como um movimento. Taylor – e portanto também Grant – lembram, no entanto, que poucas semanas antes do assassinato de Michael Brown e dos protestos de Ferguson, havia surgido o vídeo do assassinato de Eric Garner, em Nova Iorque.

Então, o vídeo é apresentado e, em um efeito gráfico, aos poucos é inserido dentro de um *template* parecido com o do Twitter. Com isso, Grant ressalta o potencial mas também o fato da rede social ter funcionado e funcionar como meio de disseminação desses vídeos.

Figura 19 - Inserção do vídeo de Eric Garner no *template* do Twitter



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

É uma articulação da imagem em seu percurso digital, e não a imagem puramente, em si. Ou seja, em *Stay Woke* a imagem não é articulada apenas ou acima de tudo como tendo um potencial interno, que pudesse torná-la necessariamente mobilizadora. É claro que os outros filmes que vimos até agora também não entendem a imagem dessa forma, no entanto em *Stay Woke* é dada uma ênfase em elementos que cumpririam esse potencial mobilizador da imagem: a

rede social que condiciona (LÉVY, 1999) a circulação, e esse *contrapúblico* – o *Black Twitter* – que a faz circular. A imagem, portanto, sai de uma exibição para nós, espectadores do documentário, e passa a ser vista como originalmente foi vista por aquelas primeiras milhares ou milhões de pessoas: na rede social.

Pensemos um pouco mais sobre esse entendimento desse condicionamento e circulação. Vimos, no início do capítulo, articulações que perturbam um consenso da imagem *da* violência como contendo esse potencial mobilizador, afinal, tanto em Ferguson quanto em Baltimore, imagens cumpriram um papel. No entanto foram imagens, argumentamos, que fixaram o acontecimento da injustiça imagetivamente sem conter, em si, o que chamamos de ato central protestado (o assassinato). Portanto, passamos a entender o potencial mobilizador como variável. Aqui, a partir dessa ênfase dada por Grant, poderíamos dizer que esse potencial, embora dependa de outros fatores, é invariavelmente posto em prática pela circulação condicionada pelas redes sociais? Evidente que não, já que o tipo de imagem de que tratamos, como vimos, surge na televisão em 1991. Mas, a uma pergunta que se fixa em análises específicas dessas imagens do contexto do *Black Lives Matter*, certamente podemos dizer que elas só puderam ser articuladas em uma mobilização porque foram postas em circulação por aquele público, em um meio condicionado pela tecnologia das redes.

Mark Lucie confirma um entendimento do papel do vídeo da violência nesse processo, ao dizer que "a diferença entre Trayvon Martin e Eric Garner foi que você viu a injustiça. Tinha um vídeo associado a ela..." e, embora esse seja o limite até onde vai *Stay Woke* em uma reflexão explícita a respeito do papel desse vídeo, como vimos, é possível pensar o filme como detentor de um entendimento mais amplo. Isso não se verifica apenas na importante ênfase que ele dá à rede social nesse processo. Há outras discussões.

No texto em que falamos de *Whose Streets*, no início do capítulo, propusemos um entendimento da imagem da repressão do protesto como uma imagem de violência que também carrega um potencial mobilizador porque também traz, em si, a imagem de uma injustiça. Esse entendimento é fundamental quando percebemos que em *Stay Woke* também permeiam as redes sociais e são articuladas em processos de mobilização as imagens de repressão. Taylor, em

entrevista, diz que essas imagens, em Ferguson, ofereceram uma visão *minuto a minuto* dos acontecimentos. A informação presente no percurso digital dessa imagem é entendida, portanto, como diferente. Ao invés de um registro de uma injustiça consumada, o potencial da imagem de repressão, à época, é de convocação porque se trata de uma imagem vista como se fosse ao vivo – e o streaming cada vez mais tem tornado possível que seja. Dessa forma, entendemos, a partir da entrevista de DeRay Mckesson, como ele chegou à iniciativa de dirigir nove horas para chegar a Ferguson, o que posteriormente o levou a co-fundar o grupo Campaign Zero.

Ainda sobre Ferguson, notamos que Grant escolhe por apresentar as imagens dos protestos em uma tela dividida em quatro, forma distinta daquela usada por Folayan para destacar a multiplicidade de ângulos e visões que fizeram os protestos serem vistos. Um comentarista de televisão, em determinado momento, diz: "os olhos do mundo estão assistindo." Esse recurso da tela dividida, que é usado mais à frente novamente durante o trecho em que o filme trata dos protestos de Baltimore, caracteriza uma profusão de imagens que é base para certo questionamento que o filme dá voz mais à frente: um entrevistado de um programa jornalístico questiona o fato do âncora ter tratado o *Black Lives Matter* como movimento de incitação à violência contra policiais a partir de uma imagem – que não nos é mostrada – de um protesto em que supostamente houve incitação.

O entrevistado ressalta, em outras palavras, algo que já tratamos, que é a escolha associada à montagem, sobre a qual, é claro, exerce um trabalho editorial jornalístico, de definição de pauta, agenda, texto etc. Ou seja, questiona-se, acima de tudo, uma noção do jornalismo como inequivocamente imparcial, como transmissor da realidade pura. Ora, se existe toda aquela profusão de imagens e em nenhuma delas é visto tal incitação à violência, há necessariamente uma escolha na seleção de qualquer número de imagens para reprodução. Nessa escolha, está a construção do discurso.

Outras imagens de violência policial estão presentes no filme: a de Tamir Rice, a de Freddie Gray e a de Walter Scott. As três são apresentadas em uma sequência que visa estabelecer uma escala de acontecimentos que, como vimos em TAYLOR (2016), consolidam o *Black Lives Matter* na cultura americana, entre os

meses de dezembro de 2014 (portanto poucos dias após o assassinato de Rice, em 22 de novembro) e abril de 2015 (quando Scott e Gray são mortos). São imagens que estão, portanto, como se tivessem sido – e foram – compartilhadas à época de tal forma que, junto dos vereditos dos casos de Michael Brown e Eric Garner, fizeram com que o *Black Lives Matter* penetrasse em diversas cenas da cultura americana até então supostamente alheias a esse movimento antirracista: vemos o discurso antirracista do cantor John Legend na cerimônia do Oscar; o uso de camisetas com escritos *#ICantBreathe* e *#BlackLivesMatter* sendo usadas por jogadores em jogos de basquete e futebol americano etc.

Stay Woke demonstra um objetivo de dar conta de toda a história do *Black Lives Matter* em termos gerais e faz uso da imagem de violência policial de diferentes formas nesse processo. Dentre elas, destacamos o momento em que fica evidente uma crença na importância das redes sociais como meio e de um *contrapúblico* como articulador antirracista das imagens. Com isso, tomamos o documentário como importante contribuição para a compreensão das imagens no contexto contemporâneo, já que destaca que não há potencial mobilizador sem meio e atores que promovam articulação e circulação das imagens. Dessa forma, entendemos que é importante pensar numa negação da imagem enquanto suficiente, independente de suas características e formas de produção. Isso certamente pode parecer óbvio, dado o contexto em que vivemos, mas é interessante notar que, dentre os filmes do nosso *corpus*, só *Stay Woke* propõe uma reflexão que siga essa linha.

2.3. Olhares sobre os *watchers*: câmera sobre câmera

Como último ponto de análise neste capítulo, antes de passarmos para um outro *corpus* – o dos filmes de 2017 que trataram dos 25 anos dos *LA riots* –, analisaremos a presença da figura do *copwatcher* em *Whose Streets*, de Sabaah Folayan, e sobretudo em *Copwatch*, de Camilla Hall. Como vimos em mais detalhes no capítulo, a partir do estudo de BOCK (2016), *copwatch* é uma prática que consiste em filmar ações policiais com os intuitos de registrar abordagens truculentas ou inibir a ocorrência de tais abordagens através de uma intimidação que

o vídeo traria. Essa intimidação estaria relacionada a um risco de que o vídeo poderia servir de prova ou ao menos gerar sanções institucionais ao policial que fosse filmado abusando de sua autoridade ao praticar violências. Como também vimos, é uma prática geralmente feita por grupos organizados, que captam a ação policial por vídeo ou *streaming*, de diversos ângulos diferentes e disponibilizam as imagens sem cortes, para tornar mais difícil o trabalho de questionar a violência da ação presente na imagem.

Após aquela primeira meia hora de filme em que analisamos a articulação da imagem de violência policial em Ferguson, *Whose Streets* acompanha alguns personagens da cidade nos meses seguintes aos protestos. Um deles é David Whitt que, no filme, é apresentado como *copwatcher*, e preocupado sobretudo com a manutenção do memorial dedicado a Michael Brown, erguido no local de sua morte. Whitt demonstra e expõe uma consciência da importância da imagem no processo de responsabilização do policial violento, ao apontar que câmeras de vigilância teriam captado o assassinato de Brown mas logo teriam sido retiradas pelos policiais. Ou seja, Whitt diz que a imagem do crime existe, e sua indisponibilidade ou destruição ocorreu por conta do potencial que a imagem teria no processo de responsabilização de garantia de justiça. Em outro momento, Whitt diz que sua câmera é sua arma, e que as ações policiais em seu bairro de Ferguson haviam diminuído muito desde que pessoas como ele passaram a filmar as ações de policiais.

No entanto, Folayan não esclarece o processo de formação dessa consciência em Ferguson, que está atrelado à chegada a Ferguson do *copwatcher* Jacob Crawford, residente de Oakland, na Califórnia, e do contato estabelecido inicialmente entre Crawford e David Whitt. A impressão que pode ficar, a partir do retrato que *Whose Streets* faz de Whitt, é que ele atuava como *copwatcher* à época do assassinato de Michael Brown e que infelizmente não teria conseguido captar a cena em câmera. Porque tratava daquela profusão de imagens dos protestos de Ferguson, o que Folayan acaba por fazer é tratar Whitt também como um daqueles atores, envolvido com aqueles vídeos. Camilla Hall, em *Copwatch*, nos mostra que a atuação de Whitt como portador da câmera que segundo ele é sua arma é posterior aos protestos, embora tenha tido início por conta dos protestos. Portanto, passamos

a entender que não pertence a ele nenhuma daquelas imagens trazidas nos trinta minutos iniciais, embora ele ainda seja, certamente, um personagem importante no contexto que o filme passa a acompanhar.

O olhar que Camilla Hall lança sobre o *copwatch* é sobretudo um olhar sobre esses homens, em suas trajetórias, ações e reflexões. Acompanha David Whitt, de Ferguson; Jacob Crawford, de Oakland; Kevin Moore, de Baltimore; e Ramsay Orta, de Long Island, NY. Ao longo do filme, os quatro são apresentados, junto de suas ações, das imagens que produziram e dos efeitos que essas imagens tiveram em suas vidas. Por se tratar de um filme que trata dos homens por trás daquelas imagens que já discutimos – Moore filmou Freddie Gray, Orta filmou Eric Garner –, essas imagens estão presentes em diferentes momentos e são articuladas de diferentes formas. Ao longo do texto, investigaremos um a um desses momentos que trazem as imagens, a fim de determinar o que está em jogo em cada um deles.

Começamos falando de uma decisão parecida com uma outra, de Folayan, que já discutimos no início do capítulo: *Copwatch*, que trata sobretudo de um grupo e de homens que atuam na vigilância de ações policiais, o que supõe que suas imagens trazem essas ações, começa com imagens das horas seguintes ao assassinato de Michael Brown em Ferguson, onde, como vimos, não é possível ver o ato da violência. Novamente, somos levados a crer na importância de entendermos a imagem mobilizadora para além da imagem que capta a violência, o que talvez faça com que futuramente sejamos levados a abandonar o termo *imagem de violência policial* como central nos estudos dessas mobilizações. Não o abandonamos no momento porque isso talvez trouxesse um problema metodológico e de recorte, afinal essa expansão teria que ser cuidadosa para negar a inclusão de vídeos que levam à mobilização de protestos por outros motivos. Ao longo deste texto, no entanto, traremos outras perturbações de conceitos já estabelecidos anteriormente por nós.

A principal dessas perturbações conceituais, que consideramos necessárias, diz respeito à figura do *copwatcher*. Separamos um espaço, no capítulo 1, para distinguir o *citizen journalism* do *copwatch*, a partir dos estudos de ANTONY e THOMAS (2010) e BOCK (2016). Essa distinção nos serve, sobretudo, para que entendamos a presença do *copwatch* no contexto contemporâneo. Ou seja, pra que

seja dada importância ao fato de que, hoje, existem grupos que, como David Whitt diz, usam a câmera como arma. Mas o que fazer quando o documentário sobre o *copwatch* traz um segmento com a imagem de Rodney King, com um foco na figura de George Holliday, o homem responsável pela imagem? Em um sentido parecido, o que fazer quando Jacob Crawford, apresentado como um *copwatcher* antigo, trata como *copwatcher* Ramsay Orta, que filmou o assassinato de Eric Garner mas não participava de nenhum grupo? Busquemos entender como pode se dar a expansão desse conceito a partir de Jacob Crawford e Camilla Hall.

O que está estabelecido no filme por Hall e Crawford é que o *copwatch* não é necessariamente uma prática organizada, mas um conceito, uma ideia, que foi acompanhada, em sua formação, por aquele conjunto de técnicas que os grupos passaram a adotar. Concordamos e a partir disso entendemos que o que há, em vez de uma perturbação do conceito, são dois níveis: o *copwatch* enquanto prática, que seria o simples ato de filmar uma ação policial – ou seja, aplicável a qualquer vídeo de ação policial feito por uma pessoa com o intuito de registrar a ação, seja por transeuntes ou por *copwatchers* –; e o *copwatch* enquanto prática organizada, que caracterizaria esses grupos e indivíduos que adotam intencionalmente a prática como mecanismo de registro e prevenção de violências e que supõe a adoção de determinado conjunto de técnicas. Portanto, um *copwatcher* seria, no ato da filmagem, qualquer pessoa que filmasse, mas, fora desse ato, seria alguém que, como esses homens retratados por Camilla Hall, adota a prática como ação política cotidiana e intencional. Quando falamos de *copwatch*, nesta dissertação, falamos desse segundo nível, embora entendamos e consideremos importantes a forma como o conceito é abordado no documentário.

Como vimos, então, não só George Holliday como Ramsay Orta são tratados como *copwatchers*, embora não pertencessem a grupos de *copwatch* no momento em que filmaram. Holliday está presente apenas por alguns momentos, em entrevistas da época da divulgação do vídeo – 1991 – que tratavam da legalidade daquele ato que, à época, era novo. Hall traz argumentos dessas entrevistas que levam a uma conclusão de que filmar policiais é um direito constitucional, contanto

que a filmagem não interfira na ação.⁷³ Já Orta, um dos personagens centrais do filme, tem exposta sua trajetória de perseguição por parte da justiça, que teve início após a divulgação do vídeo de Eric Garner. Trataremos disso mais à frente.

Os vídeos de violência policial, sejam eles os feitos por *copwatchers* – como o de Freddie Gray feito por Kevin Moore – ou não, são trazidos por Camilla Hall com certa ênfase no que é dito ou narrado pela pessoa que está filmando. Kevin diz "não se preocupe, estou filmando essa merda", Ramsay Orta diz "eu peguei essa merda toda na câmera, *boy*." Vimos no capítulo 1 que para BALTHASER (2016), isso torna o vídeo do assassinato de Eric Garner diferente do vídeo do espancamento de Rodney King, para além, é claro, do fato de que King não foi morto ali. Camilla Hall, portanto, ao dar essa ênfase na figura do homem que filma enquanto narrador – portanto contextualizador, ator na imagem para além da filmagem –, parece concordar que há essa distinção, e que ela carrega alguma importância.

Jacob Crawford, no momento em que se apresenta e fala sobre sua trajetória como *copwatcher*, destaca um acontecimento que ocorreu em sua cidade como tendo tido grande impacto na sua vida: o assassinato de Oscar Grant, nas primeiras horas do ano de 2009. Logo em seguida, destaca algo novo na morte de Grant. Para Crawford, que já era *copwatcher* desde muito antes daquele dia, aquela era a primeira vez em que havia visto a polícia matar alguém em câmera. Essa fala nos leva a uma reflexão. De todas as imagens que tratamos nesta dissertação, quase todas mostram ou giram em torno da morte de um homem, menos uma: Rodney King, Los Angeles, 1991. Pode passar batido, por ser uma imagem historicamente marcante, que algo fundamental a separa daquela outra, de 18 anos depois. Oscar Grant não pôde dar seu testemunho, ser entrevistado, lutar por justiça. Além disso, o crime cometido é outro, embora ambos envolvam violências graves. No entanto, concordamos com Crawford. Dentro desse histórico das imagens de violência racista norte-americana, não se pode deixar de perceber e destacar que foi em 2009 que o flagrante em vídeo de um assassinato de um homem negro por um policial nos Estados Unidos foi conhecido pela população pela primeira vez. Isso só ressalta a

⁷³ Não é discutido nessas entrevistas, no entanto, porque talvez não existisse um desenvolvimento da prática na época, que um dos objetivos do *copwatch* é interferir na ação policial, evitando que ela seja violenta.

importância deste vídeo para o antirracismo do país, que começaria a se transformar alguns anos depois.

Dentro dessa exposição da trajetória de Crawford enquanto *copwatcher*, acompanhamos sua chegada a Ferguson, durante os protestos de agosto de 2014, através de imagens suas captadas na época. Essa é a escolha tomada por Hall: a de só vermos os protestos de Ferguson através da câmera de Crawford. É verdade que é uma escolha diferente da usada pra mostrar os protestos de Baltimore, esses sim vistos através de muitas imagens e de fontes diferentes (ativistas, repórteres, helicópteros etc.) Mas, em Ferguson, o que interessa a Hall é mostrar essa chegada não só de Crawford mas também do *copwatch* a Ferguson, pois é ali, durante os protestos, que Crawford conhece David Whitt e, como vimos, é a partir disso que Whitt se torna um *copwatcher* e que a prática passa a se disseminar por aquela comunidade. Esse é um dos eixos centrais do filme, que passa boa parte do tempo acompanhando as rotinas desses e outros homens e mulheres em Ferguson, em casa e na rua.

É nessa rotina que acompanhamos diversas ações dos *copwatchers* em Ferguson e, mais tarde, em Baltimore com Kevin Moore. Vemos os homens acompanhando prisões, filmando placas de viaturas, entrando em discussões com policiais, comemorando, como Whitt diz, "pequenas vitórias." Ao mesmo tempo, é a essa rotina que é acompanhada que a rotina de Ramsay Orta se contrapõe, pois é colocada como uma rotina sob uma constante perseguição policial que teria tido início a partir do momento em que Orta publica o vídeo da morte de Eric Garner. Ao longo do processo de contar essa perseguição, alguns comentários sobre a imagem são feitos, e é ela que nos interessa investigar.

Há uma crença repetida algumas vezes de que houve, nas várias instâncias em que Orta foi preso – por tráfico e por violência doméstica, ambas acusações que ele nega –, não só uma motivação de vingança ou um caráter de punição por ele ter filmado a morte de Garner, mas, nesse processo, o uso de vídeos. Os advogados de Orta, em certo momento, dizem que a polícia apresentou vídeos em um dos julgamentos, e que nesses vídeos Garner apareceria, segundo a polícia, vendendo drogas. É claro que a negativa por parte de advogados pode ser interpretada como mera estratégia de defesa, afinal são advogados de defesa, mas notamos que, ao

trazerem isso, eles ressaltam que os vídeos que foram apresentados foram editados, e que, por conta dessa edição específica, não daria⁷⁴ ao certo para ver. Essa fala contrasta com a escolha dos grupos de *copwatch* por negar a edição, e com a escolha de Hall por trazer as imagens de violência com poucos ou nenhum corte.⁷⁵

Mas é a partir dessa fala que chegamos a nossos últimos comentários sobre *Copwatch* e sobre esse corpus de filmes que articulam essas imagens contemporâneas de violência policial. Veremos, no próximo capítulo, filmes que tratam dos protestos dos *LA riots*, que surgem, como vimos em NICHOLS (1994), a partir do resultado de um trabalho de articulação da imagem no âmbito jurídico que acabou por criar uma leitura que favoreceu a defesa dos policiais que espancaram Rodney King. Em *Copwatch*, esse processo de articulação em âmbito jurídico é apresentado como parte das etapas da perseguição feita a Ramsay Orta, ao menos segundo os argumentos apresentados por ele e por seus advogados. De formas diferentes, com intenções diferentes, mas em ambiente parecido, teria sido feita, no caso de Orta, uma leitura do vídeo para que fosse visto o que não há – supostamente, o crime –, e, no caso de King, para que não fosse visto o que há, ou seja, para que a violência não fosse vista como injustificada.

Outra forma apresentada pelo filme como uma articulação arbitrária da imagem de violência policial é a supressão do som. Vimos, mais acima, que Camilla Hall dá ênfase à voz do *copwatcher* presente nos vídeos, sobretudo os Freddie Gray e Eric Garner. Mais perto do final do filme, Kevin Moore diz que, em determinado momento, no julgamento de um dos policiais acusados pela morte de Gray, o vídeo filmado por ele, Kevin, foi reproduzido sem som. Kevin aponta esse fato como injusto, e isso certamente se deve por concordar que há algo de importante naquela voz. Vemos, portanto, que Camilla Hall traz alguns indícios de que essas imagens podem e são lidas de diferentes formas dentro do judiciário, que estão sujeitas a processos de leitura nos quais são feitas escolhas, e que portanto não podem ser vistas como detentoras de uma mensagem imperativa, ou seja, da inegabilidade da injustiça.

⁷⁴ O filme não traz essas imagens.

⁷⁵ Certamente é aqui, nesse filme, dentre todos que analisamos nesse capítulo, que elas aparecem em maior duração.

Capítulo 3 - Articulações em torno de Rodney King

Neste terceiro capítulo, traremos quatro filmes que foram lançados em 2017 e falaram dos *LA riots*, ocorridos 25 anos antes, na Los Angeles de 1992. Como vimos, os *riots* ocorreram após os policiais pegos em vídeo espancando Rodney King um ano antes terem sido inocentados por um júri de um condado vizinho à cidade de Los Angeles. No capítulo 2, os *LA riots* estiveram presentes em alguns momentos, como em *Whose Streets*, no comentário de uma manifestante em Ferguson que, ao ver a violência que começava a caracterizar o protesto, comentou "Los Angeles 1992". Esteve de certa forma presente também nas vezes que os filmes trouxeram a imagem do espancamento de Rodney King, como em *Eu Não Sou Seu Negro*, junto de uma fala de James Baldwin em que ele argumenta que há motivos para que exista amargor e revolta dentro da comunidade negra do país. O motivo que teria levado à revolta não seria o vídeo de Rodney King, mas toda aquela realidade encapsulada no vídeo, trazida à tona e estabelecida em uma ligação metonímica (NICHOLS, 1994) para o homem ou a mulher que saiu às ruas.

Aqui, neste capítulo, os filmes não fazem um trabalho de mera exposição do que foram os *LA riots*. Argumentamos, durante toda a dissertação, que o documentário norte-americano antirracista contemporâneo traz e busca expôr uma compreensão dos eventos e movimentos como construídos historicamente, e, em alguns casos, do sistema protestado como também possuidor de raízes históricas identificáveis. Não é diferente com os filmes que analisaremos aqui. Todos abordam os *LA riots* dentro de uma espécie de linha do tempo do racismo norte-americano, e o fazem de formas distintas – eis um dos motivos para lançarmos um olhar sobre eles. Se um dos nossos objetivos na dissertação é entender como se dá a articulação da imagem de violência policial⁷⁶ na construção dessa noção de historicidade, e nesse processo investigar as escolhas feitas pelo documentarista nos diferentes projetos, então, trazer um *corpus* de filmes que tratam dos mesmos acontecimentos nos parece um esforço adequado.

No entanto, há um outro esforço que buscaremos fazer. Ora, todo filme é produzido e lançado em um contexto e investigar esse contexto não

⁷⁶ Que aqui é sobretudo o vídeo de Rodney King, mas também os vídeos de repressão dos protestos.

necessariamente deve ser investigar recepção, âmbito que não tratamos nesta dissertação. Supor que um filme traz discursos é supor também que esses discursos trabalham com um conjunto de significados e que estão situados historicamente. Segundo Stuart Hall, "a ênfase na abordagem discursiva é sempre na especificidade histórica de uma forma particular ou 'regime' de representação" e essa ênfase "nos aponta em direção a uma especificidade histórica mais ampla" (HALL, 1999, p. 6)⁷⁷. Onde estaria situado o discurso dos filmes lançados em 2017 sobre os *LA riots*? Em 1992? Evidente que não. Portanto, é exatamente por entender as representações e os discursos dos filmes como pertencentes a 2017, que os entendemos como filmes próximos a essa contemporaneidade tão marcada pelo *Black Lives Matter*.

Com isso, nos debruçamos em um método que consiste em um esforço duplo: identificar ao mesmo tempo discursos que trazem a construção da formação histórica dos *LA riots*, com atenção especial para a articulação da imagem de violência policial nesse processo; e ver de que forma esses discursos se fazem entender ou podem ser entendidos em seus contextos de lançamento, com atenção para as relações possíveis que podem ser estabelecidas entre os filmes e o *Black Lives Matter*. Como método, escolhemos analisar os filmes em uma sequência que vai da construção mais calcada na montagem para a que faz uso de mais recursos em seu projeto de construção dessa noção de formação histórica.

Começamos, então, com *LA 92*⁷⁸, filme que faz uso apenas da montagem de material de arquivo para estabelecer dois paralelos: um entre os *LA riots* de 1992 e os *Watts riots* de 1965, e outro entre ambos e o contexto em que o filme é lançado. Depois, analisaremos *L.A. Burning*, filme que traz a imagem e os homens responsáveis pelas filmagens para o centro da narrativa, que propõe que conheçamos o que foram os *LA riots* através dos olhos de quem produziu aquelas imagens e de quem refletiu sobre seus potenciais já em 1992. Em *Burn Motherfucker, Burn*, veremos como há um esforço em expor a formação histórica da relação entre os atores presentes no vídeo de Rodney King: ele, que por aquela ligação metonímica é visto como representante de toda uma comunidade, e a polícia de Los Angeles. Por último, falaremos sobre como *Let It Fall: Los Angeles*

⁷⁷ Tradução nossa.

⁷⁸ Traduzido no Brasil como *Um Crime Americano*. Optamos por usar o título original porque há um outro filme de 2007 com tradução igual e isso pode gerar confusões.

1982-1992 faz reflexões a respeito de um processo de escalada de tensões exemplificado por uma série de acontecimentos ocorridos na década anterior aos *LA riots*. Após a análise dos filmes – e em cima do que teremos visto nelas –, elaboraremos algumas conclusões a partir da leitura que Paula Rabinowitz faz dos percursos da imagem de Rodney King em 1991 e 1992, e buscaremos elucidar o que iremos chamar de crença no processo de montagem, e do papel dos documentários enquanto articuladores detentores de algumas particularidades, considerado o conjunto daqueles percursos.

3.1 LA 92: a montagem na construção do discurso, e o discurso dessa construção

LA 92, de T. J. Martin e Daniel Lindsay (2017), usa somente imagens de arquivo veiculadas em canais de televisão nos anos de 1991 e 1992, com exceção de uma sequência que trata dos *Watts riots* de 1965. A construção narrativa se dá somente através da montagem dessas imagens e de cartelas esporádicas que suprem a falta de informação em determinados momentos. Por exemplo, na provável falta de uma imagem, ou áudio em arquivo, de uma decisão judicial, a decisão é apresentada em uma ou mais cartelas. Não há, portanto, a voz de um narrador (embora isso não queira dizer que não há uma voz dos diretores em suas escolhas). O que há, através das imagens de arquivo, é a apresentação dos seguintes acontecimentos: os *Watts riots*, série de manifestações ocorridas em 1965, em Los Angeles, após o abuso de força policial usado contra Marquette Frye e sua mãe, Rena Price; um noticiário, em 1965, dizendo ao telespectador que se nada de substancial fosse feito, algo do tipo voltaria a acontecer no futuro; e a sucessão de claras referências a esse "algo", no futuro: o espancamento de Rodney King, o assassinato de Latasha Harlins, a quase absolvição da assassina de Latasha, a absolvição dos policiais no caso Rodney King, e os *LA riots* em todas as suas manifestações e repercussões. Aqui investigaremos o papel da montagem, porque é através dela que os discursos do filme são construídos, e é a partir de algumas escolhas de montagem que faremos comentários sobre a relação do filme com seu contexto de realização e lançamento.

O estabelecimento da montagem como elemento importante para a construção do discurso é anunciado já nos primeiros segundos de filme, quando Martin e Lindsay escolhem por citar a seguinte frase de Frederick Douglass: "Nós temos que tirar do passado apenas o que podemos tornar útil para o presente e o futuro." Como veremos ao longo de nossa análise, essa é uma máxima trabalhada diversas vezes no filme, e porque o filme não traz nada além de imagens de arquivo, essa máxima é desenvolvida pela montagem.

Figura 20 - Policial agride homem negro nos *Watts riots* de 1965.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

A sequência inicial, que traz a Los Angeles de 1965, por estar logo após a citação de Douglass, é estabelecida rapidamente como tendo algo de útil para o entendimento do discurso. Os *Watts riots*, que ocorrem nos mesmos bairros em que os *LA riots* ocorreriam 27 anos depois, são narrados por repórteres da época, mas um se destaca e encerra a sequência. É Bill Stout, da CBS, que diz:

A Comissão McCone buscou responder questões sobre Watts. Poderá acontecer de novo? A situação é tão séria e explosiva, diz a comissão, que a menos que seja checada, os *riots* de agosto podem ser apenas um anúncio do que pode explodir um dia no futuro. (LA 92, 2017)

O estabelecimento da sequência de 1965 no início do filme nos diz muito sobre os objetivos de Martin e Lindsay. Mostra algo que o restante do filme confirma: o espancamento de Rodney King e os *LA riots* não serão tratados como eventos isolados no tempo, e nem mesmo a formação de seus contextos mais próximos

serão tratados assim. Vinte e sete anos separam os dois momentos⁷⁹, portanto os problemas retratados não são vistos como pontuais.

Como sabemos, os *LA riots* ocorrem após a absolvição dos policiais que espancaram Rodney King. Pelo fato de o filme não dar foco a episódios de repressão policial ocorridos durante os protestos, e porque nesta dissertação nosso objetivo principal é investigar o uso da imagem de violência policial, vamos nos ater sobretudo à imagem do espancamento de Rodney King e a tudo que gira em torno dela nos primeiros 30 minutos do filme. Essa articulação da imagem começa com o contexto em que o crime ocorre: pouco após o anúncio da vitória do país na Guerra do Golfo, ou seja, de celebração nacional, de patriotismo. Portanto, o episódio, conhecido a partir do vídeo, é entendido como desestabilizador desse momento celebratório. Como vimos no capítulo 2, ao contrário do que viria a acontecer pouco menos de 25 anos depois, com os vídeos do contexto do *Black Lives Matter*, essa desestabilização, em 1992, se dá a partir do noticiário.

O vídeo de Rodney King, nesse sentido, é trazido por *LA 92* em seu percurso televisivo: após o filme exibi-lo por cerca de 40 dos seus 80 segundos, o vídeo é anunciado e descrito por âncoras de jornal de diversos canais diferentes; vemos pessoas negras assistindo e reagindo ao vídeo em bares e restaurantes; vemos uma entrevista com George Holliday, homem que filmou a cena. Através dessa sequência, a escolha de Martin e Lindsay por usar apenas imagens televisivas na montagem do filme pode ser melhor compreendida, afinal, na época, foi através da televisão que o vídeo foi conhecido, e foi na televisão que ele foi debatido, analisado, destrinchado etc. Estamos falando de um período em que a internet ainda não suportava o compartilhamento de vídeos, e portanto não poderia condicionar aquele percurso digital que investigamos cuja presença nos documentários nós analisamos no capítulo 2.

No entanto, o fato do vídeo de Rodney King ter sido conhecido de forma diferente que o de, por exemplo, Eric Garner, não muda um aspecto fundamental – aliás, inaugura, como vimos em NICHOLS (1994). Uma fala de Ramona Ripston, ativista da União das Liberdades Civas Americanas (ACLU), deixa claro sobre o que

⁷⁹ Essa distância aliás, está também na estética. As marcas do rolo de película do telejornal de 1965 contrastam com as barras de ajuste de cor das fitas do noticiário do início dos anos 1990.

falamos: "A diferença é que dessa vez temos provas." Ora, é aquela ligação metonímica da imagem (ibid), da qual já falamos, que torna-se possível nos diferentes meios em que a imagem é exibida. Seja no percurso digital, conduzido por um *contrapúblico*, ou num percurso televisivo, não vemos nada que possa determinar que uma ligação do tipo será estabelecida ou não⁸⁰. No entanto, ela pode ser e, como vimos, foi. A imagem de King é vista no documentário, como em todos os outros, como contendo, em si, uma prova da experiência da comunidade negra de *Los Angeles*.

Mas a imagem de Rodney King não esteve sozinha enquanto imagem, nesse processo de estopim dos *LA riots*. É isso que Martin e Lindsay buscam demonstrar quando dedicam segmentos para dois novos momentos apresentados pelo noticiário. O primeiro consiste em transcrições de áudios trocados entre policiais momentos após o espancamento de King: um diz "parece uma cena saída de *Nas Montanhas dos Gorilas*", outro diz "faz alguns anos que eu não batia tanto em alguém". Essas mensagens não só são trazidas pelo filme como parte do contexto, mas também o são as reações a elas e as discussões que surgiram em diferentes esferas a partir de sua divulgação. Lembremos: entre a divulgação do vídeo e o início dos *riots*, passou-se cerca de um ano.

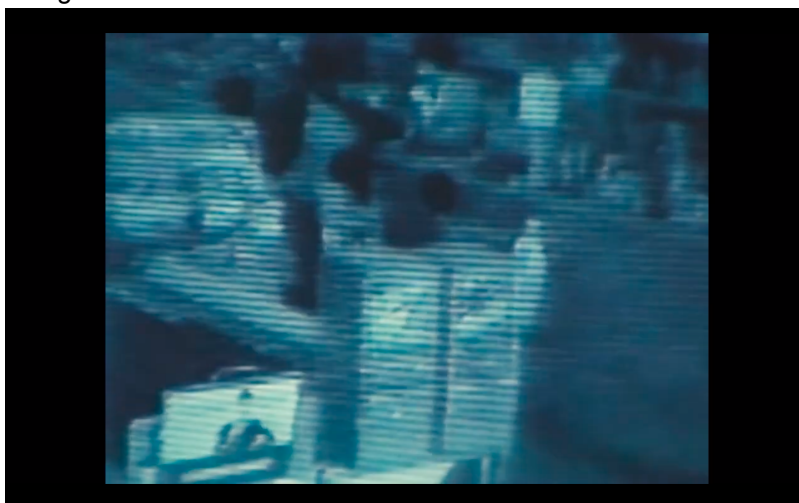
Tomando a liberdade de retomar Raoul Peck e James Baldwin, talvez seja interessante enxergarmos a imagem de Rodney King como pertencente a um conjunto de representações. A imagem, em si, mas também o discurso ao qual esteve a serviço naquele tribunal. E isso *LA 92* argumenta a favor, quando mostra que o vídeo foi apresentado e articulado frente um grupo de pessoas brancas, moradoras de uma cidade que era residência de muitos policiais de Los Angeles. Baldwin, lembremos, trazia o papel da representação na construção de uma imagem do negro que é falsa. Ora, o que Martin e Lindsay buscam ao ressaltar que no tribunal foi trazida uma questão que é acima de tudo de representação?

⁸⁰ Embora não seja o objeto desta dissertação, achamos importante notar que a imagem de violência policial nem sempre é articulada com o objetivo de gerar revolta. SOUZA e VASCON (2018) tratam, dentre outras coisas, da circulação dessas imagens em grupos de policiais em redes sociais. É importante que saibamos que imagens de violência são compartilhadas em espaços em clima de comemoração e incentivo para que aquela violência continue. Esperamos contribuir, futuramente, para o estudo dessas formas de articulação. Aqui, trazemos esse comentário para mostrar que a ligação estabelecida pela imagem nem sempre é metonímica.

Estabelece-se uma cena inventada, e King é representado, nessa cena, pela mensagem interceptada do policial, como um gorila selvagem. Fica uma pergunta: será que essa cena, no tribunal, foi familiar apenas para os policiais?

O segundo segmento que apresenta outro elemento audiovisual como tendo exercido papel importante na escalada de tensões que culminou nos *LA riots* é o que fala sobre o assassinato da adolescente negra Latasha Harlins pela comerciante coreana Soon Ja Du, no dia 16 de março de 1991, portanto menos de duas semanas depois do espancamento de King. O documentário traz o vídeo da câmera de vigilância que mostra a comerciante atirando e matando Latasha e, embora não seja um caso de violência policial, é preciso que entendamos, segundo o filme, que a decisão da juíza Joyce Karlin de diminuir drasticamente a pena de Soon Ja Du contribuiu para a escalada de tensões.

Figura 21 - Trecho do vídeo do assassinato de Latasha Harlins



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Porque o filme, nesses 30 minutos iniciais, ainda trata do período entre o vídeo de Rodney King e a sentença dos policiais, acreditamos ser importante separar o retrato da revolta anterior e o da revolta posterior ao julgamento. Ou seja, os *LA riots* não ocorrem por conta do crime, ou por conta do vídeo, mas sim imediatamente após a divulgação da sentença. Isso é importante para que vejamos como o filme trata de uma materialização ou de efeitos daquela leitura metonímica, que ocorre no momento em que o vídeo é visto, nos meses seguintes. A partir do filme, podemos pensar essa materialização como ocorrendo, por exemplo, nos fóruns estabelecidos ao redor da cidade para discutir outros casos de violência

policial. Ou seja, Martin e Lindsay acham importante revelar que o vídeo – e não só a sentença – teve efeitos políticos importantes em Los Angeles, como se tivesse possibilitado que fossem criados espaços para revelação da metonímia, onde pessoas dariam seus testemunhos de casos semelhantes ao caso flagrado no vídeo.

No entanto, como vimos a partir de NICHOLS (1994) no capítulo 1, é importante que se dê atenção para a articulação jurídica do vídeo de Rodney King. E isso certamente é feito em *LA 92*. Não só vemos opiniões como a de Ramona Ripston (ver acima), que tratam do ineditismo daquela imagem, mas também nos é apresentada a forma como o vídeo foi visto no tribunal: sem som, sendo interrompido, analisado em partes etc. Essa exibição contrasta com a escolha tomada por Martin e Lindsay de exibir 40 segundos do vídeo sem cortes e com som, alguns minutos antes, e esse contraste acaba por caracterizar um cenário que possibilitou que esforços de reinterpretação das imagens surgissem. É o que vemos: os policiais buscam justificar suas condutas, desumanizando a vítima, trazendo uma leitura de King como alguém descontrolado e perigoso. À essa invenção, o prefeito de Los Angeles Tom Bradley diz, em entrevista: "Nossos olhos não nos enganaram. Nós vimos o que vimos, e o que vimos foi um crime."

Figura 22 - Stacey Koon, um dos acusados, dá sua interpretação sobre o que é visto no vídeo



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Já nos momentos posteriores ao veredito, embora não se discuta mais a imagem de Rodney King dentro do documentário, há uma série de imagens que são apresentadas em *LA 92* e nos outros filmes como emblemáticas, e para nós são vistas

ou podem ser vistas como imediatamente relacionáveis à imagem de King. São os vídeos que mostram o cruzamento das avenidas Florence e Normandie. A montagem de *LA 92* estabelece essa cena como importante através da inserção de cartelas que a colocam a uma distância, p. ex. "71st e Raymond, a algumas quadras de Florence e Normandie." Isso se dá porque é nesse cruzamento que os *riots* têm início em sua cobertura televisiva, e porque é nele que uma imagem tão marcadamente parecida com a de Rodney King acontece: os manifestantes tiram um homem de dentro de um caminhão e o espancam, no meio da rua. Outros filmes trarão essa cena em mais detalhes, mas aqui, em *LA 92*, só há a montagem apontando a semelhança entre as duas imagens.

Figura 23 - Manifestantes retiram Reginald Denny de seu caminhão.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Conclusões a partir disso não são tiradas. Só nos é permitido ouvir, de um lado, os comentários horrorizados dos jornalistas, e do outro, comentários do tipo "agora vocês sabem como é", por parte de algum manifestante. A partir daí, o filme mostra imagens dos protestos, incêndios, conflitos entre manifestantes e comerciantes coreanos, a atuação da polícia e muitas outras imagens dos *LA riots*.

Há ainda dois segmentos que nos falam sobre essa relação estabelecida pelo filme dos *LA riots* com seu passado e futuro e que valem a pena ser comentados. Em determinado momento, vemos o presidente George H. W. Bush falar, em um discurso, que "a violência terminará, a justiça será servida, a esperança retornará." Ora, por que trazer essa fala? Porque o contexto de lançamento do filme a contradiz, argumentamos. Por fim, há um retorno da sequência de Watts, só que dessa vez

aquelas imagens são intercaladas com o vídeo de Rodney King e com imagens dos *LA riots*. O argumento é, portanto, apresentado pela montagem, em *raccord*, com falas de uma época sendo ilustradas por imagens de outra. E, como na primeira sequência, o repórter Bill Stout a encerra, dizendo que "a situação é tão séria e explosiva, diz a comissão, que a menos que seja checada, os *riots* de agosto podem ser apenas um anúncio do que pode explodir um dia no futuro." Esse futuro, argumentamos, é o de Ferguson e Baltimore.

Em *LA 92* não há nada explicitamente relativo à década de 2010, quando o documentário foi realizado, mas há, nos trechos de 1965, algo latente: o "algo" que aconteceu novamente em 1992, aconteceu recentemente, e acontecerá no futuro caso nada seja feito de forma substancial. As imagens, em *LA 92*, parecem não serem entendidas somente como pertencentes àquele momento. Existe nelas uma coexistência entre o passado (explicitamente personificado no repórter de 1965), o presente (o das imagens) e o futuro (o da articulação das mesmas num contexto de discussão das tensões raciais).

3.2 L.A. Burning: The Riots 25 Years Later

Se em *LA 92* é apenas através da montagem de imagens de 1965, 1991 e 1992 que se dá a construção de um discurso que atualiza os *LA riots* para um contexto contemporâneo, em *L.A. Burning: The Riots 25 Years Later* os diretores One9 e Erik Parker deixam claro, no filme, que veem uma continuidade histórica e muitas semelhanças entre 1991 e 2014, 2015, 2016. Os motivos para a realização do documentário no contexto em que foi realizado são deixados explícitos logo no início já que, antes mesmo das imagens de Rodney King e dos *LA riots* aparecerem, vemos os vídeos ou fotos de vítimas de violência policial da década de 2010: Jeremy McDole, Philando Castile, Alton Sterling, Freddie Gray, Michael Brown, Trayvon Martin, Sandra Bland, Tamir Rice, Eric Garner e Ezell Ford. Vemos também Ferguson, que já é inserida como um paralelo de Los Angeles.

Todos esses vídeos e as cartelas que os acompanham estão antes mesmo do título do filme. Não são um comentário, não são deixados para que a associação seja feita pelo espectador. São vídeos que retornam diversas vezes, em momentos

diferentes. Ao longo do texto, buscaremos entender muitas dessas inserções, ao investigarmos as escolhas que os diretores fazem no processo de falar dos *LA riots* e do contexto do *Black Lives Matter* ao mesmo tempo. Nesse início, as vítimas de violência policial são comparadas diretamente a Rodney King, assim como os protestos das duas épocas.

Há um elemento em *L.A. Burning* que, embora não seja central, compõe uma escolha narrativa que é central: ouvimos alguns relatos de Rodney King, captados em algum momento entre a década de 1990 e 2012, ano de sua morte. Aliás, a primeira das muitas inserções do vídeo de seu espancamento é apresentada por uma fala sua, que dá conta dos momentos anteriores, em que temia ser morto caso parasse o carro e, por isso, escolheu parar em uma área residencial. Quando já estamos vendo o vídeo, os diretores colocam uma frase de King que carrega um peso importante: "continuou por muito tempo: como um açoitamento de escravos." Tanto a escolha de palavras de King quanto a escolha de trazer a imagem narrada por essas palavras nos dizem muito sobre a persistência do racismo americano em práticas cotidianas e na memória coletiva. Rodney King sentiu na pele algo que, pela lei, deveria ter deixado de existir cerca de 130 anos antes, e que na verdade nunca deveria ter existido. Ele sente como se tivesse sido tratado como um escravo, porque a ação do linchamento é parecida e ainda comum.

No entanto, o filme enfatiza que o que não era comum, na época, era que esses linchamentos pudessem ser vistos por um grande número de pessoas. E essa ênfase se dá através de escolhas narrativas mas também através da repetição. Muitas vezes ouvimos entrevistados tratando o vídeo como algo novo, e ao mesmo tempo ressaltando que o incidente "é algo que acontece todo dia; eles só captaram em vídeo", como dito em entrevista por Michael Winters, homem que serviu de inspiração para o personagem Doughboy, do filme *Os Donos da Rua* (dir. John Singleton, 1991). No entanto, o filme traz reflexões de outra natureza sobre o vídeo, buscando, por exemplo, o homem responsável por ele. George Holliday aparece em entrevistas em 1991, em noticiários da época, mas sobretudo em entrevista feita no momento de realização do documentário. Está ali para, dentre outras coisas, fazer uma reconstituição do seu ato de filmar, dizendo o que ouvia no momento – gritos e os cassetetes atingindo King – e fazendo um relato sobre o processo de entrega da

fitas para as emissoras de televisão. Mas Holliday não é trazido por One9 e Parker só por conta de seus relatos. Mais à frente, veremos que essa filmagem de Rodney King é colocada explicitamente em paralelo com outra: a do espancamento do caminhoneiro Reginald Denny, no cruzamento entre Florence e Normandie.

Por enquanto, é importante ressaltar que o vídeo é apresentado também em sua recepção e não só em sua produção (George Holliday), veiculação (pelas TVs) e articulação nos tribunais. Muitos entrevistados relatam suas experiências de primeiro contato com o vídeo. O relato do Reverendo Cecil Murray, da primeira igreja AME, é o que destacamos, porque traz em si uma espécie de resumo do discurso do filme. Ele diz: "Nós assistíamos ao vídeo de novo e de novo, e temíamos que as pessoas perdessem o controle mais uma vez." Ora, esse temor é baseado na memória (de Watts), e essa memória sustenta uma previsão. O filme, como um todo, é ao mesmo tempo um exercício de memória, e porque insere casos contemporâneos, é também um exercício de previsão que parte de uma constatação e de um temor. Não é, portanto, mera representação daquele temor – que viria a se confirmar na época, mas que poderia ser facilmente traduzido para Ferguson, por exemplo. É, além disso, um temor por algo que, na época do filme, não havia chegado. Dizemos isso porque muitos dos vídeos exibidos na primeira sequência são vídeos posteriores a Ferguson. Aliás, não só os vídeos mas os casos que não tem imagens de violência – basta lembrarmos que Ferguson não surge a partir de uma imagem do tipo. Ou seja, aqueles vídeos e casos são estabelecidos como novo prenúncio de uma nova perda de controle, quase como se o filme estabelecesse uma relação cíclica da violência racista com protestos violentos. Não seria, de forma alguma, o único a fazê-lo.

Esse ciclo é estabelecido, também, imagetivamente, através da montagem. O vídeo de Rodney King é repetido diversas vezes no filme, e em muitas dessas vezes a montagem o revela em cortes em *raccord* com outras cenas, seja com Watts ou com o vídeo de Eric Garner, por exemplo. Mas também é repetido num esforço de reforçar sua presença e articulação jurídica. O promotor de justiça, no tribunal, diz que o vídeo é "o pedaço de evidência mais objetivo que se pode ter. Sem o vídeo, não estaríamos aqui." Ora, todos os filmes que estamos analisando mostram que essa objetividade do vídeo passa por subjetividades, e sobre essas estão outros componentes que fazem com que a suposta objetividade do vídeo seja ignorada, ou

que seja questionada. A decisão do juiz do caso de mudar o julgamento de uma cidade com diversidade étnica para uma cidade majoritariamente branca provavelmente está ligada a uma percepção da existência e da importância dessas subjetividades. Nesse sentido, soma-se um argumento contra a tese de que o veredito surge apenas a partir de falhas.

Outras subjetividades que são interessantes ao filme são as dos *câmeras* vinculados aos protestos, curiosamente muito mais que a de George Holliday. É como se sobre a participação de Holliday no processo não operassem questões que, como o filme mostra, teriam operado sobre os outros cinegrafistas amadores dos *LA riots*. Três personagens importantes são os cinegrafistas Tim Goldman e Terry Ellis e o fotógrafo Bart Bartholomew, todos apresentados como produtores de imagens do cruzamento entre as ruas Florence e Normandie que, como vimos, simbolizam o início dos *LA riots*. O filme traz esses personagens para estabelecer o percurso daqueles atores e suas imagens naquele período, e também para trazer reflexões a respeito das imagens.

Lembremos do capítulo 2, em que mostramos o argumento de Jacob Crawley de que, na época em que filmou Eric Garner, Ramsey Orta era um *copwatcher* mesmo sem estar organizado em um grupo de *copwatch*. Tim Goldman, em *L.A. Burning*, justifica sua filmagem dos incidentes em Florence e Normandie dizendo que levou uma câmera para o protesto porque não confiava na polícia. É possível continuarmos tratando o vídeo feito por George Holliday como isolado enquanto exemplo de uma prática de filmar ações policiais (*copwatch*, por aquela definição mais abrangente)? One9 e Erik Parker nos mostram que não. E esse destaque a Goldman, para além de estabelecer o vídeo como elemento presente nos protestos, pode ser entendido como um argumento pela manifestação daquela rejeição da mídia tradicional. Isso porque, naquele momento, foi ele que salvou Bartholomew, fotógrafo do *New York Times*, quando esse último começou a ser atacado por manifestantes. Na mesma cena, um manifestante, ao ser preso pela polícia, grita "pega a câmera, Tim!" Ou seja, num contexto em que a imagem serviu como prova de um ato violento, ainda que essa prova tenha sido rejeitada, o vídeo ainda é reivindicado como arma contra injustiças, ao mesmo tempo em que uma imagem

produzida para um veículo tradicional é rejeitada, talvez porque não supusesse denúncia aos olhos dos manifestantes.

Já Terry Ellis é marcado, numa câmera vista de um helicóptero, como o homem que filmou de perto o motorista de caminhão Reginald Denny ser espancado por manifestantes no cruzamento de Florence e Normandie. Conta ele em entrevista que nas semanas seguintes foi perseguido pela polícia até que entregou as fitas com as filmagens, que por sua vez foram usadas para que se chegasse aos homens que espancaram Denny. Terry Ellis e Tim Goldman, então, são estigmatizados pela população local por terem filmado os acontecimentos e, nesse processo, terem contribuído pela perseguição aos atores.

Figura 24 - Terry Ellis é identificado com autor de imagens do espancamento de Reginald Denny



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Podemos dizer com isso que essa escolha tomada pelo filme sugere um domínio pela polícia e pela justiça das narrativas que surgem a partir da imagem. Isso se mostra presente na forma como a objetividade do vídeo de George Holliday/Rodney King foi ignorada, e também na forma que a imagem de denúncia de possíveis abusos policiais foi usada contra os manifestantes. Portanto, nos é mostrado que não houve poder nas mãos do *copwatcher* em termos práticos, por motivos que excederam qualquer potencial jurídico presente na imagem ou no ato de sua produção.

Em entrevista, o cineasta John Singleton, que acompanhou o julgamento dos policiais de perto, interpreta as imagens de Rodney King e Reginald Denny como,

nas palavras dele, um "ying e yang". Ou seja, seriam imagens parecidas mas que funcionam como uma inversão, portanto diametralmente opostas no que diz respeito ao que representam. E teria sido essa exatamente a intenção dos homens que espancaram Denny. Não é, portanto, meramente uma imagem de uma vingança, mas uma que visa estabelecer imagetivamente uma equivalência. O filme, então, usa da montagem para sustentar essa equivalência. Golpes em Denny são seguidos em *raccord* por golpes em King, e vice-versa. A imagem de Denny, portanto, embora não seja uma imagem de violência policial, tem a mesma incorporada em sua formação, tanto na decisão pelo ato quanto na recepção por um público que ainda tinha a imagem de King muito viva na memória⁸¹.

Os vídeos contemporâneos retornam nos últimos minutos do filme. Henry Keekee Watson, um dos homens presos pelo ataque a Reginald Denny, diz em entrevista: "Nossa história mostra que as pessoas são oprimidas apenas por um tempo antes de se revoltarem. E agora estamos novamente nessa estrada. Você tem Eric Garner, você tem Michael Brown..." Retornam então os vídeos de Walter Scott, Eric Garner e Alton Sterling. Keekee, como é chamado, continua: "Se não mudarmos a forma como interagimos com a polícia e a que ela interage conosco, pode dar boas vindas ao próximo *riot*." Mais uma vez, os vídeos são articulados como prenúncios de uma revolta popular, como Rodney King foi para os *LA riots*. É diferente, portanto, de uma articulação que pertence a uma elaboração de um histórico, de um cenário, de um contexto. O ponto de partida não é a imagem de violência policial, no caso das imagens contemporâneas, mas o que sua persistente existência diz sobre o país, e o que ela anuncia. Na verdade, *LA 92* faz esforço parecido, mas é em *L.A. Burning* que esse discurso é verbalizado. Mais à frente, na última parte deste capítulo, elaboraremos um argumento que diz respeito a esses níveis do que chamaremos de crença da montagem.

Entendemos *L.A. Burning*, portanto, como um filme interessado sobretudo na importância e presença da imagem em todos o contexto dos *LA riots*. Não é à toa, por exemplo, que o filme traz como entrevistado John Singleton, importante diretor de cinema. Tampouco pode passar despercebido o fato de que quatro dos

⁸¹ Assim como Martin e Lindsay fizeram em *LA 92*, One9 e Erik Parker mostram que a imagem do assassinato de Latasha Harlins por Soon Ja Du e a imagem de Rodney King estavam, nas palavras de John Singleton, "ligadas na mente de alguns pretos."

personagens do filme produziram imagens importantes na época. Dessa forma, talvez seja interessante traçar um paralelo entre esse documentário e *Copwatch*, de Camilla Hall. Ambos abordam as imagens contemporâneas ao contexto tratado a partir dos homens responsáveis por elas. Isso nos mostra que a imagem de Rodney King, embora percebida como inauguradora, não está isolada no tempo, e que a ideia de filmar ações policiais para fins de denúncia não pode ser resumida ao acaso de George Holliday.

3.3 *Burn Motherfucker, Burn*

Até o momento apresentamos duas abordagens dos *LA riots* muito diferentes entre si. Enquanto *LA 92* usava apenas imagens de arquivo para através da montagem tecer alguns comentários sobre a importância de se refletir sobre os acontecimentos de 1991 e 1992 no contexto atual, *L.A. Burning* lançou um olhar sobre os homens que produziram as imagens daquele período, demonstrando que naquela época já se discutia o papel da câmera de vídeo na denúncia de injustiças. Neste momento, falaremos um pouco sobre *Burn Motherfucker, Burn*, de Sacha Jenkins (2017), que trata o tema e período por mais um ângulo diferente, ao escolher falar sobretudo da história da relação entre a população negra de Los Angeles e o departamento de polícia da cidade.

Dentro desse projeto, que é seguido à risca por Jenkins, apenas imagens de violência policial produzidas dentro de Los Angeles são apresentadas. São elas: o vídeo do espancamento de Rodney King, em 1991, e o vídeo do assassinato do homem em situação de rua Charly Keunang por policiais em março de 2015. Ao contrário de filmes analisados anteriormente, esses vídeos, em *Burn Motherfucker, Burn*, não aparecem em muitos momentos. No entanto, pelo fato de estarem em um projeto com um objetivo e discurso diferentes, suas articulações são também diferentes. Nesse caso, no processo de investigarmos de que forma Jenkins articula essas imagens na formulação de seu discurso, precisamos entender um pouco sobre o que está *em torno* das imagens.

Os créditos do filme anunciam algumas escolhas estéticas: é perceptível que a música será elemento importante, e que o filme irá tratar de muitos períodos da

história da cidade. É possível ver, em meio aos elementos de animação, imagens que vão desde fazendas de plantação das primeiras décadas do século XX até o vídeo de Rodney King, passando pelos *Watts riots*, pelos Panteras Negras e por diversos outros elementos dessa história. No entanto, o elemento contemporâneo do filme – além, é claro, das muitas entrevistas – surge apenas após os créditos: é o vídeo do assassinato de Charly Keunang, no Skid Row, área de Los Angeles que concentra número grande de população em situação de rua. No vídeo, é possível ver Keunang apenas ao longe, deitado com um policial o segurando. Após um tempo, o policial atira diversas vezes, e ouvimos a pessoa que está filmando falar: "Vocês tem *tasers*. Por que atiraram nesse homem?"

Figura 25 - Trecho do vídeo do assassinato de Charly Keunang



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

A partir daí, dessa fala direcionada pelo homem que filmava aos policiais que mataram Keunang, o filme começa um esforço de investigação da relação histórica entre LAPD⁸² e a população negra. Para fazê-lo, entrevista policiais, sociólogos e sobretudo moradores do bairro Watts, aquele onde ocorreram os *riots* de 1965, tema de boa parte dos cerca de 100 minutos do documentário. O filme a partir daí segue uma cronologia que busca dar conta tanto da história da LAPD quanto da população negra da cidade, tendo como foco os episódios e contextos em que essas histórias se entrelaçam.

Jenkins mostra que o passado de certa forma harmônico da cidade de Los Angeles passa a ser perturbado ao longo dos anos 1950 quando tanto famílias

⁸² Departamento de Polícia de Los Angeles.

negras quanto famílias brancas do sul se mudam para a cidade, e estabelece o ataque a seguidores da Nação do Islã por policiais, em 1962, como um marco importante para o início das tensões entre a população negra e a polícia. "Daquele ponto em diante, grandes transtornos eram inevitáveis", diz um entrevistado. Também é destacado, como nos outros filmes, o papel de William Parker, chefe da LAPD, na perseguição às pessoas negras. Nesse momento, que fala também de uma reconfiguração territorial da cidade que acaba por consolidar os *ghetos*, Jenkins apresenta algumas imagens de abordagens policiais truculentas feitas nos anos 1960. Não mostra, no entanto, imagens do que no filme são chamadas de "versões dos linchamentos do sul", que teriam acontecido em Los Angeles nessa época. Imaginamos, é claro, que é porque essas imagens não existam – o que torna mais compreensível a forma com que o filme trata o vídeo de Rodney King. Ou seja, o filme escolhe por expor uma formação histórica de um cenário em que atores como aqueles do vídeo – os policiais e King – envolviam-se constantemente em episódios de violência/linchamento.

Outros filmes também adotam proposta parecida, mas o que os diferencia de *Burn Motherfucker*, *Burn* é sobretudo o fato deste último ir a fundo naquela instituição não apenas como representativa da polícia enquanto instituição, mas como corpo específico àquele local. A LAPD é rigorosamente separada de qualquer outra polícia, portanto a história que é apresentada não é a do racismo americano, nem da forma como a polícia americana e a população negra entraram em conflito ao longo do século XX, mas daquela relação construída naquele território. Os *Watts riots*, portanto, são trazidos como uma explosão de tensões estabelecidas a nível comunitário, o que, por outro lado, não quer dizer que essas tensões não tenham sofrido influências de outras que diziam respeito ao país da época. Essas influências são enfatizadas pelas presenças de Malcolm X e Martin Luther King em duas sequências do filme.

Jenkins não trata só de influências nos protestos de Watts, mas também da importância que os eventos tiveram para o antirracismo do país. O sociólogo Darnell Hunt diz em uma entrevista que "o legado de 1965 é que deu fim ao otimismo do Movimento dos Direitos Civis" e que o momento "introduziu a violência como resultado de insatisfação popular..." O filme então argumenta que o surgimento de

grupo como os Panteras Negras ou a Organização US, bem como a ocorrência de outros *riots* no final da década de 1960 (Chicago, Newark, Detroit etc.) estão ligados a essa introdução da violência, mas também o estariam as gangues, que, segundo um dos entrevistados, surgem inicialmente como grupos de proteção contra ações de supremacistas e contra abusos da polícia. Tudo isso nos é interessante por dois motivos. Primeiro porque ao falar dos Panteras Negras, é lembrado que foram eles que instauraram um sistema de vigilância comunitária de ações policiais – um *copwatch* sem câmeras, portanto⁸³. Em segundo lugar, porque é o único dos quatro filmes que lança um olhar sobre a formação das gangues, que tiveram papel importante durante e no período posterior aos *LA riots* em 1992.

O início dos *LA riots*⁸⁴, aliás, portanto anterior aos eventos de Florence/Normandie, é caracterizado aqui como tendo tido participação direta e determinante dos Crips, uma das duas maiores gangues da cidade. Esse destaque à participação das gangues, ignorado em outros documentários, é importante porque traz um elemento de organização comunitária que certamente sentiu efeitos de uma representação estereotipada ao longo da segunda metade do século. Jenkins não quer dizer que a atuação dos *Crips* e dos *Bloods* é uma atuação pacífica, benevolente, fundamentalmente antirracista ao longo de toda a história desses grupos. Em vez disso, parece querer ressaltar que são grupos com formação histórica determinada pelo racismo e pelo desemprego, e que tiveram participação no antirracismo de Los Angeles, fazendo parte, portanto, daquela comunidade de pessoas que se revoltou ao se deparar com a injustiça que foi a negação de um crime filmado, de uma prova objetiva de práticas cotidianas que afetava também os membros da gangue.

Questões de representação cinematográfica e televisiva estão presentes em diversos momentos, o que nos faz lembrar do esforço de Raoul Peck para enfatizar a importância de entender a representação na cultura como elemento determinante na formação do racismo americano. Harland Braun, advogado que em 1991 viria a

⁸³ Rabinowitz (1994), no entanto, lembra de iniciativas dos Panteras Negras com uso de câmeras para vigilância de ações policiais. Pretendemos nos debruçar sobre essas imagens em pesquisas futuras. É importante lembrar, porém, que elas, caso existam, não foram amplamente vistas e discutidas como o vídeo de George Holliday/Rodney King foi.

⁸⁴ Aquele em que Tim Goldman filma, como vimos em *L.A. Burning*.

defender os policiais que espancaram Rodney King, diz que antes dos *Watts riots* achava que a população negra de Los Angeles era feliz porque ele tinha assistido a *Canção do Sul* (dir. Wilfred Jackson e Harve Foster, 1946), filme da Disney que traz a figura do Uncle Remus, estereótipo inventado do homem negro contente com o trabalho explorador da plantação.

Em outro momento, um entrevistado fala da influência que a imagem que cresceu tendo da polícia exerceu no surgimento de uma dúvida sua a respeito do vídeo de Rodney King. "Deve ter alguma razão, ele deve ter feito alguma coisa", diz ao lembrar de sua reação em 1991. Ou seja, o filme enfatiza que a recepção do vídeo foi influenciada por fatores culturais muito relacionados à representação da polícia na segunda metade do século. E deixa isso claro ao usar diversas vezes *inserts* com cenas de programas como *S.W.A.T.*, que visavam criar uma boa imagem dos departamentos de polícia. Em determinado momento, o chefe de polícia Daryl Gates se compara ao personagem *Rambo*, ao negar que tivesse atuado pela permissão do descontrole dos *LA riots*. Em sentido contrário a essa representação de exaltação da imagem da polícia, Jenkins ressalta a importância do *hip hop* e do *rap* nos anos 1980, quando traz músicas de artista como Ice T, Ice Cube e Yoyo, que denunciavam atuações truculentas e injustas da LAPD.

Figura 26 - Trecho de um episódio de S.W.A.T.



Fonte: captura de tela do arquivo digital do documentário.

Jenkins argumenta ser importante, portanto, que se entenda a imagem de Rodney King como inserida num contexto de disputa da imagem da polícia de Los

Angeles dentro do campo da representação. Aquele vídeo, de acordo com o filme, teria sido impossível de ser visto com imparcialidade, pois atuava sobre uma memória permeada por essas representações. É, portanto, um esforço similar ao de One9 e Erik Parker em *L.A. Burning*, mas aqui mais explícito por conta dos *inserts* que buscam dar conta da questão. No entanto, a imagem ainda teria trazido consigo uma esperança por justiça, que teria sido proporcionada pela "revolução da câmera de vídeo", como coloca um dos entrevistados. Aliás, no filme há a sugestão de que os *riots* foram adiados por essa suposta infalibilidade jurídica do vídeo, atrelada àquela leitura de que ele seria uma evidência objetiva inegável. Ou seja, dada essa leitura, existia a esperança de que, dessa vez, houvesse justiça.

Num esforço de investigar as leituras do vídeo ocorridas dentro do tribunal, Jenkins entrevista Henry B. King, um dos membros do júri. Ele diz:

Quais eram as regras de abordagem para os policiais? Ele poderiam ter feito isso? Poderiam ter feito aquilo? Os testemunhos que ouvimos diziam 'sim, eles podiam.' Se o cara estava resistindo à prisão, eles podiam bater nele com seus cassetetes até que ele parasse. (BURN..., 2017)

Isso nos faz lembrar do argumento de Nichols (1994) sobre a interpretação do vídeo durante o julgamento ter sido focada exclusivamente sobre as imagens e ter ignorado o fato de que havia ali apenas um exemplo de um *modus operandi* da polícia de Los Angeles. A descontextualização e o isolamento do vídeo como um caso único teria aberto espaço para que só fosse discutido o que estava na imagem. O filme, portanto, vai em sentido contrário dessa leitura, ao mostrar que aquela polícia tinha um amplo histórico de violência que abrangia inúmeros episódios parecidos, desconhecidos do grande público porque não foram filmados.

Ao encerrar com o retorno da imagem do assassinato de Charly Keunang, e logo após trazer os protestos que se seguiram em Los Angeles, Jenkins insere a LAPD contemporânea nesse histórico. Portanto, não só para dizer que o racismo do país persiste, mas para mostrar que as práticas deste departamento de polícia ainda são caracterizadas por perseguições à população negra. O vídeo de violência policial, nesse caso, está a serviço de uma investigação da história daquela relação em suas especificidades locais, embora esse esforço não exclua comparações com outras relações em outros contextos do país.

3.4 Let It Fall: Los Angeles 1982-1992

O último documentário que analisaremos nesta dissertação é *Let It Fall: Los Angeles 1982-1992*, de John Ridley. Como o título sugere, há uma preocupação em traçar o contexto dos *LA riots* através de acontecimentos e tensões que vinham ocorrendo há uma década na cidade. Nesse sentido, é um projeto parecido com *Burn Motherfucker, Burn*, e a diferença fundamental está no recorte histórico. Aliás, por ser um recorte, e não uma exposição sobre uma formação histórica, *Let It Fall* talvez esteja mais interessado nesse momento de tensão, como uma explicação para os acontecimentos, do que num diagnóstico mais amplo da relação entre polícia e população negra – foco de *Burn Motherfucker, Burn*. Como veremos, esse recorte é marcado por acontecimentos ocorridos ao longo de dez anos, em vez de por uma relação manifestada cotidianamente, embora haja comentários sobre essa relação. Esse apanhado de acontecimentos abrange tanto crimes notórios quanto a constituição de uma série de fatores vinculados ao vídeo de Rodney King. É esse último elemento que destacamos no filme, e nosso esforço será sobretudo de entender como se dá esse destrinchamento dos elementos presentes na imagem.

No entanto, o filme não se resume a esse destrinchamento. Como dissemos, busca dar conta de acontecimentos desvinculados da imagem de Rodney King ocorridos ao longo da década. Como entrevistados e comentaristas centrais desses acontecimentos estão novamente os *LA 4*, nome dado aos quatro homens presos pelo espancamento de Reginald Denny. Além deles, outros personagens vinculados a diversos episódios desses dez anos são entrevistados, e aqui vale dizer que há um interesse pelas histórias pessoais para além dos acontecimentos trazidos. São histórias que giram em torno sobretudo de vítimas, como a da adolescente japonesa Karen Toshima, cuja morte por uma bala perdida em um confronto entre gangues está em um segmento que fala sobre a intensificação do policiamento na cidade após essa morte. Outra vítima é James Mincey Jr, que tem sua história contada por sua ex-namorada, no momento em que o filme trata da sua morte como marco importante dentro da história de Los Angeles. Sobre Mincey Jr, vale traçarmos alguns comentários, porque dizem respeito à imagem de Rodney King.

Em abril de 1982, Mincey Jr foi morto pela polícia de Los Angeles. Ridley enfatiza que a morte ocorreu pelo uso de uma técnica de imobilização muito disseminada na polícia de época: o *chokehold*, forma de estrangulamento. A repercussão dessa morte teria levado ao banimento do *chokehold*, e ao longo do filme é mostrado de que forma isso impactou o caso Rodney King: os policiais, no julgamento, alegam que usaram os cassetetes e os *tasers* para imobilizar King porque não poderiam ter usado o *chokehold*. Ou seja, esse segmento está ligado às leituras feitas a partir do vídeo. Aquele excesso de violência foi reinterpretado como tendo sido efeito do banimento de uma técnica que, segundo os policiais, teria sido mais eficaz na imobilização de King. Portanto, a materialidade do ato violento – o impacto entre o cassetete e o corpo de King – é um dos elementos que Ridley escolhe analisar. Mas não é o único.

A PCP (Fenciclidina) é uma droga que o filme apresenta como tendo tido papel importante nas discussões a respeito dos casos de James Mincey Jr e Rodney King. Segundo Ridley, o *chokehold* teria surgido como técnica de imobilização após a polícia ter argumentado que essa seria a única forma de imobilizar de forma eficiente pessoas sob o efeito dessa droga. Acreditava-se, por exemplo, que James Mincey Jr estava sob efeito da droga – o que o filme mostra não ser verdade. No período entre o espancamento de King e o julgamento, Ridley mostra que também houve essa discussão a respeito da presença ou não presença de PCP no sangue de King. Embora o exame toxicológico tenha dado resultado negativo, como mostra o filme, argumentou-se, no julgamento, que o ato violento havia ocorrido com o pressuposto de que King estava sob efeito da droga e que, portanto, a violência teria sido condizente com a prática substituta do *chokehold*: o cassetete.

Com tudo o que é exposto por Ridley nesse segmento, nesse processo de interpretação da imagem, argumentamos que foi inventada uma hipótese invisível legitimadora da violência. Com isso, queremos dizer que é impossível de ser vista na imagem a composição química do sangue de Rodney King, portanto à imagem não pode ser dado acesso à presunção dos policiais. No julgamento, é estabelecida sobretudo uma presunção: o crime teria ocorrido daquela forma porque os policiais acreditavam que King estava sob efeito de PCP e que isso teria sido demonstrado por sua insistência em se levantar. Ou seja, é argumentado que a imagem não

acessa o conhecimento prévio daqueles policiais sobre a disseminação e os efeitos dessa droga. Essa hipótese é impossível de ser conhecida apenas pelo vídeo de Holliday e a construção dessa hipótese e seu desenvolvimento como legitimadora da violência são os trabalhos mais interessantes feitos por Ridley em torno do vídeo. Ele não traz apenas um histórico amplo da relação de opressão presente na imagem, mas da retórica que surge a partir dela.

Essa retórica não está ligada apenas às particularidades visíveis e invisíveis no momento filmado, ou seja, a violência e hipótese usada para justificá-la. Está conectada também a um contexto que traz um discurso de *necessidade* da truculência. Isso nos leva de volta ao momento pós-Karen Toshima. Ridley traça os eventos que seguiram aquele episódio de violência em uma área nobre da cidade, exemplificados na *Operação Hammer*, momento de intensificação do combate à criminalidade, que havia ultrapassado seus limites territoriais socialmente toleráveis – um exemplo claro de cruzamento da *color line* de Du Bois (2017). A imagem de Rodney King é vista, então, também como uma imagem de um momento de controle social sustentado por um discurso que legitima esse controle: o policiamento excessivo fazia-se necessário por conta da iminência da invasão das áreas nobres e brancas por gangues negras e latinas. Portanto, a hipótese legitimadora encontra-se também historicamente legitimada, afinal o policiamento excessivo era praxe no pós-1988. Um entrevistado do filme diz: "Quando eles param um homem negro, é sobre controle."

Ainda sobre esse controle territorial visto no vídeo, é interessante que destaquemos a fala da mãe de Damon Williams, um dos *LA 4*. Ela diz: "Quando eu vi o vídeo, me lembrei de Emmett Till." No capítulo 1, traçamos um histórico da imagem de violência racista norte-americana, que foi de Emmett Till a Eric Garner, passando por Rodney King. Não é à toa que o fizemos, tampouco que Ridley tenha dado ênfase a essa fala, intercalando-a com o rosto de Till primeiro vivo e depois morto. As semelhanças entre as imagens, para a Sra. Williams e para Ridley, estão além do caráter emblemático das duas dentro da história do racismo e do antirracismo do país. Emmett Till foi morto porque ultrapassou um limite estabelecido pelo racismo da época. Rodney King foi espancado num contexto de reforço do controle social após episódios que indicavam um iminente cruzamento desse limite.

As imagens são, portanto, provas da existência de um controle social racista posto em prática contra a população negra de ambas as épocas.

Mas não é suficiente, para Ridley, entender esse controle apenas a partir da imagem, de interpretações de entrevistados que se revoltaram com ela ou das interpretações feitas dentro do tribunal. Também são entrevistados policiais que estiveram envolvidos com o episódio, e são mostradas entrevistas concedidas ao longo dos anos pelos policiais que espancaram King. Para Ridley, era importante se aprofundar, com questões suas, sobre opiniões desses policiais a respeito do vídeo e do que ele mostra. Destacamos a entrevista do policial Robert Simpach, que estava na cena do espancamento, assistindo a tudo. Em uma das diversas vezes que é reproduzido, o vídeo de Rodney King é, durante a entrevista de Simpach, narrado por ele. Mas essa é uma narração que supõe um conhecimento maior, segundo ele, afinal trata-se de um testemunho ocular privilegiado. Talvez por isso ele se sinta autorizado para contradizer as imagens, em especial no que diz respeito à intensidade da violência. Essa atenuação de Simpach é combinada com sua defesa de que o ato que vemos – mas que, de acordo com ele, exageramos – é condizente com uma práxis da polícia de Los Angeles.

Ridley expõe, portanto, desafios ao limite da imagem. Uma testemunha ocular, dependendo da sua posição de poder, sente-se confortável para questionar o que é visto. E ainda tem como aliado algo que mencionamos brevemente no capítulo 2: a ausência já suposta na presença da imagem. Isso também não passa despercebido por Ridley, quando ele traz a fala do jurado Henry King em que ele diz que "algo tinha que ter acontecido antes do vídeo começar." Esse *algo* só pode ter sido conhecido por quem estava no local – e aqui podemos nos referir à imagem de violência policial de maneira geral. Mas, ao mesmo tempo em que só pode ter sido conhecido por atores e testemunhas, esse *algo* também pode ser inventado, exagerado, suprimido etc. Com isso queremos dizer, a partir do que foi exposto por Ridley, que sobre a imagem de Rodney King exerceu influência também o limite necessário de sua duração. Esse entendimento por parte de Ridley é original em meio a nosso corpus, e é também em torno dele que teceremos alguns comentários sobre a imagem de Rodney King e dos LA riots, a partir das leituras de Paula

Rabinowitz e Bill Nichols, e também, é claro, de T.J. Martin e Daniel Lindsay, One9 e Erik Parker, Sacha Jenkins, e John Ridley.

3.5 A crença na montagem e a necessidade da articulação

Em um de seus trabalhos mais importantes para os estudos de cinema, Henri Bergson elabora dentre outros um argumento de que "não há percepção que não esteja impregnada de lembranças" (BERGSON, 2010, p. 30) e que "a subjetividade da nossa percepção consiste sobretudo na contribuição de nossa memória" (ibid, p. 73). Ao longo deste capítulo, vimos documentários que trabalharam dentre outras coisas com percepções das imagens de Rodney King, em especial as que ocorreram dentro do tribunal, acompanhadas por trabalhos de interpretação e narração das imagens feitos pela equipe de advogados de defesa dos policiais que espancaram King. Aqui, nesta última seção do capítulo, buscamos investigar não tanto essas percepções em si, mas como os filmes as enxergam e como se propõem, de uma forma ou de outra, a agir sobre as imagens. Argumentamos, a partir de Rabinowitz (1994), que o documentário, frente a imagens de arquivo amplamente discutidas – como as de violência policial – se vê como articulador necessário, porque as insere em uma obra fechada, ainda que isso suponha limites.

Começamos por *LA 92*, documentário que se destaca esteticamente dos demais por usar apenas imagens de arquivo na construção de seu discurso. Vimos que o filme faz uso da montagem para relacionar os *LA riots* de 1992 com uma espécie de reencontro violento da cidade com a constatação de um cenário trágico de injustiças, que já havia sido exposto em 1965 pelos *Watts riots*. O repórter dos anos 1960 aparece em dois momentos. No início, porque ocorre antes de uma linha do tempo dos eventos de 1992, o prenúncio dito por ele é sugerido pela montagem como referente a 1992. No entanto, no final ele aparece novamente. Dessa vez, argumentamos, para estabelecer os anos seguintes a 1992 como prenúncios dos protestos contemporâneos (Ferguson e Baltimore, em especial) e de protestos futuros. Embora nada relativo à década de 2010 seja mencionado, entendemos o que chamamos de *crença* existente nessa escolha como estando relacionada ao contexto de realização do filme – portanto, o contexto do *Black Lives Matter*, com

casos de violência policial e protestos que os seguem. Essa crença, sobre a qual elaboraremos melhor, não seria independente num sentido de atemporalidade, mas vinculada à suposição de uma recepção. É algo próximo do que Stuart Hall (2003) chama de sentido preferencial, embora em seu estudo ele se referisse a discursos televisivos.

Essa crença presente na elaboração desse sentido preferencial é uma crença também pertencente a um momento na história. Portanto, não pode ser encarada como deslocada das leituras desejadas que ela supõe. *LA 92*, por exemplo, tem um discurso construído em 2017, e não apenas para ser lido em 2017. Por isso, encaramos essa crença como parte de uma resposta que também é uma ação pela transformação do estado das significações trabalhadas. Portanto, *LA 92* parte de uma necessidade por tratar a compreensão dos *LA riots* como importantes para o antirracismo contemporâneo e, ao invés de demonstrar essa importância de forma explícita, *crê* que essa associação presente no discurso será percebida. É claro que essa crença não determina nada, mesmo dentro do contexto de recepção do filme. Mas, de acordo com Hall, nenhum discurso codificado tem como garantia uma leitura alinhada com o sentido preferencial, embora detenha certo poder. Porém, como não estamos trabalhando com estudos de recepção, basta-nos entender o papel da montagem na construção desse sentido suposto por essa crença.

Retomemos a ideia da percepção como sendo necessariamente permeada de memórias. A estrutura de montagem que faz uso das imagens de 1965, das imagens e 1991 e 1992, e novamente das de 1965 elabora, nesse processo, uma noção de que os *LA riots*, como foram vistos, tinham como componente os *Watts riots* na memória dos habitantes da cidade, que chamaremos de uma memória da cidade. Mas não só isso. Argumentamos que ela supõe, também, imagens que estão ausentes do filme mas presentes na memória do espectador pertencente a determinado contexto. Por esse contexto ser imediatamente posterior ao surgimento do *Black Lives Matter*, essas imagens seriam as imagens de violência policial contemporâneas. Portanto, nesse segundo movimento não há a elaboração de um esforço por uma associação estabelecida pela montagem, mas uma suposição de que determinada percepção ocorra. É um discurso que só funciona porque o espectador tem, na memória, outro conjunto de imagens e outro contexto permeado

de injustiças, que simbolizariam o "algo" que não foi feito, mencionado pelo repórter de 1965. Mas essa articulação não é a única possível, é claro. Como vimos, *Burn Motherfucker*, *Burn* e *L.A. Burning* defendem explicitamente a importância de se olhar para os *LA riots* – ou seja, para a história do racismo americano – para ter uma melhor compreensão do racismo contemporâneo. Para isso, fazem uso não só de letreiros e entrevistas, mas das próprias imagens e atores contemporâneos. São métodos diferentes de atualização da imagem e de exposição de uma compreensão da história. Vale, no entanto, investigar o que essas articulações operam sobre a imagem.

Paula Rabinowitz é uma das teóricas que estudaram a imagem de Rodney King na primeira metade da década de 1990. Como Nichols, Rabinowitz tem como foco a articulação da imagem dentro do tribunal como tendo sido determinante para o veredito. Façamos um trabalho de tentar expandir os argumentos de Rabinowitz para o nosso estudo da articulação no documentário. Para a autora,

(...) a força desta evidência direta já havia sido diluída no *fluxo* da televisão. Ironicamente, foi esse fluxo que a defesa buscou quebrar numa tentativa de redirecionar a visão do júri do videotape como um todo (...) em segmentos fragmentados, os *frames*, e superar a *evidência* da visão com o poder da palavra. Essencialmente, *California v. Powell, Wind, Briseno e Koons*⁸⁵ encenou uma batalha semiótica entre dois códigos de significado complementares e antagônicos: o visual e o linguístico (RABINOWITZ, 1994, p. 210).⁸⁶

Além dessa reprodução fragmentada da imagem, a defesa teria utilizado uma articulação similar à televisiva, "providenciando uma narração *voice-over* ao eventos em vídeo" (ibidem). Ou seja, enquanto a acusação teria acreditado em uma objetividade nítida, a defesa, por outro lado, partia da crença de que leituras poderiam ser influenciadas. Todos os filmes do nosso corte de uma forma ou de outra tocam nesse trabalho de subversão de um sentido da imagem amplamente presumido como óbvio. O que buscamos fazer, a partir disso, é entender o papel que o próprio documentário passa a ter frente a esses esforços.

⁸⁵ Nome do processo em que os policiais eram réus.

⁸⁶ Traução nossa.

Partamos dessa constatação de que a imagem de Rodney King passou, no tribunal, por um processo de quebra daquele *fluxo* televisivo e que essa quebra ocorreu justamente com o uso de um recurso muito próprio da televisão, que é a narração. Portanto, colocando-se em oposição a um discurso de indignação e revolta construído em inúmeras articulações feitas até então, a defesa dos policiais usou recursos parecidos com aquelas articulações para substituir aquele discurso por outro. Todos os filmes que analisamos demonstram a compreensão desse processo e tem o sucesso do mesmo como estopim para os protestos. *LA 92* opta por usar apenas a montagem de imagens de arquivo; *Burn, Motherfucker, Burn* enxerga o poder da polícia de Los Angeles como determinante; *L.A. Burning* mostra que esse processo ocorre em meio a amplas discussões sobre o potencial político da imagem; e *Let It Fall* traz uma história de elementos presentes no vídeo (o cassete, a suposta droga etc.). Todas essas articulações giram em torno de um desejo por cristalizar uma contestação definitiva da interpretação do júri. É como se dissessem que o que aconteceu não poderia ter acontecido por muitos motivos, mas, já que aconteceu, é preciso entender por quê.

Burn Motherfucker, Burn é o único que aborda diretamente algo que alguns apenas comentam brevemente: que a memória dos jurados pode ter ocupado papel determinante em sua decisão, e que essa memória é repleta de representações. Dessa forma, a percepção da imagem de Rodney King seria, sim, uma contaminada por décadas de representações estereotipadas do homem negro como criminoso, *gangster*, e a da imagem dos policiais seria repleta de memórias de filmes e programas televisivos, como *SWAT*, que trabalhavam para melhorar e consolidar a imagem da polícia de Los Angeles – e de outras cidades – como indefectível. Ora, se um dos entrevistados – negro e profundamente tocado pela imagem de King – admite que na época questionou o que via por conta dessas imagens em sua memória, é fácil supor que esse fator também foi determinante na percepção daquele júri.

Mas e os documentários em si, enquanto filmes que estão articulando aquelas imagens? Para Rabinowitz,

Ao contrário do cinema, no qual imagens geralmente produzem a narrativa e lógica visual de um filme, durante as

notícias, um repórter dirige as imagens. Por ser assim que as notícias são apresentadas, como nos aparecem enquanto gênero, fez sentido numa forma ilógica dar crédito para o *voiceover* sobre as imagens durante o julgamento. (RABINOWITZ, 1994, p. 210)⁸⁷

Ao tomarmos o caminho inverso, a partir desse argumento de Rabinowitz, vemos o cinema como um meio detentor de uma particularidade estética que supomos estar relacionada ao fato de que um filme é, geralmente, uma obra fechada e, portanto, não é comum que seja narrado após esse fechamento. Rabinowitz crê, com isso, que a imagem, no cinema, seria mais determinante na construção narrativa que na televisão, onde ela está sempre necessariamente *sob* a voz de um narrador. Da mesma forma, a imagem no tribunal esteve *sob* a narração da defesa e dos policiais. Mas essa voz que se sobrepõe e contribui para diferentes interpretações da imagem não poderia encontrar um paralelo na própria articulação do diretor, que pode envolver inúmeros recursos diferentes? Talvez, mas nos parece que a questão trazida por Rabinowitz é baseada em experiência, não em possibilidades apenas. Afinal, ela fala que as imagens *geralmente* "produzem a narrativa e lógica visual de um filme" (idem, *ibidem*), e isso, considerando o cinema enquanto conjunto de filmes, o colocaria nesse aspecto em oposição ao noticiário televisivo.

Seu entendimento dessa distinção como uma que é importante para uma leitura dos processos ocorridos no caso Rodney King nos faz pensar que há uma articulação daquelas imagens que não existiu no cenário: a cinematográfica. Os filmes que trouxeram o vídeo de George Holliday foram inseridos pelos realizadores em um conjunto de articulações com *fluxos* diferentes. Reproduzir o vídeo diversas vezes, tecendo comentários sobre ele não seria a mesma coisa, portanto, que expor, através da montagem, roteiro, entrevistas etc. a história de elementos presentes na imagem, nem a mesma coisa que sugerir uma percepção das imagens que nos faça pensar o antirracismo contemporâneo. A verdade é que toda articulação carrega particularidades, e nos centrarmos na prática enquanto possuidora de uma essência talvez seja contraprodutivo para pensarmos nela enquanto potencialmente transformadora. Mas também não podemos pensar essas imagens como já suficientemente articuladas, porque sempre pode haver algo que não foi visto, que

⁸⁷ Tradução nossa.

não foi pensado. E, se foi em algum lugar, talvez não tenha sido apresentado de forma clara e ampla, e talvez não tenha sido inserido no conjunto de discursos em torno da imagem.

Considerações Finais

A pesquisa que deu origem a esta dissertação partiu de uma inquietação provocada por esse crescente conjunto de imagens. Uma inquietação que trouxe e ainda traz questionamentos a respeito da relação dessas imagens com o cinema, mas também da relação direta com a sociedade. Vivemos em tempos em que é cada vez mais possível ver a violência racista e nos deparamos com provas daqueles relatos de outrora que muitas vezes quem não vive a realidade das periferias escolheu ignorar. No Brasil, há muitas imagens que sequer são debatidas. Uma delas, que precede em cerca de um ano o início dessa pesquisa é a da morte de Alessandro Alves Macedo Pessoa, filmada por um policial durante uma operação no Morro do Estado, em Niterói, em março de 2017. No vídeo, vemos Alessandro no chão, baleado, e ouvimos seus pedidos de socorro, que são encarados com deboche pelo policial. Um ano depois, o Ministério Público do Estado do Rio de Janeiro denunciou três dos policiais que mataram Alessandro e até o momento não temos mais notícia do andamento do processo⁸⁸.

Assim como Alessandro, inúmeras vítimas têm suas mortes filmadas, seja por transeuntes, por parentes, pelos policiais que as assassinam seja por elas mesmas, como Alan de Souza Lima, sobre quem falamos na introdução da dissertação. Naquele momento, dissemos que esta pesquisa tem em mente esses vídeos e essas vítimas e que futuramente pretendemos lançar olhares sobre elas, por não admitirmos que continuem existindo e também por não admitirmos que qualquer pessoa continue naturalizando essas mortes, principalmente se existem imagens delas, o que torna qualquer sentimento que não o de profunda indignação na nossa opinião inaceitável.

Nesta dissertação, investigamos filmes que buscaram dialogar com a realidade e com a população dos Estados Unidos, mas poderíamos falar, talvez tomando alguns caminhos diferentes, da brasileira. Como vimos, o impacto que o vídeo do assassinato de George Floyd teve no Brasil é indicativo de que as imagens

⁸⁸ Disponível em: <<https://extra.globo.com/casos-de-policial/pms-sao-denunciados-por-executarem-negarem-socorro-jovem-veja-video-22758163.html?fbclid=IwAR1Mhp2Nhmvy1ccnLHnowwAYhM0euedX4ZCs48ruIV0hwQfxSymfpcov-Sk>>. Acesso em: 17 nov. 2020.

norte-americanas também podem estabelecer aquela relação metonímica aqui. E isso se dá por uma percepção diaspórica de que há muitas semelhanças entre as realidades dos dois países. Como dissemos na introdução, é por acreditarmos nisso que nos propusemos a fazer análises de discursos americanos tendo em mente o Brasil.

Argumentamos que uma leitura das imagens de violência policial norte-americanas e dos documentários que as articulam necessitam de um conhecimento da formação racial do país. Portanto, buscamos, no capítulo 1, fazer um apanhado dessa história, a partir de alguns temas trazidos pelos filmes mas também para além deles. Nesse processo, vimos a escravidão do século XIX, cuja abolição é importante para Ava DuVernay em *A 13ª Emenda*; vimos os períodos da Reconstrução e da Redenção, fundamentais para que entendêssemos também as origens das representações racistas do homem negro, que são tema de tantos dos documentários analisados, como *Eu Não Sou Seu Negro*, *A 13ª Emenda* e *Burn Motherfucker, Burn*; vimos os fatores que levaram à segregação territorial que desencadeou na formação dos *guetos*, espaços muito caros aos documentários do capítulo 3; trouxemos também um apanhado do *Black Lives Matter*, cujas imagens e manifestações são abordadas por *Whose Streets*, *Baltimore Rising* e *Stay Woke*. Por fim, neste primeiro capítulo, fizemos reflexões a respeito do papel histórico que a circulação e articulação da imagem de violência racista teve no antirracismo americano, e analisamos algumas formas contemporâneas de produção dessas imagens.

Ao longo dos capítulos 2 e 3, trouxemos filmes que propõem discutir essas imagens, alinhados com uma noção que todos compartilham: a de que é fundamental entendê-las como vislumbres de uma realidade muito mais ampla e como retratos de cotidianos onde aquelas violências e muitas outras acontecem com frequência. Todos, portanto, de uma forma ou de outra, revelam as ligações metonímicas (NICHOLS, 1994) que são estabelecidas com os vídeos pelas pessoas que protestam naquelas e em outras localidades. Com tudo o que vimos na análise dos filmes, em especial as diferentes formas em que a imagem de violência policial é abordada, achamos que é importante trazer algumas conclusões que podem servir ao documentarista. Antes de tudo, há em todos aqueles filmes uma compreensão do

pertencimento daquelas imagens a um contexto. Portanto, os episódios não são vistos como casos isolados ou exceções. Essa compreensão supõe um conhecimento da formação daquele contexto, afinal, para que a imagem seja inserida em uma história, essa história, nos filmes, precisou ser conhecida, ainda que esse conhecimento nem sempre tenha sido exposto. Nos filmes do capítulo 2, vimos que isso se dá porque eles propõem discutir e falar sobre um movimento que não só tem uma formação histórica identificável, como demonstra compreensão dessa formação. Como vimos em nossa leitura de Keeanga-Yahmatta Taylor, o *Black Lives Matter* é um movimento complexo e não traz consigo consensos ou porta-vozes. No entanto, os contextos nos quais ele surge são marcados por um racismo que tem raízes históricas. E o trabalho dos documentaristas, como vimos, foi o de entender de que formas aquelas imagens podem ser articuladas em um discurso que vise trazer um panorama do contexto ou um entendimento de algumas daquelas raízes.

Destacamos alguns pontos que nos instigam. Um deles é a visão de Ava DuVernay sobre problemas que existem ou podem existir em algo que ela própria faz, que é exibir aqueles homens negros sofrendo violências em vídeo. Essa visão e as reflexões de DuVernay encontram coro na voz de diversos ativistas que denunciam a reprodução excessiva dessas imagens como estando a serviço de uma espetacularização ou um fetichismo. Podemos pensar também na imagem inserida dentro de uma história da representação do homem negro no cinema e na televisão americanos, a partir do que é exposto por Raoul Peck e James Baldwin. O que poderia implicar um processo que substitui um estereótipo histórico do homem negro enquanto predador por uma repetição de imagens de homens negros sendo mortos? Vimos que DuVernay sugere que esse problema pode ser contornado ou minimizado pela combinação daquelas imagens com imagens positivas, como se para reforçar que também há vida onde há morte.

Mas, ao enxergarmos outros filmes do nosso corpus de forma mais ampla, será que não conseguimos identificar estratégias parecidas nas abordagens das vidas pessoais dos ativistas de Ferguson em *Whose Streets* e de Baltimore em *Baltimore Rising*? É possível dizer que as imagens de violência nesses filmes correm o risco de exercer qualquer efeito desumanizador àquelas vítimas? Com isso

queremos argumentar que sobre os documentários talvez não sejam imediatamente aplicáveis as questões éticas que são colocadas à reprodução do vídeo de violência por si só. Dentro desses documentários que analisamos, os vídeos não são vistos isoladamente, como muitas vezes o são na forma como são originalmente conhecidos. Ao documentarista, surge a oportunidade de sugerir leituras dos vídeos para além da simples constatação do ato, algo que certamente pode ser encarado como vazio, ou que pode servir a uma espetacularização da morte.

É nesse sentido que vemos a importância de estudarmos a articulação da imagem de Rodney King nos documentários do capítulo 3. Como vimos, aquela imagem⁸⁹ passou por leituras manipuladoras que acabaram desencadeando na absolvição dos policiais que espancaram King. Vimos que, além de Nichols (1994) e Rabinowitz (1994), alguns dos filmes também se debruçaram sobre o que esteve em jogo nesse processo de subversão da leitura hegemônica daquela imagem, que já circulava e era amplamente discutida há pouco mais de um ano. Argumentamos que, entendendo aquela leitura determinante e injusta de 1992 como tendo estado conectada com uma descontextualização da imagem e como tendo tido como aliado um conjunto de representações problemáticas, os documentários surgem como propostas de cristalização da metonímia. Ou seja, enfatizam que o que há na imagem não basta. John Ridley em *Let It Fall* argumenta que a imagem só pode ser entendida levando em consideração a formação histórica de seus elementos (a força policial, a relação da polícia com a população negra, os mecanismos de violência etc.). De forma mais ampla, outros documentaristas demonstram entendimento parecido, tratando a imagem como parte de uma história carregada de racismo, ora encarado em perspectiva local ora nacional.

Compartilhamos desse entendimento e buscamos expor isso na parte final do capítulo, quando defendemos o documentário como um meio de articulação daquelas imagens que carrega certa particularidade, justamente por apresentá-las necessariamente em meio a discursos que negam a elas a possibilidade de outro entendimento: aquele que ignora o contexto, que foge da inserção da imagem em um cenário onde ela é apenas uma das materializações da violência que é o racismo. Em tempos onde a viralização traz consigo inúmeras possibilidades de

⁸⁹ Que completa 30 anos em março de 2021.

manipulação, o documentário surge como questionador de uma potência mobilizadora inerente a essas imagens.

Referências

A 13ª Emenda. Direção de Ava DuVernay. Estados Unidos: Kandoo Films, 2016. 100 min.

ALEXANDER, Michelle. **A Nova Segregação: racismo e encarceramento em massa.** 1 ed. Tradução Pedro Davoglio. São Paulo: Boitempo, 2018.

ANDERSON, D. S. **Emmett Till: The Murder That Shocked the World and Propelled the Civil Rights Movement.** 1 ed. Jackson: The University Press of Mississippi, 2017.

ANTONY, M. G., THOMAS, R. J., 'This is citizen journalism at its finest': YouTube and the public sphere in the Oscar Grant shooting incident. **New Media & Society**, v. 12, n. 8, p. 1280-1296, 2010.

APEL, D., SMITH, S. M., **Lynching Photographs.** 1 ed. Los Angeles: University of California Press, 2007.

AUTO de Resistência. Dirigido por Natasha Neri e Lula Carvalho. Rio de Janeiro: Com Domínio Filmes, 2018. 104 min.

BALTHASER, Benjamin. Racial Violence in Black and White: Lynching Photography and the Documentation of Police Violence. **Boston Review**, jul. 2016. Disponível em: <<http://bostonreview.net/editors-picks-us/benjamin-balthaser-racial-violence-black-and-white>>. Acesso em: 22 nov. 2020.

BALTIMORE Rising. Direção de Sonja Sohn. Estados Unidos: HBO Films, 2017. 93 min.

BAPTIST, Edward E. **A metade que nunca foi contada: a escravidão e a construção do capitalismo norte-americano.** 1 ed. Tradução Fernanda Miguens. São Paulo: Paz & Terra, 2019. Originalmente publicado em 2014.

BENNETT JR, Lerone. **Before the Mayflower: A History of Black America.** 6 ed. Nova Iorque: Penguin Books, 1993.

BERGSON, Henri. **Matéria e Memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito.** Tradução Paulo Neves. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010. Originalmente publicado em 1939.

BLACKMON, Douglas A., **Slavery by Another Name: The Re-Enslavement of Black Americans from the Civil War to World War II.** 1 ed. Nova Iorque: Vintage Books, 2008.

BOCK, Mary Angela. Film the Police! Cop-Watching and Its Embodied Narratives. **Journal of Communication**, v. 66, p. 13-34, 2016.

BOWMAN S., WILLIS, C. **We media: How audiences are shaping the future of news and information.** *E-book.* Reston: The Media Center, 2010.

BORGES, Juliana. **Encarceramento em Massa**. 1 ed. São Paulo: Pólen Livros, 2019.

BURN Motherfucker, Burn. Dirigido por Sacha Jenkins. Estados Unidos: Showtime Documentary Films, 2017. 99 min.

COPWATCH. Dirigido por Camilla Hall. Estados Unidos: Bow and Arrow Entertainment, 2017. 95 min.

COSWOSK, Jânderson, SALGUEIRO, M. Aparecida. Espectros de Baldwin. **Aletria**. Belo Horizonte, v. 28, n. 4, p. 31-46, 2018.

DONOHUE G.A., TICHENOR, P.J. e OLIEN C.N. A guard dog perspective on the role of the media. **Journal of Communication**, v. 45, n. 2, p. 115–32, 1995.

DU BOIS, W.E.B. **The Souls of Black Folk**. Seattle: AmazonClassics, 2017. Originalmente publicado em 1903.

EGELKO, Bob. BART shooting draws Rodney King case parallels. San Francisco Chronicle. São Francisco, 2009. Disponível em: <<https://www.sfgate.com/bayarea/article/BART-shooting-draws-Rodney-King-case-parallels-3176756.php>>. Acesso em: 24 jul. 2020.

EU Não Sou Seu Negro. Direção de Raoul Peck. Estados Unidos: Velvet Film, 2016. 95 min.

FRASER, Nancy. Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy. **Social Text**, v. 25/26. p. 56-80, 1990.

GATES JR, Henry Louis. **Stony the Road: Reconstruction, White Supremacy and The Rise of Jim Crow**. 1 ed. Nova Iorque: Penguin Books, 2020.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. 2 ed. Tradução Cid Knipel Moreira. São Paulo: editora 34, 2012. Originalmente publicado em 1993.

GRAHAM, R. e SMITH, Shawn. The Content of Our #Characters: Black Twitter as Counterpublic. **Sociology of Race and Ethnicity**, v. 2 n. 4, p. 433-449, 2016.

HAROLD, C. e DELUCA, K. Behold the Corpse: Violent Images and the Case of Emmett Till. **Rhetoric & Public Affairs**, v. 8, n. 2, p. 263-286, 2005.

HALL, Stuart. Codificação/Decodificação. IN **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Liv Sovik (org); Tradução Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da Unesco no Brasil, 2003.

HALL, Stuart. The Work of Representation. IN HALL, Stuart (ed.). **Representation: cultural representations and signifying practices**. 1 ed. Londres: SAGE Publications, 1997.

JACOBS, Ronald. **Race, Media, and the Crisis of Civil Society**: From Watts to Rodney King. 1 ed. Nova Iorque: Cambridge University Press, 2000.

LA 92. Dirigido por T.J. Martin e Daniel Lindsay. Estados Unidos: Lightbox, 2017. 114 min.

L.A. Burning: The Riots 25 Years Later. Dirigido por One9 e Erik Parker. Estados Unidos: Entertainment One, 2017. 86 min.

LET It Fall: Los Angeles 1982-1992. Dirigido por John Ridley. Estados Unidos: Lincoln Square Productions, 2017. 144 min.

LETOURNEAU, Dru. Police body cameras: implementation with caution, forethought, and policy. **University of Richmond Law Student Publications**, v. 112, 2015.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução Carlos Irineu da Costa. 1 ed. São Paulo: Editora 34, 1999. Originalmente publicado em 1997.

MARABLE, Manning. **Race, Reform, and Rebellion**: The Second Reconstruction and Beyond in Black America, 1945-2006. 3 ed. Jackson: The University Press of Mississippi, 2007.

MEEROPOL, Abel. **Strange Fruit**. Commodore Records, 1937.

MILLER, L., TOLIVER, J., e PERF. **Implementing a Body-Worn Camera Program: Recommendations and Lessons Learned**. Washington, DC: Office of Community Oriented Policing Services, 2014.

NEWELL, Bryce. Context, visibility, and control: Police work and the contested objectivity of bystander video. **New Media & Society**. v. 21, n. 1, p. 60-76, 2019.

NICHOLS, Bill. **Blurred Boundaries**: questions of meaning in contemporary culture. 1 ed. Bloomington e Indianapolis: Indiana University Press, 1994.

POLYDORO, F. da S. Vídeo amador, impacto público e novos regimes de visibilidade: o acontecimento de Favela Naval (1997). **Significação: Revista De Cultura Audiovisual**, v. 47 n. 53, p. 184-201, 2020.

RABINOWITZ, Paula. Video *Vérité*: Rodney King in the City of Angels of History. IN **They Must Be Represented**: The Politics of Documentary. 1 ed. Londres e Nova Iorque: Verso, 1994.

RAIFORD, Leigh. **Imprisoned in a Luminous Glare**: Photography and the African American Freedom Struggle. 1 ed. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2013.

REEVES, J., CAMPBELL, R. **Cracked Coverage**: Television News, the Anti-Cocaine Crusade, and the Reagan Legacy. 1 ed. Durham: Duke University Press, 1994.

SANDHU, Ajay. 'I'm glad that was on camera': a case study of police officers' perceptions of cameras. **Policing and Society**. v. 29, n. 2, p. 223-235, 2017.

SKIDMORE, Thomas. **Preto no Branco**: Raça e Nacionalidade no Pensamento Brasileiro (1870-1930). 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. Originalmente publicado em 1993.

SOUZA, Luís Antônio F., VASCON, Luis Francisco C. A violência policial em páginas de redes virtuais: impactos das notícias falsas na opinião pública. **Complexitas**, Belém, v. 3, n.1 , p. 16-27, jan./jun. 2018.

STAY Woke: The Black Lives Matter Movement. Direção de Laurens Grant. Estados Unidos: Farword, 2016. 39 min.

TAYLOR, Keeanga-Yamahtta. **From #BlackLivesMatter to Black Liberation**. 1 ed. Chicago: Haymarket Books, 2016.

WHOSE Streets?. Direção de Sabaah Folayan. Estados Unidos: Magnolia Pictures, 2017. 102 min.

WILLIAMS, Juan. **Eyes on the Prize**: America's Civil Rights Years, 1954-1965. 1 ed. Nova Iorque: Penguin Books, 1988.

WOOD, A. L., Lynching Photography and the Visual Reproduction of White Supremacy. **American Nineteenth Century**, v.6, n. 3, 2005.