么(6)(6)民间是

* * * * * * * * * * *





O Ministério da Cultura e o Banco do Brasil apresentam a mostra **Acorde!**O Cinema de Spike Lee, que reúne produções do diretor, ator e escritor que se destacou ao contar histórias de personagens negros para o público negro. Considerado um nome pop, inserido no mainstream da indústria cinematográfica, mas que nunca deixou de pensar em si mesmo como um cineasta negro e independente.

Além de São Paulo, a mostra passa pelo Rio de Janeiro e Brasília, levando ao público a oportunidade de conhecer momentos diferentes da carreira do cineasta, com a exibição de 23 filmes e 4 videoclipes, incluindo documentários realizados na última década. A programação também traz aula magna e debate com os espectadores. Filmes como *O plano perfeito* (Inside Man, 2006), *Malcolm X* (1992), *Faça a coisa certa* (Do the Right Thing, 1989), *Mais e melhores blues* (Mo' Better Blues, 1990) e *Michael Jackson's Journey from Motown to Off the Wall* (2016) fazem parte da retrospectiva.

Coma mostra, o Centro Cultural do Banco do Brasil reforça seu compromisso com a difusão da cultura, a preservação da memória do cinema, a reflexão e o intercâmbio cultural, demonstrando a importância das obras de Spike Lee nos tempos atuais.

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL



"ACORDE!"

JAIÊ SAAVEDRA

o final de Lute pela coisa certa (School Daze, 1988), o personagem de Laurence Fishburne corre em direção à câmera e grita: "Acorde!" É um momento potente, quando o diretor Spike Lee abandona qualquer sutileza e faz mais uma de suas características tomadas com grua, ou dolly shots, onde um personagem levita em êxtase enquanto desperta rumo a algum tipo de maturidade social. Esses momentos de epifania são frequentes em seus filmes, mas aqui ele é particularmente pertinente por dar forma à conclusão de um tenso processo de conscientização racial e identitário. Era o terceiro longa-metragem de Spike Lee, e seu próximo filme lhe catapultaria para o sucesso comercial e de crítica.

Nascido em Atlanta, na Geórgia, Lee mudou-se para o Brooklyn ainda na infância. Filho de uma professora de Artes e de um músico de *jazz* (Bill Lee, responsável pela trilha sonora de seus primeiros filmes), estudou na Tisch, a famosa Escola de Artes da Universidade de Nova York. Em 1983, Lee lançou o filme independente Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads, como obra de final de curso, que lhe rendeu um Student Academy Award e uma exibição especial no New Directors/New Films – o primeiro filme de estu-

dante a conseguir esse êxito. As portas se abriram, e em 1986 ele lançou Ela quer tudo (She's Gotta Have It, 1986), seu primeiro longa-metragem por um grande estúdio. Para tornar isso possível o cineasta estrelou, escreveu o roteiro, pesquisou locações e trabalhou de motorista e eletricista, além de servir comida na produção do filme. A temática do filme, que retrata um momento da vida de uma jovem mulher negra com vida sexual ativa, foi chocante em 1986 e adquiriu nova relevância ao ser adaptada em uma série recente para o Netflix pelo próprio Lee.

Mas foi somente três anos depois de *Ela quer tudo* que a revolução começou. Em 21 de julho de 1989, chegou aos cinemas americanos o impactante *Faça a coisa certa*. Sucesso de público e crítica, o filme foi indicado aos principais prêmios do cinema nos EUA e à Palma de Ouro do Festival de Cannes. Spike Lee retratava com maestria e uma desenvoltura estética ainda não vista uma esquina do Brooklyn em um dia quente de verão. As tensões raciais do bairro se afloram em uma violenta explosão provocada por diferentes etnias e personagens que buscam "fazer a coisa certa", cada um a seu modo. Era uma nova e riquíssima visão da realidade do gueto americano e da fragilidade do contrato social existente entre pessoas de diferentes origens.

Depois de Faça a coisa certa, Lee foi alçado ao primeiro escalão de diretores de Hollywood e aproveitou bem seu momento. Seguiu-se uma lista de filmes obrigatórios para qualquer apreciador da boa sétima arte – Mais e melhores blues (Mo' Better Blues, 1990), Febre da selva (Jungle Fever, 1991), Malcolm X (1992), Irmãos de sangue (Clockers, 1995), produzido por Martin Scorsese, e Garota 6 (Girl 6, 1996). As diferentes abordagens estéticas tornam evidentes a amplitude do espectro da visão de Lee – Malcolm X, por exemplo, é majoritariamente filmado no Harlem, em um inverno em que quase não se vê a luz do sol, dando protagonismo a tons cinzentos absolutamente ausentes em suas obras anteriores.

A relação do cineasta com o Brasil teve início em fevereiro de 1996, quando Lee veio ao Brasil dirigir um videoclipe de Michael Jackson. As gravações ocorreram no Morro Dona Marta, em Botafogo, e no Pelourinho, em Salvador, junto com o grupo Olodum. As filmagens de *They Don't Care About Us* ("eles não ligam pra gente") foram marcadas por fortes questionamentos políticos entre o estado brasileiro e o poder paralelo existente na comunidade: Spike Lee foi diretamente negociar com os traficantes do morro, que garantiram a segurança da equipe e de Michael Jackson, fato que in-

comodou os agentes do governo locais. A letra da música abordava miséria, pobreza e um apelo para que "eles" façam alguma coisa pelos menos favorecidos.

O fim dos anos 90 e a chegada do novo milênio trazem uma mudança de foco, mas a potência de Lee aliada à sua experiência resultam em uma sequência de documentários incríveis para a TV – seguida por filmes extraordinários, como **A** última noite (25th Hour, 2002), e **O** plano perfeito (Inside Man, 2006). Documentários sobre a comunidade negra de New Orleans pós-furacão Katrina, o boxeador Mike Tyson, o jogador de basquete Kobe Bryant e o cantor Michael Jackson, por exemplo, demonstram a sua contínua preocupação com os ídolos negros e com a sua própria origem. Na ficção, Spike Lee só retomaria a questão negra e suas raízes do Brooklyn em 2012, com o imperdível **Verão em Red Hook (Red Hook Summer, 2012)**. Em 2017, se uniu à Amazon para dirigir a comédia dramática **Chi-Raq**, uma adaptação da peça grega Lisístrata. Com elenco estelar e uma proposta polêmica, o filme trata de uma greve de sexo imposta pelas mulheres dos gângsteres de Chicago para que eles ponham fim a uma longa guerra.

Spike Lee segue desafiador e experimental. Em 2018 se mostrou mais atual do que nunca ao lançar o filme Infiltrado na Klan (BlacKkKlansman), produzido por Jordan Peele (diretor de Corra! (Get Out, 2017). Para recuperar um episódio real de um policial negro que se infiltrou no Ku-Klux-Klan, Lee recria a estética do cinema de blaxploitation norte-americano dos anos 70 com o claro objetivo de expor ao público estadunidense o lado racista que ainda hoje existe no país presidido por Donald Trump, seu arqui-inimigo declarado. No filme, que estreia nos cinemas comerciais brasileiros em paralelo à mostra, a manifestação neonazista de Charlotesville e outros eventos atuais são nitidamente parodiados dentro do contexto dos anos 70. Para Lee, a onda conservadora que assola o mundo inteiro é uma realidade perturbadora que renova sua necessidade de questionar as convenções sociais e de produzir mais do que nunca filmes como Infiltrado na Klan, que lhe rendeu 8 minutos de aplausos em pé em Cannes. Na saída, ao falar com um repórter, Lee disse apenas uma palavra:

"Acorde!"

œ	ı	M	Λ	R	N
•		W	- 1	м	

40 ACRES AND A MULE KALEEM AFTAB	10	"SPIKE, NÃO BAGUNÇE O MALCOLM' ANNA EVERETT	222
UM BEBÊ MUITO DURÃO DENNIS ABRAMS	16	HOLLYWOOD RADICAL JONATHAN ROSENBAUM	250
ELA QUER TUDO Manthia diawara	28	A FORÇA DA RUA DO BROOKLYN NEGRO AIDA FEITOSA	262
ELA QUER TUDO: UM COMENTÁRIO FEMINISTA BELL HOOKS	36	O HOMEM INVISÍVEL KENT JONES	270
SPIKE LEE E O COMÉRCIO DA CULTURA HOUSTON A. BAKER JR.S	48	ELE QUER TUDO JULIANO GOMES	280
O GUETO NO CINEMA DE SPIKE LEE Manthia diawara	78	KITSCH RACIAL E PERFORMANCE NEGRA TAVIA NYONG'O	288
UMA PRODUÇÃO DE SPIKE LEE S. CRAIG WATKINS	86	A HORA DO SHOW Kênia Freitas	308
FAÇA A COISA CERTA ED GUERRERO	124	A ÚLTIMA NOITE KALEEM AFTAB	314
DOS DOIS LADOS DA RUA JONATHAM ROSENBAUM	148	A ÚLTIMA NOITE FILIPE FURTADO	328
A NOVA ESTÉTICA NEGRA TREY ELLIS	155	COMO FILMAR PLANOS PERFEITOS TATIANA MONASSA	332
SPIKE LEE E O RACISTA SIMPÁTICO DAN FLORY	174	SUJEITOS SINGULARES TODD MCGOWAN	338
OUVINDO VOZES JONATHAN ROSENBAUM	208	FILMOGRAFIA DA MOSTRA	366
A FEBRE CRÔNICA DA AMÉRICA MARIANA SOUZA	218	SOBRE OS AUTORES	390



40 ACRES' AND A MULE

KALEEM AFTAB

m barco de madeira atravessa o oceano Atlântico. Lá embaixo, mulheres e homens são esmagados, amordaçados e amarrados em correntes, ordenados a não falar um com o outro. Eles, então, criam um dialeto rítmico para tornar a comunicação possível. Os nomes dessas pessoas não são registrados - e, de qualquer forma, seus nomes logo seriam alterados por seus senhores de escravos brancos como uma marca de propriedade. Esses animais humanos de pele negra foram roubados de suas famílias e lares para serem explorados em toda a extensão de uma terra outrora percorrida por "nativos americanos". Esses "selvagens e animais" são os ancestrais de Frederick Douglass, Booker T. Washington, Marcus Garvey, Mary Bethune, Ella Fitzgerald, Jackie Robinson, Willie Mays, Joe Louis, Muhammad Ali, Adam Clayton Powell Jr., Stokely Carmichael, Martin Luther King Jr., Malcolm X, Jesse Jackson, para não falar de soldados que lutaram na Guerra Revolucionária Americana, na Guerra Civil, na Primeira e Segunda Guerras Mundiais, na Guerra da Coreia, na Guerra do Vietnã, na Guerra do Golfo Pérsico e em outras.

Os vestígios da escravidão ainda são muito evidentes nos Estados Unidos, onde mais de um em cada dez habitantes chamam a si mesmos de afro-americanos. Deparar-se com a terrível história da escravidão é uma experi-

1. Publicado originalmente em Spike Lee - That's My Story and I'm Sticking to It. Londres/Nova York: W. W. Norton & Company, 2005, pp 3-6. Tradução de Ana Moraes.

ência memoravelmente capturada por Malcolm X em sua célebre autobiografia: "Nunca me esqueço de como fiquei chocado quando comecei a ler sobre o horror total da escravidão. Isso me impactou tanto... O crime mais monstruoso do mundo, o pecado e o sangue nas mãos do homem branco são quase impossíveis de acreditar".

Shelton Jackson Lee - "Spike" como o mundo o conheceria - é também um homem que abraçou a história afro-americana. O nome de Lee surgiu pela primeira vez na consciência popular americana com o lançamento de seu filme de estreia, *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It), em agosto de 1986. O filme, financiado de maneira independente com um orçamento de US\$ 175.000, arrecadou US\$ 8 milhões nas bilheterias. Embora esse sucesso em si fosse normalmente suficiente para atrair certa atenção da mídia, esse não era o único ponto de venda desse cineasta. Spike Lee era negro e fizera um filme sobre pessoas negras, estrelando negros, direcionado para o público negro. Do ponto de vista de Hollywood, é muito negro em uma frase só.

Ela quer tudo foi uma produção da 40 Acres and a Mule; e o nome que Spike Lee deu à sua companhia foi o sinal mais pertinente de seu senso de política e história. "Quarenta acres e uma mula" constituíram os primeiros esforços formais dos Estados Unidos, na esteira da Guerra Civil, para reparar o tratamento de escravos, embora a origem precisa do termo seja contestada. Quarenta acres de terra foram oferecidos aos escravos libertos pela Seção 4 da Lei do Bureau do Primeiro Ato Freedman, derrotada pelo Congresso em 1866. Ainda assim, o General Sherman também procurou alocar 40 acres cada, junto com uma mula resistente, aos libertos que marcharam com ele pelo Estado da Geórgia - sua ordem, contudo, seria rescindida pelo presidente Andrew Johnson. A questão da reparação pela iniquidade da escravidão nunca morreu, e Spike Lee não acredita que a dívida tenha sido liquidada.

SPIKE LEE: Lutamos pela União contra a Confederação como sempre lutamos nas guerras pela América, desde o conflito contra os britânicos até a guerra de hoje no Iraque. Mas muito poucos escravos libertos conseguiram seus quarenta acres e uma mula... então o nome da minha empresa é realmente um lembrete de uma promessa quebrada. Muitas promessas foram quebradas pelos governos americanos, como todos os tratados com os nativos americanos. Eles definem uma reserva e dizem: "Trabalhe a terra". Então, "Oh! Nós encontramos um pouco de óleo lá, vocês têm que ir..." Como você pode se considerar uma grande democracia e uma autoridade moral quando este país foi construído sobre o

genocídio dos nativos americanos e no roubo de pessoas de sua terra natal e traficando-os para fazer uso de sua força de trabalho?

Eu acho que estudar sobre a História nunca é demais. Hoje, parece que os jovens, especialmente, não aprendem o suficiente e não estão interessados em coisas que estavam acontecendo antes de nascerem. Se você não sabe quem você é ou de onde veio, se você não reconhece suas raízes ancestrais, você então está realmente dormindo. Quando vou à África, as pessoas me dizem que eu pareço senegalês.

Sempre houve um debate sobre "O que é ser negro? Quem é negro? Quem é mais negro?" Eu realmente não quero entrar nisso; mas o que vou dizer é que na América, se você tem uma gota de sangue negro, você é considerado afro-americano. Há muitas pessoas que optam por marcar a opção "birracial" no censo. E as pessoas têm que entender que quando eu comecei a viajar para fora dos Estados Unidos, fazendo entrevistas para meus filmes que abordam o racismo, é difícil para muitos jornalistas europeus entenderem os filmes. Eles não têm como ter noção do racismo na América. Mas a raça ainda é uma grande parte do tecido da América. Até lidarmos com isso - até lidarmos com a escravidão - sinto que, na verdade, nunca seremos tão grandes quanto poderíamos ser como país.

É importante que todos nós tenhamos consciência política. Você tem vontade de saber como a política afeta sua vida: no que você se torna, onde seus filhos vão para a escola, que tipo de cuidado você pode ter, quanto dinheiro pode ganhar, que potencial você tem - tudo é moldado pela política. Se você apenas olhar para a eleição presidencial do zoológico na América - houve guerra no Iraque por causa do que aconteceu naquele dia, 02 de novembro. Não haveria guerra, eu acho, se o Al Core tivesse vencido. Na verdade, ele deveria ter vencido - aquela eleição foi fraudada.

Existem tantas perguntas. E isso é algo sobre o qual eu venho sido acusado: levantar questões sem ter respostas. Mas eu nunca achei que o trabalho dos realizadores era ter todas as respostas. Acho que, na maioria das vezes, se optarmos por fazê-lo, temos mais um papel de provocador, onde fazemos essas perguntas e esperamos que, pela maneira como são perguntadas, elas possam estimular e gerar alguma discussão e diálogo. Mas encontrar respostas para racismo e preconceito em filmes? Você não pode fazer isso.

Classificar Spike Lee em razão de sua raça seria infligir uma grande injustiça. Este é um homem que, ao longo das duas décadas em que esteve

nos olhos do público, passou a ser reconhecido como um nova-iorquino quintessencial: seja por assistir a jogos de basquete no Madison Square Garden, seja empregando a cidade como a principal locação para a maioria de seus filmes ou proferindo comentários sobre a vida e a política em Nova York. "Sou definitivamente um produto de Nova York em minha sensibilidade", diz Spike. "Em determinado momento, houve uma campanha para tornar Nova York o quinquagésimo primeiro Estado da União. E a cidade de Nova York é tão diferente do resto dos Estados Unidos que às vezes é assustador".

No entanto, foi em sua cidade natal, em meio às montanhas que comandavam as Torres Gêmeas do World Trade Center, que o evento definidor da história recente da América teria lugar. A reação do homem a esse dia atroz, tanto em sua vida pessoal quanto em seu trabalho, mostraria que Spike Lee não poderia ser escolhido simplesmente como um nova-iorquino. Ele ainda pode ser visto fora do *mainstream*, mas Spike Lee faz parte do tecido cultural da América.

Existem oito milhões de histórias em Nova York, e esta é apenas uma delas...

14



"UM BEBÊ' MUITO DURÃO"

DENNIS ABRAMS

omo acontece com qualquer artista, para entender Spike Lee, é fundamental entender o seu trabalho. De muitas maneiras, seus filmes são sua vida. As obras que ele escolheu fazer – sempre refletindo seus interesses, ideias e preocupações; mudando conforme ele muda; amadurecendo enquanto ele amadurece – contam a história de Spike Lee de uma forma que simplesmente enumerar os meros fatos de sua vida jamais poderia fazer. Antes que possamos aprender sobre seus filmes, precisamos aprender sobre sua família, sua infância e o caminho que trilhou para se tornar um dos cineastas mais importantes da América.

Parece estranhamente adequado que a família de Spike Lee, um dos afroamericanos mais proeminentes da América e um homem que fez sua carreira examinando a experiência afro-americana no cinema, possa traçar sua linhagem ancestral desde os reis africanos. De fato, os Lees remontam suas origens a partir do romance entre um homem que veio a ser conhecido como Mike (seu nome africano permanece desconhecido), o filho de um rei africano vendido como escravo; e Phoebe (seu nome africano também se perdeu na história), que foi roubada dos braços de sua mãe, aos nove

Publicado originalmente em Spike Lee. New York: Infobase Publishing, 2008, pp. 2-21.
 Tradução de Joana Negri.

anos de idade, e enviada para as Américas. Mike e Phoebe se conheceram na Carolina do Sul, na virada do século XIX, se casaram e tiveram 11 filhos ao longo de uma união de 40 anos.

William James "Willie" Edwards, bisavô de Spike Lee, nasceu com uma doença óssea paralisante e a expectativa era a de que não sobrevivesse à infância. Ele não só sobreviveu, mas desafiou as probabilidades e aprendeu a andar. Nem sua doença nem um doloroso problema de gagueira o impediram de frequentar o Tuskegee Institute, o colégio negro mais notável do país, na época. Em 1893, ele se formou como orador da turma, tornando-se o protegido do fundador do Tuskegee, Booker T. Washington. Testemunhando a necessidade de uma escola semelhante em sua região natal, o canto sudeste do Alabama, Edwards voltou para casa e abriu o Snow Hill Institute. A escola foi inaugurada, em 1893, como Colored Literary and Industrial School, em uma cabana de toras de um só quarto, com apenas três alunos. Finalmente, cresceu com a inclusão de 27 edifícios, uma equipe de 35 funcionários e mais de 500 alunos, antes de fechar em 1973.

O ímpeto de William Edwards para o sucesso também ficou evidente em um de seus netos, Bill Lee. Nascido em Snow Hill, em 1928, Bill frequentou o Morehouse College, em Atlanta, na Geórgia, com Martin Luther King Jr., que mais tarde emergiria como o maior líder dos direitos civis da América. A paixão de Bill era a música. Depois de dominar o contrabaixo acústico, ele se tornou um músico de *jazz* talentoso, tocando com grandes nomes como Sarah Vaughan, Carmen McRae, Billie Holiday e Duke Ellington. Enquanto estava em Morehouse, Bill Lee conheceu Jacquelyn Shelton, uma estudante da vizinha Spelman College, e eles se casaram depois da formatura. Bill e Jacqueline estavam ansiosos para começar uma família. No dia 20 de março de 1957, em Atlanta, na Geórgia, nasceu o primeiro filho do casal, Shelton Jackson Lee, que se tornaria conhecido no mundo todo como Spike.

Dois anos depois, os Lees se mudaram para o norte, em Chicago, onde havia mais oportunidades musicais. Eles, finalmente, se estabeleceram no Brooklyn, em Nova York. Jacquelyn Lee trabalhou, brevemente, como professora na Saint Ann's School, em Brooklyn Heights, antes de se aposentar para criar sua crescente família, enquanto Bill continuava sua carreira musical.

Algumas das memórias mais vívidas e estimadas da infância de Spike Lee são dos tempos em que seu pai saía em turnês para **shows**. Spike tinha grande orgulho em vê-lo no palco com líderes como Odetta, Judy Collins e Peter, Paul e Mary. Quando Spike assistia aos **shows**, muitas vezes declarava às pessoas sentadas ao seu lado: "Aquele lá em cima é o meu pai". Durante a infância, o próprio Spike fez aulas de piano, violão e violino.

No entanto, Spike não desejava seguir os passos do pai. De fato, não perseguir uma carreira musical fazia parte de sua personalidade rebelde. Embora apreciasse o *jazz*, ele era, na verdade, fã dos últimos sucessos da Motown, entoados pelas Supremes e pelos Temptations, além de grupos de *rock* populares, como os Beatles - algo que ele sabia que enlouquecia seu pai: "Meu pai não queria música 'ruim' em casa, então eu tinha que ouvir em um volume muito baixo ou apenas esperar que ele não estivesse por perto".

Bill Lee sabia que, mesmo que seu filho mais velho não se tornasse músico, a base musical o beneficiaria, assim como aos irmãos mais novos de Spike: Joie, David, Chris, Cinque e Arnold. Como Bill Lee escreveu, em 1990: "A música é tão básica que há uma nota certa ou uma errada. Se você tocar duas notas e elas discordarem, isso prejudicará seus ouvidos. Um músico aprende a distinguir o certo do errado. Ele aprende a confiar em sua intuição. Se você pegar o ritmo, isso te levará à verdade".

Essas palavras viriam a ser um credo para Spike. Como seu pai, ele se tornou um artista fiel ao seu ofício e a si mesmo, um homem que se recusou a comprometer suas crenças artísticas ou políticas, a fim de ganhar popularidade ou dinheiro fácil. Jacquelyn Lee percebeu isso quando ele tinha apenas quatro meses de idade, o apelidando de Spike, porque ele era "um bebê muito durão", dizia ela.

O nome pegou. Apesar de não ter estatura elevada ou corpo robusto, Spike era a "vela de ignição" da vizinhança, capaz de reunir grupos para quase todos os tipos de jogos - *stickball*, futebol, *softbol*, basquete e até mesmo hóquei em patins - ou apenas para passear. Ele não era o melhor atleta do grupo ou um clássico mulherengo, mas possuía um charme que atraía homens e mulheres. Esse charme viria a calhar quando chegasse a hora de Spike lançar sua carreira no cinema.

Às vezes, porém, esse encanto não funcionava. Alguns colegas de Spike ressentiam-se de sua personalidade de "pequeno grande homem". Houve momentos em que garotos maiores e mais durões quiseram espancá-lo. Em uma ocasião, dois rapazes marcaram um encontro para lhe dar uma surra

depois da escola, mas ele convenceu a professora a deixá-lo ir para casa mais cedo, escapando dos perseguidores.

Spike também enfrentou o racismo cara a cara por algumas vezes. Enquanto visitava sua avó paterna, em Snow Hill, no Alabama, no início dos anos 1960, ele viu, pela primeira vez, o horror dos banheiros segregados, sinalizados para "brancos" e para pessoas "de cor". Na cidade de Nova York, o racismo também crescia. Os Lees moraram no bairro branco de Cobble Hill, no Brooklyn, por um curto período de tempo, antes de se instalarem em um sobrado, no bairro miscigenado de Fort Greene. Enquanto morou em Cobble Hill, Spike foi chamado de "nigger". A experiência lhe ensinou algo que ele ainda acredita que muitas pessoas são incapazes de perceber: o racismo e o preconceito não estão confinados ao sul. Em uma citação, Lee afirmou: "As pessoas sempre acham que a discriminação é apenas no sul. Mas é como Malcolm X disse: o sul começa na fronteira do Canadá".

Desde cedo, seus pais o ensinaram, assim como a seus irmãos e irmãs, o que significava ser afro-americano nos Estados Unidos. No livro *Spike Lee:* That's My Story and I'm Sticking to It (Kaleem Aftab, 2006), Lee recorda: "Desde o início, o tempo todo, meus pais me diziam como era. Sempre fomos encorajados a questionar coisas que líamos nos jornais ou víamos na TV".

Essas discussões se tornaram realidade, quando o jovem Spike começou a lidar com o racismo pela primeira vez: "Eu queria me juntar aos escoteiros em Cobble Hill e eles me disseram que eu não poderia porque não era católico. Mas, na verdade, eles simplesmente não queriam um garoto negro nos escoteiros. Meu pai sentou comigo e me explicou tudo de forma clara e simples".

Outros fatores também ajudaram a moldar a personalidade combativa de Lee. O saxofonista Branford Marsalis - que apareceu no segundo filme de Lee, *Lute pela coisa certa* (School Daze, 1988) - disse, certa vez, que as experiências com o racismo, o corpo pequeno e frágil de Lee e sua luta com a mesma gagueira que afligiu seu bisavô o tornaram uma pessoa desconfiada. Bill Lee também declarou sobre seu filho: "Acho que o tamanho de Spike teve muito a ver com sua determinação de fazer algo grande".

Spike também teve um relacionamento complexo com a mãe. Uma rigorosa disciplinadora, Jacquelyn Lee era vista como a "má policial" na casa, enquanto Bill Lee era "o bom policial". "Todos nós gostávamos mais de nosso pai, por-

que nunca havia nenhum atrito vindo dele", explicou Spike Lee, mais tarde. "Era como: 'Papai, podemos pular do prédio?' 'Sim, vão em frente'".

Embora as crianças da família Lee não estivessem realmente conscientes, seu estilo de vida de classe média estava ameaçado. Bill Lee poderia ser tão teimoso quanto seus antepassados. Quando o contrabaixo elétrico se tornou popular, no final dos anos 1960 e 1970, ele se recusou a aceitá-lo, agarrando-se ao contrabaixo acústico tradicional e seu som mais puro e rico. Por conta dessa postura, ele trabalhava cada vez menos, o que forçou Jacquelyn a voltar a lecionar inglês em Saint Ann's para ajudar nas despesas. "Nós não estávamos passando fome, mas, às vezes, era precário", lembrou Lee. A família deve ter lutado financeiramente, mas é óbvio que a recusa de Bill Lee em comprometer sua integridade artística, independentemente das consequências, teve um efeito profundo na carreira de Lee como diretor de cinema.

Ao contrário de seus irmãos, que frequentavam a Saint Ann's School, Spike estudava na escola pública John Dewey High School, em Coney Island, um dos bairros mais pobres de Nova York. Spike sonhava em se tornar um atleta profissional, mas, como seu colega de classe Earl Smith explicou, em **Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking to It**, era improvável que tal sonho se concretizasse: "O engraçado é que Spike não era o melhor atleta, mas era sempre o capitão. E se você é o capitão e escolhe o lado do campo, você sempre irá jogar. Então ele era o primeiro a pegar a bola".

Spike também não era o melhor aluno da escola. Ele odiava matemática e ciências e, geralmente, fazia apenas o suficiente para passar à próxima série. Ele gostava de inglês e se encantou especialmente, no ensino fundamental, pela obra **Autobiografia de Malcolm X**, por Alex Haley (1965). O livro, escrito entre 1964 e 1965 e baseado em entrevistas realizadas pouco antes da morte de Malcolm X, conta a sua história de vida e ideias, em suas próprias palavras. Considerada pela revista **Time** um dos 10 livros de não ficção mais importantes do século XX, a autobiografia exerceu grande influência sobre Lee que, mais tarde, afirmou que era "a obra mais importante que havia lido". "Mudou o jeito que eu pensava; mudou a maneira como eu agia. Deu-me uma coragem que eu não sabia que tinha dentro de mim. Eu sou uma das centenas de milhares de pessoas cuja vida mudou para melhor", acrescentou. Quase 20 anos depois de lê-lo, Spike conseguiu unir seu amor pelo livro e seu amor pelo cinema, criando um de seus filmes mais importantes.

DESCOBRINDO A SUA PAIXÃO

Em 1975, quando Spike Lee saiu de casa para cursar o Morehouse College (tornando-se o homem da terceira geração de sua família a frequentar a respeitada escola), ele não tinha intenção de estudar cinema, embora adorasse assistir a filmes. De fato, quando entrou na faculdade, ele não tinha uma ideia clara do que queria fazer com sua vida. Ele teve aulas, começou a escrever para o jornal da faculdade *The Maroon Tiger* e começou a sair com estudantes interessados no trabalho de artistas *performers*.

Tornou-se amigo do colega de classe Monty Ross, com quem teve longas e apaixonadas discussões sobre política e cinema, muitas noites adentro, na varanda da casa onde a avó de Spike, Zimmie Shelton, morava. A sua casa ficava a poucos quarteirões da escola e ela sempre oferecia, com prazer, uma refeição caseira aos amigos.

A avó de Spike fez mais do que mantê-lo bem alimentado, como o cineasta relatou em *Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking to It*: "Foi minha avó que me colocou no Morehouse, NYU Film School, além de me dar dinheiro extra para meus filmes na escola de cinema - o abortado *Messenger* e *Ela quer tudo*. Ela não era rica - apenas guardou seus cheques do seguro social e deu para seu batalhador primeiro neto".

Spike se envolveu, cada vez mais, com a comunidade cinematográfica e artística de Morehouse. Um amigo em comum de Ross e Lee, George Folkes, ajudou-os a montar um projeto para fazer um filme, com o auxílio da Secretaria Municipal de Artes Culturais da cidade de Atlanta. Lee escreveu o roteiro, Folkes estrelou e Ross dirigiu. Embora tenha sido aparentemente um desastre, o filme foi o suficiente para incentivar Lee a continuar explorando o cinema. No momento em que foi exibido (não se sabe se existe cópia), Lee escreveu outro roteiro, intitulado *It's Homecoming* (esse roteiro se tornaria a base de seu segundo longa-metragem, *Lute pela coisa certa*). Spike sabia agora o que queria fazer.

"Eu decidi ser cineasta entre o segundo e o terceiro ano no Morehouse", disse em Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking to It. "Antes de sair de férias, no verão de 1977, meu orientador disse que eu teria que me decidir por um curso quando voltasse, pois eu já tinha cumprido todas as disciplinas eletivas nos primeiros dois anos. Voltei para Nova York e não consegui emprego. Não tinha nada lá. Naquele último Natal, alguém havia me dado

uma câmera Super-8 e então eu comecei a filmar".

Aquele mesmo verão também foi marcado por uma tragédia. Sua mãe, Jacquelyn Shelton Lee, morreu de câncer no fígado. Lee tinha apenas 19 anos. Apesar dos conflitos de infância, ele reconheceu o quanto a mãe contribuiu para a formação de sua carreira. Ela nunca insistiu para que ele se tornasse cineasta, mas o levava religiosamente ao cinema, junto com seus irmãos mais novos, despertando seu fascínio pelas imagens. "Ela me inspirou a escrever", refletiu Lee, mais tarde. "O meu desejo foi motivado por ela. Acho que ela aprovaria os filmes que estou fazendo", disse, acrescentando, no entanto, que "não é um caso clássico de alguém que viu um filme e decidiu ainda jovem ser cineasta".

Lee se formou em comunicação de massa, no Morehouse. Mesmo ainda inseguro de que o cinema seria sua vocação, era cada vez mais óbvio o seu dom para contar histórias que não haviam sido contadas antes. Seu primeiro filme foi um documentário de 45 minutos, intitulado Last Hustle in Brooklyn. O filme foi gravado no próprio local, no verão de 1977, durante uma onda de calor escaldante que levou a um blecaute de energia em toda a cidade que durou quase 24 horas. Lee intercalava cenas de pessoas se divertindo em festas de bairro com cenas de pessoas roubando mercadorias das lojas do Harlem. O título do filme brinca com os dois significados da palavra hustle: a dança e a arte de viver do jeito que se pode - mesmo que isso significasse saquear. (É interessante notar que outros eventos que aconteceram mais tarde, naquele verão em Nova York, se tornaram O verão de Sam (Summer of Sam, 1999), outro longa-metragem de Lee. Também é provável que Spike, ao ver as imagens dos saques realizados após o furação Katrina, tenha pensado em seu primeiro filme).

Lee realizou outros filmes no Morehouse, incluindo o primeiro escrito por ele mesmo: Black College: The Talented Tenth. Lee, mais tarde, fez pouco caso da obra, classificando-a como "uma história de amor brega em um campus negro". Apesar disso, ele estava mais certo de que queria se dedicar ao cinema. No entanto, até mesmo seu instrutor, Dr. Herb Eichelberger, tinha dúvidas sobre a probabilidade de Lee ter sucesso como cineasta. Afinal, em 1979, poucos afro-americanos haviam se tornado cineastas bem-sucedidos. "Só conseguíamos pensar em alguns cineastas negros - Oscar Micheaux, Gordon Parks e Melvin Van Peebles", lembrou Eichelberger, citado em Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking to It. "Mas Spike pertencia a um grupo que estava determinado a fazer mudanças". Ninguém

que o conhecesse, naquela época, poderia imaginar as mudanças que Lee viria a fazer.

Quando Lee se formou no Morehouse, em 1979, ele estava suficientemente comprometido com o cinema a ponto de entrar para a Graduate Film School, da New York University (NYU). Frequentar a escola era (e ainda é) visto por muitos na indústria como um importante primeiro passo para se tornar um cineasta sério. O graduado mais famoso da NYU, na época, era Martin Scorsese, o aclamado diretor de filmes como Caminhos perigosos (Mean Streets, 1973), Taxi Driver (1976), Touro indomável (Raging Bull, 1980) e, mais recentemente, O aviador (The Aviator, 2004), e o vencedor do Oscar Os infiltrados (The Departed, 2006).

Lee, todavia, não foi atraído pelo prestígio associado à escola. Para ele, a decisão de frequentar a NYU, em vez da University of Southern California (USC) ou da University of California (UCLA), com departamentos de cinema igualmente renomados, era puramente prática: ele precisava estar em Nova York. "Não teria como eu ter feito meus filmes... se eu morasse em Los Angeles porque eu não conhecia ninguém ", refletiu. "Eu não poderia chamar as pessoas para as locações. Eu não tinha os recursos necessários. Você tinha que ter uma pontuação astronômica no GRE [Graduate Record Examination, um teste padrão para admissão em pós-graduação]. Além disso, na USC e na UCLA, nem todo mundo podia realizar um filme. Eram os professores que atribuíam pelo comitê quem chegaria a fazê-lo. E eu não sabia dirigir". (Los Angeles é uma cidade tão voltada para carros que é quase impossível se locomover se alguém não souber dirigir).

Durante seu primeiro ano na New York University, Lee fez *The Answer*, um filme que imediatamente o rotulou como encrenqueiro. *The Answer* foi sua resposta a um dos filmes mais controversos da história do cinema, o épico de 1915, de David Griffith, *O nascimento de uma nação* (The Birth of a Nation). O filme de Griffith tem sido admirado por seu escopo artístico e pelo uso de técnicas inovadoras de filmagem que mudaram a cara do cinema. Também foi condenado por retratar os afro-americanos como pouco mais do que estupradores assassinos e animalescos e por glorificar as atividades da Ku Klux Klan, um grupo sulista que frequentemente aterrorizava os negros. Quando *O nascimento de uma nação* foi lançado, a Associação Nacional para o Progresso das Pessoas de Cor (NAACP) e outras organizações negras pediram que todos os americanos denunciassem e boicotassem o filme, mas indivíduos respeitados, como o presidente Woodrow Wilson, o batizaram de

obra-prima. Após uma exibição na Casa Branca, Wilson supostamente disse: "É como escrever história com relâmpagos. E meu único arrependimento é que é tudo terrivelmente verdadeiro". O filme de Griffith polarizou o país, levou a revoltas raciais e foi parcialmente responsável pelo nascimento dos chamados filmes "de raça" (filmes criados e estrelados por afro-americanos) na década de 1920.

Em The Answer, um roteirista negro é contratado para escrever e dirigir um remake de 50 milhões de dólares de O nascimento de uma nação e precisa lidar com os dilemas que surgem de um projeto tão racialmente carregado. Lee incluiu clipes do filme de Griffith, destacando a maneira desprezível, através da qual os personagens negros eram representados. Ele sabia que haveria uma forte reação ao filme. Essa foi, afinal de contas, a razão pela qual ele o fez - para provocar uma resposta. "Eu sabia que eles [seus professores e colegas] não gostariam", explicou. "Quero dizer, a postura foi: 'Como ouso denegrir o pai do cinema, D. W. Griffith!'" Lee salientou: "É bom ensinar as grandes técnicas cinematográficas que Griffith criou. Mas não vamos deixar de lado o fato de que o filme foi usado como ferramenta de recrutamento para a Ku Klux Klan e foi diretamente responsável pelo linchamento e/ou castração de centenas de homens negros".

The answer recebeu uma avaliação ruim, colocando em risco o futuro de Lee na NYU. "Eles disseram que eu não sabia gramática cinematográfica e que o filme não era bom", lembrou. "O primeiro ano na NYU é um período de experiência para todos, então eles tentaram me expulsar... Eu não fazia filmes que eram fofos, simples e seguros... Eu sabia que, ao ir para a escola, eu tinha que tentar ser dez vezes melhor que meus colegas brancos."

Ele planejava ter sucesso, mas apenas em seus próprios termos. Lee conseguiu sobreviver àquele primeiro ano e ganhou um professor assistente, durante seu segundo. Com Ernest Dickerson, o único outro aluno negro de sua classe (que se tornaria seu diretor de fotografia), ele continuou a fazer o tipo de filme que desejava. Depois de Sarah, uma visão pungente sobre uma família no Harlem, celebrando o Dia de Ação de Graças (sua avó pediu para que fizesse um filme do qual ela gostaria), Lee e Dickerson produziram a tese de terceiro ano de Lee, Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads (1983). Feito com apenas US\$ 10 mil do dinheiro de sua avó, o filme conta a história de Zachariah Homer, um barbeiro que se envolve no jogo dos números (um esquema ilegal de jogos de azar que há muito tempo é uma fixação em algumas comunidades negras). Os corretores de apostas usam a loja de Homer

para algumas de suas atividades, e ele, finalmente, tem que decidir se quer ou não se envolver. Sua escolha afeta não apenas sua vida, mas também a de sua família e a de seus amigos.

A Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, a organização que premia o Oscar por longas-metragens, ficou tão impressionada com *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1983) que deram a ele o Student Academy Award, despertando a surpresa de alguns, exceto a de Lee. "A NYU é uma das melhores escolas de cinema e eu sei que *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* foi tão bom ou melhor do que qualquer coisa já feita na USC ou UCLA."

Apesar de se formar na New York University, em 1982, com um Oscar debaixo do braço, Lee descobriu que as portas dos estúdios de Hollywood não se abririam da maneira que ele e os outros pensavam. Tal como aconteceu com seus colegas de classe, ele foi abordado por grandes agências de talentos, como a William Morris e a ICM, mas nenhum negócio concreto foi fechado. "Eles disseram: 'Gostaríamos de representar você. Acreditamos que você é talentoso e que podemos ajudá-lo". Depois que Lee começou a promover o roteiro original de It's Homecoming, que acabaria se tornando Lute pela coisa certa, o interesse desapareceu. "Eu nunca recebi nenhuma oferta, nem mesmo para um especial de fim da tarde para adolescentes. E muitos dos meus colegas de classe, que nem sequer ganharam o Oscar, receberam".

Lee sabia que estava sendo ignorado, em parte, por questões raciais, mas isso não o impediu. Apenas o motivou ainda mais a provar seu valor como cineasta. Se ele não podia contar com os guardiões da indústria para ajudá-lo, ele venceria sozinho. Foram quatro anos lutando, trabalhando duro, sobrevivendo com dificuldade e implorando por recursos. Mas ele conseguiu



ELA QUER TUDO

(SHE'S GOTTA HAVE IT, 1986), DE SPIKE LEE'

MANTHIA DIAWARA

uando vi *Ela quer tudo* pela primeira vez em 1986, no Edinburgh International Film Festival, minha reação foi negativa. Eu participava de uma conferência de cinema dedicada à aplicação das teorias do Terceiro Cinema a filmes independentes da África, Europa, Índia e Estados Unidos.

O Terceiro Cinema foi um movimento que nasceu do trabalho dos diretores argentinos Fernando Solanas e Octavio Gettino no final dos anos sessenta. Eles acreditavam que o cinema era uma arma revolucionária: que todos os filmes de um diretor consciencioso deveriam contribuir para a libertação dos povos do Terceiro Mundo e para a desmistificação do Primeiro Cinema (o cinema comercial de Hollywood) e do Segundo Cinema (o cinema burguês da Europa). A conferência de Edimburgo fora organizada por intelectuais do British Film Institute, que estavam naquele momento seriamente envolvidos com a teoria do cinema lacaniano, o feminismo e o antiessencialismo.

A reputação de Spike Lee o precedia. **Ela quer tudo** já tinha sido exibido em Cannes, com ótimas críticas, e o diretor estava sendo celebrado na

^{1.} Publicado originalmente em In Search of Africa. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, pp. 256-262. Tradução de Julio Bezerra.

imprensa europeia como o mais novo e talentoso garoto negro do pedaço. Dizia-se que sua abordagem à sexualidade era libertadora, embora alguns de meus colegas tivessem me avisado sobre seu tratamento estereotipado das mulheres negras. Eu vi o filme tarde da noite na companhia de cineastas e especialistas em Terceiro Cinema e Cinema Negro. Houve um silêncio total durante a exibição, exceto por uma rara gargalhada de algumas das mulheres na sala e pelo zumbido do projetor.

Eu não gostei do filme porque não pude lê-lo como um projeto do Terceiro Cinema. Era muito estereotipado em sua representação de homens negros e parecia tolerar a violência contra as mulheres. Também fiquei – como várias outras pessoas – um tanto desconfortável com a maneira pela qual a imprensa branca elegeu Lee como o cineasta negro. Afinal de contas, nós que estávamos participando da conferência do Terceiro Cinema deveríamos desconstruir estereótipos que tivessem um impacto negativo nas relações culturais e sexuais. Como poderia o *ménage à quatre* do tipo descrito em *Ela quer tudo*, para não mencionar o título redutivo do filme, nos ajudar nesse empreendimento?

Eu também estava em Edimburgo para ajudar a promover um filme: **The Garbage Boys** (1986), de Cheick Oumar Sissoko. Ele conta uma história agridoce sobre crianças que crescem em Bamako, no Mali. O que me encantou neste pequeno filme foi a forma como ele apresenta sua história humana contra um pano de fundo pós-colonial, demonstrando como os estados-nação africanos foram forçados a cortar gastos em educação, saúde e outros meios de proteger cidadãos contra injustiça e corrupção. **The Garbage Boys** mostrava jovens lutando contra esses obstáculos diariamente – levando suas próprias mesas até a sala de aula, pegando lixo para ganhar a vida, brincando nas ruas e aprendendo a se virar (assim como crianças negligenciadas em todo o mundo), e vendo suas mães morrerem em trabalho de parto.

Eu já tinha visto *The Garbage Boys* várias vezes em Bamako, em diferentes cinemas. Fiquei surpreso ao notar que, nos bairros da classe média, as pessoas choravam durante a exibição. Eles se identificavam com a dor das crianças a tal ponto que sentiam culpa, medo e vergonha – o que eles expressavam através das lágrimas. Chorar também era uma maneira de mostrar que eles entendiam; era o seu modo de sofrimento. Em exibições em bairros pobres, em contraste, os espectadores interagiam com as crianças na tela e frequentemente riam às custas deles. Alguns até grita-

vam comentários como: "Você ainda não viu nada!" E ganhava risadas da plateia. Eu perguntei a um motorista de táxi em Bamako porque as pessoas gostavam tanto do filme e porque riam em vez de ficarem tristes e zangadas. "Porque é um bom filme", ele me disse. "Diz a verdade como é – é a verdade em si." Então o filme os fez rir porque era, para eles, uma afirmação da verdade que deve ser aprendida por todos, como um ritual, a fim de exorcizar a dor de dentro.

Como maliense que sou, fiquei fascinado com a maneira como esse filme dividia a sociedade maliana em duas – a propósito, sua mensagem popular fazia algumas pessoas chorarem, enquanto outros riam incontrolavelmente. De repente, eu queria mais filmes como *The Garbage Boys* para o público africano. Para mim, foi um divisor de águas: não apenas estava à frente de seu tempo, mas sua narrativa rápida e empolgante implicava a morte dos filmes aborrecidos, a-históricos e culturalmente não representativos de diretores africanos conhecidos.

Em retrospecto, eu me pergunto como consegui encontrar uma nova verdade cinematográfica em *The Garbage Boys*, mas nenhum mérito no igualmente enérgico *Ela quer tudo*. Foi porque olhei para um com olhos práticos e para o outro com ferramentas teóricas? Não tenho certeza. Mas quando eu olho para *Ela quer tudo* hoje, fico impressionado com quantos novos elementos o filme contribui para a linguagem cinematográfica popular e negra. Para começar, foi o primeiro filme da década de 1980 a colocar a realização do desejo individual na vanguarda da luta pela libertação negra, assim como o indivíduo está no centro da revolução do *hip-hop*. Segundo, deu à negritude uma face universal, através do personagem de Mars (interpretado pelo próprio Spike Lee) e de uma casa universal, o Brooklyn.

Ela quer tudo é a história de Nola Darling (interpretada por Tracie Camila Johns), uma jovem negra sobre quem todo mundo no filme – e, a julgar pela recepção, todo mundo fora do filme – tem algo a dizer. É dos pontos de vista concorrentes sobre quem é Nola Darling que Ela quer tudo extrai seu desafio e prazer narrativos. Quem realmente conhece o segredo dela? O filme nos dá duas fontes principais para os pontos de vista narrativos: o quarto, onde Nola fala, e o parque, onde um de seus amantes, Jamie (Redmond Hicks), mostra que ele é o mais confiável de todas as vozes masculinas.

Toda a controvérsia sobre o sexismo de Lee em **Ela quer tudo** depende da relutância do espectador em aceitar o ponto de vista de Nola Darling como

autoritário. Confiar em Nola implica comprar a coerência do discurso fílmico, que começa com uma mulher negra jovem e independente, com visões transgressoras sobre a sexualidade, que promete contar tudo para a câmera e o microfone aberto. Podem os homens negros no filme aceitar tal individualidade e liberdade sexual por parte de uma mulher negra? E pode Lee, um escritor negro, fazer tal feito? Uma questão relacionada, mas diferente em sua intenção, é: o espectador pode separar *Ela quer tudo* de Lee – isto é, separar o texto do autor?

Acredito agora que foi precipitado da nossa parte, em Edimburgo, ter descartado o filme como apenas a projeção de uma fantasia masculina negra sobre uma mulher negra. Nola é uma das principais candidatas à autoridade narrativa em *Ela quer tudo*. A articulação de seu ponto de vista pode ser apoiada por uma análise formal das convenções narrativas empregadas por Lee no filme. Por exemplo, como Nola promete no começo contar sua história, podemos dizer que tudo no filme é retratado do ponto de vista dela; e porque ela já moldou as pessoas que estão tentando enquadrá-la, seu nível de consciência narrativa é maior do que o deles.

Está claro para mim agora que uma grande parte do sucesso do filme depende do desejo do público por um personagem moderno e independente como Nola na comunidade negra. O papel de Nola é ameaçador, mas atraente, porque ela se apropria do estereótipo da mulher negra promíscua e o reimplanta como expressão de sua modernidade. O público identifica-se com Nola porque ela simboliza o indivíduo contra o grupo; ela nos faz perceber o quão distante a comunidade negra está quando se trata da revolução sexual. Os três principais personagens masculinos consideram-na uma "aberração" por querer o que os homens da comunidade negra sempre tiveram: múltiplos parceiros sexuais.

A representação fílmica dessas ideias também supera qualquer coisa antes vista no cinema independente negro. Para começar, não há precedente feminino para Nola Darling no cinema independente negro. Talvez Ganja, em *Ganja and Hess* (1973), de Bill Gunn, esteja tão envolvida em sua própria sexualidade quanto Nola. Mas é preciso recorrer ao cenário do *jazz* e ao *hip-hop* para encontrar o espírito independente e revolucionário de mulheres como ela. O uso do espaço também é novo em *Ela quer tudo*. O quarto de Nola representa a fonte narrativa da maioria dos episódios do filme. É lá que ela imagina os diferentes tipos de homens e mulheres negros que entraram em sua vida. Também é interessante que quando os

outros personagens tentam construir sua imagem de Nola, eles sempre acabam em seu quarto, sob seu controle. O quarto, nesse sentido, contrasta com o parque não apenas em termos de espaços masculinos e femininos, mas como espaços narrativos, locais de verdade e falsidade.

Curiosamente, a carreira de Tracie Camila Johns não foi além de **Ela quer tudo**. Isso significa que seu personagem apenas reforçou o estereótipo de mulheres negras promíscuas na mente dos telespectadores? Ou que os espectadores continuam desinteressados em qualquer mulher negra que não seja um estereótipo? Parece-me que o talento de Spike Lee consistiu em recuperar o tipo estéreo e reimplementá-lo de maneira subversiva. Mars, interpretado pelo próprio Lee, é um estereótipo do **homeboy**, ou vizinho da casa ao lado, que reapresenta a imagem imanente e imutável dos negros no cinema convencional. Como tal, Spike Lee alcançou a fama como ator, assim como muitos dos atores masculinos que Lee – o diretor – descobriu. No que diz respeito às mulheres negras atrizes, a condição de imanência deve ter raízes ainda mais profundas em nossas mentes. Nós categoricamente recusamos-lhes qualquer capacidade transtextual; e – como no caso de Nola – se elas subvertem o estereótipo, ignoramos o talento delas.

A tentativa de Nola de escapar dos rótulos (e aqui o mito de Caim e sua "marca" vem à mente novamente) é desafiada pelos três principais personagens masculinos do filme, que minam sua autoridade e a verdade de sua narrativa. "Ela é falsa – ela não é confiável", diz Mars a Jamie. Como prova de sua declaração, Mars diz que ele tinha um encontro com ela em um jogo de basquete, mas ela não apareceu. Greer Child (John Canada Terrell) a convence a ver uma terapeuta, dizendo que ela é uma ninfomaníaca e uma aberração. E Jamie a acusa de ser incapaz de amar. Na verdade, cada um dos três personagens masculinos acha que ela é anormal simplesmente porque eles não podem mantê-la só para si.

Jamie é a mais atraente das três vozes masculinas e, portanto, a mais capaz de expor Nola como um narrador não confiável. De fato, a sexualidade de Nola, que se expressa através da masturbação, o desejo de múltiplos parceiros, relações lésbicas e sadomasoquismo, é tão ameaçadora para os espectadores negros que eles se identificam automaticamente com o ponto de vista de Jamie. Ele é o cara mais legal da história; ele usa camisas simples de manga curta e tem uma voz profunda que evoca ícones de tela como Tony Curtis e Jeff Chandler. De fato, ele é o amante favorito de Nola; os outros dois homens servem de alívio cômico.

Mas a identificação do espectador masculino com Jamie não é isenta de problemas. É uma expressão de misoginia e culpa. Jamie, incapaz de controlar Nola e mantê-la para si, deixa de ser o Mr. Nice Guy e encontra-se outra namorada. Quando Nola telefona e pede para ele vir, ele pega o metrô até a casa dela e fica vermelho de raiva o tempo todo. O filme retrata o passeio de metrô como uma sucessão de imagens paradas em que o rosto e os movimentos de Jamie são distorcidos de maneira expressionista, para fazê-lo parecer monstruoso. Quando ele chega à casa de Nola, ele a estupra, porque acredita que não é amor o que ela precisa. Ele comete estupro para puni-la e se vingar dela.

Os espectadores masculinos se afastam de Jamie neste momento, sentindo-se culpados e envergonhados. Alguns culpam Spike Lee, o diretor, e alguns apontam o dedo para homens negros em geral. Eles deixam o texto para trás para discutir o niilismo, a violência e outros clichês da sociedade americana. A maioria deles nunca chega perto de perceber o que está na mente de Nola ou o que motiva suas transgressões, porque eles são tão atrasados quanto Jamie.

A integridade de Nola é sub-repticiamente contestada até pelo autor implícito do filme. O narrador mais afetado de *Ela quer tudo* é a pessoa por trás da câmera, que está investigando a vida de Nola. Mas podemos sentir a presença desse narrador onisciente - por exemplo, quando os personagens falam diante da câmera, como se estivessem conversando com uma pessoa além da quarta parede da tela; quando Mars faz sua primeira aparição no filme, correndo em direção à câmera e assim nos conscientizando de sua presença; quando Mars se junta a Jamie sentado no parque e diz: "Você ainda está falando com eles sobre Nola?" Também sentimos isso em certas escolhas estilísticas: na atuação, nos ângulos e movimentos da câmera, e no uso do preto-e-branco.

Essas escolhas estilísticas são interessantes em mais de um nível. O preto e branco ajuda a criar o efeito de um suspense e drama psicológico da década de 1940. Alfred Hitchcock voltou a ser preto e branco em Psicose, para dar ao filme a assombrosa e primitiva sensação de *déjà vu*. Às vezes, quando Jamie fala no parque sobre Nola, ele usa o pretérito, como se ela estivesse morta. Em uma cena, ele descreve como Nola gostava de seus poemas; então vemos um *flashback* mostrando Nola lendo um deles.

As posições de câmera de baixo ângulo são algumas vezes usadas para comédia, como na cena de amor entre Greer e Nola. Mas elas também podem ser usadas para efeito artístico, como em uma cena em que a câmera é colocada no teto do quarto de Nola, para dar uma visão panorâmica dos quatro personagens principais na cama de Nola. Nola e Jamie estão estendidos na cama nos braços um do outro; Greer e Mars estão enrolados a seus pés. A colcha branca serve como pano de fundo para o que parece ser uma citação de uma colagem em preto e branco de Romare Bearden. O plano tem todas as qualidades de uma composição improvisada de jazz: cada imagem assume uma pose para se comunicar de uma forma legal com as outras. Todos esses dispositivos estilísticos chamam a atenção para a presença de um narrador onisciente em **Ela quer tudo**.

Mas a voz de Nola é, acima de tudo, o elemento mais revolucionário do filme. O fato de eu e outros intelectuais e críticos negros americanos terem falhado em 1986 em Edimburgo revela nossa adesão a certas ideias recebidas, como as teorias da política de identidade. Spike Lee entendia isso muito bem. Ele lançou seu filme na Europa primeiro, sabendo que os americanos temiam a arte negra e a sexualidade. Mesmo antes de começar a fazer filmes, os americanos negros passaram a depender de instituições europeias liberais para a exibição, distribuição e promoção de sua arte, que era reprimida pelo racismo e pela discriminação na América. Lee sabia que, para conseguir sobreviver, ele primeiro teria de receber elogios e elogios em festivais como os de Cannes e Edimburgo. Era essencial que os críticos europeus reconhecessem os aspectos inovadores de seu filme antes de ser lançado nos Estados Unidos, onde poderia ter sido descartado ou morto por racismo – ou até mesmo por críticos negros que temiam a nova recuperação de estereótipos sexuais de Nola Darling.

34 35



ELA QUER' TUDO:

UM COMENTÁRIO FEMINISTA'

Publicado originalmente sob o título "'whose pussy is this': a feminist comment" em Paula J. Massood (ed.). The Spike Lee Reader. Filadélfia, PA: Temple University Press, 2007, pp. 1-9. Tradução de Julio Bezerra.

BELL HOOKS

uvi muito falarem do filme de Spike Lee, *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986), antes de vê-lo. As pessoas me dizem "é preto, é engraçado, é algo que você não pode perder". Com toda essa falação, especialmente vindo de negros que normalmente não vão ao cinema, eu me vi relutante, até mesmo desconfiada. Se todo mundo está gostando, até os brancos, algo tem que estar errado em algum lugar! Foram esses pensamentos, inicialmente, que me impediram de ver o filme, mas isso não durou muito tempo. Quando comecei a receber cartas e telefonemas de mulheres negras, acadêmicas e amigas me contando sobre o filme, e querendo falar sobre o possível retrato de uma mulher negra liberada, eu tratei de fazer meu caminho para o cinema. E eu não fui sozinha. Fui com as amigas negras Beverly, Yvette e Maria, de forma que pudéssemos conversar após a sessão. Parte do que foi dito naquela noite, no calor de nossa discussão, dá forma aos meus comentários.

Como espectadora apaixonada por filmes, especialmente o trabalho de cineastas independentes, apreciei muito o esmero técnico, o estilo e a produção geral de *Ela quer tudo*. Foi especialmente revigorante ver imagens de pessoas negras na tela que não eram caricaturas grotescas, imagens que eram familiares, imagens que captavam imaginativamente a essência,

a dignidade e o espírito daquela qualidade indescritível conhecida como "alma". Era um filme muito emotivo.

Pensando no filme de uma perspectiva feminista, considerando suas implicações políticas, acho-o muito mais problemático. No artigo "Art vs. Ideology: The Debate over Positive Images" (*Black Film Review 2*, n° 3), Salim Muwakkil levanta a questão de saber se uma "comunidade afro-americana madura" pode permitir que "julgamentos estéticos se baseassem em critérios ideológicos ou políticos", comentando:

"Os nacionalistas culturais negros dos anos 60 e 70 demonstraram novamente o efeito mortífero que tais exigências ideológicas têm na expressão criativa. Suas várias proscrições e prescrições abortaram um momento histórico cheio de promessas. Parece claro que os esforços para subordinar o profundo e penetrante processo criativo dos negros a um movimento ideológico sufoca a vitalidade criadora das comunidades".

Embora eu afirme enfaticamente que os juízos estéticos não devem basear-se apenas em critérios ideológicos ou políticos, isso não significa que tal critério não possa ser usado em conjunto com outras estratégias críticas para avaliar o valor geral de um dado trabalho. Propor uma discussão crítica desses critérios não os desvaloriza. Negar a validade de uma crítica estética que engloba o ideológico ou o político é mascarar a verdade de que todo trabalho estético incorpora o político, o ideológico como parte de sua estrutura fundamental. Nenhum trabalho estético transcende a política ou a ideologia.

Significativamente, o filme *Ela quer tudo* foi anunciado, comercializado e discutido em resenhas e conversas de uma maneira que levantou questões políticas e ideológicas tanto sobre o filme quanto sobre as respostas do público a ele. O filme é uma "história de womaris"? O filme retrata uma imagem radicalmente nova da sexualidade feminina negra? Pode um homem realmente contar uma história de mulher? Um espectador fez a seguinte pergunta para mim: "Nola Darling é uma mulher liberada ou apenas uma PUTA?" (É assim que esta frase foi escrita em uma carta para mim por uma professora negra que leciona cinema; ela dizia estar "esperando por comentários feministas"). Não houve uma resposta feminista generalizada ao filme precisamente por causa da esmagadora celebração pública daquilo que é novo, diferente e excitante neste trabalho. Dado o antifeminismo difuso na cultura popular, na subcultura negra,

uma crítica feminista poderia simplesmente ser descartada agressivamente. No entanto, para as pensadoras feministas, evitar a crítica pública é diminuir o poder do filme. É um testemunho desse poder que nos obriga a pensar, refletir, engajar por completo no trabalho.

Recentemente, a versão cinematográfica da obra de Alice Walkers, A cor púrpura (The Color Purple, 1985) evocou mais discussões entre os negros sobre questões feministas (sexismo, liberdade de expressão sexual, violência masculina contra mulheres etc.) do que qualquer trabalho teórico e/ou polêmico de estudiosas feministas. Ela quer tudo gerou uma resposta semelhante. Muitas vezes, essas discussões expuseram uma grave ignorância sobre o movimento político feminista, revelando até que ponto as noções superficiais de luta feminista disseminadas por não feministas na cultura popular moldam e influenciam a forma como muitos negros percebem o feminismo. Que todas as feministas odeiam homens, que são depravadas sexualmente, castradoras, famintas por poder etc., são estereótipos predominantes. A tendência de ver as mulheres libertadas como sexualmente frouxas informava o modo como muitas pessoas viam o retrato da sexualidade feminina negra em Ela quer tudo. Até certo ponto, essa percepção é baseada em uma noção estreitamente definida de liberação que era aceitável em alguns círculos feministas em determinado momento.

Durante os primeiros estágios do movimento de mulheres contemporâneas, a libertação feminista foi frequentemente equacionada com a liberação sexual tanto de ativistas feministas quanto de não feministas. Naquela época, a conceitualização da liberação sexual feminina foi informada
por um viés heterossexista feroz que viu a liberação sexual primariamente em termos de mulheres afirmando o direito de serem sexualmente desejantes, de iniciar relações sexuais e de participar de encontros sexuais
casuais com parceiros masculinos variados. As mulheres se atreviam a
afirmar que a sexualidade feminina não era passiva, que as mulheres estavam desejando pessoas que tanto ansiavam quanto gostavam de sexo
tanto quanto, se não mais, os homens. Essas afirmações poderiam facilmente ter fornecido o quadro ideológico para a construção de um personagem como Nola Darling, a personagem feminina principal em *Ela quer*tudo. Nola expressou uma e outra vez sua ânsia e vontade de ser sexual
com homens, assim como seu direito de ter numerosos parceiros.

Superficialmente, Nola Darling é a personificação perfeita da mulher como sujeito desejável - uma representação que desafia as noções sexistas

de passividade sexual feminina. (É importante lembrar que, da escravidão, as mulheres negras foram retratadas no pensamento racista branco como sexualmente assertivas, embora essa visão contraste fortemente com a ênfase na castidade, na monogamia e no direito masculino de iniciar o contato sexual na cultura negra, uma visão comum entre as classes médias.) Ironicamente e infelizmente, o desejo sexual de Nola Darlings não é descrito como um gesto autônomo, como um desejo independente de expressão sexual, satisfação e realização. Em vez disso, sua sexualidade assertiva é mais frequentemente retratada como se seu corpo, seu ser sexualmente excitado, fosse uma recompensa ou um presente que ela concede ao macho merecedor. Quando o fisiculturista Greer Childs diz a Nola que sua foto aparecerá na capa de uma revista masculina popular, ela responde removendo suas roupas, oferecendo seu corpo como uma demonstração de sua estima. Este e outros incidentes sugerem que Nola, embora desejando sujeitar-se, atua com base na suposição de que a afirmação sexual feminina heterossexual tem legitimidade primariamente como um gesto de recompensa ou como um meio pelo qual os homens podem ser manipulados e controlados por mulheres ("poder da buceta"). Os homens não precisam objetivar a sexualidade de Nola porque ela a objetiva. Ao fazê-lo, seu personagem se torna a projeção de uma noção sexista estereotipada de uma mulher sexualmente assertiva - ela não é de fato liberada.

Embora Nola não seja passiva sexualmente, sua preocupação principal é agradar cada parceiro. Apesar de sermos levados a acreditar que ela gosta de sexo, sua satisfação sexual nunca é a preocupação central. Ela é prazerosa apenas na medida em que ela é capaz de agradar. Enquanto seus parceiros gostam de ser sexuais com ela, eles são perturbados por seu desejo de ter sexo frequente com vários parceiros. Eles vêem o desejo sexual dela como anormal. Um parceiro masculino, Mars, diz: "todos os homens querem aberrações [na cama], nós simplesmente não as queremos como esposas". Esse comentário ilustra os estereótipos sexistas sobre a sexualidade feminina que informam as percepções de Mars sobre Nola. Quando Jaime, outro parceiro, sugere que Nola está doente, evocando estereótipos sexistas para deixá-la insana, depravada, anormal, ela não responde se afirmando como sexualmente liberta. Em vez disso, Nola internaliza a crítica e procura ajuda psiquiátrica. Ao longo do filme, ela é extremamente dependente das percepções masculinas de sua realidade. Sem a autoconsciência e a capacidade de ser autocrítica, ela explora sua sexualidade apenas quando é obrigada a fazê-lo por um homem. Se Nola fosse sexualmente liberta, não haveria necessidade de justificar ou defender-se contra as acusações masculinas. É somente após os homens julgarem que ela começa o processo de chegar à consciência. Até esse ponto, sabemos mais sobre como os homens no filme a vêem do que como ela se vê.

Em uma extensão muito grave, o foco do filme não é Nola, mas seus parceiros masculinos. Assim como eles são o centro das atenções sexualmente, eles também são as personalidades centrais do filme. Ao nos contar o que pensam sobre Nola, eles nos contam mais sobre si mesmos, seus valores, seus desejos. Ela é o objeto que estimula o discurso, eles são o sujeito. Os narradores são homens e a história é um conto patriarcal e masculino enviesado. Como tal, não é progressista, nem rompe com o retrato tradicional da sexualidade feminina no cinema. *Ela quer tudo* pode ocupar seu lugar ao lado de um crescente corpo de filmes contemporâneos que afirmam contar histórias de mulheres enquanto privilegiam narrativas masculinas, filmes que estimulam plateias com versões de sexualidade feminina que não são realmente novas ou diferentes (*Paris, Texas* [1984], por exemplo). Outro filme recentemente aclamado, *Mona Lisa* (1986), objetiva a feminilidade negra e a sexualidade negra no cinema de maneira semelhante.

No geral, são os homens que falam em *Ela quer tudo*. Enquanto Nola aparece unidimensional em perspectiva e foco, aparentemente mais preocupada com seus relacionamentos sexuais do que com qualquer outro aspecto de sua vida, os personagens masculinos são multidimensionais. Eles têm personalidades. Nola não tem personalidade. Ela é superficial, vazia. Sua única reivindicação à fama é o fato de gostar de foder. Na imaginação pornográfica masculina, ela poderia ser descrita como "buceta pura" ("pure pussy"), ou seja, sua capacidade de se apresentar sexualmente é o aspecto central e definidor de sua identidade.

Esses homens sexualmente ativos e sexualmente famintos não são "pênis puros" porque não existe tal categoria. Cada um deles é definido por características e atributos únicos - Mars pelo seu humor, Greer por sua obsessão com as formas de seu corpo, Jaime por sua preocupação com o romance e os relacionamentos comprometidos. Ao contrário de Nola, eles nem sempre estão pensando em sexo, não sofrem de pênis no cérebro. Eles têm opiniões sobre uma variedade de tópicos: política, esportes, estilos de vida, gênero etc. O cineasta Spike Lee desafia e critica as noções de sexualidade masculina negra, ao mesmo tempo em que apresenta uma perspectiva muito típica sobre a sexualidade feminina negra. Suas explorações imaginativas da psique masculina negra são muito mais probantes, muito

mais expansivas, e, finalmente, muito mais interessantes do que sua exploração da feminilidade negra.

Quando Nola confessa que teve alguns "cachorros" em sua vida - homens que só se preocupavam em ir para a cama -, um grupo de homens negros aparece na tela, em fila indiana, entregando as falas que usam para seduzir as mulheres, para "comê-las". Neste breve segmento, a objetificação machista sexista das fêmeas é exposta juntamente com a falsidade e superficialidade dos homens. Essa cena em particular, mais do que qualquer outra no filme, é um excelente exemplo de como o cinema pode ser efetivamente usado para aumentar a conscientização sobre preocupações políticas - neste caso, a objetificação masculina sexista das mulheres. Sem qualquer personagem em particular fazendo uma declaração pesada sobre quão superficialmente esses homens negros pensam sobre as mulheres e a sexualidade, este ponto é poderosamente transmitido. O cineasta Spike Lee reconhece que pretende focar criticamente no comportamento masculino negro no filme, afirmando: "Eu sei que os negros fazem um monte de coisas que são escrotas, e eu tentei mostrar algumas das coisas que fazemos".

Enquanto seu retrato inovador de homens negros nesta cena (filmada de modo a assumir uma postura documental - cada homem aparecendo em quadros individuais, diante de uma câmera que os filma como se estivessem sendo entrevistados individualmente) age para expor e, por implicação, critica o sexismo masculino negro, outras cenas o reforçam e perpetuam. O poder desconstrutivo dessa cena é minado com mais intensidade pela cena de estupro que ocorre mais tarde.

Muitas vezes, conversando com pessoas sobre o filme, descobri que muitas não notaram que havia uma cena de estupro, enquanto outras questionaram se ela poderia ser descrita com precisão como um estupro. Aqueles de nós que entendem que o estupro é um ato de contato sexual coercivo, em que uma pessoa é forçada por outra a participar sem consentimento, viu uma cena de estupro em *Ela quer tudo*. Quando vi pela primeira vez o filme com as amigas negras mencionadas anteriormente, ficamos surpresas e perturbadas com a cena do estupro, mas não gritamos em protesto nem saímos do teatro. Como um grupo, nós coletivamente afundamos em nossos assentos como se nos escondêssemos. Não foi o retrato imaginativo do estupro que foi chocante e perturbador, mas a maneira e o estilo desta representação. Neste caso, o estupro como um ato de violência negra contra

uma mulher negra foi retratado como se fosse apenas mais um encontro sexual agradável, apenas mais uma foda. Estupro, o filme parece sugerir, é um termo difícil de usar quando se descreve um relacionamento sexual forçado com uma mulher sexualmente ativa (neste caso, a expressão usada é "quase estupro"). Afinal de contas, como muitas pessoas negras - mulheres e homens - ressaltavam em conversas comigo, "ela ligou para ele - ela queria sexo - ela queria". Incorporada em tal pensamento está a suposição sexista de que a mulher como sujeito desejante, como iniciador ativo, como sedutora sexual é responsável pela qualidade, natureza e conteúdo da resposta masculina.

Não surpreendentemente, Nola se vê como responsável, mas sua capacidade de julgar as situações claramente tem sido questionada ao longo do filme. Nola está sendo ela mesma quando classifica o ocorrido como "quase estupro", mas a verdade é que ela foi sim estuprada. Embora ela seja descrita como tendo prazer no ato, isso não altera o fato de que ela foi forçada a agir sexualmente sem o seu consenso. É perfeitamente compatível com as fantasias pornográficas sexistas sobre estupro mostrar uma mulher desfrutando de uma violação. Como a mentalidade sexista atribui responsabilidade à mulher, alegando que ela está realmente no controle, então tal fantasia permite que ela (que na verdade é uma vítima) tenha o poder de transformar esse ato violento em uma experiência prazerosa.

Daí o olhar de Darlings durante o estupro, que começa com uma careta que reflete a dor e termina com um olhar de prazer e satisfação. Isso é, com certeza, uma fantasia imaginativa sexista de estupro - uma que nós, como espectadoras passivas e silenciosas, aceitamos como cúmplices. Protestos da audiência teriam pelo menos alterado a aceitação passiva dessa representação de estupro. Em perfeita harmonia com a realidade do patriarcado, com o sexismo em nossa cultura, os espectadores que ficaram satisfeitos com o estupro aplaudiram e expressaram sua aprovação da ação de Jaime quando eu vi o filme.

Ao estuprar Nola, Jaime exige agressivamente que ela responda à pergunta: "de quem é essa buceta"; este é o momento da verdade - o momento em que ela pode se declarar independente, sexualmente liberada, o momento em que ela pode orgulhosamente afirmar sua autonomia sexual através da resistência (pois o filme ressalta sua determinação em ser sexualmente ativa, escolher muitos parceiros, não pertencer a ninguém). Ironicamente, ela não resiste à violência física. Ela não afirma a primazia de seus

direitos corporais. Ela é passiva. É irônico, porque até o momento fomos seduzidos pela imagem dela como uma mulher vigorosa, uma mulher que se atreve a ser sexualmente assertiva, exigente, ativa. Somos seduzidos e traídos. Quando Nola responde à pergunta "de quem é essa buceta", dizendo "sua", é difícil para qualquer um que tenha acreditado na imagem dela como sexualmente liberada não se sentir decepcionada, desapontada, seja no que diz respeito à personagem, seja no que concerne o filme. De repente, não estamos testemunhando um questionamento radical da passividade sexual feminina ou uma celebração da autoafirmação sexual feminina, mas uma reconstrução do mesmo velho conteúdo sexista de uma forma nova e mais interessante. Enquanto algumas de nós estavam passivamente enojadas, perturbadas, espectadores machistas sexistas se sentiram vilipendiados, expressando sua satisfação de que a arrogante mulher negra tinha sido colocada em seu lugar - que a dominação masculina e a ordem patriarcal haviam sido restauradas.

Depois do estupro, Nola deixa de ser sexualmente ativa, escolhe estar em um relacionamento monogâmico com Jaime, o parceiro que a coagiu. Ideologicamente, tal cenário impressiona na consciência dos homens negros, e de todos os homens, a suposição sexista de que o estupro é um meio eficaz de controle social patriarcal, que restaura e mantém o poder masculino sobre as mulheres. Simultaneamente, sugere às mulheres negras e a todas as mulheres que ser sexualmente assertiva as levarão à rejeição e à punição. Numa cultura em que uma mulher é estuprada a cada dezoito segundos, onde ainda há uma enorme ignorância sobre a violação, em que as práticas patriarcais e sexistas promovem e toleram a violação das mulheres pelos homens como forma de manter a dominação masculina, é perturbador ver isto. Isto não só porque reforça estereótipos perigosos (um dos aspectos centrais é o de que as mulheres gostam de violação), mas porque sugere que a violação não tem consequências severas e graves para as vítimas. Sem aconselhamento, sem apoio, Nola é restaurada ao seu eu confiante no final do filme. Silenciosa sobre sua sexualidade em grande parte do filme, ela fala de repente. É ela quem vai chamar o estupro de "quase estupro", como se não fosse realmente grande coisa.

No entanto, é o estupro que muda a direção do filme, da autoexploração fictícia de Nola Darlings. Como expressão de sua autoafirmação recémadquirida, ela denuncia com calma o "quase estupro", explica que o relacionamento com Jaime não funcionou, ao mesmo tempo em que enfatiza seu direito de ser autonomamente autodefinida. Expressas sem a bravata

e o entusiasmo que caracterizaram suas ações anteriores, essas afirmações não dissipam o sentimento difundido de que testemunhamos uma mulher sendo destituída de poder e não uma mulher chegando ao poder. Isso parece ser reconfirmado quando Nola decide ser verdadeiramente autodefinida, o que significa que estará sozinha, sem parceiro sexual.

Em perfeito contraste com o *A cor púrpura*, em que as relações entre pessoas do mesmo sexo são retratadas como uma fonte de afirmação erótica mútua e não exploradora que serve como catalisadores para o autodesenvolvimento, a sexualidade lésbica em *Ela quer tudo* é representada negativamente. Ela não se apresenta como uma alternativa à prática heterossexual destrutiva. A personagem lésbica é predatória, "cachorra" como qualquer um dos homens. Significativamente, Nola não acha difícil rejeitar os avanços sexuais indesejados de outra mulher, afirmar seus direitos corporais, suas preferências. Totalmente identificada pelo homem, ela não valoriza suas amigas mulheres. Embora sejam personagens subdesenvolvidos no filme, suas duas amigas são convincentes e interessantes. A aparente dedicação e disciplina que a baixista demonstra em relação à sua música contrasta fortemente com a abordagem indiferente de Nola à sua arte. A baixista parece confortável com sua autonomia de uma maneira que Nola não é.

A autonomia não é descrita como uma opção fortalecedora da vida para Nola. Sua decisão de ser autodefinidora a deixa tão vazia quanto antes, sem a sabedoria que ela evocara no papel de femme fatale. Finalmente a vemos no final do filme, envolta em seus lençóis, uma imagem familiar que não sugere transformação. Devemos imaginar que ela deixou de desejar o "tudo" que ela quer ter? Devemos pensar que o "tudo" é múltiplo em implicação, afinal de contas, que pode não ser sexo, mas a procura por um outro sentimento de si? Ela fez sexo durante todo o filme; o que ela não teve foi um senso de identidade que a capacitaria a ser totalmente autônoma e sexualmente assertiva, independente e liberada. Sem um firme senso de si mesma, sua tentativa de se tornar um sujeito desejante em vez de um objeto está condenada ao fracasso. Nola não pode entrar na luta pelo poder sexual entre mulheres e homens como objeto e se tornar sujeito. O desejo, por si só, não é suficiente para fazê-la se sujeitar, para libertá-la (o filme mostra esse ponto, mas isso não é uma revelação nova). Uma imagem nova, que ainda temos que ver no cinema, é a da mulher desejosa que prevalece, que triunfa, não desexualiza, não sozinha, que está "junto" em todos os sentidos da palavra. Joan Mellen, em sua introdução à Women and Their Sexuality in the New Film, enfatiza que a recente tentativa de retratar imagens radicais e transformadoras da sexualidade feminina provou ser uma decepção, na maioria dos casos um fracasso:

"A linguagem de mulheres independentes pode ser relutantemente permitida, mas a substância permanece inalterada. Se o momento nos fornece uma pseudoantecipação de desafio a valores e imagens antigos, o negócio real é reabilitar a visão estabelecida, agora reforçada pela referência nominal à 'consciência'. Esse truque é o método de cooptação. O cinema é uma arena na qual o processo foi refinado. Assim, a própria imagem de mulheres liberadas ou autossuficientes, quando arriscada na tela, é apresentada de forma incalculável e implantada para reforçar os velhos costumes".

Embora o cineasta Spike Lee possa ter pretendido retratar uma nova imagem radical da sexualidade feminina negra, Ela quer tudo reforça e perpetua as normas antigas em geral. Positivamente, o filme nos mostra a natureza das lutas de poder entre homens e mulheres negros, as contradições, a loucura, e essa é uma importante nova direção. No entanto, é a ausência de uma convincente reconciliação libertadora que mina o potencial progressista e radical deste filme. Mesmo que cenas de nudez, cenas de brincadeiras sexuais, constituam uma importante imagem da sexualidade negra na tela, uma vez que não são grotescas ou pornográficas, ainda não vemos uma imagem de relações mútuas e sexualmente satisfatórias entre mulheres negras e homens em um contexto de não dominação. Não importa realmente se a mulher está dominando e um homem se submetendo - é o mesmo cenário antigo e opressivo. Em última análise, é um conto patriarcal - em que a mulher não surge triunfante, realizada. Embora possamos aplaudir a débil tentativa de Nola de contar uma nova história no final do filme, ela não é convincente, não é suficiente - não é satisfatória.



SPIKE LEE' E O COMÉRCIO DA CULTURA'

HOUSTON A. BAKER. JR.

"Irmão Homer, acorde. O homem negro tem dormido por quatrocentos anos". Zacarias Homer - um barbeiro negro do Brooklyn cujo sócio foi recentemente executado por bandidos - é, assim, convocado para um encontro com Nicholas Lovejoy. Lovejoy é tanto um irônico São Nicolau quanto um sinistro Lovejoy, interpretando o corretor / chefe do comércio dos jogos ilegais de azar em Bedford-Stuyvesant. Ele diz a Homer que os números são o mercado de ações do homem pobre, um jogo que transforma sonhos em realidade.

No premiado filme universitário de Spike Lee, *Joe's Bed-Stuy Barber Shop: We Cut Heads* (1983), os números realmente financiaram o diploma de assistente social da esposa de Homer, Ruth, e compraram um novo órgão para a Igreja Betel. A desvantagem, no entanto, foi o jogo que gerou os sonhos e a ganância que trouxeram a execução do sócio de Homer, Joe. Enquanto lemos a placa néon azul e vermelha que inicia o filme, Joe está prestes a desaparecer no Hudson, em uma noite chuvosa no Brooklyn, vestido com o manto de concreto de um assassinato de gangue. Trata-se de um audacioso *film noir*, como meu colega Manthia Diawara² certa vez apontou, criando ansiedades e expectativas que indicam um moralismo Chester Himesiano³.

^{1.} Publicado originalmente em Manthia Diawara (ed.). *Black American* cinema: aesthetics and spectatorship. Nova York: Routledge, 1993, pp. 154-175. Tradução de Julio Bezerra.

O filme de Lee, no entanto, apesar da moral implícita na morte de Joe, não é um lamento didático cheio de sobriedade sombria e promessas por melhores dias. O humor desagradável de Joe se manifesta quase que instantaneamente, quando os gângsteres que forçam o barbeiro a entrar no carro sintonizam na estação WBLS de Nova York e enchem o carro com alma. Enquanto se preparam para matá-lo, Joe pede: "Não faça isso, cara. Quantas vezes eu te dei um ótimo corte?!" A música, o humor e o meio combinam-se para nos colocar no meio de uma história negra e sério-cômica de cultura e comércio.

A textura do filme é granulosa, abafada, levemente desfocada, imprimindo um ar de realismo e independência de baixo orçamento no "conjunto" ("joint", como Lee costuma chamar suas produções). Mas qualquer expectativa de tédio ou incompetência técnica ocasionada por essa aparência econômica é derrotada pelo ritmo perfeito do filme e pelas ricas alusões culturais e pelas performances.

Antes que as primeiras imagens apareçam, ouvimos duas vozes negras masculinas em uma espécie de batalha de MCs em que mães e irmãs são citadas. E quando a luz aparece na loja de Joe, ouvimos o significado distintivo e musical do **blues** sulista negro. O **blues** dá lugar ao **jazz** de fácil audição enquanto a câmera foca no interior da loja. Primeiro, uma lista de preços e, em seguida, um pôster de uma mulher negra nua aparecem antes que a câmera chegue até Joe. A barbearia urbana é, assim, rapidamente imbricada em uma colagem de música negra, sexualidade, cultura, comércio e criminalidade.

Como local tradicional para o esplendor cosmético e oratório de negros, a barbearia serve à comunidade afro-americana tanto quanto o baobá serve aos homens mais velhos na África. Ou seja: a barbearia é fonte de notícias, opiniões e receitas masculinas negras. E Joe administrava sua loja como - nas palavras de Lovejoy - "uma propriedade valiosa". O jogo foi responsável por uma parte muito significativa de sua renda, e Lovejoy foi o superintendente deste comércio.

Zacharias Homer, no entanto, é um idealista e um purista. Depois de colocar uma coroa de flores preta na cadeira de barbeiro de seu sócio com a mensagem "Sentiremos a sua falta", ele se mostra determinado a administrar uma loja limpa. Não haverá cabelos quimicamente processados nem jogo. O que Zach não consegue prever é que seu idealismo também não significará clientes. Dia após dia, ele se senta na imaculada loja sem nada para fazer. Sua esposa o apresenta dois cursos de ação. Ela primeiro

sugere que ele invista em cachos bem-definidos como uma forma de, como ela mesma diz, fazer "um pouco daquele verde encaracolado". Alternativamente, ela sugere que os dois voltem para o sul. Ela insiste em Atlanta como um lugar que satisfará sua própria necessidade de espaço para "se esticar". O capitalismo e a nostalgia ambivalentes de Ruth, portanto, competem com o idealismo urbano de Zach.

Como assistente social, Ruth teve sua parcela de habitações pobres e empobrecimento doméstico. Como outras vozes do filme, ela não acredita que Bed-Stuy vá "sobreviver". Embora Zach e Ruth compartilhem uma cena de amor passional, o barbeiro idealista está envolvido em um casamento. O despertar de Lovejoy vem precisamente no momento em que seus espíritos e opções estão no seu nível mais baixo. O empreendedorismo se move agressivamente para o primeiro plano, quando Zach é meio forçado, meio atraído por aceitar a proposição ilegal de Lovejoy.

A loja de Joe mais uma vez se torna um local de comércio, trazendo dezenas de clientes para cortes e jogos. Thadeous Powell, um delinquente que Ruth instou Zach a empregar, supervisiona o negócio na barbearia. Apelidado de "Teapot", ele é um contraponto geracional para Zach. Ele possui a sabedoria e o vocabulário das ruas, mas também o desejo de ser fotógrafo.

Quando todos os personagens principais foram, assim, apresentados juntamente com os principais temas do filme, estamos posicionados para codificar o significado comercial e cultural negro de *Joe's Bed-Stuy Barber Shop*. O drama que se desenrola se passa em um mundo urbano negro em deterioração que parece inteiramente removido de uma cultura branca dominante. Se os brancos têm algo a ver com os rituais cotidianos de Bed-Stuy, não estamos imediatamente cientes deles. O mundo do filme é, portanto, hermético, assumindo um elo paródico e nacionalista, enquanto Lovejoy proclama o jogo como uma versão separada, mas igualitária, das finanças de Wall Street. Zach, em uma leitura similar e culturalmente separatista da economia americana, aspira ao *status* de pequeno empresário independente que presta um Serviço que tanto depende quanto preserva um olhar não minimalista para a América Negra.

Zach e Lovejoy são desfeitos, no entanto, por um desejo tipicamente branco americano. Pois Lovejoy, como sugeri, é uma paródia dos capitalistas e chefes do crime organizado branco. Em vez de criar, moldar e canalizar os desejos da comunidade negra, ele apenas fornece uma agência para sublimá-los temporariamente. E o principal desejo da comunidade permanece proporcional ao sonho americano branco. Além disso, a capacidade de Lovejoy de fornecer até mesmo essa sublimação depende, em última análise, da cumplicidade das instituições genuinamente negras, como a barbearia e a igreja (Lembre-se do novo órgão de Bethel).

Ou seja, Lovejoy não tem propriedade nem controle real em Bed-Stuy; ele é meramente uma espécie de para-raios para o desejo materialista dos brancos de rosto negro. Seu comércio, então, é sempre uma agência secundária, dependendo inteiramente do que a América Branca quer que a América Negra queira.

Parte do que a América Branca deseja, é claro, é que a América Negra acredite no "hype" codificado em uma ideologia da ingenuidade **yankee** e do individualismo vencedor. É essa ideologia de independência e empreendedorismo empresarial dos EUA que Zach adota como seu ideal. Ele é - como resultado - um homem fácil de enganar, um ingênuo, sem muita credibilidade com o espectador. Espera-se que acreditemos, por exemplo, que ele é a única pessoa em Bed-Stuy que ignora as jogatinas do sócio Joe. Apesar dos sinais indubitáveis que o próprio Zach coloca na loja depois de fechar um acordo com Lovejoy, somos solicitados a acreditar que o sucessor de Joe não sabia como a barbearia era realmente financiada.

E mesmo que estejamos dispostos a forçar nossa crença, Zach ainda parece uma figura um tanto improvável e idealista. Ele desempenha o papel de um negociante negro que se recusa a adaptar suas práticas de negócios (seu estilo) aos desejos inconstantes de seus clientes ou a ajustar sua visão social para compreender a presença e as implicações do comércio dos jogos no Brooklyn.

Em uma palavra, Zach é um personagem teimoso, porém estúpido cuja consciência parece estar sempre no perímetro da comunidade em que ele vive. Ele é o intermediário da cultura e do comércio, e não o agente criativo de ambos.

Quem, então, comanda o fluxo da vida em Bed-Stuy?

Acredito que os cartazes de mulheres negras nuas que vemos na loja de Joe fornecem algum indício de que a agência controladora está na província do desejo. Os cartazes estão no lugar do comércio financeiro negro e circulam como meros objetos no olhar dos clientes da barbearia - e também,

é claro, no olhar do espectador do filme de Lee.

Os cartazes parecem anunciar o corpo das mulheres negras como espetáculos públicos para aqueles que possam pagar. Como todos os pôsteres artísticos, esses nus são versões hiperbólicas e hiperidealizadas de uma forma peculiar de "beleza negra". Eles não são interpretações de "princesas africanas" (termo que Lovejoy se utiliza para se referir a Ruth quando faz uma visita inesperada à casa de Zach). Em vez disso, são imitações paródicas da arte branca e pornográfica encontrada em tais espaços públicos, tradicionalmente masculinos, como vestiários e postos de gazolina. Eles não representam nada tangivelmente negro e obtenível; eles são apenas uma incorporação da negritude nas redes sexuais/consumo operadas por uma economia visual branca. O que você vê é, assim, precisamente o que você nunca consegue. O que você vê é, ao contrário, o que você está condicionado a desejar.

Em uma cena muito breve, vemos Teapot se movimentando por uma paisagem urbana que parece mais limpa e saudável do que o recinto comandado por Joe. De repente, o adolescente se depara com um fotógrafo negro masculino e sua modelo negra. A modelo tira o casaco e começa a assumir várias poses, o cabelo alisado e o vestido transparente soprando ao vento. O fotógrafo grita para a modelo mulata: "A mulher americana vai amar você".

 $\acute{\rm E}$ neste momento decisivo do filme que Teapot conhece o trabalho de sua vida - ele vai se tornar um fotógrafo.

A cena com a modelo sugere, eu gosto de pensar, a qualidade de uma cena fundamental de memória e desejo. Pois é claro que o "amor" que o fotógrafo tem em mente é muito mais parecido com o consumo - o devorar - de imagens nuas e impetuosas através de uma economia do olhar do que de uma ágape espiritual. O fotógrafo poderia também ter dito: "Eles vão comer você".

Se Lovejoy está certo de que noventa e nove por cento da economia americana é composta por consumidores, então o que os negros consomem é um desejo secundário comprado a um preço muito alto. O preço é, de fato, seus próprios seres/corpos legados à mente consumista de uma economia branca espetacular. Eles parecem autodispostos a se *exotizar*, tornando-se o outro que não é totalmente outro. Por isso, estão dispostos a tornar-se apetecíveis para uma dieta branca.

Assim, enquanto os negros se movem ocupados em direção ao cabelo processado quimicamente e à nudez mulata, os brancos esfregam seus estômagos à espera de bocados exóticos. O que está implícito é uma verdadeira festa móvel de cultura, comércio e consumo. Este banquete é explicitado através do sonho/pesadelo de um dos personagens de Lee. Silas relata seu pesadelo para um colega da barbearia.

Silas diz que ele é vítima de um sonho recorrente em que todo o chocolate e café do mundo haviam desaparecido. Além disso, ele tinha se tornado o único negro na Terra. E enquanto se movia cautelosamente pelas ruas do Brooklyn, ele era visto por uma multidão de brancos. A multidão o persegue, e Silas descreve sua fuga através das seções e bairros de Nova York até que, finalmente exausto, ele se vê preso em Coney Island. Ele grita por piedade, mas a turba é insistente, implacável. Eles se movem e começam a mastigá-lo. "Eles simplesmente não suportavam ficar sem aquele chocolate", diz Silas.

Aqui o consumo e o desejo fundamentais são colocados em um único quadro. "Até mais, Hershey Bar", diz o ouvinte de Silas enquanto o narrador dos sonhos se levanta para deixar a loja. O ouvinte poderia ter papagaiado o fotógrafo negro citado anteriormente e dito: "Rapaz, a América vai devorá-lo!"

O grande parque de diversões da máfia branca é o canibalismo cultural, comercial e sexual do outro que não é totalmente outro.

 $Como\ se\ resiste\ a\ esse\ canibalismo\ em\ um\ lugar\ como\ Bed-Stuy?$

Bem, os cartazes nus indicam que uma resposta arquetípica nativista é confrontar os deuses da cultura e do comércio da maneira como as mulheres de *Sula* (1973), de Toni Morrison, se relacionam com a onipresença vingativa em suas vidas: "Eles dançaram e gritaram, não para protestar contra a vontade de Deus, mas para reconhecê-lo e confirmar mais uma vez sua convicção de que a única maneira de evitar a Mão de Deus é aceita-la"⁴. Tornar-se uma serva do Senhor é comprar seus esquemas de exotização - fazer-se na imagem de seu desejo.

Em grande parte, isso é o que "Lovejoy" (uma designação perfeita para o outro exótico!) - e, através da agência secundária de Lovejoy, grande parte do Bed-Stuy - fez. Lovejoy e seus adeptos abandonaram o **blues** sulista e os pelos não químicos para circular em economias escorregadias, fáceis e

mulatas do gueto urbano. São negros senhores de si abençoados com absolutamente nada.

Em contraste, o barbeiro Zach, que tenta sobreviver sozinho, é bloqueado pelo desejo negro secundário em sua própria casa, na forma de uma esposa que é, como sugeri anteriormente, culturalmente ambivalente. Ruth é a assistente social mulata que ganhou um diploma financiado pela jogatina a fim de servir a comunidade urbana negra. Mas ela também é a pessoa que exige que Zach desista de seu idealismo e faça o "verde encaracolado".

Ruth é ainda mais complicada como personagem por seu desejo de retornar ao Sul e ao *blues* do Sul. É finalmente uma combinação, parece-me, de seu desejo por dinheiro e do Sul (conjugado, é claro, com a insistência violenta de Lovejoy) que força Zach a desistir de seu idealismo e entrar nos jogos de azar.

E entrar no jogo é perder. Zach é rapidamente levado à mesma mentalidade de Joe. Ele tenta fugir com o dinheiro de Lovejoy para escapar com Ruth para Atlanta. Sua tentativa fracassa porque Ruth revela as intenções de Zach para Lovejoy. Preso como Silas nas economias secundárias da América Negra, Zach devolve o dinheiro para Lovejoy, dá um dos ingressos de primeira classe para Atlanta que ele comprou para Ruth, e afia sua proverbial navalha negra para resistir a qualquer tentativa de Lovejoy de forçá-lo a abrir mão do contrato da barbearia.

Mas se o enredo em primeiro plano do desejo secundário que acabo de descrever é um dos idealismos e resistências culturais negros fracassados ou mal financiados, há outro enredo mais bem-sucedido no filme. Este enredo conta com uma tematização do desejo artístico/criativo negro. Quando Zach está se preparando para fugir, ele compartilha um pouco do dinheiro de Lovejoy com Teapot, dizendo ao jovem para sair da cidade e esperar algumas semanas.

Mas quando os planos de Zach são frustrados e ele acorda no dia seguinte à partida de Ruth e às ameaças violentas de Lovejoy, ele acorda ao som de Teapot abrindo a loja. Em volta do pescoço de Teapot há uma nova e brilhante câmera Nikon. Ele comprou a câmera, claro, com o dinheiro que Zach lhe deu.

À sua rebeldia nativa e sabedoria de rua, o ex-delinquente acrescentou

uma bela instrumentalidade imagética. Ele obteve os meios de produção da imagem cultural. E sabemos que Teapot compreende completamente a natureza do desejo branco em relação à produção e circulação de imagens.

Quando Zach conta pra ele sobre a possibilidade dos capangas do Lovejoy invadirem a loja para intimidá-lo ou matá-lo, Teapot responde: "Então eu vou apenas tirar uma foto do seu corpo crivado de balas e vendê-lo para o **Post**."

Zach olha para cima em agradecimento e diz: "Certifique-se de dar a eles uma boa imagem para a primeira página".

Antes dessa troca, Zach ordenou que Teapot "derrubasse toda essa merda", significando as propagandas dos jogos e, talvez, as fotos nuas de mulheres negras também.

De qualquer forma, o que é certo é que a tempestade agora está seguramente fora de controle e habilitada a produzir cultura. Mais cedo no filme, depois da cena com a modelo, Teapot diz: "Eu sou um fotógrafo de verdade" e Zach responde que "esta não é uma câmera de verdade".

E é a natureza da realidade em termos culturais negros que está na verdade imageticamente em jogo nas economias do desejo que interessam a *Joe's Bed-Stuy Barber Shop*. O filme parece, finalmente, implicar que o controle imagístico da imagem comunal negra foi tomado por uma geração mais jovem que permanece, no entanto, ligada à sua contraparte geracional mais antiga. Na conclusão do filme, Zach, o barbeiro e Teapot, o criador de imagens, estão em sólido comércio dentro do espaço cultural valorizado da barbearia, envolvidos em um passatempo cultural familiar de tais lojas - um jogo de damas.

Uma leitura completa da cena final de Joe pode sugerir que se trata apenas da exposição de uma secundariedade do desejo negro como uma função das economias brancas canibalescas, que é possível criar condições de possibilidade para o realismo imagético dos negros. A desvantagem dessa leitura forte é que essa exposição e conquistas negras são evidentemente à custa das mulheres negras como profissionais, agentes culturais ou parceiras do casamento.

Para as economias que governam no final de *Joe's Bed-Stuy Barber Shop*, são claramente as de ligação entre negros. Eles enfatizam, também, apenas um potencial controle masculino negro da produção imagética e cultural.

Ruth voltou para um Sul reificado. O modelo da mulher negra visto no filme dificilmente possui sua própria imagem. Ela parece ser apenas um objeto diante da lente do fotógrafo. Ela não fala nem relata.

Ainda assim, eu diria que o cineasta de *Joe's Bed-Stuy Barber Shop* conseguiu extrapolar, a partir das paisagens deterioradas, granuladas e abafadas de um Bed-Stuy que não parece que vai "dar certo", a possibilidade de uma reinstitucionalização artística negra do comércio e da cultura negra. Para recuperar da mancha urbana negra, a possibilidade de um desejo negro diferente e sua criatividade inerente é, com certeza, um devaneio estimulante. E, na verdade, a agência da mulher profissional negra, Ruth – que, afinal de contas, escolhe Teapot e obriga o marido a contratá-lo – é fundamental nesse devaneio.

Teapot faz parte da emergente geração negra que é retratada ao som de uma caixa poderosa no saguão do prédio que Ruth visita. O adolescente também é a pessoa que ensina a um jovem amigo negro como precisamente entregar linhas autodefensivas de sabedoria de rua.

Se a geração de Teapot comete um assalto arrebatador em Ruth, também parece estar empenhada em preservar certas energias culturais negras e possibilidades de controle imagético em um Bed-Stuy, onde PS 142, a Bethel Church e até mesmo a própria barbearia estão ameaçadas de extinção.

Assumir o controle é colocar câmeras reais em mãos jovens e negras. O objetivo, então, é alterar o **menu** imagético e a dieta da cultura americana. Em suma, vincular-se à política do consumo cultural como fotógrafo negro, ou cineasta, na América é mudar a piada e escorregar no jogo do desejo branco.

E mudar a piada significa, finalmente, possuir o irônico e criativo distanciamento de um "outro" consumível entre os chocólatras agressivos. Em certo sentido, o objetivo é possuir uma capacidade criativa negra semelhante à atuação de Silas, o personagem que, é claro, converte o pesadelo do canibalismo do desejo em uma performance narrativa cultural irônica, informada e autodefensiva. *Joe's Bed-Stuy Barber Shop* sugere tal habilidade desde o primeiro significado até seu momento final de troca geracional. O que Zach Homer desperta está literalmente nos quadros do filme, Teapot com a câmera na mão - um verdadeiro fotógrafo negro empenhado na realização de novas imagens. Zach, pode-se dizer, desperta para as possibilidades de sua própria cultura negra reinstitucionalizada.

E que local mais oportuno poderia existir para tal reinstitucionalização do que o espetáculo público posterizado da mulher negra?

Parece necessário que essa mulher apareça diante de uma lente astutamente mais informada do que qualquer outra que apareça em Joe, para que o comércio de uma ordem cultural autenticamente negra seja bem-sucedido.

O despertar masculino de *Joe's Bed-Stuy Barber Shop* parece prever e exigir sua contraparte da mulher negra. E não pode ser uma surpresa para os cinéfilos que o segundo filme independente de Lee abra com o despertar de uma bela mulher negra, despojando-se de colchas e nos garantindo que ela definiu seus próprios termos antes de aparecer diante da câmera. Ela não é a presença objetificada de um pôster de barbearia, mas uma presença com um objeto - para deixar claro, em sua própria voz e imagem, quem ela realmente é. Essa é Nola Darling. Ela representa o desejo da mulher negra encarnada. Ela procura pelo "x" elusivo da questão que proporciona satisfação humana. *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986) é o filme em que ela aparece. Trata-se do segundo esforço produzido pela Forty Acres and Mule de Lee.

As vozes que ouvimos antes das imagens em *Joe's Bed-Stuy Barber Shop* constituem um campo de alusão, apontando para um mundo de significados culturais que o filme procura explorar ou adquirir. Esse significado de homem negro, culturalmente específico, é complementado no começo de *Ela quer tudo* pelas palavras (e o mundo da mulher negra implícito nessas palavras) do romance de Zora Neale Hurston, *Their Eyes Were Watching God*:

"Navios à distância carregam os desejos de todos os homens a bordo. Para alguns, eles vêm com a maré. Para outros, eles navegam para sempre no horizonte, nunca fora de vista, nunca aterrissando até que um Observador desvie os olhos em resignação, seus sonhos ridicularizados até a morte pelo Tempo. Essa é a vida dos homens. Agora, as mulheres esquecem todas aquelas coisas que não querem lembrar e lembram-se de tudo que não querem esquecer. O sonho é a verdade. Então elas agem e fazem as coisas de acordo"⁵.

Como epígrafe, as falas de Hurston parecem anunciar a possibilidade de um equivalente fílmico a *Their Eyes Were Watching God*, que é mais adequadamente caracterizado, penso eu, como a autobiografia fictícia de

uma mulher negra. A protagonista de Hurston, Janie Crawford, estrutura o relato de sua própria vida como uma descrição seletiva e autobiográfica de uma vida onírica e poética. Minando as economias inconscientes do desejo da mulher negra, Janie consegue fornecer um autorretrato que tem pouco a ver com a construção pública e a "verdade" de sua vida, vivida no ambiente masculino da loja de seu segundo marido. Como contadora de si mesma e de sua história, Janie sai de debaixo das narrativas dos outros e assume o controle visual e auditivo de um campo único de significados. Presumivelmente, o curso de narração cultural de Janie é o que Spike Lee alude - não, aspira - a Nola Darling.

Antes de vermos Nola no filme de Lee, somos apresentados a fotos em preto e branco da vida no centro da cidade. A luz dessa paisagem é nítida e clara, ao contrário das sombras granuladas de *Joe*. A vida aqui não está realisticamente em movimento. Em vez disso, tem a definição formal de classicidade encenada. Este é o mundo de um realizador amadurecido, ao invés da textura áspera e dos seguimentos previsíveis do cineasta estudante. Um Teapot maduro talvez gostasse de ser creditado dessa maneira.

Quando Nola finalmente está diante de nós, ela diz que consentiu com o filme por uma única razão - para se livrar da acusação de "aberração" (uma pessoa sexualmente desviante e excessivamente desejosa) colocada por outras pessoas contra ela. Ela diz, na verdade, que odeia a própria palavra "aberração". Legendas em negrito identificam a protagonista - e todos os outros personagens principais do filme. Esses nomes e o negrito preto e branco do próprio filme imprimem nele um ar de documentário dirigido especificamente a nós - os espectadores. Nós, assim, nos tornamos coro e júri na produção de Lee, e acredito que Nola será o centro de nossa atenção.

Pois ela é, afinal, a figura criadora do filme. Ela não é apenas autobiógrafa, mas também artista de colagem. Como Romare Bearden, ou como as incontáveis gerações de mulheres negras, Nola é capaz de criar um conjunto significativo de fragmentos e camadas. Em seu quarto, dominando o espaço da parede de seu apartamento e imediatamente ao lado de sua cama, está a enorme colagem intitulada "19 de maio".

A data indica duplamente o aniversário de Nola e de Malcolm X, e a colagem poderia ser descrita como a *Guernica* de uma mulher negra. Os rostos, bocas e mãos das figuras são exagerados à maneira de Picasso (e de Bearden), e os jornais com suas manchetes coladas às figuras falam de desastre. O tema

é assassinato de negros, e a criação de Nola carrega o peso cênico de uma resposta criativa negra às mortes de Edmund Perry, Eleanor Bumpers e Michael Griffiths.

É Nola, então, que dá ressonância à canibalização indescritível de uma economia branca, dominante, de fato assassina. O nascimento/vida de Malcolm é compreendido e energeticamente e significativamente colado com o presente; essa compreensão criativa pode produzir um despertar frutífero.

Como Nola, nós acordamos vendo o filme e o "19 de maio".

E talvez seja porque há essa representação energizante e autocriada da compreensão negra como espírito tutelar em seu apartamento que Nola diz: "Eu só posso fazê-lo na minha própria cama". O lugar de Nola Darling é claramente autocriado, e é dela própria, em sua criatividade ressonante.

Mas, como a Janie de Hurston, Nola está em busca de mais do que uma autobiografia solipsista, uma vida contemplativa ou uma arte nacionalista de colagem. Vemos numa imagem fiada de grafite em uma parede de Bed-Stuy a mensagem: "Bed-Stuy Party, Inc. Defende que o Brooklyn se separe da União, EUA, América, e forme sua própria República e uma Nova Constituição". Não parece, no entanto, que é mesmo uma nova república política que interessa a Nola. De fato, grande parte do peso semântico do filme depende de Nola não querer tanto uma coisa específica quanto desejar "algo" - a variável que seu terapeuta, Dr. Jamison, chama de "amor".

Janie, de Hurston, repudia seu primeiro marido, Logan Killicks, porque ele é uma versão grotesca da masculinidade negra, que sente secretamente que Janie é boa demais para ele. Logan, portanto, tenta reduzi-la ao **status** de mula. Seu segundo e terceiro maridos buscam, respectivamente, colocar Janie em um pedestal como uma possessão valorizada (mulata) não muito diferente de um pôster, e transformá-la em uma companheira de brincadeira em um jogo de amor masculino invejavelmente negro. Nem Joe Starks nem Vergible Woods chegam a compreender Janie ou reconhecer sua independência criativa.

Da mesma forma, Jamie Overstreet, Mars Blackmon e Greer Childs, de **Ela quer tudo**, podem fornecer apenas uma satisfação parcial ao desejo de Nola. A deficiência deles, como as dos homens de Huston, é sua busca egocêntrica pela posse total. Eles, em um sentido muito real, querem tomar o apartamento, o corpo, a cama de Nola e transformá-la em um pôster que supostamente substituísse "19 de maio". Nola diz para Mars: "Como é que toda vez que eu deixo um cara aqui em cima eles querem se mudar?" E, caminhando para o fim do filme, Nola está reflexivamente diante de nós, concluindo sua própria história autobiográfica como uma exegeta. Ela nos conta que tivemos o privilégio de ouvir sobre a vida dela de pessoas que "reivindicam" saber o que faz Nola funcionar. Mas ela qualifica essas afirmações com as palavras "Acho que elas podem conhecer partes de mim".

É claro que este é precisamente o problema: as pessoas conhecem apenas partes de Nola. E, ao contrário da própria Nola, aqueles que afirmam conhecer "partes" não dominam a arte da colagem. Assim, cada um de seus pretendentes procura impor sua própria imagem ao invés de trabalhar com a diversidade cintilante e a pluralidade sempre excessiva de partes que fazem de Nola uma "querida".

Uma mulher que se "arrastou para trás" contra o grão comum da vida até aprender a andar - uma mulher que na casa de Sonny Darling dormiu e surgiu para a criatividade musical negra - acha intolerável visualizar seu excesso magnífico congelado em uma imagem masculina limitadora de possessão. Embora Nola seja posta em dúvida pelas acusações de seus pretendentes contra a sua pessoa, ela finalmente percebe que seus sonhos - e não os desejos dos homens - são o material genuíno de seu ser-no-mundo.

A interpretação que apresentei da autobiografia cinematográfica de Nola Darling pode levar à impressão de que o filme é apenas feminismo alegórico. Mais uma vez, minha atenção com o romance de Hurston pode implicar que desejo minimizar a originalidade de Lee, situando-a em uma teia de ansiedade e influência romanesca. Mas eu não quero tirar a originalidade de Lee nem generalizar seu segundo filme. Muita coisa é perdida em tal abordagem, entre elas está a arte hábil da exposição cômica presente na obra de Lee.

Sempre extravasando o sentimentalismo de superfície e quebrando para sempre os silêncios silenciosos da respeitabilidade da classe média negra, Lee desmascara as verdades que os negros sabem ser óbvias, mas raramente têm a coragem de admitir - muito menos de alardear ao mundo a forma ultrajante de, digamos, *The Miller Tale*, o segundo dos Canterbury Tales de Geoffrey Chaucer.

Lee, parece-me, é um defensor irreverente do peido dessacralizante na igreja, ou o arroto desmoralizante em face da realeza. Ele é – segundo o vocabulário vernacular negro – sacana ("nasty"), frio como gelo ("cold as ice"), e um homem (para citar Ice-T) cuja arma letal é sua mente.

Em *Ela quer tudo*, somos presenteados com peças maravilhosamente engraçadas como a galeria de homens negros que tentam convencer a mulher negra a fazer sexo com eles. O que nos é apresentado é uma galeria de "originais", não muito diferentes de uma galeria de ladinos de um romance picaresco do século XVIII. Os homens representam a percepção de Nola sobre "o que está lá fora", por assim dizer, por meio da masculinidade negra. Essas participações especiais surpreendentemente engraçadas se encerram com um grupo de cães latindo. Lee chama, na verdade, sua sequência "canina" *jump cut. Touché*, Spike Lee!

Mas o cineasta é imparcial em sua arte do ultrajante. Depois, em *Ela quer tudo*, Nola tem um sonho/pesadelo que é diretamente equivalente ao devaneio de Silas. Três mulheres negras invadiram seu apartamento, xingando e julgando sua personalidade. "Destruidora de lares", "puta", mulher que só faz sexo com seus homens, corrupta da masculinidade negra - essas são as acusações que as mulheres fazem. Cada mulher é o significante "outro outro" (já que Blackmon, Childs e Overstreet são todos supostamente ligados emocionalmente a Nola) de seus pretendentes.

O que farão com Nola, elas se perguntam. "Vamos botar fogo na cadela!" É o que eles decidem quando Nola acorda em pânico.

Ninguém - nem os homens nem as mulheres da comunidade negra - é capaz de se enturmar com Nola. Ela escapa à compreensão, ilude a possessividade e provoca ira. O assédio mais sem propósito e brutal vem, paradoxalmente, de Jamie Overstreet. Eu digo "paradoxalmente" porque Jamie é identificado por Nola como a exceção ao coro de cães machos negros mentirosos. Ele é o poeta romântico, o homem que diz a Nola que fará tudo o que ela quiser e a levará aonde ela quiser. Mas ele também está em *Ela quer tudo*, o homem negro como estuprador.

Quando Nola convoca Jamie para sua casa, dizendo que ela precisa dele e que é importante que ele venha, o romântico está na cama com Ava, uma amiga dançarina. Ele tinha desistido de Nola. Era melhor pra ele, pensava. Por isso, Jamie está confuso, zangado e vingativo sobre a capacidade de

Nola de fazê-lo concordar em ir para sua cama, seu lugar de propriedade exclusiva. Ele entra em seu apartamento como um saqueador e a estupra, fantasiando no ato os outros dois pretendentes e exigindo da mulher aflita um reconhecimento de que os órgãos sexuais dela pertencem a ele. Jamie então admite ter gostado de subjugar Nola. Ele, assim, mergulha ferozmente no abismo da canalhice masculina negra, como os falantes grosseiramente ofensivos vistos no *jump cut* anterior.

O QUE HÁ DE ERRADO COM JAMIE?

Ele, diz Nola, é um homem conduzido por fantasias brancas dominantes de um mundo de amor romântico, da vizinha que mora ao lado, do monoteísmo e da monogamia. Todas essas descrições são "virtudes" esculpidas a partir de uma necessidade materialista ocidental de manter tudo na família. Jamie é um violador fugitivo do mito do amor romântico. E ele é duplamente amaldiçoado, porque os arranjos possessivos de uma ideologia do amor romântico eram uma má ideia do homem branco em primeira instância. Incorporados ao mundo dos negros, esses arranjos se tornam tão letais em seus efeitos quanto o desejo secundário da arte de pôsteres negros em uma barbearia de Bed-Stuy. Mars Blackmon está essencialmente correto, então, quando ele é seguido em uma recitação de Jamie de um de seus poemas para Nola. Mars diz: "Essa é a pior merda que eu já ouvi... ele não tem **rap**.

O homem negro como moleque de rua e *rapper* é desconstruído na pessoa de Mars. Greer Childs é uma impressionante caricatura do homem negro "refinado" de predileções *yuppies*. Ele é Joe Starks sem um pote para fazer xixi, um homem que tem apenas sua aparência e suas pretensões para estimulá-lo. Quando ele passa minutos entediantes dobrando suas roupas em uma aspereza enrugada enquanto os ritmos africanos batem cada vez mais furiosamente e uma Nola nua aguarda sua presença na cama, estamos plenamente conscientes do ridículo de Greer.

Mas e as outras mulheres de *Ela quer tudo*? Clorinda Bradford e Opal Gilstrap são, respectivamente, uma musicista negra e uma amiga lésbica, ansiosas para dormir com Nola. Clorinda foi companheira de quarto de Nola, mas não foi capaz de compreender seus apetites insaciáveis. Opala deseja apenas iniciar Nola nos ritos do amor feminino. Finalmente, nenhuma dessas mulheres parecem ter as qualidades "queridas" que fazem de Nola uma

exceção. É o Dr. Jamison, o terapeuta, que mais parece o par intelectual e emocional perfeito de Nola. Sua sabedoria da sua mulher negra é saber que o desejo de Nola não é um impulso patológico, mas uma sexualidade saudável. É o Dr. Jamison que diz que a "sexualidade" de uma mulher negra completa é uma meta desejável que só pode ser alcançada com o mais belo dos órgãos "sexuais" - a mente. "Seu belo órgão sexual está entre suas orelhas, não suas pernas", diz o Dr. Jamison.

A injunção de Jamison pode ser narrativamente interpretada como: "Para alcançar a sexualidade de uma mulher negra completa, você deve ser criativamente responsável por sua própria narrativa". Em uma palavra, a mulher negra deve tirar sua pluralidade de debaixo das cobertas e ser afetiva, intelectual e, finalmente, mestre política da colagem. Embora ela seja desejo maravilhosamente incarnado em Ela quer tudo, Nola significa alegoricamente aquele "algo" alusivo que cria e acompanha o sonho definido como território da mulher negra. Como representação, ela desloca o desejo financeiro e o empreendedorismo negro de Joe's Bed-Stuy Barber Shop. Sua história é o subtexto feito código mestre na interpretação da comunidade negra. Lee, quer dizer, encontra seu tema fílmico no assunto da mulher negra que sobe decisivamente para fora do leito das fantasias "bizarras" de todos os outros, para recodificar o que seus sonhos significam precisamente nas economias americanas do olhar. Invertendo a liminar da poeta Margaret Walker, Lee parece sugerir que uma raça de mulheres deve agora se elevar e assumir o controle. E, certamente, a vida de Nola Darling, como ela diz, sugere um controle dos interesses e imagens dos negros que estão vagamente presentes no primeiro esforço do cineasta.

Os primeiros filmes de Lee são de baixo orçamento, pequenas obras-primas de trabalho cultural. Eles encontram o sujeito adormecido ou silenciado e habilmente o despertam para a consciência de correntes que correm profundamente e significam extensivamente na América Negra. É claro que o espectador - particularmente o espectador diretamente abordado por *Ela quer tudo* - está implicado neste processo de despertar. As ressonâncias não ditas e invisíveis da vida cultural negra são muitas vezes ridiculamente colocadas diante de nós como frases curtas como as de Mars para Greer Childs: "O que você sabe, afinal? Você é um fã do Celtics". Às vezes, o significado cultural é tão amplo, quanto um catálogo, como a tipologia de cabeças de Zach, cabeça de tora, cabeça de pedra, ponta de flecha, cabeça de água, cabeça de amendoim. Essa é uma tipologia para a qual poderíamos certamente acrescentar o "cabeça McNuggets de frango

de dezesseis peças" que Mars dirigiu a um pretendente rival.

Somos assegurados de que Lee está afinado ao programa cultural negro. No entanto, são suas maiores tematizações que nos permitem classificá-lo entre a empresa criativa de artistas e intelectuais negros americanos que dedicaram a si mesmos e suas obras à cultura crítica. Lee não está simplesmente interessado em exibir uma consciência cultural narcisista, mas também em despertar seu público para o exagero, o perigo e as armadilhas que acompanham um silêncio negro cúmplices perante as Cortes Brancas de poder e desejo.

Agora, não é que os filmes de Lee sejam devastadoramente originais, nos dizendo sempre coisas que não sabemos. O que chama a atenção em seu trabalho é que, na verdade, ele está totalmente fundamentado no que todos sabemos, mas se recusa a reconhecer, falar, lamentar ou mudar.

O forte núcleo de crítica em seus filmes o tira decisivamente, penso eu, do culto da arte pela arte e das posturas afro-cêntricas e da extravagância cinematográfica negra (ou enfadonha) da cinematografia **neo-black-arts**. O realismo sério-cômico combina-se com teorias alegóricas em seus filmes para produzir uma cinematografia do despertar negro.

O despertar se torna um momento fílmico mais claro na conclusão do terceiro filme de Lee, Lute pela coisa certa (School Daze, 1988), um esforço que testemunhou a transição de Lee da produção independente para os estúdios da Columbia Pictures. Lute pela coisa certa foi um evento muito aguardado por cinéfilos negros, e a fama de sua cena de dança gigante na qual a Banda da UE fez "Da Butt" um hit nacional para muito além da popularidade geral do filme. Lembro-me de um DJ de Filadélfia perguntando a um de seus ouvintes sobre o filme de Lee. Tudo que o jovem poderia dizer era: "Você deu uma olhada nessa dança, cara? Você viu isso? 'Da Butt' é descolado". É claro que a intencionalidade inicial de Lute pela coisa certa tem a ver com a criação de instituições nos Estados Unidos. As imagens de abertura com navios negreiros, grupos de escravos e barracões do sul de um só cômodo nos levam a um catálogo fotográfico de líderes negros, intelectuais, estudantes e trabalhadores honestos negros. A música que acompanha esses visuais é "I'm Going to Build Me a Home", cantada em estilo Roland Hayes. A instituição que aparece metonimicamente para representar todas as construções negras é a faculdade Black, chamada Mission College, no filme de Lee.

Agora, a ideia é tão atraente quanto a mineração anterior de Lee de temas e instituições culturais negras, mas a execução real do filme parece-me uma combinação desigual de brilhantes aparições de significação cultural e entediantes deslizes no clichê. O que é mais desconcertante para um espectador que viu que Ela quer tudo é a quase completa supressão de Lute pela coisa certa, mesmo que seja uma sugestão da mulher negra, independente e criativa. É verdade que Lee está preocupado, em seu terceiro filme, com a imitação burguesa e negra do conformismo fraterno dos Brancos - a subjugação impensada do corpo e da alma pela brutalidade iniciática em nome da "irmandade". Essa conformidade representa o desejo secundário, e uma espécie de loucura enervante é patentemente óbvia e abundantemente parodiada em Lute pela coisa certa. O filme também deixa claro que a mentalidade de fraternidade em toda a sua idiotice imitativa é emblemática da tradição da faculdade negra como um todo, uma tradição que encontra presidentes negros e membros de conselhos de administração que têm medo de ofender seus senhores brancos e benfeitores. A homologia parece ler: como os gregos negros são para fraternidades e irmandades brancas, as faculdades negras como instituições "domésticas" são para o capital cultural e econômico dos brancos. Por enquanto, tudo bem. Existe até mesmo um contraponto a essa imitação escrava presente na pessoa de Vaughan Dunlap ("Dap"), que representa uma contraparte nacionalista negra de um a Zacharias Homer. "Dap" é o organizador das forças antiapartheid em Mission, e como tal, ele joga contra o Phi Beta Kappa Keyed Virgil (presidente do governo estudantil) e o reitor do Gammite "Dean Big Brother Todo Poderoso".

Embora os paralelos traçados por Lee e números musicais como "Straight and Nappy" tenham um certo efeito, *Lute pela coisa certa* é muito menos bem-sucedido como projeto cultural do que os dois primeiros esforços do cineasta. Acho que dois fatores explicam o nivelamento do terceiro filme. O primeiro é o apagamento da feminilidade negra independente que já mencionei. A segunda, penso eu, é a necessidade sentida de um jovem cineasta de produzir um sucesso de bilheteria, não importando o custo. Assim, há muitos números musicais caça-níqueis estilizados (no estilo dos interlúdios musicais da década de 1950 que sempre tratavam de soldados em folga ou pessoas brancas de *smoking* com algum tipo de angústia) e muitas cenas desnecessárias sobre o excesso e a crueldade dos estudantes universitários. Por fim, acho que *Lute pela coisa certa* dá lugar à mera autoindulgência do produtor. Do meio do filme ao seu inesperado desfecho, Lee parece às voltas com uma espécie de castigo mental. As linhas conclusivas do trabalho poderiam ser reflexivamente dirigidas ao próprio Lee: "Por favor, acorde".

O que se deseja no meio do caminho de *Lute pela coisa certa* é a energia e a criatividade de Nola, ou as tonalidades nasais humoristicamente irreverentes de Mars Blackmon. A alta seriedade de Dap está gravemente comprometida pela "folga" que ele resolveu tirar da periferia para fazer amor com Rachel, que só depois de fazer amor consegue confessar que está disposta a se render ao inimigo e se unir à Irmandade Delta Sigma. Infelizmente, é um pouco difícil se importar o mínimo com isso.

Desde o canto de "Lift Each Voice and Sing" (conhecido como "Negro National Anthem") até a dedicação final do quarto filme de Lee, estamos bem acordados. Todos os trunfos de sua obra são justificados pela mensagem fight-the-power de Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989). Se Lee aparece sempre ao fundo em Lute pela coisa certa, ele se aproxima como um oportuno bombardeiro furtivo em Faça a coisa certa, um filme que certamente satisfaria o apelo de gênios do vernáculo urbano negro como Langston Hughes.

Rompendo novamente o silêncio da "respeitabilidade negra", e recusando-se a perpetuar estereótipos que mantêm o **status quo** branco, **Faça a coisa certa**, como a poesia de Hughes, é um espaço clássico da representação urbana negra. Como as roupas finas de Hughes para o judeu, o filme de Lee captura - em preto, forma clássica - as tonalidades e imagens de um dia sinédoque na vida da afro-américa urbana. (Em seu diário impresso no volume que acompanha o filme, ele diz: "**Roma** [1972] de Fellini é um bom modelo para este filme. Eu me lembro de tê-lo visto anos atrás. É um dia na vida de Roma. Em **Faça a coisa certa**, estamos no dia mais quente do verão no Brooklyn, Nova York"6).

Nem *Blaxploitation* nem o riso fácil indecente, a energia de *Faça a coisa certa* pretende simpaticamente retratar um setor da vida urbana negra que raramente é representado positivamente. No recém-mencionado volume que acompanha o filme, Lee escreve:

"Neste roteiro, quero mostrar a classe trabalhadora negra. Ao contrário da crença popular, trabalhamos. Nenhum bem-estar rola aqui, amigo, apenas pessoas trabalhadoras tentando ter uma vida decente" (p. 30).

De acordo com essa intenção criativa, o filme de Lee tende a idealizar o bairro e os habitantes que ocupam os espaços de representação do trabalho. Não há prédios deteriorados, como aqueles vistos em *Joe* 's *Bed-Stuy*

Barber Shop, nem criminais desprezíveis ou traficantes viciados, e não é necessário aparentemente que uma geração mais jovem aprenda o "arch", linguagem defensiva da sabedoria de rua. A ausência de tais características naturalistas na paisagem cinematográfica não significa, no entanto, que o produtor tenha dado lugar ao pastoralismo negro cinematográfico. Existe um amplo estoque de realismo alegórico duro, bem-humorado e brilhante investido em Faça a coisa certa, e essa ação se resume a comentários e críticas culturais econômica e habilmente expressas.

Com base nas lembranças de sua infância em Bedford-Stuyvesant, e envolvendo sua capacidade astuta de caracterizar (visualmente e auditivamente) os atuais impulsos e desejos urbanos negros, Lee consegue nos dar a sensação e a textura de uma vizinhança real. Ele nos faz suspender nossa descrença através da magia de seu realismo sério-cômico. Seu filme também nos deixa profundamente desconfortáveis com as forças da divisão racial que pairam no ar como fantasmas assassinos que ameaçam a frágil estabilidade de sua vizinhança imaginada. Em todos os lugares, nos dias mais quentes do verão, há tensão racial, animosidade, mal entendidos, descontentamento, raiva e frustração.

Um ar de energia apocalíptica e expectativa é despertado no início de **Faça a coisa certa** pelo som enorme e estridente do **rap** do Public Enemy intitulado "Fight the Power" - que o grupo criou especificamente para o filme de Lee.

A luz vermelha volátil inunda a tela. Rosie Perez (que interpreta Tina no filme) preenche a tela com a dança. Ela usa luvas de boxe e olha para todo mundo como se ela não levasse desaforo pra casa. Assim, estamos em uma atmosfera de silhuetas de James Bond e *jazz sexy* e progressivo.

Estamos em um universo de *rap* em que a bóxer Perez simboliza a luta contra os poderes que mantêm seu bairro inseguro para a habitação humana. Ocupando os espaços masculinos tradicionais da "rua", ela é toda energia.

Não deve haver, creio eu, nenhuma identificação errada da dançarina de abertura de *Faça a coisa certa* com objetos passivos do olhar masculino. Ela é, de fato, uma representação andrógina e quase amazônica de resistência.

E sua resistência é a subversão cultural negra por excelência. O rap, o atle-

tismo negro e a dança urbana se unem - colagem - em um cenário de estruturas de vizinhança recortadas.

A cena é tão emocionante quanto o momento significativo em que Bigger Thomas e seu companheiro adolescente negro desconstroem o poder branco em uma esquina fria de Chicago no início de **Native Sun** (1940), de Richard Wright. E, de fato, há muito a resistir no bairro apresentado por **Faça a coisa certa**. Primeiro, há o colonialismo doméstico - uma dominação econômica e espacial da vida negra representada pela Famous Pizzeria, de Sal.

Sal está em Bed-Stuy há vinte e cinco anos e tem orgulho de dizer que as pessoas da vizinhança cresceram com a sua comida. Além disso, ele diz a seu filho Pino que ele está em Bed-Stuy "para ficar".

Pode haver pouca dúvida, no entanto, que o papel que Lee cria para Sal é o de um proprietário condescendente e paternalista, cuja parede da fama da pizzaria contém imagens apenas de ítalo-americanos. As pizzas que ele dá para Da Mayor (o velho bêbado da peça de Ossie Davis) são a única coisa que ele oferece sem custo para a vizinhança - e até mesmo de Da Mayor ele espera um servilismo Uncle Tom e o trabalho braçal de varrer a calçada da pizzaria.

Antes de vermos Sal e seus filhos dirigirem-se à pizzaria para começar um novo dia, no entanto, somos recebidos pelo chamado de despertar do Mr. Señor Love Daddy, o DJ imponente da estação WE-LOVE. Desfilando um padrão duplo-inversivo, Love Daddy se junta à dança de abertura de Rosie Perez para definir o ritmo e o tom de um modo de resistência negra representado no filme de Lee. Sabemos desde o início, isto é, que **Faça a coisa certa** se moverá de maneira rápida, musicalmente e agressivamente. E tanto a dançarina negra quanto o DJ negro são portadores e transmissores de um distinto estilo cultural negro. **Faça a coisa certa** deixa claro, de fato, em seu desdobramento acelerado, que o que está agudamente em questão nos espaços urbanos americanos é precisamente um conflito - virtualmente um excesso quase incontável - de estilos concorrentes.

O essencialismo, então, não é a força motriz do filme de Lee. Pois o que, finalmente, está em questão são questões de estilo muito mais do que substanciais. E a circulação mais copiosa em $\it Faça\ a\ coisa\ certa\$ é apreciada pelo estilo negro.

Os códigos culturais da América Negra abrem caminho através do *rap* do Public Enemy, da dança de Rosie Perez e do trabalho do DJ Love Daddy, como já indiquei. Eles também fluem energeticamente através do significado do coro de três homens negros na esquina, do hibridismo das estratégias de liderança vistas no duplo projeto de Smiley de Martin e Malcolm, do "ataque ao máximo" e do jogo de azar de Posse (Ahmad e companhia.).

O DJ Love Daddy é tanto o apogeu desses inúmeros estilos do bairro (como nos indicam seus múltiplos chapéus na vitrine da WE-LOVE) quanto o disseminador do estilo negro em sua forma mais eficaz - "The Music".

O penúltimo confronto em *Faça a coisa certa* se dá entre Sal e Radio Raheem - que, segundo Posse, chega mesmo a "andar em estéreo". O violento encontro final de Sal e Raheem é previsto no início do filme quando o jovem negro entra na pizzaria com sua caixa explodindo Public Enemy. Sal diz a Radio Raheem que, a menos que ele desligue sua caixa de som, não será servido. Assim, quando Radio Raheem retorna à pizzaria, perto da conclusão do filme, na companhia de "Boycott Sal" de Buggin Out e Smiley, o terreno para a hostilidade já havia sido preparado.

Às exigências dos boicotadores e ao ruído do **rap** sonoro de Raheem, Sal responde com epítetos mordazes e ameaças hostis. Radio Raheem fala com raiva: "Isso é música - minha música".

Sal pega um taco de beisebol embaixo do balcão e esmaga a caixa de som gigante de Radio Raheem.

Uma pausa incrédula se segue. Então, todo o inferno se abre em uma confusão de gritos, punhos, juramentos estrangulados e quebra-quebra incendiário da pizzaria. O apocalipse é agora, e isso resulta na morte/assassinato de Raheem.

Claro, Raheem está longe de ser inocente nos eventos caóticos que marcam o final de *Faça a coisa certa*. Ele é uma presença intimidadora, portando-se acima de todos os outros personagens do filme. Filmando sua presença em *close-ups* apertados e em ângulos chineses, Lee torna Radio Raheem sempre maior que a vida. Ele também é monótono.

Ao confrontar um grupo de porto-riquenhos reunidos em uma varanda, bebendo cerveja e ouvindo - significativamente - a salsa que Mookie dedicou

para Tina, Raheem é um valentão do estilo **rap**. Ele vence a batalha do rádio apenas porque seu adversário porto-riquenho admite: "Você levou, cara."

Até mesmo o coro negro de três homens (ML, Sweet Dick Willie e Coconut Ed) na esquina dizem para Radio: "Que merda! Toque um pouco de Bobby Blue Band ou algo assim!

Mas Radio insiste que não gosta de nada a não ser Public Enemy.

Em sua nota única dominadora, Raheem realmente busca colonizar os espaços de audição do bairro. O som dele é o mais audivelmente militante no filme, e as consequências de sua agressão estilística talvez sejam por demais pré-anunciadas. Pois o colonizador (leia-se: Sal) nunca ocupa a colônia com apenas pessoal mercantil; o exército/polícia são indispensáveis ao seu empreendimento. E é Gary, o louco policial branco, que assassina Raheem.

Felizmente, Raheem representa apenas um único *riff* nas orquestrações estilísticas negras de *Faça a coisa certa*. A "lista de honra" dos artistas negros que Love Daddy recita no filme é uma mistura poderosamente diversa de *blues, soul, gospel, rhythm and blues, jazz, rock, funk* e outros estilos. E, de fato, a vida negra que testemunhamos na vizinhança é tão variada quanto a demografia totalmente pluralista das cidades negras de hoje.

Da Mayor e Mother Sister são uma geração removida do coro negro de três homens, que estão pelo menos duas gerações à frente de Jade e Mookie. Some Eddie, Posse, garotinhas desenhando na calçada, o próprio Love Daddy, e você terá um verdadeiro microcosmo de gerações negras em um só bloco. Além disso, quando levamos em conta o casamento inter-racial de Mookie com Tina, temos até uma convergência afro-hispânica.

E dessa pluralidade surgem extraordinários círculos de estratégias, propostas e endossos para o que constitui precisamente a "coisa certa" a ser feita para se viver uma frutífera vida negra na América. Embora a resistência seja um elemento fortemente defendido no filme de Lee, também há injunções para "ganhar a vida", "conseguir um emprego", "ficar negro" e, é claro, simplesmente "sempre fazer a coisa certa".

Jade, a irmã de Mookie, é a mais neutra das personagens negras; ela é atraída por Sal da mesma forma que a Ruth de *Joe's Bed-Stuy Barber Shop* é atraída para o "verde encaracolado". Buggin Out está escandalosamente fora de si. Ele é um nacionalista negro – um negro Air-Jordan, grudento e machista. Smiley é o palhaço trágico-cômico sacralizado por seu papel como fornecedor de uma imagem de liderança negra agora morta. A antena de seu toca-fitas está sempre pronta para atrair a sabedoria dos ancestrais. É Smiley - gago e o mais inarticulado dos personagens negros do filme - que incendeia a pizzaria de Sal, colando, no momento conflagrante, uma de suas imagens de Malcolm/Martin na parede da fama em chamas. Assim, a estrutura colonial desaba, não com um estrondo, mas com uma gagueira.

A ambição de *Faça a coisa certa* é evidente na forma como o filme se movimenta rapidamente por diversos territórios não ditos e sub-representados. Por exemplo, a inusitada sequência de personagens trocando insultos raciais em uma reprise da sequência "Cachorro" de *Ela quer tudo* e as recusas das irmãs das investidas de Half Pint em *Lute pela coisa certa*. Mas no quarto filme de Lee, o *jump cut* funciona para ilustrar o caráter arrepiante e pandêmico do racismo. O conteúdo social empacotado na sequência é furioso e alarmante.

Da mesma maneira, as sequências musicais de **Faça a coisa certa** não são intencionais, como nas articulações anteriores de Lee, para servir como interlúdios especiais, ou meras justaposições experimentais. Em vez disso, elas são carregadas de significado pela voz de Love Daddy; elas assumem uma importância monumental em seu papel como uma linha fina, audível e classicamente resistente de energia de sobrevivência negra em um "mundo frio e cruel".

Em um nível macro, *Faça a coisa certa* parece reescrever *Joe's Bed-Stuy Barber Shop* politicamente e de maneira sofisticada. Pois o mal-estar e o desejo distorcido do primeiro filme de Lee são encenados essencialmente nos espaços confinados da barbearia e em um mundo meio-fraco de deterioração urbana negra. A análise do primeiro filme, como já demonstrei, centra-se no desejo secundário, na autodepreciação dos negros e apenas na vaga possibilidade de uma refiguração criativa das paisagens deficientes.

Pode-se dizer que, em *Joe's Bed-Stuy Barber Shop*, o inimigo colonizador permanece implícito, manifestando-se apenas através dos sentimentos insaciáveis de ausência. Em *Faça a coisa certa*, em contrapartida, a análise artística e social é menos autocentrada e tudo menos paroquial. No quarto filme de Lee, Bedford-Stuyvesant foi colocado sob intensa luz solar, revelando não apenas o calor insuportável da animosidade racial, mas

também o gigante da exploração colonial e da denigração que a pizzaria representa.

Mookie é o personagem de *Faça a coisa certa* que entende mais claramente que o curso salvador de ação para a vizinhança negra nas economias pós-modernas de hoje não é psicoterapia (à la Nola Darling). Um mero desnudar de desejo negro não é suficiente. "Ser pago" é o que conta em fazer a coisa certa. Economias - não psicologia - dominam a vida de Mookie. Desde o momento introdutório em que o vemos despertar para a tarefa de contar suas economias até sua cena final com Sal, o dinheiro é o canal de interação para o jovem trabalhador negro, que recebe o dobro do salário de seu ex-chefe no final do filme.

Parece-me significativo que Mookie receba um salário duplo depois de ter sido, de fato, o principal instigador da violência direta contra a pizzaria de Sal. Pois ele é, é claro, aquele que joga uma lata de lixo pela janela da frente do estabelecimento.

Se Mookie realmente fez a "coisa certa", então o filme parece sugerir que uma energia negra violentamente agressiva de revolta pode levar ao fortalecimento econômico dos negros.

Assim, a fantasia de *Faça a coisa certa* não é tão nostálgica quanto a do esforço estudantil de Lee, onde o sonho de uma propriedade independente e um potencial artístico vagamente prometido pelo negro são suficientes. Em *Faça a coisa certa*, o que é requerido e autorreflexivamente projetado é uma licença artística para derrubar os antigos silêncios e exclusões de um mercado artístico colonizado através de uma extração ironicamente violenta do capital dos próprios colonizadores.

O avô do romance *Invisible Man* (1952), de Ralph Ellisis, fala sobre o homem negro vivendo com "a cabeça na boca do leão" e agindo como um "espião no campo do inimigo" para ensaiar uma saída bem-sucedida do nada da América. Até certo ponto, Lee tem trabalhado nessa posição irônica como produtor de um filme da Universal Studios, que permitiu que ele fosse "pago por completo" por reportar de forma decisiva e por dentro o racismo e o colonialismo doméstico branco nesses Estados Unidos.

O paradoxo da produção de Lee como cineasta é que, à medida que se tornou menos "independente", também se tornou mais radical e politicamen-

te negro. Há uma grande distância entre o Teapot e sua Nikon em uma barbearia de propriedade independente e Mookie e uma equipe de filmagem sindical e Fruit of Islam Guards dirigindo negociantes de **crack** de um bairro negro e produzindo uma crítica altamente financiada de todas as formas brancas, ideológicas e econômicas, de colonização e propriedade.

Da produção estudantil à supervisão de um orçamento de seis milhões e meio de dólares (a soma de *Faça a coisa certa*) é uma jornada quase intergaláctica. E existem literalmente mundos de distinção significante entre a sabedoria de rua adolescente de Teapot e a crítica inteligente, perspicaz e brilhante do híbrido urbano pós-moderno visto em *Faça a coisa certa*.

O que eu sugeriria é que Lee tem conseguido - em um curto espaço de tempo - uma compreensão brilhante do "comércio da cultura" em uma era transnacional. E ele usou esse entendimento para produzir uma crítica cinematográfica original capaz de nos despertar para as formações sutis dos legados colonialistas, bem como para as estratégias autorreflexivas revolucionárias e criativas da resistência cultural negra.

8Love Daddy incentiva a população do bairro de *Faça a coisa certa* (assim como os cinéfilos) a se registrarem para votar - e ele claramente quer votar contra Ed Koch, o ex-prefeito de Nova York. Entretenimento negro, conscientização política, assim, se manifesta como um movimento hábil da cabeça diretamente para a boca do leão.

No entanto, apesar de todo seu engajamento político e vigorosas projeções culturais negras, Lee falha miseravelmente em *Faça a coisa certa* em seguir as instruções que anotou para si mesmo enquanto planejava o filme. No volume complementar ao trabalho, ele escreve:

"Eu realmente devo reforçar os papéis das mulheres neste filme. Não apenas Joie [a irmã de Lee, que interpreta a personagem Jade] e as personagens de Ruby Dee, mas as outras também. Isso é algo que eu tenho que me cobrar. As mulheres não podem ser personagens secundários neste filme. Se eu me lembrar disso, alguma coisa será refletida no trabalho" (p. 62).

Pois Lee esqueceu. *Faça a coisa certa* não fornece visualizações ou audições de mulheres negras criativas, culturalmente resistentes. Os retratos das mulheres no filme não vão além dos estereótipos da megera rabugenta (Tina), da observadora passiva com atitude (Mother Sister) e daquelas can-

didatas neutras atrás de companhia masculina (Jade e Ella). No momento da revolta contra a pizzaria, as mulheres não oferecem conselhos ou energia revolucionários; elas só gritam.

Em nossa era de uma crítica feminista negra avançada - uma crítica que se traduziu em uma poderosa criatividade artística e intelectual -, é uma pena que a revolução e a resistência de Lee estejam confinadas quase exclusivamente a um elenco de personagens homens negros. Tina - mesmo com a dança belicosa - apenas leva os espectadores para o mesmo local limitado e de confronto ocupado por Radio Raheem. Yvonne Smallwood e Eleanor Bumpers podem se juntar a Edmund Perry, Michael Griffiths e Michael Stewart na dedicatória do filme, mas a grande e vigorosa resistência negra de tais mulheres não encontra representação em *Faça a coisa certa*.

Lee chegou a pensar certa vez em trazer Nola Darling de **Ela quer tudo** em seu quarto filme. É uma pena que ele não tenha seguido seus instintos.

Existem ainda vários territórios para Spike Lee dominar (incluindo a crítica de uma mulher negra), mas parece-me que poucos artistas negros, passados ou presentes - poucos, isto é, carregam o que a religião da conjuração chama de "poder" -, hesitariam em recebê-lo em sua companhia energética. E à maneira de um verdadeiro pós-moderno, Lee entende que seu trabalho é ser "pago integralmente" para que possa continuar produzindo filmes de resistência cultural negra.

Sua missão é a liberdade - aquele monumental e indescritível "algo" que os negros sempre perceberam que precisavam ter.

Peace, Spike.

NOTAS

- 2. Diawara é Professor de Literatura
 Comparada na New York University. Em
 1989-90, ele serviu como Rockefeller
 Visiting Fellow em Humanidades no
 Centro da Universidade da Pensilvânia
 para o Estudo da Literatura e Cultura
 Negra, da qual eu sou o diretor. Suas
 observações sobre Lee faziam parte de
 uma conversa informal entre nós. O film
 Noir é cinema de detetive ou misterioso
 que lida com o submundo da vida urbana.
- **3.** Chester Himes foi um escritor afro-americano cujos personagens Gravedigger e Coffin-Ed energizavam romances policiais de primeira magnitude. Os romances, que lidam principalmente com o submundo tempestuoso e sempre moralmente deficiente do Harlem, apareceram pela primeira vez em uma série "noir" publicada por uma editora francesa.

- **4.** Morrison, Toni. *Sula*. Nova Iorque: Alfred A. Knopf, 1974, p. 66.
- **5** Hurston, Zora Neale. *Their Eyes Were Watching* God. Urbana, Illinois: University of Il linois Press, 1978, p. 9
- 6 Spike Lee (com Lisa Jones). "A Companion Volume to the Universal Pictures Film "Do The Right Thing". New York: Fireside, 1989, p. 28. Todas as citações se referem a esta edição e são daqui em diante marcadas por números de páginas entre parênteses..



O GUETO NO CINEMA DE SPIKE LEE

MANTHIA DIAWARA

om Ela quer tudo (She's Gotta Have It, 1986), Spike Lee criou um novo tipo de cinema, cujos prazeres visuais estão associados à casa. De Ela quer tudo para Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989) e Uma família de pernas pro ar (Crooklyn, 1994), os filmes de Lee atribuem funções narrativas a imagens, simbolismos e metáforas caseiras. Para Lee, "lar" significa o nacionalismo negro, a comunidade negra e a celebração e propriedade dos negros sobre os produtos culturais. Ela quer tudo e Faça a coisa certa descrevem a tentativa de Lee de valorizar o Brooklyn como um bairro vibrante – como uma Meca negra com tanto apelo cosmopolita e universal como o Harlem e o Greenwich Village.

Com uma produtora, uma casa e uma loja na seção de Fort Greene do distrito, Spike Lee continua a contribuir para a mística do Brooklyn. Quando jovens negros se mudam para Nova York, é mais provável que procurem refúgio no Brooklyn do que no Harlem ou no Village. Muitas pessoas acham que Spike Lee é o Woody Allen negro, e que ele fez pelo Brooklyn e pela cultura negra o que Allen fez por Manhattan e pela cultura judaica. Como Allen, Lee abraçou os estereótipos de sua cultura. Ele mesmo costuma retratar um deles em seus filmes: o negro como elemento heroico, amo-

^{1.} Publicado originalmente em **In Search of Africa**. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1998, pp. 262-267. Tradução de Julio Bezerra.

roso e essencial na história e na vida cotidiana do bairro. Nos anos 80, a identificação de Lee com os estereótipos masculinos negros coincidiu com o sucesso do movimento *hip-hop*, dominado por essas imagens. Sua representação de questões raciais mostrou que ele estava vários anos à frente de outros cineastas independentes negros e muito além de Hollywood.

Em Ela quer tudo, Lee cria a mística do Brooklyn usando o espaço como um dispositivo narrativo e retratando Mars como o homeboy quintessencial. Conforme os créditos de abertura são exibidos, vemos ainda fotos de crianças brincando no parque, moradores sentados nos degraus de prédios em todos os tipos de clima, homens e mulheres no trabalho, pessoas paradas na frente de suas casas. Nós vemos pichações na parede: "Bed-Stuy, Inc. Brooklyn Secedes da Union". Essas fotos em preto e branco contam a história de uma comunidade que chama atenção para si mesma. Eles e a epígrafe de Zora Neale Hurston, que faz referência a navios, criam uma associação visual romântica entre a história do Brooklyn do filme e as experiências que inspiraram o livro de Hurston, Their Eyes Were Watching God. Em um golpe de edição, Lee apropria-se da história da América negra para o seu Brooklyn. Alguns podem até dizer que ele reduz a experiência negra à sua história do Brooklyn. Mas, na verdade, Lee descobriu o segredo da modernidade através da edição - tomando atalhos para chegar ao ponto ou para concluir o trabalho. Outros filmes independentes da África e da diáspora são dolorosamente longos e literais em comparação.

Lee também é capaz de vincular associações e espaços pela maneira como ele edita os alambiques, mostrando crianças brincando, temporadas passando, adultos trabalhando, pessoas passeando. Esse tipo de edição produz o mesmo efeito de passar por um álbum de família e posiciona o espectador para experimentar um sentimento de pertencer ao lugar. Lee desenvolve sua metáfora do espaço público ao longo do filme. A cena mais fantástica e a única filmada em cores, a festa de aniversário de Nola, acontece em um parque. A sequência começa com Nola e Jamie em seu apartamento. Jamie, por meio de uma referência cinematográfica deliberada a *O mágico de Oz* (The Wizard of Oz, 1939), pede que Nola feche os olhos e diga: "Não há lugar como o lar. Não há lugar como o lar. Não há lugar como o lar."

Quando ela abre os olhos, estamos em Fort Greene Park, e o filme mudou de preto e branco para colorido, como se para sinalizar a transição para um sonho. O cenário contribui para a futura privatização do parque: ao fundo, um monumento inscrito com grafites infantis; em primeiro plano,

um casal dança o balé moderno com a música de um fonógrafo antigo. O parque, assim, toma o lugar da casa, tornando-se o local de uma celebração privada e adornado com objetos domésticos e móveis, como um fonógrafo, uma mesa, uma cesta de flores e alguns petiscos.

Todas as entrevistas de Jamie acontecem no parque, onde ele parece mais à vontade. Lee também usa o parque como *locus* de fofocas masculinas sem censura sobre as mulheres. É lá que Jamie, Mars e Greer projetam suas fantasias sexuais em Nola. Mars diz para Jamie: "Ela me deixou por você porque você é mais alto do que eu." Greer diz: "Nola viu nós três como um só: um monstro de três cabeças." "Nós deixamos que ela nos criasse." E Jamie acrescenta: "Já era ruim o suficiente, Nola e todos os seus amigos homens. Mas havia uma amiga em particular que era um pouco demais." Jamie e Mars são fãs do New York Knicks e do Brooklyn Dodgers, enquanto Greer é ridicularizado por causa de sua admiração pelo Boston Celtics – um símbolo de seu desejo de ser branco. O parque, nesse sentido, não é apenas um espaço de lazer, mas também um espaço cultural para homens negros.

Lee faz o parque convidar os espectadores negros ao representar Jamie sentado confortavelmente em um banco. Jamie se considera poeta e gosta de ler para Nola no parque. Todas essas denotações espaciais ajudam a definir o parque como propriedade dos negros e como um espaço cultural e humanizador para os homens negros. É o ponto em que as pessoas e os comportamentos são designados "não suficientemente pretos." Para chegar a este ponto, o filme define os brooklynenses Jamie e Mars, que estão "em baixo" (genuínos, reais), em oposição ao manhattanense Greer, que parece superficial em sua obsessão por seu corpo, roupas elegantes e mulheres brancas. O parque e, por extensão, o Brooklyn constituem, assim, um espaço nacionalista negro que é contrastado com Manhattan, do outro lado da ponte. De acordo com o mito, os negros se sentem em casa no Brooklyn e não precisam resistir aos estereótipos. No Brooklyn de Lee, a negritude está associada a ser "real" - com a vida simples, a classe trabalhadora e o esporte. Greer se refere a Mars e Jamie como "negros ignorantes e arrebatadores de cadeia do Brooklyn." É precisamente esse tipo de preconceito, que os brancos sempre lançaram contra os negros, que une Jamie e Mars: embora muito diferentes em sua sensibilidade e perspectiva, eles se reúnem em seu desejo de reivindicar o Brooklyn. Torna-se o espaço onde o homeboy pode participar livremente da boa vida dos negros, longe dos olhos curiosos dos brancos.

É interessante contrastar este espaço, tão acolhedor para os espectadores negros, com o claustrofóbico e ameaçador descrito em *Faça a coisa certa*, um filme no qual Lee usa o espaço coreográfica e ritmicamente. A história toda acontece em vinte e quatro horas: a tensão aumenta à medida que o sol atinge o zênite e a tragédia culminante coincide com o fogo avermelhado do pôr do sol. A ação acontece no dia mais quente do verão, que tem sido tradicionalmente associado a tumultos e incêndios criminosos nas principais cidades americanas – um sinal de que os negros não aguentam mais. Em *Faça a coisa certa*, Lee habilmente emprega a noção clássica da unidade do tempo narrativo. Ele dá a cada momento seu humor e cor de acordo com a posição do sol no céu, e amplia a interpretação do fogo no final do filme para a expressão de uma raiva negra historicamente identificável.

Em contraste com Ela quer tudo, onde o espaço é construído como um bairro e um microcosmo da identidade nacionalista negra, Faça a coisa certa apresenta um espaço contestado: os personagens são definidos através de suas tentativas de reivindicar seu ambiente. A maior parte do filme se passa em um bairro urbano centrado em um cruzamento particular de ruas. Os marcos locais incluem uma pizzaria, uma mercearia coreana e uma parede vermelha. Na frente da parede, sentam-se três homens negros sob um guarda-chuva. Descendo a rua, entre a pizzaria e a mercearia, há uma estação de rádio. Do outro lado da rua, em frente à pizzaria, há um grande mural. O que é notável sobre o cenário e a construção do espaço é que quando um desses marcos ocupa o primeiro plano, vemos a ação que está ocorrendo em outro marco no fundo. Por exemplo, das janelas da pizzaria de Sal, vemos os moradores da calçada entrando e saindo da mercearia coreana. Quando o filho de Sal, Peno, briga com um sujeito chamado Smiley, ouvimos as vozes das pessoas do outro lado da rua, interferindo. Através desta visibilidade mútua, todos os quatro cantos da vizinhança estão conectados.

Os personagens são divididos por idade, raça e classe. Cada grupo acha que tem mais direito ao espaço que os outros. Os negros sentados sob o guarda-chuva assistem a um carro da polícia passando como se estivesse invadindo seu espaço privado. Os policiais, por sua vez, olham para os homens com desprezo e raiva. Quando Peno olha pela janela do restaurante e vê os homens sentados sob o guarda-chuva, ele diz: "Eu odeio esse lugar." Um dos negros acusa os coreanos de terem construído um negócio em "nossa vizinhança." Buggin' Out, um dos personagens que organiza um boicote à pizzaria de Sal, confronta um homem branco que é dono de uma casa de

pedra: "Por que você não vai para o seu próprio bairro?"

O conflito sobre o espaço também é descrito em termos de uma mudança geracional (para tomar emprestado um conceito tornado famoso por Houston Baker Jr.). A geração mais jovem não é mais respeitosa ou tolerante com homens negros mais velhos, como o personagem Da Mayor. Em uma cena, os jovens tentam expulsá-lo da vizinhança chamando-o de bêbado velho. O prefeito tenta explicar as condições que levaram à sua situação atual, mas ele não consegue conquistar sua estima. Eles insistem que ele deveria ter lutado para recuperar sua dignidade; ele deveria ter encontrado um emprego por qualquer meio necessário; ele não deveria ter usado o racismo como desculpa.

Essa cena, que retrata o desprezo da geração mais jovem pelas conquistas de seus idosos e pelos valores tradicionais, me lembra o livro Black Power, no qual Richard Wright tem dificuldades em se identificar com as tradições africanas. Há também uma cena quase idêntica de conflito geracional no filme Perigo para a sociedade (Menace II Society, 1993). Considere a sequência em que Cane desafia seus avós. A oposição entre dentro e fora, entre Cane e seu avô, é interessante. "Fora" é secular, perigoso e caracterizado por crime negro e brutalidade policial. "Dentro" é religioso, orientado para a família e a sobrevivência; mas também é enquadrado pela arquitetura claustrofóbica e colonizada pelo exterior. O avô de Cane pede-lhe para escolher entre o interior e o exterior. Mas sabendo que o menino vai optar pelo lado de fora, ele acrescenta: "Você quer ser morto?" Ao que Cane responde: "Eu não sei." É possível interpretar a resposta de Cane como uma crítica do que o avô considera uma vida melhor que a das ruas. Cane e os outros colegas querem mais da vida do que seus avós, e não deixam que a autoridade moral os persuada a se contentar com uma gratificação adiada.

Em Faça a coisa certa, o espaço também é recuperado através de close-ups. O filme começa com uma jovem dançando ao som de uma canção do Public Enemy, "Fight the Power". O volume é alto e a maioria das cenas são close-ups extremos de seu corpo em movimento. Ela está literalmente colada no espectador. É através de um close ao estilo extremo da MTV que também somos apresentados a Radio Rahim, um personagem que anda com uma caixa de som sempre tocando a mesma música. Em uma cena, vemos o território sendo contestado: Radio Rahim eleva o volume de sua caixa de som para cobrir o som de uma música latina sendo tocada em uma rádio próxima.

Outro exemplo do uso do som para se apropriar do espaço é visto no início do filme, quando o *disc jockey* Senior Love Daddy acorda toda a vizinhança com seu sistema de som. A estação de rádio se torna uma ferramenta para a construção de comunidades através da maneira como une as pessoas. Dá-lhes a previsão do tempo, envia cumprimentos de aniversário e faz parte da música da sua comunidade. O som é um dos meios pelos quais o espaço se torna amável ou hostil.

As imagens também contribuem para a definição do espaço. O personagem chamado Smiley anda por aí com uma fotografia de Malcolm X e Martin Luther King Jr., heróis que simbolizam a luta dos negros pela cidadania. No final do filme, Smiley finalmente consegue colocar essa foto na parede da pizzaria de Sal, que anteriormente exibia apenas fotografias de heróis italianos brancos.

Em suma, o espaço em Faça a coisa certa é um espaço negativo: ele resiste aos esforços de identificação dos espectadores. Quando um menino diz no final: "Não é seguro nesta porra de bairro." Os personagens do filme parecem solitários. Na maioria das vezes, eles estão em perigo: carros que passam, jovens violentos, racismo e polícia. Em Ela quer tudo, Lee usa o espaço para fazer os espectadores se identificarem com a boa vida dos negros. Em Faça a coisa certa, ele cria um espaço perigoso para despertar o espectador para condições sociais hostis e destrutivas.



UMA PRODUÇÃO DE SPIKE LEE

S. CRAIG WATKINS

ma guerra está sendo travada hoje nos Estados Unidos. Esqueça as armas, aviões e bombas, as armas a partir de agora serão os jornais, revistas, programas de TV, rádio e filmes. A direita ficou OUSADA, reforçada pelo esmagamento de COP KILLER, do Ice-T, qualquer peça de arte que não mantenha sua linha partidária está sujeita a ataque. É guerra no campo de batalha da cultura.

SPIKE LEE²

O chamado às armas de Spike Lee no cenário cultural da sociedade americana lembra de maneira impressionante a infame declaração de Patrick Buchanan sobre as "guerras culturais" durante a convenção do Partido Republicano de 1992. E embora a esfera da mídia popular seja, antes de mais nada, uma indústria de entretenimento em crescimento, o comentário de Lee sugere corretamente que ela também é um feroz teatro de luta social e política. Como os produtores de música rap, os cineastas negros lutam para mobilizar uma política cultural e representativa que engaje as características inconstantes da vida negra pós-industrial e a crescente onda de

^{1.} Publicado originalmente em Spike Lee - That's My Story and I'm Sticking to It. Londres/Nova York: W. W. Norton & Company, 2005, pp 3-6. Tradução de Ana Moraes

conservadorismo racial. Lee, como outros participantes de uma crescente indústria da cultura negra, manobrou para explorar transformações na paisagem industrial de produção de imagens que produzem espaços para a mercantilização de culturas expressivas que extraem muito de sua energia e popularidade do fértil reservatório da cultura jovem negra.

Desde o início de sua carreira no cinema comercial, Lee viu o cinema popular como um palco para dramatizar os temas raciais, enredos e subtramas que estruturam a história, a cultura e a vida cotidiana americanas. Além disso, o cineasta tornou mais explícita a natureza política do entretenimento cinematográfico popular e a maneira pela qual os afro-americanos foram excluídos de qualquer participação significativa em sua produção. Embora Lee tenha sido perspicaz ao associar-se a uma variedade de culturas de mídia - publicidade televisiva, videoclipe, gravação de música e publicação de livros -, seu papel como cineasta independente tem sido a força motriz por trás de sua ascendência na cultura popular americana.

O cinema não é um processo criativo aleatório. Envolve fazer escolhas não apenas sobre o mundo social, mas também sobre como representar o mundo social. O cinema é um local distinto de discurso, ação e produção. Uma combinação aparentemente interminável de técnicas, estilos e estratégias estéticas informa o processo de filmagem e possibilita repertórios de representação distintos. As qualidades miméticas do cinema oferecem aos cineastas reconstruir seu mundo social de maneiras que podem funcionar tanto para interrogar quanto para legitimar relações sociais, econômicas e políticas dominantes. Em muitos casos, um discurso simbólico como o cinema pode fazer as duas coisas simultaneamente. E como Michael Ryan e Douglas Kellner nos lembram, "a representação do mundo social é política, e a escolha de modos de representação instancia diferentes posições políticas em relação a ele. De fato, toda posição de câmera, todas as composições de cena, todas as decisões de edição e todas as escolhas narrativas envolvem uma estratégia representativa que incorpora vários interesses e desejos. Nenhum aspecto do filme apenas revela ou retrata a 'realidade'. Ao contrário: os filmes constroem o mundo social de maneiras muito específicas."3

Neste artigo, discuto algumas das distintas estratégias de produção cinematográfica que dão estilo, estrutura e significado às maneiras pelas quais Lee interveio estrategicamente no mundo da produção cinematográfica popular. Considero, por exemplo, como ele manipula elementos es-

pecíficos do aparato cinematográfico - som, movimento, ângulos de câmera, edição, desenvolvimento de personagens e enredo - para reimaginar e re-representar as nuances da vida do negro do final do século XX. Primeiro, exploro o tratamento dado pelo cineasta às divisões hierárquicas e às tensões de classe que estruturam as comunidades afro-americanas. Em segundo, discuto a tentativa de Lee de representar e problematizar a experiência da classe média negra norte-americana. A seguir, avalio a interrogação do cineasta sobre a "brancura". Na seção final, discuto alguns dos modos expressivos de autoria cinematográfica que dão a essa prática uma assinatura distinta.

DIFERENCIANDO A NEGRITUDE

O que faz você pensar que um grupo inteiro de pessoas tem que ser igual?4

ESTHER ROLLE

Uma das características mais significativas do que Wahneema Lubiano chama de "o discurso de Spike Lee" é o seu principal *locus* temático: os espaços inteiros que organizam o mundo social afro-americano⁵. Segundo a estudiosa do cinema Ella Shohat, Lee habilmente se apropria dos recursos de filmes populares para reescrever as narrativas dominantes de todos os elementos negros que são tipicamente sintomáticos do *status* subordinado dos afro-americanos na cultura dominante⁶. Shohat afirma que um dos aspectos mais importantes do sucesso de Lee é sua tentativa de recuperar o território simbólico do cinema popular como um prólogo para envolver discursos dominantes sobre a ampla gama de experiências sociais que caracterizam a vida dos afro-americanos.

Em Lute pela coisa certa (School Daze, 1988), por exemplo, Lee constrói um colégio negro fictício, Mission College, como contexto para explorar como as políticas de cor, gênero e classe militam contra a criação de uma comunidade afro-americana politicamente uniforme e harmoniosa. A narrativa do filme apresenta o mundo social afro-americano como uma esfera fragmentada e disputada, composta de numerosas hierarquias e conflitos que operam independentemente das esferas do conflito inter-racial. De fato, uma das principais críticas ao filme e ao diretor foi mostrar muitas das tensões que historicamente criaram profundas divisões e

antagonismos na comunidade afro-americana.

Os créditos de abertura do filme conjugam dois elementos distintos no discurso fílmico - a imagem fotográfica e a música - para estabelecer um contexto e interrogar as reivindicações míticas de uma comunidade afro-americana monolítica. O filme começa de forma documental, combinando as duas fotos e a canção Negro Spiritual7 "I'm Building Me a Home". Se o Negro Spiritual significa unidade, comunidade e a luta dos afro-americanos para estabelecer esferas autônomas onde seria possível praticar a vida em comunidade e afirmar uma identidade cultural distinta, a montagem das fotos ilumina as várias experiências e políticas de identidade que proliferam na comunidade afro-americana8. Por exemplo, a montagem justapõe perfeitamente figuras políticas contrastantes como Frederick Douglass, Booker T. Washington e Marcus Garvey; ícones culturais como Paul Robeson e Ella Fitzgerald; heróis esportivos que vão do conciliador Joe Louis ao politicamente franco e robusto Muhammad Ali; e políticas de protesto como o movimento de direitos civis não violento e os gestos militantes expressos pelos Panteras Negras. A montagem confirma a passagem do tempo e, mais importante, transmite a ideia de que, apesar dos esforços dos afro-americanos para "construir um lar", essa luta criou divisões sociais e políticas duradouras dentro da população afro-americana. Além disso, a montagem sugere que não existe um monolito negro ou uma única experiência negra, mas uma pluralidade de identidades e experiências que produz uma ampla gama de interesses políticos, ideologias e culturas expressivas.

Em Lute pela coisa certa, Lee orquestra vários personagens diferentes para animar a diversidade de interesses e experiências na comunidade negra americana. Os personagens funcionam principalmente como campo de ação para articular discursos sociais e políticos que são justapostos contra outros personagens. Ao analisar os discursos culturais populares como o cinema, é importante ter em mente que um personagem é frequentemente construído em relação a outros personagens para gerar conflito e tensão narrativa. Cada personagem, então, representa um campo distinto de discurso que desempenha uma função simbólica particular na narrativa. O poder adicional e a atração do cinema, é claro, é que os espectadores veem e ouvem a construção dos personagens pelo autor. Vemos, por exemplo, a escolha do autor no que se refere ao figurino, à maquiagem, aos movimentos e à locação. Além disso, ouvimos a perspectiva de dialeto e som usada para fornecer camadas adicionais de significado que facilitam nossa "leitura" ou compreensão de cada personagem. Esse método de aná-

lise exige que os personagens não sejam lidos como figuras realistas, mas sim como construções animadas que mobilizam e exibem certos valores (individualismo), bem como certos discursos ideológicos (patriarcado). Conflito entre personagens é essencialmente conflito entre valores e ideologias concorrentes.

Como Lee constrói uma matriz de personagens para organizar e animar sua crítica cinematográfica das clivagens sociais e políticas em ação na comunidade afro-americana? O filme é dominado por duas fraternidades, a Gamma Phi Gamma e os "Fellas". As duas fraternidades são diferenciadas principalmente pela classe socioeconômica e pela orientação política. Por um lado, a fraternidade dos Gammas é um conjunto de personagens que acentua os valores, interesses e experiências da burguesia negra. Por outro lado, os Fellas são um conjunto de personagens que dão voz aos valores e experiências da classe trabalhadora negra. As fraternidades são o local de organização social para a elaboração das culturas masculinas e geralmente abrangem uma gama de atividades que podem ser orientadas para necessidades de serviço, econômicas ou sociais. As fraternidades foram criadas para atender a certas necessidades na transição da infância para a idade adulta e também desempenham muitas funções de família11. Historicamente, as ordens fraternas da faculdade afro-americana funcionaram como uma fonte de unidade racial e mobilização de recursos¹². No entanto, as organizações fraternas são tão exclusivas quanto inclusivas. A vida negra nas fraternidades, então, também tem sido sintomática das clivagens de classe que refletem e reproduzem as divisões políticas dentro da comunidade afro-americana.

Lee comunica visualmente o **status** da classe média dos Gammas. Por exemplo, seus membros vivem em uma casa de fraternidade espaçosa, dirigem carros estrangeiros e vestem roupas estilosas. Além disso, conforme o filme se desenrola, o espectador descobre que os membros da fraternidade vêm de legados de pais com educação universitária que também eram membros de organizações fraternais negras. Muitas das cenas são editadas de forma narrativa, que contrapõe as diferentes posições de classe das duas fraternidades. O **status** da classe trabalhadora dos Fellas também é comunicado visualmente. Vemos, por exemplo, que os personagens vivem em um dormitório apertado, compartilham um automóvel antigo e usam roupas menos elegantes do que suas contrapartes. Além disso, os membros dessa fraternidade, como um deles explica, representam o primeiro em suas respectivas famílias a frequentar a faculdade. Os valores concorren-

tes e a orientação política das duas fraternidades muitas vezes os colocam em conflito à medida que cada um tenta dominar esse mundo ficcional da vida e da cultura afro-americanas. A fratura das políticas negras e da comunidade se desenvolve ao longo de dois polos opostos em *Lute pela coisa certa*: por um lado, os Fellas estão comprometidos com a elevação racial através da prática de resistência à cumplicidade afro-americana na continuação da estratificação de classes, enquanto os Gammas, do outro, estão comprometidos com a elevação racial através da incorporação e prática de valores de classe média. É a tensão ideológica entre esses dois sistemas de valores opostos que cria conflito e motiva a ação no enredo da história.

O personagem assinatura dos Fellas, Dap Dunlap, representa uma posição nacionalista fissurada. Seu personagem é informado por seu papel como ativista do *campus* e, mais especificamente, pela política anti-apartheid popularizada nas décadas douradas. A introdução do espectador a Dap ocorre na sequência de abertura do filme, enquanto ele faz um discurso nos degraus da frente do prédio da administração no campus. Ao longo da narrativa, Dap está geralmente envolvido em algum tipo de protesto ou na tentativa de mobilizar os estudantes em oposição às tradições que governam a vida cotidiana do campus e às políticas administrativas da universidade. A parafernália afrocêntrica de Dap anima sua orientação nacionalista negra. Além disso, ele é visto como um estranho, um inconformista que luta para subverter o objetivo principal das instituições universitárias, que é preparar os estudantes para uma entrada bem-sucedida em um estilo de vida complacente e de classe média.

Julian, o líder dos Gammas, é a antítese ideológica de Dap. Julian se conforma aos princípios centrais e às noções de respeitabilidade da classe média. Ele frequentemente expressa sua desaprovação da política do *campus* de Dap, rotulando-o como um constrangimento para os administradores das faculdades e para os estudantes em geral. Considerando que Dap é dedicado a perturbar a tradição, Julian está principalmente interessado em continuar a tradição. Seu figurino é distintamente de classe média e sugere um contexto privilegiado. Esses elementos, então, constroem os dois jovens afro-americanos como motivados por interesses, objetivos e experiências de classe divergentes.

Dap e Julian dominam a narrativa, figurativa e literalmente. A maioria das cenas, *close-ups*, diálogos e espaço de história é desenvolvido para esses dois personagens. Eles são de fato os agentes de causa e efeito que

motivam a ação, o conflito de histórias e o desenvolvimento da trama. Como resultado, a estrutura narrativa e as operações de *Lute pela coisa certa* são muito bem geradas. As personagens femininas são claramente marginais neste diálogo fílmico sobre as tensões sociais e políticas intrarraciais. Enquanto os homens dominam o primeiro plano, as mulheres tendem a ocupar o pano de fundo desse mundo fictício. Assim, as esferas de conflito e cenários que dramatizam as lutas e divisões dinâmicas dentro da comunidade afro-americana são imaginativamente concebidas, por Lee, como domínio dos homens. O retrato cinematográfico de Lee sobre o mundo social americano negro elimina as vozes das mulheres negras e, como resultado, não dedica um tempo narrativo substantivo e espaço às suas experiências¹³.

E enquanto as vozes e experiências das mulheres negras são de fato marginalizadas em Lute pela coisa certa, há uma ou duas sequências em que as mulheres aparecem como fonte da ação narrativa. Por exemplo, uma sequência é na verdade um espetáculo de dança intitulado "Good and Bad Hair", que destaca os dois discursos femininos centrais do filme, as "Jigaboos" e as "Wannabees". As Jigaboos são caracterizados por suas formas e olhar "naturais", e forte identificação com a identidade negra. As mulheres são tipicamente de pele escura e usam penteados afrocêntricos. Similarmente aos Fellas, as Jigaboos são representadas como membros da classe trabalhadora. Alternativamente, as Wannabees (querem ser brancas) são marcadas por sua intensa internalização de padrões de beleza informados pela Europa. Geralmente de pele clara, as mulheres usam lentes de contato coloridas (normalmente azuis ou verdes); extensões de cabelo para emular cabelos longos e lisos; e outros apetrechos cosméticos que alteram, de acordo com a lógica de Lee, seu visual "natural". As Wannabees, como os Gammas, incorporam os interesses da classe média negra. As mulheres geralmente estão bem vestidas, dirigem carros caros e moram em apartamentos bem-mobiliados.

As Jigaboos e as Wannabees funcionam como o principal veículo através do qual Lee tenta problematizar a questão do antagonismo da cor da pele¹⁴. Embora o colorismo nas comunidades afro-americanas tenha funcionado historicamente como um instrumento de divisão, o tratamento que Lee faz da questão em *Lute pela coisa certa* é frágil, tornando-a sintomática do problema e não crítica do problema. Talvez um dos aspectos mais marcantes do discurso de Spike Lee seja que o cineasta muitas vezes comete erros ao exibir cinematograficamente um problema social como forma de críti-

ca. No contexto da política narrativa de *Lute pela coisa certa*, a estilização do corpo feminino das Wannabees é considerada eurocêntrica e, portanto, autodepreciativa e "antinatural" Lee interpreta as Wannabees como menos racialmente conscientes e autênticas do que suas contrapartes femininas. É precisamente esse tipo de essencialismo racial, ou noções rígidas do que constitui a negritude, particularmente em seus primeiros trabalhos, que gerou uma crítica tão acirrada à política cultural e racial de Lee¹⁶.

Considerando que o olhar crítico de Lee é ocasionalmente obscurecido no filme, especialmente quando o assunto é gênero e política sexual, ele oferece, no entanto, uma crítica mais aguda das diferenças de classe dentro da comunidade afro-americana que operam como uma fonte constante de conflito que proíbe uma experiência monolítica. Além do conflito de classe entre as duas fraternidades masculinas, Lee explora outras dimensões da tensão de classe. Um exemplo ocorre na sequência entre os Fellas e um grupo descrito nos créditos do filme como "Yokels locais". Os "Locais" representam a maioria dos afro-americanos que não frequentam a faculdade. Eles também estão ressentidos com os estudantes do Mission College, que muitas vezes os desprezam. O conflito entre os membros da fraternidade da classe trabalhadora e um grupo de negros da classe trabalhadora local enfatiza adequadamente como as divisões de classe na comunidade afro-americana geralmente levam ao conflito.

No campus, os Fellas da classe trabalhadora estão constantemente envolvidos em conflitos com estudantes de classe média. No entanto, longe do campus, os Fellas são redefinidos como parte da classe média e distantes das experiências dos negros da classe trabalhadora pelos Locais. Depois de uma ligeira discussão entre os Fellas e os Locais em um restaurante **fast food**, os primeiros tentam retornar ao campus, mas são confrontados por estes últimos. O diálogo que se segue na sequência é instrutivo (os comentários dos membros dos Locais estão em itálico):

Dap:Irmão, o que você quer? **Spoon:** Nós não somos parentes.

Leeds: E não somos seu irmão. Por que vocês, filhos da puta da faculdade,

acham que comandam tudo?

Booker T: Temos algum problema?

 $\textbf{Spoon:} \ Grandes \ problem as.$

Moisés: Eu ouvi isso.

Leeds: Você entra em nossa cidade ano após ano e assume o controle. Nós nascemos aqui, fomos embora, e morremos aqui, e não podemos encontrar emprego por sua causa.

Monroe: Dap, podemos ir?

Leeds: Podemos não ter a sua e du ca ção, mas também não somos lixo.

Dap: Ninguém disse isso.

Leeds: Vocês punks da Mission estão sempre falando mal de nós. **Dap:** Sinto muito que você se sinta assim, eu realmente sinto.

Leeds: Você é negro?

Eric: Dê uma olhada no espelho.

Dap: Você tem um problema legítimo, mas não é conosco.

Leeds: Eu perguntei: você é negro?

Dap: Nunca questione se sou negro. Na verdade, eu ia perguntar pra você, seu caipira de merda, por que você coloca esses produtos químicos em seu cabelo?

Leeds: Aposto que vocês, negros, acham que são brancos. Colégio não significa merda nenhuma, todos vocês são negros, e você vai ser negros para sempre, assim como nós. niggers!

Dap: Você não é negro.

Do ponto de vista dos locais, não há diferença entre os estudantes do Mission College: todos desdenhosos dos negros pobres e da classe trabalhadora. Os Fellas são reposicionados pelos Locais como parte da mesma hierarquia social que eles imaginam se opor. A pergunta de Leeds, "você é negro?" É colocada em um tom acusatório e basicamente reclassifica os Fellas como negros que querem ("wannabee") ser brancos - isto é, dissociados dos negros da classe trabalhadora e suas lutas. Nesse contexto, a percepção da diferença e do privilégio de classe pressupõe maior saliência do que raça. Além disso, a tensão dramática nessa sequência é complementada por um uso estratégico de mise en scène. No cinema, mise en scène se refere a como os elementos visuais são coreografados e organizados na tela em correspondência com uma ideia temática. Um dos motivos visuais dominantes usados em Lute pela coisa certa para simbolizar o conflito são duas pessoas posicionadas de frente uma pra outra. Esta sequência particular é enquadrada por um plano médio que permite ao espectador ver completamente os arranjos espaciais dos personagens. O gerenciamento do espaço da tela de Lee significa tensão e conflito de classe, pois os Locais estão alinhados em um ângulo que os posiciona em conflito com os Fellas.

A politização de Lee do discurso do cinema popular lhe valeu a crítica e o papel não-solicitado de porta-voz afro-americano. Sua emergência no final da década de 1980 trouxe ao terreno do cinema comercial um estilo distinto de discurso sobre os contornos cambiantes da raça na cultura americana pós-industrial. Antes de Lee, e mesmo depois dele, o punhado de lançamentos cinematográficos que mostravam afro-americanos eram geralmente comédias ou veículos de música popular que raramente exploravam os aspectos mais intrigantes e dramáticos da vida afro-americana. Em Lute pela coisa certa, Lee apresenta com precisão a comunidade negra americana como fraturada internamente por uma série de diferenças - diferenças de classe, cor, geração, gênero e região. Mas enquanto a politização dos filmes populares de Lee representa uma importante forma de intervenção, sua imaginação cinematográfica geralmente tende a privilegiar as experiências de homens sobre mulheres. Nesse mundo negro microcósmico, Lee não representa as experiências das mulheres, partindo dos discursos predominantes sobre gênero e tornando-os problemáticos.

Uma das condições interessantes da ascendência popular de Lee é que ela ocorreu com alguns outros cineastas afro-americanos no cenário comercial. Como resultado, Lee tornou-se o foco da celebração e do escrutínio. Talvez mais do que qualquer outro cineasta, a política representativa de Lee, e especialmente as dimensões de gênero, foram duramente criticadas. Na realidade, o cinema é uma esfera de produção cultural dominada pelos homens. Tradicionalmente, as mulheres têm sido relegadas ao papel de objeto sexualizado, embora mais mulheres estejam desafiando as hierarquias de gênero que estruturam a produção cinematográfica. O principal objetivo de Lee foi desafiar e desmistificar as formas com que os filmes de Hollywood, para usar o título de livro de Ed Guerrero, "Frame Blackness" 17 (algo como "enquadram a negritude"). Mas ao fazê-lo, o cineasta não tem sido tão sensível às maneiras pelas quais o filme e indústria cinematográfica comercial também enquadram o gênero e a sexualidade. Na medida em que a imprensa negra frequentemente celebrava seu trabalho, e a mídia hegemônica tenha muitas vezes policiado sua política cultural, as críticas feministas desafiaram a noção de que as políticas culturais de Lee são, de fato, opostas. Mas ao contrário de outros cineastas, Lee não se destacou dessa crítica. A afiliação frouxa do cineasta com o mundo da crítica acadêmica e cultural o obrigou, por exemplo, a reconsiderar sua representação de gênero¹⁸. Em alguns de seus trabalhos posteriores, Lee reconheceu a necessidade de criar representações mais sutis das mulheres em seu trabalho e de também ser mais crítico de como representa a negritude.

INTERROGANDO A NEGRITUDE

O que está em questão aqui é o reconhecimento da extraordinária diversidade de posições subjetivas, experiências sociais e identidades culturais que compõem a categoria "negro".

A questão do sujeito negro não pode ser representada sem referência às dimensões de classe, gênero, sexualidade e etnia.

STUART HALL¹⁹

A exploração cinematográfica de Lee das contradições, tensão e hierarquias que moldam os espaços interiores do mundo social negro também é tema dominante em seu lançamento de 1991, **Febre da selva** (Jungle Fever). Nesse filme em particular, Lee constrói uma narrativa que sugere que a raça é um **locus** de identidade fluido, contraditório e instável. Além disso, **Febre da selva** sugere que os indivíduos devem frequentemente negociar um conjunto complexo de identidades. O filme complica a experiência da raça, sugerindo que outras formações de identidade também influenciam a forma como os indivíduos experimentam o mundo social.

Segundo Hall, um dos dilemas mais significativos da criação de representações que efetivamente questionam as representações dominantes da negritude é "não apenas a ausência ou a marginalidade da experiência negra, mas também sua simplificação"²⁰. Para cineastas afro-americanos, a luta por resistir à simplificação da experiência negra criou um tremendo fardo e responsabilidade. Este fardo de representação cria pressões para produzir filmes que atinjam o público negro como representações "positivas" e autênticas da vida afro-americana. Tal projeto é, é claro, impossível, dada a gama de experiências e identidades que compõem a vasta e diversa população afro-americana. Ainda assim, o desafio mais persistente enfrentado pelos produtores culturais negros exige que eles substituam imagens "negativas" por imagens "positivas"²¹.

O desafio alternativo que confronta os produtores culturais negros é abandonar o apelo por imagens de estilo mais burguês e cultivar, em vez disso, uma política cultural que invista na ideia de que a representação do mundo social é irredutível à imagem positiva ou negativa. A representação da negritude é mais complicada do que as prescrições tipicamente defendidas pela polícia da imagem negra. De fato, como Hall nos lembra,

os indivíduos estão sempre negociando vários tipos de diferenças - raça, gênero, classe, idade, sexualidade. Além disso, ele acrescenta:

"Esses antagonismos se recusam a estar perfeitamente alinhados; eles simplesmente não são redutíveis uns aos outros; eles se recusam a coalescer em torno de um único eixo de diferenciação. Estamos sempre em negociação, não com um único conjunto de oposições que nos colocam sempre na mesma relação com os outros, mas com uma série de posicionalidades diferentes. Cada um tem para nós seu ponto de profunda identificação subjetiva. E essa é a coisa mais difícil sobre essa proliferação do campo de identidades e antagonismos: eles estão frequentemente se deslocando em relação um ao outro"²².

Sem nenhum dúvida: um avanço necessário na política representacional negra é a luta para criar imagens que não sejam simplesmente inversões de estereótipos negativos. O mais importante nessa batalha é criar representações que reconheçam que as experiências dos afro-americanos são moldadas por diferentes identidades, posições e contextos sociais. Em outras palavras, o desafio que confronta formas mais sutis de política representacional é explorar como as experiências negras cotidianas são moldadas não apenas pela raça, mas também por outras formações como classe, sexualidade, gênero e idade.

Apesar de todas as críticas dirigidas a Lee ao longo dos anos, muito pouco dessas objeções reconhece que ele deu, embora de maneira ocasionalmente problemática, alguma consideração à criação de narrativas cinematográficas que envolvam as formas complexas pelas quais a negritude é experimentada e construída socialmente. Em *Febre da selva*, o personagem Flipper Purify chega excepcionalmente perto de animar um discurso que articula um assunto multiponto; isto é, um personagem cujas diferentes identidades - gênero, sexualidade, raça / etnia - não se harmonizam nitidamente ou permanecem impermeáveis às forças externas e aos contornos mutáveis da vida cotidiana.

Cineastas empregam várias estratégias ao construir personagens. Um elemento importante é a seleção de nomes que possuam significados e / ou conotações apropriados para ajudar a personificar o personagem. Flipper, por exemplo, conota movimento e instabilidade; na verdade, um sujeito fraturado. Flipper ainda incorpora as frustrações e a posição volátil da classe média negra²³. Febre as selva problematiza vigorosamente a expe-

riência da classe média negra. Enquanto os pobres negros têm sido objeto de inúmeras investigações e narrativas de notícias televisivas, muito pouca atenção crítica, em comparação, tem sido dedicada a afro-americanos de classe média. É como se o problema da "raça" afetasse apenas os negros pobres e as classes trabalhadoras. E naquelas circunstâncias em que a cultura da mídia popular dedica tempo e espaço ao tratamento da classe média negra, muitas vezes é em termos que obscurecem o papel que a raça desempenha em suas vidas. Tomemos como exemplo a representação da vida da classe média negra na comédia televisiva.

Historicamente, a inclusão de afro-americanos em programas de televisão tem sido problemática e contenciosa²⁴. Gitlin postula que os motivos mais recentes para o branqueamento da televisão mudaram dos preconceitos raciais crus que moldaram as origens do meio para uma espécie de cálculo de mercado que restringe a representação dos negros na televisão²⁵. Embora o tema negro dramático ou sério seja habitualmente excluído da televisão do horário nobre, os negros em geral têm servido como excelentes veículos para a comédia. Sem dúvida, a comédia de situação doméstica tem sido o gênero dominante na representação do meio afro-americano. Como os produtores de televisão comercial são geralmente tímidos quando se trata de abordar temas raciais explícitos, a sitcom é um espaço ideal para construir a negritude precisamente porque, como escrevem Stephen Neale e Frank Krutnik, "a diferença racial é aceita dentro dos parâmetros da tradicional unidade familiar"26. Enquanto a indústria do cinema popular gravitava em direção a sombrios filmes pseudo-realistas da vida do gueto negro, a indústria da televisão mudou-se em uma direção diferente: rumo a retratos idealizados da domesticidade negra de classe média²⁷.

Durante a década de 1980, **The Cosby Show** reescreveu as regras que regem a representação de afro-americanos na indústria de televisão. O programa dominou o cenário televisivo dos anos 80, reviveu o ambiente doméstico e emergiu como o paradigma da descrição em horário nobre da vida da classe média negra. Como Henry Louis Gates Jr. afirma: "O sucesso sem precedentes em representar a vida de negros ricos exerceu uma influência profunda na televisão. O sucesso de Cosby levou ao florescimento de **sitcoms** de TV que apresentavam a classe média negra, cada uma seguindo o caminho do **The Cosby Show**"28</sup>. A representação da comédia sobre a vida familiar negra claramente desbravou um importante marco na história cultural americana ao mudar os parâmetros do retrato que a televisão faz da vida familiar negra²⁹. Mas no processo de reconfigurar o alcance dos

rostos negros na televisão, a popularidade da sitcom também facilitou um ciclo imitativo que gravitou decisivamente para a apresentação de uma classe média negra não-problemática. Esta tendência tornou-se o equivalente da indústria de televisão para um dos temas mais proeminentes e reacionários da década de 1980: o declínio do significado de raça³⁰. A nova comédia negra ignorou a forma perniciosa na qual raça e racismo penetram nas vidas da classe média negra³¹. Ironicamente, e como Herman Gray argumenta, os programas forneceram uma crítica sub-reptícia aos pobres negros urbanos, em paralelo à crescente influência do conservadorismo social. Gray sugere que a caracterização ficcional da identidade negra da classe média pela TV como positiva, afluente e atraente confirma a noção de que a mobilidade ascendente na sociedade americana é aberta a todos os que demonstram os valores e comportamentos culturais corretos³². Além disso, Gray afirma que o retrato repetitivo de famílias negras de classe média bem sucedidas sugere que os pobres urbanos negros estão empobrecidos porque "vivem de maneira diferente e operam com diferentes atitudes e códigos morais de todos os outros"33.

Mas, como todas as sitcoms, The Cosby Show e seus imitadores eram limitados, primeiro, por sua estrutura narrativa e, segundo, por sua colocação dentro da programação televisiva no horário nobre. Os limites da sitcom são os limites do gênero. Situações cômicas raramente permitem um tratamento incisivo de sérios problemas sociais e políticos³4. De um modo geral, as sitcoms aderem a estratégias estereotipadas que impõem sérias limitações ao desenvolvimento de personagens e enredos. A estrutura narrativa dominante da sitcom consiste de três componentes: exposição, complicação e resolução³5. As convenções da sitcom americana são submetidas a um processo recorrente de desestabilização / restabilização e contam com uma resolução feliz da complicação que interrompe temporariamente o equilíbrio da narrativa. Além disso, o núcleo do paradigma é investido na noção de que a família nuclear burguesa é o modelo de normalidade e a solução para a maioria dos problemas sociais.

Finalmente, a localização da **sitcom** doméstica na programação de TV impõe limitações estritas de tópicos. O horário do início da noite reservado para o **sitcom** exclui o tratamento sério e dramático do assunto, porque tem como alvo uma audiência jovem e adolescente. Presumivelmente, então, o horário posterior no horário nobre tende a programar para um público mais maduro. Nesse sentido, então, parafraseando o romancista Herbert Gold, a proliferação de comédias de situação familiar de classe

média negra na década de 1980 tendeu a "ser sobre pessoas felizes com problemas felizes"³⁶.

No entanto, se a representação televisiva da classe média negra gira em torno de pessoas felizes com problemas felizes, a interpretação de Spike Lee em *Febre da selva* é um forte contraste, na medida em que gira em torno de pessoas complicadas com problemas complicados. O cinema é um meio ferozmente visual; assim, o cinema amplia, intensifica o poder da imagem. *Febre da selva* é organizado em torno de um jogo bastante dinâmico sobre símbolos culturais que prediz o vocabulário visual do filme (ou seja, *mise en scène*, iluminação, cor, figurino, artefatos). O filme não abre novos caminhos para a implantação de elementos visuais, mas organiza com sucesso esses elementos em correspondência com as intenções do cineasta: explorar a interação volátil entre raça, classe, gênero e sexualidade na cultura americana.

Uma série de sinais visuais, por exemplo, são inseridos para solidificar o status da classe média de Flipper: entrega em domicílio do New York Times, uma casa de pedra calcária elegante e belamente mobiliada, arte preta e terno e gravata bem ajustados que animam seu status corporativo. Apesar das semelhanças com The Cosby Show, o status de classe média e profissional de Flipper é constantemente renegociado em relação a várias circunstâncias diferentes. Mais importante, em contraste com o tratamento não problemático da classe média negra na comédia televisiva, as experiências de Flipper são rotineiramente problematizadas. Flipper é forçado a negociar circunstâncias diferentes que não consistentemente privilegiam seu status como um arquiteto generosamente pago.

De fato, diferentes contextos obrigam Flipper a negociar diferentes identidades que são frequentemente inscritas nele. Enquanto no trabalho, por exemplo, Flipper é posicionado principalmente ao longo do eixo da raça. Por exemplo, no início do filme, quando perguntado sobre o trabalho, o personagem responde: "Sou apenas um homem negro lutando em uma América corporativa cruel e severa". Está claro que enquanto suas contribuições para a firma de arquitetura que o emprega são significativas, seu futuro status como parceiro na empresa é tratado com ambivalência. Neste contexto, o caráter de Flipper é definido em relação aos dois parceiros brancos que possuem a empresa. O primeiro sinal de conflito se desenvolve quando o pedido de Flipper por uma secretária negra é ignorado pelos dois parceiros. Um dos parceiros é abertamente antagônico em relação ao seu pedido

e o acusa de estar "perigosamente próximo de um racismo reverso". A noção de racismo reverso é imediatamente questionada por Flipper quando ele coloca a questão "Por que eu sou a única pessoa de cor que se preocupa com isso? O conflito central entre Flipper e seus equivalentes brancos é claramente especificado: o **status** precário dos negros que ganham acesso predominantemente branco, profissões de classe média e alta. Flipper é imediatamente assimilado e marginalizado.

O conflito entre eles é ainda mais acentuado durante uma reunião para discutir o futuro da Flipper com a empresa. A organização visual da sequência é um exemplo de como o filme, quando usado eficientemente, pode se comunicar laconicamente. Em vez de usar o método do plano-contraplano convencional empregado com mais frequência para acompanhar longos diálogos em cenas de filme, Lee optou por filmar a reunião em uma tomada longa, um plano sequência, sem edição ou ângulos de câmera em close-up37. O arranjo oficial dos personagens nesta sequência indica o desequilíbrio de poder entre os parceiros e Flipper. Eles estão sentados nos extremos opostos de uma grande mesa de conferência. A câmera ainda é nitidamente instável, aguçando assim a tensão dramática entre os personagens. O movimento constante da câmera simboliza a instabilidade que muitos profissionais negros experimentam em ambientes corporativos e profissionais brancos³⁸. Insatisfeito com suas perspectivas futuras de se tornar sócio da firma, Flipper submete sua renúncia.

Mais tarde no filme, Flipper experimenta uma briga quase fatal depois de ser confrontado por dois policiais brancos. Nessa situação, a identidade de Flipper é reposicionada ao longo do eixo de raça e gênero. Enquanto Flipper está envolvido em um jogo de boxe lúdico com sua amante branca, um espectador confunde a despreocupada batalha por um ataque. Em um ataque furioso, dois policiais brancos subjugam Flipper e o forçam a uma posição submissa apontando uma arma para a parte de trás de sua cabeça, um claro e óbvio ato de intimidação. Angie, amante de Flipper, ingenuamente grita que ele é seu amante. Flipper, percebendo que as normas raciais e a mitologia sexual geralmente abominam a intimidade entre homens negros e mulheres brancas, responde nervoso: "Somos apenas amigos". O policial remove relutantemente a arma de sua cabeça. Quando Flipper se vira para os policiais, a câmera muda para um ponto de vista subjetivo usando uma câmera de mão. Durante o ponto de vista subjetivo, a câmera é colocada atrás dos olhos do personagem e permite ao espectador ver e experimentar os mesmos fenômenos visuais observados pelo personagem. Planos com a câmera na mão são frequentemente esfarrapados e instáveis, exagerando assim o movimento. O ponto de vista subjetivo filmado nessa sequência é mais utilizado para fins psicológicos do que estéticos: convida o espectador a experimentar o terror de Flipper. Nesse contexto, Flipper é forçado a negociar um conjunto de posições subjetivas que pouco tem a ver com sua classe e *status* profissional. A sequência ressalta como as identidades são constantemente definidas e redefinidas, mudando frequentemente em relação ao contexto social. Além disso, a sequência sugere que os indivíduos nem sempre escolhem ou determinam como os outros irão construí-los. Nesta sequência, Flipper é forçado a lidar com os efeitos residuais da criminalização dos homens afro-americanos. Além disso, a sequência mostra como as percepções racializadas são frequentemente inscritas no corpo de maneiras que podem negar a consideração de outras posições subjetivas. Nesse caso, o *status* profissional e de classe média de Flipper é totalmente ignorado.

Se a identidade de Flipper é posicionada ao longo do eixo de raça em relação aos parceiros brancos e aos policiais, sua identidade é reposicionada principalmente ao longo do eixo de classe em relação a seu irmão Gator Purify. Um dos dilemas mais intrigantes dos Estados Unidos desde os anos 60 tem sido a expansão simultânea da classe média negra e dos pobres urbanos negros. Como resultado, a crescente tendência para a diferenciação ocupacional levou a maiores formas de polarização social e econômica dentro da comunidade afro-americana.

A tensão narrativa entre Flipper e Gator simboliza a crescente divisão de classes que diferencia as experiências cotidianas da classe média negra das dos pobres urbanos negros. Ao longo do filme, Gator está estrategicamente posicionado fora das esferas da vida da classe média, gerando assim uma série de comentários críticos sobre o crescente abismo social e econômico que distingue a experiência pós-industrial dos dois grupos. A maioria das cenas em que Gator aparece o configuram como uma força intrusiva que interrompe repetidamente os confins da domesticidade da classe média negra. Em nítido contraste com Flipper, o figurino de Gator é maltrapilho e sujo, com o cabelo despenteado. Além disso, ele é habitualmente nômade - um local de residência nunca é estabelecido; portanto, o espectador pode supor que ele provavelmente esteja desabrigado. Por fim, Gator está desempregado e também é viciado em crack.

A cena que mais vivamente dramatiza o conflito entre Flipper e Gator é a sequência do Taj Mahal. Nessa sequência, um plano com uma *dolly* segue

Flipper, um símbolo do sucesso da classe média negra, enquanto ele procura por Gator, um símbolo da pobreza urbana negra e do desespero. Às vezes chamado de *tracking shot*, essa técnica é executada colocando uma câmera em um veículo em movimento que pode acompanhar os eventos que ocorrem na tela. O plano é usado neste caso para seguir Flipper enquanto ele navega pela rua do gueto urbano. Viajar no cinema pode ter uma importante função simbólica. Em vez de contar com alguns clichês visuais para retratar esse bloco do centro da cidade, Lee preferiu construir um mundo social que justapõe um amplo espectro de residentes do centro da cidade. Dentro desse mesmo bloco, vemos, por exemplo, um ministro das esquinas, prostitutas, desabrigados, ociosos, traficantes de drogas, trabalhadores e casais afetuosos, todos coordenados para significar a vitalidade dual e o *status* deslocado das comunidades do centro da cidade.

O movimento de câmera é especialmente ativo, mudando de maneira fluida entre as planos ponto de vista subjetivos e objetivos. No ponto de vista subjetivo, como mencionado acima, a câmera é colocada atrás dos olhos do personagem literalmente e permite que o espectador veja e experimente os fenômenos visuais vistos pelo personagem. Em contraste, cortes rápidos para um ponto de vista objetivo reposicionam o espectador a uma certa distância, permitindo assim um olhar voyeurista para Flipper enquanto ele viaja ao longo deste bloco do centro da cidade. Os **tracking shots** usados para seguir sua jornada ajudam a prolongar o suspense de sua busca. Além disso, os planos panorâmicos de médio alcance permitem que o espectador siga os olhos de Flipper e veja os fenómenos que ele vê.

Mas não são apenas as técnicas e estratégias visuais que tornam essa cena particular especialmente espessa e descritiva em termos cinemáticos. A seleção da música é igualmente informativa - "Living for the city", de Stevie Wonder. No cinema, a música é frequentemente usada para transmitir significado e / ou estabelecer um certo humor. As letras dessa música em particular abordam as lutas sociais, econômicas e políticas que confrontam homens e mulheres negros enquanto tentam negociar o terreno hostil da cidade pós-industrial. A música é um elemento importante que permite que os cineastas adicionem textura às imagens. O uso dessa canção popular dos anos 1970 produz um discurso intrigante que sutilmente transcende as características do período do filme popular dos anos 1990: o diálogo entre imagem e música situa a concentração do deslocamento social e econômico urbano como uma característica duradoura da paisagem pós-Segunda Guerra Mundial.

Quando Flipper entra no Taj Mahal, descrito por um personagem no filme como "o hotel do crack para viciados em drogas", ele e o espectador ficam frente a frente com a devastação da pobreza urbana e a crescente economia das drogas. O Taj Mahal é muito exagerado, mas quase tudo que vemos em um filme popular serve vigorosamente uma ideia temática. A troca entre Flipper e Gator é desagradável, mas o choque entre os dois personagens pode ser lido simbolicamente como um confronto entre a classe média negra e os negros urbanos pobres. Flipper, uma metáfora cinematográfica do sucesso da classe média negra, é forçado a reconhecer o impacto devastador do deslocamento econômico sobre as comunidades negras pobres e as vidas de muitos de seus habitantes. E mesmo que seja expresso de forma sutil, o subtexto do filme é estridente antitético à comédia da situação familiar negra, na medida em que enfatiza a crescente importância da raça nas vidas da classe média negra. Na relação entre Flipper e Gator, Lee parece estar sugerindo que a classe média negra está, pelo menos parcialmente, implicada na deterioração de vidas negras pobres e que sua preocupação com o sucesso e a conquista profissional também tem um grande preço: o abandono dos pobres urbanos e de sua contínua luta pela justiça social e econômica.

Em geral, o tratamento de Lee para a identidade de Flipper como instável e variável em diferentes contextos sociais demonstra um grau de maturidade em sua imaginação cinematográfica e representação da negritude. O personagem postula que nenhuma posição subjetiva única - raça, classe, gênero - é fixada ou impermeável às forças externas. Em vez disso, essas identidades são fluidas, inerentemente voláteis e continuamente refeitas em contextos sociais sobre os quais os indivíduos raramente têm algum controle. Na medida em que Lee está especialmente ciente das formas pelas quais a negritude é representada, ele empregou o cinema comercial para reconsiderar a representação da brancura também.

INVERTENDO O OLHAR: INTERROGANDO A BRANCURA

Uma mudança de direção que seria muito legal seria a produção de um discurso sobre raça que questione a brancura. Seria tão interessante para todos aqueles brancos que estão dando aos negros a sua opinião sobre a negritude para que eles saibam o que está acontecendo com a brancura. Em muito da escrita contemporânea ... a raça é sempre uma questão de alteridade que não é branca; é preto, marrom, amarelo, vermelho, roxo³⁹.

BELL HOOKS

Muitas críticas de cinema feministas chamam a atenção para o significado do "olhar" no cinema. Existem basicamente três visões na experiência de criação e visualização de imagens. Primeiro, a aparência da câmera enquanto ela registra os eventos e a ação cinematográfica; segundo, a visão do público sobre a imagem e a ação que ocorre na tela; e terceiro, o olhar que os personagens trocam no filme⁴⁰. Críticas feministas afirmam que o olhar dominante no cinema é, historicamente, um olhar de gênero. Mais precisamente, este ponto de vista argumenta que as convenções visuais e narrativas dominantes da produção cinematográfica geralmente fixam "mulheres como imagem" e "homens como portadores da imagem". Eu gostaria de sugerir que o cinema de Hollywood também molda um olhar altamente racializado - isto é, um sistema representacional que posiciona os negros como imagem e os brancos como portadores de imagem. Um dos elementos mais importantes da florescente cultura da mídia visual é sua capacidade de moldar a maneira como as pessoas olham - e, portanto, experimentam vicariamente - o mundo social em torno delas. Como resultado, uma das possibilidades mais intrigantes do cinema negro é a oportunidade de criar um contra-ataque: ele se esforça para produzir formas alternativas de olhar - e possivelmente até de vivenciar - o mundo. A prática do cinema negro assinala um momento importante na medida em que os afro-americanos passam do objeto passivo do olhar no cinema para o agente ativo e criativo que enquadra o olhar.

A crítica cultural bell hooks afirma que o fascínio da crítica cultural pela raça atribui frequentemente esse sistema de classificação a asiáticos, negros ou latinos, mas raramente aos brancos. A frase genérica "pessoas de cor" sugere ainda que "raça" é algo com o qual os brancos não precisam lutar*1. Além disso, historiadores da história cultural popular dos EUA colocaram grande ênfase em como a negritude tem sido representada no contexto da imaginação branca*2. Portanto, na medida em que o discurso público e a mídia popular tendem a mostrar um reconhecimento explícito da negritude, muitas vezes ocultam qualquer reconhecimento de brancura. Ignorar e, portanto, não nomear a ampla gama de privilégios e manifestações associados à brancura serve apenas para fortalecer seu poder e presumida naturalidade. Uma mudança importante no discurso acadêmico é a volta para uma interrogação mais explícita de como a brancura é vivida, construída e reproduzida*3.

Enquanto a política cultural de Lee esteve dedicada a representar a negritude, o cineasta também criou algumas representações provocativas que mobilizam um discurso distinto sobre os significados e as complexidades da brancura. Os dois primeiros longas-metragens do cineasta lidam exclusivamente com matéria temática negra e personagens negros. No entanto, em seu terceiro longa-metragem, Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989), uma crítica às relações raciais americanas, Lee explora um novo território representacional: a representação cinematográfica da "brancura". Durante o lançamento do filme, Lee foi bombardeado com perguntas que sondavam a dificuldade de se criar personagens brancos para o filme. Ressaltando essa questão, no entanto, está a suposição de que os cineastas negros são incapazes de pensar de forma criativa sobre as experiências de "brancura" e, portanto, são capazes apenas de imaginar mundos fílmicos que constroem representações de americanos africanos. Apesar de sua persona pública como um fervoroso defensor dos filmes negros, o tratamento fílmico de Lee para os brancos pode ser descrito como politicamente carregado, mas não necessariamente polêmico. O cineasta tem lutado para criar uma ampla gama de personagens brancos em seus filmes, o que também evita contra-estereótipos e simplificações44. Faça a coisa certa é um bom exemplo.

Um dos dilemas temáticos centrais que estrutura parcialmente o filme é a falta de vitalidade econômica que deprime as comunidades afro-americanas da cidade. As poucas esferas de atividade econômica que se encontram nessa comunidade ficcional não são controladas por negros. O principal local de comércio é a Sals Famous Pizzeria, de propriedade e nomeada por um dos personagens centrais do filme. Sal, um italiano branco, é um personagem com muitos detalhes. A atitude de Sals em relação aos negros na comunidade é uma combinação de apego, paternalismo, desconfiança e hostilidade. Com os negros que ele considera como não ameaçadores, ele é afável e paternalista. Por exemplo, Sal habitualmente paga um dólar a um bêbado local por varrer a frente de seu restaurante. Ele também emprega um indivíduo, Mookie, do bairro para entregar pizzas. Sua atitude geral em relação a Mookie é uma combinação de paternalismo e desconfiança. Por um lado, Sal acredita que ele está fazendo um favor a Mookie ao simplesmente emprega-lo (os amigos de Mookie estão desempregados); por outro lado, ele não permite que ele assuma um papel importante nas operações do restaurante. Enquanto Sal é repetidamente posicionado atrás do registrador e geralmente lida com a troca de dinheiro, Mookie nunca lida com a caixa registradora.

No caso do bêbado e do Mookie, o paternalismo da Sal é uma negociação estratégica de sua presença econômica na comunidade e funciona como um dispositivo de amortecimento para manter uma boa posição. Mas a pizzaria é ao mesmo tempo um recurso econômico e cultural. Sal decora o restaurante com um "Wall of Fame", que apresenta populares americanos italianos como Robert De Niro, Sylvester Stallone e Liza Minelli. Sal é uma figura muito patriarcal e governa as operações diárias da pizzaria. Em um ponto no filme, Sal afirma: "Não há liberdade aqui. Eu sou o chefe!" Os indivíduos que se intrometem no território econômico e cultural da Sals são vistos em termos hostis.

O conflito entre Buggin Out e Sal é ilustrativo deste ponto. O primeiro reconhece o "Wall of Fame" e coloca a questão ao Sal. "Por que não há pessoas negras na parede?" Sal responde imediatamente: "Esta é minha pizzaria e só teremos italianos americanos na parede". Buggin 'Out começa a protestar contra o fato de que, enquanto Sal celebra a expressiva cultura italiana americana, a maior parte de seus clientes são negros; ou seja, "Já que os negros gastam muito dinheiro aqui, nós temos sim direito à palavra". Sal ameaça Buggin' Out com um taco de beisebol. O morcego é um símbolo da violência racial contra os afro-americanos e é uma referência óbvia à escalada de crimes de ódio racial ao longo dos anos oitenta⁴⁵. Surge uma discussão semelhante entre Sal e outro jovem negro, Radio Raheem. Quando Raheem entra no restaurante carregando uma caixa de som explodindo música rap alta - um motivo que simboliza as formas mais assertivas da cultura expressiva da juventude negra - Sal interpreta com raiva isso como um gesto intrusivo, se não violador. Nesta sequência, o ângulo oblíquo da câmera é empregado para dramatizar a tensão e também animar a visão de Raheem. O uso de close-ups extremos aumenta e acentua a visão distorcida e a ansiedade pessoal que ele sente por Raheem e sua música rap. Ângulos oblíquos são planos inclinados que interrompem a transparência do discurso fílmico e geralmente servem como uma forma de intrusão autoral para sugerir tensão, perturbação ou ansiedade. Nesse caso, os ângulos oblíquos e os close-ups extremos são usados para fins psicológicos e comunicam, por meio da gramática visual do filme, a percepção distorcida de Radio Raheem como uma ameaça ao seu espaço econômico e cultural.

Um dos debates mais interessantes que se cristalizaram após o lançamento do filme centrou-se na questão de se o personagem Sal era ou não racista. Infelizmente, a premissa da questão foi desinformada e, como resultado, a trajetória do debate foi lamentavelmente mal orientada. Uma pergunta

mais produtiva, por exemplo, poderia ter sido formulada: como o personagem de Sal sugere uma compreensão mais sutil dos contornos complexos e muitas vezes contraditórios da brancura em geral e do racismo branco em particular? Alguns críticos argumentaram que o conflito entre Sal e a juventude negra no filme na verdade banalizava o racismo 46. Primeiro, essa crítica era frequentemente informada por uma leitura literal e não simbólica do filme. Em segundo, também perde um dos comentários mais contundentes do filme: a natureza extrema e volátil dos antagonismos raciais que se infiltram logo abaixo das superfícies da vida cotidiana e seu poder de transformar incidentes aparentemente pequenos, se não insignificantes, em expressões sérias de hostilidade.

Faça a coisa certa operava mais no nível da alegoria e do simbolismo. Assim, se vemos Sale os jovens negros no filme como veículos para expressar alguns dos modos e sensibilidades raciais inconstantes do final do século XX, então a política do filme se torna muito mais dinâmica e perceptível: a intensificação da discriminação racial, da tensão entre a juventude negra, os brancos descendentemente móveis e as instituições de controle social. A luta de Sal para manter a pizzaria financeiramente solvente ressoa com as ansiedades pós-industriais das famílias brancas de classe média baixa. Como Robert Chrisman sustenta, "Salé o pequeno-burguês quintessencial que deve operar dentro dos enclaves étnicos que a América cria para seus constituintes não-anglo-saxões"47. É no contexto de uma ordem econômica em rápida mudança que os brancos da classe trabalhadora são marginalmente Permita compartilhar os benefícios do privilégio branco. A juventude negra no filme, muito parecida com a percepção nacional da juventude negra em geral, constitui uma ameaça à ordem social e à manutenção da privacidade branca. A resposta de Sal à Radio Raheem e sua caixa de som sônica anima a resposta hostil à juventude negra que se tornou mais veemente durante a evolução política do conservadorismo social.

Mas Lee luta para criar uma narrativa cinematográfica que pelo menos reconheça algumas das nuances das atitudes raciais brancas. Por exemplo, o filho de Sal, Pino, é virulentamente racista em sua atitude e comportamento em relação aos negros. Ele exibe abertamente hostilidade e constantemente se refere aos negros como "pretos", "animais" e "macacos". Pino demoniza todos os negros em geral. Ele é incomodado pela associação da família com os "niggers" e quer mudar o negócio. Ao longo do filme, Lee constantemente justapõe várias representações de brancura. Durante uma cena, Sal e Pino se envolvem em uma discussão franca e íntima sobre raça. O posicionamen-

to face a face dos dois implica que existem diferentes lados da brancura e, além disso, enfatiza que nem todos os brancos vêem os negros em termos semelhantes. As políticas representacionais são sutis, mas Lee abre espaço na imaginação cultural popular negra para evitar a contra-estereotipagem dos brancos.

Apesar do desdém de Pino em relação aos afro-americanos, ele gosta da cultura popular negra. Em uma cena bastante bem concebida e memorável, Lee explora como os brancos e os negros frequentemente desfrutam de fontes similares de cultura popular negra, mas por razões fundamentalmente diferentes.

Mookie: Pino, quem é seu jogador de basquete favorito?

Pino: Magic Johnson.

Mookie: Quem é sua estrela de cinema favorita?

Pino: Eddie Murphy.

Mookie: Quem é seu rock star favorito? Prince?

Pino: o chefe... Bruce!

Mookie: Pino, você fala demais, e todas as suas pessoas favoritas são chama-

dos "niggers".

Pino: É diferente. Magic, Eddie, Prince não são negros ... quer dizer, não são negros ... quer dizer, eles são pretos, mas não são pretos. Eles são mais

que negros. É diferente.

Para Pino, os atletas negros e os artistas "não são niggers"; eles são "diferentes". Com certeza, a crescente popularidade de muitos artistas negros entre o público branco é parcialmente atribuída às estratégias de crossover que emergiram desde as transformações sociais do pós-guerra na cultura popular americana. Negros que dão prioridade ao crossing over geralmente minimizam a noção de diferença racial para atrair consumidores brancos. Além disso, as personalidades cruzadas podem evitar tomar posições públicas em questões sociais que causam divisões, de modo que estarão menos propensas a alienar os brancos. Enquanto os negros apelam para os brancos porque eles geralmente mascaram sua negritude, esses mesmos artistas são apreciados pelo público negro por razões especificamente raciais: historicamente, o público negro dá prazer aos ícones da cultura popular negra porque eles representam uma fonte de orgulho e conquista de raça apesar da continuação do racismo⁴⁸. O diálogo entre Mookie e Pino sugere que a cultura popular funciona como um local de prazer, embora diferentes grupos produzam significados que atendam às necessidades de suas próprias identidades e desejos subculturais⁴⁹.

ESTILIZANDO O APARELHO CINEMATOGRÁFICO

VERIFIQUE A TÉCNICA50.

ERIC B. E. RAKIM

As abordagens variadas de Spike Lee ao cinema e as técnicas que ele emprega são especialmente estilizadas. Como a maioria dos cineastas, Lee se esforça para criar um estilo de assinatura que diferencie seus filmes dos outros. No curso de sua carreira cinematográfica comercial, ele incorporou um arsenal de repertórios cinematográficos, demonstrando no processo uma tendência a resistir à adoção rígida das formas clássicas de produção e narração de filmes populares. A estilização de Lee do aparato constitui uma forma de expressividade autoral. Essa abordagem distinta de dirigir o cinema ocasionalmente invade o processo de filmagem interrompendo, violando e subvertendo algumas das normas e modos convencionais de representação que dominam a organização estética do cinema clássico. Além disso, como discutirei abaixo, as formas mais expressivas de autoria criam uma experiência de visualização de filme muito diferente para os espectadores.

O cinema clássico de Hollywood é o modelo mais influente da prática cinematográfica no mundo. Esse modo particular define as características e os códigos estéticos que normalizam a arte do cinema no cinema americano. Na verdade, a estrutura narrativa, o trabalho de câmera e a edição no cinema aderiram essencialmente às mesmas regras em toda a história do cinema americano moderno. O modelo clássico refere-se a um padrão de normas representacionais que evoluíram ao longo do tempo, mudando de vez em quando em relação a mudanças tecnológicas, organizacionais e sociais, mas mantendo muitas de suas características essenciais⁵¹.

Em um ensaio bastante informativo, Peter Wollen delineia as características centrais do cinema clássico e o que ele postula como sua antítese, a contracultura⁵². Os valores e as técnicas deste último, segundo Wollen, opõem-se à ortodoxia do primeiro. Um exame minucioso do estilo cinematográfico de Lee sugere que ele estrategicamente incorpora alguns dos elementos definidos por Wollen como parte da prática do cinema cinema-

tográfico do contra-cinema. Quais são algumas das maneiras pelas quais Lee resiste às normas e valores que tipicamente governam a produção do paradigma clássico? Em primeiro lugar, é importante notar, no entanto, que, como a maioria dos cineastas que fazem filmes de longa metragem para distribuição em circuito, Lee funciona principalmente dentro das normas que regulam a produção de filmes populares. Por exemplo, sua interpretação de Malcolm X aderiu a muitas das regras e convenções básicas que estruturam a imagem biográfica de Hollywood. Mas é igualmente importante notar que o cineasta também combinou métodos experimentais e não convencionais de autoria cinematográfica em alguns de seus trabalhos mais memoráveis.

O paradigma do cinema clássico privilegia a noção de transparência sobre o primeiro plano. Já a lógica da transparência tenta obscurecer a construção do mundo ficcional representado na tela, colocando em primeiro plano, ao contrário, tentativas de tornar mais explícita a construção do mundo cinematográfico. A maioria dos filmes produzidos pela máquina de Hollywood é regida pela noção de realismo, uma abordagem transparente ao cinema. Discutindo o estilo do realismo na cultura cinematográfica popular americana, o estudioso de cinema Louis Giannetti escreve: "[R] raramente notamos o estilo em um filme realista; o artista tende a ser discreto. Tais cineastas estão mais preocupados com o que está sendo mostrado do que com o modo como ele é manipulado. A câmera é usada de maneira conservadora. É essencialmente um mecanismo de gravação que reproduz a superfície de objetos tangíveis com o mínimo de comentários possíveis... O cinema realista é especializado em arte que esconde arte"⁵³.

Com certeza, a política cinematográfica de Lee nunca investiu firmemente na noção de que ele estava apresentando aos espectadores uma visão objetiva e apartidária do mundo. De fato, suas intenções têm sido, em parte, estabelecer um conjunto particular de afirmações sobre a natureza das relações raciais, e especialmente as experiências pós-industriais dos negros, e manipular a tecnologia da produção cinematográfica para articular essas afirmações. Parte do esculpimento desse espaço também significou desenvolver um estilo de produção cinematográfica que foi tão marcante e imaginativo quanto seu objetivo de obter e manter acesso aos recursos das principais indústrias culturais. A politização de entretenimento popular de Lee, então, tem sido especialmente estratégica e intencionalmente provocativa. Em muitos de seus filmes, por exemplo, ele muitas vezes se recusou a aceitar a ideia de transparência, preferindo pra-

ticar um método de filmagem que enfatiza sua própria presença autoral e distintamente marca sua assinatura cinematográfica. Giannetti discute essa maneira de filmar como formalismo e escreve: "O cinema formal é em grande parte cinema de um diretor: intrusões autorais são comuns. Há um alto grau de manipulação na matematização narrativa, e a apresentação visual é estilizada. A história é explorada como veículo para as obsessões pessoais do cineasta... Este estilo de cinema lida com ideias - políticas, religiosas, filosóficas... Sua textura é densamente simbólica"54.

Por um lado, as características do realismo são menos perceptíveis; o cineasta se esforça para disfarçar a construção do mundo da história apresentada na tela. Por outro lado, o diretor se esforça para desvendar a transparência do cinema. Ainda assim, a ideia de realismo domina a produção de filmes e televisão populares. Considerando que o cinema clássico é, na melhor das hipóteses, moderadamente autoconsciente, a abordagem de Lee para o cinema é decididamente autoconsciente, muitas vezes reconhecendo seu uso estilizado do aparato cinematográfico. Enquanto alguns veem as técnicas cinematográficas de Lee como gratuitas ou egoístas, elas representam uma forma de ação autoral, um tipo de agência que contesta as maneiras intensamente regulamentadas de autoria cinematográfica que costumam obscurecer o fato de que todas as formas de mídia são socialmente construídas, visões manipuladoras do mundo.

Tomemos, por exemplo, o uso de personagens que se dirigem diretamente ao espectador - um motivo narrativo consistente ao longo de seus primeiros trabalhos. Esse tipo de estratégia é raramente usada no cinema clássico, principalmente porque interrompe o fluxo de eventos do filme que ocorre na tela. Além disso, a total frontalidade no cinema rompe os limites tradicionais do espaço da história que geralmente posicionam o espectador mais plenamente como um voyeur. No caso do cinema clássico, os personagens só se referem a outros personagens do filme. Em Faça a coisa certa, Lee jump-cuts para uma sequência que nos oferece o dispositivo do enquadramento cara a cara do personagem. Na sequência, a câmera corta cinco personagens diferentes que expressam epitáfios raciais. A sequência é uma técnica experimental divertida e séria que desorienta o processo normal de visualização de filmes: os jump-cuts são transições de edição deliberadamente abruptas que interrompem a continuidade do tempo e do espaço da narrativa. O olhar direto do personagem também estabelece uma experiência mais personalizada de visualização de filmes, reposicionando o espectador como um participante mais ativo no processo de visualização dos filmes. Como resultado dessa técnica, os personagens falam diretamente para os espectadores.

Além disso, a estrutura narrativa que define grande parte da filmografia de Lee é antitética às normas do cinema clássico. A estrutura narrativa dominante geralmente constrói um único enredo que contém, segundo Wollen, "um mundo homogêneo e unitário". Nesse sistema, a organização da narrativa adere a uma fórmula básica: a introdução de um cenário harmonioso; a inserção de um conflito que perturba o equilíbrio; o choque climático, que geralmente coloca o protagonista em algum tipo de competição; e finalmente, a restauração de um mundo harmonioso. A estrutura narrativa na típica produção de Spike Lee, no entanto, privilegia múltiplas tramas de história sobre a fórmula do enredo único. Em outras palavras, o cineasta geralmente emprega o dispositivo de filme dentro de um filme, que fratura o enredo principal da história. Consequentemente, suas narrativas cinematográficas tendem a desenvolver fissuras agudas. Então, em vez de construir um único mundo homogêneo, Lee opta por criar um mundo fílmico no qual uma polifonia de questões, conflitos e enigmas parece proliferar descaradamente.

Talvez a ruptura mais decisiva de Lee em relação ao estilo clássico da produção cinematográfica seja a maneira pela qual suas narrativas cinematográficas tendem a se encerrar. Como o paradigma clássico geralmente privilegia a noção de um único enredo, a primazia desse estilo se presta a uma fácil resolução e fechamento narrativo. Discutindo o fechamento narrativo no cinema clássico. Bordwell escreve:

"Podemos ver isso como a coroação da estrutura, a conclusão lógica da cadeia de eventos, o efeito final da causa inicial. Essa visão tem alguma validade, não apenas à luz de construções estreitas que frequentemente encontramos nos filmes de Hollywood, mas também aos preceitos do roteiro de Hollywood. Os manuais de regras incansavelmente lamentam as pressões para um final feliz e enfatizam a necessidade de um encerramento lógico. ... Assim, uma norma extrínseca, a necessidade de resolver o enredo de modo a proporcionar 'justiça poética', torna-se uma constante estrutural"55.

O clichê do final feliz é indiscutivelmente o tema narrativo mais dominante no cinema de Hollywood. De fato, um dos sistemas de crença mais aceitos em Hollywood é a noção de que, para que um filme seja um sucesso de bilheteria, a narrativa deve ser compacta, simples e facilmente resol-

vida. Além disso, os membros da indústria acreditam fortemente em fazer filmes de "bem-estar", que geralmente se traduzem em uma resolução nítida do conflito narrativo. Mas a tendência para resolver conflitos reafirma valores ideológicos dominantes como o individualismo e o patriarcado, e sugere ainda que ações heróicas, muitas vezes masculinas, são a solução para os problemas sociais⁵⁶.

No entanto, o fechamento da narrativa de uma produção de Spike Lee é intencionalmente resistente. Em vez de afirmar um mundo harmonizado no final de seus filmes, Lee subverte repetidamente essa regra da indústria, optando por encerrar muitas de suas narrativas cinematográficas na curvatura de vários pontos de interrogação. Essa estratégia deixa o filme / texto aberto e sujeito a múltiplas interpretações. Ao mesmo tempo, porém, essa estratégia também pode gerar desconforto para os espectadores acostumados ao fechamento da narrativa. Veja, por exemplo, a seguinte conclusão de uma pesquisa de triagem de teste do segundo longa-metragem de Lee, Lute pela coisa certa: "A maioria dos membros da audiência sentiu-se negativa sobre o final, achando-o confuso, abrupto e sem solução. Da mesma forma, alguns membros da plateia (tanto negros quanto brancos) reclamaram que a história e a mensagem eram confusas"57. Os resultados da pesquisa sugerem que quando os espectadores são expostos a narrativas de filmes em aberto, isso viola sua percepção daquilo que significa coerência e clareza, tornando a experiência cinematográfica desagradável em alguns casos.

Um exemplo excelente desta estrutura aberta é, naturalmente, o intensamente discutido final de **Faça a coisa certa**. O filme termina abruptamente e se recusa a resolver os múltiplos enigmas que motivam o conflito e a ação no enredo da história. De fato, uma das principais acusações contra o filme foi que Lee levantou muitas questões sobre a volatilidade do racismo, mas não conseguiu propor nenhuma solução. Essa crítica é, naturalmente, inspirada por um conjunto de normas de espectadores acostumadas à resolução narrativa. A conclusão de **Faça a coisa certa** realmente deixa o espectador com várias perguntas - por exemplo: o que acontece com Sal e sua pizzaria? Mookie "fez a coisa certa" ao iniciar a destruição da pizzaria? A morte de Raheem justificou queimar e saquear a propriedade de Sal? A raiva negra contra a propriedade branca é uma expressão legítima da resistência política? Qual filosofia política estava correta, a de Martin Luther King Jr. Ou a de Malcolm X? Parafraseando Wollen, pode-se certamente dizer que - com a interminável contraposição de personagens,

conflitos e questões - a coisa certa pode ser melhor entendida como uma arena, um ponto de encontro em que diferentes discursos se encontram e lutam pela supremacia. O filme, de acordo com a sabedoria convencional, está inacabado e, portanto, aberto a um número aparentemente inesgotável de diferentes rotações e interpretações. Mas, na medida em que a aplicação da narrativa convida, intencionalmente, à produção de significado, também encoraja o diálogo. Os espectadores são forçados a criar seu (s) próprio (s) fim (s) e, portanto, refletem sobre as muitas questões que o filme deliberadamente se recusa a responder. Finalmente, a abertura narrativa sugere corretamente que questões sociais complexas são estruturais e não pessoais; portanto, atos heróicos de indivíduos não podem resolvê-las. Ela expressa o ponto crucial de que os finais felizes só existem nas fantasias imaginárias de Hollywood.

A conjugação de Lee de formas convencionais e mais expressivas de autoria cinematográfica é indicativa do que alguns estudiosos do cinema argumentam ser o surgimento de uma "Nova Hollywood". A Nova Hollywood repousa, em parte, em inovações tecnológicas que facilitam uma ruptura mais definitiva com as convenções dominantes e abordagens para narrativa no cinema, criando novas possibilidades nas áreas de mixagem de som, movimento de câmera e fotografia, por exemplo. A Nova Hollywood é grandemente influenciada pelo cinema de arte europeu, que tipicamente emprega, de acordo com Bordwell, Staiger e Thompson, "uma ligação mais frágil e mais tênue dos eventos do que encontramos no filme clássico"58. O cinema de arte geralmente cria imagens e personagens multidimensionais, em vez de personagens unidimensionais, cujas características tendem a ser excessivamente "boas" ou "ruins". Além disso, Bordwell, Staiger e Thompson sustentam que, enquanto personagens do cinema clássico têm características e traços claramente definidos (heróis e vilões), os personagens do cinema de arte carecem de definições e objetivos claros. Esse novo estilo em Hollywood é geralmente associado a uma geração de formados em escolas de cinema que obtiveram um tremendo sucesso na área comercial, empregando formas mais expressivas de autoria cinematográfica - Martin Scorsese, Francis Ford Coppola e Robert Altman, para citar um poucos⁵⁹.

Em vez de suplantar o estilo clássico, o cinema de arte foi assimilado pelo paradigma dominante. Enquanto os integrantes da Nova Hollywood podem ser descritos como estilistas, eles tendem a trabalhar dentro da estrutura paradigmática do modelo clássico. Bordwell, Staiger e Thompson

nos lembram que, apesar das conquistas dos novos estilistas, a premissa clássica do tempo e do espaço permanece vigorosamente em vigor, com algumas sutis alterações. Além disso, o surgimento de diretores celebridades revigora o cinema, que, por sua vez, fortalece a popular indústria cinematográfica e, ironicamente, o paradigma clássico. A estilização de Lee do aparelho, então, parece ser parte de uma tendência mais ampla, embora sutil, na indústria de produção de filmes comerciais. A própria imagem cuidadosamente elaborada pelo cineasta como um ícone da cultura popular negra estimulou, de fato, o interesse em outros filmes dirigidos pelos americanos negros, mais comprometidos com as convenções dominantes da produção cinematográfica. Assim, apesar da imagem nacionalista neo--negra de Lee, as escolhas estilísticas que marcam suas técnicas não convencionais de produção cinematográfica estão enraizadas nas tendências e valores do cinema de arte europeu⁶⁰. A abordagem de Lee em relação ao cinema comercial é tanto um subproduto do gênero de hibridização dos estilos clássicos, de arte e de exploração do cinema, pois é uma mudança decisiva na lógica da produção cultural negra ou em qualquer forma particular de resistência negra.

O sucesso revolucionário de Lee foi possível graças a vários fatores inter-relacionados. Primeiro, a produção, distribuição e consumo de produtos de mídia popular mudaram dramaticamente durante as últimas décadas do século XX. A tecnologia não apenas acelera a produção e distribuição de produtos; melhorias na tecnologia também tornam o acesso aos recursos da mídia de comunicações um pouco mais democrático do que em períodos anteriores. Assim, novos atores puderam ocupar pequenos nichos na paisagem industrial de produção de imagens. E enquanto as novas tecnologias de comunicação e a economia da informação não ameaçam a hegemonia do capitalismo ou a disseminação global da influência corporativa, elas criaram, embora inadvertidamente, espaço para a mobilização de novas práticas e movimentos culturais que contestam criativamente a dominação social e política.

De muitas maneiras, a renovação do cinema negro foi possível graças às inovações e crescente popularidade do movimento hip-hop. O hip-hop redefiniu a presença e a vitalidade da cultura jovem negra na paisagem cultural popular. Mais importante, forjou novos territórios e espaços para que os afro-americanos assumissem maior controle sobre a formação e reformulação do cenário cultural popular. Consequentemente, os jovens cineastas afro-americanos que aproveitaram a energia criativa e o espí-

rito do hip-hop para suas próprias imaginações cinematográficas ganharam acesso limitado aos corredores e recursos do cinema comercial. Spike Lee, com certeza, respondeu de maneira inovadora à paisagem cultural em mutação. Entendia que, para se tornar um ator formidável no campo da cultura popular, era necessário alinhar-se a alguns dos movimentos e sensibilidades mais populares da cena juvenil. O uso estratégico da cultura hip-hop de Lee certamente animou sua carreira no cinema. Mas, embora tenha sido cuidadoso em incorporar alguns dos elementos expressivos do hip-hop, ele não limitou sua política cultural às sensibilidades do movimento juvenil. O cineasta, como já discuti acima, politizou a esfera da produção cinematográfica popular de formas que também se movem para além das prioridades e principais preocupações do hip-hop.

Finalmente, como Lee estava mais respondendo do que criando mudanças na paisagem da cultura popular que facilitaram sua chegada ao palco cultural, sua impressão sobre a produção do cinema negro, embora obviamente importante, não deve ser vista como dominante. Na realidade, o escopo do cinema negro ampliou-se muito além de seu ícone mais distinto, de maneiras que nem ele poderia conter, direcionar ou antecipar. No início da década de 1990, as características mais dominantes do cinema comercial negro não estavam associadas à política racial nacionalista neo-negra e às técnicas expressivas que definiam a típica produção de Spike Lee, mas sim aos ritmos populares do gangsta rap e à proliferação de imagens do gueto na cultura americana.

NOTAS

- 2 Lee, Spike. By Any Means Necessary: The Trails and Tribulations of the Making of Malcolm X. New YorK: Hyperion, 1992, p. xiii. O título deste capítulo, "Uma produção de Spike Lee", é emprestado da cadeia de franquias de lojas de roupas que Lee criou para vender lembranças de seus filmes. A primeira loja foi aberta na comunidade local de Lee em Fort Greene, no Brooklyn, mas ele expandiu para Los Angeles, Tóquio e Londres.
- 3 Ryan e Kellner (Camera Politica: The Politics of Ideology in Contemporary Hollywood Film. Bloomington: Indiana University Press, 1988, p. 274) analisam as dimensões políticas da cultura cinematográfica popular, entretenimento e representação.
- **4** Esta citação vem do filme de Marlon Riggs, *Color Adjustment* (1991).
- Eubiano ("But Compared to What?
 Reading Realism, Representation and
 Essentialism in School Daze, Do the Right
 Thing and the Spike Lee Discourse". In:
 Black American Literature Forum nº 25,
 1991, pp. 253-82) fornece uma excelente
 crítica do que ele chama de "discurso
 de Spike Lee". Em suma, ele afirma que
 a emergência de Lee como um ícone da
 cultura popular negra gerou uma ampla
 gama de discursos que circularam para
 além de Lee e seus filmes.
- 6 Ver Shohat (*Ethncities-in-Relation: Towards a Multicultural Reading of American Cinema". In: Lester D. Friedman (ed.). Unspeakable Images: Ethnicity and the American Cinema. Urbana: University of Illinois Pfress, 1991) para uma discussão sobre a representação da etnicidade no cinema americano.
- 7 Negro Spiritual é um gênero musical americano inicialmente interpretado por escravos negros [N.T.].
- 8 LeRoi Jones (agora Amiri Baraka)

- argumenta que os **Negro Spirituals** eram uma prática cultural transitória. Mais especificamente, as canções indicam uma mudança de uma cultura baseada na África para uma cultura afro-americana que demarca um momento específico da criação na história da cultura diaspórica africana de forma mais geral. A igreja era / é um importante local de atividade política e cultural para os afro-americanos porque era uma das poucas esferas separadas dos brancos. Para uma discussão mais nuançada, ver Jones, LeRoi. **Blues People: Negro Music in White** America. New York: William Morrow, 1963.
- **9** Em sua análise do romance moderno, Mikhail Bakhtin (The Dialogic Imagination. Austin: University of Texas Press, 1981) argumenta que cada personagem representa uma imagem altamente particularizada de algum discurso sócio-ideológico específico dentro das operações narrativas do romance. Segundo Bakhtin: "Um personagem de um romance tem sempre uma zona própria, sua própria esfera de influência no contexto autoral que o rodeia, uma esfera que se estende - e muitas vezes muito além - para além dos limites do discurso direto que lhe é atribuído. A área ocupada por uma voz de caráter importante deve, em qualquer caso, ser mais ampla do que suas palavras diretas e "reais" (1981: p. 320). Sou grato a Jimmie Reeves por me apresentar a noção de crítica dialógica de Bakhtin.
- 10 Para uma discussão mais aprofundada de como o caráter e a análise dialógica podem ser empregados para estudar culturas visuais como cinema e televisão, ver Newcombe ("The Dialogic Aspects of Mass Communications". In: Critical Studies in Mass Communication 1, 1984, pp. 34-50).
- 11 Para uma discussão sobre os papéis em mudança da masculinidade e da vida fraterna, ver Rotundo (American Manhood: Transformations in Masculinity from the Revolution to the Modern Era. New York: Basic Books, 1993).

- **12** Frazier (1957) postula que as fraternidades negras surgiram como resultado da recusa das fraternidades brancas em admitir negros. Em sua dura crítica à "burguesia negra", afirma Frazier, "embora o objetivo original fosse unir a 'aristocracia do talento negro', ela se tornou uma das principais expressões de esnobismo social por parte dos negros. A primeira fraternidade de faculdades afro-americanas - Alpha Phi Alpha - foi fundada em 1909 na Universidade de Cornell. Em 1911, a Kappa Alpha Psi foi fundada na Universidade de Indiana. As duas primeiras irmandades afroamericanas foram fundadas na Howard University. Para um excelente relato histórico da irmandade Delta Sigma Theta, ver Giddings (When and Where I Enter: The Impacto f Black Woman on Race and Sex in America. Nova York: Morrow, 1984).
- 13 Para críticas mais elaboradas sobre gênero e política sexual no filme. ver Bambara ("Programming with School Daze". In: Spike Lee (ed.). The films of Spike Lee. Nova York: Stewart, Tambori & Chang, 1991) e Lubiano (1991).
- 14 O papel que a cor da pele desempenha na criação de divisões internas dentro da comunidade afro-americana foi analisado em Russell, Wilson, and Hall (The color Complex. Nova York: Harcourt Brace Jovanovich, 1992).
- **15** Para uma crítica interessante da política do estilo negro e da identidade racial, ver, por exemplo, a crítica de Mercer ("Black Hair /Style Politics". Russel Ferguson et al (eds.). Out There: Marginalization in Contenporary Cultures. Cambridge, MA, MIT Press, 1990) do Afro, um penteado popularizado no final dos anos 1960 e início dos anos 1970
- 16 Meu uso do termo essencialismo é informado por Omi e Winant (Racial Formation in the United States. Nova York: Routledge, 1994). Os autores afirmam que o essencialismo racial pode ser descrito como "crenca em essências humanas verdadeiras, existentes fora

- ou impermeáveis ao contexto social e histórico" (p. 181). Os autores se inspiram e modificam ligeiramente a definição de Fuss (Essentialy Speaking, Nova York: Routledge, 1989).
- 17 Guerrero (Framing Blackness. Filadélfia: Temple University Press, 1993).
- 18 Por exemplo, Lee se tornou bastante popular entre os estudantes universitários; assim, ele foi convidado para falar em várias universidades. No processo, o cineasta foi diretamente confrontado com investigações que questionam suas representações sexuais e de gênero no cinema. Além disso, o cineasta foi convidado para ministrar um curso sobre cinema negro na Universidade de Harvard, imergindo ainda mais no mundo da crítica acadêmica. Na verdade, pouquíssimas celebridades têm esse tipo de contato direto com o mundo acadêmico: portanto, raramente, ou nunca, são tão diretamente envolvidos pelas críticas e ideias que circulam na arena acadêmica.
- 19 Hall ("New Ethnicities". In: Kobena Mercer (ed.). Black Film, British Cinema. Londres: BFI, 1988, p. 443).
- **20** Ibid.
- 21 Para uma discussão interessante sobre o debate sobre a imagem positiva, ver, por exemplo, Color Adjustment de Marlon Riggs. O problema com o apelo para "imagens positivas" é que muitas vezes implica projetar imagens de respeitabilidade da classe média negra que privilegiam as normas e os valores burgueses.
- 22 Hall ("What is the 'Black' in Black Popular Culture". In: Gina Dent (ed.). Black Popular Culture. Seattle, Bay Press, 1992, pp. 30-31).
- 23 Gates ("Final Cut". In: Transitions 52. 1991, pp. 177-204) também enxerga o personagem Flipper Purify como um discurso sobre a experiência precária da classe media negra.
- 24 Ver, por exemplo, MacDonald (Black and

White TV. Chicago: Nelson-Hall, 1983), Gray ("Television and the New Black Man". In: Media Culture and Society 8, 1986, pp. 223-242), Montgomery (Target. Nova York: Oxford University Press, 1989), Dates and Barrow (Split Image. Washington: Howard University Press, 1990), and Ely (The Adventures of Amos 'N' Andy. Nova York: Free Press, 1991).

- 25 Ver Gitlin (Inside Prime-Time, Nova York) Pantheon Books, 1983).
- 26 Neale and Krutnik (Popular Film and Television Comedy. Londres: Routledge, 1990, p. 243).
- **27** Depois de estudar uma amostra de representações televisivas de afroamericanos, Jhally e Lewis (Enligthened Racism. Boulder, Colo: Westview Press, 1992) concluem que a maioria dessas imagens desde 1974 são voltadas para a classe média.
- 28 Gates ("TV's Black World Turns But Stays Unreal". In: New York Times, 12 de novembro de 1989).
- **29** As pesquisas sobre o The Cosby Show, no entanto, produziram intensos debates sobre o significado social da sitcom. Por um lado, a sitcom é aplaudida porque é vista como uma representação bem elaborada dos afro-americanos que se desprende dos estereótipos raciais tradicionais (Dyson. Reflecting Black. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993) e dignifica a cultura negra ao recodificar como a TV constrói a negritude (Dates and Barrow 1990, e Real. "Bill Cosby and Recoding Ethnicity". In: Leah R. Vandenberg (ed). Television Criticism. Nova York, Longman, 1990). Por outro lado, a sitcom é criticada porque evita temas raciais explícitos que lidam com a experiência afro-americana (Downing. "The Cosby Show and American Racial Discourse". In: Geneva Smitherman Donaldson e Teum A. Van Dijk (eds.) Discourse and Discrimination. Detroit: Wayne State Press, 1988, e Boyd. Am I Black Enought For You? Bloomington: Indiana University Press. 1997), é uma representação irrealista da experiência

- afro-americana contemporânea (Gates 1989), e reforça a mito de que a sociedade americana não mais restringe a mobilidade ascendente para afroamericanos (Gray. "Television, Black and the American Dream". In: Critical Studies in Mass Communication 6, dezembro de 1989)
- **30** Além disso, Jhally e Lewis (1992) fornecem informações interessantes sobre como as audiências de TV geram significado a partir do programa e como esse significado informa sua formulação e compreensão da raça na sociedade contemporânea. Segundo os autores, o show parece ser popular entre o público negro e branco por diferentes razões moldadas por contextos sociais e culturais específicos. Por exemplo, os negros tendem a gostar do show por causa do retrato de homens e mulheres negros como pais e profissionais responsáveis, e a sua partida de situações degradantes que privilegiam as críticas e as comédias. Para os brancos, o programa é atraente porque se desvia das *sitcoms* tradicionais negras ao enfatizar a "cultura negra" e desviar muito do humor narrativo dos temas raciais. O público branco tende a gostar do programa porque a família fictícia é "normal", "normal" e "igual a qualquer outra família", o que, segundo os autores, implica que a família é diferente da maioria das famílias negras. Os autores concluem que a popularidade do **show** entre plateias brancas tende a se aproximar de uma forma complexa e insidiosa de "racismo moderno", que rejeita a maioria dos negros que não são como os Huxtables e, por implicação, não são "normal".
- 31 Para uma exploração recente da situação das pessoas e famílias negras de classe média, ver, por exemplo, Feagin e Sikes (Living With Racism. Boston: Beacon Press, 1994), Cose (The Rage of a Privileged Class. Nova York: HarperCollins, 1993), e Collins (Black Corporate Executives. Filadélfia: Temple University Press, 1997).
- 32 Ver Gray (1989).
- **33** Ibid., p. 384.

121 120

- **34** Kellner ("TV Ideology and Emancipatory Popular Culture". In: H. Newcomb (ed.). Television: The Critical View. Nova York: Oxford University Press, 1982) afirma que o gênero cômico ocasionalmente estende suas convenções e desenvolve programas que desafiam as representações hegemônicas. Ele discute alguns dos sitcoms desenvolvidos por Norman Lear e também o show de variedades de comédia The Smothers Brothers Para uma discussão de como a indústria cultural procurou controlar as energias rebeldes da cultura jovem dos anos 60, desenvolvendo uma série de comédias de atração de jovens e programas de variedades, ver Bodroghkozy ("'We are the Young Generation and We've Got Something to Say': A Gramscian Analysis of Etertainment Television and the Youth Rebellion of th 60s". In: Critical Studies in Mass Communication 8, 1991).
- **35** Para uma análise mais elaborada sobre narrative e comédia, ver Neale and Krutnik (1990).
- 36 Gitlin 1983: p. 93.
- 37 Giannetti (Understanding Movies. Englewood, Nova Jersey: Prentice Hall, 1990, p. 447) define o plano sequência como "um único e longo plano, geralmente envolvendo movimentos complexos de cena e câmera".
- **38** Cose (1993) aborda o desconforto e a instabilidade experimentados por muitos negros que trabalham em ambientes corporativos predominantemente brancos.
- 39 hooks (Yearning: Race, Gender, and Cultural Politics. Boston: South End Press, 1990, p. 54).
- **40** Mulvey ("Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: *Screen* 16, 1975) delineia uma consideração mais elaborada da maneira como o cinema clássico produz um olhar de gênero ou mais especificamente masculino.
- 41 Ver Carby ("The Multicultural Wars". In:

- Gina Dent (ed.). **Black Popular Culture**. Seattle: Bay Press, 1992) para uma crítica provocativa no que concerne as guerras multiculturais e o discurso das "pessoas de cor".
- 42 A discussão de Lott (Love and Theft.
 Nova York: Oxford University Press,
 1993) sobre o minstrelismo blackface na
 cultura americana é um desses exemplos.
 Além disso, o historiador Michael Rogin
 (Blackface, White Noise. Berkeley:
 University of California Press, 1996)
 discutiu o papel da estética do blackface
 durante a ascensão do entretenimento
 cinematográfico popular.
- **43** Há uma literatura em expansão sobre a construção social, representação e aspectos performativos da brancura. Ver, por exemplo, Frankenberg (White Woman, Race Matters. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), hooks (1990), Lipsitz ("The Possessive Investment in Whiteness". In: American Quartely, 1995). Roediger (The Wages of Whiteness. Londres: Verso 1991 e Towars the Abolition of Whiteness. Nova York: Verso, 1994), Saxton (The Rise and Fall of the White Republic. Nova York: Verso, 1990), Wray and Newitz (White Trash. Nova York: Routledge, 1997), e Dyer (White. Nova York: Routledge, 1997).
- 44 Naturalmente, alguns críticos discordam dessa afirmação, argumentando, em vez disso, que o retrato que Lee faz dos brancos é racista e antipático. Por exemplo, o cineasta foi fortemente criticado por seu retrato de dois donos de casas noturnas judaicas em seu filme Mais e melhores blues. Alguns críticos argumentam que o retrato foi estereotipado e descreveu os donos de casas noturnas como exploradores e grosseiros.
- **45** O morcego, em particular, foi uma referência ao incidente de Howard Beach, que inflamou as tensões raciais locais na cidade de Nova York.
- **46** Muitos críticos lêem *Faça a coisa certa* muito literalmente e não como uma

- narrativa alegórica ou altamente simbólica. Um exemplo: Crouch (**Notes of a Hanging Judge**. Nova York: Oxford University Press, 1990).
- 47 Ver Chrisman ("What is the Right Thing? Notes of the deconstruction of Black Ideology". 1990, p. 54).
- 48 Isso remonta às primeiras décadas do século XX, quando os negros obtinham imenso orgulho racial das realizações de um panteão de heróis esportivos como Jack Johnson, Joe Louis, Jackie Robinson e Wilma Rudolph. Para um bom tratamento histórico de ícones pretos, ver Levine (Black Culture and Black Consciousness. Nova York: Oxford University Press, 1977).
- 49 Fiske ("Television: Polysemy and Popularity". In: Critical Studies in Mass Communication 3, 1986) Considera a natureza polissêmica dos programas televisivos populares e como diferentes grupos culturais podem obter prazer das mesmas fontes de cultura popular, mas por diferentes razões.
- **50** Esta citação é de um popular álbum de rap produzido e executado por Eric B and Rakim (1989).
- 51 Bordwell, Staiger e Thompson (The Classical Hollywood Cinema. Nova York: Columbia University Press, 1985) examina a evolução e as transformações do estilo clássico do cinema de Hollywood. O cinema clássico de Holly wood tornou-se o modelo dominante em todo o mundo da produção cinematográfica.
- **52** Para uma descrição do countercinema, ver Wollen ("Godard and Counter-Cinema: Vent D'est". In: Philip Rosen (ed.). Narrative, Apparatus and Ideology. Nova York: Columbia University Press. 1986).
- **53** Giannetti 1990, p. 3.
- **54** Ibid., p. 6.
- 55 Bordwell ("Classical Hollywood Cinema: Narrational principles and Procedures". In: Philip Rosen (ed.). Narrative, Apparatus and Ideology. Nova York: Columbia University Press, 1986, p. 21).

- 56 Para uma discussão de como a televisão, em particular, empregou esta técnica com um alto grau de frequência, ver Gitlin ("Prime-Time Ideology". In: H. Newcomb (ed.). Television: The Critical View. Nova York: Columbia University Press 1982).
- **57** Lee (*Uplift the* Race. Nova York: Simon and Shister, 1988, p. 178).
- 58 Para um tratamento mais completo de como as tecnologias e técnicas de cinema recentemente introduzidas foram incorporadas ao cinema clássico de Hollywood, veja os dois últimos capítulos de Bordwell, Staiger, e Thompson (1985, pp. 365-85).
- 59 Para uma discussão de suas respectivas contribuições ao cinema, ver, por exemplo, Lourdeaux (Italian and Irish Filmmakers in America. Filadélfia: Temple University Press, 1990), Stern (The Scorsese Connection. Bloomington: Indiana University Press, 1995), Lewis (Whom God Wishes to Destroy. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995), and Keyssar (Robert Altman's America. Nova York: Oxford University Press, 1991).
- 60 Para uma discussão sobre a política nacionalista neo-negra de Lee, ver Dyson (1993). Em outro lugar, Boyd (1997) argumenta que a política de Lee está fundamentada em uma estética nova e negra que é influenciada pelas sensibilidades e intenções burguesas.

122 123



FAÇA A COISA CERTA

ED GUERRERO

ançado no dia 30 de junho de 1989 – entre a muito ambiciosa porém irregular comédia musical Lute pela coisa certa (School Daze, 1988) le a exploração de Lee sobre o jazz, o romance e o patriarcado, Mais e melhores blues (Mo' Better Blues, 1990) -, Faça a coisa certa (Do The Right Thing) foi muito aguardado, estimado, denunciado e debatido, e certamente obteve mais atenção da mídia que qualquer outro filme lançado comercialmente naquele verão. Ao abordar as políticas de raça, representação, diferença cultural e poder, Faça a coisa certa não poderia ter chegado num momento mais turbulento e oportuno, tão coberto pela mídia em âmbito local, nacional e internacional. Em âmbito local, a cidade de Nova York foi balançada por uma série de incidentes de cunho racial, incluindo o dramático e questionado estupro de Tawana Brawley, o estupro violento da corredora branca no Central Park por um grupo de jovens negros (tão sensacionalizado pela mídia), além de uma longa série de assassinatos de jovens negros norte-americanos, com clara motivação racista, incluindo Michael Griffiths e Yusuf Hawkins, cujos nomes são evocados na abertura do filme. Adicionando à tensa mistura da cidade de raça, identidade e política, Lee observou abertamente em diversas ocasiões que ele queria que Faça a coisa certa influenciasse a eleição para a prefeitura, ao convencer o eleitorado negro a

 $[\]textbf{1} \quad \text{Publicado original mente em } \textbf{\textit{Do The Right Thing.}} \, \text{Londres: BFI, pp. } 12\text{-}51. \, \text{Tradução de André Duchiade.}$

tirar do poder o então prefeito Ed Koch, que Lee culpava pelo envenenado clima racial. Em um dos muitos e astutos detalhes visuais e toques de Lee que centralizam o filme em meio às controvérsias e disputas políticas da época, o grafite na parede em Faça a coisa certa fala diretamente ao público e brinca com as qualidades escorregadias e contingentes da verdade mediada pela mídia. Lee proclama, ironicamente, em uma parede que "Tawana contou a verdade", enquanto declara de forma intencional que os eleitores deveriam sair de casa para votar e "derrubar Koch", em outro grafite.

A atmosfera pesada, política, crítica e midiática na época do lançamento de Faça a coisa certa foi, em parte, energizada pelas explosivas controvérsias no âmbito da produção cultural e artística norte-americana. A ala dos conservadores (em consonância com o fortalecimento do fundamentalismo religioso) passou a ser mais visível politicamente e mais presente ao policiar questões de "decência" nas artes, humanidades e formas populares de produção e consumo cultural. Com a lenta desintegração da União Soviética e suas alianças, e a queda do Muro de Berlim marcando o fim oficial da Guerra Fria, os Estados Unidos foram deixados sem um grande contraponto externo ideológico, sem uma superpotência inimiga contra a qual o país se uniria para defender seus cidadãos. Assim, uma complexa tessitura de debates e tensões políticas entre a direita e a esquerda norte-americanas, ricos e pobres, brancos e não brancos, heterossexuais e homossexuais, tendeu a se fortalecer e a implodir, ao focar conflitos cada vez mais acirrados a respeito de religião, cultura, classe e uma miríade de diferenças de identidade e de grupo.

As especificidades desse debate irromperam em desavenças públicas no Congresso dos Estados Unidos, quando os legisladores discutiram o uso de dinheiro público para o que a direita política e religiosa considerou arte controversa "indecente", financiada principalmente pelos programas nacionais National Endowment of the Arts e National Endowment of the Humanities. Do acirramento dos ânimos no Congresso quanto ao financiamento público da escultura Piss Christ, de Andres Serrano (um crucifixo suspenso numa garrafa de urina), ao apelo público e pressão política forçando o cancelamento da exposição The Perfect Moment [O momento perfeito], contendo as controversas fotos homoeróticas de Robert Mapplethorpe na prestigiosa Cochran Gallery em Washington, batalhas envolvendo a destinação do dinheiro dos contribuintes para financiar as artes ocorreram em ambas as câmaras legislativas dos Estados Unidos, o Senado e a Câmara dos Representantes. Essa batalha também escorreu

para o setor comercial, desde a quebra no contrato de patrocínio entre a Pepsi Cola e Madonna por conta da mistura potente de fantasia erótica e êxtase religioso no clipe de "Like a Prayer", passando pela visão desfavorável e até blasfema de Jesus em A última tentação de Cristo (A última tentação de Cristo, 1988). No panorama internacional, clérigos iranianos emitiram uma sentença de morte, ou fatwa, ao renomado escritor Salman Rushdie por conta de seu romance Os versos satânicos (1988), considerado por eles insultuoso ao Islã.

No final dos anos 1980, no contexto dessas disputas, o discurso da direita americana sobre os "valores tradicionais da família" passou a acompanhar as "guerras culturais", e visava policiar o conteúdo moral da arte e cultura públicas. Esse ápice das "guerras culturais" tinha uma distinta dimensão negra: alguns membros do Congresso protestaram quanto ao uso do dinheiro da TV pública dos Estados Unidos (Public Broadcasting System) para financiar Línguas atadas (Tongues Untied, 1991), um documentário poético e inovador de Marlon Riggs que explora as possibilidades de um diálogo "de irmão para irmão" entre heterossexuais e gays, com proclamações de amor entre homens negros. De forma semelhante, o espólio de Langston Hughes, apoiado por uma parcela de intelectuais negros irados e conservadores, tentou censurar a exibição nos Estados Unidos do curta-metragem de Isaac Julien, Looking for Langston (1988), uma meditação erótica e onírica em pleno Renascimento do Harlem que celebra a homossexualidade clandestina de Hughes. No final dos anos 1980, também tivemos uma aliança incomum entre lideranças civis e religiosas negras e neoconservadores brancos americanos para banir letras e comportamentos de jovens artistas negros de hip-hop e rap. Foi nessa época e nessa atmosfera prenhe de conflitos políticos e culturais que Faça a coisa certa surgiu, amealhando mais atenção midiática e debate crítico do que qualquer outro filme na história do cinema negro norte-americano. (Sweet Sweetback's Baadasssss Sonq, de 1971, talvez esteja num honroso segundo lugar.)

Ao promover Faça a coisa certa e sua persona pública como diretor, ator e celebridade, Spike Lee não saiu da mídia, aparecendo em capas de três revistas de circulação nacional, incluindo a Newsweek e a The Nation. Mas a aparição de Lee na capa da American Film talvez seja a mais significativa; lá, ele assinalou seu compromisso de dessegregar outro projeto americano, ao posar com o uniforme dos Dodgers (nada menos que o de Jackie Robinson), o corpo para a frente para lançar uma incrível bola curva; num ato de confluência simbólica ele moveu o terreno contestado da

exclusão racial no beisebol do passado para o "agora" da indústria do cinema comercial. Ademais, a influência social e política de Faça a coisa certa foi considerada importante o bastante para que tanto The Oprah Winfrey Show quanto Nightline dedicassem um episódio inteiro para a recepção ao filme e seu impacto social. O The New York Times publicou ao menos cinco artigos, um simpósio de críticos e experts em cinema, violência e raça, duas matérias longas publicadas aos domingos, além de diversas críticas do filme. Como se notou na enxurrada de críticas do filme, entrevistas com Spike Lee, aparições, sessões de fotos, biografias e diversos artigos examinando o impacto do filme nas representações sociais, políticas e estéticas, todos os grandes jornais norte-americanos debateram o filme, tomando posições num dos polos extremos de opinião ou entre eles — um dos polos considerava o filme um diagnóstico social presciente; o outro, uma incitação perigosa à violência contra o outro. O Village Voice publicou oito artigos substanciais sobre o filme; num deles, um notavelmente aguerrido crítico negro, de forma provocante, pegou emprestado de Susan Sontag sua crítica à cineasta favorita de Hitler, Leni Riefenstahl, para qualificar a perspectiva de Spike Lee sobre raça e racismo como "contrabandeada dos anos 1960", "afro-fascista chic" e "baseada numa reemergência do pensamento black power". Stanley Crouch levou às últimas consequências seu rancoroso ataque pessoal, ao comparar Faça a coisa certa a um "cocô" arremessado nos rostos dos liberais brancos. Ele conclui a invectiva criando uma ligação entre Lee e o assassino em série executado "John Wayne Gacy, vestido com roupas de palhaço".

Outra notável polêmica local, o ataque mais conservador do *establishment* ao filme veio da pena de Joe Klein, num artigo da revista *New York*. Em seu texto de 1989, Klein lança mão de uma tática tradicional usada pela indústria do cinema comercial para lidar com filmes que vão além ou que violem os limites ideológicos de roteiros, narrativas, representações e agendas que defendem a interpretação hollywoodiana da norma social dominante. Quando um filme comercial retrata uma questão ou perspectiva social que desafia as estratégias hollywoodianas de contenção ideológica, tal filme geralmente é atacado sob o pretexto de inflamar e exacerbar o mesmo problema que buscava expor, discutir ou mudar. Uma das formas mais comuns que essa manobra assume é deixar claro que fazer uma crítica social ou desafiar o status quo automaticamente incita a violência reacionária da multidão. Essa estratégia é tão velha quanto o cinema comercial, e encontra sua origem na censura e no racismo da mídia de outrora. Seu exemplo mais famoso (de muitos) talvez tenha sido Jack

Johnson, o primeiro campeão mundial da categoria peso pesado no boxe, que derrotou de forma acachapante a "Grande Esperança Branca", o racista virulento Jim Jeffries. A promissora indústria do cinema, já dominada por brancos, esperava lucrar muito com o que seria o maior filme de luta de todos os tempos, que encheria cinemas com homens brancos querendo ressaltar sua supremacia e restaurar um senso de masculinidade ameaçado ao se divertir diante do espetáculo do senhor Jim Jeffries surrando o campeão negro e retomando o título. Mas, naquele 4 de julho de 1910, quem foi surrado foi Jeffries. Dessa forma, todos os filmes de boxe de Jack Johnson — e eventualmente todos os filmes de boxe — foram banidos por conta do pretexto insignificante de que sua exibição incitaria a violência. Desde então, essa estratégia foi usada ao longo da história do cinema com muitas variações, de alegações de que O homem do braço de ouro (The Man with the Golden Arm, 1955) poderia encorajar o uso de drogas ilícitas, até a atribuição de culpa ao clássico gênero de filmes de gângsteres (como Inimigo público [The Public Enemy], de 1931) e a filmes contemporâneos de ação com jovens negros, como New Jack City: a qanque brutal (New Jack City), de 1991, e Perigo para a sociedade (Menace Il Society), de 1993, que encorajavam e glamorizavam a violência e a vida no crime.

Joe Klein fez a objeção mais conservadora contra Faça a coisa certa, dizendo que o filme, no fim das contas, incita a violência racial. Soando o alarme para alertar sobre a iminente insurreição negra, Klein projeta seu próprio medo e malevolência em um grupo de jovens negros, mascarando sua hostilidade com uma retórica simplista de autodefesa. Ele acusa Faça a coisa certa de dizer implicitamente à juventude negra que "a polícia é sua inimiga... Os brancos são seus inimigos." Mas, no que tange ao valor social dos homens negros, todos eles são iguais para Klein. São culpados por associação, já que ele lança uma ampla rede que macula todos os homens negros com o ônus do crime urbano e do comportamento violento e antissocial, não importando seus feitos e contribuições à sociedade. Klein não é tão sutil ao manchar tanto a candidatura de David Dinkins à prefeitura como o futuro de Spike Lee como cineasta, quando especula se Faça a coisa certa incitaria violência parecida com aquela cometida pela gangue de jovens negros envolvidos no brutal e notório estupro em Central Park e em agressões a desconhecidos. Declarando coisa similar num tom mais brando, em sua crítica na edição de junho de 1989 da revista New York, David Denby escreve que "a explosão no final do filme (...) deve dividir a plateia, deixando alguns espectadores sentindo-se vingativos e raivosos, e outros, pesarosos e castigados (...) Mas, se Spike Lee é um oportunista comercial,

128 129

ele também está brincando com dinamite num **playground** urbano. A Reação pode sair do seu controle." No verão de 1989, a cidade de Nova York, assim como muitas outras zonas urbanas de combate, não poderia estar mais tensa e mais dividida em termos raciais, e, a julgar pela desigualdade social e material dessas relações, a dinamite já estava lá — pessoas negras dificilmente precisariam de um filme como pretexto para explodir.

Por isso, não surpreende que Lee – sendo um dos pouquíssimos cineastas negros a desafiar a hegemonia branca da indústria do cinema comercial em seus próprios termos (arranjando financiamento para seus filmes, fazendo um atrás do outro e sendo pago por isso) — seja muito ciente da ansiedade geral e da resistência que surgiu no cinema dominante e em seu aparato cultural em relação a qualquer afro-americano que se atreva a projetar na tela grande suas visões sem filtro e frequentemente dissonantes da vida americana e das relações de poder raciais. Enquanto matutava sobre o conceito de Faça a coisa certa, Lee observa que, durante o processo de enviar o roteiro aos estúdios, a Paramount desistiu das negociações quando ele recusou a suavizar o clímax frenético e explosivo. Lee entendia claramente o que estava em jogo, dizendo que "eles querem um final que eles sintam que não vai incitar uma gigantesca insurgência negra. Estão convencidos de que os negros vão sair dos cinemas com vontade de incendiar tudo." Compreendendo por completo o temor generalizado do estúdio quanto às conflituosas categorias de raça e diferença, ele empaticamente presume que seu roteiro é "negro demais e forte demais". Não demorou muito para que a projeção de Spike Lee sobre a recepção crítica do filme fosse confirmada. Com o lançamento do filme, a imprensa "branca" retratou Lee como um jovem negro urbano e cheio de ódio. Com esse estereótipo, a mídia tradicional conseguiu distorcer e ignorar a complexa mediação das relações sociais de poder que o filme estabelece, reduzindo o argumento multifacetado do filme a uma exploração sensacionalista da violência. Não é preciso dizer que os eventos provaram que pessoas como Klein e Denby estavam erradas, já que o apocalipse racial previsto por conservadores, por alguns críticos, por estúdios, por distribuidores e por donos de cinema jamais ocorreu. No que tange à raça, as estratégias de Hollywood para defender as perspectivas da ordem social dominante enquanto contém os desafios de todas as outras se intensificam e operam a partir de profundas dimensões histórias e psicológicas do medo e da culpa. Por isso, qualquer filme que explora e questiona as relações de poder entre brancos e negros a partir da perspectiva contracorrente negra é automaticamente visto como uma ameaça pelos estúdios e pela mídia tradicional.

No geral, entretanto, as críticas, resenhas e publicidade de Faça a coisa certa acabaram sendo favoráveis ao filme. Lee observa que as acusações de críticos como Klein e Denby prejudicaram o potencial do filme para atrair os mais diversos espectadores nas primeiras semanas que mensuram o sucesso de um filme nas bilheterias porque "eles mantiveram muitos espectadores brancos longe dos cinemas. As pessoas decidiram que iam ver o filme em vídeo porque não queriam correr o risco de ser baleadas e esfaqueadas por uma multidão de negros enfurecidos." É irônico que todo esse frenesi midiático causado por Faça a coisa certa tenha sido vantajoso para Spike Lee. Apesar de seu considerável cachê e de ser uma celebridade influente, Lee é visto pelos executivos de Hollywood como um cineasta marginal de filmes de pequeno a médio orçamento para um nicho específico. Lee nunca teve o apoio da vasta máquina promocional e publicitária de Hollywood, reservada para filmes comerciais, especialmente para blockbusters. Ao notar sua marginalização do orçamento, presente em toda a sua carreira e ocasionada pela percepção hollywoodiana do mercado, Lee reclamou sobre a tendência da indústria de ver negros como uma "audiência monolítica" sob o comando de Hollywood, uma formação social cativa de gostos engessados, sem qualquer distinção de classe ou diferenças sociais ou regionais. Talvez Lee articule de forma mais incisiva sua preocupação quanto a sua marginalização e aos jogos da indústria do cinema em seus comentários sobre a ausência de apoio para a promoção do filme Lute pela coisa certa. Lee critica a Columbia com seu jeito franco e o vernáculo das ruas que é característico de sua assinatura cinematográfica, e isso lhe ajudou muito nos diálogos urbanos de alguns de seus melhores filmes. Ele escreve que: "tudo que o estúdio vê são pretos: diretor preto, plateia preta, gente de segunda, de segunda classe. Assim, o projeto não merece o tempo e o dinheiro deles." Lee especula que quando ele tem de promover o filme por si só para que vire um sucesso, o estúdio, "sem ter tido qualquer esforço, vai dizer que sabia que isso ia acontecer".

Para Lee, qualquer promoção e publicidade para si próprio que levasse a uma atenção da mídia — boa ou má, só não podia ser indiferente — sempre foi vista como bem-vinda: isso contribuiu para a exposição de *Faça a coisa certa* ao público, para seu posicionamento no mercado e para seu sucesso comercial. Apesar de toda a publicidade do filme e da forte presença de Lee na mídia, *Faça a coisa certa* recebeu pouco reconhecimento do alto escalão de Hollywood. Ao contrário do desejo de muitos críticos, cineastas e fãs de que o filme ganhasse o Oscar de Melhor Filme e de que Spike Lee levasse o de Melhor Diretor, a cerimônia do Oscar de 1990 deu ao filme

apenas duas indicações: Melhor Ator Coadjuvante e Melhor Roteiro Original. A cobertura pela TV ignorou o filme, que não levou para casa nenhum dos troféus. Esse menosprezo não surpreende ao se considerar as políticas de Hollywood relacionadas à diferença e às relações de poder representacionais de acordo com a norma branca dominante. Como evidência dessas políticas, o Oscar de Melhor Filme de 1989 foi dado a Conduzindo Miss Daisy (Driving Miss Daisy), e, em 1990, a Dança com lobos (Dances With Wolves), dois filmes comerciais de sucesso que representam o escopo do liberalismo estagnado e calculado de Hollywood quando lida com questões raciais na tela grande: uma variedade estreita de clichês, do filme paternalista com um sofrido serviçal negro ao faroeste revisionista com índios, que agora são mocinhos, em aliança com os brancos "agora nativos" e amigos da natureza. Os contrastes entre o retrato de Morgan Freeman de um serviçal negro idoso, humilde e resiliente em Conduzindo Miss Daisy e o retrato desafiador do jovem urbano Mookie feito por Spike Lee não poderiam ser maiores no Oscar de 1989. Para Hollywood, no entanto, a questão era simples: ganhar dinheiro para a indústria com as bilheterias de filmes de nicho era uma coisa; ser agraciado com o maior prêmio do establishment branco (seja merecido ou não) era outra bem diferente.

O despropósito da negligência a Faça a coisa certa pela indústria cinematográfica daquele ano revela uma dimensão importante do dinheiro relacionada à maneira com a qual a indústria manipula o financiamento, a produção e a promoção do que considera filmes "negros". Para um filme comercial "branco" ser considerado um sucesso, ele tem de ganhar três vezes e meia seu orçamento nas bilheterias. Filmes "negros" — por conta de seus temas relacionados à cultura popular, pela garantia da presença dos espectadores negros e pelo potencial de atrair jovens, e também porque a indústria investe tão pouco dinheiro nesses filmes comparando-se aos comerciais – geralmente ganham mais de três vezes e meia o valor de seu orçamento. Resumidamente, os filmes "negros" são baratos de produzir e quase sempre rendem dinheiro. A injustiça reside no fato de que, para serem considerados bem-sucedidos pela indústria, eles precisam ganhar muito mais dinheiro – sendo produções modestas com orçamento de publicidade apertado - do que blockbusters de grande orçamento. Apesar de ter sido rentável e popular, lucrando 27,5 milhões de dólares para um orçamento de 6,5 milhões (acima do critério das três vezes e meia), Faça a coisa certa teria de ganhar a aceitação institucional e da indústria da forma que outros filmes do circuito de arte, ou, neste caso, filmes "negros", fizeram: com o reconhecimento crítico da obra como um filme grande e memorável com o passar dos anos, ou seja, para ficarmos num termo dominante, como um "clássico". Dessa forma, *Faça a coisa certa* e Lee honram o padrão aventado pelo crítico e especialista Leo Braudy, ao observar que "o clássico cria sua plateia especial a partir do poder singular da sensibilidade criativa e pessoal do cineasta". Eu adicionaria que a persona de Spike Lee, combinada ao timing e à relevância da obra ao debate político e social no momento histórico, tiveram muito a ver com a elevação do filme à categoria de clássico.

Para ressaltar ainda mais a esquizofrenia de Hollywood - segundo a qual um filme pode ganhar dinheiro e ser um marco social e, ainda assim, estar à margem dos negócios e da agenda da indústria –, muitos críticos influentes discordaram do menosprezo da obra pelo Oscar; eles reconheceram a significância política e estética do filme e também sua popularidade. Gene Siskel, do Chicago Tribune, comparou-o a O poderoso chefão, dizendo que era "um grande filme". Já Vincent Canby, do The New York Times, disse que Lee era o "o homem mais versátil e singular desde Woody Allen". Faça a coisa certa ganhou em 1989 o prêmio de melhor filme no Los Angeles Film Critics' Association Awards, enquanto o New York Film Critics' Circle Awards deu o prêmio de melhor fotografia a Ernst R. Dickerson. Nesse mesmo ano, o filme foi indicado à Palma de Ouro em Cannes. Com o tempo, devido à relevância social e à persistência de muitas das questões do filme, e também ao acúmulo de estudos críticos e acadêmicos sobre a obra e ao reconhecimento pela crítica e pelo público como um clássico contemporâneo, Faça a coisa certa provou sua energia criativa e sua importância para as questões sociais correntes. Dez anos depois de seu lançamento, no primeiro ano em que esteve elegível para tanto, a National Film Preservation Board da Biblioteca do Congresso honrou o filme, declarando-o um tesouro nacional e colocando-o em sua prestigiosa lista de preservação, a National Film Registry.

*

O enredo de *Faça a coisa certa* é muito direto e simples. Um conjunto de personagens que vivem num bairro e que estão concentrados em um único quarteirão encenam as tensões no dia mais quente do ano, em pleno verão no Brooklyn. Tensões se acumulam, até que uma série de pequenos conflitos culmina numa explosão racial de dimensões multiculturais e consequências desastrosas. No entanto, essa trajetória linear em direção

à desordem e ao caos não esconde a complexa tessitura das relações de poder, das representações e das interações e negociações pessoais e sociais que fazem do discurso do filme algo tão poderoso, ousado, tragicômico e relevante às questões que a obra explora e que ainda estão presentes em nossas vidas. Para tecer esse complexo discurso social e político como sustentação, assim como a explosão coletiva ao fim do filme, Lee tirou inspiração da experiência diária da vida dos negros em Nova York: violência policial, discriminação racial, o processo de gentrificação no bairro, relações de gênero e familiares, tensões das políticas identitárias, imigração e as dificuldades do racismo sistêmico.

Como Lee nota em seu diário, a inspiração para o filme foi o incidente em Howard Beach ocorrido em 1986, em que um homem negro, Michael Griffiths, foi perseguido e assassinado por uma gangue de jovens brancos apenas por ter pedido informações sobre o endereço de uma pizzaria "de brancos". Mas Lee menciona mais nomes: Eleanor Bumpers, Yusuf Hawkins, Michael Stewart. Infelizmente, a lista é longa demais, porque essas ocorrências e injustiças são contínuas e permanentes, brotando na mídia eletrônica e impressa com triste regularidade. Assim, Faça a coisa certa questiona as interações — amigáveis na superfície, mas frequentemente tensas — entre uma grande variedade de personagens composta por uma mistura de raças, etnicidades e arranjos sociais diversos, que se juntam por diversos motivos naquele quarteirão, um território cultural onde predominam afro-americanos e porto-riquenhos da classe pobre e trabalhadora.

Se Spike Lee é geralmente visto como um cineasta de filmes modestos com inclinações ao cinema de arte, então produções de baixo a médio orçamento com grande elenco (podemos citar como exemplos: *Ela quer tudo* [She's Gotta Have It, 1986], *Febre da selva* [Jungle Fever, 1991], *Todos a bordo* [Get on the Bus, 1996], *Garota 6* [Girl 6, 1996] e *A hora do show* [Bamboozled, 2000]) foram o estratagema mais efetivo para que Lee ganhasse o controle criativo sobre seus roteiros, além da recompensa do sucesso financeiro e de ver seus filmes circularem pelo público. Lee, apesar de não estar satisfeito com o limite no orçamento que Hollywood impõe para cineastas negros, entendeu como maximizar sua posição, argumentando que tinha de trocar orçamentos maiores pelo "controle criativo total" em seus projetos. É por muitas razões, portanto, que *Faça a coisa certa* se destaca: sua controvérsia, sua popularidade e sua aclamação.

As longas e fatídicas 24 horas do filme abrem com um chamado pela manhã do DJ de uma estação local de rádio, Mister Señor Love Daddy (Sam Jackson). Este é um *leitmotiv* nos filmes de Lee — um chamado que evoca o último grito de Lute pela coisa certa e que também ecoa no fim de Febre da selva. O chamado carrega o sentido literal de "acordar" as personagens para as possibilidades e oportunidades do dia, mas também, em sentido figurado, de "acordá-las" para uma consciência pessoal e social superior. Enquanto as personagens de Lee despertam ensopadas de suor de seu sono desconfortável para assumir seus papéis individuais e funções sociais no quarteirão, somos apresentados as suas subjetividades e aos papéis que desempenham no mundo. Um enérgico senhor de meia-idade chamado Da Mayor (Ossie Davis), o sábio beberrão do bairro, comenta sobre o calor. Logo depois, vemos Mookie (Spike Lee) no apartamento de sua irmá, táo bem caracterizado pelo ato de contar de forma obsessiva o dinheiro economizado. Mookie então vai ao quarto da irmã Jade (Joie Lee), para acordá-la com um gracejo. Logo depois, um El Dorado 1975 estaciona em frente da "Sal's Famous Pizzeria" enquanto Sal (Danny Aiello), o dono, e seus dois filhos - o virulento e intolerante Pino (John Turturro) e o tímido porém justo Vito (Richard dson) — discutem e se preparam para abrir a pizzaria naquele dia tórrido. Então passamos para Mother Sister (Ruby Dee), a matriarca não oficial do bairro, enquanto ela se debruça na janela e conversa com Mookie sobre seus planos para aquele dia.

Conforme o dia avança, mais personagens aparecem na tela. Buggin' Out (Giancarlo Esposito), o autodenominado político do bairro, que conjuga um tipo de nacionalismo cultural militante ultrapassado que encontra pouco apoio entre os negros da área, faz uma aparição contenciosa. Seu principal parceiro de "corres" e discípulo Radio Raheem (Bill Nunn) chega à cena, uma grande jovem silencioso cuja inteira personalidade e modo de expressão surgem por meio de uma enorme máquina de som "boom box", carregada por 20 pilhas grandes, um volume lá no alto que toca sem parar o tema do filme, a música "Fight the Power", do Public Enemy. Há, então, Smiley (Roger Guenveur Smith). Deficiente e manco, Smiley patrulha o quarteirão promovendo a unidade inerente das aspirações políticas negras e vendendo um cartão-postal que mostra Malcom X e Martin Luther King sorrindo e apertando as mãos. Permanentemente instalados nos fim do quarteirão e funcionando como um coro afro-grego, que pontua a narrativa do dia com comentários irônicos, estão os desocupados "caras da quebrada" – Sweet Dick Willie (o já maduro Robin Harris), ML (Paul Benjamin) e Coconut Sid (Frankie Faison) Também desempregado e basi-

134

137

camente só dando uma volta pelo verão, vemos um grupo de adolescentes negros — Cee (Martin Lawrence), Punchy (Leonard Thomas), Ella (Christa Rivers) e Ahmad (Steve White). Além disso, somos apresentados à mãe porto-riquenha do filho criança de Mookie, Tina (Rosie Perez), que, ao longo da narrativa, constantemente requer de Mookie que ele seja um parceiro mais emocionalmente envolvido e um pai produtivo e responsável.

Também é Tina quem aponta pela primeira vez as tensões e ambiguidades multifacetadas e cheias de camada que atravessam o filme, e, mais em geral, a arte de Lee. Nos créditos de abertura do filme, o logo da produtora "40 Acres and a Mule" aparece acompanhado pelo som de um saxofone que toca o refrão do "hino nacional negro" "Lift every voice and sing". A cena e a música então subitamente cortam para Tina fazendo o que Lee descreve como um número de dança de hip-hop "vicioso", que mistura uma tensa energia erótica feminina e uma pungência masculina, conforme os títulos e os créditos iniciais surgem. Contra um fundo de fotos desgastadas que mostram a vizinhança de Bed Sty pintada pelos toldos vermelhos, marrons e amarelos que permeiam o filme, Tina circula sagazmente em várias roupas apertadas, balançando e fluindo no ritmo pulsante, conduzindo seu corpo atlético e atraente por meio de um inventário de movimentos e metáforas de boxe e hip-hop. Tina, sugestivamente, balança e requebra em uma calça justa e uma saia curta, e, então, em roupas de dança. Então ela, com desenvoltura, segue o ritmo dançando como uma sombra, disparando socos e ganchos em luvas de boxes e com shorts de seda de um lutador campeão. Na cena, as proclamações de "Fight the Power", do Public Enemy, estão a todo vapor, e o grupo exclama: "Elvis foi um racista, isso é mais do que provado. Foda-se ele, e também John Wayne!". Já no começo, portanto, estamos prontos para o combate, conforme o desafio político e estético é imediatamente posto na mesa. Esta é uma guerra cultural direta, apresentada nas gírias cruas da juventude urbana negra do hip-hop.

Além disso, o salto sônico e ideológico nestes créditos de abertura da afirmação do orgulho negro de "Lift every voice" ao passado negro, aos protestos contemporâneos para "manter a luta real" de "Fight the Power" — nos dizem muito sobre as estratégias representacionais de Lee. Porque, enquanto o diretor é o autoproclamado produto do movimento universitário negro, um homem de Moorhouse, e enquanto a sua linhagem definitivamente está assentada sobre a "elevação racial" em termos de consciência e política do passado, ainda assim sua arte reside no trepidante e sem remorsos "aqui e agora" da juventude urbana negra.

Como aponta o crítico Thomas Doherty, uma das coisas que faz de Faça a coisa certa tão potente e perturbador para as normas sociais dominantes e para as estratégias hollywoodianas de contenção racial é que o filme trata da racismo e das relações raciais "hoje", solidamente passadas no contexto urbano doméstico. Ao contrário da abordagem tímida e voltada para o passado de Hollywood, o filme não tenta curar cinematograficamente as feridas do apartheid assassino do passado do país, particularmente de seu sul, como o fazem Mississippi em chamas (Mississippi Burning, 1988), Uma história americana (The Long Walk Home, 1990) ou Fantasmas do passado (Ghosts of Mississippi, 1996), nem tenta deslocar o ônus do racismo para outro país — como, por exemplo, a África do Sul, dos casos de Assassinato sob custódia (A Dry White Season, 1989) ou mesmo Máquina mortífera 2 (Lethal Weapon 2, 1989), em que os vilões racistas são sul-africanos brancos enfrentando a dupla bi-racial de comparsas policiais interpretado por Dany Gloover e Mel Gibson. Além disso, Lee se recusa a fazer concessões fáceis aos mais antigos, como ao "Talentoso Décimo", a classe de liderança de afro-americanos no início do século XX, batizada por W. E. B. Du Bois, ou ao movimento "New Negro", que foi tão famosamente organizado a partir de debates e da literatura sobre o Renascimento do Harlem, que ainda ressoa em termos simplistas demais para estabelecer "imagens positivas" de negros, que compensem pelas caracterização equivocadas e pedestres de afro-americanos nas grandes telas de Hollywood.

Assim como o' sedutor número inicial de Tida é permeado por uma inquietante mistura de sedução feminina e ameaça masculina, assim o são os personagens e a narrativa do filme, perturbadoramente complexos, ambíguos carregados com um senso de contradição mais do que sutil. De modo significativo, o protagonista do filme, Mookie, dificilmente pode ser apresentado como alguém inspirador ou que tem uma imagem "positiva". De fato, Mookie é um intermediário insensível, um preguiçoso, um sobrevivente urbano capitalista disposto a fazer de tudo para obter lucro de todo os grupos raciais do bairro, ciente de suas armadilhas, enquanto apenas faz o trabalho necessário para seguir em frente. Limitado por uma educação secundária rudimentar, preso em um emprego sem saída como entregador da pizzaria do Sal, obcecado em fazer dinheiro vivo fora das regras e esquivando-se de sua responsabilidade como pai para o seu filho e como parceiro para Tina, Mookie mostra pouca ambição, conforme vive o dia a dia nos confins restritos de seu bairro. Em um dos reveladores gestos miméticos do filme, Tina precisa pedir pizzas que Moookie precisa entregar, apenas para fazer com que ele a visite e se relacione com ela, seja sexualmente ou de outro modo. De modo parecido, as vozes políticas de *Faça a coisa certa*, das ruidosamente abertas às sugestivamente sutis, são apresentadas em termos menos do que heróicos. Estas são as vozes de personagens complicados e com falhas, em geral mais irritantes e problemáticos do que admiráveis.

Buggin' Out, um dos principais proponentes de ações militantes diretas, aparece assim como sugere o seu apelido, "Buggin", isto é, incomodando. Ele é mais um ultrapassado e frenético agitador do que um ativista negro nobremente lutando para desmontar a supremacia branca. E enquanto Radio Raheem certamente não merece morrer por tocar o som de seu rádio alto demais, ao longo do filme, ele tem um ar intimidador perceptível. Lee constrói Raheem como alguém grande, desarticulado e intimidador. Sua falas lacônicas, assim como o hino do hip-hop "Fight the Power" que explode de seu rádio, são mais tirânicos do musicalmente persuasivos. E, enquanto a mensagem repetida de Smiley é pictorialmente óbvia (que Malcom e Martin têm táticas diferentes, mas compartilham os mesmos objetivos para as pessoas negras), o modo como ele apresenta esta mensagem é frustrantemente truncado e tornado impotente por suas deficiências físicas. Os homens das quebradas acrescentam um comentário brilhante e sardônico ao cenário do bairro e à sua política multicultural. Mas, com este comentário apresentado nas gírias obscenas e cheias de palavrões das ruas, eles aparecem, desempregados e impotentes, como os contra-exemplos fracassos ao sonho de DuBois de um "talentoso décimo" e à imagem positiva redentora da burguesia. De modo parecido, Da Mayor pensa na comunidade, é filosófico, mas ultrapassado e incorrigivelmente bêbado. E os jovens negros, que desafiam a autoridade cultural de Da Mayor e o tratam com desprezo aberto, são eles mesmos barulhentos, inexperientes, talvez inquietos pela percepção sombria de que a obsolescência de Da Mayor paira em seus horizontes. Mesmo Tina, apesar de atraente e sedutora, é ela mesma barulhenta, abusada e irritante. Como observaram alguns críticos, além de Mookie como um ponto focal, Sal é tal o personagem mais completo e simpaticamente construído personagem do conjunto de personagens de Lee. Ainda assim, Sal é o afável e às vezes contencioso, mas sempre paternal, chefe, daquilo que equivale a uma plantation da pizza, um posto colonial em território nativo. De modo importante, é Sal que, ironicamente ou não, depois de um dia de pequenas rusgas, finalmente explode, em uma fúria racista que caracteriza o clímax violento e catastrófico do filme.

Este persuasivo senso de ambiguidade também se manifesta na estrutura

138

narrativa do filme, na qual nenhum personagem, voz ou orientação social são particularmente privilegiados ou oferecem respostas finais para as contradições, assuntos e tristezas levantados pelo fluxo de vozes polifônicas do filme. De modo importante, todas estas vozes, agendas e ideologias permanecem em tensa negociação, umas em relação às outras. O insight do escritor e crítico Robert Stam de que isto compõe um tipo de "dialogismo étnico" descreve bem o tom ambíguo eas tensões não resolvidas do mundo da história de "Faça a coisa certa". Como diz Stam, todas as falas, inescapavelmente, acontecem contra o pano de de fundo de outras falas, oriundas de outras perspectivas étnicas ou sociais. A etnicidade é relacional, uma inscrição de processos comunicativos na história, porque os sujeitos existem em relações de poder. Um dos muitos momentos significativos que exemplificam estas camadas de discursos e signos ambivalentes e dialógica aparece numa cena na qual Mookie ordena à sua irmá Jade para ficar longe da pizzaria do Sal, enquanto a castiga por ser amigável demais com o dono do estabelecimento, a quem ele acusa de abertamente tentar seduzi-la. Ou, como Mookie coloca, em uma metáfora bruta: "Sal quer apenas esconder o salame dele". Mas Jade é rápida na resposta, a firmando que Mookie é bom de dar conselhos e ultimatos como "um irmão mais velho", mas péssimo no que diz respeito a exemplos pessoais. Ela deixa claro que Mookie está vivendo em seu apartamento e que dificilmente consegue pagar até mesmo a sua parte do aluguel. A discussão termina com Jade desestabilizando Mookie e finalmente declarando que ela está cansada de ajudar "um homem adulto". Como uma concessão, Mookie afirma, de modo nada convincente, de que em breve "vai se mexer". De modo significativo, eles conversam diante de um muro de tijolos, pintado com spray com uma declaração que se torna legível conforme a cena termina com a câmera lentamente indo para trás e revelando o texto: "Twana disse a verdade". Mas, no modo dialógico e no estilo do filme, ela disse mesmo? Talvez, uma leitura simplista desta vinheta fosse apoiar a posição de Mookie: que Sal está em cima e que, por justaposição, Twana Brawley, que acusou o aparato repressivo da lei de sequestro e estupro, disse a verdade. Não obstante, como Jade deixa claro, Mookie tem pouca autoridade no mundo da história de Faça a coisa certa para poder sustentar suas afirmações, sejam materiais, morais, éticas, inferidas ou de outro tipo. Além do mais, Lee constrói Mookie e Pino como sutis reflexões espelhadas na questão do romance e do separatismo, portanto vinculando as atitudes de Mookie mais proximamente às de Pino, o racista descarado, do que talvez Mookie fosse admitir na contenciosa política racial da vizinhança. De modo ilustrativo, a discussão com Jade é precedida na pizzaria por Pino e Mookie, vinculados pela câmera na altura de seus olhos, enquanto eles compartilham o mesmo olhar suspeitoso. Olhando de soslaio em cumplicidade para Sal e Jade conversando sobre uma refeição, ambos revelam um medo idêntico e visceral da miscigenação. Consequentemente, a declaração da "verdade" de Twana Brawley pichada na parede misteriosamente assume um tom distintamente relativo, tribal, e é minada pelas camadas polifônicas de signos, discursos e posições subjetivas competitivas; nem depois de uma série de processos e contra-argumentos o enigma Brawley se tornou claro no imaginário público com a passagem do tempo. Um momento similar de conflito entre palavras e signos ocorre quando Buggin' Out está na rua e faz o chamado para a inclusão de imagens negras no "Muro da Fama" de Sal: ele é visualmente contradito por um enorme outdoor que mostra um intimidador e carrancudo Mike Tyson ao fundo. Ademais, este senso de ambivalência e contradição faz uma virada linguística quando se torna claro que a compreensão de Buggin' Out do que constitui uma imagem "positiva" é rudimentar e irônica, no melhor dos casos, enquanto ele enfaticamente declara para Jade que quer ver algumas "porras de quadros de negros na parede".

Outro modo de se compreender as ambiguidades e tensões que permeiam a maioria dos filmes e personagens de Lee, especialmente de Faça a coisa certa, é ver o trabalho do diretor geracionalmente, no contexto de uma consciência, de uma linguagem e de um estilo de uma "nova negritude" que surgia na cena conforme abaixava a poeira do movimento pelos Direitos Civis e a militância política e cultural Black Power que se seguiu rapidamente a ela. Afro-americanos amadurecendo do final dos anos 1970 em diante, pós-Direitos Civis, se viram na situação paradoxal de se aproveitar dos ganhos institucionais da luta negra precedente, vantagens que beneficiaram principalmente a classe média negra, oferecendo coisas como mais acesso a universidades, melhor moradia, empregos administrativos de nível intermediário e cargos políticos que resultaram dos desiguais e relutantes esforços de integração social do país. Simultaneamente a estes novos espaços de abertura e possibilidade, estes "novos negros" enfrentaram uma rearticulação e uma retração do conservadorismo, do privilégio e do mais descarado racismo branco, com todos eles sutilmente articulados em níveis discursivos, políticos e sistêmicos. Das afirmações explícitas da inferioridade intelectual negra em The Bell Curve (1994), livro de Charles Murray, às políticas retrógradas de Reagan e de Bush (1980-1992), destinadas a atacar as ações afirmativas e desfazer assistências governamentais ao progresso social negro e ao bem estar social em geral; do crescimento do complexo prisional-institucional, levando a um exponecial crescimento da população carcerária negra, as atitudes brancas começaram a cada vez mais endurecer contra progressos adicionais da população de minoria negra e não branca em geral, contra o racismo sistêmico entranhado. Ao fim dos anos 1980, a imagem predominante da população negra reativa era a "rainha do bem estar", ou o criminoso das quebradas, ou o infame garoto propaganda da campanha de Bush no final da década, o criminoso negro Willie Horton.

A identidade negra pós-direitos civis foi ademais delineada por sua próprias correntes de consciência, mudança e heterogeneidade, conforme os modos possíveis para "ser negro" se multiplicaram, com uma crescente integração social e várias "diferenças" em relação à formação da negritude (gay, lésbica, cor, classe, gênero, bi-racial, deficiente, etc) que começaram a emergir. E, como apresentado em filmes de blaxploitation como Superfly (1972) e The Mack (1973) ou o mais socialmente redentor Willie Dynamite (1974), com seus heróis narcisistas, traficantes de cocaína ou cafetões, os anos 1970 revelaram uma mudança distinta na consciência e estilo da juventude urbana negra, distantes da solidariedade Black Power dos anos 1960, baseado no "nós", rumo a um crescente individualismo e uma geração baseada no "eu". Nathan McCall descreve esta mudança de paradigma em detalhes culturais expressivos em seu romance de formação autobiográfico negro Makes Me Wanna Holler (1994), observando que "praticamente do dia para a noite, os irmãos mudaram do estilo do Black Oower para o do bufão gangster. De repente, gatas que usavam penteados afro enormes passaram a calçar sapatos plataforma e a vestir roupas de veludo".

Tristemente, esta mudança da luta política coletiva, com sua demanda por justiça social e transformação, em direção ao foco individualista no interesse próprio material, teve consequências duras para as comunidades negras urbanas americanas. O advento de oportunidades melhores de emprego e de bairros mais integrados com escolas melhores permitiu a profissionais e à classe média negras se mudarem rapidamente dos distritos suburbanos das cidades, que então se tornaram guetos pós-industriais segregados não apenas por raça, mas também por classe. Ainda assim, como Faça a coisa certa e outros filmes como o ricamente detalhado I like it like that (1994), de Darnell Martin, estes bairros urbanos ainda mantiveram um forte sentido de comunidade e cultura. Não obstante, eles ofereciam poucas oportunidades ou mobilidade para negros de e latinos de classes baixas, deixados para trás e circunscritos a eles. Pior ainda, tomados por um desemprego pós-industrial e escolas estaduais inferiores e decrépitas,

estas cidades suburbanas, lotadas de gente, também eram inundadas por crack, por bebida forte e por armas ilegais e baratas, tudo contribuindo para resultados catastróficos. Os diagnósticos socialmente violentos e clássicos de *Os donos da rua* (Boyz N the Hood, 1991) e de *Perigo para a sociedade* vivamente representam as vidas presas, a violência endêmica da juventude e as taxas altíssimas de homicídio deste terreno suburbano devastado. O que uma vez tinham sido comunidades negras integrais agora eram cada vez mais uma paisagem fragmentada, distópica e perigosa, permeada por gangues, por pontos de venda de droga e por trechos específicos onde não se podia atirar. Ou, como um policial branco na própria incursão de Lee na seara do gênero "garoto do bairro", *Irmãos de sangue* (Clockers, 1995), friamente analisa, a impotência econômica e política, somada aos homicídios e às drogas, tinham transformado o que já tinham sido comunidades vibrantes em "fornos que limpavam a si mesmos".

Estas mudanças nos modos como os negros olham para a identidade e a comunidade foram encorajados por abordagens da mídia dominante que priorizavam menos as lideranças públicas e políticas negras e mais a commodificação e o engrandecimento de negros como superestrelas do entretenimento e dos esportes. Depois de alguns eventos de partir o coração, como a destruição dos Panteras Negras pelo Estado nos anos 1970, ou o colapso da Coalizão Rainbow, em seguida à Convenção Nacional Democrática em 1988, um vasto leque de esperanças negras para o poder político organizado e nacional e para a igualdade econômica foram praticamente extintos. Em um ato dúbio de compensação e de cooptação estratégica, afro-americanos começaram a aparecer cada vez maiores nas telas da nação, como supercelebridades, superatletas e supercriminosos. E, às vezes, estas personas estelares cobriam todo o espectro de personalidades midiáticas em uma só carreira. Os casos de O.J. Simpson ou Sean "Puffy" Combs vêm à mente a este respeito. Incidentalmente, estes "julgamentos-espetáculos" se transformaram em bonanças para a mídia. Na competição para o poder como mediado por meio das imagens de circulação de massa, a liderança política e intelectual afro-americana foi preterida e substituída pela promoção e manipulação simbólica de ícones negros populares. E, enquanto a classe média negra proporcionalmente pequena se expandiu, a grande massa de pessoas negros fez pouco, se qualquer, progresso material e social desde o fim dos anos 1960. Todas estas "notícias ruins" são particularmente mordazes e irônicas, especialmente quando o historiador Thomas C. Holt observa que "figuras afro-americanas no mundo dos esportes e da cultura constituem uma espécie de sinédoque para os EUA".

Ademais, o muitas vezes citado conceito de W.E.B. Dubois para a problemática "linha racial" do século XX agora se tornou uma formulação com mais camadas e facetas, talvez melhor descrita como o problema do século XXI de uma "linha da diferença". De fato, outra consequência da luta e dos ganhos do Movimento dos Direitos Civis e a revelação de suas estratégias, combinadas às energias cultural e politicamente insurgentes dos anos 1960, foi que muitas das formações e movimentos sociais da época, como os chicanos, os asiáticos americanos, os nativo-americanos, as feministas, os hippies, as lésbicas, os gays e a Nova Esquerda estudantil forjaram identidades cada vez mais ativistas que se juntaram no trabalho de desafiar e desestabilizar o poder hegemônico da norma branca dominante. Todas estas correntes de mudança social e cultural, tomadas em conjunto com um crescente fluxo de imigrantes não brancos rumo aos EUA, que começou nos anos 1980, levou ao crescimento de um modelo multicultural de relações raciais que gradualmente deslocou o modelo do binário tradicional "negro X branco". Os "novos negros", portanto, ao menos 25 anos atrás do levante da geração dos Direitos Civis e do Black Power, começaram a se encontrar crescentemente posicionados em uma rede de relações divididas e sobrepostas, com um conjunto de "outras" identidades, formações e movimentos que lutavam por reconhecimento, justiça social ou meramente uma fatia mais justa e ampla da torta do establishment.

Surfando na crista da "nova onda cinema do cinema negro", em seu meio escolhido e próprio estilo prolífico, Spike Lee respondeu às complexas influências superdeterminantes — materiais, culturais e políticas — que moldaram a sua geração. Ele conseguiu adquirir orçamentos cada vez maiores do sistema de Hollywood, enquanto mantinha todo o controle sobre "o corte final" do roteiro de seus filmes e evitava os compromissos de ter que jogar para uma plateia mista (leia-se branca). Em um estilo autoral negro reminiscente dos cineastas pioneiros Oscar Micheaux e Spencer Williams, Lee conseguiu fazer filmes de ficção sobre a vida negra de uma perspectiva negra, mas com a novidade de que seus filmes não podem ser descritas pelo termo limitado "filmes de raça", como eles circulam por espaços amplos e populares e alcançam uma audiência geral. Lee liderou a onda com construções de ponta e articulações da "nova negritude", e sua firme e nuançada revelação do "mundo urbano negro" da América. Portanto, Spike Lee engenhosamente expande a complexidade de sua abordagem sobre a política racial urbana e cultural, assim como as crescentes tensões que assombram o longo e quente dia em Faça a coisa certa, em uma série de vinhetas, cenas e momentos emblemáticos. No começo, depois da alegórica ligação para des-

142 143

pertar de Mister Senor Love Daddy e do anúncio da cor do dia - negro -, Lee volta-se para um plano médio, inclinado para cima, de Smiley diante de uma enorme fachada da próspera Igreja Batista "Yes Jesus", que ocupa toda a tela. Smiley lá fica barbudo, com os braços estendidos, como um apóstolo, e simultaneamente "quadrado", em roupas simples (uma camisa de mangas compridas, uma esquisitice para o dia mais quente do ano), com um obsoleto objeto de lixo consumista, uma mistura de uma câmera e rádio de plástico, pendurado sobre o seu pescoço. Como ele faz ao longo do filme, ele carrega um conjunto de cartões postais que mostram "Malcolm e Martin" rindo e apertando as mãos, sobre o qual ele aponta com um marcador mágico, como se desse uma aula, ou, mais apropriadamente, professasse a Bíblia. Aqui, como Lee faz com vários personagens em diversas cenas, o pronunciamento de Smiley é mais teatral e encenado do que o realismo cinemático neutralizado do "estilo invisível" de Hollywood. Ao contrário dele, a cena tem um momento brechtiano de "distanciamento" ou de "alienação", pelo qual a obra de arte simultaneamente revela seus próprios processos de produção, junto à construção social da "verdade". Smiley fala diretamente para a câmera e para o público, de modo que nós por um momento quebramos com a realidade da história e prestamos atenção especial em suas palavras. Dito em frente a uma igreja estabelecida, evocando Malcom e Martin, o discurso de Smiley conjura as instituições, líderes, lutas e esperanças do passado dos Direitos Civis e do Black Power.

Mas a versão de Lee deste passado é ela mesma sutilmente distanciada e também "transgressiva". Smiley tartamudeia terrivelmente, proferindo um relato frustrante, bagunçado, quase não inteligível sobre Malcom e Martin, enquanto discorre sobre as táticas, tenta estabelecer uma unidade e concorda sobre a necessidade de continuar a luta. O significado político da cena, um tributo ao passado e a seus heróis caídos, enquanto óbvio por suas referências visuais, é desconfortavelmente estático, como se a mensagem tivesse sido corroída pelo tempo e, além disso, pelas preocupações cotidianas da vida urbana negra contemporânea. Um aspecto importante é que o solilóquio torturado e incompreensível de Smiley termina bruscamente na palavra "ódio", cuspida rapidamente, que, a partir daí, se torna um refrão temático que o filme pega, discute, analisa e pronuncia ou performatiza por meio de vários personagens. A cena de Smiley na igreja nos apresenta com um nobre conto, rico em ideias e sentimentos históricos, mas ainda assim congelado no tempo e contado imperfeitamente pelo idiota e/ou santo da cidade.

Então, pode-se perguntar: o que fazer destas tensões e assuntos que empesteiam a juventude contemporânea negra e o bairro urbano? Um momento revelador antecipando a direção das crescentes agravações do dia, e exibindo um curioso mix de política urbana para a juventude, de nomes de marca e de teatro de rua, ocorre quando um jovem profissional urbano branco, Clifton (John Savage, que há pouco comprou uma casa de pedras marrons no quarteirão), acidentalmente esbarra em Buggin' Out, sujando os tênis novos dele. Furioso, e zombado pelo quarteto de adolescentes da região, Buggin' Out, verdadeiro ao seu nome, se confronta aos berros com o que percebe ser um intruso "yuppie", enquanto a cena começa a ganhar ares de uma dramática briga estudantil. Para grande diversão de um público que se reúne para assistir, Buggin' exige e consegue um fraco pedido de licença de Clifton. Mas o incidente cresce, porque esta é só a porta de entrada para uma variedade de assuntos subjacentes, de ressentimentos fervorosos e só ocultos pela metade, em ambos os lados da disputa racial e de classe. Inspirado pelos estragos feitos em seu "Air Jordan", que todos ali sabem custar US\$ 100, Buggin' ridiculariza Clifton pela fraqueza de seu pedido de desculpas e, a partir daí, começa uma litania poética de questões, críticas e insultos. Bruscamente elucidando cada um dos muitos assuntos sociais que incomodam a vizinhança, Buggin' finalmente exclama: "Por que você viver em um bairro negro? Gentrificação filha da puta". A resposta de Clifton é igualmente um reflexo e unidimensional, e ele solta o clichê de que "ele se comporta sob o pressuposto de que este é um país livre e cada um pode morar onde quiser".

É claro que esta afirmação esconde a cor da pele e o privilégio que determinam se Clifton pode mesmo viver, como ele diz, "onde ele quiser". O argumento do "país livre" de Clifton também carrega o pressuposto de que a desigualdade social, agora, é uma questão de "escolha", e isto ressoa com a frase com que Sal termina a sua conversa quando ele compartilha o conselho filosófico "esta é a América". Ao longo do filme, a maioria dos personagens de Lee joga com os clichês impensados que moldam, simplificam e distorcem muito de nosso pensamento sobre a raça e a diferença. Verbal e visualmente, o confronto entre Clifton e Bugg' Out é o primeiro de uma série ao longo do dia — incidentes pequenos, com os quais Lee ilustra a diversa batalha comunal entre estereótipos, agendas de grupo, espaço urbano, linguagem e signos de produtos mercadológicos.

A este respeito, *Faça a coisa certa* não poderia ter mais agudamente traçado o contraste político, cultural e material entre os dois personagens,

com Buggin' Out — um jovem negro urbano, morando de aluguel, vestido na moda do hip-hop da época — vendo-se diante de Clifton, um profissional branco urbano, proprietário de um imóvel, em Larry Bird's green, No. 33, Celtics jersey. Clifton está suado do exercício, mas emocionalmente tranquilo, enquanto Buggin' Out está visualmente tranquilão, na moda com seu corte de cabelo de hip-hop e roupas de jogar basquete no verão, mas está irritado e agitado. Ao casar um complexo tipo de nacionalismo cultural complexo, baseado no hip hop, do final dos anos 1980, Buggin' Out claramente não é representado como um admirável defensor de uma causa ou um filósofo. Antes disso, ele é um personagem duvidoso e visto com olhares de "oh não" pelas redondezas. Buggin' Out é um provocador e agitador, mais interessado na moda de um "b-boy", na excitação dos blefes e gestos que solta, do que no compromisso social profundo ou na ação social efetiva. Ainda no drama do confronto, Buggin' Out não quer entrar numa briga de socos, para o entretenimento da vizinhança. Então ele arruma para si uma saída, gritando, enquanto Clifton retrocede, que o adversário é sortudo porque se deparou com "um negro com o coração amoroso. Da próxima vez que me vir, atravesse a rua rápido". Mesmo assim, questões de raça, classe e gentrificação formam só um aspecto deste conflito. Neste sentido, alguém vê uma política mais antiga e um conjunto de relações de poder expressas por meio do nome de várias marcas e formas de consumo, seja por meio de barganhas por casas de tijolos em subúrbios decadentes, ou ficando furioso porque alguém sujou um "Air Jordan" de US\$ 100. Ainda assim, Clifton e Buggin' Out baseiam suas posições em retórica política, Clifton com as proclamações sobre "o país livre", e Buggin' Out com exortações para que a juventude do bairro "permaneça negra". O conflito termina com Buggin' Out dizendo para Clifton "voltar para Massachusetts", e Clifton respondendo enfaticamente que ele "nasceu no Brooklyn". Neste momento, a multidão reunida joga os braços para o alto e brada com desprezo.

E assim o dia quente avança, feito por séries crescentes de cenas que interrogam vários aspectos de poder, raça, racismo e gênero e as negociações e conflitos diários do bairro. Alguns destes tableaux, momentos e cenas reveladores podem ser breves, e mesmo assim poderosos, como uma troca de olhares. Este é o caso de quando dois policiais em patrulha passam e trocam olhares de desprezo mútuo com os caras da quebrada. Morando fora da comunidade, estes policiais brancos da classe trabalhadora só veem a superfície, a ameaça estereotípica de "suspeitos" negros desocupados. Com os olhares espelhados que desafiadoramente retornam o olhar, o que os homens das quebradas veem são policiais racistas, intimidadores, fazen-

do suas vidas como um exército estatal que ocupa um bairro não branco. É um momento tenso, no qual ambos os grupos chegam à mesma conclusão, murmurando a mesma fala de passagem: "que desperdício". É claro que o desperdício desta cena fugaz é dialógico e multivalente. Porque ele tece comentários sobre o "desperdício" da desocupação econômica, o "desperdício" de um presunçoso sentido de preconceito e, de modo geral, o "desperdício" social de usar bodes expiatórios e alimentar suspeitas mútuas. Em outras cenas, o conflito de diferenças é linguístico e sempre cultural. Quando Radio Raheem ou Da Mayor confrontam os donos coreanos da loja de conveniências (Steve Park e GInny Yang) sobre pilhas ou cervejas, estas trocas são utilitárias e comerciais, mas apresentam a linguagem crua e as tensões subjacentes no bairro. Sem ser ele próprio o personagem com o inglês mais desenvolto, Radio Raheem ironicamente ataca os comerciantes coreanos por sua dicção: "Vinte pilhas grandes, filho da puta... Aprenda inglês, primeiro". Mais uma vez, Lee emprega o efeito espelho, pelo qual personalidades, etnicidades, grupos sociais e gerações tendem a espelhar as percepções, suspeitas e hostilidades de seus opostos. Visto de outra maneira, o espelhamento é o medo subliminar que motiva o rompante raivoso de Ahmad, do quarteto de adolescentes, quando ele castiga Da Mayor por ser "um bêbado inútil", que não merece o respeito que ele recebe como o mais velho da comunidade, o "di Maior" do bairro. Para além da divisão geracional, o que Ahmad vê é um pouco de mais, uma visão do excesso do seu futuro pós-industrial, sem saída, jazendo personificado no espectro de Da Mayor, cansado, maltrapilho e bêbado.

Lee descreve melhor os sentimentos internos, os medos e a alienação da juventude urbana negra de *Faça a coisa certa* no seu diário de produção, quando escreve que Mookie e seus contemporâneos "vivem para o momento presente, porque não há nada que sintam que podem fazer sobre o futuro. O que no fundo estou falando é de um sentido de desamparo, de impotência, de que quem você é e o efeito que você pode ter sobre as coisas é absolutamente nenhum, nulo, porra nenhuma, nada". Ao fazer espelhamentos, Lee estende este sentimento ambiente de "porra nenhuma, nada", para os filhos de Sal, Pino e Vito, porque não importam os sentimentos que os personagens do filme ocupam a respeito de raça (talvez à exceção de Clifton), todos eles estão presos mutuamente na jaula de vidro de classe. E assim Lee alimenta as tensões sutilmente crescentes do dia.

146 147



SPIKE LEE: I DOS DOIS LADOS DA RUA

JONATHAN ROSENBAUM

ão posso dizer que sou um fã de Spike Lee pouco qualificado. Seu charme para a publicidade tem sido mais apreciado do que seus talentos como escritor, diretor e ator, e o fato de que ele permanece mais conhecido para o grande público pelos seus comerciais de TV do que por *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986) ou *Lute pela coisa certa* (School Daze, 1988) sugere uma aptidão para trabalhar "dos dois lados da rua" que torna mais difícil acessar sua obra. O fato de que ele seja um cineasta negro com dois filmes com elencos inteiramente negros sem dúvida o tornou supervalorizado em alguns círculos e igualmente subvalorizado e incompreendido em outros.

Ela quer tudo, filmado em apenas 12 dias com um orçamento de 175 mil dólares, teve algumas virtudes genuínas – protagonistas simpáticos, diálogo enérgico e a fotografia impressionante e em preto e branco de Ernest Dickinson. Mas o conceito de uma personagem lésbica predatória chamada Opa Gilstrap (Raye Dowell) era gratuitamente cruel, e a trama de pouca substância e com personagens pouco profundos davam um tom superficial que tornavam o filme pouco memorável.

Lute pela coisa certa foi muito mais ambicioso: ele abordava um assunto maior (as desavenças políticas e as distinções entre castas em uma universidade negra de Atlanta) e era esteticamente audacioso, tentando emoldurar o tema dentro do contexto de uma comédia musical. Mas mesmo aqui era im-

Publicado originalmente no jornal Chicago Reader, dia 30 de junho de 1989.
 Tradução de Jaiê Saavedra.
 Disponível online em: https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/08/spike-lee-sees-it-all/

possível não observar as discrepâncias entre os corajosos objetivos do filme e o que de fato ele conseguiu realizar. Apesar do material ser incontestavelmente relevante, era preciso tolerar os números musicais pouco amarrados e a continuidade duvidosa, guiados por um roteiro pouco seguro e instável.

Nenhum desses filmes realmente nos prepara para o salto quântico realizado em Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989), facilmente o melhor filme americano lançado até o momento neste ano. É virtualmente o único lançamento do verão que dá ao seu público a honra de poder pensar – sem em nenhum momento deixar de entreter e iluminar o espectador. Se, a grosso modo, Ela quer tudo sacrificava conteúdo em prol de estilo e Lute pela coisa certa sacrificava estilo em prol de conteúdo, aqui, em Faça a coisa certa, estilo e conteúdo caminham lado a lado sem nenhum esforço aparente.

Restringindo sua ação para um verão quente em um único quarteirão – na Avenida Stuyvesant, entre as ruas Lexington e Quincy na Bedford-Stuyvesant, no Brooklyn –, o filme é antes de mais nada bem-sucedido no mesmo equilíbrio entre múltiplos personagens que Lee tentou em seus dois filmes anteriores; ele agora utiliza seus atores com a habilidade de um diretor experiente. O filme também é um complexo e multifacetado manifesto sobre racismo, sem o moralismo ou a condescendência de um filme como *Mississipi em chamas* (Mississipi Burning, 1988). É um filme com a sabedoria das ruas, sem heróis ou vilões e que consegue olhar para o processo social com uma grande dose de inteligência e compreensão.

A apresentação dialética da vizinhança é um ponto crucial para o sucesso do filme, que se recusa a limitar seu ponto de vista ao de apenas um personagem específico. O personagem que Spike Lee encarna, um entregador de pizza chamado Mookie, é mais central do que seus personagens em *Ela quer tudo* e *Lute pela coisa certa*. Mas o ponto de vista de Mookie não é o do filme – o ponto principal do filme é que "fazer a coisa certa" significa algo diferente para cada personagem. Como o personagem Half-Pint em *Lute pela coisa certa*, Mookie se encontra literalmente no cruzamento entre os grandes conflitos do filme; como o próprio Spike Lee, ele trabalha dos dois lados da rua – encarnando, portanto, o princípio dialético citado. Mas mesmo isso não faz com que ele, de forma alguma, represente o ponto de vista principal do filme.

O filme como um todo cataloga habilmente o acúmulo de pequenos incidentes raciais que eventualmente explodem de forma violenta – uma

sucessão aparentemente randômica de eventos que na realidade é cuidadosamente construída. Os três personagens negros que têm os principais papéis na precipitação do conflito – Buggin' Out (Giancarlo Esposito), Radio Raheem (Bill Nunn) e Smiley (Roger Guenveus Smith) são párias da comunidade negra. Cada um deles tem algum questionamento minimamente legítimo, e cada um deles foi de alguma forma prejudicado por Sal (Danny Aiello), o dono da pizzaria local, por seu filho racista, ou por ambos. Mas parte do brilhantismo do roteiro de Lee é que não há como resumir os fatos que escalam e resultam na violência final sem ter que contar praticamente tudo que acontece no filme.

O fato de que Faça a coisa certa não é, estritamente falando, um filme realístico, é igualmente importante para sua estratégia. Spike Lee claramente conhece seus vizinhos e sua área como a palma de sua mão, e muitos dos personagens do bairro parecem ter sido diretamente tirados de sua vida - como o gago Smiley, o trio que senta na calçada o dia inteiro comentando a vida que passa ao seu redor (Robin Harris, Frankie Nelson e Paul Benjamin) e a dupla de espectadores mais velhos, O Prefeito (Ossie Davis) e a Mother Sister (Ruby Dee). Lee interpreta esse seu conhecimento se valendo de uma variedade de convenções do cinema; seu retrato de uma vizinhança étnica é extremamente funcional para o desenho do filme, mas sem nunca se tornar exaustivo. Um dos momentos mais gritantes de distanciamento do realismo ocorre durante um movimento panorâmico por manchetes de jornal. É até plausível que o New York Times, se referindo ao calor, proclame "Ufa!" em uma de suas manchetes, mas outra como "Sim, está quente e cheio de assaltos e você está ficando louco" é uma ideia que provavelmente pertence mais ao reino dos desenhos animados de Tex Avery.

Alguns críticos já comentaram que não há drogas ou alusões a drogas no filme. Também não existiam nos filmes anteriores do diretor: Ela quer tudo até incluía uma cartela nos seus créditos finais: "Este filme não contém penteados estilo "jerri curl"! E não tem drogas!". Lee, acertadamente, já comentou que ninguém pensaria em criticar um filme passado em Wall Street por excluir drogas: nossas demandas habituais por "realismo" frequentemente não utilizam os mesmo padrões e são imbuídas de preconceitos, segundo o diretor. (Vale comentar que a equipe de filmagem de Faça a coisa certa conseguiu fechar as casas de crack do quarteirão durante as oito semanas de filmagem. Mesmo assim, como alguns residentes locais sugerem no excelente documentário Filmando 'Faça a coisa certa' (Making 'Do the Right Thing', 1989), não há motivos para presumir que

os traficantes não tenham retornado logo após o término das filmagens.

A construção não realista e dialética do filme são observáveis logo no início. O filme começa com Tina (Rosie Perez), uma das protagonistas, dançando ao som de "Fight the Power", do Public Enemy, em um palco que é claramente uma versão cenográfica da locação real do filme. Tina está primeiro vestida como uma boxeadora, depois usando um vestido vermelho, e depois um *jeans* azul. A irrealidade gritante aqui, que permanece um ponto de referência implícito ao longo do filme, de forma alguma prejudica a super-realidade do tema; é apenas uma sugestão de que o espectador está sendo solicitado a assumir uma postura analítica e emocional em relação ao que está ocorrendo.

Isso é igualmente verdade para a conclusão dialética do filme. Ele termina com duas citações pertinentes em cartelas - uma de Martin Luther King sobre a impraticalidade e imoralidade da violência, e outra de Malcolm X sobre a praticalidade e inteligência da defesa pessoal - seguidas por uma foto dos dois líderes negros juntos, fato que anteriormente é abordado dentro da trama do filme. Seria muito simples dizer apenas que Tina, com suas luvas de boxe no início, remete a Malcolm X, enquanto sua dança menos combativa em uma roupa típica de classe média remete a Martin Luther King. Mas o simbolismo por trás dessa dialética não deve ser desconsiderado. Em seu vestido vermelho e jeans, Tina lembra Jade, a irmá de Mookie (interpretada por Joie Lee, irmá do cineasta). Jade navega pela vizinhança: é respeitada, tratada como uma rainha por Sal em sua pizzaria, e mais próxima à classe média do que qualquer outro personagem negro. Já Tina, que é a namorada porto-riquenha de Mookie e a mãe de seu filho Hector, é uma representante da classe trabalhadora, furiosa e volátil, e ainda mais distante de uma assimilação pela classe média do que o próprio Mookie. Parte da densidade do filme é resultado de sua percepção e simpatia pelos dois lados dessa dialética - nunca fazendo uma escolha entre classes ou entre King e Malcolm, mas entendendo e apreciando o que todos têm a dizer.

Existem variações na lógica desses contrastes que podem ser vistas e sentidas ao longo do filme. Sal tem dois filhos que trabalham com ele na pizzaria: Pino (John Turturro) é ácido e racista, e Vito (Richard Edson) é doce e tolerante; juntos eles sugerem os dois lados da personalidade de seu pai. As duas lojas da área, exatamente opostas uma à outra, são voltadas para os públicos negros e hispânicos e não são gerenciadas nem por negros e nem por hispânicos: Sal é ítalo-americano e a loja de conveniências

na frente é de um coreano. Um dos grandes pontos de disputa, uma reclamação de Buggin' Out que eventualmente leva à violência, é que o Hall da Fama do Sal – uma galeria de fotografias de ítalo-americanos famosos na parede de sua pizzaria – não inclui nenhum negro. O DJ local, Mister Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson, aqui ainda creditado como "Sam Jackson"), em certo momento oferece seu próprio Hall da Fama em seu programa de rádio - uma extensa e reverencial lista de músicos e cantores negros famosos – apesar da conexão entre este Hall da Fama e o de Sal não ser explícita.

O status e o comportamento de personagens individuais também se alteram dialeticamente. O Prefeito inicialmente parece ser a figura menos respeitada da comunidade negra – ele é um alcoólatra tratado afetuosamente pelo filme, assim como Alan Hale no filme Uma loira com açúcar (The Strawberry Blonde, 1941). Mas O Prefeito acaba salvando a vida de uma criança de 10 anos que quase é atropelada, e ele gradualmente emerge como uma espécie de guru e patriarca da comunidade. Sua relação romântica com a Mother Sister também passeia por um espectro semelhante de ambiguidade. Dois policiais brancos que são brutais e agressivos com negros da comunidade local durante o filme também são notados como tendo sido tolerantes e cuidadosos em um incidente racial anterior.

Karl Marx disse certa vez que "Hegel comenta em algum lugar que todos os fatos e personagens de grande importância na história do mundo ocorrem duas vezes. Ele esqueceu de dizer: na primeira vez como tragédia, na segunda como farsa". Um dos princípios estruturais mais inteligentes de Faça a coisa certa (que faz com que a plateia pense que está assistindo a uma comédia simplória, dando uma força maior ainda ao cataclismo que se apresenta ao final) é inverter a fórmula dialética de Marx, dando às figuras que surgem inicialmente como farsa uma nova função, agora trágica.

O ponto principal de toda essa dualidade é que, ao tentar compreender os eventos do dia, Lee não escolhe um lado – e também não nos pede para escolher. Isso não significa que ele trate Pino e Mookie, por exemplo, com a mesma simpatia, mas significa que ele vê ambos de forma clara e objetiva. "Car Wash: onde acontece de tudo (Car Wash, 1976), um filme mais leve e composto por um elenco inteiramente negro, reduzia seus poucos personagens brancos a estereótipos satíricos e afetuosos, sutilmente revertendo a abordagem racial que é habitualmente promovida por Hollywood. Faça a coisa certa evita estereótipos raciais e é generoso o suficiente para dar voz a todos os personagens, sem nunca perder de vista suas eventuais limita-

ções. (Ironicamente, Sal é, de certa forma, o personagem mais complexo do filme; se Danny Aiello já teve uma performance melhor, eu nunca vi).

De uma forma bem diferente de outro filme com um grande elenco como **Nashville**, (1975) – que a cantora Brenda Lee astutamente descreve como "uma colagem dialética de não realidade" – o filme de Spike Lee elimina o ridículo trazido pela condescendência de um certo vocabulário que ele evita. **Nashville** buscava uma "verdade" que estaria presente em todos os aspectos de sua visão pluralística e a representava através da bandeira dos Estados Unidos. O filme mostrava a bandeira em sua cena final como se fosse uma espécie de garantia de alguma importância cósmica. A imagem equivalente em **Faça a coisa certa** é a fotografia de Malcolm X e Martin Luther King, e Spike Lee não a utiliza como uma cena final, e sim como um ponto dialético inicial, ou um ponto de partida. A última vez que vemos a fotografia é na história, logo após Smiley a colar na parede da pizzaria em chamas. Quando ela aparece novamente após as cartelas com citações, ela se torna um poderoso emblema do futuro e também do passado.

Dialéticas formais podem ser observadas na forma em que Spike Lee lida com o enquadramento, os movimentos de câmera e a edição. Uma majestosa cena de grua que sai da janela da estação de rádio de Mister Señor Love Daddy, cuja narração se esparrama pela comunidade como um coral grego, ajuda a enfatizar a forma como suas mensagens se conectam com o mundo exterior. Em contraste a isso, uma rápida e cômica sucessão de *closes* mostrando diversos personagens gritando insultos raciais e étnicos diretamente para a câmera, orquestrados como uma peça musical, abruptamente divide a comunidade em uma coleção de unidades isoladas. Essa sequência é uma breve fantasia – todos os personagens estão enquadrados em locações separadas, falando para a câmera, pouco tempo depois de terem sido vistos em seus contextos sociais – e a edição em *stacatto* ajuda a ressaltar a comicidade de suas semelhanças e também suas condições de isolamento.

Em outro momento, Lee faz uma distinção aguda entre confrontamentos sociais que são captados por uma câmera em movimento e pela edição entre ângulos reversos. Radio Raheem, que caminha pelo filme com seu soco inglês – um escrito "amor" e o outro "ódio", em uma homenagem ao filme *O mensageiro do diabo* (Night of the Hunter, 1955), que mostra o monólogo de Robert Mitchum sobre as duas palavras tatuadas em seus punhos –, repetidamente toca "Fight the Power" em seu equipamento de som. Em um dado momento, ele encontra um grupo de hispânicos tocando música latina em

outro rádio. Há um duelo entre os dois tipos de música à medida em que os dois volumes são aumentados nos rádios, mas o momento de tensão é resolvido quando Raheem decide ir embora. Ao fazer uma panorâmica entre os dois rádios e seus donos durante o "confronto", Lee envolve o incidente inteiro em uma tomada única, sugerindo que, apesar das diferenças entre Radio Raheem e os hispânicos, eles ainda coexistem em um mesmo universo. E, durante o incidente racial do clímax, Mookie é chamado à ação por vários amigos que falam diretamente para um único movimento de câmera, em um plano que lembra as entrevistas de TV dos soldados em *Nascido para matar* (Full Metal Jacket, 1987). Esses dois exemplos, assim como o do movimento da grua saindo da estação de rádio para a rua, sugerem que o movimento de câmera neste filme delineia um fluxo de comunicação não rompido.

Mas quando os confrontos se tornam raciais, ao invés de culturais ou ideológicos, Lee corta os planos entre um protagonista e outro, isolando-os em planos e enquadramentos separados. No clímax com Radio Raheem, ele enquadra os diferentes antagonistas em ângulos oblíquos, criando uma sensação de desequilíbrio espacial que implica não uma dialética, mas um abismo, uma inclinação para um precipício para onde todos os lados estão escorregando – mesmo vindo de direções diferentes.

Nenhum aspecto dos movimentos de estilo de Lee é esquemático ou forçado; a maior parte desses movimentos são tão bem integrados com as formas narrativas das cenas isoladas que é necessária uma observação mais insistente para removê-las de seus contextos. Os únicos momentos mais confusos ou truncados do filme derivam da trilha incessante composta pelo pai do cineasta, Bill Lee. O problema não é exatamente a música em si, e sim as funções redundantes que ela cumpre (e isso também ocorre em *Lute pela coisa certa*, também com a trilha onipresente de Bill Lee). Ossie Davis e Ruby Dee apenas conversando em uma escada são suficientemente impressionantes sem cordas de violino hollywoodianas. Da mesma forma, a trilha sonora que permeia o diálogo final entre Mookie e Sal consegue ser ainda mais gratuita.

Ressaltada essa única falha, *Faça a coisa certa* não apresenta mais nenhum passo em falso, apesar da narrativa mostrada pelo filme parecer um acúmulo de passos em falsos dados por uma comunidade inteira. Dentro dos termos estabelecidos pelo filme, todos se mostram parcialmente certos e parcialmente errados, evocando lágrimas e risos. E, trabalhando dos dois lados da rua, Spike Lee consegue ver tudo acontecer.



A NOVA' ESTÉTICA NEGRA'

TREY ELLIS

Embora o conto de como sofremos e de como estamos extasiados, e de como podemos triunfar, nunca seja novo, ele sempre deve ser ouvido. Não há outro conto para contar, é a única luz que temos em toda essa escuridão...

E esse conto, de acordo com aquele rosto, aquele corpo, aquelas mãos fortes naquelas cordas, tem suas particularidades em cada país e uma nova profundidade em cada geração.

-James Baldwin, The Price of the Ticket

les reabriram recentemente uma ala do enorme Junior's Restaurant, em Fort Greene, no Brooklyn, para que Spike Lee pudesse falar em paz. Embora alguns possam dizer que ele parece um Woody Allen negro, Spike tem a boca de um Cassius Clay cineasta. "As pessoas não vão ver as suas merdas só porque você é negro. As pessoas não vão ver Native Son (1986). Eu não acho que eles devam ver A cor púrpura (The Color Purple, 1985), e qualquer negro que tenha visto Confusão à flor da pele (Soul Man, 1986) merece ser baleado." Eu admiti que estava curioso, que aluguei Confusão à flor da pele na semana anterior. Ele encolhe os ombros. "Os negros são os maiores artistas da terra, provavelmente porque somos as primeiras

Publicado originalmente em Callaloo, nº 38, inverno de 1989, pp. 233-243. Tradução de Julio Bezerra.

pessoas na Terra. Pessoas brancas sabem disso... [mas] eu ainda não consigo pegar um táxi. Pergunte a qualquer homem negro. Bill Cosby não conseguiria um táxi se quisesse. Eles não vão parar pra ele."

Alguns dias depois, na outra costa, outra entrevista, um pouco diferente. Se Lee parece manso, mas fala forte, eu estou com medo de entrar neste velho teatro Los Angelino, onde um grupo de rock negro - que joga peixe morto em sua plateia e certa vez projetou um filme pornô de uma mulher negra oceanicamente gorda fazendo sexo com dois homens brancos durante a canção "Cholly" ("Eu amo você, Cholly, com seu corpo grande e gordo / Oh oh golly Cholly você é apenas wobbly wobbly") - está produzindo material para seu terceiro álbum (Truth & Soul, Columbia). É aniversário de 22 anos do membro mais velho da Fishbone, seu homônimo, o baterista "Fish" Fisher, então a banda não está trabalhando muito. O guitarrista "Special K" Kendall Jones balança uma garrafa meio cheia de tequila na minha direção e todos param para me ver beber. Estaria eu apenas imaginando o rufar de tambores do Fish? Ah, como eu adoraria ser capaz de beber a bebida, manchar minha boca com as costas da minha mão e arrotar, fazendo com que esses punks negros comemorem e deixem voar estouros de acordes de guitarra como disparos das pistolas de Zapata. Mas eu não estou disposto a vomitar a diária de almoço da revista, estejamos ou não tratando de um ritual de vínculo entre homens negros. No entanto, eles não se importam. Os membros da banda apenas sorriem e se apresentam enquanto apertam minha mão calorosamente. Um pretensioso negro Costa Oeste/ Ska / punk / funkers conjugado com o romancista Buppie² da Costa Leste. Eu acho que Spike Lee está culturalmente em algum lugar entre os dois.

No entanto, todos compartilhamos muito mais do que apenas a cor da pele. Lee, Fishbone e eu, juntamente com os batalhões de outros jovens artistas negros em quem esbarro com cada vez mais frequência, e todos crescemos sentindo-nos incompreendidos pelos mundos negro e branco. Intelectuais alienados (júnior), somos os negros cada vez mais jovens voltando ao *jazz* e ao *blues*; os únicos que você vê em *shows* de *punk*; os que estavam na livraria usando óculos redondos e pequenos e temerosos; alguns dos únicos negros que admitem gostar de Jim e Toni Morrison. Eddie Murphy, Prince e os irmãos Marsalis são apenas as tropas de choque iniciais, porque agora, no East Village de Nova York, no Fort Greene de Brooklyn, em Los Angeles, e no Harlem, todos com menos de 30 estão se unindo como tantos gêmeos separados no nascimento - emocionados, acalmados e fortalecidos ao serem finalmente reunidos.

Deste fermento surgirá algo novo. Isso me lembra do bebop precoce.

Talvez isso se transforme em política.

-Novelista Ishmael Reed

Agora sei que não sou o único negro que vê a estética negra muito mais do que apenas África e *jazz*. Finalmente, encontrar um grande corpo de pessoas da mesma opinião me envolve o entusiasmo quase inabalável dos nascidos de novo. E meus amigos e eu - uma minoria minoritária crescendo rapidamente com o atual *boom* da burguesia negra - herdamos uma espécie aberta de *Nova Estética Negra* de alguns pioneiros dos anos 70 que se baseia e recompõe as linhas de raça e classe. Essa combinação de zelo, *Glasnost* e talento está diariamente dominando cada vez mais os mundos da arte americana.

Fishbone acabara de se apresentar e estava pronto para falar. Reunidos por uma ordem judicial que os levou à uma escola secundária quase inteiramente branca de San Fernando Valley³, os seis membros da banda são a Nova Estética Negra personificada. Eles são um mix mestiço de classes e tipos, e sua música política soa esse híbrido por todos os lados. Os irmãos Norwood Fisher e Fish costumavam filar almoços gratuitos da sede dos Panteras Negras no leste de Los Angeles; o pai de Chris Dowd é tanto fá do Deep Purple quanto engenheiro; "Special K" preferiu a banda à Stanford. Arrogantes e malucos, eles agora estão na moda entre os vanguardistas negros e brancos, embora anseiem por um apoio popular mais amplo, especialmente negro. Eles, no entanto, se recusam a ceder a um público apenas para alcançar degraus mais altos nas paradas. Fish diz: "Se isso acontecer, aconteceu, [mas] não mudaremos nosso curso pensando nisso." Como o resto dos artistas da NBA4, no entanto, a trajetória da Fishbone tem mudado frequentemente, cruzado e desrespeitado os gêneros existentes de acordo com suas próprias e ecléticas inspirações. Quando a banda começou, eles tocavam covers de Rush e Pink Floyd. Mais tarde, mudaram para o heavy metal e o punk antes de descobrirem as bandas de soul (Parliament e Funkadelic) e, pouco depois, o ska, um casamento britânico de rock e reqgae. "Somos uma espécie de sacoleiros," diz "Special K", "Levamos conosco o que quer que a gente faça."

Nós exploramos no passado, mas não fomos autorizados a sobreviver.

Tenho certeza de que havia outros artistas étnicos malucos vindos da esquerda, embora fossem desencorajados.

-August Darnell, "Kid Creole", 37, de Kid Creole and the Coconuts

Cresci nos subúrbios predominantemente brancos e de classe média e trabalhadora nos arredores de Ann Arbor, Michigan, e New Haven, Connecticut, enquanto minha mãe e meu pai trabalhavam na Universidade de Michigan e em Yale. Na escola pública em Hamden, Connecticut, minha irmã e eu éramos os únicos negros que não vinham sob decisão judicial de New Haven. Não era incomum ser chamado de "oreo" e "nigger" em um mesmo dia. Depois de ir para o ensino fundamental e médio em New Haven, fui transferido para a Phillips Academy, Andover, na décima primeira série. Em Stanford, me especializei em redação criativa. Não vou fingir ser outra coisa além de um pretensioso e um tanto ignorante garoto negro, agora com 26 anos, que não viveu em meio a muitos outros negros, exceto os de minha própria família, até me mudar para Ujamaa, o dormitório negro de Stanford, em meu primeiro ano. Um amigo branco que conheço desde a quinta série soube que eu estava escrevendo este artigo e me perguntou: "O que você sabe sobre a cultura negra?" Dei-me conta de que sou um mulato cultural. Ele não sabia que, depois da escola, eu andava lendo Soul on Ice (1968), The Autobiography of Malcolm X (1965) e ouvindo The Nigger's Crazy, de Richard Pryor. Eu não compartilhava essas coisas com ele, um dos meus melhores amigos.

Assim como um mulato genético é uma pessoa negra de pais heterossexuais que muitas vezes pode se dar bem com seus avós brancos, um mulato cultural, educado por uma mistura multirracial de culturas, também pode navegar facilmente no mundo branco. E é em geral esse grupo de mulatos culturais que cresce rapidamente e alimenta a NBA. Não precisamos mais negar ou suprimir qualquer parte de nossa bagagem cultural complicada e às vezes contraditória para agradar às pessoas brancas ou negras. As meninas de Cosby, culturalmente mulatas, são tão negras quanto uma mãe negra adolescente que vive com ajuda do Estado. Nenhum lado dos trilhos deve esquecer isso. Edmund Perry, saltando do Harlem para Exeter e a caminho de Stanford, poderia ter sido baleado por aquele policial branco porque o velho mundo, preto e branco, era estreito demais para abraçar um calouro negro do Harlem.

Eu estava tão confuso sobre a minha identidade. Atribuí muitas coisas negativas à dança negra. Representava um ponto de vista demasiado convencional e muito restritivo... [Agora] meu trabalho terá um rosto negro porque somos negros.

Eu agora tenho uma raiva e uma localização na história que é maior que eu.

Eu não sou apenas uma narrativa solta.

-Choreógrafo Bill T. Jones, 36

Quando também esquecem que são totalmente negros, os mulatos culturais de hoje fazem eco àqueles "trágicos mulatos" sobre os quais a crítica Sterling Brown escreveu nos anos 30. A maioria dos mulatos culturais autodestrutivos fantasiam desesperadamente a si mesmo como filhos de William F. Buckley⁵. No entanto, uma minoria se inscreve, em vez disso, em uma "supernegritude" e tenta sonhar uma volta ao gueto. De uma maneira ou de outra, ambos estão permitindo que outras pessoas definam suas identidades. Hoje, um número razoável de jovens se vê divididos entre esses dois mundos e resolvem, finalmente, sair desse dilema e criar o nosso mundo. A *Nova Estética Negra* diz que você só tem que ser natural, e não que precise necessariamente usar um⁶.

Lisa e Kellie Jones, 26 e 29 anos, são filhas de Amiri Baraka (LeRoi Jones) e Hettie Cohen. Seus pais se divorciaram quando ainda eram crianças e elas acabaram sendo criadas sobretudo pela mãe judia. "Eu estava sempre procurando pelos negros," diz Lisa, "tentando compensar a coisa quando criança." Além de trabalhar em *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986) e *Lutando pela coisa certa* (School Daze, 1988) (também coautora de *Uplift the Race, The Making of School Daze* ao lado de Mr. Lee), ela também graduou-se em Yale e fundou a Rodeo Caldonia, um grupo de mulheres negras performáticas. Depois de Amherst, Kellie trabalhou no Studio Museum of Harlem. Ela é agora a Diretora de Artes Visuais do Centro de Artes da Jamaica (Queens). Nunca ante, indivíduos negros formados tiveram essa capacidade de assimilar tão sem dor; embora este não tenha sido o caso das irmás Jones. "Eu tinha muitas opções, mas escolhi [negritude]," diz Lisa.

Rae Dawn Chong diz que é Cherokee, chinesa,

Branco... Olhe em um espelho Rae... você é NEGRO!

Vai tentar casar com a porra de um Kennedy

e ver o quão negro você realmente é.

- Comediante Chris Rock, 20

Além das irmás Jones, muitos outros membros da NBA são filhos de militantes dos direitos civis ou nacionalistas negros, e herdamos de nossos pais o que o crítico Greg Tate, de 30 anos, chama de "estética pós-liberada". Embora nem eles mesmos tenham chegado à terra prometida completamente libertos de uma mentalidade de escravo, eles nos protegeram completamente de seus vestígios. Todos aqueles livros infantis de Ezra Jack Keats, as festas de Roots, *For Colored Girls*... excursões de teatro, e o feriado nacionalista Christmastide de Kwanzaa funcionaram. Spike Lee diz: "Minha avó coloria os cartões de aniversário de preto, os bonecos de marrom. Sabíamos que os negros eram uma raça incrível".

Ainda assim, ironicamente, um sinal revelador do trabalho da NBA é nossa paródia do movimento nacionalista negro: Eddie Murphy, 27, e seu antigo personagem do Saturday Night Live, o poeta da prisão Tyrone Green, com seu poema negro hilário e raivoso, "Cill [sic] Meu senhorio", ("Veja seu cachorro / Ele morde?"); o dramaturgo George Wolfe, 34, e suas paródias de A Raisin in the Sun e For Colored Girls... em sua peça de sucesso, The Colored Museum ("Entra Walter-Lee-Beau-Willie-Jones... Sua sobrancelha está pesada com mais de 300 anos de opressão"); o cineasta Reginald Hudlin, de 27 anos, e seu sacrílego Reqqie's World of Soul, com seu falso comercial de um utensílio para coçar a costas, uma espátula e uma escova para vaso sanitário, tudo com punhos negros e cerrados nas pontas dos cabos; e o personagem de Lisa Jones, Clean Mama King, disponível tanto para sit--ins quanto para walk-ons. Existe agora um corpo tão grande e robusto de trabalho negro que o sentimental ou o medíocre não precisam mais ser mimados. Os artistas da NBA não têm medo de desprezar publicamente a linha oficial e positivista do partido negro.

No entanto, as obras e protestos dos nacionalistas "nos tornaram possíveis," diz Lisa. "Embora tiremos sarro deles, se não fosse pelo [crítico brilhante e falecido] Larry Neal e meu pai, não teríamos agora a liberdade de ser tão despreocupados." Como qualquer novo movimento de artistas e como a maioria das pessoas em seus vinte e poucos anos, parte do processo de carimbar nossas próprias identidades adultas inclui rebelar-se contra nossos pais, prevenindo-nos contra suas armadilhas.

No entanto, nossos irmãos e irmãs mais velhos, espirituais e muitas vezes biológicos, aqueles que estavam artisticamente amadurecendo enquanto a energia do Movimento de Artes Negras de Baraka estava começando a desaparecer, são nossos ícones constantes. Embora em meados dos anos setenta eles fossem uma minoria dentro da comunidade das artes negras, rotulados como contrarrevolucionários, artísticos demais ou propagandistas não muito bons, mesmo assim artistas de vanguarda como os romancistas Ismael Reed, Clarence Major, Toni Morrison e John Edgar Wideman; George Clinton com sua banda de funk do Parliament/Funkadelic; o artista conceitual David Hammons, que pendurou garrafas vazias e espadas em árvores; Richard Pryor, com as paródias escorregadias da vida negra em seus primeiros álbuns e em seu **show** de televisão de curto tempo de vida, ajudou a forjar nossa estética atual. Despojando-se tanto da inveja quanto do ódio, eles produziram uma arte negra supersofisticada que expandiu ou explodiu as antigas definições de negritude, fazendo com que nos víssemos a nós mesmos pessoas intrincadas e inclassificáveis. Esses artistas - o que a Universidade de Pancho Savery, de Massachusetts, chama de "Terceiro Plano" - salvaram minha geração de uma década de galinhas não muito funky e patos de discoteca. Se não fosse por eles, a NBA - como a atual estética branca do kitsch americano - seria alimentada apenas pelo lixo dos anos 70: anéis de humor, crock pots (panelas para cozimento mais lento), Bicentennial Minutes7, camisetas "Keep On Truckin" e Josie and the Pussycats*.

Mas a audácia negra atual tem duas vantagens em relação ao Terceiro Plano. Embora, como estética, a NBA não seja mais nova que **Song of Solomon**, de Morrison (1978), como um movimento, contudo, temos um volume que pode finalmente alavancar nosso ponto de vista. Pela primeira vez em nossa história, estamos produzindo uma massa crítica de universitários formados, que, por sua vez, são eles mesmos filhos de universitários formados. Como a maioria dos **booms** artísticos, a NBA é um movimento pós-burguês impulsionado por uma segunda geração de classe média. Ao

trilharem seu caminho rumo a uma riqueza relativa e, com muita frequência, a um materialismo grosseiro, nossos pais nos libertaram (ou nos obrigaram) para morder as mãos que nos alimentaram e nos mandaram para a faculdade. Agora nos sentimos seguros o suficiente para frequentar a escola de artes em vez da escola de medicina.

Outra grande vantagem que temos sobre os artistas dos anos 70 é que a cultura popular de hoje é quase toda guiada por negros. Entre Eddie Murphy e Bill Cosby (que em breve será o primeiro bilionário do mundo do entretenimento), Spike Lee e Robert Townsend, o dramaturgo August Wilson e a poeta Rita Dove (ganhadora do Pulitzer em 1987), a romancista Toni Morrison (ganhadora do Pulitzer em 1988), Wynton e Branford Marsalis, Prince, e a explosão de artistas de *rap*, o mundo não só agora está acostumado a rostos negros nas artes, mas também tem fome por nós.

Eu sinto que a maneira nova e inflexível com que os artistas da NBA olham para a cultura negra é em grande parte responsável por sua popularidade. Não há mais personagens pretos demais ou completamente legais e destemidos (Sweet Badaaaas Song, 1971) ou completamente amorosos e altruístas (Sounder, 1972). Spike Lee comenta: "O problema número um da velha escola reacionária era que eles se importavam muito com o que as pessoas brancas pensavam." E é precisamente porque o Sr. Lee não tem medo do que os outros pensam que ele se atreve a mostrar as verrugas de seu mundo logo em seu primeiro filme, Ela quer tudo e no controverso musical Lute pela coisa certa, que levantou, entre outros coisas, o tema previamente tabu do preconceito intrarracial; e nos deu uma versão negra de Jimmy the Greek, teorizando na forma da dança musical em louvor às curvas extra-grandes da bunda afro-americana ("Da Butt") e ao cabelo negro natural ("Straight and Nappy"). Ainda sobre cabelo, Hudlin inventou um grupo étnico improvável, o Rasta-Hassidim, em sua paródia de um programa de TV negro; o Colored Museum de Sr. Wolfe inclui um esboço no qual um par de perucas - uma afro, uma endireitada - discutem a política e a vida amorosa de seu dono; e no Hollywood Shuffle de Mr. Townsend, seu personagem derrota o vilão Jheri Curl, retendo seu ativador de cachos até que os cachos oleosos do homem secam de volta aos seus cachos naturais.

Embora o dramaturgo do Terceiro Plano August Wilson, 43 anos, tenha escrito peças políticas nos anos 60 porque "era necessário, um teatro mais polêmico", em *Fences* (1983), peça premiada com o Pulitzer e o Tony, ele não teve medo que algumas pessoas brancas pudessem confundir as falhas de

um homem com a crueldade masculina negra, e não escondeu a amarga teimosia de um pai negro dos anos 1950. E na última peça de Mr. Wilson, Joe Turnefs Come and Gone (1984), seus personagens não poderiam estar mais distantes dos fantoches propagandísticos, alcançando, ao contrário, complexidades líricas. O primeiro e aclamado romance de Terry McMillan, Mama (1987), não contorna a crueldade periódica da mãe do protagonista só porque muitos não negros já acreditavam que a família negra estava condenada. Seguindo a liderança do Terceiro Plano, os artistas da NBA estão agora definindo os negros em contextos negros - portanto, não estamos mais preocupados com os temas de encontros inter-raciais ou com a integração. E esses artistas não estão vacilando ao erguerem o capuz da nossa psique coletiva, agora que se libertaram tanto da inveja quanto do ódio a si mesmos.

Infelizmente, no entanto, ainda muitos negros desmentem seus medos de inferioridade exigindo sempre o positivismo propagandístico. Lee retornou ao Moorehouse College como um herói, mas logo depois ele e sua equipe de filmagem foram expulsos do campus enquanto filmavam *Lute pela coisa certa*. O presidente da Moorehouse, Hugh Gloster, achava que o veterano ator Joe Seneca, que representava o presidente do Mission College de Lee, parecia de alguma forma com o Uncle Tom.

Assim, nos encontramos agora como o "sabor do mês" da cultura dominante, como aconteceu antes, durante a Reconstrução, o Renascimento do Harlem dos anos 20 e o Movimento das Artes Negras dos anos sessenta, mas desta vez armados com novas e famintas instituições, como a Black Filmmaker Foundation, a Black Rock Coalition e a Defjam Records, não estamos apenas determinados, mas também agora equipados para estender este mês ao sol a uma vida.

O que os negros estavam fazendo nos anos 60 está se concretizando...

Temos a estrutura e a orientação para levar as coisas adiante.

-Agosto Wilson

Warrington Hudlin, 35 anos, é presidente da Black Filmmaker Foundation, sediada em Nova York. Eu conheci ele e seu irmão Reginald há três anos enquanto pesquisava um artigo sobre cineastas independentes ne-

gros, e desde então eles se tornaram dois dos meus melhores amigos. Eles estão prestes a produzir e dirigir seu primeiro longa-metragem para a New Line Cinema. E como o membro da BFF e dramaturgo George Wolfe (cuja adaptação da ópera de jazz de Duke Ellington, Queenie Pie, chegará à Broadway na primavera ao mesmo tempo em que Gregory Hines começa a ensaiar o novo musical de Wolfe, Jelly Roll Morton), os irmãos Hudlin fazem parte do estrato mais tradicionalmente classe média da NBA. Artificiais **yuppies** negros ("buppies"), eles não se vestem como **hip-hop** B-boys ou punkish hep-cats9. E eles não têm vergonha de que muitos de seus amigos sejam advogados e banqueiros. De fato, o relacionamento da BFF com esses profissionais negros é provavelmente o que fez com que o serviço de programação, distribuição e exibição independente de filmes negros de dez anos durasse tanto tempo. É uma das primeiras organizações de artes negras que conjuga a criatividade dos novos artistas negros com o conhecimento privilegiado de alta finança da atual enxurrada de jovens banqueiros e advogados negros.

Reginald é a parte diretora dessa irmandade de produtores/diretores. Ele é um dos mais jovens cineastas de grandes estúdios do país e seus filmes retratam realisticamente, sem dúvida, mas também hilariamente a vida contemporânea da classe trabalhadora negra. Como seu amigo Spike Lee, o graduado de Harvard tem pouca tolerância com as "histórias de glória" dos anos setenta, em que os "filmes negros eram mais obcecados em ser bons veículos do tema racial do que em serem culturalmente autênticos. É como se os negros tivessem que ser alimentados por colher." Alguns dos esboços de comédia de Reginald, por outro lado, seriam muito difíceis de engolir se não fossem tão engraçados. Em sua paródia de uma revista de TV negra, World of Soul de Reggie, ele afirma que o refrigerante "Mello Yello" também é um branqueador eficaz de pele e jura que Lionel Ritchie costumava ser o animal amarelo disforme "Drooper" do programa infantil dos anos setenta, The Banana Splits.

Eu não quero que ninguém me dê nada.

Abra a porta (HUH!). Eu vou conseguir sozinho.

- James Brown, **"Eu não quero que ninguém me dê nada"**

O revisionismo que trazemos para nossa compreensão dos direitos civis e

dos movimentos nacionalistas negros pouco tem a ver com o dos conservadores negros, como Thomas Sowell, do ultradireitista Hoover Institute, de Stanford, ou Stanley Crouch, da **New Republic**. O orgulho nacionalista continua a ser uma das forças mais intensas da comunidade negra e a **Nova Estética Negra** decorre diretamente dessa tradição. Não é uma fantasia apolítica, **art-for-art-sake**. Percebemos que, apesar desse atual **boom** de arte **buppies**, a maioria dos americanos negros continuam vivendo em péssimas condições. Mas o que a maioria dos **Novos Artistas Negros** têm em comum é um compromisso com o que o filósofo da Universidade de Colúmbia, Arthur Danto, chama de "Arte Disturbatória" - arte que sacode você. O imperativo moral de ser negro na América nos enreda em um tom militante que nos afasta/defene do minimalismo cínico. Na NBA você não encontrará muitos contos espartanos da vida entediada dos subúrbios ou retratos **tecnicolor** de **Fred e Barney**.

Tampouco os novos artistas negros sentem-se chocados pela persistência do racismo, assim como os do Renascimento do Harlem, nem estamos preocupados com ele, assim como os do Movimento das Artes Negras. Para nós, o racismo é uma constante difícil e pouco mutante que nem surpreende nem enfurece. Robert Townsend, de 31 anos, coloca desta forma: "Você pode se sentar e reclamar do homem branco até ficar com o rosto azul... Eu não estava ouvindo quando todos me contavam sobre os obstáculos. Eu era burro demais para ser desencorajado." Então ele pegou os cartões de crédito da cultura dominante e derrotou-os com um filme. Terry Mc-Millan "acha que a vida é uma vadia, não importa a cor que você tem. Você não pode culpar o mundo." Não estamos dizendo que o racismo não existe; estamos apenas dizendo que ele não é uma desculpa.

Tive que lutar para ter sucesso na instituição e transformá-la;

faça uma instituição branca servir uma pessoa negra.

—Anthony Davis, 37 anos, compositor de X, a ópera sobre a vida de Malcolm X.

Estou na festa do vigésimo sétimo aniversário de Andre HarreLL. Ele costumava trabalhar para Rush Productions de Russel Simmons, que representa a maioria dos principais artistas de **rap** de hoje (b-boys, Run DMC, LL Cool J, The Beastie Boys, Whodini, Public Enemy), mas agora dirige sua própria empresa de gerenciamento de música **hip-hop** e selo de gravação, as produções Uptown baseadas no Brooklyn. Gary Harris, um cara grande

e simpático que também trabalhava no Rush, mas agora é um promotor independente e que me conhece apenas desde que Andre gentilmente me levou até a boate de Nell com sua equipe, ficou surpreso ao saber que estudei escrita criativa na Califórnia. "Eu pensei que você tivesse ido para a M.I.T. ou alguma [obscenidade]."

Então, talvez os membros da NBA às vezes ainda tipifiquem pessoas. E mais frequentemente do que não, pelo menos dentro do movimento, o seu palpite vai estar certo. Mas o elitismo clichê e os julgamentos precipitados sobre o conteúdo dos personagens com base no corte de suas roupas podem abalar a NBA antes mesmo dela florescer. Integradas da nova estética muitas vezes se debruçam sobre as diferenças entre os buppies, b-boys e bohemians da NBA. Felizmente, porém, há muita polinização cruzada. A Hudlin Brothers dirige vídeos de hip-hop, o pintor do East Village, Fab 5. Freddie (Fred Brathwaite) é um ex-rapper, grafiteiro e apresentador de Yo. MTV raps!, e a cantora de avant-ópera Laurie Anderson, Alva Rogers, atuaram em Lute pela coisa certa.

No entanto, para hip-hop b-boys, o estilo é muitas vezes tão importante quanto a própria música e as marcas podem ser mais importantes do que o próprio rap. Suzuki Samurai Jeeps, champanhe Moet, roupas completas de couro Gucci ou Louis Vuitton, bonés Kangol, colares de corda "heavy duty gold", anéis de quatro dedos e machismo são todos, no momento, peças incontornáveis do rap. A maioria dos intelectuais jovens e negros, por outro lado, usa óculos redondos, cachecóis ganenses, de tecido de algodão e, cada vez mais, minúsculos dreadlocks (Infelizmente, meu cabelo ainda é muito curto para dreads. Ainda assim, estou orgulhoso do meu também elegante corte "Fade" ou "jar-head", com apenas um cacho alto nas laterais da minha cabeça - tão curto que é possível ver meu couro cabeludo). "Será um verdadeiro desafio para as pessoas do nosso pequeno grupo garantir que o nosso movimento não seja um pouco elitista, uma coisa de vanguarda," diz Lisa Jones. No entanto, pelo menos por enquanto, é exatamente isso o que somos.

Você gasta um dinheirinho nos anos 80 - o que você ganha é um pregador perdoando essa tortura que o sistema trouxe. Eu estou em uma missão e você acertou isso Adicionando combustível ao fogo - socos na luta.

- Public Enemy, "Rightstarter (Message for the Black man)" Yo! **Bum Rush This Show** Defjam / Columbia

O rap é o som mais inovador desde o rock & roll, fazendo novas músicas com o que quer que seja, de trechos de sitcons a solos de guitarra de heavy--metal. Hoje à noite, na festa da casa de Andre, o baladeiro de 21 anos, Al B. Sure canta seu álbum, Al B. Sure in Effect Mode (Uptown / Warner Bros.). Eu juro que pelo menos quinze garotas e mulheres na festa seguram seus joelhos para se manterem em pé. Um grupo de rappers de New Rochelle foi convidado para se apresentar ao vivo e eles passam raivosamente por uma passagem de som. Jam Master Jay do Run D.M.C. e Russell Simmons, 31, cofundador milionário da Defjam Records e presidente do Rush, estão ambos na casa. Simmons descreve a si mesmo como um empreendedor perspicaz que "vende para a América o que eles acham que é exclusivamente negro." E, como o resto da NBA, ele está criando suas próprias definições de negritude, não importando o quanto as pessoas brancas ou negras possam se queixar. Simmons diz: "Mesmo os negros vestindo trajes que eram realmente importantes no movimento negro, apenas olham para nós como parte de uma mentalidade de gueto. A arte não deveria ser categorizada."

Um erro categórico que muitos cometem é pensar que o rap é criado apenas pelos filhos dos guetos; que a classe média negra está muito ocupada comprando camisas polo e brindando seus braços com emblemas de fraternidade para se importar com a cultura e a política negra de rua. De fato, a maioria dos *rappers* de grande nome são crianças negras de classe média. O pai de Simmon é ex-professor de história negra no Pace College e sua mãe professora de escola. Seu irmão é Run of Run D.M.C.; L.L. Cool J cresceu aqui perto. Public Enemy, Bill Stephney, 27 anos, vice-presidente da Defjam Records, e o crítico de rap do Village Voice, Harry Allen, 27 anos, todos se conheceram em um curso de estudos afro-americanos na Universidade Adelphi, em Long Island, onde cresceram. Na verdade, o chefe do Public Enemy, Chuck D., 28 anos, é de Roosevelt, Long Island, dividindo a cidade natal dos subúrbios com Eddie Murphy. No entanto, seu grupo alimenta o mais duro e militante rap. Stephney, que também coproduziu os álbuns do Public Enemy, Yo! Bum Rush This Show (1987) e It Takes a Nation of Millions to Hold Us Back (1988), descreve sua música como "politicamente consciente, mas não preconceituosa." Eles fazem você perceber que você não tem que ser negro e pobre para estar negro e nervoso.

Eu simplesmente sinto que as pessoas negras são muito mais soltas

e mais frias... apenas como cultura.

- Pee-wee Herman, Entrevista, julho de 1987

Dois anos e meio atrás, quando eu ainda era "apenas um", ainda por descobrir a NBA, tinha acabado de viajar de carona pela África Central (algo que somente uma pessoa de classe média de segunda geração jamais pensaria em fazer), orgulhoso do fato de ter apenas US \$ 80 em meu nome e trabalhar para chegar ao norte através do Níger. O Peace Corps teve a gentileza de me hospedar por algumas noites em um albergue na capital do país, Niamey. Um voluntário, Craig Wilson, então com 25 anos, era meu colega de quarto. Quando eu o conheci ele estava limpando seus pequenos óculos redondos (edição padrão do Peace Corps) entre estrofes do poema Ishmael Reed "EU SOU UM COWBOY NO BARCO DE RA". É claro que nos tornamos amigos e três meses depois nos encontramos novamente em Nova York, onde ele, agora um compositor de música, me arrastou para ver um guitarrista que conhecia no CBGBs, um clube **hardcore** no Bowery.

Vernon Reid, então com 26 anos, sacudiu o suor dos pequenos *dreads* que saíam de sua testa antes de transformar seu terceiro solo em uma explosão psicoticamente distorcida. Um guitarrista negro tocando heavy metal. "Caramba!", eu me lembro de pensar. Nos bastidores após o *show*, ele apertou a mão de todos antes de distribuir cópias de um manifesto para a então recém-formada Black Rock Coalition da qual ele é um dos fundadores: "Para artistas brancos, trabalhar sob a rubrica 'rock' significou liberdade para prostituir qualquer estilo de música negra - funk, reggae, soul, jazz, gospel *ad infinitum*... Nós também reivindicamos esse mesmo direito... Os membros do BRC não são o novo pelo novo, nem cópias de carbono das bandas brancas que trabalham no Circuito de Rock Orientado ao Apartheid da América. Somos indivíduos e aceitaremos não menos que o pleno respeito ao nosso direito de sermos conceitualmente independentes." Eu fiquei impressionado.

Desde então, Vernon, sua banda Living Color, e o resto da Black Rock Coalition foram apareceram na *Spin, Rolling Stone, Billboard, Interview, Voice* (onde Vernon também é ensaísta político) e no *Times*. Tocou com John Zorn, o músico de *jazz* do centro da cidade, no festival "Next Wave", da Brooklyn Academy of Music, e no álbum de *rap* do Public Enemy, *Yo! Bum*

Rush This Show. Mick Jagger – que pegou tudo o que pode emprestado de bluesmen negros - pagou um pouco sua dívida quando produziu do próprio bolso três demos do Living Color no verão passado. O álbum de Reid, Vivid (Epic Records) saiu na última primavera, e o artista Robert Longo fez seu primeiro vídeo.

"Eu não me importo de estar em uma bolsa, desde que seja uma bolsa de minha escolha e controle," ele me disse no verão passado no jardim de esculturas do Hiro Cafe, um dos espaços babaganush e gaspacho da moda com esculturas no jardim no East Village. Ao lado dele, sentam-se Kellie Jones e o pintor Fred Brathwaite, ambos com 28 anos. Eu fui o único a pedir álcool e carne vermelha.

"Quando você olha para sua própria merda e resolve correr atrás," continua Vernon, "então você encontra o universal. Você não encontrará o universal decidindo ir atrás do universal." Então todos conversamos sobre como *Ela quer tudo* fazia isso justamente por ser tão verdadeiro para os negros. E como "Dancing on the Ceiling", de Lionel Ritchie, e "I Wanna Dance with Somebody", de Whitney Houston, eram tão sem vida, precisamente porque aplicavam um creme Porcelana demaquilante em suas gargantas outrora extremamente emotivas. Os dois cantores *pop* transformaram-se em mulatos culturais al-mulatas e pesadelos assimilacionistas; mutações castradas ao invés de híbridos prósperos. Tentando agradar os dois mundos em vez de si mesmos, eles acabaram não agradando a ninguém.

Certa vez alguém disse que meu negro era negro demais

E alguém respondeu dizendo que ela não era negra o suficiente para mim.

-Joan Armatrading, How Cruel, faixa-título, A & M Records

O que mais noto hoje em dia sobre o movimento da **Nova Estética Negra** é seu magnetismo. Uma vez que qualquer coisa (boa) consegue seu espaço, quase todos os meses um novo e talentoso artista negro entra na cidade com uma nova e selvagem combinação cultural. Os novos críticos italianos estão chamando isso de "neobarocco". A filósofa de Stanford, Sylvia Wynter, fala em " democratização da perspectiva." Eu digo que este é o período mais emocionante que já vivi. "Não temos que entrar na comunidade

intelectual branca em busca de almas afins," diz Lisa Jones. "Todos nós nos consideramos loucos, *outsiders*, rebelando-se contra algum tipo de valor de classe média. Eu reconheço isso em todos os negros agora." Há alguns anos, parecia que não havia mais jovens negros tocando jazz e que o legado não passaria de simpáticos brancos negrões. Agora, além de Wynton e Branford Marsalis, temos o bluesman Robert Cray, o guitarrista Jean-Paul Bourelly, 27, os compositores para piano Geri Allen e para saxofone Steve Coleman. Eles estão todos energeticamente se endireitando exatamente por onde Ornette, Thelonius e Coltrane pararam. Temos até uma cantora folk negra em uma escola de internato de 24 anos e treinada pela Universidade Tufts, Tracy Chapman. Então, seja no Centro de Artes da Jamaica, onde Kellie Jones trabalha, na Knitting Factory, no East Vilage, ou nas exibições mensais gratuitas da Black Filmmaker Foundation no prédio da HBO, no centro de Manhattan, é possível experimentar de um tudo, desde as fotografias de grande formato de Lorna Simpson até a coreografia pós-moderna, pós-Ailey de Fred Holland. De alguma forma, esses anos 80, secos e neoconservadores, onde a cultura mainstream avança à cavalo, estão se apresentando como um dos períodos mais férteis que a cultura negra já conheceu. Fred Brathwaite diz: "Essa outra cultura está definitivamente gasta," enquanto os negros ainda não viram os melhores dias de nossa raça. Até poucos anos atrás eu lamentava constantemente o fato de que não estava no meu auge durante o Movimento das Artes Negras ou na era Beatnik; eu não estava por perto para ficar entre Picasso e Hemingway em um sofá no salão de Gertrude Stein. Mas concordo com o dramaturgo George Wolfe: "Esta é uma época inacreditável." Já faz mais de um ano que não invejo nenhuma outra idade. Eu me sinto bem.

NOTAS

- 2. Yuppie é uma derivação da sigla "YUP", expressão inglesa que significa "Young Urban Professional", ou seja, Jovem Profissional Urbano. É usado para referirse a jovens profissionais entre os 20 e os 40 anos de idade, geralmente de situação financeira intermediária entre a classe média e a classe alta [N.T.].
- 3. "Desegregation busing", termo usado pelo autor no original, é a prática de designar e transportar estudantes para as escolas, a fim de corrigir a segregação racial ou superar os efeitos da segregação residencial na diversas demografias escolares locais. Em 1954, a decisão histórica da Suprema Corte dos EUA em Brown vs. Board of Education declarou a segregação racial em escolas públicas inconstitucional. Somente nas décadas de 1970 e 1980, sob supervisão de tribunais federais, muitos distritos escolares implementaram planos de ônibus obrigatórios em seu distrito [N.T.].
- 4. NBA é a sigla original em inglês para New Black Aesthetics. Como a sigla original faz uma clara referência à liga norteamericana de basquete, decidimos por bem não traduzi-la e mantê-la dessa forma [N.T.].
- William Frank Buckley foi um escritor e comentarista político-social conservador. Em 1955, Buckley fundou a National Review, uma revista que estimulou o movimento conservador no final do século 20 nos Estados Univdos [N.T.].

- **6.** O autor faz referência ao cabelo afro, em inglês, "a natural" [N.T.].
- 7. Bicentennial Minutes foi uma série de curtos segmentos educacionais da televisão que comemoram o bicentenário da Revolução Americana. Os segmentos foram produzidos pela CBS Television Network e transmitidos todas as noites de 4 de julho de 1974 até 31 de dezembro de 1976 [N.T.].
- 8. Josie and the Pussycats é uma revista em quadrinhos de humor adolescente sobre uma banda de rock fictícia, criada por Dan DeCarlo e publicada pela Archie Comics a partir de 1963. A banda era formada por Josie James (a ruiva e esperta líder), Melody Jones (a loira burrinha, mas sempre bem-humorada) e Valerie Smith (negra e mais inteligente do grupo). Os quadrinhos seriam adaptados para a televisão pela Hanna-Barbera nos anos 70 e virariam filme em 2001 [N.T.].
- 9. Hep-cat refere-se aos aficionados do jazz, em particular o bebop, que se tornou popular no início dos anos 1940. Hep-cats adotam o estilo de vida do músico de jazz, incluindo alguns dos itens a seguir: vestimenta, gíria específica, consumo de drogas e álcool, uma atitude mais relaxada, um humor sarcástico, uma pobreza auto-imposta e códigos sexuais mais abertos e flexíveis [N.T.].

172 173



SPIKE LEE' E O RACISTA SIMPÁTICO'

DAN FLORY

Conhece-te a ti mesmo

Inscrição no Templo de Apolo em Delfos

m seu livro recente White, o estudioso do cinema Richard Dyer argumenta que a branquitude racial operou no cinema e na fotografia ocidentais como um padrão idealizado perante o qual as demais raças foram julgadas². Construindo um argumento indutivo que se vale de manuais de instrução, de teorias históricas de raça, de práticas de iluminação e de maquiagem, assim como dos ideais dominantes de beleza humana empregados em rolos de filme e em equipamentos de câmera desenvolvidos nos últimos 150 anos e mesmo além, Dyer sustenta que a cultura visual do Ocidente apresentou os brancos como a norma para aquilo que significa ser "apenas humano" ou "apenas pessoas", enquanto outros humanos eram apresentados como racializados e diferentes do normal. Esta maneira de representar a branquitude investiu na própria categoria o poder de representar o que é comum para a humanidade, isto é, o que significa ser humano. Ademais, Dyer argumenta que essa função histórica da normatividade branca continua a influenciar profundamente as atuais práticas e instruções do cinema³.

^{1.} Publicado originalmente em **Philosophy, Black Film, Film Noir**. University Park, PA: The Pennsylvania State University, 2008, pp. 39-64. Tradução de André Duchiade.

O argumento de Dyer está de acordo com o que Charles Mills e Lewis Gordon adiantaram em termos mais amplos em relação à operação da branquitude como a norma contra a qual os não brancos — e particularmente os negros — têm sido negativamente julgados . Como Dyer, estes filósofos argumentam que as presunções da branquitude institucionalizam as crenças raciais em um nível de pressupostos básicos que a maioria das pessoas nem sequer consideraria em examinar. Baseando-se nesta reivindicação, eles refletem que a branquitude opera não apenas como uma norma social, mas também em um nível epistemológico, como uma forma de ignorância aprendida que pode ser desvelada para inspeção crítica somente com um esforco considerável.

De modo similar, muitos filmes de Spike Lee questionam pressupostos da normatividade branca. Um objetivo crucial de sua obra cinematográfica é tornar a experiência do racismo compreensível para espectadores brancos que "atravessam o rio" e assistem aos seus filmes. Uma vez que encarar questões relacionadas à raça de uma perspectiva que não seja branca é um ponto de vista tipicamente não familiar para espectadores brancos, Lee procurou tornar tal olhar mais acessível por meio da construção e do uso de tipos de personagens específicos. Um modo como ele alcança este objetivo é por meio da criação de personagens que funcionam como aquilo que eu chamarei de "racistas simpáticos": personagens com os quais as audiências imediatamente se identificam, que abraçam crenças racistas e cometem atos racistas. Ao deliberadamente apresentar espectadores brancos com o fato de que eles podem se (identificar positivamente a?) personagens cujo racismo é revelado conforme a história se desenrola, Lee provoca seus espectadores a considerar uma visão mais complexa sobre o que significa pensar em si mesmo como "branco" e de que modo isso afeta o senso geral de humanidade de uma pessoa.

Lee testa portanto o investimento de públicos brancos naquilo que pode ser chamado de suas "lealdades raciais", uma dimensão da narrativa fílmica que pertence à maneira como as audiências se tornam moralmente aliadas a personagens por meio de categorias e de pressupostos sobre raça⁶. Ressaltar as lealdades raciais lhe permite representar como ideias de raça podem afetar o comportamento de personagens e do público em níveis cognitivos, emocionais e morais muito mais profundos do que eles imaginam. Por meio de uma perspectiva crítica em seu investimento sobre raça, Lee lança um desafio filosófico a seus espectadores, tanto no contexto de sua compreensão da narrativa quanto da própria vida. Ao focar a atenção do público em

um personagem em relação a quem se ressente de coisas positivas, mas também revelando o racismo deste personagem, Lee constrói um cinema que filosofa e desenvolve uma concepção do que significa ser racista que fundamentalmente desafia os espectadores brancos a checarem seus próprios pressupostos sobre como eles veem a si mesmos e aos outros.

Lee representa personagens racistas simpáticos, de modo que espectadores brancos podem forjar alianças positivas com eles, a despeito das crenças e ações antinegras destes personagens, que no começo da narrativa podem parecer triviais, benignas ou desimportantes, ou mesmo passar despercebidas. Ele então frequentemente afasta os espectadores desses personagens, ao revelar o mal provocado por essas ações e crenças tipicamente humanos. Por meio desta técnica, Lee contesta a característica humana presumida atrelada a ser branco, oferecendo aos espectadores uma oportunidade para encarar suas concepções de branquitude analiticamente. Ao oferecer uma distância crítica entre eles e o que significa ser branco, Lee faz um movimento brechtiano em relação à raça. Como Douglas Kellner observa, ele "dramatiza a necessidade de se fazer escolhas morais e políticas" ao forçar o espectador a lidar com certos assuntos cruciais e a "adotar uma abordagem crítica" em relação às emoções e cognições envolvidas. A oportunidade oferecida a espectadores brancos que mudam de lado para ver estes filmes é aquela de experimentar aquilo que eles foram culturalmente treinados para assumir como típico ou normativo – ser branco – e vê-lo como representado de uma perspectiva diferente,isto é, a experiência de ser negro nos EUA, o que por sua vez desloca os espectadores brancos de sua própria experiência e lhes oferece um acesso detalhado àquela dos outros. Explorar este tipo de estratégia antiegoísta sobre a capacidade da ficção de permitir acesso a perspectivas de outras pessoas é algo que teóricos como Kendall Walton, Iris Murdoch, Martha Nussbaum, Alex Neill e outros reconheceram há muito tempo⁸. É esta a estratégia de que Lee se vale em seus filmes.

Dada esta caracterização dos objetivos de Lee, eu argumentaria que devemos reconhecer a oportunidade que ele oferece a típicos espectadores brancos de ver a branquitude "do lado de fora" — vê-la acentrada e simpaticamente, ao invés de imaginá-la centrada e empaticamente. Ambas as respostas são modos de um engajamento imaginativo; a simpatia, não obstante, é, em geral, mais uma atitude distanciada na qual imaginamos que isto é assim e assado, enquanto a empatia exige algo mais próximo de imaginar a partir da própria situação. Ao encorajar que seus espec-

tadores sejam mais simpáticos do que empáticos, Lee promove um modo de reflexão crítica distanciado que não é meramente Brechtiano, mas filosófico, porque envolve considerar reflexivamente pressuposições do eu e da humanidade que estão entre as mais fundamentais em termos de concepções de identidade pessoal, sobretudo aquelas que dizem respeito a raça. Neste sentido, Lee desafia seus espectadores brancos a conhecer a si próprios em direções parecidas às da inscrição délfica tornada famosa por Sócrates.

De modo semelhante, uma técnica narrativa também frequentemente empregada por Lee e outros cineastas permite a apresentação do que, de outro modo, seriam personagens negros não simpáticos, com os quais muitos integrantes do público podem sentir pouco ou nada em comum. Ao encorajar a empatia por personagens que o público poderia, em circunstâncias diferentes, desqualificar como aprendizes de criminosos ou incorrigíveis membros de gangues, os cineastas podem delinear e contextualizar maneiras pelas quais a culpa presumida de jovens negros e negras frequentemente impõe a estes a expectativa, interna e externa, de que eles vivem vidas humanas degradadas que seriam de algum modo menos valiosas que aquelas dos brancos. Ao induzir os espectadores a imaginar estes personagens "desde o lado de dentro", por meio de um acesso detalhado ao contexto, às razões e motivações para as suas ações e crenças, cineastas como Lee enriquecem o substrato para a empatia por indivíduos que espectadores poderiam, em outros contextos, descaracterizar de antemão como delinquentes irreparáveis.

Um *insight* crucial aqui a respeito tanto do racista simpático quanto dos personagens negros empáticos é que, analogamente à predisposição "interna" geralmente favorável de espectadores brancos em relação a personagens brancos, tais espectadores também frequentemente têm problemas para imaginar o que significa ser afro-americano "desde dentro" — assumir pontos de vista negros empaticamente — porque eles não entendem a experiência negra de uma perspectiva detalhada ou íntima. É frequentemente muito distante de sua própria experiência de mundo, muito estranho ao que eles são capazes de ver como modos pelos quais a vida humana pode se desenrolar. Hill e Boxill defendem que esta limitação em imaginar outras possibilidades de vida torna difícil para brancos corrigir escolhas morais, porque eles podem facilmente ser enganados por suas próprias vantagens sociais ao pensar que ela corresponde ao que é experimentado por todos, e portanto serem incapazes de perceber mui-

tos casos de injustiça racial. Esta insensibilidade cognitiva pode portanto afetar até mesmo indivíduos com boas intenções e sinceros, que não desejam nada além de agir moralmente em situações onde questões de injustiça racial podem surgir, um fenômeno ao qual Janine Jones se refere como "a dificuldade da empatia em brancos de boa vontade"11.

Para se contrapor a tal limitação imaginativa na experiência do espectador, Lee concebe representações que convidam a uma imaginação mais profunda em relação à negritude. Ele não somente oferece muitas representações detalhadas de personagens afro-americanos em seus filmes, mas também apresenta personagens racistas simpáticos que demonstram uma concepção para uma pessoa branca de como é possível uma pessoa branca agir favoravelmente em relação a negros e, ainda assim, ser racista. Neste sentido, Lee constrói o personagem racista simpático como uma "liga" entre personagens moralmente bons e maus, na terminologia desenvolvida por Murray Smith em "Engaging Characters" e em outras obras¹². Como observa Smith, a complexidade moral de tais personagens pode nos forçar a "questionar certos hábitos de juízo moral", o que é precisamente aquilo que Lee atinge em muitos de seus filmes¹³.

O que Lee oferece, portanto, é mais um acesso acentrado (isto é, um acesso distanciado "desde fora") a personagens brancos de modo que espectadores brancos em particular possam olhar para estes personagens mais criticamente. Este tipo de acesso pode ser pensado como a primeira etapa para dar aos brancos uma espécie de "dupla consciência" em relação à sua própria raça. Se W.E.B. Du Bois estava correto ao observar que os afro-americanos têm uma espécie de "duplicidade" em relação à própria raça na sociedade americana, então a "consciência única" dos brancos os tornaria particularmente suscetíveis a alianças narrativas baseadas na branquitude e resistentes a ver personagens brancos a partir de outras perspectivas¹⁴. A pressuposição da experiência racial branca em grande parte da narrativa do cinema, então, predispõe de maneira contingente os espectadores, especialmente os brancos, a compreender os personagens desde um ponto de vista racializado. Portanto, contrapor-se a este fenômeno e criar uma consciência dupla branca pode ser concebido como outro modo de pensar no objetivo geral de Spike Lee em relação aos seus espectadores brancos. Como Linda Martín Alcoff explicou, tal perspectiva envolve um sentido crítico, supondo que a identidade branca possuiria um interesse claro nas estruturas e desigualdades sociais racializadas, assim como algum senso de responsabilidade em ajudar a corrigir estas desigualdades15.

Assim, a técnica de autoconscientemente representar racistas simpáticos coloca em questão as lealdades raciais brancas, porque o uso explícito deste tipo de personagem busca provocar em espectadores brancos um exame autoreflexivo de por que alguém pode se sentir favorável a tais personagens, apesar de suas crenças e ações raciais.

Lee também encoraja seus espectadores a refletir sobre como a branquitude possui características específicas que fazem a experiência branca diferente da experiência não branca, e vice-versa. A experiência afro-americana, por exemplo, é constituída por especificidades que envolvem uma história e um legado da escravidão racial, assim como o projeto de pesquisa "científico" corrente que, vez ou outra, classifica os negros no final do que se afirmam ser hierarquias raciais empiricamente verificadas, e que frequentemente servem como a base para argumentar que negros possuem menores capacidades para serem morais, inteligentes e obedientes à lei. Afro-americanos foram sujeitos ao fardo de representações estabelecidas ao longo de décadas (poder-se-ia dizer séculos) por estereótipos que surgiram da imitação de blackface, assim como uma história de terem sido sujeitos ao linchamento baseando-se na cor de pele de uma pessoa¹⁶. Estas características precisam ser lembradas quando se pensam e se abordam as ações, crenças e emoções de personagens negros americanos em muitos filmes, assim como não é incomum, na vida real, que negros tenham a capacidade de imaginar que mesmo brancos simpáticos em relação a eles também possam manter crenças racistas ou agir de maneiras racistas. A História está repleta de exemplos de afro-americanos tendo que lidar com tais indivíduos, entre eles Abraham Lincoln¹⁷. Portanto não seria difícil transferir esta capacidade cognitiva para entender narrativas do cinema. Por outro lado, nem esta história, nem as suas capacidades imaginativas são geralmente compartilhadas pelos brancos. O uso autoconsciente por parte de Lee de personagens racistas simpáticos, portanto, objetiva ajudar os brancos a adquirir os germes destas capacidades imaginativas.

Spike Lee não é o único cineasta a empregar a técnica narrativa da construção de personagens racistas simpáticos, mas sua obra parece ser o epicentro para tais figuras na nova onda do cinema negro. De **Faça a coisa certa** (Do The Right Thing, 1989), a **Febre da selva** (Jungle Fever, 1991), **Irmãos de sangue** (Clockers, 1995), **O verão de Sam** (Summer of Sam, 1999) e até mesmo **A última noite** (The 25th Hour, 2002), os filmes de Lee ressaltaram autoconscientemente alianças com racistas simpáticos ou personagens moralmente complexos, "bons e maus", para a inspeção e contemplação

de suas audiências 18. Desta maneira, ele procurou tornar os espectadores brancos cientes mais criticamente de seu racismo contra os negros e de seu medo da diferença. Eu acrescentaria aqui que não acredito que Lee e outros cineastas necessariamente elaboraram estas técnicas narrativas exatamente com os objetivos teóricos que descrevo ou utilizando as considerações filosóficas aqui analisadas. No lugar disso, mesmo pressupondo que haja alguma sobreposição entre seus objetivos e aqueles que descrevo, os cineastas usam estas técnicas porque elas funcionam bem para representar certos tipos de personagens e de situações narrativas. Em contraste, o que eu ofereço aqui é uma explanação teórica e uma clarificação do que são estas técnicas, de como elas funcionam cognitivamente, e de por que elas alcançam os efeitos que alcançam. Eu argumentaria ademais que estas técnicas também representam realizações singulares do film noir americano negro, do modo como ele foi desenvolvido nos últimos 20 anos. Tipos de figuras como o racista simpático desenvolvem de maneiras novas e inovadoras os tipos de personagens moralmente complexos "bons e maus", tão comuns aos "film noirs" e cujas alianças multifacetadas com o público Murray Smith explorou em outros contextos.

Mesmo quando Lee oferece a seus espectadores uma oportunidade para contemplar suas lealdades raciais, é importante observar que um problema associado com a representação de racistas simpáticos é que o seu uso crítico pode não ser sempre evidente. Alguns integrantes do público podem não perceber estes personagens como racistas; outros o farão. O que eu desenvolvo a seguir é uma análise detalhada que esclarece o que Lee procura alcançar, ao apresentar este tipo de personagem, assim como uma explicação tratando de por que alguns espectadores não conseguem percebê-lo como racista.

QUEM - EOQUE - ÉSAL?

Em uma análise aliás esperta da Teoria do Autor, Berys Gaut argumenta que o dono ítalo-americano da pizzaria, Sal (Danny Aiello), em *Faça a coisa certa* não é uma figura racista¹⁹. A performance de Aiello, diz Gaut, supera a intenção de Lee enquanto diretor de revelar crenças racistas em um personagem que é para muitos espectadores a figura mais rica, complexa e simpática do filme²⁰. Apesar do objetivo abertamente declarado de Lee de representar o personagem como racista, Aiello supostamente ultrapassa este objetivo em sua performance de Sal²¹. Gaut vê este conflito entre

Lee e Aiello como "uma desavença artisticamente proveitosa" que contribui para "a riqueza e complexidade do filme", apesar da "cumplicidade de Sal em uma tragédia racial que culmina num assassinato horrendo". Gaut cita o estudioso do cinema Thomas Doherty para sustentar sua posição, observando que "na tela, se não no roteiro, a representação [de Aiello] vence o argumento", ao mostrar o personagem de Sal como alguém que não é racista²².

Outros espectadores, apesar disso, olharam para o personagem de Sal de modo diferente. Ed Guerrero argumenta que, apesar da humanidade e razoabilidade de Sal ao longo da maior parte do filme, quando confrontado com as exigências de Radio Raheem (Bill Nunn), Smiley (Roger Guenveur Smith) e Buggin' Out (Giancarlo Esposito) ao final de um dia longo e quente, "a persona bem intencionada e paternal de Sal rapidamente se rompe e de lá sai um despejo de injúrias racistas sobre 'a música da selva', acompanhadas por insultos racistas nojentos, como 'o preto chupador de pau', 'o crioulo filho da puta' e daí para baixo " 23. O cerne do argumento de Guerrero é que, ao usar estes termos de modo não irônico e indiscriminadamente em relação a personagens negros na narrativa, Sal se revela como um racista. De maneira parecida, a estudiosa de estudos afro-americanos Clyde Taylor observa que Sal explicitamente racializa este confronto, ao insultar a escolha de um acompanhamento melódico por seus adversários com a exclamação raivosa "Desligue a música da selva! Nós não tá na África!"24. Em seguida a esta declaração, epítetos racistas são cuspidos por Sal.

As observações de Taylor e Guerrero concorrem com aquelas do estudioso do cinema S. Craig Watkins, que observa que "Sal é em grande medida uma figura patriarcal", por vezes afeiçoado, paternal, desconfiado e hostil em relação à comunidade afro-americana atendida por seu negócio 25. Este crítico também argumenta que Sal, mesmo como aparece na tela, é um personagem racista, embora Watkins evite a questão e prefira discutir o filme em termos de suas representações variadas da branquitude. Especificamente, ele defende que o filme representa algumas das diferenças sutis entre várias formas de branquitude — por exemplo, entre Sal, Pino (John Turturro) e o terceiro membro de sua família, Vito (Richard Edson) — todos os quais encarnam diferentes respostas brancas aos afro-americanos. Como Watkins argumenta, quando está no controle, a atitude de Sal em relação aos negros é benevolente e patriarcal, mas, quando confrontado ou desafiado, ele revela uma forma de pensamento racializado que claramente marca os negros como inferiores. O filme revela esta atitude por meio do

modo como ele usa categorias raciais para colocar verbalmente os negros "em seus devidos lugares"; quando acuado, , insultos vexaminosos jorram de sua boca com uma convicção plena da força depreciativa neles contida (156-158). O filho de Sal, Pino, por outro lado, é um racista mais explícito. Ele claramente demonstra desprezo pelas pessoas para quem ele serve a pizza do seu pai e consistentemente se distancia deles por meio de uma linguagem similar àquela empregada, no fim das contas, por Sal, usando termos como "crioulos", "animais", "macacos" e "berinjela", para descrever e demonizar todos os negros em geral (ver Watkins, 158); enquanto isso, do outro lado do espectro, o irmão de Pino, Vito, tende a aceitar as pessoas como elas são e esquece as categorizações e marcadores raciais²⁶. Como o filme deixa Claro, Vito até mesmo prefere a companhia do entregador de pizza Mookie [Spike Lee] àquela de seu irmão mais velho. "Ele me escuta. Você não", diz ele a Pino, conforme os seus irmãos falam sobre lealdade racial e sobre como brancos deveriam supostamente se relacionar com os negros. Vito é o personagem branco que claramente tem a melhor relação com os outros membros da comunidade e que com frequência tenta suavizar as relações entre eles e os outros membros de sua família. Por estes esforços, Pino diz ao seu irmão, "apenas se lembre de quem você é, certo? Seu nome é Vito Frangione – não Vito Muhammad", uma referência explícita ao potencial de Vito como um "traidor da raça" aos olhos de Pino. Desta variedade de representações da branquitude, podemos ver que Lee oferece a seus espectadores um largo contexto a partir do qual é possível entender o personagem de Sal e suas relações com a branquitude, com a negritude e com ideias de raça em geral. Além disso, vale notar que os resenhistas na imprensa algumas vezes também notaram que Sal é racista²⁷.

Diferentemente destes críticos, muitos espectadores brancos tendem a não notar ou reconhecer a dimensão racista do personagem de Sal. Ao contrário, como Gaut e Doherty, eles frequentemente o veem como uma pessoa boa que faz uma coisa ruim, ou como uma pessoa racional derrotada por um mundo irracional, mas não como alguém que é racista 28. Esta forma de explicação também parece ter sido a compreensão do ator Danny Aiello para interpretar Sal. No documentário de St. Clair Bourne *Making 'Do the right thing'*, Aiello observa que, durante uma das primeiras leituras do roteiro, pensou "em Sal não como um racista — ele é um cara legal; ele vê as pessoas como iguais". Em uma discussão posterior do filme, Aiello acrescenta: "A palavra ['nigger'] lhe é desagradável". Finalmente, após interpretar a explosão de raiva de Sal que desencadeia o ataque de Raheem e que leva à intervenção fatal da polícia de Nova York, Aiello resume: "Sal

é racista? Eu acho que não. Mas ele escutou essas palavras tantas vezes, que ele cedeu... Se fosse eu e eu dissesse — eu sou capaz de dizer aquelas palavras; eu sou capaz. —E eu as disse, mas eu não sou um racista". Aiello portanto consistentemente acredita, ao desenvolver e interpretar o seu personagem durante a produção do filme, que Sal não é um racista, mas antes um justo e equilibrado personagem que neste caso comete um erro e faz algo que era racista. Em sua raiva e cansaço, ele "cedeu" a si mesmo e encontrou as palavras mais injuriosas que poderia lançar contra aqueles que o deixaram raivoso e, portanto, acabou por se comportar "como" um racista", mesmo sem sê-lo. Esta compreensão de Sal seria portanto uma estratégia comum para espectadores brancos para explicar o personagem.

Tal conflito quanto à compreensão dos espectadores apresenta um dilema para a interpretação; donde defendo que os conceitos de lealdade racial e do racista simpático ajudariam a resolvê-lo. De acordo com esses conceitos, o motivo pelo qual muitos espectadores brancos — e o próprio Aiello resistem a ver Sal como um racista pode ser formulado do seguinte modo. A compreensão de um espectador branco das ações de um personagem branco com frequência decorre de uma firme mas implícita apreensão da experiência racial branca, que pressupõe os muitos modos como as longas histórias da supremacia mundial branca, de sua vantagem econômica, social e cultural, situada no topo de uma supostamente provada hierarquia racial, permanecem subjacentes e influentes na vida das pessoas brancas. Afinal, as circunstâncias que resultam de séculos de busca dos objetivos da suposta superioridade europeia – sobretudo, a dominação global pelos brancos em contextos econômicos, culturais, sociais, religiosos, intelectuais, nacionais, políticos, entre vários outros — permanecem estruturalmente no mesmo lugar²⁹.

Tais dimensões da experiência branca são parte do "co-texto", aquilo a que Smith se refere como sendo o sistema interno de "valores, crenças e assim por diante que formam o pano de fundo dos eventos da narrativa" para indivíduos formados em culturas dominadas pela branquitude, a despeito de sua raça³⁰. Como dimensões da experiência branca em particular, eles operam como pressupostos e expectativas implícitos e não conscientes que formam o pano de fundo para se assistir a filmes de ficção narrativa. Para espectadores brancos, este contexto é parte do que Smith chama de um esquema de crenças "automatizado" ou "referencialmente transparente" que aqui eu assumo para formar um alicerce crucialmente importante e definido por um critério de raça que determinará como se entende e

se empatiza com os personagens brancos. Este sistema de crenças, valores, respostas emocionais e assim por diante corresponde a um conjunto de pressupostos culturais prontamente disponíveis, embora largamente inconscientes, que dizem respeito ao que é ser branco e que foram implicitamente construídos em grande parte da mídia visual ocidental como o cinema.

Uma vez que espectadores brancos raramente são requisitados a imaginar a sua branquitude desde o lado de fora, eles tendem a ter dificuldade para olhar para ela de um ponto de vista crítico. Esta circunstância de raramente ter suas crenças basilares postas em xeque significa que muitos espectadores brancos pensam que é difícil questionar ou desistir de suas lealdades raciais para personagens como Sal. De fato, eles resistem a não empatizar com ele, e a vê-lo desde uma perspectiva não branca. Ao contrário de muitos espectadores não brancos, que, frequentemente por necessidade, desenvolvem um senso crítico de raça ou uma dupla consciência por simplesmente estar e sobreviver em uma cultura como a americana, a maioria dos espectadores brancos carece das ferramentas cognitivas que lhes permitiria reconhecer e questionar o ponto de vista cinematográfico branco mais típico. As suas experiências de vida, assim como as suas experiências na qualidade de espectadores, são tais, que eles em geral não tiveram a oportunidade nem a necessidade de desenvolver tais formas de cognição. Portanto, quando confrontados com narrativas que pedem para utilizar tais formas cognitivas ou para incorporar novas informações que dizem respeito a eles, eles reagem de modo confuso ou míope. Eles resistem à possibilidade de a raça ser uma questão e, portanto, ignoram peças fundamentais de informação, que exigiriam que revisassem seus modos típicos de pensar sobre raça, porque a sua experiência prévia não os preparou para a possibilidade de mudar os modos tradicionais de pensar, nem para propriamente incorporar tais informações. Claramente, não é que tais audiência sejam logicamente incapazes de fazer isso, mas que o seu "esquema de partida" é tão fortemente internalizado e reforçado que, para conceituar a raça, há pouco ou nenhum espaço cognitivo para perceber certos detalhes críticos oferecidos pela narrativa de Lee.

Se esta falha fosse apontada e explicada para elas, não há dúvida de que muitas pessoas modificariam sua posição sobre raça e procurariam absorver criticamente os pontos críticos apresentados. De uma perspectiva cognitiva, esta limitação epistemológica não deveria ser particularmente surpreendente; como o historiador da arte E.H. Gombrich notou há déca-

das, às vezes, quando nosso sistema de crenças iniciais para obras de arte "não dispõe de provisões para certos tipos de informação (...) tudo isto se torna apenas uma pena para a informação" ³². Nós simplesmente carecemos das ferramentas para absorvê-la, embora, com alguma assistência conceitual, pudéssemos fazer as mudanças necessárias.

Como muitos espectadores brancos podem seguir vivendo e ignorando como assuntos de raça tiveram e continuam a ter um impacto em suas vidas, é muito possível para eles abraçar sinceramente a crença de que a raça não é mais um fator na vida de *qualquer* pessoa. Esta visão desracializada é uma versão da insensitividade cognitiva sublinhada na obra de Hill, Boxill, Jones, Mills, Gordons e outros³³. Como eles apontam, está ausente de tal visão um sentido de que a raça pode ser um fator importantíssimo na experiência da vida humana. Aqueles que acreditam de forma diferente, em contraste, parecem ser paranoicos, focados morbidamente no passado, ou então prejudicados psicologicamente.

Ao assistir a filmes, portanto, muitos espectadores podem resistir fortemente ao convite para reconsiderar suas lealdades raciais, porque, de sua perspectiva, tal reconsideração não faz sentido. Ela desrespeita um sistema de crenças, valores e respostas emocionais pressupostas por suas vidas cotidianas, assim como por sua experiência típica de espectador, e seria necessária uma mudança fundamental em seu esquema geral de crenças para que estes elementos fossem substancialmente revisados ou abandonados. Tal convite os levaria a considerar como um problema algo que eles acreditam ter sido resolvido há muito tempo. Para acomodar um personagem como Sal e fazer a mudança menos disruptiva em seu sistema de crença – o que inconscientemente pressupõe aspectos de vantagem e poder branco – mais do que ver Sal como um personagem racista simpático, eles o veem como um personagem empático e moralmente bom. As dimensões odiosas e racistas de seu sistema de crenças e ações, portanto, ficam de fora; estes aspectos de seu caráter não são de fato vistos como racistas. Talvez para alguns espectadores, estas crenças sejam explicadas como uma reflexão precisa sobre "como as coisas são" em relação aos não brancos, aludindo às hierarquias raciais explícitas de muito tempo atrás. Mais frequentemente, não obstante, os espectadores brancos explicam as ações racistas de Sal ao final do filme como não realmente representativas de seu caráter. Ao invés disso, suas ações são vistas como uma aberração, como uma exceção ao seu caráter geral. Muitos espectadores brancos, portanto, empatizam com Sal e não o entendem como uma "junção entre o bom e mau", mas simplesmente como um personagem moralmente bom, que está tentando fazer a coisa certa — um "amálgama", na terminologia de Smith³⁴. Ele se torna uma pessoa boa que faz uma coisa ruim, ou uma pessoa racional derrotada por um mundo irracional, como alguns espectadores o descreveram, um personagem que não é um racista mas que, por meio de uma escolha moral ruim ao final da narrativa, é infelizmente cúmplice em uma tragédia racial que culmina em um horrendo assassinato³⁵. Tais explicações do personagem encaixam-se melhor no esquema existente para se perceber questões raciais no cinema, assim como na vida, do que o fariam as explicações alternativas, como por exemplo afirmar que Sal é um racista simpático.

Um grande desafio aos espectadores de **Faça a coisa certa** é construir Sal de tal modo que suas ações, crenças e características se unam coerentemente³⁶. Não obstante, as lealdades raciais brancas podem distorcer este processo de tal modo que o racismo de Sal pareça periférico ou temporário ao invés de central e corrente. Uma ignorância do papel fundamental que a raça desempenha em versões atualmente existentes da identidade humana — especialmente a identidade branca, como explicado pelos filósofos citados acima — pode prevenir os espectadores de ver a centralidade do racismo para o personagem de Sal. Mais uma vez, a natureza monocular da consciência racial branca pode muito bem prevenir os espectadores de construir o personagem de Sal de um modo que coerentemente reúna suas ações, crenças e características primárias.

Um exame cuidadoso do filme, mesmo assim, indica que tal abordagem seria entender errado Sal, segundo a narrativa apresentada. Uma variedade de sugestões oferece amplo suporte à ideia de que o filme lida diretamente com o problema do racismo contra negros no núcleo do personagem de Sal e milita contra a interpretações de que ele seria meramente a vítima de uma escolha moral ruim. Ao assistir de perto a cena retratando o confronto entre Sal, Radio Raheem, Smiley e Buggin' Out, por exemplo, o público pode perceber Lee apontando para ele que a questão do racismo será explicitamente levantada. Como Buggin' Out e seus associados ficam na porta de Sal, um deles escuta na caixa de som de Raheem a canção do Public Enemy *Fight the power*, mais uma vez. Especificamente, as letras cantadas por Chuck D. se sobressaem, destacando que "Elvis foi um herói para a maioria, mas para mim nunca significou merda nenhuma (...) Um chupa rôla racista; é simples e claro" ("Elvis was a hero to most but he never meant shit to me (...) a straight-out racist sucker; it's simple and plain").

A função da canção ao se referir a Elvis Presley, que se apropriou da música, das roupas e dos movimentos da cultura negra, que originalmente o fizeram famoso, é antecipar o que será apresentado conforme a cena se desenrola — a saber, que questões de raça normalmente ocultas serão trazidas à tona e postas sob escrutínio³⁷. Em outras palavras, a música opera como um recurso cinematográfico narrativo usado por Lee para encorajar os espectadores a imaginar que a sequência que se seguirá vai tratar do racismo contra os negros³⁸. Ademais, durante a própria sequência, os insultos de Sal contra os negros são sublinhados por outros personagens que os repetem com indignação e ressentimento. A reação inicial de Sal do incidente, imediatamente racista, por meio do uso dos termos "música da selva" e "África" para denegrir a escolha sonora de Raheem, é explicitamente observada por Buggin' Out, que argumenta que tais termos são irrelevantes em relação aos quadros nas paredes da pizzaria de Sal. "Por que isso tem que ser 'música da selva? Por que tem ser sobre a 'África'? É sobre a porra dos quadros!", protesta Buggin' Out, recusando que Sal fuja do assunto. De modo parecido, o uso inicial que Sal faz da palavra "crioulo" [nigger], ao ameaçar "estraçalhar o rabo do crioulo", é repetida com indignação e ressentimento pelo grupo de adolescentes que espera uma última fatia antes da pizzaria fechar. Por fim, depois de Sal ter destruído o equipamento de som de Raheem, ele olha para o antigo proprietário do equipamento e, sem pedir desculpas, diz: "Eu matei a porra do seu rádio". Ao explicitamente declarar que destruiu a fonte da "música da selva", a fonte da indesejada presença melódica "africana", assim como o orgulho, alegria e senso de identidade de Raheem, Sal destaca sua própria dominação, imposta por meio da violência e permeada por critérios raciais.

O mais danoso, apesar de tudo, é a reação imediata de Sal à morte de Raheem. Enquanto a comunidade inteira olha para ele à espera de alguma resposta apropriada, Sal não pode pensar em nada melhor a dizer do que o velho provérbio "você faz aquilo que tem que fazer", como se tivesse apenas saído de algum filme de John Wayne, ao invés de oferecer qualquer espécie de desculpas ou de arrependimento por sua cumplicidade nos eventos que levaram à morte de Raheem. A resposta de Sal, em benefício dele próprio, mostra a sua destruição violenta do som de Raheem como justificada, como a melhor e mais apropriada reação à situação, dadas as circunstâncias. É claro, os seus ouvintes em frente à pizzaria gritam contra ele com raiva e ressentimento, diante de tal posicionamento grotesco. Fazer com que Raheem abaixasse o seu som não exigiria que Sal o destruísse, e depois se vangloriasse de seu triunfo com uma afirmação

humilhante. Ademais, de modo algum a alegada justificativa de Sal para as suas ações se referem aos eventos que se seguiram, principalmente, ao assassinato de Raheem nas mãos da polícia.

Assim como qualquer outro fator, a arrepiante insensibilidade de Sal neste ponto da narrativa tenta exonerar ele próprio de responsabilidade e justificar as suas ações como apropriadas, desencadeando a revolta que se segue. A sua insensitividade moral tem ao menos três aspectos. Primeiro, ele carece de uma compreensão das questões raciais envolvidas em sua própria resposta ao confronto entre ele, Radio Raheem, Smiley e Buggin' Out. Em segundo lugar, ele não apreende a dimensão racial da morte de Raheem por meio do famoso "sufocamento" que as forças policiais urbanas por muito tempo defenderam que afetava afro-americanos com mais letalidade do que os brancos³⁹. Terceiro, sua falta geral de compaixão sobre a morte de Rahem desencadeia uma revolta na vizinhança, o que o surpreende a tal medida que ele não tem mais resposta exceto exclamar "O que eu fiz?" e gritar para a multidão não destruir a sua própria loja. Deste modo, a narrativa mostra que Sal valoriza mais a sua propriedade do que a vida de Raheem. Todos estes fatos se misturam e inflamam ao ponto de que os membros da comunidade perdem o controle e se revoltam, incendiando a loja de Sal em uma resposta raivosa a sua insensibilidade racial e moral. Especificamente, a fala insensível de Sal é, como eu defenderei melhor no próximo capítulo, o que leva Mookie a jogar uma lata de lixo na janela da pizzaria, o ato que começa a revolta.

Também é válido notar que, na manhã depois do tumulto, quando Mookie volta para receber seu pagamento semanal, Sal ainda está irredutível e defensivo quanto a sua participação na morte de Raheem. Enquanto ele reconhece que Raheem está morto ("Eu estava lá, você lembra?"), ele coloca a responsabilidade toda em Buggin' Out ("Ele morreu por causa do amigo"), ao invés de ver a si como responsável de alguma maneira. A incapacidade de Sal de reconhecer que fez alguma espécie de erro em suas ações, assim como imediatamente após o assassinato de Raheem, remonta a uma cena anterior na qual Mookie pergunta a Sal se o endereço para uma entrega de pizza é correto. Mookie observa que está se certificando porque Sal às vezes "comete erros". A esta acusação, Sal imediata e categoricamente declara "eu não cometo erros, eu não os cometo". Mookie responde a reivindicação de infalibilidade absoluta de Sal questionando ceticamente "Você não comete erros", ao que Sal responde enfaticamente "Não'. Estes incidentes coletivamente estabelecem que Sal é alguém que não é capaz de ver a si próprio

como tendo cometido erros de juízo, o que a maioria de nós concordaria ser uma falha de caráter moral. O que é importante observar aqui, não obstante, é que esta falha, combinada com outros aspectos do personagem de Sal, contribui significativamente para a eventual destruição da pizzaria.

Spike Lee antecipa a sutileza do racismo de Sal mais cedo no filme. Ao descrever a seu filho Pino porque eles não podem mudar o restaurante do bairro de maioria negra de Bedford-Stuyvesant para a própria vizinhança ítalo-americana de Bensonhurst, Sal se refere aos moradores do bairro como "estas pessoas", uma linguagem que o distancia dos demais, os "outros", ao usar a frase tornada famosa pelo uma vez candidato à presidência dos EUA Ross Perot. Para Sal, pode haver a tensão adicional a ser parte de uma população étnica que, nos EUA, somente há pouco fora admitida na categoria da branquitude. Como alguém que a vida toda escapou de ser ele mesmo "um outro", Sal pode se sentir apenas inseguro em sua condição de branco e com necessidade de estabelecer uma categoria abaixo da sua⁴⁰. Ainda mais cedo na narrativa, quando Buggin' Out primeiro questiona a ausência de negros no "Muro da Fama" no restaurante de Sal e sugere que sejam incluídas fotos de Nelson Mandela, Malcom X ou mesmo de Michael Jordan porque afro-americanos são o principal público da loja, Sal ridiculariza o uso informal do termo "brother", o repetindo com tanta maledicência que até mesmo o afável e passivo Vito diz pra ele "pega leve, chefe". Uma outra hora, Sal ameaça Buggin' Out com o mesmo bastão de basebol que ele eventualmente usa para destruir o rádio de Raheem. Devemos observar que, particularmente durante o final da década de 1980 em Nova York, bastões de basebol representavam a violência de brancos sobre negros, devido a seu uso em alguns incidentes racistas envolvendo brancos espancando negros por estarem na vizinhança errada, na hora errada, por namorarem a garota errada (isto é, uma branca) e aí por diante⁴¹.

Depois de Sal comandar a expulsão de Buggin' Out da pizzaria por sugerir que exibisse pessoas negras, Mookie defende a liberdade de expressão de Buggin' Out ao declarar: "as pessoas são livres para fazer o que diabos elas bem entenderem". A esta declaração de liberdade muito tipicamente americana, Sal responde: "O que, 'livre? O que diabos você está falando, 'livre'? 'Livre'? Não há 'livre' aqui. O que — eu sou o chefe. Sem liberdade. Eu sou o chefe".

Para Sal, a aplicação deste prezado valor americano tem alcance limitado. Embora ele module a sua resposta nos termos de um homem de negócios estabelecendo as regras para a frequência de seu estabelecimento, por conta de outros fatores — primeiramente, o racial, uma vez que Sal e seus filhos são os únicos brancos a consistentemente frequentar a vizinhança e porque seus clientes são quase sempre não brancos — isso equivale a dizer que, em sua loja, somente americanos brancos podem exercer liberdade de expressão, não seus clientes afro-americans ou porto-riquenhos. Eles, em contraste, devem obedecer de acordo com as leis dele (o homem branco). Para os afro-americanos, então, não há liberdade dentro dos confins da Sal's Famous Pizzeria. Sal é o chefe. Sem liberdade. Como observa Guerrero, "Sal é o afável e às vezes duvidoso, mas sempre paternal, chefe do que corresponde a uma *plantation* da pizza, um posto colonial em território nativo"42.

Dadas estas sugestões narrativas redundantes, eu defenderia que os conceitos de lealdade racial e de racista simpático nos ajudam a entender melhor Sal do que outras possíveis estratégias interpretativas. Tal análise é mais coerente com o que o filme realmente apresenta, mesmo que não seja coerente com presunções brancas típicas em relação à raça. Vendo Sal como um personagem bom e mau, uma mistura que possui traços morais positivos, bem como os negativos, o resume de forma muito mais consistente e abrangente do que possibilidades concorrentes. Essa figura narrativa é mais coerente se atribuirmos a ele um caráter racista, mesmo que ele também seja simpático de outras formas, do que se alguém procura explicar suas ações no final da narrativa como o de um personagem moralmente bom, que toma uma má decisão que o leva a fazer coisas racistas imorais, mesmo que ele próprio não seja racista.

A explosão de raiva de Sal, então, serve como o que George M. Wilson tem descrito como uma "reviravolta epistemológica" que estimula os espectadores (especialmente muitos espectadores brancos) para, de repente, ver as ações anteriores de Sal de uma perspectiva diferente. Wilson usa o termo para descrever filmes que introduzem revelações narrativas que forçam os espectadores a repensar inteiramente perspectivas sobre o que eles acreditavam ter acontecido em uma narrativa apresentada, como é feito em *Clube da luta* (Fight Club, 1999), de David Fincher, quando o personagem principal (Edward Norton) e Tyler Durden (Brad Pitt) revelam ser o mesmo personagem⁴³. De modo similar, eu diria que a ideia pode ser utilmente aplicada aos próprios personagens, e em particular à explosão de raiva racista de Sal, que visa provocar mudanças na percepção de muitos espectadores sobre quem ele é e como ele realmente é. Para os espectado-

res brancos em particular, a explosão tem como objetivo fazê-los passar a ver Sal de um personagem geralmente simpático que demonstra compaixão e compreensão em relação aos negros, para alguém que, ao mesmo tempo, mantém crenças racistas — isto é, pensem nele como um personagem racista simpático.

Muitos espectadores brancos tendem a perder ou ignorar os detalhes do racismo contra os negros de Sal, porque esses detalhes não se encaixam facilmente em seus preconceitos que dizem onde suas alianças morais deveriam estar. Esses espectadores tendem a ter mais empatia com personagens brancos como Sal do que com personagens negros como, digamos, Raheem, que, apesar de seu caráter intimidador, foi, no entanto, assassinado pela polícia e, portanto, merece algo mais do que ser esquecido ou valorizado como menos importante que a destruição da loja de Sal, que é o que muitos espectadores brancos, imitando as próprias presunções de Sal, fazem⁴⁴.

Alguma empatia por Sal, é claro, deve ser atribuída a fatores não raciais. Para apresentar um personagem racista simpático e nuançado por quem os espectadores podem inicialmente estabelecer uma perspectiva sólida e favorável, Lee o torna central para a narrativa e o trata compassivamente a maior parte do tempo. Essa estratégia carrega um certo risco — a saber, que os espectadores achem difícil julgá-lo negativamente como racista porque o conhecem bem e se ligaram firmemente a ele e ao seu caráter. Os espectadores brancos, em particular, podem estar inclinados a ignorar ou desculpar a gravidade do erro de Sal porque o apego deles ao personagem - baseado em elementos raciais e não raciais da narrativa - é muito poderoso. Por outro lado, deve-se notar que Lee contrabalança essa possibilidade fazendo com que a história do filme não se concentre apenas em Sal, mas em toda a vizinhança, incluindo numerosos personagens afro-americanos que recebem tempo de tela significativo, como Mookie, Raheem, Da Mayor (Ossie Davis) e Mother Sister (Ruby Dee). Eu diria que este contrapeso narrativo visa impedir que os espectadores invistam muito pesadamente em Sal, apresentando outros personagens não brancos com quem os espectadores também podem se aliar. Claro, essas outras alianças de caráter podem ser parcialmente ou mesmo totalmente bloqueadas por fatores raciais, mas pode-se ver que, do ponto de vista da construção narrativa, essas figuras operam para difundir a lealdade do público, ao invés de investi-la em apenas um personagem central como Sal.

Por outro lado, do ponto de vista da epistemologia, os espectadores bran-

cos podem resistir a desenvolver uma distância crítica de Sal e, em vez disso, encontrar maneiras de explicar as suas ações que minimizam ou eliminam a questão do racismo como constituinte de seu caráter. Em vez de questionar os seus próprios hábitos arraigados que julgam e imaginam a branquitude de fora, como a narrativa os encoraja a fazer, eles culpam a inconsistência da narrativa com suas crenças e expectativas atuais e racialmente influenciadas. Nesse sentido, a atração de empatia por Sal e, especificamente, a atração da lealdade racial branca, é forte demais para muitos espectadores brancos para superar e começar a reexaminar seus hábitos de julgamento moral. Para esses espectadores, parece menos prejudicial cognitivamente e emocionalmente ignorar ou deixar de lado certos detalhes desconfortáveis na narrativa do que mudar substancialmente seus esquemas de crença — o texto implícito da narrativa — para acomodar esses detalhes. Em vez de trabalhar para desenvolver uma consciência racial dupla branca rudimentar, muitos espectadores optam por abraçar sua consciência branca única já existente e usá-la da melhor forma possível para entender a narrativa do filme, mesmo que essa perspectiva seja influenciada por privilégios brancos e exija que se ignore certos detalhes claramente apresentados e só possa ser mal explicada a outros. Se Gombrich identificou com precisão nosso uso típico de "esquemas iniciais" na compreensão de obras de arte visuais, esses detalhes narrativos seriam precisamente os que os espectadores brancos tenderiam a negligenciar em qualquer caso, dado o contexto cognitivo no qual eles operam. Brancos tipicamente carecem de sensibilidade para a importância dessas características, porque eles tendem a não ver a raça como cognitivamente importante nos tipos de situações apresentadas pelo filme. Assim, Faça a coisa certa a tende a ser insuficiente quando medido por meio dessa postura interpretativa.

Este problema de insensibilidade cognitiva pode ser explicado por meios da análise de Janine Jones da "deficiência empática". Ela argumenta que se brancos — mesmo brancos de boa vontade moral que desejam não ser racistas — são incapaz de detectar a importância cognitiva da raça em situações em que o racismo contra os negros afetam os afro-americanos nas interações do dia-a-dia com os brancos (como os descritos em **Faça a coisa certa**), então eles também serão prejudicados e talvez até incapazes de comparar as suas próprias circunstâncias com aquelas de afro-americanos. A construção de uma analogia entre a experiência branca e negra, que seria fundamental para qualquer tipo de empatia bem sucedida aqui, quebra, porque certos elementos cruciais da experiência anterior são vis-

tos como fortemente incomparáveis em relação ao último. Espectadores brancos podem empatizar incorretamente ou mesmo nada com personagens negros e, portanto, entender mal as situações e perspectivas dos personagens afro-americanos. A empatia, Jones aponta, requer ser capaz de produzir um sistema preciso de mapeamento entre a vida de outra pessoa e algum aspecto de você mesmo. A compreensão o entendimento começa com uma apreciação da situação da outra pessoa 45. Se essa situação não for bem apreciada ou compreendida, então a empatia vai dar errado ou talvez não ocorra.

Esta falha de "simulação mental" também deixa claro por que muitos brancos não conseguem ver Sal a partir do que é para eles a perspectiva descentralizada e afro-americana oferecida pelo filme de Lee 6. Eles empatizam com Sal porque eles não conseguem compreender a importância de certos detalhes que a narrativa apresenta a eles — principalmente, a maneira como suas ações e declarações se desenvolvem de uma forma sutil, principalmente a presunção inconsciente de vantagem racial, que é uma parte de seu caráter, ao contrário de ser atribuível a uma ou duas decisões ruins. Eles simpatizam com ele, embora Lee indique repetidas vezes através de pistas narrativas a partir das quais deveriam, em última análise, qualificar sua atitude em relação a Sal.

Os detalhes do personagem de Sal devem operar cumulativamente como sinais para mitigar a empatia última espectador para ele, mesmo se a narrativa, em certa medida, reduz essa postura imaginativa em relação a ele anteriormente. Lee pede que os espectadores se distanciem de Sal até o fim do filme e olhem criticamente para o seu personagem, em vez de abraçá-lo como alguém próximo de seus corações. Novamente, espectadores não brancos, que normalmente possuem uma consciência racial mais afinada, tendem a ver essa sugestão com muito mais clareza, mas de maneira alguma está além das capacidades cognitivas dos brancos desenvolver essa percepção racial mais apurada. Apenas ocorre que, social e culturalmente, essa consciência não é encorajada nos espectadores brancos.

Em vez disso, como Dyer argumenta, a mídia visual ocidental tende a presumir e reforçar suposições de branquitude como a norma, mesmo na medida em que a branquitude racial funciona como o ponto de vista presumido a partir do qual se percebe a narrativa do filme popular. Presume-se que o espectador típico seja branco ou tenha pelo menos uma compreensão plena de como é assistir a um filme de uma perspectiva branca.

Uma outra maneira de caracterizar este problema de assimetria de audiência com respeito às respostas que envolvem raça é comparando-a a um exemplo analisado detalhadamente por Jones. Ela constrói muito de seu caso em torno das formas divergentes como muitos brancos viram os vídeos do espancamento de Rodney King, assim como o ataque a Reginald Denny. Em um caso notório, King, um afro-americano, foi parado pela polícia em 1991 por violar a lei de trânsito em Los Angeles, sendo severamente espancado quando deitou no chão por vários policiais usando cacetetes. Denny, um motorista de caminhão branco, foi retirado de seu veículo por vários jovens negros que usavam tijolos e outros objetos para espancá--lo durante os tumultos que se seguiram por mais de um ano depois, na esteira desses mesmos policiais sendo considerado inocentes de agredir King. Ambos os homens foram hospitalizados por períodos prolongados e sofrem de incapacidades permanentes como resultado dos ferimentos. Ambos os incidentes também foram secretamente gravados em vídeo. O que Jones observou foi que, vendo os vídeos desses incidentes, os brancos não reagiram emocionalmente da mesma maneira em relação aos dois indivíduos, apesar da semelhança entre as situações. Como disse um professor de direito branco que viu as fitas: "Por King, eu senti simpatia; por Denny, empatia"47.

Eu diria que a diferença de resposta nos dois casos aqui pode ser prontamente explicada como uma situação de lealdade racial. Espectadores brancos do dos vídeos sentem-se mais perto da situação, da possibilidade e da experiência geral de Denny do que da King, apesar de ambas as gravações descreverem espancamentos brutais de indivíduos desamparados sendo atacados por várias pessoas usando barras, tijolos e outras armas. Construir uma analogia experiencial apropriada no caso de Denny é algo que ocorre muito mais facilmente para a maioria dos espectadores brancos por causa de uma experiência compartilhada de branquitude, algo que não se corrobora no caso de King. A branquitude comum de espectadores brancos permitiu uma resposta muito mais imediata — empática — por Denny, em oposição à atitude mais distanciada de simpatia por King⁴⁸.

Como a fidelidade que muitos espectadores brancos sentiam ao assistir à gravação de Denny, as respostas a Sal muitas vezes parecem se basear mais em lealdade racial do que em atenção aos detalhes narrativos. Assim, esses espectadores estão mais inclinados a ter empatia com Sal do que a distanciar-se de seu caráter. Eles ignoram, perdem, rejeitam ou minimizam a perspectiva afro-americana oferecida pelo filme de Lee em favor

de outra, influenciada por raça, e já incorporada em suas respostas típicas para as narrativas de filmes populares, apesar da ampla evidência de que esta última perspectiva falha em explicar completamente os detalhes apresentados. Ao mesmo tempo, este aspecto do filme nos permite ver como ele visa provocar os espectadores a fazer um exame mais detalhado de suas suposições de fundo quanto a imagens, raça e identidade pessoal.

REFLEXÃO CRÍTICA E O RACISTA SIMPÁTICO

Ao representar conscientemente um personagem simpático e racista – e incitando seus espectadores a pensar sobre como tal personagem pode ser as duas coisas ao mesmo tempo - Spike Lee lança um olhar crítico sobre as suposições que fundamentam a lealdade racial branca. Desta forma, ele espera que espectadores brancos se transformem e consigam uma perspectiva mais complexa sobre raça. Eu ainda diria que através desta provocação Lee convoca o público a pensar filosoficamente sobre raça. Por meio de sua narrativa e do personagem racista em particular, em Faça a coisa certa Lee encoraja os espectadores brancos para refletir e conceber um novo esquema de crença para a compreensão racial. Além das chamadas explícitas do filme para os telespectadores refletirem em suas cenas finais, como as exclamações de Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson) para que "acordemos" e pensemos sobre a questão "como vamos viver juntos?", bem como as famosas citações contraditórias de Martin Luther King Jr. e Malcolm X que terminam o filme, a representação de Sal como uma figura aparentemente paradoxal visa incomodar o espectador, especialmente o típico espectador branco, a considerar a questão "O que é ser racista?" e chegar a uma resposta consideravelmente mais complicada do que a já adotada pela maioria. De maneiras talvez diferentes de muitos estudantes em cursos de filosofia, no entanto, muitos espectadores brancos resistem a esse convite porque a perspectiva de substituir seu antigo modo de cognição exigiria que eles fizessem uma revisão epistemológica radical demais, exigindo uma mudança muito grande em suas estruturas de crenças existentes para que se sintam à vontade para explorar essa possibilidade. Em algum nível, talvez eles percebam que tal reexame e substituição de pressupostos de fundo não se referem apenas à exibição do filme, mas também à sua compreensão de suas próprias identidades e da própria humanidade, de modo que isso os tocaria em seu próprio núcleo.

Como filósofos e outros teóricos têm freqüentemente apontado, os senti-

dos da identidade pessoal na cultura ocidental são fortemente racializados⁴⁹. Para os brancos, no entanto, essa dimensão de autocompreensão é em grande parte invisível e não reconhecida. Obrigá-los a reconhecer essa invisibilidade, então, é um desafio e uma tarefa difícil. Ainda assim, é possível, e de fato muitos brancos o fizeram, ao assistir a filmes, bem como em seus próprios sentidos de identidade. Mas muitos outros não. Facilitar esta possibilidade, que diz respeito tanto às possibilidades cinematográficas como existenciais, foi o que fez com que Lee, eu diria, apresentasse e retratasse um personagem racista simpático como Sal. Por meio de personagens como ele, Lee encoraja os espectadores brancos a olhar criticamente para as suas sensibilidades racializadas e avaliar o que veem. Nesse sentido, Lee apresenta seus espectadores com um desafio filosófico: avaliar o conteúdo de suas almas, por assim dizer, e avaliar como esses conteúdos os influenciam a perceber questões de raça. Esse autoquestionamento crítico foi uma das maiores aspirações de Sócrates, como evidenciado na Apologia, bem como diálogos com Eutífron, Mênon, Laques e outros. Também inspirou filósofos através dos tempos até os dias atuais, como Alexander Nehamas50.

Sócrates aspirava a encontrar, tanto no seu caso como no dos outros, a velha injunção délfica usada como epígrafe para este capítulo. Mais recentemente, Noël Carroll defendeu que Cidadão Kane (Citzen Kane, 194), de Orson Welles, encena um debate para "dar a oportunidade para que o público em geral interrogue as visões culturais predominantes da natureza da vida ao colocá-las em competição". O filme de Welles é "similar em propósito a muitos diálogos filosóficos", porque procura "animar um debate" sobre a vida humana e a identidade pessoal⁵¹. No mesmo espírito, podemos reconhecer Spike Lee como alguém que encoraja os espectadores a assumir esse tipo de tarefa filosófica em relação à raça através de sua construção de personagens e de narrativa de Faça a coisa certa. Pode-se dizer, então, que Lee não só induz seus espectadores brancos em particular a realizar uma manobra brechtiana — isto é, distanciar-se criticamente de certos personagens e situações narrativas, a fim de considerar as escolhas morais e políticas - mas exige-lhes também uma tarefa propriamente filosófica. Ao criar uma posição favorável com Sal apenas para depois aliená-los de seu caráter por meio de da percepção de que ele também é fundamentalmente racista, Lee produziu um filme que filosofa e convida os espectadores a pensarem filosoficamente sobre questões relacionadas a raça, identidade e cinema. Lee pede espectadores que reflitam criticamente sobre seus próprios sentimentos de si mesmos, humanidade e identidade, que é uma marca da maioria, se não de todas as concepções persuasivas da filosofia.

Além disso, o filme de Lee oferece indicações sobre a forma adequada que respostas para tal questionamento podem levar. Por exemplo, ter um sentido maior do papel que a raça desempenhou na formação da sua identidade, bem como entender que a perspectiva cognitiva global é fortemente implicada é uma melhor postura epistemológica a ser adotada do que o contrário. A despeito de toda a compaixão e paciência de Sal para membros do bairro como Da Mayor ou Smiley, sua falta de autoconsciência racial condena-o à incompreensão sobre muito do que acontece ao redor ou mesmo dentro de sua pizzaria, e essa incompreensão contribui significativamente para sua a queda. A narrativa do filme, assim, sugere que ter uma maior consciência racial — uma "dupla consciência" sobre raça, particularmente para os brancos — serviria melhor do que a falta essa capacidade. Essa tentativa de não apenas representar, mas moldar fundamentalmente respostas a perguntas, para fornecer algum tipo de contribuição positiva e profunda ao tópico que está sendo discutido, é mais uma característica forte o suficiente para classificar o que se define como filosofia⁵². Atender a este requisito implica, assim, que o apelo do filme para a reflexão crítica é de fato filosófico e não meramente social, psicológico ou político. Alguns espectadores podem resistir a esse convite por meios de estratégias interpretativas alternativas, mas, como argumentei, o custo de essa escolha é o fracasso em alcançar a total coerência para captar narrativas como aquelas apresentadas em Faça a coisa certa, para não falar dos custos tais escolhas na vida de alguém ou da vida de seus semelhantes.

SPIKE LEE E RACISMO INSTITUCIONAL

Do que foi discutido até agora, deve ficar claro que Lee concentra sua energias artísticas em Faça a coisa certa para retratar crenças raciais principalmente no nível de instituições, em oposição ao das crenças escolhidas individualmente. De acordo com este modo de pensar, muitas crenças raciais são incorporadas em formas culturais de acreditar e agir tipicamente transmitidos através da aprendizagens inconscientes de práticas sociais, ao invés de escolhidos por meio de processos de decisão conscientemente empregados e individuais⁵³. Personagens racistas simpáticos como Sal, então, fornecem a Lee a capacidade de dirigir as suas críticas para as maneiras como os brancos tipicamente, embora inconscientemente, vivem, ao invés de indivíduos aberrantes que conscientemente abraçam estrutu-

ras de crença moralmente más. Enquanto a crítica do último é retratada através de personagens como o filho mais velho de Sal, Pino, cuja ignorância e inarticulação Lee guarda para desprezar especialmente, Lee dedica a maior parte de sua atenção narrativa para exibir o racismo inconsciente guardado pelo patriarca na Sal's Famous Pizzeria.

Da mesma forma, filósofos de raça recentes investiram muito do seu tempo defendendo a existência de crenças racistas a nível institucional⁵⁴. O fundamental em suas críticas é que presunções de vantagem racial, privilégio e superioridade se infiltraram em como as pessoas veem, pensam e agem, mesmo sabendo que essas dimensões de suas vidas foram permeadas por tais presunções. Como observei na introdução, Mills apelidou a incapacidade de ver esse nível de racismo como a "epistemologia da ignorância", um "padrão de disfunções cognitivas localizadas e globais" (que são psicológica e socialmente funcionais) "que prejudicam moralmente os brancos, impedindo-os de ver e de fazer a coisa certa quando a raça é um fator⁵⁵. Como ele argumenta, "eles experimentarão dificuldades cognitivas genuínas no reconhecimento de certos padrões de comportamento como racista" porque sua psicologia moral -- sua maneira de pensar e percebendo moralmente- tem sido racializada por séculos de detalhadas e cuidadosamente explicadas reconciliações com idéias de supremacia branca, inferioridade negra e uma hierarquia racial baseada na cor da pele. Esta reconciliação, deve ser observado, foi ativamente procurada e realizada pela ciência, filosofia, história, antropologia, teoria do direito e por outros campos do conhecimento. Além disso, somente nas últimas cinco décadas, tais esforços foram inequivocamente desacreditados e empurrados para fora das correntes dominantes dessas disciplinas⁵⁶. A longo prazo, a reconciliação sustentada do pensamento "comum" dos brancos com as concepções ocidentais de hierarquia racial permanece inadequadamente confrontada e desemaranhada, pois continua a ter efeitos desastrosos não apenas para a psicologia. de brancos, mas para não brancos em geral e afro-americanos em particular.

A contínua racialização da psicologia moral pelas instituições sociais é algo do qual a maioria dos brancos permanece esmagadoramente ignorante. Poucos viram através de seu véu de privilégio e vantagem para entender que, incorporado no pano de fundo de muito do seu pensamento e educação, estão pressupostos que, se eles considerassem consciente e explicitamente, julgariam como extremamente racistas⁵⁷. Muitos brancos não estão preparados para pensar sobre raça e supremacia branca como algo incorporado em instituições e expressa em nossas percepções

e ações, ao invés de serem crenças pessoais, escolhidas individualmente, conscientemente abraçadas e sob o controle de seres humanos particulares, porque tal perspectiva leva o problema do racismo para fora da esfera da influência individual e o coloca em um nível no qual uma pessoa não tem uma palavra decisiva. Contemplar como estas crenças estão profundamente entranhadas vai, por exemplo, contra um dos princípios básicos do liberalismo moderno, a saber, que somos indivíduos autônomos que podem conscientemente determinar nosso próprio comportamento, bem como nossas crenças pessoais⁵⁸. Assim, muitos brancos sem dúvida, sentem que eles têm amplos motivos para rejeitar a ideia de que o racismo pode existir em um nível diferente daquele em que está sob a determinação consciente de indivíduos específicos.

Como sugeri anteriormente, muitos brancos consideram esse tipo de racismo incompreensível e esmagador. Para evitar confrontá-lo, eles se apegam à perspectiva com a qual estão acostumados. Quando eles tentam interpretar um filme como *Faça a coisa certa* dentro desta estrutura de crença imperfeita, eles tendem a culpar Lee por qualquer falta de distância entre a sua interpretação e os detalhes do filme. É assim que os espectadores brancos podem construir o que parece ser uma plausível, se ainda problemática, explicação sobre por que é legítimo sentir empatia com Sal de uma maneira a não vê-lo como racista.

Essa dificuldade, é claro, pode ser facilmente relacionada ao motivo pelo qual é importante que brancos ao verem filmes tenham uma experiência análoga à dos afro-americanos ao ver filmes de ficção narrativa. No entanto, de acordo com os pontos que acabamos de resumir, vale a pena enfatizar como as lealdades raciais podem prejudicar a capacidade de navegar bem no mundo real em si, o que parece ser uma das principais razões para explicar por que o conhecimento tem valor de todo. Como Janine Jones coloca, "na medida em que os seres humanos estão buscando algo tão grandioso quanto a verdade, nossas investigações são freqüentemente determinadas pelo valor instrumental da verdade. Pessoas buscam a verdade para navegar em seu mundo, não pela verdade em si. Possuindo boas evidências de que nossas crenças são verdadeiras (ou seja, que elas nos permitem mapear nossas crenças no mundo) pode ajudar a nossa navegação, para não mencionar a manipulação do mundo"59.

Além disso, enquanto a lealdade racial branca e insensibilidade às semelhanças de todos os seres humanos podem ter valores de sobrevivência positivos no que Du Bois chamou de "o mundo branco"60, ela pode seriamente prejudicar a habilidade de uma pessoa de navegar em um mundo onde um número significativo de não brancos existe, o que é, é claro, aquele no qual os seres humanos de fato vivem, se não sempre cognitivamente, ao menos emocionalmente ou localmente. Tais dificuldades inevitavelmente os causarão problemas, portanto, mesmo se alguém não for totalmente capaz de apreciar quais podem ser estes problemas. Esta matéria problemática da construção de um "olho interno", então, será tal desvantajosa quanto qualquer outra limitação que possa às vezes, mas não sempre, se evitar⁶¹. Como sempre foi observado, os brancos não precisam ser insensíveis a estes fatores, porque a insensitividade cognitiva pode ser superada. Por exemplo, no caso de Faça a coisa certa, o resenhista da Newsweek David Ansen escreveu durante o seu lançamento que via Sal como "uma figura simpática (...) que é decerto um racista inconsciente "62. Além disso, o resenhista do New York Times Vincent Canby via Sal como um personagem simpático, que não obstante era racista⁶³.

Claramente é possível para os brancos relacionar com sucesso a sua própria experiência com aquela dos afro-americanos, mesmo quando numerosos fatores culturais e cognitivos conspiram contra isso. Ademais, se alguém está preparado para pensar na raça como algo institucional, mais do que como uma questão de crenças pessoais e abraçadas conscientemente, então um personagem como Sal oferece uma justificativa mais do que suficiente para reflexões cuidadosas e detalhadas sobre a branquitude e o racismo contra os negros no mundo real, além do ficcional, porque o personagem abre novos terrenos para compreender a origem e a sustentabilidade de tais crenças em contextos reais e ficcionais. Se alguém desejar navegar pelo mundo real e ter alguma medida de controle sobre ele, então confrontar estas espécies de dificuldades representadas por lealdades raciais e por limitações empáticas parece uma necessidade. A criação de Sal, portanto, oferece bases férteis para se apreender não apenas narrativas ficcionais, mas vantagens para o mundo no qual os humanos vivem suas vidas ordinárias e cotidianas. A invenção desta figura racista simpática pode muito bem ter sido um acidente feliz, o resultado da colaboração, às vezes antagônica, entre Lee e Aiello para criar o personagem ficcional. Tendo em vista o que Lee disse sobre trabalhar com Aiello ao fazer Faça a coisa certa, assim como nos comentários em áudio na versão do filme lançada pela Criterion Collection, tal possibilidade parece provável. As afirmações de Lee portanto apoiam a colocação de Gaut de que desacordos colaborativos artísticos podem às vezes ser esteticamente benéficos para uma obra de arte ao adicionar riqueza e complexidade⁶⁴. Por outro lado, claramente faz mais sentido entender Sal como um personagem simpático que também é um racista ao invés de não ser um racista, como Gaut e outros afirmaram, porque a interpretação anterior organiza a narrativa mais coerente e compreensivamente, assim como as estruturas de crença psicológica necessárias para entender quem Sal realmente é - assim como para entender quem nós realmente somos.

NOTAS

- Publicado originalmente em Philosophy, Black Film, Film Noir. University Park, PA: The Pennsylvania State University, 2008, pp. 39-64. Tradução de André Duchiade.
- **2.** Richard Dyer, *White*.London:Routledge, 1997.
- 3. Ibid., especialmente pp. 70-142.
- 4. Mills, Racial Contract, especialmente p.53-62; Lewis R.Gordon, Critical Reflections on Three Popular Tropes in the Study of Whiteness in What White looks like: African-American Philosophers on the Whiteness Question, ed. George Yancy. New York, Routledge, 2004, 173-193, esp. 175-176, 181-182.
- 5. Mills, Racial Contract, especialmente p.17-19; Gordon, Fanon and the Crisis of European Man, p.22-26, p.38 e seguintes. Vide também Peg O'Connor, Oppression and Responsability: a Wittgensteinnian Approch of Social Practice and Moral Theory. University Park: Pennsylvania State University Press, 2002, especialmente p.1-59, 128-131.
- **6.** A ideia de lealdade racial me foi sugerida por Calvin Selvey.
- 7. Douglas Kellner, "Aesthetics, Ethics and

- Politics in the Filmes of Spike Lee », in Spike Lee 's 'Do the Right Thing', ed. Mark A. Reid. New York, Cambridge University Press, 1997, p. 75; Bertold Brecht, Brecht on Theatre: The Development of an Aesthetic, ed. & trad. John Willett. New York: Hill and Wang, 1962, p.23, p.101.
- 8. Kendall Walton, Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts. Cambridge: Harvard University Press, 1990, p.34; Iris Murdoch, The Sovereignty of Good. 1970, repr., London, Ark Paperbacks, 1985, esp. 64-67; Martha Nussbaum, Love's Knowledge: Essays on Philosophy and Literature, New York, Oxford University Press, 1990, esp. p. 77-79; Alex Neill Empathy and (Film) Fiction in Post-Theory: Reconstructing Film Studies, ed. David Bordwell & Noël Carrol. Madison: University of Wisconsin press, 1996) p. 179-180; Smith, Engaging Characters, p. 235-236.
- 9. Para saber mais sobre a distinção entre a imaginação centrada e acentrada, ver Problems of the Self de Bernard Williams, Cambridge, Cambridge University Press, 1974, esp. p. 36-38; Richard Wollheim, On Art and the Mind, Cambridge, Harvard University Press, 1974, p. 58 e seguintes e The Thread of Life, Cambridge, Harvard University Press, 1984, p. 73 e seguintes;

- Carroll, **Philosophy of Horror**, p. 88-96; e Smith, **Engaging Characters**, p. 76 em diante.
- 10. O argumento segundo o qual a identidade moderna pessoal encontra-se intimamente ligada à raça foi defendido por filósofos, pelo menos desde Fanon. Ver Lived Experience of the Black, de Fanon, p.184-201; Gordon, Fanon and the Crisis of European Man; O'Connor, Oppression and Responsability; e Mills, Racial Contract.
- 11. Hill & Boxill, "Kant and Race", p. 469-470; Janine Jones, "The impairment of Empathy in Goodwill Whites for African Americans", in Yancy, What Whites Looks Like, p.65-86; Mills, Racial Contract, p. 95, também observa o problema da dificuldade da empatia em vários brancos.
- **12.** Smith, Engaging Characters. p. 209 em diante. e Gangsters, Cannibals, Aesthetes, p.217-238, esp. 223 em diante.
- **13.** Smith, Gangsters, Cannibals, Aesthetes, p.228.
- **14.** W.E.B.Du Bois. *The Souls of Black Folk*. 1903 : reprint, New York, Signet, 1969, p. 45.
- **15.** Linda Martin Alcoff, What should White People do?, Hypatia 13, 1998, 6-26, esp. 24-25.
- 16. Para saber mais sobre a história e o legado da vida racializada dos negros, ver Mills, Racial Contract, esp. 81-89 e 109-120.
- 17. Eze, Achieving Our Humanity, 27; e ainda algumas das pequenas cartas em The Birth of a Nation, de D.W.Griffith (1915). Para exemplos durante o movimento abolicionista, ver Against Slavery: in. Abolitionist Reader, ed. Mason Lowance (New York, Penguin, 2000).
- 18. Como nota Smith Gangsters, Cannibals, Aesthetes, p. 223, a fonte original para o conceito de personagens "bonsmaus" encontra-se em The Movies: A Psychological Study, Glencoe, p. 111: The Free Press, 1950, p. 20 e seguintes.

- 19 . Berys Gaut, Film Authorship and Collaboration, in Film Theory and Philosophy, ed. Richard Allen e Murray Smith, Oxford, Clarendon Press, 1997, p. 166.
- **20** . Ver, por exemplo, Vincent Canby em Spike Lee Tackles Racism in Do the Right Thing, New York Times, 30/06/1989, C16 e Spike Lee Raises the Movies' Black Voice, New York Times, 28/05/1989, seção 2.p.14; Joe Klein, Spiked? Dinkins and Do the Right Thing, New York Magazine, 26/06/1989, 14-15; Salim Mawakkil, Spike Lee and the Image Police, Cineaste 17, no. 4 (1990):36.
- 21. Ver, por exemplo, Spike Lee & Lisa Jones, Do the Right Thing: a Spike Lee Joint, New York, Fireside, 1989, p. 45; Marlaine Glicksman, Spike Lee's Bed-Stuy BBQ, in Spike Lee: Interviews, ed. Cynthia Fuchs, Jackson: University of Mississipi, 2002, p. 18-19. Gaut, Film Authorship and Collaboration, p. 166, observa que Lee também destaca esse ponto durante uma leitura do roteiro com Aiello, registrada no documentário de St. Clair Bourne Making Do the Right Thing (1989).
- 22. Thomas Doherty, resenha de Faça a coisa certa, Film Quarterly. 43, no. 2 (1989):39; Gaut, op. cit., p. 166.
- **23.** Ed Guerrero, *Do the Right Thing*, London: BF1 Publishing, 2001, p. 75.
- **24.** Clyde Taylor, The Mask of Art: Breaking the Aesthetic Contract Film and Literature, Blomington, Indiana University Press, 1998, p. 269.
- 25. Watkins, Representing, p. 156.
- 26. No documentário de Bourne, Making 'Do the Right Thing', o ator Richard Edson explica seu personagem Vito com as seguintes observações: "[ele é] o sujeito simpático, aquele que gosta dos vizinhos, que gosta dos negros...por oposição a Pino, que é racista...[Vito] não fica pensando muito..[ele] acha que gente é gente". No comentário em áudio sobre Faça a coisa certa. Lee destaca que os conflitos entre Pino e Vito se devem ao fato de que

202 203

"Pino pensa que Vito é chegado demais aos moonlingans". Comentário de Spike Lee sobre *Faça a coisa certa*, DVD dirigido por Spike Lee, 1989: The Criterion Collection, 2001.

- 27. Ver, por exemplo, Jacquie Jones, In Sal's Country e Zeinabu Irene Davis, Black Independent or Hollywood Iconoclast?, ambos em Cineaste 17, no. 4 (1990): 34, 37.
- 28. Ver, por exemplo, Richard Corliss, Hot time in Bed-Stuy Tonight, Time, 03/07/1989, p. 62; Murray Kempton, The Pizza is burning, New York Review of Books, 28/09/1989, p. 37; Stanley Kauffmann, Do the Right Thing, New Republic, 03/07/1989, p. 25.
- **29.** Mills, Racial Contract, esp. p. 1-40 e 91-109; Eze, Achieving our Humanity.
- 30. Smith, Engaging Characters, p. 194.
- **31.** Ibid.
- **32.** E. H. Gombrich, Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation, 2a. ed. (Princeton, Princeton University Press, 1972), p. 73. Essa questão geral envolvendo a cognição também é observada por Smith, Engaging Characters, p. 121.
- 33. Hill & Boxill, Kant and Race, p. 469-471; Janine Jones, The impairment of Empathy in Goodwill Whites for African Americans; Mills, Racial Contract; Gordon, Fanon and the Crisis of European Man; Arnold Farr, Whiteness Visible: Enlightenment Racism and the Structure of Racialized Consciousness, in Yancy, What Whites Looks Like, p.143-157.
- **34.** Smith, Engaging Characters, p. 203.
- 35. Richard Corliss, "Hot time in Bed-Stuy Tonight"; Murray Kempton, "The Pizza is burning"; Gaut, "Film Authorship and Collaboration", pp. 165-166.
- 36. Para aprofundar a questão sobre a necessidade do espectador de construir personagens de modo a que façam sentido como agentes de ficção, ver Smith, Engaging Characters, p. 120 e seguintes.

- 37. Ver Theodore Gracyk, Rhythm and Noise: An Aesthetic of Rock (Durham, Duke University Press, 1996), p. 191-192; Ray Pratt, Rhythm and Resistance: Explorations in the Political Uses of Popular Music (New York, Praeger, 19900, p. 135-139; Peter Guralnick, Last Train to Memphis: The Rise of Elvis Presley (Boston, Little, Brown, 1994), esp. 3-54.
- **38.** Pego aqui a ideia do "prompt" textual de "Imagining from the inside", de Murray Smith, em Allen e Smith, Film Theory and Philosophy, 417.
- 39. Davis, City of quartz, 272.
- 40. Veja os ensaios em Are Italians white? How is race made in America, ed. Jennifer Guglielmo

e Salvatore Salerno. Nova York: Routledge, 2003, e Mills, *Racial Contract*, 78-81, onde ele discute branquitude e hierarquias "limítrofes" desenvolvidas dentro da própria categoria. Em particular, Mills observa a consciência negra das gradações da brancura: no filme *Zebrahead* (Anthony Drazan, 1992), dois adolescentes negros discutem se os italianos são brancos (79). Também é importante notar que Lee se refere diretamente à insegurança dos americanos italianos como brancos em *Faça a coisa certa*. Em ordem para desencorajar Pino de usar a palavra "nigger", Mookie observa a perversão do filho mais velho de Sal

- 41. Durante incidentes nos bairros de Bensonhurst e Howard em Nova York no final dos anos 80, jovens negros foram espancados até a morte ou ameaçados por bastões de maneiras que levaram à morte, como observado em Lee e Jones, Do the right thing: a Spike Lee Joint, 32-33, 46, e Watkins, Representing, 157, 270 n. 43.
- 42. Guerrero, Do the Right Thing, p. 35.
- **43.** George M. Wilson, Film and Epistemology, paper apresentado no sexagésimo segundo encontro anual da American Society of Aesthetics, Houston, Tex., October 29, 2004. Ver também o seu Transparencu and Twist in Narrative

Fiction Film, Journal of Aesthetics and Art Criticism 64, (2006): 81–95, esp. 91–93.

- **44.** Por exemplo,, David Denby, **He's Gotta Have It, New York Magazine**, June 26,
 1989, pp. 53–54; Klein, **Spiked? Dinkins**and Do the Right Thing.
- **45.** Jones, Impairment of Empathy, p. 71. Ver também Mills, Racial Contract, p. 95
- 46. Eu uso o termo "simulação mental" aqui com algumas reservas porque, embora eu ache que o trabalho de Robert Gordon, Gregory Currie e outros sobre esse conceito aumentou muito nosso conhecimento do funcionamento da mente em geral e da empatia em particular especialmente no que diz respeito à ficção literária e cinematográfica — ainda não estou pronto para abraçar a afirmação de que quando imaginamos, empatizamos, e assim por diante, estamos executando nossos sistemas de crenças "off-line" e operando como se nossos cérebros fossem como computadores, como em Currie, Image and Mind: Film, Philosophy e Cognitive Science. Nova York: Cambridge University Press, 1995), esp. 141-97. Para um argumento mais completo detalhando reservas sobre simulação mental, ver Noël Carroll, A philosophy of mass art, Oxford: Clarendon Press, 1998, esp. 342-56.
- **47.** Citado em Jones, Impairment of Empathy. 75. Como ela observa, Jones baseia sua análise sobre o trabalho de Joe R. Feagin, Hernan Vera e Pinar Batur, White Racism, 2ª ed. Nova York: Routledge, 2001, 117-51, esp. 141-42. Também deve ser notado que o professor de direito branco citado aqui, David B. Oppenheimer, criticava fortemente essa assimetria racial em relação à empatia. Sua posição é na verdade consistente com a que descrevi. Veja "The Oppenheimer's Moviment from sympathy to empathy, through fear; The beatings of Rodney King and Reginald Denny provoke differing emotions but similar racial concerns, Recorder, 9 de junho de 1992, p. 14.
- **48.** Estudos empíricos de empatia em psicologia também apoiam a ideia de que

- a raça é uma forma de"viés no grupo" que impede a capacidade de empatia; ver, por exemplo, Martin L. Hoffman, Empathy and Moral Development: Implications for Caring and Justice, 2000; repr., Cambridge:Cambridge University Press, 2003.
- **49.** Fanon, "Lived Experience of the Black"; Mills, Racial Contract, 53–62, 91–120; Dyer, White, pp. 41–81.
- **50.** Alexander Nehamas, The Art of Living: Socratic Reflections from Plato to Foucault. Berkeley

e Los Angeles: University of California Press, 1998, esp. 40, 106, 185–88

51. Noël Carroll, "Interpreting Citizen Kane," in Interpreting the Moving Image (New York:

Cambridge University Press, 1998), p. 163.

- 52. Para mais análises sobre como o cinema pode ser classificado como filosofia, ver Mulhall, On Film, esp. 1–10; Julian Baggini, Alien Ways of Thinking: Mulhall's On Film, Film-Philosophy 7, no. 24 (August 2003), http://www.flm-philosophy.com; Mulhall, Ways of Thinking; e vários ensaios no Journal of Aesthetics and Art Criticism 64, no.1 (Spring 2006).
- **53.** Para mais, ver O'Connor, *Oppression and Responsibility*, esp. 1–18.
- **54.** Ver por exemplo Gordon, Fanon and the Crisis of European Man, pp. 21–23
- 55. Mills, Racial Contact, pp. 18 e 93.
- **56.** Stephen Jay Gould. The Mismeasure of Man. New York: W. W. Norton, 1996;

Elazar Barkan. *The Retreat of Scientifc Racism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992;

Thomas Gossett. Race: The History of an Idea in America. New York: Oxford University

Press, 1997; Mills. *Racial Contact*; Eze, Achieving Our Humanity, 3–111; Popkin, "Eighteenth Century Racism"; Robert Bernasconi, "Kant as an Unfamiliar Source of

Racism". In: Julie K. Ward e Tommy L. Lott (eds.). *Philosophers onRace: Critical Essays*. Londres: Blackwell, 2002, pp. 145–65;

Bernasconi, "Who Invented the Concept of Race?"; Farr, "Whiteness Visible.

57. Hill and Boxill, **Kant and Race**, 469–71; Jones, **Impairment of Empathy**; O'Connor,

Oppression and Responsibility, esp. 41–59, 127–31.

- **58.** Ver, por exemplo, Steven Lukes. *Individualism*. Oxford: Basil Blackwell, 1973, p. 56.
- **59** Jones, "Impairment of Empathy", p. 70.
- **60.** Gaut, "Film Authorship and Collaboration", p. 166.
- **61.** Ver Ralph Ellison. "Prologue". In: *Invisible*

Man. New York: Random House, 1952, p. 3.

- **62.** David Ansen, "How Hot Is Too Hot; Searing, Nervy, and Honest," *Newsweek*, July 3, 1989,
- **65.** Compare com a crítica de Jack Kroll na página de frente, que diz que **Faça a coisa certa** provocaria revoltas raciais; ver "How Hot Is Too Hot; The Fuse Has Been Lit". In: **Newsweek**, 3 de julho de 1989, p. 64.
- **63.** Ver Canby, "Spike Lee Tackles Racism in Do the Right Thing" and "Spike Lee Raises the

Movies' Black Voice."

64. Gaut, "Film Authorship and Collaboration", p. 166.



OUVINDO VOZES'

JONATHAN ROSENBAUM

Confiar na sorte significa ouvir vozes

- Jean-Luc Godard nos anos 60

omparado a *Faça a coisa certa* (Do the Right Thing, 1989), *Febre da selva* (Jungle Fever, 1991) é uma bagunça excitante e inspiradora - e possivelmente ainda mais importante. Se o filme anterior de alguma forma reúne seus elementos em uma única história em um único cenário com um único tema, *Febre da selva* tem dois cenários (Harlem e Bensonhurst), três linhas de enredo e pelo menos quatro temas (romance inter-racial, rompimento com família, vício em *crack* e avanço corporativo para negros), todos os quais amontoados mais intencionalmente do que logicamente, produzindo uma história deformada que não é nem singular nem plural em foco, mas em algum lugar, obscuramente, entre os dois.

Primeiro enredo: Flipper (Wesley Snipes), um arquiteto afro-americano de luxo com uma esposa e filha que mora no Harlem, começa um caso com sua nova secretária temporária, Angie (Annabella Sciorra), uma america-

 Publicado originalmente em Chicago Reader, 21 de junho de 1991. Tradução de Julio Bezerra. Disponível online em https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/08/hearing-voices/ na italiana e solteira que vive com seu pai e irmãos em um bairro da classe operária, Bensonhurst. Flipper conta a seu melhor amigo, Cyrus (Spike Lee), que conta à sua esposa (Veronica Webb), que conta à esposa de Flipper, Drew (Lonette McKee), que responde jogando Flipper para fora. Ele vai ficar com seus pais (Ossie Davis e Ruby Dee), e depois que Angie é brutalmente espancada por seu pai (Frank Vincent), ela e Flipper se mudam para um loft. Eventualmente, ele decide desistir dela e ela não se opõe. Enquanto isso, o ex-namorado de Angie, Paulie (uma adorável performance de John Turturro), que vive em Bensonhurst com seu pai (Anthony Quinn) e administra sua loja de doces, desenvolve uma paixão por uma mulher negra (Tyra Ferrell) no bairro e a convence a sair com ele, apesar das violentas objeções de seu pai e de outros ítalo-americanos da vizinhança.

Segundo enredo: O irmão mais velho de Flipper, Gator (Samuel L. Jackson), é um draconado do Harlem que fica pedindo à sua mãe e ao Flipper que o ajudem a sustentar seu hábito e sai com outra cabeça-dura chamada Vivian (Halle Berry). Seu pai, um pregador batista rígido que perdeu o púlpito, já o baniu e o deserdou, mas Gator consegue entrar periodicamente para ver sua mãe...

Terceiro enredo: antes de deixar sua esposa e filha, Flipper pede que seus chefes brancos façam dele um sócio em sua empresa. Ele se demite quando eles se recusam e anuncia que vai começar uma empresa própria.

Os vários temas se sobrepõem a esses gráficos e configurações, mas nunca se pode dizer que convergem. O tema do avanço corporativo para os negros também nunca é totalmente articulado - não recebemos informações suficientes para avaliar o pedido de Flipper para se tornar sócio ou a recusa de seus chefes - e isso parece ser descartado na metade do filme; não ouviremos mais nada sobre Flipper e seu próprio negócio.

Alguns detalhes dispersos ajudam a vincular alguns dos enredos e temas, pelo menos por implicação. O sobrenome de Flipper é Purify, e conexões certamente podem ser feitas entre suas noções de pureza racial e as de seu pai (pode-se notar também uma conexão entre as rígidas - ou seja, "puras" - posições de Flipper e seu pai, e deduzir que o bom Reverendo Doctor Purify pode ter perdido sua igreja por razões comparáveis às razões pelas quais Flipper perdeu seu emprego). Mas é mais difícil vincular Gator Purify a seu irmão e pai com base nesse nome compartilhado, a menos que se veja sua identidade autoconfiante como um cracudo como reação ao pai e ao

irmão ou como uma forma existencialmente "pura" de autonegação. Caso contrário, os enredos e temas simplesmente coexistem sem se fundirem.

O mais irritante de tudo: Lee descaradamente ecoou os dispositivos de enquadramento simétricos usados em **Faça a coisa certa** e **Mais e melhores blues** (Mo 'Better Blues, 1990) para começar e terminar este filme - alinhando planos de grua para estabelecer uma vizinhança, e linhas e comportamento para estabelecer a condição dos personagens - o que traz uma falsa sensação de unidade e fechamento para um filme que ativamente resiste a ambos. É o equivalente a um músico de **jazz** veterano invocando um **riff** antigo para completar um refrão audaz quando ele fica subitamente sem gasolina, e mesmo que ele execute a função conveniente de enrolar as coisas, não pode disfarçar o fato de que muitas variáveis da trama ainda estão penduradas.

Por que, então, considero Febre da selva um grande passo à frente - não apenas para Spike Lee, mas também para filmes americanos em geral? Porque ele pode estar criando um novo tipo de filme americano comercial neste processo de tentar empinar tudo - uma espécie de "jornal vivo", onde as histórias de primeira página existem em proximidade umas das outras, sem necessariamente serem vinculadas, e onde o público é convocado a fazer algumas das conexões vitais (ou não, conforme o caso). As ambições exageradas e a impaciência de Lee, que levam a todos os problemas citados acima, estão forçando os limites da narração convencional e da produção de filmes - forçando Lee e sua plateia a novas áreas férteis, algumas das quais podem estar além dos desejos conscientes de ambos. E Lee vem ganhando maestria suficiente em outras áreas - acima de tudo, dirigindo atores e escrevendo ou gerando diálogos - para ser capaz de disparar em várias direções de uma só vez sem perder seu controle ou impulso. Com um tempo de execução de mais de duas horas, Febre da selva se move tão febrilmente do primeiro plano ao último que nunca temos a chance de ficar momentaneamente entediado ou distraído; apesar de todo o salto entre os temas, personagens e bairros, o filme parecia ainda melhor e ainda mais curto na segunda vez que o vi.

Ainda assim, às vezes a experiência de ver *Febre da selva* é um pouco como ser pego em uma inundação. Para compor o senso geral de excesso e confusão, Lee sobrecarregou sua trilha sonora com mais música do que nunca. É um alívio vê-lo finalmente trabalhar com um compositor que não seja seu pai, Bill Lee, cujas habilidades de pontuação sempre me pareceram ques-

tionáveis; a música original aqui foi escrita por Stevie Wonder e Terence Blanchard, e é a melhor trilha para um filme de Spike Lee até hoje. Mas dado o quão forte o filme é sem a música, a insistência de Lee em usá-la em praticamente todas as cenas - com uma orquestra de 71 elementos e as 49 vozes do Boys Choir of Harlem, e 23 músicas novas e antigas, incluindo 3 de Frank Sinatra, 3 de Mahalia Jackson e 13 de Wonder - se mostra por vezes como um procedimento desconcertante de cinto e suspensórios. É como se ele não confiasse em seu material o suficiente para permitir que ele fale por si mesmo, mas precisa constantemente suprimi-lo em proporções sinfônicas.

Ocasionalmente a música é usada para um corte irônico; quando Angie está sendo espancada por seu pai por dormir com Flipper, Wonder está cantando: "Essa foi a última vez que a ouvi dizer: 'Mãe, pai, eu te amo..." Às vezes ela é usada para sublinhar a etnia: todo o Sinatra é ouvido na loja de doces Bensonhurst operada por Paulie, e toda a Mahalia Jackson é tocada pelo pai de Flipper e Gator em seu apartamento no Harlem. Mas às vezes é apenas um ruído desnecessário: a esposa de Flipper, Drew, está jogando todos os seus papéis pela janela e na rua, fazendo uma multidão barulhenta se reunir em volta de Flipper, e ele e Drew estão gritando um com o outro - mas Lee evidentemente percebeu que não o suficiente para que possamos ouvi-los, então resolveu adicionar um número de rap com um refrão de backup. Talvez, significativamente, minhas duas cenas favoritas do filme - um "conselho de guerra" consistindo de Drew reclamando com vários de seus amigos negros, e um confronto violento entre Paulie e alguns frequentadores italianos em sua loja de doces - são apenas os únicos que fazem isso sem nenhuma música.

Uma chave para o que está acontecendo neste turbilhão é a multiplicidade de vozes. O crítico Bill Krohn descreveu provocativamente *Faça a coisa certa* como um conflito de discursos, ligando-o aos debates entre os maoístas franceses e os membros do partido comunista francês em *A chinesa* (La chinoise, 1967), de Godard. De diversas formas, *Febre da selva* vai ainda mais longe ao sugerir um equivalente americano ao trabalho de Godard em meados dos anos 60 - menos intelectual, mas igualmente sintonizado com o valor e o imediatismo de um jornal. Significativamente, ambos os diretores tiraram muito de seu material de notícias. *Febre da selva* abre com uma dedicação "em memória de Yusef K. Hawkins, 23 de agosto de 1989", e Lee relatou que um dos incidentes do filme foi inspirado no assassinato de Marvin Gaye Jr. por Marvin Gaye Sr.. Há também, entre mui-

tas outras referências a notícias, alusões à última eleição para prefeito de Nova York e suas ramificações étnicas e à música de *rap* criada por um dos violadores negros do corredor do Central Park.

Ambos os cineastas dividem suas narrativas em partes desassociadas, algumas mais "acabadas" e totalmente articuladas do que outras. Ambos mudam de marcha com intervalos periódicos, especializam-se em referências intertextuais (os mesmos policiais brancos que mataram Rádio Raheem em *Faça a coisa certa* aparecem aqui para aterrorizar Flipper e Angie) e costumam encenar seus dramas em termos de confrontos políticos e culturais.

Indo ainda mais ao ponto, Godard e Lee criam todos os tipos de ocasiões e desculpas para multiplicar seus usos de palavreado na tela e fora da tela, geralmente de formas pouco ortodoxas e inovadoras. Godard muitas vezes tem personagens lendo em voz alta ou citando textos, e Lee parece igualmente compulsivo sobre tocar letras de músicas sobre ou sob diálogos. Ambos buscam diversas maneiras de apresentar palavras visualmente. Alguns exemplos em **Febre da selva**: sinais de rua falsos e tematicamente relevantes nos créditos de abertura e letras de músicas impressas nos créditos finais, os quais deslizam pela tela em ângulos oblíquos; inserções de mapas com nomes de lugares para identificar o Harlem e Bensonhurst, uma verdadeira manchete do New York Post, "fazendo a coisa certa", inserida como outra referência intertextual em uma cena na loja de doces.

Em um contraste marcante com o perfil de Lee como um irritado porta-voz da mídia, projetando um certo ímpeto em quase todos as suas falas, este filme fala com muitas línguas, muitas delas divergentes e contraditórias. Algumas dessas vozes têm uma forte semelhança com a da personalidade pública de Lee, mas as outras vozes desafiam ou qualificam o que ele diz em entrevistas, colocando-as em um contexto social e político diferente. Se essas vozes podem convergir momentaneamente - mais emocionalmente do que conceitualmente - isso ocorre apenas na cena final, quando Flipper grita de dor: "Não!" Faz-nos lembrar do tributo a Herman Melville por Nathaniel Hawthorne: "Ele diz Não! ao trovão; mas o próprio Diabo não pode fazê-lo dizer sim". Caso contrário, o que Lee está dizendo e o que seu filme está dizendo permanecem distintamente separados. (De forma significativa, seu personagem neste filme é mais uma vez - como em Faça a coisa certa e Mais e melhores blues - alguém que desempenha o papel de catalisador dramático, em vez de porta-voz das posições do filme).

212

Grande parte da mesma disparidade entre os enunciados de Lee e o filme dele pode ser sentida quando o filme **Faça a coisa certa** foi lançado. Lee - compreensivelmente recuando das acusações paranoicas de certos críticos de que seu filme teria sido irresponsável ao fomentar revoltas raciais - começou a dar cada vez mais destaque às declarações de Malcolm X sobre a violência em relação às de Martin Luther King em suas entrevistas sobre o filme. Mas a declaração do filme era consideravelmente mais diferenciada e multifacetada - e mais equilibrada entre as posições de King e Malcolm. E enquanto algumas das recentes declarações de Lee sobre a **Febre da selva** sugerem um viés separatista sobre o romance inter-racial – um viés declarado pela maioria dos personagens de Harlem e Bensonhurst no filme – o filme em si é muito mais aberto e ambíguo.

Até mesmo Lee reconheceu que o segundo casal inter-racial posicionado para o final do filme, Paulie e Orin, tem uma chance muito maior de sucesso do que o primeiro, porque seu relacionamento é baseado em mais do que apenas mitos raciais e curiosidade (o fato de Paulie e Orin viverem em Bensonhurst também é claramente um fator contribuinte; um regionalista no centro, Lee pensa tanto em termos de bairros de Nova York que se pergunta como ele lidará com a distribuição geográfica de *The Autobiography of Malcolm X* em seu próximo filme).

Mais especificamente, algumas das entrevistas recentes de Lee sugerem fortemente que ele está ouvindo seus atores com atenção. Houve alguns comentários na imprensa sobre suas diferenças conceituais com Danny Aiello em relação ao personagem de Sal em Faça a coisa certa - diferenças que, para todas as aparências, acabaram ampliando o ponto de vista do filme. Recentemente, ouvimos falar de diferenças conceituais com Annabella Sciorra em Febre da selva, que parecem ter tido um efeito benéfico comparável (Sciorra não queria que o envolvimento de sua personagem com Flipper fosse motivado exclusivamente pela curiosidade sexual, e o personagem de Angie é suficientemente ambíguo nesse ponto para lançar alguma dúvida sobre a hipótese original de Lee. Ambos, Sciorra e Snipes, insistiram em traçar a atração mútua de seus personagens durante várias refeições para viagem, enquanto Lee originalmente queria que eles mergulhassem no sexo na primeira oportunidade). Outro exemplo - e especialmente interessante - é a maravilhosa cena do "conselho de guerra", que foi parcialmente improvisada pelas atrizes. De fato, se esse filme mostra um claro avanço da parte de Lee em lidar com personagens femininos, isso é muito mais uma questão de "ouvir vozes".

Até agora eu falei muito pouco sobre o conteúdo do filme - principalmente porque parece impossível fazê-lo sem antes reconhecer as formas - e as formas de se dirigir ao espectador - que esse conteúdo veste. Sobre a questão da raça, pode-se dizer que a **Febre da selva** sintetiza algumas das preocupações de **Lute pela coisa certa** (School Daze, 1988) (divisões dentro da comunidade negra com base na cor e classe da pele) e algumas das preocupações de **Faça a coisa certa** (divisões dentro de uma comunidade multirracial com base na cor da pele e classe). Assim, a pele clara e mestiça de Drew (aprendemos em uma cena que ela tem um pai branco) e os italianos de pele escura desempenham papéis na constelação de identidades e atitudes que são estabelecidas.

A posição de Lee dentro desta constelação parece estreitamente relacionada à de Flipper - isto é, a posição de alguém que se identifica como negro e agita pelos direitos dos negros, mas que se encontra trabalhando profissionalmente e (até certo ponto) para um mundo que é percebido principalmente como branco. É uma posição repleta de contradições embutidas, e pode-se argumentar que a tendência de *Febre da selva* de falar em muitas vozes, criando uma cacofonia de discursos, surge diretamente dessas contradições, que se originam mais da sociedade americana do que dos esforços de um homem negro ambicioso para fazer o seu caminho em tal mundo. Seja como for, a posição racial de Flipper e a do filme estão longe de serem idênticas; é até possível concluir que Angie é menos racista do que Flipper, pelo menos porque ela parece estar muito menos preocupada com questões de raça.

A logística de suas posições separadas em relação à sociedade em geral não é ignorada, no entanto. Angie pode ser mais fisicamente vulnerável a atitudes racistas em Bensonhurst do que Flipper no Harlem, mas quando se trata de território neutro, ela tem uma vantagem distinta. A localização do *loft* de Flipper e Angie não está especificada, mas somos levados a supor que se trata de algum lugar em Manhattan que não seja o Harlem. Quando Flipper é ameaçado sob a mira de dois policiais brancos do lado de fora do *loft* - um incidente provocado pelo casal brigando na rua -, é Angie, não Flipper, que explica que eles são amantes e condena o abuso da polícia. Flipper está tão apavorado que inventa imediatamente uma bravata: "Eu estava apenas me certificando de que ela estava indo para casa em segurança". E depois que os policiais saem, ele a repreende por sua franqueza: "O que você está fazendo dizendo a eles que somos amantes? Quer me matar?" Parece ter sido esse incidente, mais do que qualquer outra coisa, que o leva a terminar o caso com ela.

Sobre o tema do vício em *crack*, *Febre da selva* não oferece debate ou análise, apenas um olhar angustiado sobre o que está acontecendo com as pessoas, culminando em uma cena em grande escala e deliberadamente exagerada (Lee descreve como "surrealista") em uma casa de *crack* no Harlem chamada Taj Mahal. Lee argumentava que havia excluído as drogas de *Faça a coisa certa* e *Mais e melhores blues* porque elas não pertenciam àqueles lugares, e, considerando as agendas mais concentradas desses filmes, é fácil entender o que ele quer dizer. Certamente, a performance extraordinária de Samuel L. Jackson como Gator, que ganhou um merecido prêmio especial em Cannes, é justificativa mais do que suficiente para abordar o assunto aqui, embora sua conexão temática com o resto do filme seja restrita principalmente à questão de se tornar alienado da própria família.

O tema de Flipper iniciar seu próprio negócio é claramente uma transmissão de um tema que desempenhou um papel importante em *Faça a coisa certa* e *Mais e melhores blues* - o problema de trabalhar para o homem branco e o que isso significa em termos de autodeterminação negra. Se *Febre da selva* não resolve o problema, pode ser porque o próprio Lee, compreensivelmente, não encontrou uma maneira de resolvê-lo completamente em sua própria carreira.

Se há uma limitação para o uso que Lee faz dessas múltiplas vozes em seu cinema, pode ser sua insistência esquemática em definir e justapor personagens quase exclusivamente de acordo com castas, classes e vizinhanças (No mundo universitário de *Lute pela coisa certa*, as fraternidades e as irmandades ocupavam o lugar dos bairros). O pessimismo geral de *Febre da selva* tem muito a ver com a incapacidade da maioria de seus personagens - Angie, Paulie e Orin talvez sejam exceções - de se distanciarem de seus próprios territórios, seja fisicamente ou mentalmente (O nome "Flipper" sugere um desejo de passar de um mundo para outro, mas significativamente isso não se configura como um desejo específico de ir a algum lugar). Pode-se argumentar que essa visão localizada tem muito a ver com a experiência dos nova-iorquinos nativos, e por mais que essa visão sirva para dar forma aos conflitos de *Faça a coisa certa* e *Febre da selva*, também implica uma certa incapacidade de pensar para além deles que pode afetar Lee e a maioria dos seus personagens.

Uma das inovações mais marcantes do filme, empregada duas vezes, é um plano frontal estilizado de baixo ângulo de dois personagens aparente-

mente andando pela calçada; apesar de ouvirmos vagamente o som de passos fora da tela, os personagens parecem ser carregados em uma espécie de correia transportadora sem caminhar, as copas das árvores passando por eles em um fluxo de sonho. A primeira vez que isso acontece é com Angie e Paulie em Bensonhurst; a segunda vez, é com Flipper e Cyrus no Harlem. Em ambos os casos, isso transmite o conforto de se mover com um compatriota através de um mundo aconchegante, onde a identidade e o ambiente familiar estão firmemente no lugar certo - uma espécie de oásis dentro de uma selva maior, cheia de febre e pestilência.

Levando em conta que Lee poderia - ou deveria - se posicionar fora deste oásis e continuar funcionando, não há como dizer o que ele poderia realizar. Faça a coisa certa é um mar de promessas, mas Febre da selva é algo mais - um filme de um diretor mestre com uma voz própria que ainda está interessada em descobrir o que ele tem a dizer, e que é corajoso o suficiente para deixar os outros ajudá-lo a descobrir isso. Enquanto Lee continuar ouvindo as vozes certas, teremos muito o que esperar.



A FEBRE CRÔNICA DA AMÉRICA

MARIANA SOUZA

ais um dia comum, a cidade começa a acordar. Através de uma janela somos introduzidos à vida de Flipper Purify, jovem negro e bem-sucedido. Ao acompanhar seus passos, somos colocados defronte às famosas tensões raciais crônicas da América.

A voz de Stevie Wonder ecoa trazendo uma mensagem. A febre da selva está por toda parte.

Se a América sofre de um mal crônico, qual seria a febre que o filme anuncia?

O protagonista é apresentado consecutivamente em duas esferas fundamentais de legitimação enquanto indivíduo social: a família e o trabalho. Os primeiros sintomas da febre poderiam ser encontrados nesses lugares, onde o racismo estrutura-se de modo a manter a negritude o mais longe possível.

No trabalho, Flip é o único negro, e ao reivindicar a presença de outros no espaço, é silenciado sob justificativas que não raro são usadas mais de 20 anos depois. É sintomática a constante do não lugar para a negritude.

Angie - jovem de ascendência italiana - surge ocupando o lugar de uma mulher negra. A primeira aparição da personagem deixa pistas para o que viria a seguir. Ao acompanhar essa personagem, o filme conduz o espectador ao subúrbio italiano, onde as caricaturas típicas da estética de Lee surgem como que a evidenciar comportamentos padrões de uma masculinidade branca e assumidamente racista.

As situações de racismo, veladas ou não, opõem homens negros e brancos; as relações de poder sobre as mulheres, porém, os aproximam. É uma figura feminina que recebe a responsabilidade pelas tensões criadas no universo do protagonista.

No norte da cidade, Drew, esposa de Flip, sofre com a traição do marido e insegurança sobre ser amada novamente. A hipersexaulização do corpo feminino negro e a dificuldade de se estabelecer numa relação estável são sintomas intrínsecos que resultam num mesmo mal: a solidão da mulher negra.

A relação entre Flip e Angie reforça as barreiras raciais há muito existentes. A branquitude revolta-se pela "mácula" da relação inter-racial – é através de Angie que as demonstrações do racismo que não atingem diretamente Flip são manifestadas - o racismo e o machismo tem a mesma raiz. As pessoas negras sofrem pela dor de relembrar as marcas da escravidão e da segregação. O jantar do casal com a família de Flip traz um sentimento de estar vendo cenas de **Adivinhe quem vem pro jantar?** (Guess Who's Coming to Dinner?, 1967) num contexto avesso. Aqui, a religião e a ideia de proteção de valores do patriarca dialoga proximamente aos ideais dos ítalo-americanos do filme.

A família que sofre com as problemáticas do filho viciado em *crack* é a negra, isso também é um sintoma da febre. No Taj Mahal, a maioria é negra. A droga do extermínio tem alvo certo e sua sombra paira sobre eles.

O final do filme assemelha-se ao início, mas as coisas não estão mais nos mesmos lugares.

Não se apresentam soluções sobre como lidar com a febre nem visões positivas de extinção da mesma. O intervalo de mais de 20 anos entre o filme e esse texto deixa no ar uma interrogação: Qual é a febre da selva hoje?



'SPIKE, NÃO BAGUNCE O MALCOLM':

CORTEJANDO CONTROVÉRSIAS E CONTROLE EM MALCOLM X'

Publicado originalmente em Paula J. Massood (ed.). The Spike Lee Reader. Filadéldia, PA: Temple University Press, 2007, pp.91-114. Tradução de Ana Moraes.

ANNA EVERETT

uando Spike Lee fez *Malcolm X* em 1991², ele estava no auge de sua popularidade, seu talento e franqueza característicos, seus empreendimentos audaciosos e de sucesso. Essa confluência tempestiva da perspicácia artística e comercial de Lee, que sem dúvida ajudou a garantir seu comando nesse longo projeto, também serviu para posicioná-lo ao lado do panteão de Hollywood dos diretores de cinema dos anos 90, como Oliver Stone, Michael Mann, Norman Jewison e Woody Allen. Ao mesmo tempo, a conturbada produção de Lee colocou-o simbolicamente ao lado da Revolta de Los Angeles em abril de 1992 e foi fundamental para o que Henry Louis Gates chamou de "Malcolmânia" - que atraiu a juventude americana e as culturas de consumo naquele momento. Enquanto jovens negros marginalizados e outros segmentos populacionais lutavam pelo significado político de Malcolm X, empresas comerciais oportunistas se apressavam para comercializar batatas *chips* "X", "ímãs de geladeira e cartões comerciais, alfinetes e desodorizadores".

Entre os notáveis catalisadores que impulsionaram o reavivar político e cultural da relevância de Malcolm X estavam os jovens negros descontentes e rebeldes dos espaços urbanos; jovens brancos em outros lugares; artistas populares de *rap* e *hip-hop*, incluindo Chuck D, do Public Enemy, e

KRS-One; e alguns filmes de Spike Lee⁴. E, como o protagonista de seu filme mais importante até aquele momento, Lee ganhou a reputação de "uma figura enigmática e controversa"⁵. Michael Eric Dyson descreve a figura sobredeterminada de nacionalismo masculinista negro revolucionário sem fôlego, incurável e feroz como "explosivamente controversa"⁶. "Controversa", então, surge como o adjetivo que amigos e inimigos, críticos e jornalistas escolheram para dar conta da notável produção cinematográfica de Lee naquele momento histórico, bem como também para se referir à sua afiliação ao filme *Malcolm X*.

De *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986) a *Febre da selva* (Jungle Fever, 1991), seu quinto filme em seis anos, Lee alcançou um nível de sucesso comercial e crítico, e acumulou uma série de credenciais formidáveis de produção que invejavam muitos jovens diretores da época, negros ou brancos. Quando o projeto do filme de Malcolm X foi disponibilizado, Lee não só havia aperfeiçoado suas habilidades como diretor, mas também cultivava uma reputação lucrativa, tanto como combatente artístico favorito da mídia convencional quanto como queridinho do cenário do cinema independente. Ao contrário de muitos de seus contemporâneos negros, incluindo Bill Duke, Mario Van Peebles e até mesmo seu colaborador de longa data Ernest Dickerson, Lee conjugava seu amor pelo cinema com proezas de *marketing* e uma personalidade de mídia, tornando-se uma força consistente de produção cinematográfica e um catalisador de possíveis mudanças dentro e fora da indústria cinematográfica.

Este ensaio, então, considera *Malcolm X* como um aspecto único e particularmente saliente do "'Fenômeno de Spike Lee' no discurso popular dominante". Entre minhas principais preocupações estão a função discursiva de *Malcolm X* no que estou chamando de "a visão de autor de Lee", a posição do filme dentro da luta cultural maior sobre o significado dos legados políticos e intelectuais de El-Hajj Malik el-Shabazz (Malcolm X) e uma série de controvérsias de alto perfil circulando em torno da produção e comercialização da *magnum opus* Spike Lee, *Malcolm X*.

RECUPERANDO MALCOLM X: PRIMEIRA CONTROVÉRSIA

Qualquer pessoa familiarizada com o sucesso da "retórica militante" de Lee reconhecerá imediatamente sua aptidão em contextualizar seu trabalho em termos controversos⁸. Assim, não é de surpreender que, quando chegou ao projeto *Malcolm X*, a controvérsia atraísse Spike Lee como uma mariposa pela chama e, até certo ponto, com resultados similares de consumo. Embora tenha sido queimado pela crítica de certos membros vocais da comunidade negra sobre sua adequação ao projeto de levar Malcolm - "nosso Príncipe brilhante e negro" – ao cinema, como também por críticas racializadas do *mainstream* mediático branco, Lee, no entanto, não se intimidou de sua convicção de que "a história de Malcolm X pertencia ao cinema negro, e não havia outra maneira de examiná-lo". Em abril de 1992, durante a produção volátil do filme, até sua estrela, Denzel Washington, comentou que "não seria o filme mais controverso do ano. Será o filme mais controverso da década". Nos anos seguintes, no entanto, é *Faça a coisa certa* (Do the Right Thing, 1989), e não *Malcolm X*, que aparece em uma busca por "filmes mais polêmicos" no Google. Ainda assim, *Malcolm X* continua sendo, no mínimo, o filme mais controverso de 1992.

Grande parte da controvérsia em torno da substituição de Norman Jewison por Lee como diretor de *Malcolm X* é lenda. Contudo, para nossos propósitos, certos aspectos da história são importantes, pois podem contribuir para nossa compreensão do **status** único dos filmes na obra de Lee e a disposição nacional para abraçar, rejeitar ou ignorar o status do filme como artefato cultural americano. Lee tornou-se afiliado ao projeto depois que a Warner Brothers anunciou sua intenção de finalmente lançar um filme dramático sobre a vida e os tempos de Malcolm X, com Marvin Worth como produtor e Norman Jewison como diretor. É importante notar aqui que a Warner Brothers desfrutou de um sucesso anterior com o documentário de Worths indicado ao Oscar sobre o líder negro dos direitos civis, também homônimo, Malcolm X (1971). Disputas públicas sobre o eventual envolvimento de Lee com a última versão do projeto de Worth e Warner Brothers variam muito. E embora Lee, Worth e Jewison estivessem pensando em três perspectivas distintas para a história, cada um deles apresentou uma resolução essencialmente civil para a controvérsia, como revelam trechos de suas narrativas.

Em This Terrible Business Has Been Good to Me: An Autobiography, Jewison comenta abertamente sobre a experiência: "Eu queria fazer esse filme. Eu não o fiz porque Spike Lee também queria fazê-lo"12. Essas observações fazem parte da discussão de Jewison sobre trabalhar com Denzel Washington em seu filme A Soldiers Story (1984), quando teve certeza de que Washington seria uma ótima opção para interpretar Malcolm X. As circunstâncias em torno da saída de Jewison de Malcolm X foram menos do que voluntárias, apesar dos esforços para lançar o resultado como tal. Jewison continua:

"Marvin Worth... assinou comigo para que assumisse a direção. Nós tínhamos um roteiro de Charles Fuller, que escreveu **A Soldier's Story**, e um roteiro mais antigo de James Baldwin e Arnold Perl... A mídia... pegou aquilo e não largava. Um diretor branco fazendo um filme sobre um herói negro? E de repente era tudo sobre mim e Spike, e não sobre a história de Malcolm X, que ambos queríamos fazer. Lee estava em **talk shows** reclamando que os diretores brancos não deveriam fazer filmes negros... O preconceito estava por toda parte... No final, nós nos conhecemos... Fui eu quem o convidei, através de seu agente. Ele usava seu boné de beisebol e eu usava o meu. Nós conversamos sobre Malcolm. Eu desejei-lhe sorte com o filme. 'Uma coisa, Spike,' eu disse a ele, 'só não estrague tudo'"¹³.

Cerca de trinta anos depois, lembrando a futilidade dessa resistência contra a tempestade que se aproximava, a decepção e a aquiescência de Jewison são claras.

A posição de Worths sobre a disputa, como relatado contemporaneamente em "A Movie Producer Remembers the Human Side of Malcolm X" (1992), soa menos sincera, contradizendo a releitura retrospectiva de Jewisons. No artigo de Bernard Weinraub, Worth afirma que "o Sr. Jewison era ambivalente em dirigir $Malcolm\ X$, dizendo que o filme deveria ser feito por um diretor negro." Worth, como Weinraub descreve, viu o crescente interesse em $Malcolm\ X$ "especialmente entre os negros mais jovens" e as queixas públicas de Lee de que "o filme deveria ser feito por um cineasta negro," o que tornou o nome de Jewison insustentável.

O projeto de Worth, que já tinha algo em torno de duas décadas, era conhecido em toda a indústria como um dos mais famosos filmes não produzidos de Hollywood. Fomos informados simplesmente: "Sr. Jewison desistiu, o Sr. Lee assumiu e revisou o roteiro de Baldwin e Perl. Worth relutantemente concordou em tirar o nome do Sr. Baldwin dos créditos, quando a família de escritores lhe pediu para fazê-lo por causa das revisões. O roteiro do filme [portanto] é creditado ao Sr. Perl e ao Sr. Lee" Worth comenta: "Ninguém consegue explicar Spike... É muito difícil de entender. Muito complexo... Ele faz a indústria entrar em pânico. Você não para de receber ligações do estúdio sobre Spike: 'Ele está falando com a imprensa'; 'Ele está criando problemas'; 'Ele está fazendo isso'; 'Ele está fazendo aquilo'. Mas nos damos bem. Ainda nos damos muito bem" Para o extravagante produtor, a bilheteria do fim de semana, que apontava o filme em terceiro lugar com US\$ 10 milhões, atrás somente de **Esqueceram de mim 2** (Home Alone 2 / US\$ 30

milhões) e **Drácula de Bram Stoker** (Bram Stoker's Dracula / US\$ 15 milhões), foi melhor do que o esperado, especialmente considerando que o filme abriu em metade das salas de cinemas de seus concorrentes. Ainda assim, o sucesso financeiro não foi a principal motivação por trás da obsessão de vinte anos dos produtores. Para Worth, o projeto **Malcolm X** era profundamente pessoal. "Mesmo que este filme não faça 20 centavos, ainda será histórico", disse ele. "É algo que eu tinha que fazer. Minhas memórias desse homem vão tão longe." Embora citado como "extremamente orgulhoso do filme", Worth teria preferido que a obra tivesse se concentrado no incrível carisma e charme de Malcolm X. Ele se lembra do predestinado jovem como um encantador "muito divertido," uma característica humana que ele teme não ter sido adequadamente transmitida no filme".

Para Lee, a vontade de recuperar Malcolm X vinha de suas próprias experiências de vida e dos processos específicos que o levaram a descobrir sobre a vida e os tempos dos líderes negros. Em By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X (1992), Lee lembra os leitores da proeminência temática de Malcolm X em Faça a coisa certa (em que a imagem dos líderes carismáticos é um poderoso motivo diegético). Na verdade, de acordo com o cineasta, foi seu filme anterior que persuadiu Worth a se aproximar de Lee para convidá-lo a dirigir Malcolm X antes mesmo de Jewison se envolver. Lee afirma:

"Foi por causa de *Faça a coisa certa* que um homem chamado Marvin Worth - que tinha os direitos sobre o material a respeito da vida de Malcolm - me enviou uma carta dizendo que queria que eu dirigisse o filme, ou pelo menos gostaria de discutir comigo a possibilidade de fazê-lo. Eu nunca recebi a carta, mas ele depois me mostrou uma cópia dela... Marvin disse que Norman sentiu que precisava da credibilidade negra de [Charles Fuller] para conseguir Betty Shabazz do seu lado... Quando oficializaram que Norman iria dirigir o filme, eu comecei a falar sobre o assunto... Então, Marvin foi atrás de mim antes que Norman aparecesse. Marvin me queria, a Warner Brothers aceitava o meu nome, então era uma questão de como poderíamos fazer o negócio, fazer com que Norman decidisse sair, para salvar sua própria pele." 18

Se tanto as lembranças de Lee quanto as de Jewison revelam alguma coisa, é justamente o fato de que o consenso fabricado sobre como resolveram a controvérsia da direção do filme deixa de fora algumas nuances importantes. A controvérsia baseada em uma construção binária do sacrifício nobre de Jewison e a usurpação impetuosa de Lee da direção do filme, de-

vido às exigências políticas existentes e o clima social altamente carregado e racialmente explosivo do período, não é tão preto no branco quando consideramos alguns detalhes significativos. Como Jewison ressalta, os dois queriam dirigir o filme 19. E, como Lee confirma, não havia chance dele aceitar a decisão da Warner Brothers de contratar um diretor branco "sem falar nada a respeito em público." 20

Para Lee, a controvérsia sobre *Malcolm X* era um ato necessário de intervenção política e cultural que se voltava para questões de credibilidade, autenticidade e até lucratividade. Confiar a ainda volátil e complexa vida e filosofias revolucionárias de Malcolm X a Warner Brothers, Worth e Jewison não era uma opção que Lee estava disposto a aceitar. Temendo que a história maior de Malcolm X sofresse as diminuições habituais de Hollywood e a circunscrição para os dois gêneros preferidos da indústria do período, o "filme caseiro de drogas" ou a "comédia musical de *hip-hop*", Lee defendia uma visão mais ampla²¹. Afinal, ele lera *A autobiografia de Malcolm X* como um jovem impressionável na escola pública em 1969-70. Mesmo assim, reconheceu a grandeza daquele homem e pensou: "Este é um grande negro, um negro forte, um negro corajoso que não recuou de ninguém, mesmo em direção à sua morte. O homem. Malcolm."²²

Claramente, Lee não estava isolado do fardo da negritude na sociedade americana e, portanto, podia se lançar no mesmo molde destemido de orgulho, militância, autodeterminação e elevação coletiva que Malcom X defendia. De fato, Lee seguiu os passos de seu pai e frequentou a Morehouse College, em Atlanta, onde seu pai, Bill Lee, e o Dr. Martin Luther King Jr. haviam estudado uma geração antes. Spike Lee, que está longe de ser um rígido separatista nacionalista, respeitava as opiniões de Dr. King sobre a integração, que informavam suas próprias práticas empreendedoras. No entanto, Lee sabia que era a voz de Malcolm X que, como ele mesmo disse, "estava muito mais alinhada com o que eu sentia. Então não se tratava de uma questão de lealdade escolar de colegas ex-alunos ou saber que eu faria um filme sobre Malcolm X um dia. Na época, era uma questão de ser atraído por sua inteligência."23 No que diz respeito à direção do filme, Lee não tinha dúvidas sobre sua credibilidade em comparação com cineastas brancos: não apenas lera e aparentemente internalizara grande parte da autobiografia de Malcolm X, como também tinha escutado discursos gravados pelo líder assassinado como uma forma de preparar para a batalha contra o racismo na indústria cinematográfica em geral, e suas batalhas particulares com os executivos da Warner Brothers durante a produção de Malcolm X24.

FAZENDO MALCOLM X NA PLANTAÇÃO DOURADA: SEGUNDA CONTROVÉRSIA

Malcolm X causa uma reação, então não há como o filme não fazer a mesma coisa.

- Spike Lee, **By Any Means Necessary25**.

Alguém talvez tenha presumido que a concessão rancorosa da Warner Brothers para que Lee dirigisse o filme acabaria com algumas das controvérsias - o oposto revelou-se verdadeiro. Toda a imprensa negativa que acompanhava Lee, fosse sobre brigas para tomar o filme de Jewison ou sobre o conturbado processo de realização do filme, acabou servindo para aumentar o nível usual de controvérsia e críticas sobre o envolvimento de Lee com o projeto. Dyson lembra-nos que houve uma grande preocupação de que Lee estava prostituindo a memória de Malcolm X através da comercialização e mercantilização de Malcolm, o que manchava a integridade do cineasta²⁶. No entanto, críticos culturais e as audiências cinematográficas poderiam incluir essas supostas concessões em reconhecimento do fato de que "O Malcolm X de Lee ainda é uma grande conquista, ocasionalmente impressionante. É uma evocação ricamente texturizada e sutilmente matizada da vida e dos tempos de um paradoxo supremamente americano... O Malcolm de Lee é inevitavelmente uma criação da própria ambição desmedida do cineasta".27 Nada demonstra a determinação de Lee em fazer de Malcolm X o seu caminho mais do que suas contínuas disputas de vontade com a Warner Brothers, o parceiro de produção que ele apelidou de "The Plantation."28

À primeira vista, a derrogação de Lee do estúdio responsável por seu primeiro grande orçamento parece típica de sua busca publicitária, na melhor das hipóteses, e de sua auto-afirmação oportunista na questão da raça, na pior. Mas, num exame mais minucioso, as reclamações de Lee são menos autoindulgentes e mais indicativas do duplo padrão racista da indústria para financiar projetos de filmes baseados em raça. Ninguém esperava que Lee sofresse silenciosamente grandes apostas de estúdios de Hollywood em projetos arriscados de filmes brancos, enquanto ele recebia um orçamento inviável para um ambicioso projeto que envolvia, entre outras coisas, sessões de segunda unidade em três continentes. Ao lamentar o duplo padrão endêmico da indústria, Lee escreve sobre suas frustrações

com questões de estudo sobre dinheiro. Expressando sua gratidão a Oliver Stone por divulgar certos termos de seu acordo de produção com a Warner Brothers, Lee comentou:

"E nós vamos chutar e gritar se não tivermos a mesma merda que eles deram a Oliver Stone e *JFK* (1991)... Estamos cansados de sermos menosprezados, sempre tendo que voltar para o fim da fila novamente... Eles sempre dizem: 'Bem, Spike, Oliver Stone fez mais de US\$ 100 milhões com *Platoon* (1986), e *JFK* também deve alcançar esse valor, e Denzel Washington não é uma estrela de cinema grandiosa como Kevin Costner'. Eu ouvi isso deles, é a impressão deles e é besteira."²⁹

Bernard Weinraub confirma a acusação de Lee de subfinanciamento: "O que fez começar a controvérsia sobre *Malcolm X* e a manteve borbulhante - sempre bom para os negócios - são questões envolvendo dinheiro e egos... Lee, que nunca teve vergonha de seus próprios esforços, descreveu-o como 'um filme épico'... O problema com os épicos, no entanto, é que eles são caros e duram mais de duas horas... Inicialmente orçado em US\$ 28 milhões, que não chegava a ser exatamente caro, os custos subiram para US\$ 33 milhões."30

Lee não apenas se justificava em rejeitar as finanças baixas da Warner Brothers, mas sua insistência no controle total era necessária, dadas as ideias anteriores de Hollywood para o projeto X. Por exemplo, em vários estágios ao longo do caminho, Richard Pryor e Eddie Murphy foram sérios concorrentes ao filme. Enquanto a afirmação de Lee de que "o filme nunca foi feito" em mais de duas décadas de tentativas porque "não foi feito até agora" reflete sua propensão para grandes relações públicas mais do que os fatos reais da história de produção conturbada do projeto X, poucos argumentariam que o Malcolm X de Lee não é uma conquista impressionante. Na verdade, o filme recebeu duas indicações ao Oscar - melhor ator por Washington e melhor figurino para Ruth Carter. A história cultural e industrial fornece um contexto importante para a nossa análise do filme e sua localização particular dentro da notável trajetória de carreira de Lee.

REPRESENTANDO MALCOLM NA VISÃO DE AUTOR DE SPIKE LEE: Terceira controvérsia

Um número de fatores adicionais deve ser considerado para qualquer avaliação justa de *Malcolm X* como um *tour de force* artístico e triunfo econômico.

E se a pessoa aceita ou não a visão de Lee de que circunstâncias históricas e outras conspiraram para impedir a produção de um longa-metragem sobre Malcolm X porque ele estava "propenso" a realizá-lo, uma coisa é certa: quando Malcolm X foi parar no cinema, em novembro de 1992, as precondições históricas, políticas, culturais e econômicas necessárias foram satisfeitas e o filme abriu em meio a um turbilhão cultural. Foi o ponto mais baixo da era Bush-Quayle, quando Bill Clinton e Al Gore desafiaram e derrotaram os republicanos; vinte anos depois, reconhecendo a malcolmania, a indústria cinematográfica finalmente se tornou menos avessa ao risco com a iluminação verde do filme; um júri branco de Simi Valley absolveu os policiais brancos no assalto a Rodney King, e um policial branco em Detroit foi condenado por matar a motorista negra Malice Green; marxistas federais subjugaram violentamente os supremacistas brancos em Ruby Ridge; e a Dra. Mae Jemison tornou-se a primeira astronauta negra no espaço³². Subverter essas ocorrências de fim de século é sua revelação sobre o status das relações raciais americanas e, particularmente, sua afirmação da presciência de W. E. B. Du Boiss, quando ele advertiu em 1903 que o problema do século XX era a linha de cor.

É com esse truísmo que Lee, sem remorsos, se baseia, seja na experiência de fazer Malcolm X, seja nas preocupações temáticas da obra. Houston Baker foi direto ao ponto sobre o trabalho de Lee a esse respeito:

"Agora, não é que os filmes de Lee sejam devastadoramente originais, dizendo-nos sempre coisas que não sabemos. O que chama a atenção em seu trabalho é que, na verdade, ele está totalmente fundamentado no que todos sabemos, mas nos recusamos reconhecer, falar, lamentar ou mudar. O forte núcleo de crítica em seu filmes remove-o decisivamente, penso, do culto da arte-pela-arte e das posturas afrocêntricas e da extravagância cinematográfica negra (ou ennui) ou cinemas neo-black arts"33.

Enquanto Baker fornece uma leitura convincente do populismo cinematográfico de Lee e do pragmatismo cultural negro, sua visão de que o trabalho de Lee não tem posturas afrocêntricas é discutível. Em *Black Film White Money*, Jessie A. Rhines discute o papel de Lee como "canal de informação", disposto a assumir "uma posição pública ao lado dos negros desfavorecidos, apesar do fato de nunca ter sido um deles."³⁴ Rhines ressalta que Lee compartilha uma espécie de agenda de elevação afrocêntrica na tradição de "Booker T. Washington, Malcolm X e Jessie Jackson, entre outros."³⁵ As observações de Bakers e Rhiness são pontos importantes em relação à ideologia central da visão de autor de Lee que Paula J. Massood tão bem catalogou.

Em Black City Cinema: African American Urhan Experiences in Film, Massood descreve vários temas recorrentes no trabalho de Lee que são úteis para entender sua visão de autor. Como Massood observa, Lee frequentemente se concentra em "temas centrais que, embora adaptados ao longo do tempo, ainda permanecem seminais em seu trabalho". Os filmes de Lee, portanto, são notáveis na medida em que são dirigidos a um público afro-americano (embora muitos dos filmes atraiam um público misto substancial). Eles enfocam o papel da cidade e da história na formação da vida negra, e são altamente reflexivos em sua forma. Eles frequentemente e explicitamente avaliam e rearticulam a representação cinematográfica afro-americana, fornecem vislumbres dos moradores, personalidades e comunidades afro--americanas do bairro (Brooklyn), sublinham as preocupações da comunidade negra, enfatizam as realidades da localização, indicadas em visuais granulosos e estendidas ao uso do som, já que a maioria dos personagens fala em uma combinação característica de linguagem urbana e contemporânea. Eles usam a música para definir o tempo e o lugar, oferecem um vislumbre multifacetado de uma paisagem urbana negra diferente de outros espaços afro-americanos mais familiares para as audiências de cinema, e eles criam uma rica variedade de personagens masculinos negros³⁶.

Minha construção dessa tipologia é extrapolada a partir de observações de Massood sobre temas significativos dos primeiros trabalhos de Lee (por exemplo, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* e *Ela quer tudo*), que são adaptados e aperfeiçoados em seus filmes posteriores. Esta catalogação, para mim, faz todo o sentido porque os temas são recorrentes e destacados em *Malcolm X* com um efeito poderoso. Afinal, como Andrew Sarris escreveu nos primeiros anos de sua teoria do autor:

"O bom diretor impõe sua própria personalidade em um filme... Os chamados 'grandes' filmes eram particularmente vulneráveis à interferência da gerência... A teoria do autor valoriza a personalidade de um diretor precisamente por causa das barreiras à sua expressão. É como se alguns bravos espíritos tivessem conseguido superar a atração gravitacional da massa de filmes. O fascínio dos filmes de Hollywood reside no seu desempenho sob pressão."37

É claro que Lee era e continua sendo o tipo de diretor forte que Sarris tinha em mente em sua própria adaptação e apropriação da rubrica "política dos autores" da *Cahiers du Cinéma* - que sustenta nossa apreciação do diretor de cinema como aquele que orquestra o significado de um filme. Embora eu

argumente que **Malcolm X**, de Lee, seja uma cinebiografia restrita por uma série de forças e fatores, o cortejo de controvérsias de Lee se encaixa perfeitamente dentro da visão de Sarris de uma **práxis auteurista**. De fato, Lee foi capaz de exercer sua própria personalidade em acaloradas disputas com o estúdio sobre os direitos do corte final do projeto **Malcolm X**.

O que faz de Malcolm X um importante momento sociológico, cultural, histórico e industrial é a participação do filme no que Paul Arthur chama de "Jargões de Autenticidade", em que "documentários e narrativas de Hollywood não emergem de mundos separados e imaculados, mas ao longo de suas histórias mantêm uma emaranhada reciprocidade", definindo-se uns contra os outros enquanto compartilham códigos tecnológicos, temáticos, políticos e culturais³⁸. Como resultado de seus muitos contatos profissionais e pessoais e da força de sua reputação, Lee pôde autenticar seu docudrama, contando com o apoio da viúva de X, Betty Shabazz; seus irmãos Philbert e Yvonne; seus irmãos muçulmanos Benjamin 2X, Charles Kenyatta e o ministro Louis Farrakhan; e "muitos outros que estiveram no país ou que conheceram Malcolm X."39 As cinebiografias estavam entre os primeiros gêneros do cinema e, de fato, o estúdio da Warner Brothers alcançou seu primeiro sucesso com um filme biográfico de 1918, My Four Years in Germany⁴⁰. No caso de Lee, realizar sua visão artística de um filme biográfico sobre Malcolm X na Warner Brothers foi problemático desde o início. As tensões eram intensas não só por causa de como ele se apegou ao projeto, mas também porque o estúdio desfrutava de uma venerável tradição de cinebiografias em geral e, em particular, detinha os direitos de seu bem-sucedido documentário sobre Malcolm X. Malcolm X se torna ainda mais interessante como objeto textual por causa de sua poderosa fusão da **Autobiografia** de Malcolm X escrita por Alex Haley, das imagens do documentário da Warner Brothers e do JFK (1991) de Oliver Stones, de um ressurgente interesse público na vida e nos tempos de Malcolm, do apoio financeiro de proeminentes celebridades negras, e da visão independente de Lee de como melhor sintetizar esses elementos díspares e frequentemente concorrentes. O que se segue é uma visão do filme de Lee dentro do contexto dessas discussões anteriores.

Lee imaginou $Malcolm\ X$ como um filme épico desde o começo e, com um tempo de execução de três horas e vinte e dois minutos, assinala uma de suas mais importantes vitórias nas batalhas com a Warner Brothers. Na maior parte do tempo, o filme segue de perto a autobiografia da vida de Malcolm\ X, escrita por Alex Haley, e o roteiro original escrito por James

Baldwin, e o roteiro posterior de Arnold Perl. Em última análise, no entanto, o roteiro final é a adaptação de Lee desses tratamentos anteriores para acomodar sua releitura mais atualizada e dramática. A versão de Lee tinha uma fidelidade a certos fatos históricos importantes, embora ele também tenha tomado uma licença dramática para desmembrar a vida do personagem em fases, expandir e comprimir eventos e temporalidades e para construir personagens compostos. Dyson argumenta que existem dificuldades inerentes associadas à "representação cinematográfica de um homem cuja vida foi reconstruída por teias de mitos e romances... e o tema real do filme impõe limitações históricas, restrições estéticas e convenções artísticas que operam maravilhas para o tratamento dado por Lee às complexidades da raça"41. De fato, além dos materiais ricos que a vida de Malcolm X gerou para possibilidades narrativas, a representação de Lee da raça como um importante determinante narrativo em Malcolm X faz a ponte entre um importante abismo histórico entre as relações raciais na América como Malcolm X as experimentou durante o Movimento dos Direitos Civis e a chamada era pós-direitos civis da atualidade.

O filme é estruturado como um tríptico narrativo, no qual cerca de uma hora de tempo de tela é dedicada a cada um dos três períodos sucessivos de crescimento e transformação que definiram a curta, mas monumental vida de Malcolm X. Para Lee, era importante evitar uma representação redutora de Malcolm X como herói ou vilão, santo ou pecador. Em vez disso, ele enfatizou o fulcro da vida tumultuada do controvertido líder em termos consistentes com o que o próprio Malcolm X descreveu como "acima da sujeira e da lama." Seguindo a narrativa bastante espetacular de Haley, Lee oferece uma biografia igualmente sensacional e poderosa que envolve cada uma das etapas da vida de Malcolm X e termina com a redenção espiritual e intelectual e seu martírio sociopolítico. É claro que situar o filme ao longo de um continuum histórico de relações raciais patológicas na América foi outra preocupação central de Lee, uma preocupação que certamente repercutiu no público após a Revolta de Los Angeles, em 1992.

ATOS DE ABERTURA: MALCOLM X E A BUSCA PELA MASCULINIDADE NEGRA

 ${\it Malcolm~X}$ começa com a voz desencarnada de Denzel Washington, canalizando um dos discursos provocativos de Malcolm X, contendo o refrão memorável, "Eu cobro do homem branco," em que uma ladainha de crimes brancos contra a humanidade negra, incluindo assassinato, sequestro, rou-

bo e escravidão, são inventariados. A narração continua: "Não posso negar as acusações. Você não pode negar as acusações. Somos a prova viva dessas acusações". Depois que o crédito de Washington se esvai, um corte em uma imagem da bandeira americana colorida preenche a tela com as seguintes palavras: "Malcolm X" aparecendo no centro do quadro. Planos da bandeira intacta explodindo em chamas são interrompidos por clipes granulados das cenas gravadas por George Hollidays do espancamento de Rodney King à medida que os créditos de produção terminam.

O entrecruzamento entre o espancamento de Rodney King e a bandeira americana ardendo constrói uma dialética visual em que esse reverenciado símbolo americano é recodificado por meio de sua proximidade com o vergonhoso vídeo da brutalidade policial e da opressão e do racismo sancionados pelo Estado. Justapostos desta maneira, a bandeira e o espancamento executam o que Sergei Eisenstein chamou de montagem intelectual, na qual a tese imagística (a bandeira) e sua antítese (a filmagem de Holliday) são conjugadas para efetuar uma síntese: a América é igual a brutalidade e opressão raciais. Ao mesmo tempo, o desdobramento das imagens da bandeira instiga Lee a homenagear o filme **Patton** (1970), épico sobre outra figura americana maior que a vida, o general George S. Patton Jr. Para Lee, esses referentes cinematográficos não são meramente gratuitos; eles servem a uma função significante central em sua visão de autor.

A sequência de abertura também é significativa em seu enquadramento extradiegético e nas referências intertextuais às rebeliões urbanas que surgiram na esteira dos veredictos do julgamento de Rodney King, absolvendo o racismo branco. Assim, a representação visual da bandeira acesa no final - a montagem de imagens culmina em sua transformação em um ícone X vermelho, branco e azul queimados, sugerindo a natureza duradoura e a relevância contemporânea do legado de Malcolm para abordar o contínuo histórico da opressão e supremacia brancas. Essas significações voláteis também se baseiam na indexicalidade de "Burn-Baby-Burn", que relembra as violentas rebeliões urbanas da década de 1960.

Malcolm X foi lançado em meio a um ciclo de filmes sobre o gueto, incluindo Os donos da rua (Boyz n the Hood, 1991), Juice (1992) e Perigo para a sociedade (Menace II Society, 1993), que, segundo Melvin Donalson, "colocaram mais negros e latinos na tela" encenando uma masculinidade familiar de meninos de cor "baseada no niilismo, materialismo e misoginia" Malcolm X retrata algumas semelhanças marcantes com esses filmes

em sua apresentação dos primeiros anos de Malcolm Littles como Detroit Red. Mais importante, no entanto, é o fato do filme também apresentar algumas alternativas notáveis. Por exemplo, o filme apresenta uma panóplia de personagens masculinos negros, incluindo o pai orgulhoso e desafiador de Malcolm X, Earl Little (um acólito de um forte modelo de masculinidade negra, Marcus Garvey), Cholly e Toomer (os barbeiros das antigas que testemunham a experiência diária masculina negra do período), Shorty (jovem parceiro de Malcolm no crime), West Indian Archie (o gênio matemático-bandido do Harlem), Baines (guarda prisional e membro da nação do Islã), o ministro Elijah Muhammad (líder espiritual e empresarial da Nação) e outros membros da Nação do Islá (NOI), Dr. Payson (acadêmico negro conservador que debateu com Malcolm X na TV), aparições do reverendo Al Sharpton e do ex-Panteras Negras Bobby Seale e, claro, as várias masculinidades do próprio Malcolm X. Eu explorarei, brevemente, a representação artística de Lee dos discursos masculinos através da aparência e estilizações criativas do filme.

O OLHAR

Spike Lee e seu diretor de fotografia de longa data, Ernest Dickerson, afirmam que o visual de *Malcolm X* é baseado no Oscar de Coppola de 1972 - o filme vencedor do prêmio, O poderoso chefão (The Godfather), um filme épico sobre masculinidades em transformação. Além disso, a câmera expressiva de Lee, a montagem dialética e outros elementos formais demonstram sua virtuosa "extração de temas e instituições culturais negras" para criar nuances, hiperbólicas e frágeis zonas de masculinidade negra44. Várias cenas em que Lee usa imagens e som para revelar os laços frágeis e traiçoeiros de fraternidade de que sofre Malcolm, seja como Detroit Red ou Malcolm X, são emblemáticos a este respeito. Seguindo as convenções de iluminação chiaroscuro do film noir, Lee retrata visualmente a incerteza, a desconfiança e os motivos suspeitos por trás dos relacionamentos masculinos de Malcolm Littles (como os de Detroit Red). Com impressionante clareza dramática, Lee dramatiza muito do desenvolvimento psicossocial de Malcolm X em termos da perda trágica de seu pai, que é substituído por uma série de mentores perigosos, começando com West Indian Archie e seus mafiosos, um relacionamento que claramente prefigura seus problemas posteriores com o Ministro Baines e o Honorável Elijah Muhammad⁴⁵.

Quando Lee usa deliberadamente enquadramento e composição para indiciar Detroit Red e seus comparsas criminosos enquanto eles exibem seus negócios ilícitos e atividades ilegais no submundo destemido do Harlem, ele transmite efetivamente os estágios espiritualmente transformados e intelectualmente maduros da traição masculina de Malcolm X via amplos planos individuais, *close-ups* e monólogos interiores em *off*. Apesar da duração de mais de três horas do filme, a estruturação forense do filme biográfico requer tanto compressões e realinhamentos temporais quanto, em certa medida, personagens compostos. Juntos, eles afirmam os talentos de Lee na narrativa cinematográfica e na economia narrativa, de modo que o filme capta a maior parte dos momentos históricos e biográficos seguindo "fielmente as associações de Malcolm com várias emergências e conversões, conforme detalhado em sua autobiografia."

Através da economia visual da montagem dialética, Lee justapõe os principais acontecimentos do passado e do presente para explicar o caráter complexo de Malcolm X. Por exemplo, na primeira seção de *Malcolm X*, Malcolm confessa seu amor pelos filmes em uma cena que se relaciona com uma descrição da autobiografia:

"Foi nessa época que descobri os filmes. Às vezes eu via até cinco em um dia, tanto no centro como no Harlem. Eu amava os durões, a ação. Humphrey Bogart em *Casablanca* (1942), e eu adorava toda aquela dança em filmes como *Stormy Weather* (1943) e *Uma cabana no céu* (Cabin in the Sky, 1943). Depois de deixar o cinema, eu fazia minhas conexões para conseguir suprimentos... Eu começava minhas rodadas... Eu não vendia e corria porque meus clientes eram meus amigos... Nenhum deles ficava mais alto do que eu."47

O que é particularmente revelador nesta passagem são as escolhas narrativas de Lee, que podem parecer arbitrárias para alguém não familiarizado com a história, especialmente seu retrato exuberante da prolongada cena musical no salão de dança Roseland ou o tratamento da vida jovem do submundo de Malcolm. Nessas cenas do filme, podemos ver as influências estéticas específicas que informaram a visão de autor de Lee, incluindo uma propensão ao drama hiperbólico e à ação acelerada dos clássicos dramas da Warner Brothers dos anos 1930. Essa estética também é uma homenagem aos números de dança negra característicos de filmes independentes e filmes de Hollywood lançados nos anos 1930 e 40 e os musicais mais contemporâneos como **West Side Story** (Robert Wise e Jerome Rob-

bins, 1961) e **Fame** (Alan Parker, 1980). Também são apresentadas tradições da música negra e artistas populares que abrangem o período da vida de Malcolm X, incluindo Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Ink Spots, Sam Cooke e Aretha Franklin. O resultado final é uma cena que supostamente extrai das próprias palavras de Malcolm para apresentar a aparência e o som da cultura popular negra ao longo de várias décadas.

Outras cenas continuam com essa estratégia referencial polifônica - por exemplo, uma cena posterior de Detroit Red e Shorty brincando em um parque, interpretando um jogo de policiais e ladrões inspirado pela Warner Brothers, é interrompida por um chocante close-up de Red que fingi morrer das balas de ar de Shorty. Essa cena de morte lúdica é entrecortada por um close-up extremo da morte real do pai de Red (cuja morte trágica ocorre quando ele está deitado de frente para um trem que não pode ser parado). Então, a opção de Lee de ligar através da edição as lutas em vida e na morte de Malcolm X com as de seu pai é uma economia visual poderosa e um motivo atual que fala claramente dos aparatos repressivos usados na masculinidade negra nos Estados Unidos - uma pregação literal e figurativa do desenvolvimento de masculinidades negras. Por exemplo, no terço final do filme, Lee desenha um paralelo virtual e temático entre o bombardeio noturno de sua casa de infância com a própria família de Malcolm X fugindo da destruição de um bombardeio noturno. Por meio de um arranjo criativo de cenas de flashback, Lee faz referência a importantes ocorrências históricas no passado de Malcolm X que prenunciam efeitos trágicos assustadoramente semelhantes em sua vida posterior.

Embora esteja claro que o filme segue a autobiografia, Lee se apropriou dos tropos visuais e temáticos da masculinidade traiçoeira encontrados nos filmes de *O Poderoso chefão*, de Coppola. Por exemplo, Dickerson usou um projeto de iluminação de claro-escuro para transmitir a relação rompida entre Malcolm X e seus irmãos espirituais. Isso é especialmente evidente na iluminação obscura e ambígua do filme e no enquadramento claustrofóbico em várias cenas entre Malcolm X, Elijah Muhammad e o personagem fictício Baines. A iluminação expressionista das cenas distorce Baines e Elijah Muhammads e enrola Malcolm X num nevoeiro de descrença, revelando visualmente a natureza dúplice e cada vez mais perigosa dos antigos aliados de Malcolm X. Dada a trágica natureza fratricida da morte de Malcolm X, a representação complexa de Lee dos excessos da masculinidade traiçoeira é justificada; no entanto, Lee calibra essa problemática masculina que novamente ressalta o ponto de Massood de que a mascu-

linidade negra no discurso de Lee contraria as visões dominantes de um sujeito masculino negro unidimensional. Em *Malcolm X*, Lee também nos dá representações convincentes de feroz lealdade masculina negra, compaixão e redenção. Através da densa cadeia significante de significados e economias visuais da *mise-en-scène*, Lee é capaz de sublinhar os valores e qualidades mais afirmativas que também definiam a experiência masculina negra daquele período.

A construção de Lee de uma zona masculina ou esfera de influência ao longo do filme é exigida pelo assunto e pelo gênero. Desde o início, Lee visualmente unifica os homens negros colocando o tema em proximidade física por meio de um enquadramento apertado. Lee também molda Malcolm X entre seus ferozes e leais subalternos, o Fruto do Islá (FOI), que o flanqueava por proteção em todas as aparições públicas. Além disso, ele faz uso de uma mise-en-scène e enquadramento para representar o poder masculino negro. Vemos ângulos de câmera baixos sendo amplamente utilizados quando West Indian Archie é introduzido no auge de seus poderes e se torna maior que a vida nos olhos juvenis de Detroit Red; um tratamento de câmera similar de Malcolm X durante sua ascensão na organização Nação do Islã aparece mais tarde; e de forma mais dramática, há uma cena em que Malcolm faz um discurso diante de um retrato gigantesco de Elijah Muhammad. Mais do que uma evocação da representação clássica de Orson Welles do poder egomaníaco em Cidadão Kane (Citizen Kane, 1941), o posicionamento de Malcolm X entre os olhos do pôster pintado de Muhammad sugere que o mentor espiritual de Malcolm X é ao mesmo tempo um protetor benevolente e um rival ciumento e onisciente.

Nada significa mais a unidade masculina negra e a solidariedade nacionalista negra do que o enquadramento de Lee da falange ordenada e disciplinada dos ministros da FOI do lado de fora de uma delegacia de polícia, após um de seus próprios ataques à brutalidade policial. Lee filma a multidão de ministros da FOI em formação militar e depois se movendo com precisão na direção da mão enluvada de Malcolm X, imagens que demonstram a incrível união da FOI. É na atenção visual diferenciada de Lee às opções representacionais para caracterizar os vários estágios da vida de Malcolm X que as complexidades da masculinidade negra são desempenhadas. Isso naturalmente nos leva a considerar brevemente como o discurso muito conturbado de Lee sobre as mulheres em geral, e sobre as mulheres negras em particular, se desenrola em *Malcolm X*. Michael Eric Dyson observa convincentemente: "Assim como os filmes de Dickerson, Lee, Rich, Single-

ton e Van Peebles, esse foco na masculinidade negra significa um verdadeiro problema para as mulheres negras."48

LEE E A MULHER EM MALCOLM X

Lee tem sido criticado extensivamente por suas representações estreitas e sexistas de mulheres por uma série de críticos de cinema negro, e ele até reconhece suas próprias deficiências. Portanto, não há necessidade de recauchutar este bem-conhecido e importante aspecto discursivo de gênero cinematográfico de Lee porque está em desacordo com suas próprias narrativas de autenticação sobre sua adequação para dirigir este filme. Enquanto fazia lobby para dirigir o filme, Lee associou sua credibilidade à sua negritude e aos laços amigáveis com figuras-chave da vida de Malcolm X, incluindo seus familiares, ex-membros da Nação do Islã e especialmente a viúva de Malcolm, Betty Shabazz. No entanto, não é surpreendente que, devido aos seus problemas de gênero, o contato de Lee com Shabazz tenha se tornado tenso. Discutindo os papéis das mulheres em seus filmes anteriores, Lee parecia estar consciente da necessidade de mudança. Não obstante, suas declarações na época traíram seu preconceito sexista:

"Eu me importo com o que as pessoas disseram no passado sobre minhas representações de mulheres em meus filmes. A primeira coisa que eu acho que eles têm que entender é que eu não sou mulher, então eu não posso ver mulheres como mulheres veem mulheres. Eu posso entender as mulheres quando dizem que deveria ter havido personagens femininos mais bem-desenvolvidos em meus filmes"50.

Como essa passagem deixa claro, Lee está ciente de sua reputação, mas não é necessariamente penitente ou está interessado em modificações. Em vez disso, ele encontra um álibi no fato de que, como ele disse, "o que estou realmente fazendo é mostrar como as coisas eram. Você não pode realmente me criticar por causa desse **status** de segunda classe que a Nação do Islã concedia às mulheres, porque os irmãos da nação sempre faziam as irmãs andarem no banco de trás."⁵¹ A esse respeito, aspectos das representações de gênero de Lee estão afinados com o que Dyson chamou de "os piores traços do sexismo letal de Malcolm."⁵² Esse é particularmente o caso da pouca atenção que Lee dá a Shabazz no filme e do completo apagamento narrativo da irmã de Malcolm X, Ella.

De acordo com Lee, muitas das tensões que envolviam ter Shabazz como consultora vinham de suas divergências sobre a representação de conflitos conjugais na relação do casal, o que Lee considerou necessário para a narração dramática do filme, apesar das objeções veementes de Shabazz⁵³. A briga conjugal não era apenas a licença dramática de Lee para impulsionar a narrativa, mas sugere uma visão das políticas de gênero em que os homens heroicos, missão maior do que a vida para salvar o mundo, são invariavelmente frustrados pelo interesse egoísta de uma parceira feminina. Em uma cena reveladora, Shabazz (Angela Bassett) instiga uma discussão com o marido sobre o dinheiro e a traição dos ministros da Nação do Islã. A cena, embora prefigurando a divisão entre Malcolm X e a organização cada vez mais volátil, impõe a Shabazz um papel mais acusatório do que apoiador na vida de seu marido. É evidente por que Betty Shabazz objetou essa caracterização; como uma mulher muçulmana educada e dedicada, ela personificava a própria antítese desse constructo imperfeito de obstrucionismo feminino egocêntrico e míope.

Para ser justo com Lee, a autobiografia relata um exemplo de uma "briga doméstica" em relação a dinheiro na qual Malcolm X é citado dizendo que ele e Betty "quase se separaram por causa daquele desentendimento." Lee enfatiza essa nota discordante com sugestões visuais poderosamente sutis. Na cena do casamento de Malcolm X e Betty Shabazz, por exemplo, a câmera se movimenta pela sala para mostrar uma imagem semioticamente densa do reflexo do casal se abraçando em um espelho que envolve uma foto em *close-up* de Elijah Muhammad. A imagem sobreposta invoca um triângulo amoroso - ou, pelo menos, muita interferência nas vidas do jovem casal pelo ministro. Lee reitera essa potente montagem fotográfica no final do filme durante a cena de violenta divergência entre o casal - sobre a qual Malcolm X descreveu como "o rumor feio" rapidamente se espalhando sobre os assuntos adúlteros de Elijah Muhammad55. Aqui Shabazz tenta convencer o marido a se preocupar mais com questões de dinheiro para sua família56.

Wahneema Lubiano acha que, no "discurso de Spike Lee", "os homens fazem", ou têm agência narrativa, seja dançando em "batidas gregas lindamente coreografadas" ou organizando protestos, marchas ou comícios. "Mulheres, por outro lado," diz ele, apenas "mostram". Ao discutir *Lute pela coisa certa* (School Daze, 1988), Lubiano argumenta que Lee é "incapaz de mostrar que as mulheres fazem mais do que apenas servirem de componentes da estética masculina." Além disso, parece que a agência feminina em seus filmes muitas vezes se bifurca em termos daquela familiar cons-

trução de Madonna/prostituta tão característica dos principais filmes de Hollywood (e, aliás, da Nova Hollywood, da New Wave e do cinema independente). O arquétipo de Madonna de Shabazz é renderizado com iluminação suave e lisonjeira e um enquadramento íntimo e em *close-up* com Malcolm X e suas filhas. Em comparação, Laura e Sophia, parceiras anteriores de Detroit Red, são "putas do gueto" de intenções duvidosas, mistificadas por pouca iluminação ou totalmente desnudadas e sexualizadas por iluminação severa e movimentos de câmera voyeurísticos. O videoclipe anacrônico dos anos 1990 do gueto ou o figurino Victoria's Secret da cena que retrata Laura caindo na prostituição, enquanto Malcolm X lamenta o sonho adiado por esposas negras obedientes, enfermeiras negras, professoras negras, cientistas negras e assim por diante.

"COMO LER MALCOLM X": OUARTA CONTROVÉRSIA

Ao ouvir Spike Lee, a controvérsia amplamente liderada pelo poeta-ativista Amiri Baraka foi a última coisa que ele esperava, dada sua estreita relação com Baraka e sua família antes de seu envolvimento com o filme. Artigos de jornais contemporâneos, bem como publicações posteriores de eruditos negros e outros críticos, estavam repletos de críticas e, em alguns casos, condenações francas da representação de Lee de "nosso príncipe brilhante e negro."58 As manchetes do período são indicativas de como o filme "era mal recebido em algumas facções," para usar os termos de Dysons: "O verdadeiro Malcolm X? A procura se intensifica, mas os enigmas permanecem"; "Malcolm X, aos olhos de diferentes observadores"; "Quem na verdade é Malcolm"; "Malcolm X está se configurando como um tiro pela culatra da indústria meses antes do lançamento"; "Malcolm X: o mito e o homem"; "Amando e perdendo Malcolm." 59 Alimentado por tais manchetes, o ceticismo quanto à visão de autor de Lee e sua capacidade de fazer justiça ao legado de Malcolm X abundavam na comunidade negra. Além de Betty Shabazz, a imprensa buscou comentários das fileiras dos literatos negros, incluindo Baraka, Cornei West e Manning Marable. A maioria das reclamações envolvia temores de que Lee banalizaria, distorceria e mancharia a reputação altamente protegida e venerada do combatente da liberdade assassinado. Como Dyson indica, as controvérsias diziam respeito a: "O que acontece com Malcolm quando sua vida é tratada por um nacionalista cultural que também é um artista negro burguês?"60 Como um dos críticos mais contundentes do Malcolm X de Lee, Baraka proferiu alguns válidos comentários corretivos, chamando a atenção para as es-

colhas mais suspeitas de Lee. Ao mesmo tempo, algumas das queixas de Baraka traíam uma lógica critica contraditória que parecia mais sobre a antipatia do poeta em relação a Lee do que com o que se via na tela. O mais perturbador e imperdoável para Baraka e outros críticos eram as escolhas narrativas de Lee e a ênfase dramática, variando da minimização do papel da família na vida de Malcolm X às distorções que envolviam sua viagem a Meca e sua posterior maturação política e espiritual. Ao lado de Baraka estavam críticos da literatura e cultura afro-americanas, como Mary Emma Graham e Clark Eldridge White, entre outros. Graham, por exemplo, questionou o apagamento da irmá de Malcolm X, Ella, uma influência importante e construtiva na vida do jovem líder. Graham, como outros, estava preocupado com o fato do ressurgimento do interesse popular na vida de Malcolm X não estar bem servido por tais imprecisões no discurso fílmico. Ele viu o tratamento estereotipado de Lee sobre os primeiros anos de vida de Malcolm X em Boston, rejeitando especialmente a figura da irmã e de alguns irmãos, como uma fraqueza importante, porque essa elisão do papel de sua família no excepcionalismo de Malcolm X ajuda a reificar uma sociedade errante e a crença no mito da família negra natural patológica⁶¹.

Para a maioria dos críticos negros do discurso cinematográfico de Lee, a questão girava em torno de sua fidelidade à autobiografia. Baraka, Graham e White participaram de um programa de rádio em 1993 discutindo o legado de Malcolm X versus o filme de Lee. Todos os três concordaram que o público deveria consultar o livro e não o filme para obter informações históricas precisas. Eles não queriam que o legado fosse reduzido a apenas outro filme biográfico de Hollywood. Apesar das reclamações de longa data sobre a obra de Haley, eles insistiram que foi a autobiografia, e não o filme, que participou da venerável história e tradição das respeitadas formas literárias americanas, particularmente as tradições das narrativas escravas e literatura autobiográfica. Além disso, segundo Baraka, "Para Spike, Detroit Red é o verdadeiro Malcolm." De acordo com Baraka, isso explica o tempo de tela desproporcional do filme dedicado a esse período do início da vida de Malcolm X. Baraka também criticou Lee pelo segmento da prisão, afirmando que a sequência "de Malcolm na prisão é muito ruim, ele não leu aquele dicionário."62 Seguindo a autobiografia, Baraka e os outros queriam que as pessoas soubessem que a autoeducação carcerária de Malcolm X incluía lidar com os complexos tratados filosóficos de "Schopenhauer, Kant, Nietzsche... Espinosa" e alguns outros 63. E como Graham, Baraka argumentava que a trajetória de Malcolm X na direção do Islã passava por seus laços familiares, não por causa da conturbada orientação de um ministro corrupto da Nação do Islã ou de um personagem composto preso interno chamado Baines 64 .

Concluirei com a observação de Clark Eldridge Whites de que "Malcolm é maior que a história dos EUA" para abordar as preocupações dos críticos sobre o tratamento dado por Lee à visita de Malcolm X a Meca durante seu afastamento da Nação do Islã, e suas preocupações mais gerais sobre sua adequação para dirigir o filme. Tive a oportunidade de visitar a Tunísia enquanto completava este ensaio, onde, na minha qualidade de professora visitante de estudos de cinema, selecionei Malcolm X para meus alunos islâmicos no Departamento de Inglês e nos programas de Civilização, Linguística e Literatura. Eu apresentei aos alunos um questionário sobre o filme para tentar obter uma percepção informal de sua recepção mais de uma década após seu lançamento global. Minha intenção era discernir a opinião dos estudantes sobre o tratamento de Meca, bem como sua avaliação de como isso se relaciona com a prática do pensamento e do ensino islâmicos em um contexto geopolítico pós-11 de setembro. Nenhum dos alunos tinha visto o filme antes (ou qualquer outro filme de Lee), embora a maioria tivesse ouvido falar de Malcolm X através de suas aulas de história, literatura e civilização americanas.

Sobre a questão do tratamento do Islã e a sequência em que Lee filma Malcolm X no Egito e em Meca, os estudantes pareciam chegar a um consenso. De modo geral, afirmaram as críticas de Baraka de que Lee reduz a viagem de Malcolm X a Meca a um mero livro de viagens e que as cenas do Egito são falhas porque, nas palavras de Baraka, "Spike o leva à África para ver as pirâmides e a Esfinge"65 ao invés de fazer a viagem para o esclarecimento espiritual e se engajar em diálogos políticos sobre a unidade africana com líderes negros da luta de independência pan-africana. Em resposta à pergunta: "O que você acha de Lee ir ao Egito para filmar a peregrinação a Meca? Ele captura o evento de forma eficaz e adequada?" Um aluno respondeu: "Na verdade, acho que a cena do Egito e a exibição das pirâmides são supérfluas e desnecessárias, porque o Egito, exceto o fato de ser um país arábico, nada tem a ver com a peregrinação". Outro escreveu: "Eu acho que Lee escolheu o Egito entre os outros países árabes porque é o emblema da herança cultural do mundo árabe". Finalmente, um comentário dos estudantes resume a visão da maioria: "Infelizmente, o filme não fornece uma compreensão verdadeira/real do Islã, especialmente na primeira parte em que E. Muhammad é apresentado como o 'DEUS'. No entanto, a parte que foi filmada em 'Meca' é muito boa e autêntica."

O fato de os estudantes tunisianos poderem respeitar esse aspecto do filme fala muito sobre a tenacidade e a postura intransigente de Lee com a Warner Brothers ao manter esse elemento de autenticidade fílmica. Lee foi capaz de imprimir autenticidade ao visual do filme através do uso do preto e branco e do colorido durante as filmagens no Egito e em Meca. Lee intensificou o drama da viagem por meio dessa economia visual para retratar o granulado filme de vigilância do FBI, a metragem saturada dos filmes caseiros de Malcolm X e o supostamente invisível trabalho de câmera do filme. Para Lee, que entendia a sofisticação e o conhecimento da cultura e da história do cinema de seu público, não é surpreendente que ele concebesse os visuais da peregrinação de Malcolm X a Meca de acordo com imagens bem conhecidas do famoso filme O Sétimo selo (Det sjunde inseglet, 1957), de Ingmar Bergman, e que a caminhada pela paisagem desértica e as multidões devotas de muçulmanos em fila indiana contra o horizonte também faz referência a um visual estilístico semelhante em Filhas do pó (Daughers of the Dust, 1991), de Julie Dash. Tais referências intertextuais nos lembram a educação profissional e a formação de Lee como um cineasta de classe mundial, mergulhado na história e praxis do cinema clássico e contemporâneo.

Voltemos às preocupações de Baraka e de outros críticos negros. Pode-se ficar tentado a questionar as relações de Lee com essas controvérsias e os desafios à sua adequação à tarefa de dirigir esse filme à luz de seus próprios e similares ataques a Jewison. Como Baraka e outros críticos apontam, o filme deve responder a algumas das críticas necessárias e justas porque, entre outras considerações, é um filme biográfico, baseado na vida de uma figura histórica venerada, controversa e amada. Portanto, as pessoas esperam verossimilhança, por mais complicado que isso seja. Ainda assim, é importante entender que o Malcolm X de Lee não é a tradução rigorosa da autobiografia escrita por Alex Haley; nem é Malcolm X, o documentário que a Warner Brothers produziu anos atrás. Consequentemente, o diretor foi confrontado com uma miríade de escolhas criativas, políticas, econômicas e ideológicas durante suas disputas, desde a pré-produção até a exibição em cinemas. E embora o refrão familiar de que o livro fosse melhor do que o filme conforta alguns, parece importante, em retrospectiva, considerar quão melhor é o filme, dada a capacidade de Lee de fazer um épico de mais de três horas e levantar fundos de outras celebridades afro--americanas para evitar atrasar a realização cinematográfica de um filme sobre Malcolm X. Sem sua insistência em controlar os aspectos centrais da produção do filme, era improvável que a Warner Brothers tivesse filmado nos três continentes, com cenas visualmente suntuosas no Egito, acesso à história e permissão para filmar o Hajj em Meca, e as cenas comoventes com Nelson Mandela na África do Sul (que contribuíram muito para a articulação eficaz do filme com o impacto global de Malcolm X até o fim de sua vida).

Para encerrar, vou me ater às reflexões de Angela Davis sobre a influência de Malcolm X em sua vida:

"Ouvi-lo falar como uma estudante de graduação na Universidade de Brandeis, diante de um público composto quase inteiramente de brancos, teve um efeito profundo no meu próprio desenvolvimento político. Ninguém poderia ter me convencido de que Malcolm não tinha vindo a Brandeis para expressar minha própria raiva inarticulada e me despertar para as possibilidades da prática militante. Sinto-me, portanto, repelida pelas fortes ressonâncias de noções inquestionadas e desistoristizadas de dominação masculina nessa iconização contemporânea de Malcolm X. Isso não quer dizer que Malcolm não tenha sido um perpetrador de ideias machistas como eram os outros - homens e mulheres - desta época. O que me aflige hoje é a propensão a encobrir a política de Malcolm com insinuações de supremacia masculina intransigente e a-histórica que prenunciam a equação contemporânea de nacionalismo e dominância masculina como representantes da política progressista na cultura popular negra."66

Os pensamentos de Davis talvez possam nos ajudar a decidir por nós mesmos se Lee "bagunçou Malcolm".

NOTAS

- 2. Uma vez que a notícia de que Spike Lee dirigiria o filme começou a circular, ele foi avisado com frequência para acertar e não "bagunçar" a vida de Malcolm X. As críticas mais notáveis vieram de Amiri Baraka e Norman Jewison, entre outros. Veja, por exemplo, Amiri Baraka, em "The Real Legacy of Malcolm X versus Spike Lee's Film X", uma discussão em painel gravada para a Radio Free Maine, dir. Roger Leisner, Brookline High School, Boston,
- 10 de fevereiro de 1993; Jewison, N. This Terrihle Business Has Been Good To Me: An Autobiography. Toronto: Key Porter Books. 2004.
- **3.** Patton, Phil. "Who Owns 'X'?". In: New York Times, 8 de novembro de 1992.
- **4.** "Just Whose 'Malcolm' Is It, Anyway?". In: New York Times, 31 de maio de 1992.
- **5.** Tyner, James. The Geography of Malcolm

- X: Black Radicalism and the Remaking of American Space. New York: Routledge, 2006, p. 2.
- **6.** Dyson, Michael Eric. Making Malcolm: The Myth and Meaning of Malcolm X. New York: Oxford University Press, 1995, p. viii.
- Willis, Sharon. "Do the Right Thing: A Theater of Interruptions". In: Jeffrey Geiger e R. L. Rutsky (eds.). Film Analysis: A Norton Reader. New York: W. W. Norton, 2005, p. 778.
- Reid, Mark A. Redefming Black Film. Berkeley: University of Califórnia Press, 1993, p. 108.
- Ossie Davis, citada em Malcolm X and Alex Haley, The Autobiography of Malcolm X. New York: Ballantine Books, 1964-65, p. 494.
- 10. Lee, Spike, e Wiley, Ralph. By Any Means Necessary: The Trials and Tribulations of the Making of Malcolm X. New York: Hyperion, 1992, p. 11.
- **11.** Weinraub, Bernard. "Malcolm X is Setting an Industry Brushfire Months before Release". In: *New York Times*, 20 de abril de 1992.
- **12.** Jewison 2004: p. 217.
- **13.** Ibid., pp. 217-18
- **14.** Weinraub, Bernard. "A Movie Producer Remembers the Human Side of Malcolm X". In: **New York Times**, 23 de novembro de 1992.
- **15.** Ibid.
- **16.** Ibid.
- **17.** Citado em Weinraub, "Malcolm X Is Setting an Industry Brushfire".
- **18.** Lee e Wiley, 1992: pp. 9-10.
- **19.** Jewison 2004: p. 217.
- **20.** Lee e Wiley, 1992: p. 10.
- **21.** Ibid., p. 11.

- **22.** Ibid., p. 3.
- **23.** Ibid.
- **24.** Ibid, pp. 28-31.
- **25.** Ibid, p. 11.
- **26.** Dyson 1995: p. 131.
- **27.** Ibid, p. 132.
- 28. Lee e Wiley 1992: p. 30.
- **29.** Ibid, p. 31.
- **30.** Weinraub, "Malcolm X Is Setting an Industry Brushfire".
- **31.** Lee e Wiley 1992: p. 9
- **32.** Weinraub, "A Movie Producer Remembers"; Lee e Wiley 1992: pp. 27-28; Wikipedia: The Free Encyclopedia, s.v. "1992," Disponível *online* em http:// en.wikipedia.org/wiki/1992.
- 33. Baker, Houston. "Spike Lee and the Commerce of Culture". In: Manthia Diawara (ed.) Black American Cinema. New York: Routledge, 1993, pp. 166-67.
- **34.** Rhines, Jesse Algeron. *Black Film/White Monery*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1996, pp. 106, 112.
- **35.** Ibid, p. 115.
- 36. Massood, Paula J. Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film. Philadelphia: Temple University Press, 2003, pp. 124-26.
- Sarris, Andrew. "Towards a Theory of Film History". In: Bill Nichols (ed.). Movies and Methods, vol. 1 Berkeley: University of Califórnia Press, 1976, pp. 246-47.
- **38.** Arthur, Paul. "Jargons of Authencity: Three American Moments". In: Michael Renov (ed.) *Theorizing Documentary*. New York: Routledge, 1993, p. 108.
- 39. Lee e Wiley 1992: p. 33.
- 40. Custen, George F. Bio/Pics: How Hollywood Constructed Pubic History. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992, p. 6.

- **41.** Dyson 1995: p. 133.
- **42.** X e Haley 1964-65, p. 313.
- **43.** Donalson, Melvin. Masculinity in the Interracial Buddy Film. Jefferson, N.C.: McFarland, 2005, p. 101.
- **44.** Baker 1993: p. 167.
- **45.** Dyson 1995: p. 137.
- **46.** Ibid, p. 134.
- **47.** X e Haley 1964-65, p. 110.
- **48.** Dyson 1995: p. 126.
- 49. Ver, por exemplo, Guerrero, Ed. Framing Blackness: The African American Image in Film. Philadelphia: Temple University Press, 1993; hooks, bell. Black Looks: Race and Representation. Boston: South End Press, 1992, entre muitos outros.
- **50** Lee e Wiley 1992: p. 92.
- **51.** Ibid.
- **52.** Dyson 1995: p. 127.
- **53.** Gary Leva, dir, By Any Means Necessary: The Making of Malcolm X (Warner Home Video, 2005), 30 min, DVD.
- **54.** X e Haley 1964-65: p. 318.
- **55.** Ibid, p. 323.
- **56.** Enquanto o tratamento na tela de Shabazz é poupado das piores construções sexistas de Lee e Malcolm X, esse não é o caso de Laura e sua rival branca (Sophia) no que concerne os sentimentos de Malcolm (Detroit Red). Essas mulheres jovens e atraentes dos dias de juventude de Malcolm X são emblemáticas de um modo particular de essencialismo de gênero que Wahneema Lubiano, em um contexto diferente, observa como parte do "jogo de Spike Lee". Ver também as visões perturbadoras de Malcolm X sobre as mulheres em Ibid, pp. 103, 246.

- 57. Lubiano, Wahneema. "But Compared to What? Reading Realism, Representation, and Essentialism in School Daze, Do the Right Thing, and the Spike Lee Discourse". In: Massood, Paula J. (ed.) The Spike Lee Reader. Filadéldia, PA: Temple University Press, 2007.
- **58.** Davis, citado em Malcolm X e Haley 1964-65: p. 494.
- 59. James, Caryn. "The Real Malcolm X? The Search Widens, but Riddles Remain". In: New York Times, 3 de dezembro de 1992; Lee, Felicia R. "Malcolm X, in the Eyes of Different Beholders". In: New York Times, 1 de novembro de 1992; "Just Whose "Malcolm". Is It, Anyway". In: New York Times, 31 de maio de 1992; Weinraub, "Malcolm X' Is Setting an Industry Brushfire"; Charles, Nick. "Malcolm X: The Myth and the Man". In: Cleveland Plain Dealer Magazine, 2 de fevereiro de 1992; Shabazz, Betty. "Loving and Losing Malcolm". In: Essence, 10 de fevereiro de 1992.
- **60.** Dyson 1995: p. 128.
- **61.** Graham discute o filme e a autobiografia de Malcolm X em Leisner, "The Real Legacy."
- **62.** Ibid.
- 63. X e Haley 1964-65: p. 196.
- 64. Leisner, "The Real Legacy."
- **65.** Ibid.
- 66. Davis, Angela Y. "Meditations on the Legacy of Malcolm X". In: Joe Wood (ed.) Malcolm X: In Our Own Image. New York: St. Martins Press, 1992, p. 42.



HOLLYWOOD RADICAL'

JONATHAN ROSENBAUM

"No auge de 1968, sobre os veementes protestos de minha família e meus amigos, voei para Hollywood para escrever o roteiro para a autobiografia de Malcolm X. Minha família e meus amigos estavam certos; mas eu não estava (sendo, claro, que sobrevivi) completamente errado. Ainda assim, acho que preferiria ser chicoteado, ou encarcerado na confusão direta de Bellevue, do que repetir a aventura - não, felizmente, que alguma vez eu possa repeti-la: não é uma aventura que se permite um amigo, ou irmão, para tentar sobreviver duas vezes. Foi uma aposta que eu sabia que poderia perder e que perdi - um dia muito ruim nas corridas: mas aprendi alguma coisa".

- James Baldwin, The Devil Finds Work (1976).

 Publicado originalmente em Chicago Reader, 11 de dezembro de 1992. Tradução de Julio Bezerra. Disponível online em: https://www.jonathanrosenbaum.net/2018/08/hollywood-radical/ "Se a complexidade de Malcolm X sobreviveu neste momento como apenas uma camiseta ou uma marca registrada, então não é de admirar que Clarence Thomas tenha emergido como o sucessor cooptativo perfeito - um herdeiro transparente, um produto com produtores reais; a nova aparição melhorada de Malcolm, a versão limpa do que ele poderia ter sido com uma boa e forte figura de avô para acertá-lo. Clarence X foi bom."

"Clarence Thomas é para Malcolm X o que 'Unforgettable. The perfume. By Revlon' é para Nat King Cole. Uma mudança radical de dimensão intrigante, como quando Eldridge Cleaver voltou da Argélia pregando as boas novas da livre iniciativa e começou a vender calças com codepes e molho de churrasco. Ou quando Ray Charles proclamou que, enquanto ele cantava "America the Beautiful" na Convenção Nacional Republicana de 1988, ele teria feito isso pelos democratas "se eles tivessem me pago algum dinheiro. Estou apenas dizendo a verdade."

- Patricia J. Williams em Malcolm X: In Our Own Image (1992)

mbas as citações ajudam a mostrar como e porque, diante do que temos à nossa disposição - três décadas de apropriações míticas e contraditórias; toneladas de hype desavergonhado do Spike Lee e culpa branca envergonhada convergindo em interface extática; Milhas de produtos de mídia e produtos auxiliares dedicados ao orgulho negro e masculinidade e modelos urbanos - não há nenhuma maneira possível de Malcolm X ser completamente preciso e verdadeiro. Vamos ser reais: o fato de esse filme existir de forma alguma sobrecarrega quase tudo que possa ser dito sobre isso.

"Malcolm constitui o texto inacabado por excelência", observa Marlon Riggs em *Malcolm X: In Our Own Image* - uma excelente coleção recente editada por Joe Wood, que já é citada acima. "Ele é um texto que nós, como negros, podemos terminar, para o qual podemos escrever o final, para que possamos nos aproximar - ou reabrir - dependendo de nossas próprias necessidades psíquicas e sociais." Considerando as diversas paixões e preconceitos refletidos nos 15 colaboradores negros deste livro, é fácil ver o que Riggs quer dizer, e não é fácil para um escritor branco como eu se sentir como uma voz legítima nesse debate.

Mas as dificuldades de se chegar a algum tipo de consenso em relação a Malcolm X em 1992 ainda são claramente compartilhadas por todos. Se a

aposta perdida de James Baldwin se transformou de maneira improvável no blefe e triunfo de Spike Lee, circunstâncias atenuantes e interferência de todo tipo nos impedem de pensar mais equilibradamente: são muitos os interesses a serem aplacados, preconceitos a serem honrados e exercitados, eufemismos e compromissos (e às vezes mentiras) a serem encobertos, emoções acaloradas a serem respeitadas, penas imperturbáveis e muito dinheiro. Se você acredita genuinamente que não há nenhuma contradição em fazer um filme para o Oscar com grande apoio de um estúdio e quer contar a verdade nua e crua sobre Malcolm X - se, em outras palavras, Baldwin estiver errado e Lee estiver certo - então eu só posso dizer que a Warner fez um trabalho ainda melhor do que o usual de vender a ponte do Brooklyn com sabor de manteiga e colesterol pulverizado por toda parte.

Lee dramatiza a fusão - e a confusão entre - negócios e arte, melhor do que qualquer outro cineasta americano que me vem à mente. Eu certamente não invejo seu talento para o marketing, incluindo a venda de produtos "Malcolm" para crianças brancas na Melrose Avenue, em Los Angeles: ele não está fazendo nada que as grandes empresas não façam. Quando Lee herda o talentoso Denzel Washington de um pacote previamente montado para o diretor Norman Jewison - um ator que parece bonito demais, com pele muito escura e elegante demais para o papel - eu posso simpatizar com ele e desejar-lhe boa sorte (Larry Fishburne, por exemplo, teria sido, quase certamente, uma melhor escolha). Ou quando Lee chama a Warner Brothers de plantação enquanto clama por um orçamento maior e faz de tudo para emular e imitar JFK (1991), eu posso ver o que ele quer dizer e apreciar sua capacidade de ordenhar a imprensa, o estúdio e o público ao mesmo tempo (Ele pode não ser David Lean, mas há momentos em que sua religiosidade de showbiz e sua total falta de autoconsciência me lembram Cecil B. De Mille). Eu posso até entender, se não exatamente apreciar, as razões pelas quais ele ocasionalmente confunde-se com Malcolm X como uma figura franca e controversa, considerando aparentemente sua própria vida como um processo similar, de uma maldita conferência de imprensa para a próxima.

Mas quando Lee administra sua arte como um homem de negócios grosseiro e agressivo, com aparente indiferença às consequências estéticas, começo a ter dúvidas. Quando ele começa seu filme com um discurso de Malcolm X e clipes do vídeo de Rodney King e tiros de uma bandeira americana queimando até um X e uma porção completa da pontuação sobrecarregada de Terence Blanchard, tudo entregue mais ou menos de uma só vez, sou forçado a concluir que ele não respeita nenhum desses ingre-

dientes o suficiente para permitir que eles sejam ouvidos ou vistos com atenção - o que é outra maneira de dizer que ele também não respeita sua audiência. Mais tarde no filme, ele nos oferece outro discurso de Malcolm X na forma de uma salada de frutas à la MTV, fotos de Malcolm (como se para nos lembrar brevemente daquilo que ele não nos deixa fazer), "Alabama" de John Coltrane, filmagens de arquivo de Martin Luther King e violência policial em meio ao movimento pelos direitos civis.

Como alguém vestindo um cinto e suspensórios ao mesmo tempo, Lee não quer deixar nada ao acaso - ele evita o silêncio (o tabu final) em todos os seus filmes - então a própria ideia de ser capaz de ouvir brevemente o belo "Alabama", ao contrário de ser pulverizado por uma mangueira de incêndio, nunca aparece. Gostaria de pensar que Lee seria capaz de apresentar as várias mensagens de Malcolm X sem se sentir obrigado a fazer propaganda delas, bonés e camisetas.

Um estadista pós-modernista do Brooklyn, Lee tende a perder o rumo sempre que se afasta muito do presente e do seu território - uma das razões pela qual Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989), que adere a um único bloco de Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads (1983) em um dia de verão, continua sendo seu melhor filme. Quando ele se detém naquilo que conhece, tanto o mundo quanto os personagens emergem, mesmo que nos sejam oferecidos por meio de um miasma de músicas de papel de parede e de intermináveis exibições de câmera. Quando ele não sabe tanto sobre o que está filmando, a técnica vazia e o molho de salada tomam conta, expulsando-nos de seu material direto para a mística Spike, que é estritamente business, não arte. É sem dúvida por isso que a primeira hora de Malcolm X – ambientada principalmente no início dos anos 40 em Boston e Harlem, com breves *flashbacks* em Michigan – contém muito provavelmente a menor porção de realidade de qualquer filme de Lee até hoje, embora existam muitos fatos zootécnicos extravagantes e planos chamativos para nos distrair da falta geral de convicção.

Para ser justo, o filme tem um plano visual construído em torno de vários usos do preto e branco: confira, entre outras coisas, o interessante e inventivo uso de luz solar ofuscante do diretor de fotografia Ernest Dickerson na sequência de abertura de Roxbury, escuridão absoluta quando Malcolm está no confinamento solitário e as listras em preto e branco da luz através da janela nos cegam enquanto Malcolm relata suas transgressões sexuais a Elijah Muhammad. Mas a possibilidade de encontrar ou criar qualquer tipo

de realidade social reconhecível em Roxbury ou Harlem nos anos 40, além de imagens em outros filmes ruins, parece não apenas além do alcance de Lee, mas além de sua compreensão ou interesse.

Considere o Roseland Ballroom de Roxbury, onde Malcolm Little, então conhecido como "Red", trabalhou por algum tempo como engraxate, e que ocupa cerca de dez páginas na **Autobiografia**. Essa seção pungente inspirou um dos voos mais extravagantes do romance **Gravity's Rainbow** (1973), de Thomas Pynchon, mas é difícil saber como esse mundo ricamente evocado poderia ter sido capturado em um filme, mesmo se Lee tivesse dedicado o filme inteiro a ele. Qualquer esperança de que este mundo ou uma sombra dele estivesse na tela foi imediatamente descartada uma vez que Lee opta por um número de produção de comédia musical neste cenário.

É um movimento claramente projetado para nos mostrar apenas o que Lee pode fazer; tudo o que pode fazer pela vida de Roseland ou Malcolm X neste momento é banalizá-los e torná-los mais remotos, mesmo com um sósia de Lionel Hampton liderando a banda. Por isso, é irrelevante notar que essa sequência melhora os números de produção de *Lute pela coisa certa* (School Daze, 1988) - a menos que decidamos, como alguns críticos aparentemente acreditam, que a carreira de Lee, em vez da vida de Malcolm X, seja o ponto de referência desse filme.

Felizmente, o filme fica muito melhor quando o herói chega à prisão, e ideias e retórica - a maioria fornecida pela **Autobiografia** - preenchem algumas das várias cavidades na tela deixadas pelo período, configurações e personagens. Malcolm encontra uma língua e um novo sobrenome para ir com seu primeiro par de óculos, o filme adquire uma voz, e apesar de Lee raramente permitir que essa voz fale mais do que os sons, ela ainda tem muito a dizer. E no final do filme, quando Lee chega ao assassinato, ele finalmente consegue um pouco do poder de filmagem que sua técnica chamativa vinha buscando - dessa vez, em perfeita sintonia com o que nos estava mostrando.

Considerando todas as lacunas, ambiguidades e contradições que continuam circulando em torno da vida e da morte de Malcolm, provavelmente não deveria ser tão surpreendente que haja quase tantos mistérios em torno da história do roteiro deste filme. De acordo com Lee em **By Any Means Necessary** (1993), livro lançado em conjunto com o filme, "[James] Baldwin escreveu o primeiro roteiro. Na época, ele estava realmente bebendo muito e, eventualmente, outro escritor, chamado Arnold Perl, o ajudou a terminar".

O modo como Lee relata a bebida de Baldwin é caracteristicamente irrefletida e pouco generosa; não tenho conhecimento de que Baldwin, fosse ou não um grande bebedor, tenha precisado de colaboradores para "terminar" qualquer um dos artigos ou livros que escreveu no mesmo período.

Perl, escritor de TV, dramaturgo (*The World of Sholem Aleichem*) e roteirista ocasional (*Cotton Comes to Harlem*), ficou na lista negra durante a era McCarthy e morreu em 1971. De acordo com um amigo dele com quem falei recentemente, Perl já tinha escrito sua própria adaptação cinematográfica da autobiografia de Malcolm X antes de Baldwin ser contratado pela Columbia Pictures. Ele posteriormente escreveu e produziu *The Documentary of Malcolm X*, nomeado ao Oscar em 1972.

E de acordo com Baldwin em *The Devil Finds Work*, que nunca menciona Perl pelo nome, "Perto do fim da minha sentença em Hollywood, o estúdio me designou um especialista técnico, que era, na verdade, meu colaborador... A cada semana, eu entregava duas ou três cenas, que ele levava para casa, quebrando-as – traduzindo-as – em linguagem cinematográfica, tomada por tomada, ângulo de câmera por ângulo de câmera. Isso me pareceu uma maneira um pouco estranha de fazer um filme... À medida que as semanas passavam e minhas cenas voltavam para mim, 'traduzidas', comecei a compreender, desesperadamente, que todo o sentido estava sendo extraído delas".

Baldwin descreve um exemplo importante - uma cena curta ambientada em Small's Paradise, no Harlem, na qual Malcolm, ainda recém-chegado no país, conhece pela primeira vez o West Indian Archie, "o homem dos números que introduziu Malcolm ao mundo dos jogos de azar e festa". Na versão de Baldwin, enquanto Malcolm pede uma bebida no bar, Archie e seus amigos, sentados em uma mesa próxima, fazem piadas sobre sua ingenuidade enquanto reconhecem obliquamente que todos eles costumavam ser como ele; então, depois que Malcolm tropeça nos sapatos de Archie, este o convida a se sentar à sua mesa. Na versão de Perl, Baldwin relata, Malcolm tropeça nos sapatos de Archie, precipitando um confronto furioso - "um tiroteio de High Noon, com todos no bar fazendo apostas sobre quem irá atirar primeiro". O estúdio aprovou essa alteração, e Baldwin, depois de explicar pacientemente a irrelevância para a realidade e o senso comum de tal cena, conta como, quando viu o que estava sendo feito com o seu trabalho, tanto por Perl quanto pelo estúdio, finalmente decidiu "ir embora, levando meu roteiro original comigo".

Esse roteiro, intitulado One Day, When I Was Lost, foi publicado há 20 anos e recentemente reimpresso. Lee nunca menciona isso ou qualquer das insatisfações de Baldwin com todo o processo em By Any Means Necessary, que inclui o quarto rascunho do roteiro que ele usou, creditado a Baldwin, Perl e a ele mesmo, nessa ordem. O filme final, que difere deste quarto rascunho em muitos aspectos, credita apenas Perle Lee, porque a irmã de Baldwin, Gloria, a executora de sua herança, pediu que o nome de seu irmão fosse removido. É fácil simpatizar com a decisão dela; como a cena em Small's Paradise agora se desenrola, o confronto High Noon de Perl é feito para parecer algo como um realismo social. Um grande valentão colide com Malcolm no bar, zomba dele por não dizer "Com licença", chama-o de "preto africano", tira o chapéu e acrescenta: "O que você vai fazer? Correr para casa para a sua mãe?" Malcolm pega uma garrafa de uísque, esmaga-a em pedaços contra a mandíbula do cara e diz: "Nunca em sua vida diga nada contra a minha mãe". Ele então recupera seu chapéu das mãos de uma linda mulher no bar, acaricia carinhosamente a bochecha dela, e pede um uísque. Archie (Delroy Lindo), em sua mesa na sala ao lado, fica tão impressionado com tudo isso que acaba comprando a bebida de Malcolm. É um momento Oscar por excelência - recheado com infantilidade machista, excessos violentos e uma confortável indiferença à história, cenário e personagem. Se o nome de Baldwin ainda estivesse nos créditos, ele estaria, sem dúvida, se mexendo em seu túmulo.

Estruturado como um filme de Alain Resnais e, portanto, nada oscarizável, One Day, When I Was Lost é uma leitura pessoal e poética da Autobiografia que, como Terrence Rafferty observou no New Yorker, "toca maravilhosamente na mente do leitor" - uma obra que Perl e Lee sucessivamente saquearam para produzir algo não poético, impessoal e convencionalmente comercial. A passagem de Malcolm na prisão, a parte do filme que mais se aproxima do roteiro original de Baldwin, é provavelmente a passagem mais didática em ambas as versões, e no filme certamente carrega um pouco do poder de Baldwin (embora paradoxalmente, a parte mais potente e poética desta seção - uma meditação sobre as definições de "preto" e "branco" no dicionário - não estivesse na versão de Baldwin).

Talvez a parte mais bonita do roteiro de Baldwin, sua manipulação do discurso negro coloquial, esteja ausente em grande parte da **Autobiografia** e do filme, talvez por razões relacionadas. Como John Edgar Wideman aponta em um ensaio fascinante sobre a autobiografia incluído na coleção **Malcolm X: In Our Own Image** (1994), que se concentra na invisibilidade escrupulosa de Alex Haley como mediador da voz e narrativa de Malcolm,

"Haley tece problemas potenciais aderindo à transparência de um dialeto incolor". Mas se o dialeto incolor de Haley e o dialeto **funk** de Baldwin criam mundos vivos e que respiram, os floreios estilísticos jazzísticos de Lee conseguem, na melhor das hipóteses, evocar atitudes retóricas - a maioria delas respostas da classe média a um herói da classe trabalhadora com um público da classe trabalhadora.

Não quero sugerir, no entanto, que o roteiro original de Baldwin seja impecável como um relato da vida e da morte de Malcolm. Lee está certo em criticar o "último ato" da reescrita de Perl (uma crítica que se aplica também ao original de Baldwin) pela ausência de Elijah Muhammad como um personagem - ainda vivo quando esses roteiros foram escritos - assim como sua negligência de outros fatores, relacionados ao eventual martírio de Malcolm, como o papel desempenhado pelo FBI (por outro lado, escalar John Sayles como um dos agentes do FBI que grampeia o telefone de Malcolm trivializa imediatamente esse tema em prol de alguma satisfação do filme - outra forma **product placement**). Infelizmente, muitas das obfuscações que Lee faz ainda são partes centrais do filme e aparentemente foram mantidas porque uma versão mais verdadeira teria levado a dificuldades embaraçosas com a família de Malcolm.

Para início de conversa, deve-se notar que foram os próprios irmãos e irmãs de Malcolm X em Detroit e Chicago que provocaram sua conversão à Nação do Islã quando ele estava na prisão, o que é perfeitamente claro na **Autobiografia**. Nada disso é mencionado na versão de Baldwin, que inventa um colega prisioneiro e uma figura paterna - chamada Luther no roteiro original e Baines (Albert Hall) no filme - e a maioria dos críticos e outros publicistas têm concordado com essa fraude chamando esse personagem de um "composto" (é verdade que a autoeducação de Malcolm na prisão foi inspirada por um colega - um "ladrão dos velhos tempos" que ele chama de "Bimbi", que também o ensinou a cometer "pequenas fraudes" -, mas é um pouco arrogante supor que qualquer personagem, muito menos esse, poderia representar uma combinação de "Bimbi" e os irmãos de Malcolm - e o próprio Elijah Muhammad no caso de Luther - sem algumas maiores distorções. E, além disso, as funções narrativas executadas por Luther/filho de Baines, Sidney, no filme, torna as distorções ainda mais elaboradas).

O fato de alguns dos irmãos de Malcolm terem permanecido muçulmanos depois que seu irmão rompeu com Elijah Muhammad - e que, segundo o recente artigo de Marshall Frady no **New Yorker**, dois de seus irmãos denun-

ciaram publicamente Malcolm como "um homem que não era bom" mesmo depois de morto - levanta questões que Lee obviamente prefere evitar. Ele, da mesma forma, não responde à alegação feita por Yusuf Shah, o ex-chefe do Fruit of Islam, e relatada em **By Any Means Necessary**, de que Malcolm demonstrou interesse em momentos diferentes em se casar com duas secretárias que ele mais tarde descobriu terem sido engravidadas por Eliah Muhammad - uma situação pesada com implicações edípicas que aumenta o senso de traição familiar.

Graças a tais evasivas estratégicas, grande parte da energia do filme parece ser dedicada a cenas aéreas de multidões (em acordo com os filmes De Mille que Lee emula) em vez de mergulhar mais profundamente na psique de Malcolm X ou em sua vida pessoal. E quando se trata de fazer quaisquer distinções ideológicas - como lidar diretamente com a misoginia reacionária de certos ensinamentos muçulmanos, destacada nos interlocutivos paralelos de Malcolm com Betty Shabazz (Angela Bassett) e Elijah Muhammad (Al Freeman Jr.) e em uma faixa proeminente em um dos comícios ("Devemos Proteger Nossa Propriedade Mais Valiosa - Nossas Mulheres") - o filme se mantém apenas em um em cima do muro estratégico, aguardando a próxima coletiva de imprensa de Malcolm.

A autobiografia de Malcolm X pode ser o melhor livro já escrito sobre o que significa ser negro e americano - ainda melhor do que os primeiros ensaios de Richard Wright, **Native Son** (1940) e **Black Boy** (1945), ou de James Baldwin. Por sua inteligência mercurial, seu valor como história social e cultural, seu poder pungente como crítica e acusação, seus indeléveis esboços de caráter, sua raiva moral e polêmica, seu sentido dialético de desenvolvimento, sua meticulosa autocrítica, vista através de várias identidades sobrepostas, e seu sentimento de atmosfera e detalhes, é claramente uma das mais valiosas autobiografias americanas do século XX.

A edição de bolso mais barata custa algo em torno de US\$ 5,95 - um dólar a menos do que custa ver *Malcolm X* em Chicago e US\$ 7 a menos do que *By Any Means Necessary*. E o prazer imediato de lê-lo durará mais que o dobro do tamanho do filme.

A possibilidade de o filme encorajar algumas pessoas a ler o livro deve ser ponderada contra o fato de que ele fornecerá a muitos outros uma desculpa perfeita para não chegar perto dele, reforçado pela confiança inabalável que, graças a Spike Lee, eles agora sabem no que a **Autobiografia** con-

siste, mais ou menos. E apesar de nos custar mais um dólar comprar esse pseudoconhecimento do que expor-se à genuína experiência do livro em si, todos sabemos qual a escolha que a Entertainment Tonight já fez para nós, com bastante antecedência.

Não estou afirmando que *The Autobiography of Malcolm X*, por incrível que seja, seria um modelo de checagem de fatos e verdades. Às vezes mitos e simplificações são ferramentas necessárias nas lutas políticas. Faz mais sentido, por exemplo, afirmar que a luta pelos direitos civis começou quando uma mulher negra se recusou espontaneamente a abandonar seu assento em um ônibus para um homem branco em Montgomery, Alabama, do que afirmar que essa ação foi planejada com bastante antecedência por Rosa Parks e Martin Luther King Jr., entre outros - em uma reunião realizada em Monteagle, Tennessee.

Da mesma forma, como vários estudiosos mostraram, a Autobiografia, que certamente tinha propósitos políticos próprios, é culpada em pontos de hipérbole e invenção. Existem razões documentadas para pelo menos questionar tais assuntos, deixados inquestionáveis por Lee, como a natureza e extensão da carreira criminosa inicial de Malcolm, se a casa do pai de Malcolm foi realmente queimada pelo Klan, e se anos mais tarde a casa de Malcolm foi queimada pelos muçulmanos (o filme é um pouco mais aberto sobre o grau em que Malcolm pode ter sido cúmplice de seu próprio assassinato e martírio evitando deliberadamente certas precauções de segurança). Mesmo assim, a Autobiografia é valiosa como mito, e pode-se entender facilmente o desejo de Lee de preservar esse mito. Por outro lado, a agenda política deste filme não pode, em nenhum momento da imaginação, ser equiparada à da autobiografia, e muito menos ao roteiro original de Baldwin. Consideremos como cada um deles termina. A Autobiografia, sem contar a elogia de Ossie Davis, tem dois finais. O primeiro vem de Malcolm: "Se eu puder morrer trazendo alguma luz, tendo exposto qualquer verdade significativa que ajudará a destruir o câncer racista, maligno no corpo da América - então, todo o crédito é devido a Allah. Só os erros foram meus". O segundo vem de Alex Haley em seu longo epílogo: "Parece-me ainda que [Malcolm X] entrou em algum próximo capítulo, a ser escrito por historiadores".

O filme - mais uma vez, sem contar a elegia de Ossie Davis, que é ouvida sobre imagens de arquivo de Malcolm (misturado com algumas fotos em preto e branco de Denzel Washington à la JFK) - também pode ser descrito como

tendo dois finais, embora Lee originalmente quisesse apenas um: o seguinte texto de Malcolm X, recitado por Nelson Mandela: "Declaramos nosso direito nesta terra de ser um homem, ser um ser humano, de ser respeitado como ser humano, nesta sociedade, nesta terra, neste dia, que pretendemos trazer à existência por qualquer meio necessário". Mandela se recusou a falar a última frase, então Lee corta para o próprio Malcolm X dizendo isso.

Em face disso, o final de Lee pode soar mais radical do que o de Malcolm X ou Haley. Mas se considerarmos que por qualquer meio necessário é também o título do livro de Lee sobre seus esforços para realizar seu filme, a equação implícita entre os direitos de todos os negros a serem considerados seres humanos e o desejo de artista privilegiado de Lee de fazer um filme de grande orçamento baseado em outras biópsias insossas do período só pode ser vista como um movimento **business**, não como uma afirmação ética ou artística que vale a pena repetir. Parafraseando Haley, parece-me como se o próprio Malcolm X tivesse entrado em algum capítulo seguinte, agora escrito pela Warner Communications. Se Spike Lee, que assina este texto, pensa que ele ou Malcolm o escreveram, ele tem pedras na cabeça; ou seja, a maioria dos corações e entranhas deste filme foi escrita pelos estúdios de Hollywood anos antes de ele nascer. Mas talvez você tenha que acreditar em tais bobagens se quiser seguir adiante.



FAÇA A' COISA CERTA:

A FORÇA DA RUA DO BROOKLYN NEGRO

AIDA FEITOSA

filme *Faça a coisa certa* (Do the Right Thing) tem, na rua, seu elemento central. Lançado em 1989, o filme é uma produção autoral do cineasta negro estadunidense Spike Lee e tem recorte espaço-temporal bem-definido: um sábado quente de verão numa rua na região Bedford-Stuyvesant (abreviada para Bed-Stuy), área com população de maioria negra e pobre, no Brooklyn, uma das cinco regiões da cidade de Nova Iorque. Todo o filme foi captado na Avenida Stuyvesant, entre a Lexington e a Quincy. Percebendo a importância e o valor dado pelo cineasta ao espaço, destaca-se a dimensão vital do filme em imagens de rua onde o movimento sensível de estar e habitar se materializa.

Logo na abertura do filme, a rua é mostrada. Os créditos são apresentados com a personagem Tina dançando entusiasticamente a música tema do filme "Fight the power", do grupo de rap Public Enemy. Ela se movimenta em frente às típicas casas de **brownstone** (tijolo aparente) do Brooklyn, num balé de ritmos, luzes e cores. A abertura também traz o tom em que a rua vai ser captada, local da expressão do sensível e da comunicação. A música dá volume às imagens fílmicas e está presente em toda a narrativa, seja com notas jazzísticas, passando por firmes marcações do rap

e contratempos da rumba latina. O filme é guiado pelo personagem locutor da rádio local (Samuel L. Jackson), que funciona como um despertador para o bairro, animador e, até mesmo, mediador de conflitos entre os moradores, as pessoas dançam ao passear pela rua e, nesse movimento, acontecem trocas e vivências entre personagens.

Nos primeiros planos do filme, vemos a rua onde a experiência sensível dos personagens acontece. A rua é das pessoas, seu lugar de convivência, lugar de estar. Os carros, o medo e a desconfiança não predominam. As crianças brincam, as senhoras observam as ruas pelas janelas, os homens conversam e permanecem sentados nas calçadas, os jovens caminham e interagem. Mas também existem conflitos, eles vão desde rusgas entre vizinhos até ofensas racistas que trazem à tona a complexidade e os paradoxos das pessoas. Podemos sentir o pulsar da rua no movimento das pessoas, elas permanecem na rua durante todo o dia em que o filme se desenrola; nessas imagens, vemos o circular e o fluxo comunitário que dá sentido às suas vidas.

Distante da imagem da Nova Iorque de Midtown e Downtown Manhattan, turística e cosmopolita, onde a rua é um lugar apenas de passagem de pessoas, de não permanência, de anonimato, no filme de Lee, vemos uma rua em Bed-Stuy como um lugar vivo, de permanência das pessoas, da vizinhança e da comunidade. Lugar semelhante também encontramos nas ruas do Harlem, como cantou Gill Scott-Heron na canção "Small Talk at 125th and Lenox" (1970) ao descrever o clima amistoso das conversas entre os vizinhos que se encontravam na esquina das ruas a que alude o título. A canção, que dá título ao primeiro álbum do cantor, é introduzida pela seguinte estrofe: "Isto é como ouvir uma conversa acontecendo entre as várias pessoas que se reúnem em torno de um dos blocos mais populares na maior área da América Negra" (SCOTT-HENON, 1970, tradução nossa). Na sequência, a música faz descrições de conversas e vizinhanças, faz referências a hábitos alimentares, divertimento, espiritualidade, assim como a interações cotidianas, que criam uma atmosfera comum.

Imagens da sociabilidade espacial em bairros negros também são retratadas em *Faça a coisa certa*, como a personagem de Mother Sister, uma senhora que passa o dia sentada na janela observando a rua, como se fosse um programa de televisão. A moldura da janela cria um *frame* de tela transformando a rua num "meio de comunicação *off-line*". Mother Sister é um personagem comum nas comunidades negras, aquela senhora mais

velha que observa e cuida da vivada comunidade. A rua também é ocupada por homens que, sentados ou encostados em um muro, falam das dificuldades e dos prazeres da vida; jovens amigos escutam música, conversam, comem e bebem em frente às casas; crianças desenham com giz na calçada e inventam brincadeiras na liberdade que o espaço oferece. Percebe-se, aqui, uma ética da estética, proposta por Maffesoli¹, um ethos constituído a partir de emoções compartilhadas em comum: o sentido de vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente.

Em meio ao cotidiano de interação com a vizinhança, surgem as aproximações e os conflitos captados em uma perspectiva realista pelo olhar de Spike Lee. O filme se inicia com o chamamento do locutor da rádio local "Love" e um plano frontal mostrando a extensão da rua. Na sequência, aparecem os ítalo-americanos Sal (Danny Aiello) e seus dois filhos, Pino (John Turturro) e Vito (Richard Edson), eles que abrem as portas da "Pizzaria do Sal", para mais um dia de trabalho. A Pizzaria é um negócio antigo no bairro e todos os moradores do bloco frequentam o estabelecimento, onde também trabalha Mookie (Spike Lee). O filme segue mostrando as vivências das crianças, os jovens, os mais velhos, que transitam e conversam pela rua. Até que, na pizzaria, surge o personagem Buggin' Out (Giancarlo Esposito), que pede uma fatia de pizza. Enquanto come, Buggin' Out olha para o lado e percebe a existência de uma parede da fama, composta apenas por retratos de ítalo-americanos; ele questiona a inexistência de imagens de personalidades afro-americanas, ao que Sal responde que, se ele quer afro-americanos ali, que abra seu próprio negócio. Buggin' Out se irrita e diz que somente negros são consumidores no local. Em seguida, Buggin' Out é colocado para fora do lugar e sai bradando que vai boicotar o restaurante.

Apesar do incidente, o dia segue tranquilo, a maioria dos moradores se recusa a aderir ao boicote. Somente no fim do dia, quando a Pizzaria estava quase fechando é que Buggin' Out retorna ao local, acompanhado de Radio Raheem (Bill Nunn) e Smiley (Roger Guenveur Smith). O alto volume do aparelho de som de Radio Raheem dá início a uma discussão que se transforma, em seguida, numa briga generalizada. A polícia aparece, Radio Raheem, que estava brigando com Sal, é asfixiado por policiais até a morte. A polícia foge com o corpo e prende Buggin' Out. Os moradores se revoltam e começam a depredar a Pizzaria, que, depois, é incendiada por Smiley. As pessoas da comunidade se revoltam, o clima amistoso do dia dá lugar a um cenário de guerra à noite. O filme acaba na manhá do dia seguinte, Mookie vai pegar seu salário com Sal, que está parado em frente

à Pizzaria, eles discutem, mas Mookie sai com o dinheiro. A tela se abre em panorâmica mostrando toda a rua em estado caótico, no mesmo plano, como no começo do filme. O radialista desperta novamente a comunidade e dedica a primeira música do dia à memória de Radio Raheem.

Na produção do filme, Lee negou diversas ofertas da produtora associada para filmar em estúdios em Los Angeles ou em outras cidades, como ele relata em entrevista: "Eles também sugeriram Baltimore ou Filadélfia. Se eles tivessem insistido, eu teria feito o filme com outra produtora, porque o filme tinha que ser feito no Brooklyn." É visível a importância da ambientação, da arquitetura, do *feeling* do bairro nova-iorquino. Podemos dizer que esse é um filme de Nova Iorque e se encaixa numa tradição de filmes e séries de TV que usaram e continuam usando a cidade como um personagem cinematográfico. A quase totalidade dos filmes de Lee centralizam a importância dos espaços urbanos de Nova Iorque. Para citar alguns exemplos de filmes rodados no Brooklyn: *She's Gotta Have It, Clockers, Crooklyn, He Gotta the Game, She got have it, Red Hook Summer, Mo'better blues*. Com menos frequência, Lee também filmou no Harlem: *Malcolm X* e *Jungle fever* e no Bronx: *Summer of Sam*.

A estreita ligação do cineasta com o bairro do Brooklyn fez com que nos anos 80 a representação cinematográfica do Brooklyn negro fosse sinônimo de Spike Lee. Capturando imagens que enfatizam espaços "reais", Lee apresentou ao mundo esse bairro cuja formação demográfica resultou da migração proveniente do sul dos Estados Unidos, do Caribe e mesmo do Harlem (outro bairro negro de Nova Iorque localizado ao norte de Manhattan). Spike Lee participa da rearticulação da cidade cinematográfica negra no cinema afro-americano, desde o gueto negro da década de 1970 até a estética "hood" da década de 1990. Assim, Lee filma o território da rua de forma particular, captando a rua como um elemento identitário e doador de sentidos para a experiência fílmica, ressaltando o modo como os personagens negros se relacionam com esse espaço.

Para entender como a realidade do Brooklyn influenciou a obra de Spike Lee, tornando-se assim um importante instrumento de análise de sua obra, tomaremos o conceito de território do geógrafo Milton Santos. "O território é o chão e mais a população, isto é uma identidade, o fato e o sentimento de pertencer àquilo que nos pertençe. O território é a base do trabalho, da residência, das trocas materiais e espirituais e da vida, sobre as quais ele influi. Quando se fala em território deve-se, pois, de logo, entender que está falando em território usado, utilizado por uma população."³ Nos filmes de Spike Lee, percebemos de forma nítida o chão e a população integrados. Como são retratadas comunidades afrodispóricas que apresentam historicidades semelhantes em várias cidades, regiões e países, percebemos que os filmes dialogam para além das fronteiras territoriais, ligando o local com o global.

Spike Lee é talvez o cineasta afro-americano de maior destaque da indústria cinematográfica estadunidense e também tem importante destaque no cenário internacional. Além de diretor, produtor e roteirista, Spike Lee frequentemente atua em seus próprios filmes. Spike Lee iniciou sua carreira profissional com o longa *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986) e continua produzindo. O escritório de Lee, que fica numa casa em Fort Green, no Brooklyn, tem o nome de *40 Acres and a Mule*, fazendo referência ao pagamento dado aos escravos com o fim da escravidão, o que demonstra o conteúdo político e social da maioria dos seus filmes e uma estética que dialoga com a comunidade negra problematizando suas relações e criando novas representações para além da ausência e dos frequentes esteriótipos dos persongens negros difundidos pela indústria cinematográfica.

Lee trouxe a questão dos cineastas negros para Hollywood e os filmes com temática negra se tornaram viáveis. A importância do sujeito cineasta negro na construção das imagens fílmicas instaura a possibilidade de classificar filmes como cinema negro, reforçando a centralidade de profissionais negros na frente e atrás das câmeras. O cineasta foi a terceira geração de sua família a frequentar a *Morehouse College*, considerada a Harvard das Universidades Negras dos Estados Unidos, depois foi para a *New York University*, onde cursou cinema. Seu filme de estreia, *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We cut heads* (1983), ganhou o prêmio da academia de estudante e foi o primeiro filme de estudante a passar na mostra "*New Directors*, *New Films*", no centro cultural *Lincoln Center* em Nova Iorque.

No dia 30 de junho de 2014, **Faça a coisa certa** completou 25 anos de lançamento e, para comemorar a data, a produtora de Spike Lee, 40 Acres and a Mule Filmworks, organizou uma festa na rua onde o filme foi captado para anunciar que o cruzamento da avenida Stuyvesant, entre a Lexington e a Quincy, em Bed-Stuy, foi denominada **Alameda Faça a coisa Certa** (Do the Right Thing Way). A iniciativa é uma distinção autorizada pela prefeitura de Nova Iorque que inclui uma placa indicativa conomeando a rua pelo título do filme. Esse expediente é comum na cidade para homenagear per-

sonalidades, mas essa foi a primeira rua de Nova Iorque a receber o nome de uma manifestação artística. A iniciativa também foi seguida com a criação da associação de moradores da rua do filme, chamada Associação de Bairro Faça a coisa certa (Do the right thing block association).

Na época do lançamento de **Faça a coisa certa**, o filme foi sucesso comercial e de crítica, recebendo uma indicação ao Oscar de Melhor Roteiro Original para Spike Lee e um de Melhor Ator para Danny Aiello. Recentemente, o filme foi selecionado para preservação no National Film Registry, entidade que cuida da preservação das obras de legado significativo, na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Seu eco e influência, como acontecem com as obras-primas, continua reverberando até os dias de hoje, sendo referências em debates e em encontros pelo mundo. Tanto a representação do espaço da rua como outros temas tratados no filme, como racismo, gentrificação urbana e violência policial, continuam ocupando os noticiários, os seminários e as redes sociais virtuais e presenciais.

NOTAS

- **1.** Maffesoli, M. Elogio da razão sensível. Petrópolis: Vozes, 2008, p. 137.
- **2.** Lee, Spike. *Spike Lee: Interviews*. Edited by Cynthia Fuchs. Mississipi, USA: University Press of Mississipi, 2002, p. 16.
- 3. Santos, Milton. Por outra globalização: do pensamento único à consciência universal. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- 4. Guerrero, Ed. Framing Blackness: The African American Image Film. Philadelphia: Temple University Press, 1993



KENT JONES

O HOMEM INVISÍVEL

prova da intuição de Spike Lee é o clamor de se opor posições precipitadas em torno de seus filmes - quão difícil é imaginar uma cena de um filme de Lee em que um bando de críticos de cinema grita suas opiniões sobre o valor relativo da obra de um jovem cineasta afro-americano na cara um do outro, filmada em contraluz e com iluminação perfeitamente delineada? Seus admiradores menos sofisticados, em outras palavras, aqueles que não estão dispostos a aplicar o mesmo tipo de análise laboriosa que ele aplica à sociedade americana, nunca lhe fizeram nenhum favor ao colocá-lo como um "inovador". (Que grande renovador: seu movimento ator-sobre-a--dolly, extraído de Caminhos perigosos [Mean Streets, 1973] e monotonamente reprisado em todos os seus filmes de Mais e melhores blues [Mo' Better Blues, 1990] até Garota 6 [Girl 6, 1996], é entorpecentemente deslocado e dá a impressão ao espectador desavisado que certas calçadas na área de Nova York são equipadas com esteiras rolantes). Há aqueles que afirmam que ele está requentando uma certa consciência social antiquada em um micro-ondas de vídeo rock. Mas a consciência social clássica de, digamos, O sol é para todos (To Kill a Mockingbird, 1963), começa com uma abstração - o racismo e como ele pode ser superado - e estrutura sua narrativa de acordo: um racista malfeitor e um homem bom e justo acertam as contas contra o pano de fun-

Publicado originalmente em Film Comment, janeiro/fevereiro de 1997. Tradução de José de Aguiar.

273

do de uma população indiferente que poderia ser influenciado de qualquer forma e, finalmente, ouve a razão. Lee, por outro lado, sempre começa com os detalhes que compõem a consciência fraturada dos homens afro-americanos. "Ei, papai, eu vou chupar seu pau preto grande por dois dólares!", indaga a prostituta adolescente para o Flipper Purify de Wesley Snipes, antes dele gritar com indignação e levá-la em seus braços no final de **Febre da selva** (Jungle Fever, 1991). É um dos poucos momentos retóricos arrebatadores do cinema moderno que ganha seu peso e importância porque é a culminação de toda uma bateria de ansiedades, horrores, decepções e subterfúgios que foram lançados por Lee com sua típica, bloco a bloco, clareza de acrílico.

Há também a acusação de estudante de cinema afetado, um pouco mais fácil de entender, mas essencialmente errada e evasiva. O que eu entendo que as pessoas querem dizer com isso é que Lee é um exibicionista, o que é verdade. Sua câmera nunca fica confortável, e nenhum passeio pelo quarteirão fica completo sem pelo menos seis mudanças de ângulo. Ele também está constantemente jogando roupagens estéticas sobre partes de seus filmes: mudanças no tipo de negativo para diferentes locações em Irmãos de sangue (Clockers, 1995) e Todos a bordo (Get on the Bus, 1996), no vídeo em alta definição para as imagens dos fantasmas em Garota 6, e na infame (e verdadeiramente enlouquecedora) imagem anamórfica espremida feita para a região sul de Crooklyn (1994). Isso sem mencionar a aplicação livre de músicas pop em grande parte de seus filmes. Há poucos cineastas cujo trabalho parece menos orgânico e mais a soma de suas escolhas estéticas.

Além disso, há poucos cineastas que estão menos interessados em (ou menos adeptos?) nos dar os ritmos da existência cotidiana. O mundo de Spike Lee é quase completamente desprovido das tarefas e ações cotidianas que compõem a espinha dorsal da maioria dos filmes. Quando ele se dedica à vida cotidiana, isso é geralmente editorado a um nível além do absurdo. A família de Annabella Sciorra em Febre da selva é tão singularizada e carente de nuances que a "Família Italiana" parece ser um novo sabor do molho de salada. As cenas de abertura de **Malcolm X** (1991) são as mais embaraçosas, uma evocação cara de pau da cultura dos ternos **zoot** dos anos 40. O controle implacável e interminável de Lee deixa você com a sensação de que quando seus bons atores (Snipes, Denzel Washington, Angela Bassett, Alfre Woodard e Giancarlo Esposito) ganham alguns pontos, eles estão arrancando os pontos de seu próprio diretor.

O fato é que legibilidade e visibilidade são mais importantes para Spike Lee

do que qualquer outra coisa. Todo filme tem seu próprio design singular e cada momento é mantido apenas enquanto for registrado como um sinal; tudo além disso parece uma ação de retenção. Lee é um cineasta completamente arrítmico nesse sentido: ritmo e nuances são sempre sacrificados pela clareza. É fascinante assistir a uma de suas tentativas de transmitir abandono por causa de sua total falta de vontade de entregar seu controle dos aspectos visuais. (Imagem e som parecem duas categorias separadas com suas próprias energias: enquanto o visual parece tenso, apertado e fixado no centro, a trilha sonora é sempre um poderoso rio de palavras e música.) Quando o Bleek de Denzel Washington, está compondo uma música em Mais e melhores blues, Lee coloca o coitado do seu ator em uma dolly e gira a sala ao seu redor. É muito parecido com o sonho de Troy induzido pela cola de um voo no quarteirão em Crooklyn por conta da maneira como ambos os atores são grudados na câmera. O que supostamente deveria passar a sensação de voar, artístico no primeiro e psicossexual no segundo, é no entanto rígido e apertado como um tambor. Em uma inspeção mais atenta, no entanto (e uma inspeção rigorosa do cinema de Lee é sempre gratificante), há algo conceitualmente correto na cena de Mais e melhores blues, já que a história trata da maneira como a expressão artística pode ser o resultado insalubre de uma transferência de agressão reprimida de mãe para filho, uma máscara para se usar em um mundo racista.

O que é bem próximo de um autorretrato, pelo menos baseado na evidência dos filmes de Lee (e sua atuação: em todas as performances de Lee, sua voz e seu corpo parecem estar indo em direções opostas, o que funciona como uma bizarra e intrigante técnica de evasão). Seus detratores dão um enorme salto quando insistem preguiçosamente que não há nada além de um vácuo por trás de todo esse "estilo". Que ridículo: que outro cineasta foi mais hábil em delinear o processo do racismo americano e tratá-lo como um organismo vivo ao invés de uma entidade congelada? Não é uma conquista pequena, mesmo quando o filme é artisticamente pálido e frágil como Lute pela coisa certa (School Daze, 1988) ou Mais e melhores blues. A insistência em não deixar nada ao acaso, que muitas vezes simplifica suas representações de clubes de jazz, quarteirões de cidade e casas de classe média a ponto de parecerem arte de computador, tem uma dolorosa e extra cinemática intensidade. Você pode sentir o desejo de Lee de se soltar, mas é sempre tolhido por seu medo de fazer um movimento sem a proteção de sua mente ágil. Seus filmes são pessoais no sentido mais estranho: o artista é revelado pelas muitas maneiras com as quais ele escolhe constantemente camuflar sua personalidade.

A queixa da escola de cinema é o outro lado da moeda das acusações mais absurdas de "racismo reverso", polarização e separatismo, todas elas besteiras, e todas elas partem da suposição equivocada de que Lee é algum tipo de cineasta de "interesses particulares". Além do fato de que as pessoas estão constantemente atribuindo sentimentos dos personagem de Lee ao próprio Lee, o que é impressiona nas frequentes críticas e julgamentos de seu trabalho é a ânsia de reduzi-lo a mais baixa denominação "cinematográfica" e varrê-lo para debaixo do tapete. A ideia de que Lee é um propagandista surge do que só pode ser entendido como o medo de invadir o território sagrado do cinema americano e seus mitos. É o mesmo tipo de medo que uma vez estimulou um amigo meu a fazer o seguinte comentário a um conhecido na banqueta ao lado em um bar que disse ter medo de ir ao Harlem: "Deixa eu ver se entendi - você tem medo de ser um homem branco na América?"

Lee vai na contramão do modelo de cineasta bem acabado, equilibrado entre a temática e o orgânico, entre ação e emoção. Como artista, ele se posicionou firmemente entre o didatismo e a dialética. O lado didático é o seu incansável esforço para manter os desejos, frustrações, terrores iminentes e diversidade de classes entre os homens afro-americanos visíveis e viáveis dentro da cultura americana dominante, isto é, branca, isto é, racista. (Ele está menos interessado em mulheres, mas disposto a manter seus filmes democraticamente abertos aos seus pontos de vista, como na interminável porém elucidativa discussão improvisada em Febre da selva.) O lado dialético é a maneira rigorosa como ele decompõe e apresenta os elementos em conflito da sociedade americana, um pote no qual nada se mistura e tudo coagula (ele nunca se interessou pela ideia hoje moda em Hollywood de "imagens positivas dos negros", na qual Wesley Snipes ou Samuel L. Jackson têm a mesma oportunidade de ouro que Bruce Willis ou Harrison Ford para ter o papel principal em filmes de ação idiotas). A tensão que se segue, que captura os personagens em uma rede entre o pessoal e o social, é palpável em todos seus filmes, desde Garota 6 até o "hino" Todos a bordo, do delicadamente sintético Ele quer tudo (She's Gotta Have It, 1986) ao grandioso Malcolm X, do horrível e desgrenhadamente amável Lute pela coisa certa aos magníficos Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989) e Febre da selva. E essa tensão produz algo estranho, mas inegavelmente bonito em Crooklyn, uma reminiscência autobiográfica filtrada através de sua irmã Joie (ele foi co-autor do roteiro com ela e seu irmão Cinqué) que praticamente nega a possibilidade de devaneios proustianos em favor de uma sistemática e aparentemente exaustiva pesquisa dos pontos de foco, obsessões e imaginário de uma infância afro-americana do início da década de setenta. É um filme fantasmagórico em que a ação é dispersada de maneira interessante através de uma paleta visual mais delicada do que os tons polidos de Ernest Dickerson teriam permitido (cortesia do diretor de fotografia de *Filhas do pó* [Daughters of the Dust, 1991], Arthur Jafa), sugestiva da arte mural de escolas públicas.

Colocar Lee como cineasta, em vez de figura pública ou provocador, foi de alguma forma deixado de lado ao longo dos anos. Uma comparação com Claire Denis se faz esclarecedora, outra cineasta essencialmente fria e precisa, com a intenção de tornar a composição multicultural da vida moderna, que também estrategicamente lança seus filmes em tons e atmosferas calorosos e de convívio. Denis também é uma cineasta de escolhas: uma câmera na mão para o Dan-se a morte (S'en fout la mort, 1990),, narrativas interligadas em Noites sem dormir (J'ai pas sommeil, 1994), a sensualidade extrema espalhada por toda Nénette e Boni (Nénette et Boni, 1996). Mas há momentos de conforto e reflexão para seus personagens, e absolutamente nada para os de Lee - as pessoas em seus filmes são tão cautelosas e refratárias quanto seu criador, que pode nunca estar relaxado o suficiente para fazer um trabalho autobiográfico espontâneo como US Go Home (1994). Um melhor precedente para Lee no cinema mundial é Nagisa Oshima, em cujos filmes o paciente acúmulo de detalhes duros e as forças opostas se abrem através de uma ação emblemática no clímax dos filmes. O final de Febre da selva ou a lata de lixo de Mookie na vitrine do final de Faça a coisa certa são primos próximos de momentos ápices, como comer a maçã em Juventude desenfrada (Seishun zankoku monogatari, 1960) ou o momento em Um versão em Okinawa (Natsu no imôto, 1972) quando a garota diz "Eles nunca deviam ter devolvido Okinawa aos japoneses." Oshima é um cineasta mais naturalmente elegante e econômico do que Lee - mais do que ele provavelmente gostaria de admitir em seus dias mais irritados - mas ambos são filhos de Brecht com uma obsessão compartilhada por clareza, especificidade e abandono de preocupações pessoais em favor da objetividade política. Uma interessante divisão cultural: onde se pode dizer que Lee "gosta" de todos os seus personagens, pode-se dizer que Oshima "odeia" todos os seus, pelo menos nos primeiros filmes como O túmulo do sol (Taiyô no hakaba, 1960) (talvez seja mais correto dizer que ele os equaliza em uma uniformidade desagradável). Em qualquer caso, o resultado final é o mesmo.

Lee pode ser ainda mais sombrio do que seu implacável primo japonês. Há sempre muito alto astral, sentimentalismo ao estilo dos anos cinquenta e jazz verbal no trabalho de Lee. Mas eles escondem o que é no final uma visão desesperadora da existência, na qual o pano de fundo de divisão e

polarização não apenas nunca dá lugar à ação transcendental e compreensão (como acontece com o beijo no final do Furyo, em nome da honra [Merry Christmas Mr. Lawrence, 1983] de Oshima), mas joga sombra sobre seus personagens impiedosamente. Quando não é sentido na visualidade inquieta ou através dos personagens neuroticamente inertes - os personagens de Lee, como os de Fassbinder, estão sempre fazendo pequenos movimentos circunscritos através de uma seleção limitada de costumes que os fazem parecer ratos em um labirinto - está lá na opressivamente pesada atmosfera, um efeito colateral de transformar todos os campos de ação (Morehouse College, um clube de jazz cinematográfico localizado em um submundo inimaginavelmente ameno, a vida de Malcolm X, o pátio de um conjunto habitacional, um quarteirão do Brooklyn) em um espaço carregado metaforicamente. Há um momento atípico em Febre da selva quando Lee corta de repente para Flipper em pé em uma esquina barra pesada do Harlem uma fração de segundo antes dele cruzar com alguns personagens bem desagradáveis em busca de seu irmão cracudo (Samuel L. Jackson). Você pode sentir sua tensão, o desgosto e a confusão agressiva pelo jeito que ele se move, seu corpo rígido. É um momento incomum porque passa o bastão para o ator, não importa quão curta a duração. Toda essa trama social que liga o Harlem e a firma chique de arquitetura em Bensonhurst que Lee montou parece estar esmagando Flipper.

Há coisas terríveis em Febre d selva, mas continua sendo seu filme mais devastador, talvez pelo motivo maluco de ser o mais cheio de material temático interligado. Esse é o paradoxo de Lee como um artista: quanto mais lineares e ágeis são seus filmes, mais obtusos ficam e mais eles se atrapalham. A duplinha de **yuppies** Tim Robbins-Brad Dourif, as cenas das famílias italianas (a atuação de Anthony Quinn como um suposto típico pai italiano - "Sua mãe era uma mulher de verdade!" - é o equivalente a um acidente industrial em uma fábrica de azeite de oliva), as conversas fluidas entre Lee e Snipes ficam todas ali suspensas, mas seu lugar na trama que Lee estabelece, a maneira como elas se contrapõem, amplificam e machucam uma a outra, dão ao filme uma notável plenitude e tridimensionalidade social. Como em Faça a coisa certa (que tem alguns momentos igualmente horríveis mas que não deixam de ser peças vitais na máquina, como a conversa de Lee e Turturro sobre pretos), Lee consegue algo raro no cinema americano, que é uma ilustração do grau em que as pessoas são produtos de seu ambiente, muito longe do falso individualismo de uma parte considerável do cinema americano. Flipper e Angie (Sciorra) são cifras no centro da Febre da selva, cercados por uma série de personagens muito mais vívidos: Ossie Davis terrivelmente severo, separatista, um pai do Velho Testamento, e a e a patologicamente gentil mãe de Ruby Dee, proprietária da loja de doces de John Turturro e o horripilante cracudo de Samuel L. Jackson. E como reflexo, o que parece ser um erro de cálculo artístico acaba por ser uma estratégia dialética. Lee está falando com pessoas de classe média como Flipper (e ele próprio, presumivelmente) que mantêm o status quo evitando a cacofonia de vozes conflitantes em seus ouvidos, assim como em Faça a coisa certa ele está falando com vagabundos como Mookie que tentam flutuar sobre o mundo e, eventualmente, agir por pura exaustão psíquica. Quando Mookie joga a lata de lixo pela janela, ele é incentivado por seus amigos da vizinhança, como Jonathan Rosenbaum apontou corretamente, mas ele também está fazendo um gesto infrutífero e sem sentido que é o resultado de muita ânsia, irritação e simplificações grosseiras. Parece apropriado que os personagens sejam diminuídos pela confusão que compõe o seu mundo (foi este o motivo de Wim Wenders fazer o seu comentário insano e agora lendário que Mookie não era herói o suficiente?) e que eles não têm tempo ou espaço para analisar calmamente.

Em seu trabalho menos bem-sucedido, os momentos impactantes se desenrolam em um mar de escolhas estéticas inebriantes. Uma vez que Lee filma cada momento com o mesmo peso e em um ritmo invariável, sua clareza hiperbólica pode se voltar contra ele quando os pontos focais são reduzidos em número. *Irmãos de sanque* é um filme insatisfatório porque a técnica pura de imersão do romance de Richard Price é a antítese das qualidades estéticas de Lee. Se algum de seus filmes realmente segue o antigo modelo de consciência social é este, no qual cada personagem representa não uma força social, mas um aspecto simbólico diferente do problema das drogas no gueto. (Lee é tão bom candidato para um estudo aprofundado da vida nos guetos quanto Richard Attenborough.) Mas há momentos apaixonados, particularmente a montagem em que um garoto numa pista longe de Strike (Mekhi Phifer), brincando com seus trens é entrecortado por planos rápidos e terríveis de cracudos reais comprando drogas e ficando chapados. Não há nada terrivelmente errado com Malcolm X além do fato de que ele tira muito da raiva e do drama da autobiografia para nos dar um bom, robusto e digno passeio pela vida do retratado (as passagens mais marcantes do filme se movem com o ritmo lento e imponente do impecavelmente atuado respeito mútuo de Washington e Angela Bassett). Garota 6, que parece entrar em um modo mais lúdico, desenvolve-se em não muita coisa ao final (embora tenha um dos momentos mais fisicamente francos de Lee: o ladrão de Isaiah Washington seduz a ex-mulher Theresa Randle, a leva até um beco e enfia a mão dela em suas calças).

Todos a bordo marca um ponto de virada para Lee, um movimento em direção a um sentimento válido e equilibrado de elevação e mais fé em seus atores e distante de um controle fanático. Lee encontra diversas maneiras de explorar os rostos de seus igualmente magníficos atores em reflexão preocupada, a ponto de seu filme assumir uma beleza cantada e um simples close do grande Charles Dutton ter um peso verdadeiro. Tem havido algumas coisas ridículas escritas sobre este filme leve, desafiadoramente antiquado, longe de ser uma canção de louvor a Louis Farrakhan. A Marcha de um milhão de homens não assume importância ideológica, mas simbólica: o fato simples e alegre de um milhão de homens afro-americanos se reunindo em um lugar é o que motiva todos a entrar no Spotted Owl para Washington, e o sentimento ressoa nos atores enquanto eles roem seus papéis até o osso. A maquiagem é estilo padrão tripulação de bombardeiro da Segunda Guerra Mundial: um velho fracassado, um jovem ator, um policial gentil, um bandido reformado, um casal homossexual, um muçulmano calado, um homem de negócios republicano, um pai ausente reunido com seu filho gangster e preso a ele por uma ordem judicial, um motorista substituto judeu, um aspirante a cineasta / testemunha ("Spike Lee Jr.", como um dos personagens o chama), e o motorista-orador discuti o que se parece com todo o conflito que hoje aflige a comunidade afro americana em uma versão mais musical de um vintage Rod Serling ou Reginald Rose. Mas, como sempre, Lee provoca um curto-circuito em qualquer resposta além de uma autoestima solitária. Há um momento dolorosamente belo no meio do filme em que o policial, cujo pai foi morto por membros de gangues e cuja batida é o gueto, ouve a confissão de homicídio do ex-gangster que virou advogado, um momento tornado possível pela irmandade no ônibus. E o policial de repente vira a mesa e diz a ele que terá que prendê-lo quando voltarem para Los Angeles. Lee corta desse impasse para um plano da lua vista pela janela da frente. Este é presumivelmente um dos momentos no filme que foi chamado de fuga, mas é uma fuga para ilustrar uma questão irremediavelmente conflitiva e recusar-se a colocar um band-aid nela? Lee não está se afastando do conflito, mas se voltando para o triste fluxo do tempo.

Todos a bordo pode ser seu filme mais sincero, mas ainda tem o revestimento protetor de todos os outros filmes de Lee - seus materiais são simplesmente mais humanos. À medida que ele lentamente perde seu público na atmosfera cada vez mais imunda da cultura corporativa (**Bus** desaparece dos cinemas com uma velocidade implacável), é difícil imaginar como Lee vai evoluir. Como cineasta, ele fica preso entre a cruz e a espada: ele é por demais convicto como antiamericano para a autossatisfação do atual clima

político, e é um artista muito emblemático para gerar novos entusiasmos agora que sua primeira onda acabou há algum tempo. Por mais que eu admire suas habilidades como dialético, os momentos mais penetrantes em seu cinema imensamente complexo são aqueles pequenos e instintivos. Há um momento no final de *Crooklyn*, quando três das crianças estão subindo uma escadaria pública, duas delas de mãos dadas e a outra seguindo por trás, e estão cantando uma música que é suavemente ecoada por uma gaita na trilha de Terence Blanchard. Quando eles param, eles se perguntam o que eles vão usar no funeral de sua mãe. A comoção - e o momento é comovente como poucos momentos no cinema recente - está no ângulo oblíquo que coloca as crianças em uma vasta extensão de concreto, um detalhe que parece ter saído diretamente da memória do cineasta. E é no estoico subir dos degraus, a sensação de um fardo que deve ser suportado com dignidade a todo custo.

E depois há dois momentos em Febre as selva e Todos a bordo, quase idênticos. Em Febre da selva, durante a cena aniquiladora onde Snipes e Sciorra estão se pegando no capô de um carro, Lee faz um corte rápido para uma tomada do ponto de vista da janela de um apartamento olhando para eles de cima para baixo. Nós nunca vemos o morador e a tomada termina rapidamente, mas uma vez que Lee corta de volta para seu casal interracial, apenas esperamos que as sirenes comecem a soar. E em Todos a bordo, em meio à camaradagem receosa porém real de um bar em Memphis (exemplificado por um momento encantador em que Davis e o proprietário superam sua divisão racial através de uma paixão em comum por rodeio, reminiscente da cena de **A Canterbury Tale** [1944] de Michael Powell e Emeric Pressburger em que um soldado americano do Oregon e um carpinteiro de Kent falam sobre carpintaria), Lee faz um corte quase subliminar para uma foto de um rosto branco aleatório olhando. Nós não vemos o que ele está olhando, mas não é necessário. Em ambos os casos, toda uma gama de raiva e medo é disparada diretamente para o coração do filme. É em momentos como esses que sinto um outro, mais vulnerável Spike Lee, escondida sob a inteligência mercurial e o comportamento estoico de quem conhecemos. A pergunta é: será que ele realmente quer se revelar para aqueles rostos fixos e janelas abertas, presentes em toda a cultura americana, mesmo no supostamente generoso mundo da cinefilia?



ELE QUER' TUDO

JULIANO GOMES

carreira de Spike Lee é uma das mais diversificadas e férteis entre os cineastas da sua geração. Pouquíssimos artistas que surgiram na aurora dos anos 80 conseguiram ter uma filmografia tão fértil em números, estilos e formatos. Longas, curtas, documentários, programas de TV, performances, **stand-ups**, de formatos, duração e financiamento variados formam a sua obra, cuja visão de conjunto é reveladora. Spike Lee tem um projeto: manter-se ativo, ao contrário da maior parte dos realizadores negros em todo o mundo, cujo principal desafio é justamente esse. São muitos os casos de cineastas que fazem um filme, ou dois, e depois caem no ostracismo e no esquecimento. No contexto de financiamento de estúdios nos Estados Unidos, esse mecanismo de "matar" alguns cineastas é extremamente frequente. Dependendo dos seus últimos projetos, os donos do dinheiro te fecham as portas. Não há como no Brasil a participação decisiva de editais públicos com critérios artísticos e culturais. Spike decidiu enfrentar esse monstro, sobreviver a ele sem submeter sua liberdade artística.

São numerosos os projetos de Lee que não são financiados por grandes estúdios, isso não é capaz de interromper seu caminho. O seu início de carreira, onde alguns filmes foram feitos com financiamento próprio, não foi

um degrau para chegar a um patamar mais elevado necessariamente. Foi uma escola para uma inteligência rara como produtor para que os projetos ganhassem vida de formas variadas. Recentemente, o cineasta fez mais de um longa usando *crowdfunding*, por exemplo, sobre os quais declara ter certeza que estúdios nunca financiariam.

Em relação aos documentários, grande parte deles são parcerias com televisões. Em especial a HBO, mas também a MTV, a ESPN, entre outras. Assim, como sua produção em ficção, são variados os estilos de abordagem e temas. O que interessa a essa filmografia voraz é justamente o exercício do olhar, a constante variação de perspectiva, recorte, sempre embasada por uma visão extremamente crítica e sofisticada sobre seu próprio país.

Lee faz parte de uma geração onde artistas negros mudaram de **status** na paisagem cultural americana. Não por acaso, ele faz dois documentários sobre outro enorme artista que é um dos principais responsáveis por essa mudança de panorama: Michael Jackson. Ao fazer um filme sobre o início de carreira de Jackson e outro sobre o aniversário de vinte e cinco anos do álbum **Bad**, Lee está refletindo justamente sobre esta transição onde a cultura negra pôde colocar os dois pés no espaço **mainstream** americano e principalmente no jogo econômico. O caso de MJ é extremamente representativo na medida em que é exemplar também em mostrar os efeitos colaterais desse avanço. Michael é o primeiro artista que obriga as rádios americanas, na virada para os anos 80, a desfazerem o segregacionismo que as estruturava, pois as "rádios brancas" foram obrigadas pelo público a tocar suas músicas. O racismo foi pressionado pelo dinheiro.

A produção musical é decisiva na virada que essa geração fez na história americana e que alguns autores chamaram de New Black Aesthetics (termo cunhado por Trey Ellis). Jackson fez com que o R&B negro pudesse se tornar o *mainstream* do mercado musical dos EUA, passando pela explosão do *hip-hop* na década de 90 e chegando em artistas como Beyoncé e Rihanna. Junto a esse processo você tem as grandes figuras do esporte, em especial o enorme crescimento de popularidade mundial da liga de basquete americano, a NBA. Sua popularidade não só projetou um conjunto de atletas negros de destaque como colocou no espaço público pessoas com poder, dinheiro, prestígio e consciência racial e política, desde Michael Jordan (com quem Lee fez interessantes comerciais), Magic Johnson e, depois, Kobe Bryant, a quem Lee dedica um filme. A negritude se torna um elemento indispensável do capitalismo de mercado, e com isso, esta gera-

ção da qual Lee faz parte tenta jogar o jogo sem perder a independência nem ser alijado dele.

Uma das perguntas principais que norteiam boa parte da produção documental de Lee é "como fazer seu trabalho diante das condições que se apresentam?" Essa pergunta, que é fundamental para sua própria filmografia, ele faz sobre a obra de Michael Jackson, de Kobe Bryant, de quatro comediantes de sucesso (Steve Harvey, D.L. Hughley, Cedric the Entertainer e Bernie Mac) entre outros. Nos filmes Kobe Doin' Work (2009) e The Original Kings of Comedy (2000) o foco é justamente observar a performance, seus detalhes e sua relação com o público. O que está em jogo nessas explorações detalhadas é entender o que faz com que estes **performers** sejam tão fortes no que fazem e sob que condições. São filmes que examinam os mecanismos que fundamentam situações de protagonismo negro nos Estados Unidos. Assim também são os dois documentários sobre Michael Jackson - apesar das diferenças de formato - ao colocar a questão "como uma pessoa negra se torna uma figura de excelência e destaque no que faz?" Apesar de uma estética de certa forma convencional, ligada às demandas da TV, as respostas são sempre complexas nos filmes de Spike Lee. O exemplo de MJ é exemplo de como a vida de um artista genial é tragada pelo sistema a ponto de aniquilá-lo, como igualmente ocorreu com Prince.

Em chave distinta está o filme **A** Huey P. Newton Story (2001), onde Lee, assim como com Kobe e com os "reis da comédia", direciona sua câmera para a performance. Nesse caso, trata-se de um monólogo concebido e encenado pelo ator Roger Guenveur Smith a partir dos textos do mentor do Partido dos Panteras Negras, Huey P. Newton. Na tarefa de mapear as experiências subjetivas negras americanas em sua variedade, Lee faz aqui novamente seu eficiente "teatro filmado" tendo em mãos um material mais denso e violento com as memórias de Newton e sua trágica e heroica trajetória. Enquanto, os "negros de sucesso" vão se tornando um fenômeno menos raro, existem figuras como Newton que viveram na carne a tragédia material e subjetiva da vida carcerária americana, e o terror de estado praticado contra aqueles que decidiram se insubordinar radicalmente contra o sistema.

O olhar de Lee não está a serviço do elogio ao capitalismo renovado pela negritude. Há sempre uma perspectiva altamente crítica ao **status quo**, como talvez possamos ver com mais clareza em sua obra ficcional. Nesse sentido, alguns de seus documentários de mais destaque são sobre episódios tragicamente decisivos da história americana. Em especial **4 little girls** (1997) e

When the levees broke (2006) narram episódios onde a ideia de sonho americano rui. O primeiro narra o atentado terrorista cometido por membros da Ku Klux Klan numa igreja negra que matou quatro crianças e foi um ponto de virada da opinião pública em relação ao movimento dos direitos civis capitaneado por Martin Luther King, que eclode no ano seguinte. O segundo narra o episódio da passagem do furação Katrina, em 2005, por New Orleans e a negligência genocida do governo Bush nos dias seguintes, assim como o descaso do Estado para com a população pobre em geral.

Estes dois filmes mostram a enorme habilidade de Lee em lidar com a gramática documental do "arquivo + entrevista" que domina as produções de TV. Sua escolha muitas vezes curiosa de depoentes, sua forma original de lidar com os arquivos (muitas vezes filmando fotografias), sua extrema capacidade de empatia com os entrevistados faz com esses filmes tenham uma força magnética ímpar. São obras onde se torna difícil desgrudar da tela devido a um jogo narrativo muito eficiente em termos de ritmo, variação e informação. No caso do épico sobre New Orleans, como o material de arquivo é muito mais vasto e grande parte dos personagens é muito mais acessível, o estilo de Lee encontra uma situação extremamente favorável para constituir um dos maiores estudos da história do cinema sobre o sistema que alija e mata a população negra e pobre no mundo. A duração do filme permite que o filme percorra um grande número de atores e desenhe o sistema que produz estes efeitos e mostre a presença da tragédia de maneira muito mais direta. No caso do filme sobre o atentado supremacista de 1963, essa atenção a um jogo de relações que acolhe e fomenta a tragédia, produz ao mesmo tempo um retrato de uma cidade negra violentada e segregada nos anos 60, Birmingham (Alabama), e também uma ótima análise da organização branca que dá abrigo a este tipo de ato. No filme, podemos perceber como a KKK é uma milícia - como temos hoje no Rio de Janeiro - que se apoia fundamentalmente numa rede de agentes estatais que são ou membros da organização radical ou "simpatizantes" que fazem o essencial trabalho de "vista grossa", para que a ponta radical possa "executar sua tarefa com segurança. O filme acaba delineando as formas de organização supremacistas brancas que estão plenamente vivas nos nossos dias. O fascismo só funciona a pleno vapor quando está ligado a uma rede institucional que o acolhe e catalisa.

Spike Lee se interessa acima de tudo por coletividade, por conjuntos, por teias de relações. Na contramão de uma sensibilidade que emerge nas gerações seguintes, da solidão, do mutismo, laconismo, ou da individualidade exacerbada dos personagens, Lee está sempre focado nos jogos coletivos que

formam as situações e acontecimentos. Mesmo em filmes como o retrato de Kobe, onde observamos seu corpo em minúcias durante uma importante partida de basquete, temos algo bem diferente de outro filme-dispositivo a princípio bastante semelhante, *Zidane – um artista do século XXI* (2010, Douglas Gordon). No filme de Lee, não só as conversas com o técnico, e com os colegas de quadra (Kobe está microfonado durante a partida, e dezenas de câmeras o filmam simultaneamente), mas o próprio comentário posterior de Kobe esmiúça o sistema ao redor da performance do atleta. Não se trata de uma individualidade apartada ou alienada, mas justamente em relação.

Lee é um historiador de mão cheia afinal. Um artista que quer misturar-se ao seu tempo, às ferramentas disponíveis, que quer ocupar todos os espaços, sabendo de sua missão, e fazendo da sua produção artística um constante de local de experimentação. Experiências não só estéticas, entrando e saindo das convenções, mas também de algo muito mais raro que são as formas de produção. Lee tem um profundo **know how** de toda cadeia do audiovisual americano por ter experimentado variadas posições dentro dela. Do Oscar ou Cannes ao **crowndfunding**, da publicidade milionária ao filme artesanal, Lee não se apoia num projeto utópico, mas transforma em ação suas ideias e faz disso seu estilo, aceitando as possíveis contradições. Não topa o jogo do cineasta bissexto que despeja genialidades a cada oito ou dez anos, mas inventa um jogo impuro que tem como fim fazer relação com os variados espaços e contratos possíveis. Esse jogo tem como limite sua profunda integridade e seu profundo conhecimento do que é seu país e do que é o jogo do cinema americano.

Sua ideia da história americana é formada pela constelação de seus mais de trinta filmes, em suas diferenças e continuidades. A obra de Lee se interessa justamente pelos pontos de tensão, pelas contradições. Através de seus filmes percebemos como a história se repete, como New Orleans de hoje é o Alabama dos anos 60, como o curso da história não é progressivo, que isso é uma ficção dos vencedores. Para que a história cesse de se repetir como tragédia, Lee cria suas narrativas, seus estudos sobre as condições de quebra de sua marcha (o sucesso e tragédia negra, sempre funcionando em combinação), com atenção às relações e as condições de formação. Daí seu apetite voraz de temas e formas e seu notável gosto pelo excesso e pela desmedida.

Hoje, quando novamente o pensamento sobre política, estética e racialidades se renova, é mais fácil perceber a escala de sua contribuição. Lee já está dando sua resposta há bastante tempo, e ela é formada justamente pelo seu movimento e autonomia através de um caminho dinâmico. O artista negro liberto é aquele que podemos transitar, que pode fazer o que quiser, que pode experimentar, que vai encontrar seu estilo pela repetição e menos pela formulação prévia. Lee conjuga uma extrema formação ética com uma postura artística não dogmática que não denota uma frouxidão de princípios. E isso é muito raro. Atravessar hoje seus quarenta anos de trabalho incessante é encontrar um grande mapa diverso formado por incansável exercício experimental da liberdade, num contexto onde a produção de cinema é baseada em regras extremamente rígidas e cruéis. Que sua obra possa inspirar as gerações que ainda estão por vir.



RACIAL E PERFORMANCE NEGRA¹²

Publicado originalmente em Paula J. Massood (ed.). The Spike Lee Reader. Filadélfia, PA: Temple University Press, 2007, pp. 212-217. Tradução de Julio Bezerra.

TAVIA NYONG'O

e o **kitsch** é "cultura de ersatz"³, como propôs o crítico de arte modernista Clement Greenberg, então o **kitsch** racista, que ainda encontramos ocasionalmente nos mercados de pulga, em viagens ao exterior, galerias e museus de arte contemporânea, pode ser definido como uma espécie de humor fracassado. O **kitsch**, de acordo com Greenberg, tenta dizer algo profundo, mas deve fazê-lo proferindo apenas clichês. Seu fracasso é um embaraço. O subgênero do **kitsch** racista, amplamente ignorado pelos modernistas, tenta, por contraste, dizer algo banal. Em seu esforço fracassado de mover-se discretamente entre os objetos de nosso dia a dia, o **kitsch** racista revela-se involuntariamente e profundamente carregado de significado. Ao tentar permanecer efêmero na periferia de nossa visão, o **kitsch** racista, ao contrário, atrai o nosso olhar, interrompe nossas conversas e, em sua demanda por atenção, apesar de si mesmo, é igualmente um embaraço⁴.

O *kitsch* racista é repugnante. Para pessoas bem-intencionadas hoje, e especialmente para aqueles de nós racializados como "outros", a única resposta prazerosa a isso é o prazer de dominar o desejo de rir com a piada. Por desgosto, reafirmamos nossa dignidade e nos distanciamos do prazer que o estereótipo nos incita. Essa distância oposicionista coloca o objeto

racista em um novo quadro, no qual o objeto é ressignificado. De um sinal de prazer racista mundano, ele se transforma em um totem de nossa sobrevivência racial⁵.

A nossa repugnância nos diz que não somos o público que esse objeto convoca, que não seríamos capazes de enxergá-lo como uma brincadeira inofensiva. A nossa repugnância reafirma as fronteiras do corpo quando entra em contato potencial com excrementos literais ou metafóricos. O prazer daquilo que é repugnante vem quando recuperamos a integridade corporal diante do desequilíbrio apresentado pela merda de algumas pessoas. No caso particular do **kitsch** racista, o repugnante apreende o objeto como um tipo de corpo que nós não somos, ou, pelo menos, não somos mais. O que delineia um limite, não apenas contra a cumplicidade do público, mas também contra o próprio objeto.

A repugnância exige uma tática ou gesto imediato para reafirmar a dignidade. A resposta original pretendida pelos criadores do **kitsch** racista, e agora sedimentada firmemente nos passados sem memória da supremacia branca, é simplesmente rir do objeto. Uma tática mais contemporânea e de oposição poderia ser destruir fisicamente o objeto e, assim, acabar com a questão intolerável de seu significado. Nesse sentido, alguns críticos recentes se opuseram fortemente à manipulação ou criação do **kitsch** racista, mesmo com um olhar ou intenção oposicionista. De maneiras diferentes, dois críticos recentes de "recordações negras" ("black memorabilia") rejeitam a possibilidade de que tal curadoria de oposição ou prática criativa possa ser bem-sucedida. O **kitsch** racista é simplesmente "terrorismo visual", observa Robin Chandler, e, Michael Harris, concordando, sugere que, como esse **kitsch** "está ligado a um produto da imaginação branca", a "tentativa de inverter e reconstruir os sonhos dos outros inevitavelmente mantém alguém atado e preocupado com o outro em vez do eu".

Esta crítica equivale a uma destruição teórica do objeto **kitsch**: ela tenta imaginar ou inventar um espaço discursivo e cultural no qual o objeto do **kitsch** racista pode não mais ter importância. O espaço produzido por essa violência imaginada é ocupado por um eu negro indiferenciado e coletivo, que nunca precisa se relacionar com o outro. Esta abordagem resolve o problema da história e do racismo ao, simplesmente, não considerá-los.

Outra reação contemporânea, apenas superficialmente oposta, seria curar o objeto, ou possuí-lo, e, nesses atos de curadoria e / ou proprieda-

de, modificar o objeto de tal modo a tornar legíveis em sua superfície as práticas de nossa repugnância. O que acontece quando tentamos coletar ou curar o *kitsch* racista, para apropriar-se dele, modificando-o de forma que ele não produza prazer repugnante, mas um desgosto prazeroso, ou mesmo uma experiência estética sobre a ordem do belo ou do sublime?

Qual seria a consequência se uma análise de tais estratégias de curadoria e propriedade opositivas revelasse inesperadamente que uma característica chave da figura racista era sua capacidade de reter, mesmo sob o olhar poderosamente revisionista da repugnância, a capacidade de agir como bode expiatório ou efígie?8 Será que o nosso olhar e práticas dependem do talento característico da efígie para absorver a culpa e, assim, perpetuar a nossa dependência do bode expiatório e das suas crueldades?

Ao levantar a questão do bode expiatório, também estou procurando fornecer uma crítica do olhar de oposição do ponto de vista da recente pesquisa teórica para a vergonha. Os poderes transformacionais da performance estão disponíveis, sugere esta veia da crítica, através da resistência aos prazeres da repugnância e à tentação de reafirmar as fronteiras imaginadas dos nossos corpos. Em vez disso, sugere a crítica queer, o poder poderia advir de um confronto com o trabalho de fronteira, de um desmantelamento das proteções da repugnância e de um abraçar a vergonha e a abjeção como um ponto de partida. É por meio dessa nova abordagem sugestiva que tentarei reler a dinâmica política e visual do kitsch racista, do século XIX ao fenômeno do cinema e da televisão, de Os batutinhas (Little Rascals), e o filme Bamboozled (2000), dirigido por Spike Lee.

RUMO A UMA GENEALOGIA DA PERFORMANCE DE CRIANÇAS NEGRAS

As discussões sobre o **kitsch** racista tendem a notar especialmente as figuras de Mammy e Uncle Tom". Igualmente importante para mim é outra invenção do século XIX: Topsy, a criança negra performativa. Na novela de Harriet Beecher Stowes, **Uncle Tom's Cabin** (1852), Topsy é apresentada como um exemplo da condição degradada em que se encontram as crianças que vivem sob o sistema da escravidão. Quando ela é descoberta pelo bondoso dono da fazenda Augustine St. Clare, ela está suja, sem pai, abusada e sem instrução. St. Clare ouve seus gritos enquanto está sendo espancada e a compra de um mestre cruel para aliviar sua consciência. No entanto, incapaz de admitir seu sentimentalismo, St. Clare mente para aos membros

de sua família e diz que comprou Topsy porque ela era "um espécime engraçada do tipo Jim Crow."¹² Ao ouvir uma criança sendo espancada, St. Clare substituiu o acontecido com o que a psicanálise chama de "lembrança encobridora" ("screen memory"), com a imagem de uma performance infantil¹³.

Topsy entra no lar de St. Clare como um excedente. A residência de St. Clare já está repleta de inúmeras crianças negras que estão perpetuamente sob seu comando. Ao visitar a casa, a prima abstinente do Norte de St. Clare, Ophelia, fica horrorizada com a extravagância da compra de Topsy, especialmente dada a alegação de St. Clare de que tratava-se de um mero capricho. Ela se vê ainda mais perturbada quando recebe a tarefa de educar e cristianizar a irreprimível Topsy, que famosamente se vangloria de sua alienação natal: "Nunca nasci... nunca tive pai nem mãe, nem nada... Eu vejo que cresci. Não pense que ninguém nunca me fez"¹⁴.

Na novela, Topsy é eventualmente civilizada, não pela dura disciplina da mulher compassiva que ela sarcasticamente chama de "Feely", mas pelo poder sentimental de Evangeline, a filha de Marie e Augustine St. Clare. É o sentimento de Little Eva por Topsy que precipita o caráter moralmente transformado da personagem, que, no final da novela, é limpa, livre e enviada em uma missão cristã na África.

Versões teatrais de *Uncle Tom's Cabin*, peça indispensável do teatro e para-teatro americanos do final do século XIX, capitalizavam por vezes a transformação de Topsy de criança selvagem para recatada cristã. Mas, mais comumente, eles interpretam mal o romance de Stowes e assumem a palavra de St. Clare quando este afirmou ter comprado Topsy como entretenimento, relegando-a a um ridículo reprovável. No palco, ela desempenhava a lembrança encobridora de St. Clare. Como *entertainer*, Topsy rapidamente se tornou uma das personagens mais populares da peça, tão necessária quanto o Uncle Tom. Em meados do século XIX, as atrizes que interpretavam Topsy chegavam a receber o maior salário, e a música de Topsy era a que mais vendia partituras. Produções rivais de *Uncle Tom's Cabin* logo anunciavam duas Topsys – o dobro da diversão; e a fidelidade ao romance de Stowes seria condenada¹⁵.

A conquista da paisagem da cultura popular dos EUA faz de Topsy uma figura inaugural na genealogia da performance de crianças negras. Ela aparece em um momento histórico em que uma nação escravocrata e de supremacia branca debatia ativamente "o caráter e o destino" do povo

negro. Dentro desse debate havia ansiedades sobre a potencial explosão demográfica de um povo de cor liberto, ansiedades que se manifestavam sob a forma de explicações sobrenaturalmente científicas sobre por que o negro morreria naturalmente se não sob o cuidado pastoral da escravidão. Essa fantasia, também manifestada na crença descabida, mas de senso comum, de que a progênie "híbrida" entre as raças seria infértil (daí o eco da palavra "mula" no uso popular do termo "mulato") era desmentida pela realidade demográfica. O espetáculo malthusiano de uma classe servil reproduzindo de forma incontrolável animava a consciência popular que encontrava em Topsy a figura do bode expiatório, capaz de resolver essas lições¹⁶.

Em flagrante contraste com a pequena e amada Eva, cuja presença angélica evocava ternas memória de pais e mães brancos enlutados (incluindo a própria Stowe, que havia perdido um filho pequeno), Topsy não tem pai e, por carecer das qualidades de sentimento cristão feminino de Eva, peculiarmente sem gênero. Eva não é apenas bem-comportada, ela é perfeitamente inocente, tão perfeita que sua morte por tuberculose era retratada no palco como a apoteose de uma santa. Ela é literalmente boa demais para esse mundo. Topsy, que é submetida a contínuos abusos físicos pela tia Ophelia e pelos escravos da casa, é tão resistente que beira à insensatez. É divertido chutá-la; até ela acha divertido. Eva é uma entre poucas preciosidades. Topsy faz parte de um excedente perturbador e repugnante. A violência praticada contra ela configura a performance do desperdício.

As superfícies brilhantes, duras e frágeis das figuras de cerâmica racista refletem a psicologia das crianças negras que se encontram na situação de bodes expiatórios. Se as técnicas clássicas de iluminação cinematográfica de Hollywood parecem peculiarmente apropriadas à produção da branquidade, como Richard Dyer sugeriu, então a forma material da estatueta cerâmica parece, ao contrário, particularmente apropriada para especificar a negritude como uma forma endurecida de subjetividade¹⁸. Nesta comparação racial, uma pele negra é tão dura quanto pedra; não exatamente pele, mas uma máscara, talvez sem nada por trás dela. Essa invulnerabilidade fornece um álibi para a violência racista, livrando-a da culpa que acompanha o desejo de punir a criança negra sem nenhum propósito¹⁹. Essa satisfação completa o artifício ideológico ao encontrar em si a ocasião para um sentimento de benevolência em relação ao bode expiatório. Até mesmo momentos de extrema violência são lembrados como um encontro encantador com um pretinho²⁰. Comer é uma metáfora corporal

à qual as pessoas recorrem para descrever essa violência prazerosa e culpada. A criança negra, quando performa, ou está com fome ou comendo ou sendo comida, ou, idealmente, todos os três.

A história de Little Black Saviho, um texto estranho e ingênuo, ilustra a comestibilidade da criança negra ao performar²¹. Na história, Sambo é levado a passear vestindo um conjunto de roupas e acessórios novos e coloridos, os quais ele se vê forçado a abrir mão, um por um, para uma série de tigres vorazes. Ao evitar ser comido através dessa performance de **striptease**, Sambo testemunha então que os tigres lutam ferozmente até se fundirem numa piscina de manteiga clarificada, que é recolhida e usada para fritar uma deliciosa refeição para Sambo e seus pais. A história adia e, finalmente, repudia seu desejo de comer Sambo, sugerindo uma refeição visual dos tigres ameaçadores. Esta história popular foi feita em pelo menos uma peça para o teatro infantil, e ainda está em exibição hoje²².

Se a fofa criança negra é boa o suficiente para comer, ela também é bruta como unhas. Essa dureza é sugerida não tanto em crianças reais, que não são duras nem frágeis nem invulneráveis à dor, mas sim na materialidade da estatueta de cerâmica. A função racializada da estatueta dentro da cultura do consumidor remonta à disseminação no final da década de 1780 do medalhão de Jasperware Wedgewood que emoldurava uma escrava que se ajoelhava e dizia: "Eu não sou um homem e um irmão?"23 As ligações históricas e ideológicas entre esse tipo item abolicionista colecionável e a mercantilização, começando com a apropriação de *Uncle Tom's Cabin*, da estatueta *kitsch* racista, ainda precisam ser totalmente traçadas. Eu quero sugerir que a dinâmica material da estatueta, que convoca práticas agradáveis de abuso, e que também antecipa e aceita o abuso que nossas práticas revisionistas e opositoras promulgam sobre eles, forma o obstáculo concreto a qualquer regime utópico de prazer visual não racista.24

OS BATUTINHAS²⁵

As dificuldades intrínsecas a qualquer pretensa fuga da vergonha do passado racial da América são evidentes nas transformações pelas quais passaram o fenômeno cinematográfico e televisivo de *Os Batutinhas*. Mudança de direção do fenômeno do cinema e da televisão *Our Gang*, também conhecido como *Little Rascais*. Ao comentar sobre essa imagem da infância americana desde o tempo das minhas avós até o meu, concentro-me

especialmente nos batutinhas "peculiares": Ernie ("Booker T. Bacon," "Sorghum," "Sunshine Sammy") Morrison, Allen ("Farina," "Maple") Hoskins, Eugene ("Pineapple") Jackson, Jannie ("Mango") Hoskins, Matthew ("Stymie") Beard ("Cotton") Bobbie e as três crianças chamadas "Trigo Sarraceno": Carlena Beard, Willie Mae Taylor e, mais notoriamente, Billie Thomas.

Para além do fato desses batutinhas serem quase todos nomeados por meio de alimentos típicos do café da manhã ou de frutas exóticas, o que os une é a condição de performers de crianças negras em uma indústria de entretenimento racializada. Embora a indústria cultural em que eles trabalham participe indubitavelmente no estabelecimento e manutenção da desigualdade racial, o que é interessante sobre os batutinhas negros é menos sua adequação às políticas raciais de segregação e subordinação do momento, e mais a falta de ajuste entre a formação racial da época, considerada ideologicamente, e a economia geral dos prazeres inocentes a que Os batutinhas atende. Os batutinhas - que funcionou de 1922 a 1944 nos cinemas e depois, a partir dos anos 1950, na televisão - não desempenhava nenhum papel ideológico específico na política da supremacia branca. O trabalho cultural que parece fazer é menos um reforço de reivindicações à supremacia branca, e mais uma produção do ambiente apropriado para a insinuação de inocência racialmente desmarcada, uma inocência baseada em um esquecimento do passado que é um dos os maiores privilégios da brancura²⁶.

Algo como a dialética blakeana da inocência e da experiência está claramente em ação em qualquer encontro contemporâneo com *Os batutinhas*. A pesquisa cinematográfica mais exaustiva sobre a série é também o produto do caso de amor de um crítico com a série²⁷. Neste catálogo exaustivo de todos os episódios da série, silenciosos e sonoros, o vocabulário da crítica de cinema – discussões sobre a técnica, anedotas de produção, e os decisivos julgamentos sumários para cima ou para baixo – fornecem o álibi para o crítico desejar que o bode expiatório racial seja quase onipresente.

Os batutinhas brancos não recebem nomes comestíveis (Alfafa é uma possível exceção). A distinção de gênero entre eles é essencial para as paródias do namoro adulto heterossexual e do vínculo masculino que provocam risadas frequentes. Em contraste, as crianças negras são falsas e andróginas²⁸. Farina foi referida tanto com pronomes masculinos quanto femininos, mesmo em um único episódio. Como Leonard Maltin explica,

"O estúdio tinha sido inundado com correspondência perguntando se Farina era um menino ou uma menina – uma audiência perplexa realmente não sabia e, por algum motivo, queria descobrir. Assim, Hal Roach aproveitou essa curiosidade generalizada como um truque publicitário, o que resultou na produção de notícias que não revelavam o nome real do garoto, Allen Clayton Hoskins, e evitavam a questão do sexo, descrevendo Farina com apelações incríveis, como "batutinha em forma de uma divertida pastilha com cobertura de chocolate"²⁹.

Os batutinhas brancos, embora órfãos e sem lar, não estavam sujeitos a punições consistentemente imaginativas que frequentemente culminavam em uma morte implícita fora do quadro. Este é o destino reservado para os mais jovens dos batutinhas negros (sempre há pelo menos dois batutinhas negros, representados no filme como irmãos). O episódio 6, "Saturday Morning" (3 de dezembro de 1922) termina com Farina acidentalmente submersa em um rio por seu irmão. A mesma qaq é repetida no episódio 107, "Fly My Kite" (30 de maio de 1931). No episódio 15, "Lodge Night" (29 de julho de 1923), a gangue forma o "Cluck Cluck Klams", ao qual Sunshine Sammy e Farina se associam, usando lençóis brancos e elegendo um Líder ("Xsalted Ruler"). Como um intertítulo nos explica, Farina "não sabe do que se trata – mas é a favor de qualquer coisa."30 No episódio 20, "No Noise" (23 de setembro de 1923), Farina come "pregos, agulhas e pedaços de estanho e arame", o que leva os outros batutinhas a ameaçarem operá-la³¹. Ela é drogada com clorofórmio, e, em seguida, recebe choques de eletricidade para acordar. No episódio 23, "Big Business", Mango mastiga uma navalha. O episódio 32, "Every Man for Himself" (19 de outubro de 1924), termina com Farina coberta de agulhas de cacto da cabeça aos pés, que a gangue o "ajuda" a remover. No episódio 59, "Love My Dog" (17 de abril de 1927), Farina deixa um garoto branco socá-lo no rosto com a intenção de arrecadar cinco dólares e poder libertar o seu cão do canil.

Fás de *Os batutinhas*, ou dos *Três Patetas* ou dos *Irmãos Marx*, devem se lembrar que este nível de punição prazerosa também era aplicado em muitos personagens brancos e não apenas negros³². Mas, exceto por aqueles que se lembram da era da Nickelodeon, *Os batutinhas* que vimos já estavam higienizados em relação às suas partes mais brutais, que eram infligidas com especificidade racial em Farina, Buckwheat e seus equivalentes funcionais.

Frederic Jameson observou a proeminência do pastiche na cultura pós-

-moderna³³. Eu quero me basear nessa percepção ao chamar a atenção para as formas como Os batutinhas foram reencenados na cultura americana. A filmografia de Maltin nos fornece uma explicação de como, na série televisiva tirada quase inteiramente da era falada, os episódios mais censuráveis foram silenciosamente retirados de circulação. Quando tive meu primeiro contato com *Os batutinhas*, por meio de compilações em videocassete de seus momentos mais engraçados, ainda restavam poucos resíduos de bodes expiatórios raciais. O pastiche em vídeo é, portanto, neste caso, não uma fragmentação aleatória ou eclética, mas é profundamente modelado por uma estratégia de revisar continuamente Os batutinhas para resgatar seus inocentes prazeres da condenação do kitsch racista³⁴. É o pastiche com política, uma lógica cultural em que em um determinado momento o prazer racista se torna condenável, revelando-se, subitamente, como de mau gosto. Como mofo em um pedaço de queijo, pedaços ofensivos são aparados e descartados, mantendo o máximo possível da mercadoria originalmente saudável. Ao redefinir o racismo como "não engraçado", o valor é preservado. O racismo simplesmente se torna mau negócio e, portanto, é arquivado (guardado talvez para o dia em que se torne novamente um bom negócio?).

Maltin não concorda com essa visão. A raça e o racismo são para ele categorias de experiência e, como tal, devem ser excluídas dos mundos encantados do prazer inocente. O leitor racial de *Os batutinhas*, na opinião de Maltin, simplesmente não pode abandonar sua bagagem de neuroses raciais. Este leitor inventa ou produz raça em um texto inocente que está fazendo o seu melhor para ir além, ou para fora, ou antes da raça. Para o episódio 25, "Seeing Things" (6 de abril de 1924), vale a pena citar a sinopse de Maltin:

"Toda vez que Farina come carne, ele tem pesadelos estranhos. Depois de ser expulso do "chuchasco" da gangue, ele se depara com uma cesta de piquenique tombada na rua com comida suficiente para encher um exército. Farina devora tudo, de frango frito a sorvete, e, naquela noite, tem um sonho de acabar com todos os sonhos, sendo perseguido por gigantescas versões das crianças da gangue pelas ruas da cidade, mergulhando embaixo d'água, depois voltando para a praia onde uma explosão de dinamite envia-o voando pelo ar, aterrissando na borda de um prédio alto, que ele sobe até o topo enquanto a gangue o persegue, seguindo até um mastro de bandeira no topo do telhado, e depois de ter sido derrubado, caindo precariamente sobre uma marquise muitos níveis acima do pavimento. Final-

mente, a gangue consegue serrar o tabuleiro, e Farina cai no chão – ou melhor, na cama dele, pois nesse momento ele acorda de seu sonho e promete: 'Ah, coma mingau daqui pra frente!'"36

É incrível como para Maltin esse é apenas outro exemplo de "inocência não maliciosa com a qual **Os batutinhas** sempre tratou a situação do preto e do branco"³⁷. Raça, quando considerada, só pode ser entendida como uma "situação" que infelizmente invade o mundo dos batutinhas, algo com o qual eles são ocasionalmente obrigados a lidar. Perdida em tal análise está qualquer consciência da maneira como a cultura visual produz ativamente a consciência racial, além de refleti-la. Quando, no episódio 81, "Flection Day" (12 de janeiro de 1929), os pais de Farina, interpretados por Louise Beavers e Clarence Muse, são expulsos da cidade por uma multidão de brancos furiosos, Maltin só comenta a "surpreendente ilusão" criada pela "gag visual" da nuvem de poeira que deixam para trás³⁸. Quando se vê forçado a admitir que um episódio é um pouco vulgar ("Cluck Cluck Klams", por exemplo), ele simplesmente o descarta como inferior ou de mau gosto.

Ao explicar os elementos desagradáveis de *Os batutinhas*, Maltin consigna a iconografia do kitsch racista ao "grande buraco da história", para usar a frase emotiva de Suzan-Lori Parks³⁹. É difícil não imaginar esse processo como eliminação das evidências de um crime. Essa inocência fabricada é difícil de suportar para aqueles que ainda desejam agir contra o racismo no mundo contemporâneo, o que explica o interesse um tanto paradoxal, entre os artistas negros e antirracistas, em reviver e refigurar a iconografia do *kitsch* racista. A outra opção, parece, é permitir que tudo seja consignado ao grande buraco da história.

DO KITSCH RACISTA AO KITSCH RACIAL

Encontro evidências para essas afirmações no reaparecimento do **kitsch** racista no exato momento em que se supõe que transformações sociais e políticas o tornariam irrelevante. O filme de Spike Lee, **A hora do show** (Bamboozled, 2000), indexa e amplia uma longa prática de curadoria afro-americana da figura do **kitsch** racista. Mas ao transferir essa prática dos espaços menos acessíveis da residência particular ou da galeria de arte para o estágio muito mais amplo do cinema contemporâneo, o filme de Lee torna-se um local crucial para a análise detalhada dessa prática de curadoria de oposição. O filme está preso na infeliz dinâmica de dissemi-

nar uma iconografia que não pode deixar de destruir e que, portanto, não pode deixar de produzir. A alternativa ao passado higienizado e inocente proposto por Maltin é uma povoada de racismo, uma caixa de Pandora de inúmeros pequenos Sambos⁴⁰ negros que, como espíritos vingativos, arriscam-se a destruir todos os que involuntariamente invocam seu nome.

O filme diz respeito ao executivo de televisão negro Pierre Delacroix, interpretado por Damon Wayans, que propõe um neo-minstrel show41 a seu chefe branco, Thomas Dunwitty (Michael Rapaport), para protestar contra sua atitude condescendente em relação à cultura negra. Para a surpresa angustiada de Delacroix, Dunwitty mordiscou a isca, e o show, sem a ironia de Delacroix, é um sucesso da noite para o dia. A hora do show satiriza impiedosamente em todas as direções. Ninguém escapa da sagacidade corrosiva do filme: nem condescendente estrelas da mídia branca, nem ambiciosos profissionais urbanos negros, nem mesmo nacionalistas negros conscientes. Menos moralista do que didático, o roteiro constrói no filme o próprio diálogo sobre racismo, autenticidade e entretenimento que deseja gerar entre seus espectadores. Em última análise, no entanto, o filme não pode escapar do seu destino narrativo, que é impor um julgamento sobre a intolerável teia de ambiguidades e inautenticidades que ele evoca. Ele o faz através de uma série extraordinariamente melodramática de assassinatos: primeiro de Manray / Mantan (Savion Glover), a estrela do **show** de menestréis de Delacroix, depois do coletivo de **hip-hop** negro que encena sua execução televisiva e, finalmente, do próprio Delacroix, morto por Sloan Hopkins (Jada Pinkett Smith), a assistente cheia de remorsos cuja autoridade moral é menos minada pelo filme.

A hora do show, como todo o trabalho de Spike Lee, é um prato cheio para a crítica42. Ironicamente, um dos mais interessantes e astutos críticos de Lee, Manthia Diawara, identificou a estética de Lee como uma forma de kitsch. Em um enigmático, mas essencial ensaio, "Afro-kitsch", Diawara critica o "kitsch da negritude", que ele define como "imitação de um discurso de libertação" a serviço da "identificação de massa"43. Voltando à definição do kitsch como seriedade fracassada, ele considera a dificuldade dos filmes de Lee de mentir em seu desejo frustrado de alcançar o impossível, de se tornar um substituto para uma política radical dentro da paisagem de uma cultura de mídia desmobilizada e desmoralizada. Em nenhum lugar esse dilema é mais agudo do que em A hora do show.

Uma nova reflexividade foi introduzida na visão de Lee. Isso é evidente

no foco intensamente cético que **A hora do show** coloca sobre o coletivo nacionalista negro Mau Mau, liderado pelo irmão de Sloan Hopkins, Julius Hopkins, também conhecido como Big Blak Afrika (Mos Def). Sinceros, mas um tanto desafortunados (como foi evidenciado em seu membro obviamente branco, interpretado por MC Serch da 3rd Bass), eles reagem com raiva sagrada contra o programa neo-menestrel, mas são totalmente negligentes em relação ao homem por trás da cortina, e, portanto, selecionam o próprio Manray como alvo de sua vingança. Em uma cena que acompanha visualmente a abertura do filme, na qual Manray está dançando em uma paleta, eles o fazem dançar novamente ao ritmo do tiroteio.

Um ponto importante de **A hora do show** parece ser chamar a atenção para a imensa habilidade aprisionada na iconografia **minestrelizada** – para a dupla injustiça feita ao público e ao intérprete pelos legados degradantes da escravidão e do racismo. Assim, o filme investe na produção do mais plausível espetáculo neo-menestrel possível, com um elenco tão talentoso de dançarinos e comediantes quanto possível, liderado por Glover. Essa estrutura contraditória do filme, que Lee propositadamente extrai ao fundir a coreografia culturalmente orgulhosa de Glover com a profanidade cultural do **blackface**, é formalmente resolvida pelo nível incomum de derramamento de sangue no final do filme. Ao enegrecer, Manray / Mantan se torna descartável e sua morte violenta é literalmente uma performance: é transmitida no horário nobre da televisão.

Um momento que prefigura a violência que acomete Manray / Mantan é uma cena entre Lil's Nigger Jim na qual, frustrado pela incapacidade da criança de aprender a coreografia rapidamente, Manray verbalmente o abusa. Este momento é entendido como um divisor de águas na desumanização de Manray: ele começa a internalizar o status de Jim não como uma criança humana, mas como uma boneca mecanizada, sem sentido e performativa, como Topsy. Nós, por outro lado, protegemos e humanamente reconhecemos Jim como uma criança abusada. Essa cena de uma criança sendo espancada é duplamente fóbica: do sadismo manhoso de Manray / Mantan e da não masculinidade impotente e infantil de Jim. Ele alerta nossos instintos protetores, mas proteção não é a mesma coisa – talvez seja o oposto – que identificação. Entre Jim e os Mau Mau em uma explosão de glória, não há nenhuma discussão sobre onde está nossa identificação. Identificar-se, em contraponto, com a criança envergonhada e ferida, e não com nossos sentimentos de proteção por ela, é localizar a abjeção na tela e dentro de nós mesmos, algo que **A hora do show** provoca, mas não pode tolerar.

O filme parece apresentar uma advertência muito aguda contra a violência entre negros. Mas essa crítica da violência entre negros não se estende à própria violência; ao contrário, é o foco, e não a natureza, da ira de Mau Mau que é mais questionado (isto é, o foco em Manray, não o executivo branco que mostra suas verdadeiras cores racistas nos momentos antes de Manray ser sequestrado pelos Mau Mau). Isso se deve ao fato de que, embora a noção de autenticidade esteja sujeita a um grande ceticismo em A hora do show, a vergonha da inautenticidade nunca é questionada. A fobia do filme por Pierre Delacroix é absoluta. Ele abandona seu nome, sua língua, sua família, sua raça, até mesmo sua masculinidade (como é mostrado em seu tratamento das mulheres). Representado com alegria exagerada pelo ator cômico Damon Wayans, que usa os maneirismos afeminados que ele perpetuou ao parodiar um crítico de cinema gay na série de televisão In Living Color, Delacroix é o bode expiatório do filme, aquele em quem podemos com credibilidade colocar a culpa e, portanto, mais violência. A repetição estranha e excessiva da carnificina, na qual a morte de Delacroix vinga a morte do Mau Mau (que é a vingança da sociedade pelo assassinato de Manray), mostra que o filme não consegue encontrar uma maneira de sair do círculo vicioso do "olho por olho".

CONCLUSÃO: TORNANDO-SE MODERNO, TORNANDO-SE INOCENTE

A curadoria ou propriedade do **kitsch** racista é confusa para aqueles que preferem esquecer que isso ocorreu. Assim, um filme como **A hora do show** é visto por alguns como "sátira pesada", uma "polêmica interminável", algo que beira o "insuportável". Para Maltin, o autor desses julgamentos, tratar do racismo no interior de prazeres inocentes já é algo polêmico⁴⁴. Poluir o filme popular americano – uma forma centrada, como argumenta Richard Dyer, na utopia romântica de um casal heterossexual branco com iluminação de três pontos – com **blackface** é puro ressentimento. A pós-modernidade do século XX na imaginação racial dos EUA é estruturada por um desejo de ir além e esquecer o bode expiatório dos negros. Tornar-se moderno envolve a tarefa aparentemente impossível de se tornar inocente, um projeto que em suas formulações mais acadêmicas se autoanuncia como "pós-raça".

O ensaio provocativo de Manthia Diawara acompanha fotografias **kitsch** racistas de David Levinthal e discute essa dificuldade com habilidade incomum⁴⁵. Sua análise exaustiva da cultura visual e material do **kitsch** racista e das ressignificações específicas que Levinthal trabalha em suas fo-

tografias, termina com uma anedota ambivalente sobre uma conversa com seu filho de treze anos de idade que acontece inocentemente enquanto ele examinava as imagens. A resposta indiferente de seu filho às fotografias, relata Diawara, "está me desafiando a deixar de ser o guardião desses estereótipos, a me distanciar do, e a começar a desfrutar do humor neles. Só então eu, como ele, me tornarei um indivíduo e moderno"46.

O ensaio de Diawara termina, então, tomando a atitude intencionalmente irônica de uma inocência alcançada. Tornar-se moderno significa tornar-se inocente, um processo que parece estar disponível apenas através das energias de ampliação e revivificação de uma criança. O prazer de Diawara pela despreocupação de seu filho – poderia eu chamar isso de sua invulnerabilidade? – em face do **kitsch** racista recapitula a economia de prazer que venho discutindo, mas de uma maneira que deveria produzir autorreconhecimento em vez de outra rodada de bodes expiatórios.

O desejo de Diawara de "começar a desfrutar do humor" nos faz lembrar novamente da posição de Maltin em relação a *Os batutinhas*; quero sugerir que pode haver aí uma implicação diferente. Tenho repetidamente sugerido que a oposição espectatorial à figura do *kitsch* racista não pode superar sua capacidade de reproduzir bodes expiatórios, porque essas práticas de oposição inevitavelmente reinscrevem o objeto como alvo de ódio e desprezo e, ao fazê-lo, atraem outras pessoas para a órbita sofrida da boneca de cerâmica, outras pessoas cujas punições podem ser entendidas não como crueldade, mas como diversão. Este é o destino de Manray e especialmente Delacroix em *A hora do show*.

A transformação da vergonha que este ensaio vem recomendando não pode prosseguir programaticamente. Por definição, qualquer projeto que endosse a criatividade não pode determinar com antecedência qual curso essa criatividade pode tomar. Mas pode ser pelo menos sugestivo explorar um paralelo aqui entre a teoria **queer** e o famoso cogito cartesiano: "Eu penso, logo existo". No fundo, a vergonha do **kitsch** racista reside na ideia de que "Eu sou pensado como menos do que humano". E ainda assim, a vergonha que transborda esse pensamento, uma vergonha que, se não formos humanos, não teremos capacidade de sentir, é a nossa melhor evidência interna de que o pensamento é errado e vulgar: sinto (vergonha), portanto eu sou (humano).

Reconhecer a permanência de nossa vergonha e sua utilidade pode marcar o começo do que Diawara deseja, embora talvez não encontre seu cha-

mado para "começar a desfrutar do humor" novamente. O ponto pode não ser tornar-se individual e moderno, para sempre alcançar uma espécie de invulnerabilidade profilática ao objeto que diz: "Que vergonha! Que vergonha de você ser negro!" Não precisamos, hoje, de novas formulações de orgulho para negar essa vergonha. O ponto pode ser localizar, dentro das transformações de nossa vergonha, uma maneira de sair do bode expiatório e, assim, do derramamento de sangue que acompanha com confiabilidade tão monótona nossas tentativas de recuperar nossa inocência.

NOTAS

- 2. Este ensaio surgiu pela primeira vez a pedido de Laurie Essig, e agradeço a ela e Sarah Chinn pelo incentivo e comentários. Enquanto ganhava este ensaio sua presente encarnação, Robin Bernstein e Brian Herrera acrescentaram suas críticas oportunas. Agradeço também a Pearl James, Erika Rundle e aos editores do Yale Journal of Criticism por sua valiosa ajuda e comentários.
- 3. Greenberg se refere à necessidade de se atender ao apelo por entretenimento das novas massas urbanas que invadem os grandes centros a partir da metade do século XIX. Os camponeses que se estabeleceram nas cidades, formando o proletariado e a pequena burguesia, haviam se desvinculado e ou perdido o gosto pela cultura popular, ambientada no campo e, ao mesmo tempo, descoberto uma nova capacidade de tédio. Eles exigem um outro tipo de cultura mais adequado a seu próprio consumo. Para satisfazer essa demanda, emerge o que Greenberg chamou de "cultura de ersatz" (substituto, imitação inferior), destinada aos que, insensíveis aos valores da cultura genuína, estão, contudo, ávidos por entretenimento que só algum tipo de cultura pode oferecer [N.T.].
- 4. Sobre o kitsch como "cultura ersatz", ver Clement Greenberg. "Avant-garde and Kitsch". In: Art in Theory: 1900-1990. Oxford: Blackwell, 1992. Ver também Dennis Dutton. "Kitsch". In: Grove Dictionary of Art Online, 1998, Disponível

- online em: http://www.grovcart.com. Sobre o que estou chamando de "kitsch racista", ver Patrícia A. Titmer, Ceramic Uncles and Celluloid Mammies: Black Images and their Influence on Culture (Nova York: Anchor, 1994), Kenneth W. Goings, Mammy e Uncle Mose: Colecionáveis Negros e Estereotipagem Americana (Bloomington: Indiana University Press, 1994). Sobre arte contemporânea que mimetiza e critica o kitsch racista, ver Michael D. Harris, "Memories and Memorabilia, Art and Identity", Third Text, no 44, 1998. A Universidade Estadual de Ferris em Big Rapids, Michigan, hospeda o Museu Jim Crow de Memorabilia Racista, com curadoria de Dr. David Pilgrim.
- 5. Ver Bell Hooks. "The Oppositional Gaze", In: Black Looks: Race and Representation.
 Boston: South End Press, 1992, pp. 115-32.
 Sobre a aplicação de um olhar de oposição para interromper os prazeres sexistas (e, implicitamente, raivosos), ver Laura Mulvey. "Visual Pleasure and Narrative Cinema". In: Screen 16, nº 3, 1975, pp. 6-18.
- 6. Ver William Ian Miller. The Anatomy of Disgust. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1997. Ver também Norman O. Brown. "The Excremental Vision". In: Life against Death: The Psychoanalytical Meaning of History. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1959, pp. 179–201.
- **7.** Robin M. Chandler. "Xenophobes, Visual Terrorism and the African Subject". In:

- Third Text, no 35, 1996, p. 17; Harris, "Memories and Memorabilia", p. 42.
- 8. Os termos "bode expiatório" e "efígie" são usados de forma intercambiável neste ensaio, embora uma análise mais longa precisaria restaurar sua completa complexidade. Um importante relato do bode expiatório é dado em René Girard, The Scapegoat. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1986. Ver também Joseph Roach, Cities of the Dead: Circum-Atlantic Performance. Nova York: Columbia University Press, 1996, pp. 36-41.
- 9. Ver Eve Kosofsky Sedgwick. "Queer Performativity: Henry James and the Art of the Novel". In: GLQ 1, n° 1, 1993, pp. 1-16. Ver também Eve Kosofsky Sedgwick e Adam Frank (eds.) Shame and Its Sisters: A Silvan Tomkins Reader. Durham, N.C.: Duke University Press, 1995. Uma defesa recente de políticas conduzidas do ponto de vista da abjeção / vergonha está disponível em Michael Warner. The Trouble with Normal: Sex, Polities and the Ethics of Queer Life. Nova York: Free Press, 1999.
- 10. Este argumento é feito de forma poderosa em Robert Reid-Pharr. Black Gay Man: Essays. New York: New York University Press, 2001.
- 11. Ver, e. g., os títulos (mas não o conteúdo exemplar) de Turner, Ceramic Uncles e Celluloid Mammies; Donald Bogle, Toms, Coons, Mulatto, Mammies; e Bucks, An Interpretive History of Blacks in American Films. Nova York: Continuum, 1994
- **12.** Harriet Beecher Stowe. *Uncle Toms Cabin.* New York: Bantam, 1981, p. 237.
- 13. Ver Sigmund Freud, "A Child Is Being Beaten! A Contribution to the Study of the Origin of Sexual Perversions [1919]". In: The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud, vol. 17. London: Hogarth, 1955, pp. 179-204. Sobre o tráfego psíquico entre

- espancamento e performance, ver Eve Kosofsky Sedwick, "A poem is Being Written". In: **Representations** 17 (1987), pp. 110-43.
- 14. Stowe, Uncle Tom's Cabin, p. 238. Sobre o conceito de "alienação natal", ver Orlando Patterson. Slavery and Social Death. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1982.
- 15. Sobre as versões teatrais de Uncle Tom's Cabin, ver Harry Birdoff, The Worlds Greatest Hit (Nova York: Vanni, 1947): Thomas F. Gossett, Uncle Tom's Cabin and American Cidture (Dallas: Southern Methodist University Press, 1985). Em "A Child Is Being Beaten", Freud observa: "No ambiente de meus pacientes, eram quase sempre os mesmos livros cujos conteúdos deram um novo estímulo às fantasias de espancamento: aquelas acessíveis aos jovens, como o que ficou conhecido como 'Bibliotèque rose,' **Uncle Tom's Cabin** etc." (Freud 1955, p. 180). Esse fragmento sugere que Topsy, como uma das crianças sendo espancadas no romance, pode realmente ser pensado para contribuir com as evidências sobre as quais Freud constrói seu relato teórico.
- 16. Ver George Fredrickson. The Black Image in the White Mind: The Debate on Afro-American Character and Destiny, 1817-1914. New York, Conn.: Harper and Row, 1972.
- 17. Essa definição de violência deriva do trabalho de Georges Bataille sobre o que ele chama de "economia geral", que para Bataille não se baseia no problema da escassez, mas na problemática do excesso: excesso de recursos, excesso de pessoas. Ver Georges Bataille. The Accursed Share: An Essay on General Economy. New York: Zone Books, 1998. O fraseado exato é de Roach, Cities of the Dead, p. 41.
- **18.** Richard Dyer, *White*. New York: Routledge, 1997
- **19.** A etiologia dessa culpa é um problema da psicanálise. Em "A Child is Being Beaten",

- Freud localiza inicialmente a origem dessa culpa no romance familiar (Freud 1955, p. 191). Essa não é a abordagem adotada pelos teóricos da oposicionalidade, que defendem que essa culpa é de natureza ética. Embora Freud mais tarde, em seu ensaio, aparentemente reconheça o papel da culpa ética ou conscienciosa (ibid., p. 194), é preocupante ponderar seu primeiro relato de culpa, construído inteiramente sem referência à ética. Em outras palavras, Freud acha possível teorizar essa culpa sem depender de qualquer contrapeso ético necessário ao sadismo. A crítica oposicionista, ao contrário, é retoricamente dependente de reivindicar essa culpa universal, embora suprimida e dificultada.
- 20. O texto em inglês faz uso do termo "pickaninny". A palavra designava crianças jovens demais para serem catadores produtivos no campo de algodão. Com o tempo, o termo, que para muitos é derivado do português "pequenino", tornou-se uma ofensa racial, referindose de maneira degradante a crianças de descendência africana [N.T.].
- 21. Helen Bannerman. The Story of Little Black Sambo. Nova York: Stokes, 1900. Embora localizado na Índia, a raça de Sambo é desestabilizada não só pelo seu nome, mas também pelos de seus pais, Mumbo e Jumbo. Assim, embora ele possa ser literalmente um indiano de casta inferior, é também literalmente de ascendência africana. De fato, parte do "charme" do livro é tornar desimportantes tais sutilezas geográficas; o "pickaninny" preto não é nada se não portátil.
- **22.** Hazel Sharrard Kaufman. Little Black Sambo, a Play in Three Scenes for Pre-School Children. New York City: Samuel French, 1928.
- **23.** Sobre a transformação do ícone de Wedgewood de medalha escultural em estampa popular, ver Kirk Savage. Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Mon ument in Nineteenth-Century America. Princeton, NJ: Princeton

- University Press, 1997, pp. 21-22. Ver também Marcus Wood. Blind Memory: Visual Representations of Slavery in England and America. New York: Routledge, 2000.
- **24.** Este parágrafo é influenciado pelos argumentos apresentados em Saidiya Hartman. Scenes of Subjection: Terror, Slavery and Self-Making in Nineteenh-Century America. Nova York: Oxford University Press, 1997.
- 25. Inicialmente, o programa americano era chamado Our Gang. Logo depois, seu nome mudou para Little Rascals [N.T.].
- 26. O relato recente de Scott Malcolmson sobre o desenvolvimento da ideologia racial nos Estados Unidos é especialmente esclarecedor ao desvendar a conexão entre a branquitude e a inocência: ver Scott L. Malcomson. One Drop of Blood: The American Misadventure of Race.
 Nova York: Farrar, Straus e Giroux, 2000.
- 27. Leonard Maltin e Hichard W. Bann. Our Gang: The Life and Time of the Little Rascals. New York: Crown, 1977. A seguir, eu me refiro sobretudo a este texto, em vez dos textos cinematográficos, alguns dos quais já não estão comercialmente disponíveis.
- 28. A não importância da diferença de gênero no estágio formativo da fantasia "A Child Is Being Beaten" é notada por Freud (1955, p. 185).
- 29. Maltin e Bann, Our Gang, p. 42.
- **30.** Ibid., p. 33.
- **31.** Ibid., p. 38.
- **32.** Sarah E. Chinn me lembra que eles são vistos semanalmente em *South Park*.
- **33.** Fredric Jameson. The Cultural Turn: Selected Writings on the Postmodern. New York: Verso, 1998.
- **34.** Em "A Child Is Being Beaten", Freud refuta os relatos sexistas simplistas de repressão adotados por outros psicanalistas e insiste

em ver a repressão como um processo histórico. "A herança arcaica do homem forma o núcleo da mente inconsciente; e qualquer parte dessa herança deve ser deixada para trás no avanço para fases posteriores de desenvolvimento, porque é inservível ou incompatível com o que é novo e prejudicial a ela, e é uma vítima do processo de repressão" (Freud 1955, p. 203-204). Ver também Freud. Civilization and Its Discontents. Nova lorque: W. W. Norton, 1961.

- 35. Em inglês, o termo utilizado é "barbercooe" (e não barbecue), explicitando a má dicção do personagem [N.T.].
- 36. Maltin and Bann, Our Gang, 42.
- **37.** Ibid., 67.
- **38.** Ibid., 93.
- 39. Suzan-Lori Parks, The America Play, and Other Worlzs. New York: Theatre Communications Group, 1995. Ver também Joseph Roach. "The Great Hole of History: Liturgical Silence in Beckett, Osofisan, and Parks". In: South Atlantic Quarterly 100, n° 1, 2001, pp. 307-17.
- **40.** The Story of Little Black Sambo é um livro infantil britânico escrito e ilustrado por Helen Bannerman, e publicado pela primeira vez em 1899. Críticos da época observaram que Bannerman apresentava um dos primeiros heróis negros da

- literatura infantil e saudaram o livro como uma novidade. A obra, contudo, se tornaria objeto de alegações de racismo em meados do século XX, devido, sobretudo, ao estilo das ilustrações e aos nomes dos personagens negros em geral insultos raciais para designar afro-americanos [N.T.].
- 41. Minstrel show (menestréis em português) é nome pelo qual ficou conhecido um tipo de espetáculo teatral popular depois da Guerra Civil tipicamente norte americano que reunia quadros cômicos, variedades, dança e música, inicialmente com artistas brancos maquiados como negros (blackface) [N.T.].
- **42.** Ver a edição especial do **Black** Renaissance / Renaissance Noire dedicada ao filme (outono-inverno de 2001).
- 43. Manthia Diawara. "Afro-Kitsch". In: Gina Dent e Michele Wallace (eds.) Black Popular Culture: A Project. Seattle: Bay Press, 1992, pp. 287-89.
- 44. A crítica de Maltin de A hora do show pode ser encontrada online em http://www. imdb.com.
- **45.** David Levinthal e Manthia Diawara. Blackface. Santa Fe, N.M.: Arena, 1999.
- **46.** Ibid., p. 17.



A HORA DO SHOW:

A INSERÇÃO DAS IMAGENS DO PASSADO NO FUTURO PRÓXIMO

KÊNIA FREITAS

pike Lee produziu ao longo de sua trajetória como diretor um grande número de obras fundadas nas vivências negras dos EUA e na sua complexidade diante de uma sociedade racista de supremacia branca. Do recentemente revisitado Ela quer tudo (She's Gotta Have It, 1986, 2017), ao seu filme mais atual BlacKkKlansman (2018), passando pelo seu sucesso de crítica e público Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989), os trabalhos de Lee constantemente questionam e refletem as múltiplas formas da experiência negra no mundo e como esta pode ser constituída no cinema. Em A hora do show (Bamboozled, 2000), Spike Lee centra o seu interesse na representação estereotipada negra no próprio cinema, na TV, nos desenhos animados, nos objetos de decoração e no espetáculo. O que fazer diante destas imagens que fundam o cinema e habitam ainda hoje o nosso imaginário? É uma das questões que o filme nos coloca.

Há no filme a criação de um jogo entre identificação e repulsa ao universo imagético racista e as suas múltiplas dimensões nos variados suportes de representação. E a própria narrativa torna-se uma dessas dimensões ao basear-se em um universo de personagens também estereotipados. Para citar apenas dois exemplos: temos como protagonista Pierre Delacroix, um pro-

dutor negro de televisão - o único de sua emissora. Delacroix incorpora sem nenhuma sutileza o sujeito negro com alto grau de formação e de classe média alta inserido em um mercado profissional branco, ao qual ele tenta desesperadamente se adequar. Em suas próprias palavras: ele é o negro "vendido", adaptado ao sistema. Em contraposição, o seu chefe, Thomas Dunwitty, apresenta-se como o típico branco que quer ser negro: dos pôsteres de diversos atletas negros pendurados em seu escritório, à justificativa do casamento com uma mulher negra como processo de enegrecimento supostamente autêntico, passando pelo uso desconstrangido e excessivo da palavra *nigger*.

Nos dois casos, há pouco espaço para a sutileza: o enunciado está na superfície e é direto. O mesmo vale para o programa televisivo que movimenta a trama: a recriação de um **show** de variedade de menestrel. A ideia surge de Delacroix como uma tentativa de ser demitido pelo absurdo da proposta de trazer para a televisão do século XXI o repulsivo uso da **blackface** e de outros diversos elementos estereotipados e racistas da representação negra. O que de início seria uma sátira - mostrar para ridicularizar, reinventar para destacar o grotesco - torna-se uma versão repaginada da perversão imagética racista. As imagens ganham autonomia em relação aos desejos de controle e vingança de Delacroix e de ganância e poder de Dunwitty: o **blackface** torna-se viral (presente na plateia do programa, na equipe de produção, capa de revistas e máscaras de Dia das Bruxas) e os objetos de memorabilia de decoração racistas multiplicam-se até ocuparem todos os espaços no escritório de Delacroix.

O filme ressalta assim uma relação complexa entre superfície e profundidade na produção e manutenção do racismo e das imagens racistas. A superfície está na própria constituição da diferença: a cor da pele. O blackface nesse sentido acentua ao extremo a criação imagética do sujeito negro de uma perspectiva da paranoia branca. O olhar branco, que como nos lembra Frantz Fanon sobredetermina o sujeito negro desde a sua primeira "aparição", no filme é intensificado pela proliferação das imagens que cria: a do filme, a do programa de televisão no filme, a das mídias repercutindo o programa de televisão... A profundidade sobre esta aparente superfície vem justamente do caráter autorreferencial das imagens cinematográficas contemporâneas.

Assim, se a narrativa se coloca em uma relação referencial com o mundo extra fílmico do racismo e da experiência negra, ele também estabelece uma relação direta com o universo das imagens em movimento da repre-

sentação negra degradante e estereotipada. É isso que Spike Lee nos lembra de forma didática e perturbadora com o bloco final de imagens do cinema clássico, shows de menestréis e *blackfaces* dos mais sortidos tipos. O bloco com um pouco mais do que três minutos ressoa de forma violenta para o espectador negro. Ressaltando que se a constituição do racismo justifica-se na superfície da pele, a sua experiência se dá na chave da ferida histórica e do mundo como trauma².

Entre identificação e repulsa, superfície e profundidade, **A hora do show** nos interpela de forma irresolúvel no dilema de como abordar com visceralidade as imagens violentas do racismo sobre os corpos negros sem reproduzir a violência na imagem construída. Ainda que sem resposta e partindo dessa impossibilidade como potência criadora, o filme de Spike Lee aponta para duas estratégias narrativas que se complementam e ressignificam a questão: a primeira é o uso da ficção especulativa de futuro próximo; e a segunda, o mostrar excessivo e cumulativo como forma de negação.

FICÇÃO ESPECULATIVA DE FUTURO PRÓXIMO

Ao fazer uma análise crítica do filme Alessandra Raengo destaca como a narrativa se utiliza de um efeito do "e se" em relação a sua ficcionalização. Por absurdo e anacrônico que a princípio pareça, a ideia de um programa de variedades que utilize **blackface** na televisão do século XXI, e também que esse programa se torne rapidamente um sucesso de público, o fato é que a narrativa não se constrói como uma surrealidade desnaturalizada. Ao contrário, há inserções e marcas de figuras públicas e contextos reais que inscrevem o filme no plano do realizável, ainda que improvável, mas possível.

Por isso Raengo defende que o filme possa ser pensado como uma "ficção de futuro próximo", termo cunhado por Kalí Tal para descrever "Narrativas afro-americanas que têm qualidades de futurismo e proximidade ao mesmo tempo"³. São narrativas cujos mundos ficcionais até certo ponto poderiam ser justapostos ao nosso mundo real, mas que se afastam justamente a partir de alguma premissa fora do comum na trama - o "e se" -, que na sequência é naturalizado e passa a funcionar seguindo as lógicas do mundo real. Para Raengo, o efeito final dessa proximidade é que esse tipo de narrativa "não pode ser colocada com sucesso à distância ou resolvida em um nível puramente formal"⁴. A sua reverberação nos espectadores é permanente e aberta.

No caso de **A hora do show**, esse efeito amplia-se com a catarse violenta final do filme. Primeiro, a proliferação de imagens de corpos dos personagens negros alvejados e filmados frontalmente e, depois, o bloco de imagens de arquivo racistas. Essa mostração excessiva e proposital pode ser pensada ainda na estratégia das ficções especulativas de futuro próximo, pois como afirma Kalí Tal esse é um gênero que "presta-se à expressão desse absurdo [do racismo]. Lê-lo sem conhecimento ou compreensão da cultura afro-americana é perder o seu significado e, mais importante, não conseguir entender as piadas"⁵. Nesse sentido, como estratégia, o filme aponta para uma aposta na superexposição do estereótipo como processo necessário de mostrar o seu teor absurdo e reivindicar a sua negação - ou, ao menos, o descolamento entre sujeitos negros múltiplos e imagem negra estereotipada.

SUPEREXPOSIÇÃO E NEGAÇÃO DO ESTEREÓTIPO

Se em seu final **A hora do show** concentra de forma desconcertante e violenta a representação racista e o extermínio do corpo negro, em toda a trama percebemos um movimento crescente e constante da presença destas imagens. As marcas materiais mais gritantes desse processo são o uso da **blackface**, que em pouco tempo passa de uma sugestão absurda a uma prática cultural massificada pelo programa televisivo e a coleção de artefatos de decoração racistas, que de um presente singular passa a habitar o escritório e os pesadelos alucinatórios de Delacroix.

Para Kara Keeling, o que a "apresentação exagerada de imagens e atitudes racializadas" do filme coloca em evidência é a insustentabilidade de se pensar o cinema e a televisão como mídias indiciais. Isso porque, "no que diz respeito às imagens de negros, a identidade indicial do cinema sempre esteve em crise ou, pelo menos, sempre foi questionada e enfraquecida". A superexposição nesse sentido reivindica uma separação definitiva entre as imagens racistas e estereotipadas na arte e diversas mídias e a existência negra concreta no mundo.

Assim, se o cinema negro feito por Spike Lee é a busca por uma multiplicidade de experiência e vivências negras nos filmes, a imagem racista precisa ser entendida não como uma forma deturpada de representação dessa experiência ou do corpo negro, mas como um reflexo de construção do imaginário da supremacia branca. Se o *blackface* e os artefatos são índices, eles os são da paranoia racista branca e não dos corpos negros. Esse

deslocamento propõe uma ruptura com as imagens como espelho ou como representação neutra do mundo.

O que a montagem final reitera é que o "e se" que o filme propõe de forma absurda encontra embasamento na história do cinema clássico narrativo dos EUA e nas formas de espetáculo do século XIX que posteriormente formarão a televisão. Assim, o processo de ruptura se dá não apenas com a imagem criada do racismo, com o fixar de uma representação negra deturpada pelo estereótipo, mas com o próprio referencial. Nesse sentido, uma pergunta levantada por Spike Lee através das relações públicas do programa ecoa uma das questões do filme: quem determina o que é negro? A pergunta é feita de forma cínica pela personagem mais interessada em criar ruído diante da recepção negativa da atração. Mas Spike Lee, pela constelação de tipos, reações, trajetórias e conflitos dos personagens negros do filme, parece apontar uma resposta aberta para a ideia de sujeitos negros não essencializados.

Nesse sentido, em **A hora do show** o mostrar excessivo das imagens racistas em uma narrativa de ficção de futuro próximo buscam provocar no espectador um processo de desidentificação e repulsa com o repertório cinematográfico e imagético clássico racista. Essas imagens estereotipadas mostradas à exaustão não dizem respeito aos múltiplos sujeitos negros. Se o racismo como ideologia e prática está na superfície, a sua superação está no desmontar das imagens.

NOTAS

- **1.** Fanon, Frantz. Pele negra, máscaras brancas. Trad. Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.
- **2.** Monbaça, Jota. "O mundo é meu trauma". In: PISEGRAMA, nº11, Belo Horizonte, 2017, pp. 20-25.
- **3.** Raengo, Alessandra. Critical race theory and Bamboozled. New York: Bloomsbury Academic, 2016, p. 159.
- 4. Raengo, 2016: pp. 159-160.

- **5.** Tal, Kali. "That Just Kills Me' Black Militant near-Future Fiction". In: Social Text, vol. 20, no. 2, 2002, p. 88.
- **6.** Keeling, Kara. "Passing for human: Bamboozled and digital humanism". In: Women & Performance: a journal of feminist theory, no 15:1, 2005, p. 244.
- **7.** Hall, Stuart. "New ethnicities". In: Donald, James; Rattansi, Ali (org.). "Race", culture and difference. Londres: Sage, 1992.



A ÚLTIMA NOITE

KALEEM AFTAB

m dezembro de 2000, George W. Bush tornou-se presidente dos Estados Unidos com base na decisão de 5 a 4 da Suprema Corte dos EUA de não pedir uma recontagem na Flórida. A saga da disputada eleição dividiu a América e tomou conta do mundo. Nos meses seguintes, numerosos artigos e livros de jornais e revistas revelariam a extensa manipulação de votos que ocorreu na Flórida, destinada principalmente a negar aos afro-americanos (tradicionalmente democratas) a chance de votar. Então, quando Spike foi abordado para fazer parte de um projeto de antologia, **Ten Minutes Older** (2002), que pedia a dez diretores que fizessem curtas de dez minutos, o assunto de seu filme literalmente saltaria da primeira página.

Tratava-se, mais uma vez, de um projeto com um prazo bastante restritivo, e Spike usou o relógio para fornecer tensão ao filme, **We Wuz Robbed** (Spike aproveitando a oportunidade para usar um de seus **slogans** favoritos como título do filme): "Eu leio a história no **New York Times** e penso: esta incrível história sobre como Al Gore estava a poucos minutos de proferir seu discurso, e como ele foi parado momentos antes de fazê-lo. E pensei: parece um filme. Liguei para as pessoas envolvidas e, em seguida, usamos o incidente para transformá-lo em um reexame da eleição presidencial

^{1.} Publicado originalmente em *Spike Lee - That's My Story and I'm Sticking to It*. Londres/Nova York: W. W. Norton & Company, 2005, pp 348-363. Tradução de Ana Moraes.

de 2000. Isso inclui Donna Brazile, gerente de campanha de Gore, dando exemplos de bloqueios sendo configurados e negros sendo parados. Está claro que a eleição foi fraudada". A presença de George W. Bush se tornaria uma característica do trabalho de Spike nos anos seguintes.

É claro, e surpreendentemente, não foi nem mesmo o fracasso da eleição na Flórida que viria a definir o primeiro mandato da presidência de Bush: "Em 11 de setembro de 2001, eu estava em Los Angeles," diz Spike, "e havia acordado cedo porque era o primeiro dia do meu filho Jackson na escola. Liguei para casa para lhe desejar sorte porque ele estaria longe da mamãe e do papai. Tonya me disse para ligar a TV... Eu tentei voltar para Nova York para ficar com minha família e tive que pegar o trem. Levei três dias para voltar para a cidade".

Enquanto Nova York permanecia em luto, o diretor pensou em maneiras de ajudar os mais afetados pelas mortes e decidiu leiloar os assentos na quadra que pertencem à sua esposa para o primeiro jogo de Michael Jordan fora da aposentadoria no Madison Square Garden. Ele diz: "A cidade de Nova York é tão incrível, e às vezes você acha que o resto dos Estados Unidos é assim, mas não é. As pessoas de fora de Nova York veem a cidade nem mesmo como parte da América, mas uma espécie de Babilônia - essa é realmente a percepção de muitos americanos do interior. Essa lacuna foi definitivamente encurtada depois do 11 de setembro. Havia muito amor pela cidade de Nova York. Um amor que não era sentido antes: naqueles dias, todos nós éramos nova-iorquinos... Tivemos uma grande reação ao leilão, e um licitante anônimo chegou a oferecer US\$ 100 mil pelo ingresso. Ele doou o assento para os bombeiros que morreram na tragédia. E os bombeiros escolheram uma jovem que perdeu o pai no ataque para vir ao jogo comigo".

Spike foi então abordado para adaptar um romance nova-iorquino de David Benioff, *The 25th Hour*. "Eu recebi o roteiro. Ed Norton também o recebeu quase que simultaneamente. Nós tínhamos expressado interesse em trabalharmos juntos ao longo dos anos, e a Disney disse: 'Se vocês quiserem, nós faremos'." Spike leu a história sobre Monty Brogan, um irlandês-americano condenado a sete anos por uma ofensa relacionada a drogas, que, em seu último dia antes de ir para a prisão, passa o tempo com seu pai, sua namorada porto-riquenha, Naturelle, e seus dois amigos mais antigos, o corretor de ações, Frank, e o professor universitário, Jacob. Naturelle é suspeita de ter entregado o namorado para os federais. Nessa última noite, contudo, o grupo visita uma boate administrada por criminosos da máfia russa, asso-

ciados a Monty: lá ele descobre que foi na verdade um membro desse grupo que o deletou. Ao amanhecer, Monty incita Frank a socá-lo, deixando-o feio, na esperança de que isso o livre de se tornar um alvo sexual na prisão. Ele sonha em fugir enquanto seu pai o leva à penitenciária do Estado.

The 25th Hour fez um caminho tortuoso até pousar nas mãos do chefe da 40 Acres and a Mule, como lembra o autor David Benioff: "Tobey Maguire leu e pensou que queria interpretar Monty, por isso optou pelo livro. Eu fui então contratado para escrever o roteiro quando Maguire assumiu o papel do Homem-Aranha e acabou largando o projeto. O roteiro estava pronto, e meu agente, Todd Feldman, que também representa Spike, o enviou para ele. Então Spike me ligou e disse: 'Por que você não vem a Nova York? Eu gostaria de falar com você sobre o roteiro". Foi muito estressante a primeira vez que entrei naquela sala com ele, porque cresci em Nova York e ele é um ícone da cidade. Eu cresci vendo os filmes de Spike Lee. Não há dúvida de que ele teve grande influência sobre mim. Ele era uma figura importante desde os meus quinze anos. Então, no começo, foi intimidador: Spike não perde tempo com conversa fiada; ele disse: 'Vamos ao que interessa'. Ele também leu meu romance - eu já havia encontrado um monte de pessoas de cinema para tratar de *The 25th Hour* e aquela era a primeira vez que eu via o livro por perto. E as páginas estavam todas marcadas, seções estavam sublinhadas. Muito do que ele estava dizendo era: 'Eu realmente gostei do seu livro e não entendo por que você não é mais fiel a ele no roteiro'. Então ele disse: 'Você cortou minhas cenas favoritas!'. Uma delas era um longo monólogo de Monty amaldiçoando a todos diante do espelho. Spike me perguntou: 'Por que você cortou isso?' Eu disse que não conseguia descobrir como alguém poderia filmar e tornar aquilo dramático. Ele basicamente disse: 'Por que você não deixa que eu me preocupe com isso? Você apenas escreve'. E eu o fiz."

A personalidade nova-iorquina de Spike era uma atração especial para Benioff: "Eu estava muito feliz com a entrada de Spike Lee no projeto porque eu realmente queria muito que esse fosse um verdadeiro filme de Nova York. Há tantos filmes de Hollywood em Nova York, e eles não parecem ser de Nova York – na maioria das vezes, os filmes são rodados em um estúdio ou em Toronto, onde é mais barato. Eu estava realmente preocupado com a possibilidade de que um cara que nunca tinha ido ao Brooklyn fosse escrever o roteiro, e foi por isso que eu insisti em escrevê-lo eu mesmo. Então, também estava com medo que eles arranjassem um diretor que só tinha estado em Nova York uma vez e ficado no Four Seasons". Spike, claro, está sempre disposto a cantar os louvores de sua cidade natal: "Se você é um

cineasta de LA, você vai filmar em estúdio, mas a cidade de Nova York sempre foi sobre estar nas ruas. De Sindicato de ladrões (On the Waterfront, 1954) a Scorsese, John Cassavetes, Sidney Lumet e Woody Allen. O que poderia ser melhor do que a cidade de Nova York?" A cerimônia do Oscar de 23 de março de 2002 começou com Tom Cruise refletindo retoricamente sobre se eventos glamorosos como aquele ainda faziam sentido depois do 11 de setembro. Mas se o discurso preliminar repensava o brilho do espetáculo, ao final, fazia-se história, com dois atores afro-americanos, Denzel Washington e Halle Berry, levando ao mesmo tempo seus respectivos Oscars de Melhor Ator e Atriz. Na mesma noite, Sidney Poitier recebeu o prêmio Lifetime Achievement da Academia. O evento foi rebatizado em alguns lugares como "o Oscar Negro". Como os dois atores principais eram ex-alunos de Spike, e Halle Berry mencionou o diretor em seu discurso, não foi surpresa que Spike fosse questionado sobre a mudança de status dos afro--americanos na indústria. O diretor astutamente entrou na controvérsia, comentando: "Isso é um sinal de que Hollywood é daltônica e estamos todos no mesmo campo de jogo? Acho que não. Não devemos ficar por demais empolgados. Quando Sidney Poitier venceu com Uma voz nas sombras (Lilies of the Field, 1963), as pessoas provavelmente sentiram o mesmo, e foram precisos outros quarenta anos até Denzel ganhar. Vamos ver o que acontece nas próximas cerimônias de premiação antes de começarmos a celebrar".

Spike notara algumas das dificuldades que outras pessoas formadas pela 40 Acres and a Mule haviam enfrentado para conseguir uma posição no setor. Robi Reed, Randy Fletcher e Ruth Carter reclamariam que agora só encontravam emprego em "filmes negros". Fletcher captou o clima do trio: "Acho que sou um bom assistente de direção. Estou tentando deixar as pessoas saberem que eu não sou apenas uma minoria dentre os assistentes de direção. Essa foi uma das razões pelas quais eu escolhi fazer o remake de 0 massacre da serra elétrica (The Texas Chain Saw Massacre, 1973 e 2003), em vez de Bad Boys 2 (2003), que pagava melhor. Porque, honestamente, no set de Austin, Texas, eu era o único negro do elenco e equipe". Ruth Carter, que trabalhou em vários filmes bem-pagos de Eddie Murphy, aceitou o trabalho de vestir Meg Ryan em Contra tudo e contra todos (Against the Ropes, 2004). Spike, reconhecendo essas dificuldades, também questiona alguns dos compromissos que os afro-americanos estão dispostos a fazer: "Quando as pessoas olham para o seu currículo, elas olham para a qualidade dos seus filmes. Se você tem uma série de fracassos, essa merda é um obstáculo. Eu preferiria criar obstáculos dizendo, 'Oh, eu fiz Malcolm X, Faça a coisa certa (Do the Right Thing, 1989)." Planos também foram colocados em prática para Spike embarcar em uma turnê com Terence Blanchard em que o compositor iria conduzir uma orquestra ao vivo tocando partituras originais para várias das obras de Spike, em parte com o objetivo de mostrar os talentos do compositor para os estúdios de Hollywood².

Spike e Aisha Coley começaram a escolher o elenco para A última noite (The 25th Hour, 2002). Com Ed Norton a bordo desde o início, quando Spike aceitou o emprego, o cineasta escolheu Brian Cox como pai de Monty e Rosário Dawson como sua namorada. Como amigos de Monty, Spike lançou o relativamente desconhecido Barry Pepper como Frank e, como Jacob, Philip Seymour Hoffman, que trabalhara com Ed Norton em Dragão vermelho (Red Dragon, 2002). Norton disse: "Spike e eu estávamos conversando: 'Como Philip seria incrível neste papel!'. Eu então perguntei a Philip se ele tinha o roteiro, e Philip disse: 'É um ótimo papel, mas eu nem ligo muito pra isso. Estive esperando por Spike Lee por toda a minha vida, e faria qualquer papel que ele me pedisse'. Bom, eu me sentia da mesma maneira". Uma pessoa não se mostrou tão interessada: Brittany Murphy, que viveria a aluna de Hoffman, teve de ser liberada antes da pré-produção. Spike disse: "Brittany Murphy teve que ir embora, por mostrar um baixo nível de comprometimento. Quer dizer, nós tínhamos uma programação, ensaios, leituras, e ela não conseguia participar. Obrigado, Anna Paquin, por ter chegado muito tarde no jogo, atrás de todo mundo na preparação - ela foi um soldado".

Rosário Dawson propõe: "Se você for contratado em uma produção de Spike Lee, você deve estar em Nova York se preparando, independentemente de estarmos a dois meses da filmagem. Lembro-me de apenas algumas semanas antes de filmarmos **A** última noite, eu estava visitando meu namorado na época e Spike ligou dizendo: 'O que você está fazendo aí? Venha pra cá. Você está displicente'. Mas é bom porque, literalmente, se você não pode estar lá para o ensaio, você é demitido. Você tem que estar lá - se Denzel Washington está lá, se Edward Norton está lá, você também tem de estar. E você deveria estar lá antes mesmo, para poder assistir a todos os filmes que ele quer que você veja. E durante as filmagens, nos fins de semana, ele tem jogos de **softball** com as famílias, o elenco e a equipe. Ele é muito duro com as pessoas, mas ele espera que você faça o seu trabalho se for contratado. E se você não fizer isso, 'não perca meu tempo'''.

"Tivemos algumas semanas em que todos nos reunimos e lemos o roteiro", lembra Philip Seymour Hoffman. "Houve uma semana em que ele passou por todas as cenas e, na segunda semana, passou por todas elas novamente, então você meio que trabalha cada cena diversas vezes - bem mais do que o habitual nos filmes. Você é capaz de falar sobre as cenas e oferecer ao realizador algumas opções e ideias, então quando nós aparecemos no set eu realmente me sentia mais envolvido com a atuação e o personagem do que eu normalmente eu me sinto. Eu me sentia mais confiante sobre exatamente o que estávamos fazendo". Mas o ensaio em uma produção de Spike Lee é mais do que apenas cenas: é onde o diretor dá aos atores as informações que ele entende que eles precisam ouvir. Ed Norton recorda: "Durante os ensaios, Spike exibia filmes todas as noites, sempre às 20h. Ele queria que você fosse assistir aos filmes, e eles tinham sido escolhidos pelas mais diversas razões. 'Eu quero que você veja **Perdidos na noite** (Midnight Cowboy, 1969) novamente por causa da sensação de flutuar por Nova York durante a noite, as texturas do filme. Eu quero que veja Sindicato dos ladrões porque também estamos lidando com uma crise moral. Eu quero que vejam os The Dead End Kids.' O que isso tem a ver com A última noite? 'Bem, essas crianças estão unidas em sua infância a partir de suas experiências em Nova York'. É inspirador ver alguém que é apaixonado por filmes. Isso me afeta. Lembro quando ele exibiu Perdidos na noite. Acho que a maioria de nós não via aquele filme em tela grande fazia muito tempo, e quando as luzes se acenderam no final, Spike se levantou e gritou: 'Ainda é do caralho' Foi muito engraçado".

Toda a preparação antecipada garantiria que nenhum momento fosse desperdiçado no set, onde minutos de filmagem desnecessários custariam milhares de dólares. A última note foi financiado pela Disney com um orçamento de US\$ 15 milhões - sendo que a 40 Acres and a Mule acabou assinando um contrato de três filmes com a casa do ratinho. Enquanto Spike estava filmando A última noite, Martin Scorsese estava dando os toques finais para Gangues de Nova York (Gangs of New York, 2003), orçado em US\$ 100 milhões pela Miramax, subsidiária da Disney. "Acho que Spike se ressente um pouco do fato de que outros cineastas sempre têm mais dinheiro para trabalhar do que ele", diz Ed Norton. "Eu não sou totalmente da mesma opinião, porque nós não estamos no negócio de investir dinheiro em filmes, e eu estou feliz por pensar dessa maneira, e sei que ele também está feliz. Mas as pessoas tomam essas decisões com base em um conjunto de fórmulas e modelos de negócios nos quais eu realmente não quero me envolver. Acho que você tem que ser cuidadoso como artista, e é aí que Spike é impressionante em sua execução, porém um pouco inicialmente irritado. Acho que você não pode esperar que as pessoas lhe deem muito dinheiro para um filme. Você não tem um direito fundamental a US\$ 50 milhões, especialmente se os filmes que você está fazendo não estão recuperando muito. Eu acho que o que é ótimo sobre Spike é que ele pode olhar para as pessoas e dizer: 'Por que essa merda tem um orçamento de US\$ 50 milhões e ainda perdeu dinheiro?', Mas ele recebe, digamos, os US\$ 15 milhões que recebeu em **A** última note, e consegue fazê-lo render muito mais do que isso. Ele assume a responsabilidade pra si, e isso, pra mim, é impressionante".

As principais mudanças que Spike trouxe ao romance de Benioff diziam respeito à recente atrocidade infligida a Nova York. Ele diz: "O romance aconteceu antes de 11/09, e era simples: sentimos que ao rodar um filme como esse em Nova York, tão perto do que aconteceu no 11 de setembro, para sermos responsáveis, precisávamos refletir isso no filme. Ed Norton e eu sentimos que poderíamos comentar sobre Nova York pós-11 de setembro. Assim, a cidade de Nova York tornou-se ainda mais um personagem no filme, apesar de ter sido uma cidade de Nova York ferida com pessoas tentando lidar com suas próprias vidas particulares. Não importa o que os nova-iorquinos fazem, a imagem dos aviões chocando-se com as torres está sempre nos rondando. Eu tentei manter isso no fundo da minha mente. Achei que a melhor coisa a fazer era tornar o pai de Monty Brogan um bombeiro e ter o apartamento de Barry Pepper com vista para o local de construção do World Trade Center. Então você segue a linha: o pai é um homem de fogo, ele é dono de um bar, OK, então vamos colocar um santuário para os bombeiros. Naquela época, os americanos queriam sangue; era possível ver as camisetas 'Bin Laden: Wanted Dead or Alive' em todos os lugares. Mas o 11 de setembro não foi a razão pela qual eu decidi fazer A última noite. Eu não fiz isso para mostrar a dor da cidade de Nova York, porque você tem que contar a história. O pano de fundo do 11 de setembro foi algo que sentimos que poderia ajudar a contar a história".

Philip Seymour Hoffman sentiu a ressonância do roteiro: "Spike não brinca; ele aborda o aqui e agora em Nova York, e é isso o que ele faz em **A** última noite de uma forma que eu acho que realmente pegou as pessoas de surpresa. Spike realmente atacou a questão do 11 de setembro nessa história e ligou a história à cidade, reconhecendo que algo terrível havia acontecido; a vida ia mudar, não seria o mesmo para Monty Brogan ou para a cidade. Como um nova-iorquino, agradeço, porque acho que ele está certo; ele estava sendo honesto sobre o estado da cidade naquela época. Eu acho que ele captura aquele sentimento pós-11/09 de uma maneira incrível. E ainda tem aquele maravilhoso toque de Spike Lee de registrar Nova York da forma como Nova York realmente é, e isso, em última análise, é muito comovente

e te deixa orgulhoso de morar aqui". "Nova York é uma ótima cidade," afirma Spike, e a cidade é feita de seu povo. Uma fala no apartamento com vista para o local do World Trade Center é muito importante, quando Jacob pergunta a Frank: "Você vai se mudar?" E Frank diz: "Foda-se. Bin Laden pode derrubar outro avião". Não é realmente Frank quem está falando - essa é a fala de oito milhões de nova-iorquinos dizendo: "Ficaremos por aqui."

Os créditos de abertura estabelecem a sensação pós-11 de setembro do filme quando vemos um avião passando por um horizonte de Manhattan. "Sempre tentamos utilizar a sequência de crédito de abertura como um espaço para atrair a atenção do público para o filme que está prestes a começar," diz Spike. "Esta sequência de créditos mostra o mural de luzes das Torres Gêmeas que funcionou em Nova York um pouco depois do 11 de setembro. Eu pensei: nós temos que usar isso. O avião voando através do quadro, isso foi sorte; estávamos apenas apontando uma câmera para o céu quando aconteceu. As coisas boas, as coisas mágicas, você não pode controlar. Mas metade no cinema é sorte. Você faz sua própria sorte. As câmeras estavam rodando; nós não estávamos à toa, mas trabalhando".

O bar irlandês, propriedade do pai de Monty Brogan, é adornado com fotos de bombeiros recém-falecidos em Nova York. É aqui, no meio de uma discussão acalorada sobre a mesa de jantar, que Monty sai para o banheiro e regurgita o monólogo furioso e racista que Spike insistiu que David Benioff colocasse de volta no roteiro. "Acho que é provavelmente a cena mais memorável do filme," admite Benioff. "Certamente, quando as pessoas falam sobre isso, é a cena que aparece com mais frequência. E, claro, é uma marca registrada do Spike Lee: há uma cena semelhante em Faça a coisa certa." Para Spike, não se trata de uma auto-homenagem: "Eu sabia que precisávamos de algo ali para mostrar o estado mental de Monty Brogan. 'O que foi que eu fiz, Senhor, o que foi que eu fiz?' Mas nos divertimos com essa sequência. Em Faça a coisa certa, havia quinze porto-riquenhos em um carro e em **A última noite** havia vinte e dois. Eu tive que piorar a coisa. Mas o que realmente piora as coisas é o fato de nunca vermos quinze porto-riquenhos no carro, mas em A última noite, o que quer que Edward diga que você vê, você vê os porto-riquenhos pegando todo o espaço do carro".

"O que é incrível nessa cena é que nada parece forçado, embora seja momento de cinema típico de Spike", diz Ed Norton. "Você olha para a página e acha que talvez seja algo por demais introspectivo, mas Spike pega e explode em uma ótima peça de cinema visual. Você poderia pensar: as

questões da raça são tão provocantes quanto eram quando ele começou a trabalhar? E você pensa, provavelmente não, mas isso é uma coisa boa. Mas, por outro lado, o **trailer** de **A última noite** mal tinha saído, e eu recebi uma carta - anônima, é claro - de um casal da Virgínia ou Maryland, basicamente dizendo: 'Nós amamos seus filmes e pensei que eles eram ótimos, e agora nós vemos você neste **trailer** beijando uma garota negra. Como você pode fazer isso? Nós nunca vamos assistir a seus filmes novamente."

A produção de **A** última noite avançou suave e afavelmente, embora Mike Ellis estivesse, no entanto, esperando um momento inevitável: "Spike vai explodir pelo menos uma vez no **set** para que todos possam ouvi-lo. Você não pode adivinhar quando. Muitas vezes, quando ele está chateado, é só ele no monitor, resmungando baixinho. Mas quando a merda está acontecendo, estou sentado ao lado de Spike, então eu sei. Estávamos rodando uma cena em **A** última noite ambientada no pequeno bar onde Rosário Dawson entra e conhece Barry Pepper e Philip Seymour Hoffman. E Barry disse: 'Eu quero tentar algo diferente. Acho que ficaria melhor assim...' Spike disse: 'Olha, nós não precisamos de dez milhões de diretores nesse **set**. Isso é o que vamos fazer'. Quer dizer: ele explodiu tanto quanto explode. Mas Edward estava rindo. E eu sabia que alguma coisa tinha que acontecer".

Barry Brown lembra que Spike pediu que ele adotasse uma nova abordagem para a edição deste filme: "Eu acho que não há como você não ser influenciado pela MTV. Se você olhar para muitas das coisas que eu edito para o Spike, as coisas não definham, o ritmo se mantém acelerado praticamente o tempo todo. Mas em **A** última noite, Spike me pediu para deixar as cenas respirarem". Sam Pollard, ainda sofrendo com a experiência de **A** hora do show (Bamboozled, 2000), no entanto, foi atraído de volta ao rebanho para cortar um par de sequências: "Eu montei a cena de Monty e Naturelle sentados na varanda e a grande cena de luta. Achava que Spike estava realmente me fazendo um grande favor. Afinal, eles estavam me pagando muito dinheiro, mas Barry poderia ter feito aquilo sem mim. Talvez ele estivesse se sentindo generoso, não sei. Ele não é um cara fechado, que não expressa suas emoções, mas por vezes ele faz coisas que te faz pensar: "Oh, eu acho que ele está sendo legal."

Gravando a partitura em Londres, Spike e Terence Blanchard incorporaram tubos da Nortúmbria e começaram a incorporar tradições irlandesas e islâmicas. Blanchard diz: "Spike me disse que queria que Nova York pós-11 de setembro fosse outro personagem do filme, então minha intenção era não deixar você esquecer disso enquanto assistisse a esse filme". Na música, acho que Spike estava tentando fazer uma declaração sobre a América - muitas vezes a música islâmica e a música irlandesa têm sido associadas apenas a certas partes da vida americana, e acho que ele estava tentando dizer: 'Tudo isso é a América.'"

Aos 45 do segundo tempo, Spike ainda estava consertando algumas coisas. "O momento mais estressante de todo o processo foi no final," diz Benioff. "Spike estava trabalhando com Brian Cox, gravando sua voz para a sequência final do filme, quando me ligou e disse: 'Eu tenho cinco minutos de boas cenas no deserto, mas eu só tenho quatro minutos de narração. Preciso de outra página.' Eu disse: 'OK, me dê uma semana para fazer isso.' Ele disse: 'Não, não, estou com Cox no estúdio agora. Eu preciso disso em uma hora.' Àquela altura, senti que conhecia o personagem o suficiente para escrever seus pensamentos e não gastar muito tempo refletindo sobre isso. Mas não havia tempo para entrar em pânico."

A narração ocorre em uma sequência de fantasia, quando vemos Brogan pensando sobre como a vida poderia ser se ele fugisse enquanto estava sendo levado para a cadeia. Há um momento de dúvida: o personagem fará isso? Ed Norton lembra: "Uma das coisas que mais amo em Spike é a maneira como ele lida com a questão de como vamos perceber esse final. Ele deve ser deixado incerto? O personagem deu meia volta e escapou ou foi para a cadeia? Spike foi bem direto quanto a isso: ele disse que não há motivo para fazer esse filme se ele não for preso no final. 'Não, ele vai ser dar mal. Ele será preso. Ele está indo para a prisão.' Todo o filme é sobre as consequência de determinadas escolhas. É ainda existem muitas questões morais interessantes. Seus amigos são responsáveis por ele? Eles deveriam ter dito alguma coisa? Eles são cúmplices porque não disseram nada? Ele é uma vítima das leis draconianas sobre drogas? Ou esta é a escolha que ele fez, traficar com a miséria das pessoas?".

As críticas sobre **A** última noite foram de Mick LaSalle, no San Francisco Chronicle, afirmando que se tratava de "um filme de tristeza e poder, o primeiro grande filme do século XXI sobre um tema do século XXI," a Richard Corliss, argumentando que o filme era "uma coisa muito letárgica". É um filme que dividiu os críticos em dois campos: aqueles hipnotizados pelo hino de Lee a Nova York e aqueles que acreditavam que ele estava apenas ensaiando temas bem-versados. Sem dúvida, é o filme mais acessível de Spike desde Crooklyn (1994). David Denby declarou na The New Yorker: "Ele

captura o humor amargo da cidade após o 11 de setembro, e eu espero que a Disney encontre uma maneira de trazer esse retrato acre e brilhante para o grande público." O lamento tinha razão de ser. **A última noite** foi lançado em 22 de dezembro de 2002, em apenas cinco telas, a fim de se qualificar para o Oscar e evitar as datas em geral atribuídas aos candidatos favoritos, como **Gangues de Nova York** e o monolítico **As duas torres** (The Two Towers, 2002), parte dois da trilogia **Senhor dos anéis** (Lord of the Rings).

Foi algo que frustrou Ed Norton, que argumenta: "No geral, acho que a reação crítica foi muito positiva, quase universalmente. A única coisa realmente lamentável foi o estúdio tê-lo lançado na hora errada, mesmo que essa data de lançamento tivesse surgido de algo realmente positivo. Mike Eisner disse a seus funcionários: 'Eu quero alguns filmes do calibre de um Oscar,' e desferiu algo como uma ordem à sua equipe, para que encontrassem alguns filmes para a campanha do Oscar. Mike Eisner adorou o filme, e estavam todos tão focados na missão 'Queremos um filme para o Oscar' que não olharam em volta e se tocaram: 'Ok, já é dezembro, os cavalos já estão no portão. Se você está mirando na temporada de premiações, os cinco primeiros pilotos já foram escolhidos. Você não pode fazer um pequeno filme desse tipo e colocá-lo na última semana de dezembro e esperar que ele entre nessa equação'. Acho que foi um grande erro. Eu acho que eles deveriam ter segurado este filme, levado para Cannes, em algum lugar que teria sido muito apreciado, e lançá-lo talvez no período calmo da primavera. Dentro da comunidade de cineastas, eu nunca tive tantas pessoas de cinema vindo até mim e dizendo que esse foi um dos filmes favoritos deles nos últimos cinco anos. Eu acho que foi profundamente apreciado. Foi apenas uma péssima estratégia de lançamento - realmente muito ruim."

Outra explicação para o fracasso do filme em superar os US\$ 13 milhões nas bilheterias domésticas pode ser encontrada na letargia das audiências em relação à perspectiva fenomenal do diretor, o que leva até mesmo alguns dos apoiadores mais ávidos de Spike a quebrarem a cabeça para entender. John Pierson comenta: "Agora vou admitir algo terrível, o que pode ser um sinal de como os anos e os filmes passam: eu realmente não vi **A última noite**. Foi lançado quando eu estava fora, e, quando voltei, nunca consegui recuperar o atraso. Então, estou um filme atrás pela primeira vez na minha vida".

Enquanto Spike percorria a América e a Europa promovendo o filme, ele usou a plataforma para se tornar um dos mais vociferantes oponentes da iminente guerra no Iraque. Ao vivo, na TV britânica, uma vez que a guerra começou, ele abertamente exigia: "Onde estão as armas de destruição em massa?" Ele também argumentava: "O que eu acho interessante, e esta é uma das coisas que eu tento mostrar no filme é como Bush estava tentando fazer com que todos se esquecessem de Bin Laden - porque eles não podem encontrá-lo - e fingir que ele nunca existiu, substituindo-o por Saddam Hussein. Bush não entende que a verdadeira fonte do poder americano não é sua força militar, mas a maneira pela qual pode influenciar a mente das pessoas através da cultura."

Um livro infantil que Spike coescreveu com sua esposa, batizado com o famoso bordão de Mars Blackmon, *Please*, *Baby*, *Please*, *Baby*, *Baby*, *Baby*, *Please*. Spike diz: "Foi ideia da minha esposa fazer o livro e também a de escolher essa frase para o título. Ela era muito astuta e perspicaz. Eu nunca teria pensado em escrever um livro infantil, e a maneira como ele é usado no livro é genial. O livro é realmente baseado em criar os dois filhos, e eles gostam muito do livro e isso me faz sentir bem. Ter filhos mudou minha mentalidade, mas ainda não afetou meu trabalho cinematográfico. Isso é o que eu continuo dizendo a Tonya - eu sei que tenho filhos, mas isso não significa que eu vá fazer filmes infantis. O único dos meus filmes que eles viram é o *Crooklyn*. "

Com Jackson Lee envelhecendo, Tonya começou a agir de acordo com seu desejo de fazer mais trabalhos criativos, já que não queria mais seguir uma carreira de advogada. O livro fazia parte desse processo: "Foi ideia minha e posso dizer que fui eu quem escreveu o livro. Spike estava empolgado e me apoiou, mas o projeto era felizmente meu. De certa forma, acho que as pessoas sempre olhavam para mim como 'a esposa'. A questão é que, depois de um tempo, elas passaram a conhecer a mim e ao meu trabalho, e então não se trata mais de Spike. Eu estava trabalhando na Nickelodeon e convenci-os a fazer um curta-metragem animado do livro. Spike não teve nada a ver com isso além da narração. E eu o estava dirigindo. Spike pode ser muito do contra quando ele assim o deseja. Na primeira vez que Spike leu o livro, ele o destruiu: não se deu conta de que se tratava de um livro infantil e que a ideia era ler aquilo para crianças. Ele estava tão engraçado e errado que tivemos que voltar para regravá-lo, e eu ficava alimentando as falas dele, tentando dar a ele o tom e o ritmo. Depois disso, ele me disse: 'Você não deve alimentar as falas de seus atores.' Eu respondi: 'Eu entendo, mas claramente, querido, você precisava de ajuda."

As habilidades de Spike estavam sendo mais apreciadas por Mary Cam-

pbell em Tisch, onde ele havia recebido recentemente uma promoção. O reitor diz: "Ele chegou aqui um ano e disse: 'Parece que estamos tendo cada vez menos estudantes afro-americanos. O que está acontecendo?' Então, tivemos uma reunião de alunos de pós-graduação e Spike veio e perguntou: 'O que posso fazer para garantir que essa escola continue a ter diversidade?' Todos disseram que precisávamos recrutar alunos nas faculdades historicamente negras. Spike disse: 'Se você fizer isso, eu vou.' E ele foi. E eu pensei, meu Deus, ele está realmente comprometido com este lugar. Se ele estivesse filmando na Califórnia, levaria cinco estudantes com ele para estagiar. Ele estava fazendo todo tipo de coisas. E eu pensei: por que não apenas formalizamos a coisa? Estávamos mudando a cadeira na época e eu havia brincado: 'Por que não lhe dou a cadeira?' E ele dizia: 'Não, ainda não.' Achei que ele estava fazendo o suficiente para ser diretor artístico, então colocamos as coisas em um pedaço de papel e ele concordou. Agora eu fico muito feliz quando pego o telefone e digo, 'Gostaria que você fizesse a introdução para o filme da Showtime que fizemos baseado nas lembranças do 11 de setembro.' Eu comecei a perguntar este tipo de coisa pra ele, já que ele se tornou o diretor artístico do departamento. Certamente, isso me incentivou a encontrar mais coisas para ele fazer. E quanto mais nós expandíamos o seu papel, mais ele fazia pela escola."

Spike também recebeu um diploma honorário da Universidade de Princeton. Seu talento como cineasta também lhe rendeu as maiores honras da Europa. Na França, lhe deram o prêmio Cesar por sua obra, e na Grá-Bretanha recebeu o BAFTA Lifetime Achievement Award das mãos de Sir Richard Attenborough. Como Spike revela, divergências antigas foram revividas, levantadas pelo estimado cavaleiro britânico: "Eu não o conhecia. Não pretendia falar de **Cry Freedom** (1987). Não queria tratar daquilo, ou ver quem estava certo e quem estava errado. Foi ele que tocou no assunto. Sir Richard tinha a sua opinião e disse que Mandela gostava do filme, que tinha sido importante para ajudar a acabar com o apartheid, e eu tinha a minha opinião. Ainda existia um respeito mútuo. Quando você conhece a história verdadeira e vê ela se transformando em outra coisa... É desanimador. É uma palhaçada."

Mars Blackmon também saiu da aposentadoria para produzir um comercial final com Michael Jordan para comemorar a aposentadoria definitiva do astro do basquete. Ao somarmos os prêmios que ele estava recebendo por sua obra, aquele era um momento oportuno para encerrar uma história, mas Spike nunca foi muito de finais seguros e inequívocos...



A ÚLTIMA NOITE

FILIPE FURTADO

e A última noite (The 25th Hour, 2002) é o melhor trabalho de Spike Lee em anos (à possível exceção do excelente monólogo A Huey P. Newton Story, 2011) é porque se trata do seu filme mais sereno até hoje. Curioso que talvez seja justamente isso que acabe por fazer com que ele seja recebido como algo menor. No processo de reduzir alguns de seus excessos, Lee acabou com um filme mais controlado, coerente e bem-resolvido esteticamente, mas também fez um trabalho bem menos chamativo que a maioria de seus filmes anteriores.

Numa das primeiras cenas do filme, vemos Monty Brogan (Edward Norton) caminhando com seu cachorro na rua pela manhã. Sabemos pouco dele (que é traficante, que foi recentemente preso, que salvou o cão algum tempo atrás) e ainda não sabemos o porquê deste dia ser importante para ele, apenas o vemos caminhando e conduzindo o cão. Há algo ali, na forma como Lee capta este momento que diz muito sobre porque **A última noite** é um filme especial, na forma como o diretor consegue passar a atmosfera de uma caminhada pela manhã por uma grande cidade (e de certa forma o objetivo do cineasta neste filme é exatamente este, captar uma atmosfera).

^{1.} Publicado originalmente na revista Contracampo. Disponível online em: http://www.contracampo.com.br/criticas/25hour.htm

Monty Brogan tem que se apresentar na cadeia no dia seguinte, vai cumprir pena de 7 anos por tráfico de drogas. Ele não vê problema nenhum em ser traficante, tirando ter sido pego: tinha um bom apartamento numa região nobre, carro do ano, entrava na casa noturna da moda sem pegar fila. Até mesmo sua bela namorada, ele deve ao que fazia (a conheceu enquanto trabalhava num *playground* no meio da manhá). Em mais de uma oportunidade, Monty ironiza as desculpas que teria para ter entrado no negócio, se tornou-se traficante é porque era um negócio que lhe garantia este padrão de vida. É exatamente isso que o tráfico de drogas é no filme, um negócio atraente.

Nós simpatizamos com Monty em parte porque foi preso depois de ter sido dedurado e muito porque o filme não é só sobre ele, mas sobre como a prisão dele afeta as pessoas à sua volta (vale questionar aqui a decisão de Lee de nunca mostrar Monty vendendo drogas). Não há dúvidas de que Monty é culpado, e para nós pode parecer natural que ele pague indo para a cadeia, mas para aqueles próximos a ele (amigos, namorada, pai), não é assim tão simples. Nisso **A última noite** lembra muito **Faça a coisa certa** (Do the Right Thing, 1989). Como naquele filme, Lee nos lembra de como é impossível fazer realmente a coisa certa para todas as partes, e como a noção de certo é bem menos simples do que gostaríamos que fosse.

Pensemos nos dois melhores amigos de Monty. Frank é corretor de Wall Street, até mais bem-sucedido do que o amigo. O que ele faz dentro da lei é tão diferente assim das atividade de Monty? Frank em certas horas parece se questionar (Monty chega inclusive a confessar que pouco antes de ser preso pensou em se aposentar e entregar o que havia acumulado para Frank aplicar na bolsa). Já Jake (Phillip Seymour Hoffman) é um professor colegial que se sente culpado por se sentir atraído por uma de suas alunas. Quando Monty percebe, ele sugere que Jake espere alguns meses até ela completar 18, sem perceber que o fato de que que estes meses tornariam a situação correta perante a lei, mas não mudariam em nada os sentimentos do amigo.

Impressiona também as similaridades entre o filme de Lee e 'R Xmas (2001), de Abel Ferrara. Nem tanto pelas semelhanças mais superficiais – são filmes sobre traficantes que tratam o assunto sem fazer qualquer julgamento sobre suas atividades –, e mais por conta de algumas opções específicas de ambos os cineastas. Uma aposta em localizar o extraordinário no banal, de construir com grande cuidado o universo em que os personagens estão imersos (e em deixar claro que ele não existe aparte do

nosso) e, especialmente, em como são antes de mais nada filmes que se dedicam a captar um momento específico de Nova York (no caso de '**R Xmas**, a última semana antes do início da administração Giuliani).

Apreender um momento. Uma atmosfera. No fundo, é a isso que Lee se dedica aqui. Não há muita relação direta entre o último dia de liberdade de Monty e o 11 de setembro (apesar de o roteiro lançar algumas menções a ele), mas Lee encontra lugar para o efeito dele no não dito e no espaço, especialmente nas cenas externas. Isto não seria possível se Lee não acreditasse no que pode existir de extraordinário em um homem caminhando com o seu cão. **A última noite** praticamente se abre com uma sequência de créditos criada a partir de uma série de imagens aéreas da cidade, como se a apresentar as intenções do cineasta. A última imagem que vemos é um **close** de Monty pensativo, tanto ele quanto nós colocados na posição de decidir que final preferimos para o filme. Este rosto também parece estar ali para nos lembrar, uma última vez, que todo este momento só existe na medida que reflete nas pessoas que transitam por ele.



COMO FILMAR' PLANOS PERFEITOS'

TATIANA MONASSA

plano perfeito (Inside Man, 2006) é um filme de ação. Ação policial. Ação de assalto. Ação como gênero cinematográfico. Como em Munique, de Steven Spielberg, o que vemos se trata de movimentos de corpos e acontecimentos que se dão para nós como dados da imagem. E esta imagem concentra, em si, todo o poder do filme como avatar do entretenimento e questionamento político amplo e contundente. Com múltiplos personagens e sem estratégias de identificação, a narração de ponto de vista pulverizado de ambos não nos situa num tempo-espaço específico (um dos lados da moeda): sabemos muito porque vemos muito. A imagem nos apresenta falas e ações para com elas montarmos um painel e concluirmos o que quisermos a partir do que constatamos. Atitude política por meio da linguagem.

Dalton Russell é o gênio responsável por uma engenhosidade capaz de movimentar todo um aparato institucional e espetacular (a ação policial com inúmeras viaturas e equipamentos, táticas muito bem estudadas e cartilhas de procedimentos – o imediatamente reconhecível eixo de funcionamento do filme policial hollywoodiano), estremecer as nervuras de uma cultura-nação muito bem assentada e orgulhosa de uma estabilidade buri-

1. Publicado originalmente na revista Contracampo nº 79, abril de 2006.

lada desde o pós-guerra (os EUA e sua "ética" econômica e social – o bastião que se quer absoluto e inabalável) e desaparecer sem deixar vestígios ou fazer grandes estragos. Russell desliza por entre os interstícios de um mundo construído sobre grandes pecados. Sob a superfície do funcionamento político e econômico da "normalidade" jazem atos espúrios em sigilo e sussurros de acordos comprometedores (dirigentes reais dos esquemas da realidade que nos chega) e ele tem a habilidade máxima de se infiltrar, agir de acordo com o que lhe convém e se retirar, de forma totalmente anônima. Do alto da soberania de sua maestria e inteligência, Russell é, ele, sim, inabalável. Paira calmo e soberbo acima do caos que coordena nos menores detalhes. Toda a encenação que ele é capaz de alavancar (seja interna ou externamente ao banco) permanece na órbita de sua existência pessoal.

O impacto de suas ações é como um choque, que reverbera por um tempo para em seguida dissipar-se, enquanto ele, como epicentro, evapora.

Esta força da estratégia, nestas configurações precisas, nos faz pensar no terrorismo, também evocado, paralelamente, pela indumentária dos ladrões e seu jogo psicológico com reféns e policiais. (1) O grande mal de um presente recente e o medo maior de uma sociedade assombrada por um indigerível trauma, ele é assim: exato em ações, mas "imaterial" em efeitos e em pistas. A identidade, esse dado ainda caro aos grandes escalões da política (Arthur Case, Madeleine White e o prefeito são figuras influentes) e à politicagem diária em geral (as disputas de ego entre o capitão Darius e o detetive Frazier), está em processo de apagamento. Podemos no máximo eleger caricaturas que nos permitam qualquer referência (o árabe, o chicano...). E se as novas ações se dão pautadas por este apagamento, não é mais possível, de fato, distinguir culpados de inocentes e talvez não seja mais possível fazer justiça. Porque os culpados estão disseminados entre as pessoas de bem (os ladrões entre os reféns, os criminosos de guerra entre os benfeitores da sociedade) e a vingança não tem mais rosto, já que tudo corre à margem da oficialidade e não deixa rastros. Os diamantes roubados por Russell e seus capangas são remanescências de um outro tempo, perdidos nas franjas da História. Não há registro deles, para além da memória pessoal de Arthur Case. Seu segredo é um tesouro sem dono destinado a comprazer indivíduos brilhantes em usos particulares. Frazier, policial sagaz que não se contenta em seguir as prescrições de sua atividade, poderá enfim se casar e fazer a felicidade da noiva oferecendo-lhe algo com o que ele sempre sonhou. Brinde de Dalton Russell, que identificou no detetive algo além da mediocridade reinante e fez questão de plantar uma semente do "mal": jogar uma pista que fizesse esse "adversário" dividir com ele parte de sua consciência e perceber uma lógica nova de funcionamento no/do mundo.

Seguindo este princípio e trabalhando desde dentro (o código cinematográfico dominante nos seus intercruzamentos com a ideologia americana), Spike Lee arquiteta um filme que, pela crença na imagem, põe em curto-circuito o sistema que interliga a forma fílmica e seu legado socio-histórico. O plano inicial, em que Russell olha para a câmera e se apresenta para o espectador, é um plano sem-tempo, que estabelece o personagem como um *mastermind* inatingível, numa posição absoluta, de controle e poder (o que é reforçado pela retomada destes planos e de sua narração ao final do filme: não obstante todo o estardalhaço, tudo sai perfeitamente do modo "discreto" como foi planejado). (2) Sua voz nos envolve e temos pleno conhecimento de um "parti pris" do crime: "porque eu posso". Este "fantasma invisível", assombroso poder "paralelo" que se estabelece sabese lá de onde, é para nós um conhecido. Cativante personagem principal.

Da mesma forma, o plano de Madeleine e Case conversando no passeio público com a cidade de Nova York ao fundo costura suas intrigas como uma espécie de espinha dorsal da cidade. (3) Por trás de odiosos crimes mais recentes há ainda a marca indelével de um passado: o holocausto. Constantemente relembrado, ele já não tem mais propriamente um lastro histórico, porque a História parece ter se tornado de fato episódica. Mas a informação que Dalton Russell domina está ali para mostrar que mesmo que se acredite que este trauma esteja sedimentado, como um substrato de base da sociedade (afinal os judeus estão na base da economia americana), essa homogeneidade em que apostamos para fazer frente ao inimigo não é um fato premente. Mesmo porque apontar o inimigo não é tão óbvio, nem interna nem externamente. A caça às bruxas pode acabar apontando para nós também – nós e nossos vícios.

Essa desorientação por conta de uma identidade buscada, mas que se esfacela, está magnificamente sintetizada na imagem dos reféns (em sua maioria conhecidos por nós) saindo em disparada do banco – uma massa de corpos cinzas encapuzados (4) –, para serem recebidos a tiros por um grupo de policiais aflitos. Os justiceiros-guardiões da segurança simplesmente não sabem mais como reagir e tentam desesperadamente se agarrar aos velhos ensinamentos, adotando uma postura de indiferenciação total entre possíveis suspeitos. Reflexo do aprendizado de um confronto que, ali,

já não tem mais justificativa. A estratégia policial de invasão do banco, visualizada sobre o mapa da planta do prédio, gera imagens em **fast forward** extremamente violentas, em que a agressividade de uma ação tantas vezes repetida na nossa cultura audiovisual nos salta aos olhos como uma incoerência inexplicável. Afinal, em quem eles estão atirando? Por que metralham um corpo repetidamente em frente a um amontoado de notas de dólar, espalhando sangue? Em seguida, um **close** da caixa de depósito 392, na qual Case guardava seu precioso segredo sem registro, toda suja de vermelho, revela a associação entre a morte e as altas instâncias públicas da qual o banqueiro também faz parte. É novamente a imagem que nos traz pra fora do que ela a princípio poderia sugerir.

Para Spike Lee, é o poder de afirmação da imagem que construirá em bases sólidas o filme. Tanto nestas construções de sentido que se dão graficamente quanto no diálogo com os clichês – a caracterização dos personagens, o ritmo de uma intervenção policial que busca a solução de uma anormalidade no funcionamento da cidade (5 e 6). É surpreendente também a participação da imagem no curso da narrativa: a gaveta metálica com a escuta dos ladrões sempre no centro do quadro, apontando para o alcance insuspeito do seu domínio; os transcrafts que forjam os retratos de Arthur Case e Dalton Russell, dando a medida da imponência destes sujeitos, confrontados através da História em suas práticas; os movimentos de câmera que dão o tom das cenas; os inserts da caixa de depósito 392 ao final do filme, no meio das falas desconfiadas de Frazier, que não aceita o mistério do caso. O plano perfeito afirma a imagem como construção de sentido primeira. À montagem compete dar ritmo e agilidade a uma narrativa vertiginosa, que promove o entretenimento legítimo de uma intriga muito bem-construída.

A visualidade, para uma cultura cujo trauma marcado a ferro e fogo é simbolizado por uma imagem "cinematográfica" de destruição urbana, está no centro de sua relação com o mundo. Quando Dalton Russel questiona o **videogame** do garoto, que transpõe para uma telinha de CG um drama social, ou quando encena a comédia do terror (o espancamento do funcionário do banco por trás do vidro fosco, a falsa execução vista na qualidade pobre da câmera de vídeo), é uma vasta cultura visual que ele está confrontando. Russel sabe que o teatro é sua chave de sucesso e é a partir desta compreensão que elabora o plano perfeito. É o seu poder de impressionar, sua arma. Porque, afinal, é o espetáculo a chave do sucesso.



SUJEITOS' SINGULARES'

TODD MCGOWAN

■ mbora todos os filmes de Lee se concentrem em apegos excessivos, nem todos são explicitamente políticos à maneira de Faça a coisa certa (Do ■the Right Thing, 1989) ou **A hora do show** (Bamboozled, 2000), onde o foco está no racismo e seus efeitos sociais. Muitas vezes, em suas obras menos abertamente políticas, Lee se dedica à paixão de um personagem individual e em como ela produz uma singularidade que não se encaixa na lógica cultural prevalente ou nas definições sociais de identidade. Em qualquer discussão sobre singularidade, é importante começar por distingui-la da individualidade liberal idealizada pela sociedade capitalista. Em contraste com a individualidade, a singularidade marca o deslocamento do sujeito, a sua alienação da ordem social. Enquanto o indivíduo tem várias qualidades que o definem, a singularidade surge quando a personalidade desaparece e uma paixão se manifesta. Nesse sentido, a singularidade não é apenas diferente da individualidade, mas seu oposto. O indivíduo se vê livre de qualquer apego, mas a paixão do sujeito singular o vincula a uma atividade por meio da qual ele obtém prazer. Toda paixão é, de imediato, um apego - ou a um objeto ou a uma atividade. Não há paixão flutuante, o que ajuda a distinguir a singularidade, associada à paixão, da noção típica de individualidade.

Publicado originalmente em Spike Lee. Chicago: University of Illinois, 2014, pp. 17-46. Tradução de Joana Negri.

A filosofia liberal afirma a independência do indivíduo de seu meio. De acordo com essa linha de pensamento, o indivíduo existe, inicialmente, como uma mônada isolada que, posteriormente, estabelece relações sociais. Em seu segundo tratado sobre o governo, John Locke fornece a definição canônica dessa concepção de individualismo. Ele escreve: "Ainda que a terra e todas as criaturas inferiores pertençam em comum a todos os homens, cada um guarda a propriedade de sua própria pessoa; sobre esta ninguém tem qualquer direito, exceto ela"². Para Locke, os indivíduos existem distintamente da ordem social e possuem uma forma de controle sobre si mesmos que os outros carecem. Essa imagem de um autocontrole exclusivo implica o conceito de individualidade nas relações capitalistas de produção. A categoria do indivíduo é a pedra angular da filosofia política liberal.

Ainda que os filmes de Lee, cujo enfoque seja a singularidade, tendam a ser menos explicitamente políticos do que outras obras suas, a singularidade é uma categoria política e fornece a base para toda a capacidade de resistência e mudança revolucionária, porque atesta o que a ordem dominante não pode conter. Ela resiste à interpelação da ideologia através de um apego excessivo que não pode ser incorporado. Mesmo que uma figura de autoridade exija esse apego, o sujeito afirma sua singularidade, na medida em que manifesta mais paixão do que a autoridade demanda; e esse excesso perturba a ordem existente. Em contraste com a individualidade, a singularidade nunca se encaixa, confortavelmente, dentro da ordem dominante.

Nos filmes de Lee, os personagens, muitas vezes, expressam um apego excessivo ao seu ofício, como Jesus Shuttlesworth (Ray Allen), em *Jogada decisiva* (He Got Game, 1998); ou à sua arte, como Bleek Gilliam (Denzel Washington), em *Mais e melhores blues* (Mo' Better Blues, 1990). Em cada caso, o ofício ou arte tem um *status* sublime para o sujeito e supera tudo dentro do mundo diegético. Esses personagens se comprometem excessivamente com o que fazem. Seus apegos excessivos lhes proporcionam prazer e também ao espectador, mas, além disso, libertam os personagens de seus diferentes contextos sociais. Para Lee, o apego apaixonado é a base da emancipação, e é por isso que ele dedica tanto tempo abordando o tema em seus filmes.

A ideia de um apego apaixonado sugere sujeição a uma força externa, ao invés de liberdade, e é exatamente assim que Judith Butler o teoriza. De acordo com Butler, a sujeição a estruturas de poder opera através dos ape-

gos apaixonados daqueles que são submetidos. Como observa em **A vida psíquica do poder**, "não há formação do sujeito sem um apego apaixonado à sujeição." Butler considera esse apego apaixonado como a chave para a força que o poder possui: os sujeitos não simplesmente suportam sua sujeição, mas, na verdade, gostam dela, o que torna ainda mais difícil romper com o domínio do poder. Em muitos dos trabalhos de Lee, no entanto, o apego apaixonado assume um peso político diferente. Em vez de acomodar os sujeitos mais plenamente dentro do domínio das estruturas de poder, ele oferece um caminho para emancipação. O sujeito experimenta o apego apaixonado como um fardo que parece inescapável, mas que o libera das restrições de seu mundo social.

Em suas obras explicitamente políticas, Lee demonstra uma consciência de como o excesso pode unir os sujeitos à sua posição dentro do mundo social da maneira descrita por Butler. Muitas vezes, por exemplo, o apego apaixonado à própria identidade social inclui o ódio a outras identidades. Faça a coisa certa e A hora do show retratam personagens apaixonadamente ligados a sua sujeição a uma identidade social e ao prazer que essa identidade proporciona. Mesmo quando o dono da pizzaria, Sal (Danny Aiello), expressa carinho pela vizinhança negra que abriga seu restaurante, demonstrando gentileza com certos membros de sua clientela, ele recorre à palavra "nigger" diante de uma situação tensa. Esse apego ao racismo, inerente à identidade social de um homem branco americano, se torna evidente em Faça a coisa certa e impede que Sal veja a realidade da dinâmica racial entre seu restaurante e a vizinhança. O apego apaixonado funciona como gatilho para a morte de Radio Raheem (Bill Nunn), nas mãos da polícia da cidade de Nova York, que ocorre porque Sal reage exageradamente às ações de Raheem e Buggin' Out (Giancarlo Esposito). Mas em suas obras menos diretas, Lee mostra o outro lado do apego apaixonado. Aqui, o excesso funciona como a fonte da singularidade do sujeito, e não o que o associa à sua identidade simbólica.

Ao examinar a totalidade da produção cinematográfica de Lee, é como se seus filmes declaradamente políticos estivessem em diálogo com os menos explicitamente políticos. Os primeiros mostram o que acontece quando os sujeitos não conseguem abraçar o excesso de subjetividade presente nos últimos. Um personagem sucumbe à tentação do racismo, por exemplo, quando não consegue desfrutar da excessiva singularidade. O excesso é o caminho para a liberdade, mas leva à prisão dentro da identidade social a partir do momento em que não é possível abraçá-lo completamente.

O sujeito singular, como Lee o descreve em seus filmes, tem, portanto, uma carga política, mesmo quando não embarca em nenhum projeto político. A traição da singularidade o deixa sempre à procura da paixão que se perdeu. O sujeito que trai sua singularidade se torna um indivíduo e se encontra na rede ideológica da identidade.

O apego apaixonado do sujeito o afasta de quaisquer que sejam as exigências da ordem social. A questão, como mostra Lee, não é desafiar certo conjunto de demandas sociais opressivas, mas se agarrar a ele. O excesso é inerente a esse apego e não às normas específicas que ele desafia. O sujeito, imerso em seu apego apaixonado, exprime uma indiferença radical a tais normas que o permite sustentar sua singularidade contra a pressão da ideologia. Embora as normas sociais se sobreponham aos filmes de Lee (e ao longo do tempo), o que não muda, não sendo redutível à temporalidade ou ao contexto histórico, é o próprio apego apaixonado que constitui a singularidade do sujeito.

A singularidade encontra sua expressão máxima, no trabalho de Lee, em Mais e melhores blues, um de seus filmes mais impopulares e rejeitados pela crítica. Aqui, Lee revela como a singularidade se desenvolve a partir de uma paixão excessiva que perturba as relações interpessoais, a ordem social e até mesmo a saúde psíquica do próprio sujeito. Mas, ao mesmo tempo, essa paixão excessiva fornece uma fonte de prazer sublime para ele e o define. A singularidade, como retrata Mais e melhores blues, não existe no interior da pessoa, mas no exterior, em um objeto ou atividade que o sujeito assume. Essa é a maneira crucial através da qual Lee a distingue da individualidade - aquilo que não se encaixa na ordem social (subjetividade) daquilo que se encaixa (identidade simbólica). No caso de Bleek Gilliam, o objeto estimado é o trompete. O filme inteiro foca no instrumento e no apego apaixonado do personagem, que já se torna evidente durante os créditos de abertura. Conforme eles aparecem na tela, a câmera se move ao longo do trompete e inclui um close-up dos lábios de Bleek, os quais o possibilitam tocar e o conectam ao objeto.

Após a sequência de créditos, o filme tem início em 1969, quando Bleek é um jovem praticante de trompete. Crianças da vizinhança vão até a sua janela e o chamam para brincar, mas sua mãe o impede. "Estou cansado do trompete. Eu odeio o trompete," ele diz. Em resposta, ela ordena que ele toque a escala. Vemos um *close-up* da boca de Bleek no trompete, enquanto ele obedece, e então um *raccord* para um Bleek mais velho, tocando em um

clube, ilustra que ele continuou devotado ao instrumento. Lee inclui essa cena da infância de Bleek para desmistificar sua ligação com o trompete. O apego se desenvolveu através de anos de prática e não por conta de uma habilidade inata, sendo algo suportado por ele. O trompete o define e lhe proporciona prazer, mas também lhe traz grande sofrimento. De fato, o sofrimento causado pelo apego ao instrumento leva Bleek a não exigir o mesmo de seu filho, no fim do filme.

A cena final repete a abertura do filme e até o mesmo diálogo, porém, neste caso, Bleek e sua esposa, Indigo (Joie Lee), estão exigindo o estudo do trompete de seu próprio filho Miles (Zakee Howze). O filme enfatiza ainda mais essa repetição, utilizando para interpretar Miles o mesmo ator que, anteriormente, interpretou o jovem Bleek. No entanto, nesta cena, Bleek permite que o filho abandone o trompete e brinque com seus amigos. O personagem reconhece o quanto sofreu por conta de sua ligação com o instrumento e não quer que seu filho passe pelo mesmo. Apesar desse gesto decisivo e de sua representação das consequências danosas, *Mais e melhores blues* sublinha que o apego excessivo é a fonte da singularidade do sujeito e de sua capacidade de obter prazer. A disruptividade dessa singularidade indica a sua posição fora das convenções da ordem social.

Embora o filme termine com a submissão de Bleek às normas sociais, essa submissão não é apresentada como um ideal. Em sua análise intitulada Signifyin(q) the Phallus, sobre o papel simbólico do trompete na obra, Krin Gabbard captura, de forma certeira, a oposição fundamental que o final demonstra. Ele observa: "Apesar de suas declarações públicas de que Mais e melhores blues corrige o mito do artista de jazz condenado, apresentado em Por volta da meia-noite, Spike Lee fez outro filme sobre um músico de jazz autodestrutivo. O herói não é um viciado em drogas ou um alcoólatra, mas alguém que somente pode ser salvo abandonando o jazz. Quando ele renuncia à música, o filme sugere, sua masculinidade é restaurada à medida que ele ascende ao papel de um grande pai."4 Gabbard reconhece que o sujeito excessivamente comprometido com o trompete não pode funcionar no papel de pai. Mas sua interpretação do desfecho do filme como uma salvação não faz jus ao prazer que Bleek desfruta ao tocar o instrumento. Esse prazer destrói sua capacidade de ter relações sociais típicas e de existir dentro das normas sociais vigentes, mas também lhe dá uma singularidade que os outros não possuem. Nesse sentido, o filme de Lee celebra Bleek como músico, mesmo quando mostra o preço de seu comprometimento excessivo.

O filme também chama atenção para esse ponto mais cedo, quando o personagem perde sua habilidade de tocar. Depois que seu amigo e empresário Giant (Spike Lee) se endivida com o corretor de apostas local Petey (Ruben Blades), dois policiais são enviados para espancá-lo. Enquanto o fazem, Bleek intervém e um dos homens, Madlock (Samuel L. Jackson), atinge seu rosto com o trompete. O golpe machuca seus lábios e o deixa incapaz de tocar. Após uma tentativa frustrada de reconciliação um ano depois, Bleek volta para sua ex-amante, Indigo, e implora para que ela o aceite de volta. Depois de alguma resistência, ela concorda e, mais tarde, eles se casam. O timing deste ato é primordial. É somente quando Bleek não pode mais tocar o trompete que ele é capaz de estabelecer um relacionamento com Indigo. Antes da lesão, ele havia se envolvido com Indigo e com Clarke (Cynda Williams), mas recusado a se dedicar a qualquer uma delas. Todavia, sem o seu apego ao trompete, a relação socialmente aceita se torna viável.

Lee ilustra a disruptividade do compromisso excessivo de Bleek com o instrumento no início do filme. Em uma sequência de montagem, Bleek afetuosamente prepara seu trompete antes de tocá-lo. Enquanto ele pratica em seu apartamento, Clarke o interrompe tocando a campainha no andar de baixo. Embora a deixe entrar, ele a censura por se intrometer em seu tempo de estudo. "Eu sei o que quero: minha música. Todo o resto é secundário," diz a ele. Nesse momento, o filme sustenta essa ideia através das imagens. Enquanto conversam, vemos Clarke fora de foco, no primeiro plano à esquerda, e Bleek focado no plano à direita. Aqui, seu fracasso em se relacionar é manifestado através dessa disjunção imagética. Mais tarde, na cena em que fazem sexo, Bleek acaricia o corpo de Clarke com o trompete, de modo que o objeto fica entre eles, até mesmo no momento mais íntimo. Para Bleek, o sexo não pode proporcionar o prazer que ele encontra em seu apego excessivo ao instrumento.

O excesso de Bleek não é contrastado apenas com as mulheres que almejam um relacionamento estável com ele, mas também com todos os outros personagens do filme. Os membros da banda de Bleek - Shadow Henderson (Wesley Snipes), Left Hand Lacey (Giancarlo Esposito), Rhythm Jones (Jeff "Tain" Watts) e Bottom Hammer (Bill Nunn) - adoram tocar, mas integram esse amor a uma vida equilibrada. Por exemplo, Lacey pode ter um caso de amor com Jeanne (Linda Hawkins) que prejudica sua participação na banda; e Shadow, quando forma seu próprio conjunto, após a lesão de Bleek, consegue se apresentar e manter, ao mesmo tempo, um relacionamento com Clarke, o que Bleek era incapaz de fazer. Mas o contraste mais dramático envolve os irmãos Flatbush, Moe (John Turturro) e Josh (Nicholas

Turturro), donos do clube onde ele trabalha.

Enquanto Bleek tem uma singularidade que excede toda forma de cálculo, Moe e Josh se comprometem inteiramente com o mundo da troca. Essa ligação com o dinheiro levou Lee a ser acusado de antissemitismo por representá-los como judeus. Por ser um cineasta de excessos, Lee sempre flerta com representações estereotipadas e esses estereótipos, geralmente, envolvem personagens negros (praticamente os únicos negros que aparecem em O verão de Sam (Summer of Sam, 1999), por exemplo, são saqueadores que se aproveitam de um blecaute). Em Mais e melhores blues, Lee simplesmente assume a imagem clássica do capitalismo fora de controle, quando representa personagens associados ao puro dinheiro e à destruição da singularidade como judeus. O problema não está no papel que Moe e Josh desempenham no filme, mas na associação estereotipada do judaísmo com a lógica pura do capitalismo. A função de Moe e Josh, em Mais e melhores blues, é representar a lógica do cálculo, na qual cada singularidade aparente pode ser reduzida a uma quantidade permutável com outras quantidades; e o filme adota claramente uma atitude crítica em relação a essa redução.

A primeira cena envolvendo Moe e Josh surge completamente fora de contexto e não os apresenta como os donos do clube onde Bleek e seu grupo se apresentam. Em vez disso, ela funciona como contraponto temático à singularidade de Bleek. Lee prepara a aparição dos irmãos com duas cenas que revelam o excesso de Bleek, demonstrando a que esse excesso se opõe. Na primeira, vemos Clarke e Bleek em uma cena romântica que finaliza quando ela morde o lábio do personagem. Embora tenha sido um gesto brincalhão e até mesmo sexual da parte de Clarke, Bleek fica furioso porque isso ameaça sua habilidade de tocar o trompete, o que significa mais para ele do que seu relacionamento com ela. A cena termina com um *close-up* de seus lábios no espelho, o que eleva o excessivo comprometimento do personagem com a música para fora do ambiente, o representando em seu isolamento.

Depois que Clarke ameaça a singularidade de Bleek, o filme corta para Giant apostando em jogos de beisebol com seu corretor Petey. Isso representa outra descrição da singularidade e um afastamento dela ao mesmo tempo. A dependência de Giant ao jogo se compara ao compromisso de Bleek com o trompete. Ambos perseguem excessivamente suas paixões, sem levar em conta os danos que podem causar a si mesmos ou aos outros é isso que dá valor à paixão. Mas a paixão de Giant é totalmente diferente

da de Bleek. O problema não está em Giant buscar uma atividade ilegal, enquanto Bleek se envolve em uma legal - jogar com um corretor **versus** tocar o trompete. A paixão de Giant tem como meta o acúmulo de dinheiro. Ele a subordina a um cálculo monetário, o que Bleek, precisamente, se recusa a fazer. Ele não atende às demandas por um tipo de música mais popular ou usa seu trompete como veículo para ganhar dinheiro. Ele é pago para tocá-lo, mas o pagamento continua a ser secundário ao instrumento, enquanto, para Giant, ganhar dinheiro com o jogo é fundamental.

Após a cena com Giant e o corretor de apostas, o filme corta para a primeira aparição dos irmãos Flatbush. Em seu escritório, Josh está sentado, diante da tela do computador, calculando suas finanças, enquanto Moe está ao seu lado. Aqui, a singularidade que Bleek demonstra e que Giant comunga desaparece completamente. Mais do que Giant, os irmãos Flatbush se dedicam de forma plena aos números e a fazer dinheiro. Durante toda a cena, os irmãos oferecem um panegírico, não ao dinheiro, mas aos números, e a cena termina com Moe dizendo: "Os números nunca mentem." Os números dominam o pensamento de Moe e Josh porque permitem que ambos fujam e incorporem a singularidade de Bleek. Por meio das cenas que antecedem esse momento, o filme retrata um afastamento gradual dessa excessiva singularidade que a proclamação de Moe pontua.

O papel que os números desempenham, em Mais e melhores blues, é central para o significado filosófico do filme e o aproxima do tratado magistral de Alain Badiou, Number and Numbers. Badiou atesta a predominância contemporânea do número, o que ele associa à aceitação inquestionável do capitalismo como um sistema socioeconômico aparentemente natural. "Em nossa situação, a do Capital, o reinado do número é, portanto, o reino da escravidão impensada da própria numericidade. O número, que subjaz a tudo de valor, é, na verdade, uma proscrição contra qualquer pensamento do próprio número. O número opera naquele ponto obscuro onde a situação constitui sua lei; obscuro por ser, ao mesmo tempo, soberano e subtraído de todo pensamento, e até mesmo de toda investigação que se orienta em direção a alguma verdade,"5 afirma. Quando mergulhamos nos números, abandonamos a verdade e a singularidade. A singularidade exige um excesso e o número produz um mundo em que tudo se encaixa e sucumbe a um cálculo preestabelecido. O capitalismo pode ser conducente à individualidade, mas é absolutamente antitético à descoberta da singularidade. Moe e Josh Flatbush oferecem ao espectador uma visão de nossa situação contemporânea, enquanto Bleek representa a possibilidade de uma alternativa excessiva.

No entanto, Moe e Josh Flatbush têm sua própria forma de excesso: eles se dedicam demasiadamente ao regime do cálculo. Eles são escravos desmedidos dos números. Mas essa forma de excesso, como a do especulador selvagem no mercado de ações, surge a partir de um recuo do excesso de singularidade do sujeito. É semelhante ao excesso encontrado no racismo, na medida em que homogeneíza o sujeito em uma identidade social, ao invés de distingui-lo em sua singularidade. Com os irmãos Flatbush, Lee revela como a devoção excessiva a uma identidade social exclusiva resulta da negação do excesso associado à singularidade. Ninguém escapa do excesso, mas sua determinação política se transforma.

A cena que segue a introdução de Moe e Josh aprofunda o contraste entre singularidade e pertencimento a uma identidade social. Bleek volta para casa ao encontro de Indigo, que o repreende por se atrasar e o questiona: "Bleek, o que você faria se você não pudesse mais tocar?" Bleek responde: "Provavelmente me encolheria em um canto e morreria." Ele, então, sopra em seu bocal e acrescenta: "Eu provavelmente tocaria em meu próprio funeral." Aqui, o filme deixa claro que o trompete não somente dá a Bleek uma singularidade que se opõe aos outros personagens do filme, mas uma razão para viver. Sem o prazer que o trompete proporciona, a vida seria completamente vazia para ele. Embora tocar seja uma atividade como outra qualquer, Bleek a investe de uma importância sublime que possibilita a criação de algo valoroso para ele.

Em seu Seminário, livro VII, intitulado A Ética da Psicanálise, Jacques Lacan altera a famosa definição de sublimação de Sigmund Freud como descarga de um impulso libidinal por meio de um ato não libidinal. Para Lacan, a sublimação ocorre no cerne da pulsão e produz o apego apaixonado do sujeito a um objeto. Através da sublimação, um objeto comum, como um trompete, fica carregado de uma força libidinal que o permite funcionar como fonte de paixão do sujeito. Ou, como diz Lacan, "A fórmula mais geral que posso lhe dar de sublimação é a seguinte: ela eleva um objeto... à dignidade da Coisa."6 A sublimação nos permite desfrutar de um objeto cotidiano como se este fosse transcendente. Isso é o que ocorre com Bleek, diferentemente dos irmãos Flatbush. Enquanto eles tratam todos os objetos como números intercambiáveis, Bleek separa um objeto e o transforma em sua coisa, através de um ato de sublimação. Ele pode, assim, desfrutá-lo de uma maneira que os outros não podem. O filme de Lee é tanto uma celebração dessa paixão quanto uma representação de suas consequências sociais e psíquicas.

Ninguém diria que *Mais e melhores blues* é a obra-prima de Lee. Entretanto, mais do que qualquer um de seus trabalhos, ele fornece a matriz mais clara de seu projeto de cinema. Nesse filme, Lee contrasta o excesso com o domínio do cálculo e explicita a paixão que o excesso proporciona sem obscurecer o caos e a destruição que ele causa. Os *close-ups* dos lábios de Bleek, enquanto ele toca, e os *travellings* lentos ao longo do trompete destacam a sublimidade do objeto e seu papel como fonte de valor para o personagem. O trompete, porém, também é a arma usada contra ele que o torna incapaz de tocar novamente. Nossa excessiva singularidade é sempre tênue e tende a se enfraquecer. Mas é apenas no ato de aderir a esse excesso que podemos encontrar a sublimidade que nos permite escapar da opressão do nosso meio.

Embora o início de Mais e melhores blues ofereça o exemplo principal da singularidade no cinema de Lee, o filme Elas me odeiam, mas me querem (She Hate Me, 2004) demonstra, mais claramente, as consequências políticas e socioeconômicas de sua rejeição. O filme relata a queda do executivo farmacêutico Jack Armstrong (Anthony Mackie), que decide informar as autoridades sobre irregularidades em sua empresa Progeia, que é liderada pelo corrupto Leland Powell (Woody Harrelson). Embora Leland e Margo (Ellen Barkin), outra executiva da empresa, tentem convencer Jack de que ele pertence a sua "família", o personagem se torna um denunciante, após testemunhar o suicídio de um pesquisador - seu amigo Dr. Herman Schiller (David Bennent) - e funcionários retalhando registros no escritório, durante a noite. A disposição de Jack de se desligar da organização e tomar uma posição contra ela não lhe rende elogios, mas suspeitas e inimizades. A empresa se volta contra ele e começa a investigar suas ações, enquanto as autoridades o veem como o principal suspeito do escândalo (resultados falsificados no teste de um novo medicamento anti-AIDS). Ao ser colocado na lista negra por Leland e por se tornar, mais tarde, objeto de investigação pública, Jack passa a ter dificuldades para arranjar emprego e as autoridades congelam seus bens. Seu ato singular de desafiar sua situação na Progeia e apontar a corrupção existente o deixa isolado e sem recursos.

Por conseguinte, Jack aceita a oferta de sua ex-noiva Fatima (Kerry Washington) e sua namorada Alex (Diana Ramirez) para engravidá-las, a fim de que possam ter filhos. Embora Jack não queira se vender dessa maneira, a reação a sua denúncia o deixa em uma posição vulnerável e sem opções atraentes. Rapidamente, Jack e Fátima estabelecem um esquema que

atende lésbicas que desejam ter filhos, dispensando processos de adoção ou bancos de esperma. Boa parte do filme reconta as interações sexuais de Jack com as mulheres. Durante essas interações, Jack claramente se diverte, mas também está fazendo sexo simplesmente por dinheiro. Em contraste com a séria abertura do filme, que lida com o suicídio e a má conduta executiva, as longas sequências que retratam Jack com as várias mulheres são cômicas. Depois de uma noite de sexo, por exemplo, Lee mostra uma sequência animada dos espermatozoides de Jack, estampados com o seu rosto, nadando em direção a um óvulo com o rosto da mulher. Mas o arranjo é muito lucrativo para Jack. Ele ganha dez mil dólares por cada gravidez e o número de mulheres dispostas a fazer negócio o permite sustentar seu estilo de vida anterior.

Grande parte da reação crítica negativa a *Elas me odeiam, mas me querem*, sem dúvida, deriva do tom desigual presente nas sequências que envolvem a empresa farmacêutica e naquelas que envolvem o negócio de gravidez de Jack. Tal como acontece com outros filmes de Spike Lee, a obra parece sofrer de incoerência. Mas, aqui, o contraste elucida uma ideia específica sobre a singularidade. Quando ninguém apoia Jack por assumir uma postura singular e confrontar sua empresa, ele se transforma em uma mercadoria. Considerando que *Mais e melhores blues* opõe a singularidade de Bleek com os números homogêneos dos irmãos Flatbush, o contraste, nessa situação, se manifesta em um personagem individual. O fracasso dos outros personagens em reconhecer a singularidade de Jack o leva diretamente a abandoná-la, através de um esquema de prostituição retratado criticamente pelo filme. Lee sugere que nosso investimento psíquico no capitalismo e sua demanda por uma forma de prostituição universalizada (a venda do tempo) surge através do ato de recusa da singularidade.

A singularidade deixa alguém como Jack do lado de fora. O sujeito singular trai a comunidade ou até mesmo a família que a aceitaria, mas essa traição contém a essência de sua singularidade. No final do filme, antes de uma audiência no Congresso, Jack reafirma seu compromisso com a singularidade, mesmo que isso resulte em uma acusação de desprezo. Ao comitê, ele proclama: "Eu sou Frank Wills." Nesse ato, ele se identifica com o guarda de Watergate, Frank Wills (Chiwetel Ejiofor), que parou o assalto e mudou o curso da nação. Como Jack, Wills recebeu punição por seu ato, ao invés de elogios. E enquanto o pai de Jack, Geronimo (Jim Brown), explica a história de Frank Wills para ele, o filme corta para uma cena imaginária que ilumina a diferença entre os que perpetuam crimes e aqueles que os denunciam.

Nessa cena, vários carros cercam Wills, na garagem de Watergate, e homens com armas saltam de cada automóvel. Ainda que Wills tenha sido o segurança que relatou a invasão, ele se encontra sob ataque. Cada homem se identifica - John Dean, John Erlichman, H. R. Haldeman, G. Gordon Liddy, Jeb Stuart Magruder e o próprio Richard Nixon - e anuncia o sucesso social e financeiro que alcançou, apesar de seu envolvimento nos crimes de Watergate. Até mesmo Oliver North surge em um jipe, o que provoca uma celebração selvagem com os homens atirando suas armas pelo ar. Eles pertencem ao coletivo e este os protege. Mas o coletivo descarta Wills, porque ele insiste em violar seu pacto de repressão de toda singularidade.

Ao se identificar com Frank Wills e outros denunciantes, Jack retorna da autocomodificação do negócio da gravidez e recupera a singularidade que havia abandonado. Ele também sinaliza como um vínculo, que não envolve nenhuma exclusão constitutiva (como os laços sociais), pode se desenvolver entre indivíduos singulares. Através dessa trajetória, *Elas me odeiam*, *mas me querem* detalha, exatamente, o que está em jogo em nossa relação com a excessiva singularidade. Se não conseguimos abraçá-la, nosso excesso não desaparece simplesmente. Em vez disso, ele se manifesta, mais frequentemente, hoje em dia, em nosso apego ao dinheiro. Os créditos de abertura, projetados sobre *close-ups* de várias denominações da moeda americana, realçam ainda mais esse ponto. A transformação do dinheiro em um objeto fetichista (que é o que ocorre durante a sequência de créditos) é resultado do abandono de uma excessiva singularidade que sempre perturba a ordem social na qual existe.

A singularidade excessiva é a preocupação primordial do cinema de Lee e ela importa porque é o ponto de onde toda a crítica da ideologia emana. Sem singularidade, há apenas o funcionamento cego da estrutura social. Os grandes males sociais, diagnosticados por Lee, surgem através da repressão desse excesso singular, e é por isso que o cineasta se ocupa com o mesmo desde sua primeira obra. É ela que prepara o cenário para tudo o que se segue, mostrando como o excesso funciona como fonte de prazer e de desejo. A personagem principal e protagonista de *Ela quer tudo* (She's Gotta Have It, 1986), Nola Darling, se recusa a aceitar as exigências de monogamia que a cultura e seus três namorados tentam impor a ela. Seu prazer excessivo se manifesta através de três parceiros muito diferentes – todos sabem da existência um do outro. Ao invés de esconder seu prazer não monogâmico, Nola o alardea e o primeiro filme de Lee a celebra por isso. Sua rejeição às restrições culturais e aceitação de seu próprio prazer

fazem dela um sujeito singular, que desperta o desejo dos outros personagens e do espectador.

Depois de alguns planos externos da cidade de Nova York, *Ela quer tudo* abre com um longo plano de Nola dormindo em seu apartamento. Quando ela acorda e sai debaixo dos cobertores, a câmera lentamente segue em sua direção. Nola, então, inicia uma fala direta com a câmera sobre seu amor pelo sexo. O plano de Nola na cama e sua confissão estruturam o filme, cujo desfecho retorna para a mesma imagem da personagem na cama. Todos os eventos que ocorrem entre essas duas imagens são em resposta à intensidade da paixão de Nola e à singularidade que essa paixão anuncia.

Embora o filme careça de desenvolvimento narrativo, ele mostra três homens e três mulheres reagindo a Nola. Os três homens tentam eliminar o prazer sexual de Nola e estimulá-la a um relacionamento monogâmico com eles. Como o filme retrata, os homens só existem em relação à Nola: não vemos nada sobre suas vidas, além de como eles a veem. Mesmo quando aparecem no filme sem Nola, é sobre ela que eles falam diretamente à câmera.

As mulheres na vida de Nola têm um papel menos expressivo no filme, mas se relacionam com ela de maneira semelhante. Opala Gilstrap (Raye Dowell) tenta seduzi-la em um relacionamento lésbico ao qual Nola resiste. Sua ex-colega de quarto, Clorinda Bradford (Joie Lee), se muda, porque não pode conviver com suas múltiplas relações sexuais. A Dra. Jamison (S. Epatha Merkerson) tenta tratar o vício de Nola por sexo, embora ela abandone o tratamento depois de apenas uma sessão. Assim como os homens, as três mulheres descobrem que a sexualidade de Nola as perturba e as obriga ou a fugir ou a conduzi-la de forma mais aceitável. Todas falham em seus esforços, mas o foco do filme são os fracassos mais evidentes dos homens.

Os críticos repreenderam Lee pela representação de Nola e pelo fato de a vermos sob as lentes das fantasias masculinas. William A. Harris oferece uma declaração representativa dessa posição: "Nola é, na verdade, uma mulher em um traje de homem, uma persona construída do ponto de vista masculino." Na mesma linha, Norman Denzin acrescenta: "Nola desperta fantasias sexuais masculinas masoquistas e insaciáveis... Ela é definida exclusivamente por sua sexualidade, que está enraizada em seu corpo, mas determinada em termos masculinos e heterossexuais." Nola existe como uma ameaça e não como uma parceira em potencial. Mas essa é, precisamente, a questão de Lee, e o filme recrimina os homens por não

aceitarem a singularidade de Nola, ao invés de a acusarem por provocá-los sem satisfazê-los. Embora apareça inserida em fantasias masculinas ao longo do filme, ela sempre excede esse domínio, perturbando o poder da fantasia, ao tornar sua singularidade significativa para os homens.

O fracasso dos três amantes em aceitar Nola em seus próprios termos marca a disruptividade de sua singularidade. Cada um deles poderia conduzir um relacionamento com ela, se Nola se encaixasse facilmente em suas definições de identidade feminina. Mas sua singularidade excessiva torna impossível qualquer relacionamento. Lee revela essa singularidade através das tentativas frustradas de contê-la. Vemos como a subjetividade de Nola perturba Jamie Overstreet (Tommy Redmond Hicks), Greer Childs (John Canada Terrell) e Mars Blackmon (Spike Lee). Cada homem proclama sua devoção a Nola e, ao mesmo tempo, sua incapacidade de suportar a sexualidade da personagem. Depois de tentar ligar para Nola, enquanto ela está fazendo sexo com Mars, Jamie declara: "Nola me machucou até a alma, mas ela tem que ter tudo." Nesse ponto, Jamie fala por todos os três amantes. A singularidade de Nola os leva a persegui-la, mas também os impede de possuí-la.

O contraste entre a singularidade de Nola e seus três amantes fica evidente quando ela os convida para o jantar de Ação de Graças em seu apartamento. Lee mostra cada homem tentando impressioná-la para ganhar vantagem sobre os outros dois, contrastando com Nola que não se esforça para atraí-los. Lee ilustra esse contraste, formalmente, durante o jantar. Ele alterna entre planos da perspectiva de Nola, que mostra os três homens sentados à mesa, e planos da personagem sozinha na cabeceira. Enquanto os homens quase sempre aparecem como um grupo na cena, Nola é isolada. E embora esteja na mesa com eles, ela existe em seu próprio mundo. Os três homens têm suas respectivas idiossincrasias, mas lhes falta a singularidade de Nola, o que leva Lee a filmá-los dessa maneira.

O filme atinge um ponto crítico quando Jamie, o amante privilegiado de Nola, não pode mais suportar sua recusa em se comprometer com um relacionamento monogâmico. Ele começa, então, a se relacionar com outra pessoa. Quando Nola o telefona, pedindo para vê-lo, ele vai ao seu apartamento e a estupra. Jamie estupra Nola por trás, enquanto ela está inclinada para frente. Lee filma a sequência da perspectiva do rosto de Nola, de modo que vemos o seu olhar e sua repulsa ao comportamento do homem que ama. Imediatamente após o estupro, o filme corta para uma imagem

que Nola pintou na parede de seu apartamento, semelhante ao quadro **0** grito, de Edvard Munch, sugerindo o horror do que aconteceu.

Posteriormente, no entanto, Nola continua desejando Jamie e chama o incidente de "quase estupro" ao invés de um estupro real, o que levou intérpretes feministas a criticarem Lee por negligenciar a violência contra as mulheres. O caso mais proeminente é de bell hooks, que afirma que essa cena promove a ideia de que "o estupro é um meio eficaz de controle patriarcal" e "sugere às mulheres negras e a todas as outras que ser sexualmente assertiva levará à rejeição e punição." Embora o próprio Lee tenha aceitado algumas das críticas (alegando em uma entrevista com George Khoury: "A única coisa que eu gostaria de refazer é a cena de estupro em Ela quer tudo" (), a cena, na verdade, revela o estupro ocorrendo como resposta ao fracasso do controle patriarcal e não como "meio de controle patriarcal." Jamie violenta Nola porque ele não pode reduzir sua singularidade ao papel prescrito que imagina para ela; e a representação da cena de estupro, por Lee, destaca seu sentimento de fracasso.

Enquanto estupra Nola, Jamie exige que ela declare sua sexualidade como objeto de posse dele. Ele pergunta - e esta pergunta fornece o título para o ensaio de hooks sobre o filme - "De quem é essa buceta?" Nola, finalmente, responde: "Sua." Para hooks, isso caracteriza uma sujeição ao poder patriarcal, mas o filme mostra que a questão em si não emerge da força de Jamie, mas de sua completa fraqueza em face da singularidade de Nola. A pergunta e a resposta impostas são uma tentativa de conter essa singularidade, mas atestam o poder da mesma e não o do patriarcado. Ainda que Nola volte para Jamie após o ocorrido, abandonando seus outros amantes, o modo como ela o faz revela como o poder patriarcal permanece completamente impotente em relação à personagem. Ela diz que irá se dedicar a ele, mas, ao mesmo tempo, se comprometerá com o celibato.

Quando Jamie finalmente a possui, ela abandona a sexualidade que ele deseja nela. Então, no epílogo do filme, Nola se dirige à câmera, dizendo que logo desistiu de Jamie e do celibato. Embora não chame a polícia ou se recuse a ver Jamie imediatamente após o estupro, ela confessa a incapacidade do ex-amante de domesticar a singularidade de sua subjetividade. Lee inclui a sequência do estupro não para punir Nola por sua sexualidade, mas para revelar a inaptidão até mesmo do homem compreensivo - Jamie parece muito mais simpático que Greer ou Mars - de lidar com o trauma da singularidade, especialmente quando manifesto na sexualidade femini-

na. A singularidade é traumática, na medida em que não se enquadra nas formas de identidade social com as quais normalmente interagimos. Isso desestabiliza nossas respostas convencionais, assim como Nola desestabiliza a demanda convencional por um parceiro monogâmico.

Embora não possamos ir tão longe a ponto de afirmar que *Ela quer tudo* é um filme feminista, é seguro dizer que ele funciona como uma crítica as relações sexuais patriarcais, revelando a impotência do patriarcado, quando confrontado com a singularidade de uma mulher. Nesse filme, Lee vincula a exploração da singularidade a um projeto político. Nós vemos as lacunas da dominação patriarcal, quando testemunhamos a singularidade de Nola. Esta última detém a chave para o confronto com a primeira, embora essa singularidade não perturbe simplesmente os personagens masculinos do filme. Lee demonstra o quanto isso é perturbador para um personagem lésbico (o que sinaliza sua recusa em romantizar o caso lésbico) e também para intérpretes feministas, como evidenciado pela reação de várias delas ao filme.

A singularidade do prazer excessivo de Nola não incomoda apenas os personagens da diegese fílmica, mas também os críticos. Karen Hoffman lamenta a incapacidade de Nola de assumir uma identidade social clara e de jogar luz sobre seu modo de obter prazer. Hoffman escreve: "A personagem Nola parece indefinida. Pode ser verdade que ela queira tudo, mas nunca está claro quem ela é, o que quer exatamente, ou como quer." Tal queixa sobre a caracterização de Nola distingue o que se destaca nela - sua incapacidade de ocupar plenamente qualquer identidade -, mas não reconhece que essa é a chave para sua singularidade enquanto figura. A possibilidade de definição e clareza da identidade do sujeito implica uma existência dentro dos limites da estrutura social e a eliminação de sua singularidade. A natureza "indefinida" do caráter de Nola atesta seu status singular e não seu fracasso como ícone feminista.

Ainda que *Ela quer tudo* não detalhe nada além de falhas no relacionamento de Nola com outras pessoas, estas são instrutivas. Nenhum dos homens do filme pode ter um relacionamento com Nola, pois nenhum é capaz de aceitar sua singularidade. Mas essa singularidade é simultaneamente o que os atrai. Deste modo, eles não podem acatar o trauma de seu próprio desejo. O filme expõe essa incapacidade não apenas para denunciar a reação masculina a Nola (embora isso seja muito claro) e destacar o seu excesso, mas também para sugerir que se deve abraçar esse excesso

sem tentar diminui-lo. Embora o estupro de Jamie seja o retrocesso mais chocante da singularidade de Nola, até mesmo Nola tenta se distanciar dela quando volta para Jamie e embarca em um projeto de monogamia. Se a singularidade é inextricável da nossa paixão, abandoná-la, então, por causa do reconhecimento social ou de um apego romântico é impensável, razão pela qual Nola descarta sua tentativa monogâmica ao final do filme. Podemos perder nossa singularidade, em meio às exigências sociais e identidades que assumimos, e isso permitirá nos encaixar. Mas o custo será nossa capacidade de paixão, que deriva de nosso fracasso em incorporar as identidades sociais ofertadas ao invés de nossa capacidade de nos integrar a elas.

Após Nola Darling, Lee representou outras formas de prazer excessivo, incluindo a ligação de Jesus Shuttlesworth (Ray Allen) com o basquete, em *Jogada decisiva* (He Got Game, 1998). Assim como Bleek e Nola, o excesso prejudica a capacidade do personagem de interagir com os outros e, por vezes, atrapalha o seu próprio interesse. No entanto, Lee mostra que o excesso define a singularidade de cada personagem. Sem ele, não haveria personagem algum.

A singularidade do herói de Joqada decisiva deriva diretamente de sua habilidade de jogar basquete. Embora o filme apresente o basquete como uma atividade que une todos os tipos de americanos, Jesus Shuttlesworth se destaca da multidão por sua competência insuperável, que se sobressai em todos os aspectos. A sequência de crédito de abertura do filme expressa a universalidade do jogo, através de uma montagem de pessoas de todas as raças jogando basquete em vários ambientes, desde o parquinho do centro da cidade até o quintal do interior. Enquanto a montagem visual continua, a faixa de áudio utiliza a música quintessencialmente americana do compositor Aaron Copland. Como Krin Gabbard aponta, em seu ensaio sobre o uso da música no filme, "Spike Lee faz uma declaração poderosa, combinando imagens de jovens negros jogando basquete com música escrita por um compositor de tradição clássica, considerado por muitos como o mais americano de todos."12 A música de Copland, que fornece a maior parte da trilha sonora do filme, mostra a mesma universalidade do basquete em um contexto americano. Lee escolhe, na introdução, imagens de cenários urbanos e rurais, de pessoas brancas e negras, em uma tentativa de representar um fio comum que una essas regiões e grupos díspares, tal como a música de Copland. Como efeito, as imagens e a música de abertura se encaixam perfeitamente.

Em certo sentido, *Jogada decisiva* funciona como uma celebração do prazer do basquete. Tanto os jogadores comuns quanto os astros são capazes de se divertir com ele de uma forma que, normalmente, não conseguiriam. Mesmo sendo apenas um jogo, ele adquire um *status* sublime no filme, e Lee não é crítico quanto a isso. Ele não recrimina os Estados Unidos por dedicarem tanta atenção ao basquete, enquanto pessoas morrem de fome ou o país luta guerras desnecessárias. O filme não é uma crítica política da sublimidade do basquete para aqueles que o amam, mas uma profunda aceitação dessa sublimidade, apesar do reconhecimento de suas consequências sociais e psíquicas. Como uma atividade sublime, ela tem a capacidade de unir as pessoas e dar às suas vidas um propósito que, de outra forma, elas não teriam.

Mas o foco de Joqada decisiva não é tanto a universalidade do basquete como uma atividade. Tal como seu nome sugere, Jesus Shuttlesworth não é um personagem comum. Apesar de descobrirmos no meio do filme que seu pai o batizou por conta do jogador de basquete Earl Monroe (apelidado de "Jesus"), e não por causa de Cristo, o elo entre Jesus Shuttlesworth e a salvação é onipresente em toda a história. Sua habilidade superior no basquete é evidente durante as sequências narrativas do filme, mas a percepção do espectador de seu talento sobrenatural se torna plenamente afirmada através da fala direta à câmera de uma série de treinadores de basquete, jogadores e autoridades. Lee usa figuras da vida real em fala direta para dar peso às suas declarações e convencer o espectador da grandeza de Jesus de um modo que nenhuma infinidade de sequências de basquete poderia fazer. Jesus tem o endosso de grandes treinadores e jogadores, bem como o da emissora mais reconhecida do basquete universitário da época, Dick Vitale. A maneira como essas figuras distribuem seus elogios se soma a esse excesso: a fala direta para a câmera viola a convenção do cinema narrativo e revela a ênfase que Lee coloca na própria forma. Esses encômios criam uma aura em torno de Jesus que o destaca de todos os outros personagens do filme. Ele é um personagem do excesso: sua habilidade no basquete e seu amor pelo jogo lhe conferem uma singularidade que não é aparente em mais ninguém. A singularidade do sujeito, para Lee, é produto de alguma forma de excesso que, no caso de Jesus Shuttlesworth, provém de sua associação com o basquete.

O filme deixa claro que a habilidade singular de Jesus é resultado do treinamento excessivo ao qual Jake o submete quando jovem. Esse excesso tem início antes mesmo de seu nascimento, quando Jake decide nomear o

filho em homenagem a Earl Monroe, um jogador de basquete do New York Knicks, conhecido como "Jesus" por seu incrível talento. Depois de nascer, o filho de Jake passa por uma educação intensiva de basquete. *Jogada decisiva* mostra Jake treinando com Jesus, na quadra local à noite, e vemos Jake ir tão longe a ponto de repreendê-lo por sua delicadeza como jogador, empurrando o filho ao chão durante a prática.

Apesar da celebração ao basquete, que ocorre em Joqada decisiva, Lee também mostra como Jesus sofre por seu apego excessivo ao jogo. Esse sofrimento ligado ao basquete é o desfecho do filme, dedicado a celebrar o jogo e sua arte. Lee conclui o filme com uma virada para a fantasia. Embora tenha sido filmado de forma mais realista e com menos floreios formais do que a maioria dos trabalhos de Lee, um momento fantasmático acontece na cena final que parece sinalizar uma reconciliação entre o pai Jake e o filho Jesus. De volta à quadra de basquete da prisão, onde ele repetidamente faz cestas, Jake ultrapassa o limite permitido, levando um guarda a avisá-lo para retornar. Ele ignora o aviso e, inicialmente, parece que o guarda irá atirar nele. Mas, então, Jake joga a bola de basquete acima do muro da prisão. Jesus, que está jogando sozinho no ginásio da Big State University, vê a bola de basquete que seu pai jogou aparecer magicamente em sua quadra. A bola une duplamente pai e filho: é o objeto privilegiado que ambos têm em comum, e o pai repete, aqui, o ato anterior do filho, que arremessou a bola da quadra do parque, cansado da enorme pressão paterna para se destacar.

A aparição impossível da bola na quadra da Big State leva o espectador a acreditar na possibilidade de reconciliação, mesmo diante do irreparável (o papel de Jake na morte da mãe de Jesus). Essa é a interpretação antecipada por Krin Gabbard: "O filme é muito mais sobre a reconciliação edipiana entre pai e filho do que sobre a ascensão de um jovem ao sucesso no atletismo profissional" A sensação de Gabbard de que a preocupação principal do filme é a relação entre pai e filho é perspicaz, mas essa relação é indissociável do comprometimento compartilhado por eles com o basquete. A reconciliação entre ambos vem de uma compreensão comungada do sofrimento que o apego ao basquete lhes impõe.

O ato de Jesus de jogar a bola para longe da quadra, no céu noturno, não expressa uma rejeição ao basquete como tal. Embora não vejamos a sua infância para além desse ponto, podemos presumir, com segurança, que ele continuou a jogar basquete no caminho estabelecido por seu pai. Esse

treinamento faz dele o melhor jogador do ensino médio no país, durante o tempo presente no filme. Ao se desfazer da bola de basquete, Jesus indica que o peso da entrega excessiva de seu pai ao jogo e ao desempenho do filho o sobrecarrega. O ato até mesmo sugere a possibilidade de que Jesus considera um fardo a sua própria devoção ao jogo. Ao longo do filme, vemos o personagem se divertir jogando basquete, mas igualmente testemunhamos o quão sacrificante é essa paixão, não apenas em termos de treinamento, mas também no que se refere aos efeitos que causa em todos os relacionamentos de sua vida. O preço do compromisso com o basquete se torna totalmente visível no *flashback* que Jesus tem da noite em que atirou a bola para longe da quadra.

Até esse ponto, o espectador sabe que Jake está cumprindo uma longa sentença de prisão por homicídio, mas desconhece os fatos que cercam o assassinato. O *flashback*, que ocorre no final do filme, mostra o quanto Jake e Jesus perderam por causa de sua excessiva paixão pelo basquete. O conflito entre pai e filho, que aconteceu durante o jogo, continua quando eles entram para jantar. Durante o confronto que se segue, Jake novamente empurra Jesus, levando sua mãe Martha (Lonette McKee) a intervir. Quando ela tenta conter a agressividade de Jake em relação ao filho, este a afasta e sua cabeça bate no balcão. Ela cai no chão e imediatamente fica claro que o golpe a mata. Nesse momento, também está claro que o apego excessivo de Jake ao basquete - seu desejo de ver o filho se tornar um grande jogador - produz esse resultado.

O preço do excesso no filme é alto: Jake perde a liberdade e acaba na prisão; Marta perde a vida; e Jesus perde seus pais. E, no entanto, a devoção ao basquete, que Jake passa para Jesus, o torna sublime. Suas conquistas na quadra são inigualáveis e ele transforma o basquete, na interpretação de Lee, em uma forma de arte. Por causa de Jake, Jesus é uma figura do excesso. Mas apesar de suas consequências, esse excesso lhe dá uma singularidade desejada pelos outros personagens do filme.

O apego excessivo e a habilidade de Jesus no basquete representam uma oportunidade para os outros. Quase todos tentam capitalizar em cima de Jesus. A estrutura do filme destaca isso, focando na decisão do personagem sobre onde irá jogar após o ensino médio. Mesmo aqueles mais próximos de Jesus - como seu pai (que precisa de Jesus para ir a Big State, a fim de ganhar a liberdade da prisão), seu tio Bubba (Bill Nunn), sua namorada Lala (Rosario Dawson) e seu treinador do ensino médio (Arthur J. Nasca-

rella) - querem usá-lo para enriquecer. Através da representação dessa dinâmica, Lee mostra a relação entre a singularidade excessiva do sujeito e o mundo social no qual ele existe.

Essa singularidade funciona como uma ameaça para os outros, porque sinaliza uma forma de prazer que lhes falta. Ninguém mais pode jogar como Jesus e, portanto, todos querem se aproximar para desfrutar disso junto com ele. Ao se associarem e capitalizarem em cima de sua singularidade, os outros eliminam a ameaça que esse prazer singular representa. Eles tomam parte nessa singularidade, forçando-a a funcionar para o bem (geralmente o próprio), em vez de permanecer um fim em si mesmo. O filme de Lee, no entanto, oferece uma crítica profunda de todas essas tentativas de reincorporar a singularidade de Jesus, e o relato da escolha final do personagem reflete essa crítica.

Embora a resolução sobre seu futuro seja o evento no qual toda a estrutura de *Jogada decisiva* se encaminha e gira em torno, Lee não apresenta o momento da decisão final na tela. Em vez disso, Jesus joga um "mano a mano" contra Jake, valendo como aposta a sua ida para Big State, caso perca. Quando Jesus vence por uma pontuação de 11 a 5 e os oficiais levam Jake de volta à prisão, tudo leva a crer que Jesus não irá para a Big State. Mas a próxima cena é uma conferência de imprensa, em que o técnico da escola lê a declaração de Jesus expressando sua intenção de ir para a universidade. Enquanto o treinador lê a declaração publicamente, Lee, através de uma edição paralela, mostra Jesus dizendo as mesmas palavras em particular através de uma fala direta à câmera.

O filme omite a decisão em si e a apresenta somente depois que Jesus a fez. Essa escolha formal afirma a singularidade de Jesus, porque atesta sua irredutibilidade ao mundo no qual ele existe. Ninguém dentro da realidade diegética do filme testemunha Jesus articular sua escolha e até nós, como espectadores, não vemos o momento em si. Constantemente, ele insiste a todos que o questionam que não quer se adiantar, mas o tempo de decidir nunca chega. Privando a decisão do campo visual e a localizando no extracampo, Lee enfatiza, mais uma vez, a singularidade de Jesus. Não podemos saber o que desencadeou a decisão de ir à Big State, porque a mesma permanece uma ausência dentro do campo de significação do filme. O excesso do sujeito cria sua singularidade, mas esta só pode aparecer como uma falta dentro da significação.

Os documentários de Lee dedicados a um único indivíduo, como Jim Brown: All American (2002) e Kobe Doin' Work (2009), tomam o excesso do sujeito como ponto de partida. No primeiro caso, a indiferença excessiva de Brown e sua recusa em ceder funcionam como a ideia central do filme. Esse excesso até mesmo esclarece as limitações de Brown. Quando sua coestrela Raquel Welch tenta explicar a incapacidade de Brown de ser totalmente bem-sucedido nas telas, ela sugere que sua recusa em aceitar as exigências alheias compromete sua capacidade de agir. Em suas palavras, ele é muito masculino e carente do lado feminino que a atuação requer. Lee traça o excesso da carreira futebolística de Brown desde o período em que viveu em Hollywood até seus anos como ativista. Em cada caso, a resistência excessiva de Brown em se conformar lhe traz sucesso e fracasso; glória no campo de futebol e problemas com a lei. Lee narra uma dinâmica parecida em Kobe Doin' Work, embora, neste caso, é o esforço excessivo de Kobe Bryant que marca a sua singularidade.

A singularidade do sujeito aparece, mais nitidamente, nos filmes de Lee através de seu plano-assinatura, que surge, pela primeira vez, em Mais e melhores blues: um travelling (geralmente um travelling reverso) que mostra um personagem se movendo em contraste com o plano de fundo, mas sem andar ou correr. O movimento do personagem segue o da câmera, e Lee faz isso colocando o personagem no carrinho (dolly) junto com ela. Em uma entrevista com Erich Leon Harris, ele descreve a criação do plano: "Para conseguir aquele plano, você tem que colocar trilhos de dolly. Então você posiciona a câmera no dolly e depois os atores também. A partir daí, você move o dolly ao longo dos trilhos."14 O efeito é semelhante ao plano do trompete ou o dolly zoom que Steven Spielberg utilizou em Tubarão (Jaws, 1975), quando o chefe de polícia Martin Brody (Roy Scheider) reage a um ataque de tubarão na praia. Spielberg movimenta a câmera para trás, enquanto dá zoom em Brody. Lee, normalmente, movimenta a câmera para trás sem **zoom**, mas coloca o ator no trilho de **dolly**, o que produz o movimento sem qualquer razão aparente para o mesmo. Esse plano está presente em quase todos os seus filmes de ficção posteriores e sua versão do plano dolly viola ainda mais as convenções de verossimilhança do que a de Spielberg. Os personagens parecem magicamente flutuar pelo chão ou pelo ar, radicalmente separados de seu ambiente.

Nenhuma das idiossincrasias formais de Lee cria tanta controvérsia quanto esse plano. Os críticos se opõem não somente ao seu uso - o que é ruim o suficiente -, mas ao seu excesso. O plano, frequentemente, aparece várias

vezes em seus filmes, e a violação das convenções de verossimilhança se torna mais evidente a cada uso. Bert Cardullo exemplifica essa linha de crítica: "Eu só posso concluir que o tempo de Lee na escola de cinema (na New York University) o viciou em truques cinematográficos, no malabarismo do estúdio sobre a realidade da rua. De que outra maneira alguém pode explicar seu uso ultrajante - duas vezes! - de um **travelling matte** atrás de dois personagens conversando (em **Febre da selva** [Jungle Fever, 1991]), o que cria a ilusão de que eles estão caminhando, quando na verdade ainda estão parados? "15 Cardullo entende o plano **dolly** de Lee como uma violação da "realidade da rua". Essa objeção é essencialmente correta. Cardullo recrimina Lee por ter obtido êxito na ideia fundamental que anima seu cinema: a excessiva singularidade do sujeito não é redutível à realidade social a partir da qual ele emerge. O plano **dolly** quebra, violentamente, com a realidade da rua para mostrar que ela não é totalmente determinante para o sujeito de um modo que a verossimilhança não pode transmitir.

Através desse tipo de plano, Lee indica a relação do sujeito com o ambiente, a sua condição de excesso em relação ao lugar que ocupa. Lee não está simplesmente jogando um jogo formal, introduzindo repetidamente esse plano, mas sim pontuando a ideia filosófica mais significativa de seu cinema. Aqui, os filmes de Lee realizam uma operação formal por meio de um truque aparente à maneira de Hitchcock. As pontas de Hitchcock têm o mesmo status para críticos e fãs que o plano dolly de Lee: os críticos tendem a zombar deles, enquanto os fás os reverenciam. Ambos são exemplos de excesso. Mas, como Raymond Bellour observa, até mesmo esse aceno, aparentemente sem sentido para os fás do diretor, exige interpretação. Para Bellour, ele se torna a chave para entender o papel da fantasia nos filmes de Hitchcock. "As aparições de Hitchcock ocorrem, com cada vez mais frequência, em um ponto da cadeia de eventos onde o que poderia ser chamado de objetivo do filme é condensado. É claro que se trata de uma assinatura autoral; mas é uma assinatura exagerada, que pontua o desdobramento lógico da fantasia originada nas condições de enunciação. Essa operação é semelhante a do trocadilho freudiano," 16 nota. Ao contrário de outros críticos, que concebem a ponta como um excesso insignificante na obra de Hitchcock, Bellour tenta interpretá-la. Ele compreende que esse excesso fornece a base para o universo fílmico de Hitchcock. Esse também é o caso do plano-assinatura de Spike Lee.

Assim como as pontas excessivas de Hitchcock revelam a fantasia central de seus filmes, o plano dolly de Lee reconhece a preocupação primordial

do cineasta com a singularidade do sujeito. Essa singularidade se desenvolve a partir de uma relação excessiva com o meio. Embora Lee mostre, frequentemente, como o contexto social pode determinar quem o ocupa, ele se recusa a permanecer dentro da visão do determinismo social. Fazer isso seria abandonar a possibilidade de agência política que anima sua visão cinematográfica. O sujeito excessivo é um sujeito incipiente e político, e Lee não vê melhor maneira de comunicar esse excesso do que a repetição do plano dolly.

O excessivo status do plano dolly levou Jerold Abrams a rotulá-lo de "sublime". Na experiência do sublime, o sujeito escapa de sua imersão no mundo e transcende os limites associados a ele. Abrams observa: "O plano-assinatura é uma imagem que exprime como é experimentar o sublime por dentro. Ele retrata a experiência de transcendência e elevação estética e emocional, transmitindo uma sensação de que se está além das próprias limitações e de todas as limitações humanas"17. O plano dolly descreve um personagem que transcende as restrições do mundo fílmico e, ao mesmo tempo, força o espectador a embarcar no mesmo movimento de transcendência, o deslocando da posição confortável que usualmente habita. O resultado não é o efeito de alienação de Brecht. O espectador não é empurrado para fora do mundo fílmico e de volta à consciência do mundo da própria sala de cinema. Em vez disso, o confronto com o plano dolly permite uma transcendência de ambos os mundos. Através desse plano, nossa capacidade de transcender nosso lugar se torna patente.

Quando o sujeito excede seu lugar, ele desafia os ditames da ideologia e os imperativos da classe dominante. Alain Badiou deixa isso claro em sua *Teoria do Sujeito*: "Uma classe dominante é a guardiá do lugar." Guardando o lugar e mantendo os sujeitos em seus devidos lugares, a ideologia visa evitar qualquer contratempo em seus ditames e prevê o que Badiou chama de "o bloqueio da interrupção". Simplesmente retratando sujeitos singulares que abandonam seus lugares, Lee articula, implicitamente, uma visão política que começa por afetar o vínculo comunal, que é sempre ideológico. A política, como os filmes de Lee a concebem, requer a interrupção da comunidade e a afirmação da singularidade. Isso é mais evidente no inusitado plano *dolly* do cineasta.

Embora Lee faça uso desse plano em quase todos os seus filmes, o modo como ele o utiliza, em dois momentos de *O plano perfeito* (Inside Man, 2006), revela diretamente o seu significado para ele. O primeiro ocorre

quando o ladrão de bancos Dalton Russell (Clive Owen) descreve a cooperação entre o fundador do banco, Arthur Case (Christopher Plummer), e os nazistas, durante a Segunda Guerra Mundial. Enquanto Russell fala com a emissária de Case, Madeline White (Jodie Foster), no banco, Lee corta para um **travelling** no qual Case está sentado em sua mesa e se movendo impossivelmente para frente (com o móvel), enquanto o plano de fundo recua. Em seguida, o filme gira 180 graus para um plano da perspectiva de Case movendo-se em direção aos prêmios humanitários, sentado em uma mesa, em seu escritório. Enquanto vemos essas imagens, Russell diz: "Ele usou a sua ligação com os nazistas para enriquecer a si mesmo, enquanto pessoas estavam perdendo tudo ao seu redor." Essa sequência revela que, apesar de toda a atividade humanitária subsequente de Case, o que o define como um personagem - o que lhe confere sua singularidade - é o ato de lucrar com o Holocausto. Nada pode remover essa singularidade, não apenas pelo horror do ato em si, mas porque ele continua a desfrutar dos ganhos monetários decorrentes. Ele usou o que Russell chama de "dinheiro sangrento" para abrir o banco e os diamantes roubados por Russel são o resultado direto da cumplicidade de Case com o extermínio nazista.

Mais tarde no filme, Lee novamente emprega seu plano dolly autoral. Depois que Russell encena a falsa execução de um refém, o detetive Keith Frazer (Denzel Washington), o principal negociador de reféns, se enfurece. Ele deixa a unidade de comando da polícia e o filme mostra o personagem se deslocando rapidamente em direção ao banco. Mas Frazer não está correndo; ele está se movendo no dolly de um acelerado travelling reverso. Por aproximadamente cinco segundos, vemos Frazer magicamente transportado contra um fundo de edifícios e outros policiais. Lee opta pelo dolly autoral, aqui, porque a raiva de Frazer o separa de seu contexto. Embora sua fúria seja justificada (diferentemente do lucro de Case sobre o Holocausto), ela excede, ainda assim, o contexto no qual ele está inserido. Ele não pode mais atuar com a objetividade de um negociador, mas agora possui um investimento passional na situação. Nesse momento, sua singularidade vem à tona.

Há uma diferença filosófica entre particularidade e singularidade que o plano *dolly* de Lee reconhece. As qualidades particulares da identidade de uma pessoa derivam do ambiente ou contexto do qual ela emerge. Muçulmano ou católico, negro ou branco, hétero ou *gay*, italiano ou argelino, rico ou pobre, e assim por diante. A particularidade pode ser enumerada e delineada. Também falha em criar distinção. Uma identidade particular pode

simplesmente ser igual à outra, desde que cada uma incorpore as mesmas qualidades. Com a singularidade, o caso é completamente diferente. A singularidade decorre do fracasso do sujeito em incorporar plenamente as várias identidades que lhe são dadas pelo contexto cultural.

Enquanto as pessoas adquirem sua particularidade das várias comunidades a que pertencem, sua singularidade constantemente fornece um problema para essas comunidades. Como o pensador marxista Kojin Karatani coloca, em Arquitetura como Metáfora, "a singularidade - distinta de uma particularidade - não pode ser reduzida a um conjunto de características ou a qualquer generalidade. Ao contrário das nuances que pode transmitir, a singularidade nada tem a ver com o individualismo burguês; paradoxalmente, a singularidade é inseparável da sociedade, por se dar nos interstícios das comunidades."19 A singularidade testemunha nossa incapacidade de pertencer ou de se encaixar. Essa falha é evidente em todos os filmes de Lee, mas em nenhum lugar ela aparece de forma mais clara do que em seu peculiar plano dolly. De fato, o plano em si realiza, formalmente, a singularidade que ele representa. Por parecer tão incomum e diferente, nenhum outro diretor pensaria em empregá-lo. Esse tipo de plano dolly testemunha, assim, a singularidade de Lee como cineasta. Quando o vemos, sabemos que estamos assistindo a um filme de Spike Lee.

Enquanto Lee usa o distinto plano *dolly* para demarcar como um sujeito excede seu ambiente, ele emprega um plano mais tradicional para mostrar o oposto - o sujeito que pertence ao seu contexto e age dentro dele. Para representar isso, Lee filma um *travelling* de 360 graus, que tem o efeito oposto de seu plano *dolly*. O *travelling* de 360 graus, geralmente, tem um efeito vertiginoso, mas sempre retrata personagens dentro de seu ambiente, e não à parte dele. O plano enfatiza o fundo em relação aos personagens.

O travelling de 360 graus também aparece em *O plano perfeito*. Lee lança mão dele, quando Madeline White se encontra com o prefeito de Nova York (Peter Kybart) para convencê-lo a deixá-la participar das negociações dos reféns, protegendo, assim, os segredos de Arthur Case, quem a contratou. White atua como uma funcionária do poder que quer sustentar o funcionamento daqueles que estão no comando. Consequentemente, não há singularidade nessa cena, apenas o funcionamento do próprio ambiente e sua determinação. Quando White e o prefeito entram em uma sala privada para discutir sua proposta (a qual ela o chantageia a aceitar), a câmera se move ao redor deles enquanto conversam, de modo que a relação de ambos com a

sala se torna totalmente aparente. Lee sugere que as maquinações nefastas do poder ocorrem dentro do contexto social, e não conseguem se libertar dele. Através desses dois tipos muito diferentes de planos, a diferença entre singularidade e particularidade se torna evidente no nível da forma.

NOTAS

- **2.** Locke, John. *Two Treatises of Government*. New York: Cambridge University Press, 1988, p. 287.
- **3.** Butler, Judith. *The Psychic Life of Power*. Stanford, Calif.: Stanford University Press, 1997, p. 67.
- **4.** Gabbard, Krin. "Signifyin(g) the Phallus: Mo' Better Blues and Representations of the Jazz Trumpet". In: *Cinema Journal* 32.1, 1992, pp. 53-54.
- **5** Badiou, Alain. *Number and Numbers*. Trans. Robin Mackay. Malden, Mass.: Polity, 2008, p. 213.
- **6.** Lacan, Jacques. The Seminar of Jacques Lacan, Book VII: The Ethics of Psychoanalysis, 1959–1960. New York: Norton, 1992, p. 112.
- 7. Harris, William A. "Cultural Engineering and the Films of Spike Lee." In: Janice D. Hamlet e Robin R. Means Coleman (eds). Fight the Power!: The Spike Lee Reader. New York: Peter Lang, 2009, p. 33.
- **8.** Harris 2009, p. 107.
- **9.** hooks, bell. *Reel to Real: Race, Sex, and Class at the Movies*. New York: Routledge, 1996, p. 233.
- **10.** Khoury, George. "Big Words: An Interview with Spike Lee." In: Cynthia Fuchs (ed.) **Spike** Lee Interviews. Jackson: University Press of Mississippi, 2002, p. 152.

- 11. Hoffman, Karen D. "Feminists and 'Freaks': She's Gotta Have It and Girl 6." In: Mark T. Conard (ed.). The Philosophy of Spike Lee. Lexington: University Press of Kentucky, 2011, p. 111.
- **12.** Gabbard, Krin. "Race and Reappropriation: Spike Lee Meets Aaron Copland." In: **American Music** 18.4, 2000, p. 371.
- 13. Gabbard 2000, p. 380.
- **14.** Harris, Erich Leon. "The Demystification of Spike Lee." In: Cynthia Fuchs (ed.). **Spike Lee Interviews**. Jackson: University Press of Mississippi, 2002, p. 131.
- **15.** Cardullo, Bert. "Law of the Jungle." In: Hudson Review 44.4, 1992, p. 643.
- **16.** Bellour, Raymond. "To Enunciate (on Marnie)." In: *The Analysis of Film*. Bloomington: Indiana University Press, 2000. p. 224.
- **17.** Abrams, Jerold J. "Transcendence and Sublimity in Spike Lee's Signature Shot." In: Mark T. Conard (ed.). **The Philosophy of Spike Lee**. Lexington: University Press of Kentucky, 2011, pp. 197-198.
- **18.** Badiou, Alain. Theory of the Subject. New York: Continuum, 2009, p. 184.
- **19.** Karatani, Kojin. **Architecture as Metaphor: Language, Number, Money.** Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1995, p. 152.



JOE'S BED-STUY BARBERSHOP: WE CUT HEADS

E.U.A / 1983 / 60 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, ZIMMIE SHELTON

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

SPIKE LEE

MÚSICA

BILLEE

ELENCO

MONTY ROSS, DONNA BAILEY, STUART

SMITH

Zack Homer (Monty Ross) passa a administrar uma barbearia depois que Joe, o antigo dono, é assassinado. Tudo que ele quer é cortar cabelo de forma tradicional, mas sua clientela vem diminuindo cada vez mais. Quando as atividades criminais praticadas por Joe são oferecidas para serem levadas adiante por Zack, ele precisa tomar uma difícil decisão. Seus negócios poderiam melhorar, mas será que vale a pena?



ELA QUER TUDO

She's Gotta Have It E.U.A / 1986 / 90 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

SPIKE LEE

MÚSICA

BIL LEE

ELENCO

TRACY CAMILLA JOHNS, REDMOND HICKS, JOHN CANADA TERRELL, SPIKE

LEE E RAYE DOWELL

Nola Darling (Tracy Camilla Johns) é uma jovem do Brooklyn. Bemsucedida e de bem com a vida, possui três namorados

Jamie Overstreet (Tommy Redmond Hicks), protetor, educado e sempre bem-intencionado; Greer Childs (John Canada Terrell), vaidoso, rico e arrogante; e Mars Blackmon (Spike Lee) um cômico e imaturo jovem. Nenhum é capaz de satisfazê-la inteiramente e ela não consegue decidir com qual ficar.



★ LUTE PELA COISA CERTA

School Daze

E.U.A / 1988 / 120 MINUTOS

DIREÇÃO SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

SPIKE LEE

MÚSICA

BILLEE

ELENCO

LAURENCE FISHBURNE, GIANCARLO ESPOSITO, TISHA CAMPBELL-MARTIN,

KYME E JOE SENECA

Em Mission College, uma universidade de negros sulista, Vaughn Dunlap (Laurence Fishburne) é um aluno que se envolve com problemas estudantis e que direciona suas críticas para a atual administração, que considera insensível em relação a sérios problemas sociais. Vaughn é um ativista dedicado, enquanto Half-Pint (Spike Lee), seu primo mais jovem, gasta a maior parte de seu tempo tentando ingressar na fraternidade mais popular. Os dois tentam alcançar suas metas discrepantes enquanto vem à tona um conflito racial que divide a universidade entre os "Wannabees", os mais claros, e os "Jigaboos", os mais escuros.



★ FAÇA A COISA CERTA

Do the Right Thing E.U.A / 1989 / 120 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

BIL LEE

ELENCO

DANNY AIELLO, OSSIE DAVIS, RUBY DEE, RICHARD EDSON, GIANCARLO ESPOSITO, SPIKE LEE, BILL NUNN, JOHN TURTURRO

E JOHN SAVAGE

Sal (Danny Aiello), um ítalo-americano, é dono de uma pizzaria em Bedford-Stuyvesant, Brooklyn. Com predominância de negros e latinos, é uma das áreas mais pobres de Nova York. Ele comanda a pizzaria juntamente com seus filhos e seu empregado Mookie (Spike Lee). No dia mais quente do ano, Buggin' Out (Giancarlo Esposito), o ativista local, vai até lá para comer uma fatia de pizza e reclama por não existirem afro-americanos na "Parede da Fama" de Sal, uma seleção de fotografias de ídolos ítalo-americanos dos esportes e do cinema. Este incidente aparentemente trivial é um dos pontos de partida para um efeito dominó que não terminará bem.



★ MAIS E MELHORES BLUES

Mo' Better Blues E.U.A / 1990 / 130 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

SAM POLLARD

MÚSICA

BIL LEE

ELENCO

DENZEL WASHINGTON,
SPIKE LEE, WESLEY SNIPES,
GIANCARLO ESPOSITO,
ROBIN HARRIS, JOIE LEE,
BILL NUNN, JOHN TURTURRO,
DICK ANTHONY WILLIAMS E

CYNDA WILLIAMS

Bleek Gilliam (Denzel Washington) sonhava desde criança em ser músico, mas sua mãe insistia para que ele não largasse os estudos. Já adulto, ele se torna um trompetista de sucesso e forma a sua própria banda de *jazz*. No entanto, sua rivalidade no palco com Shadow Henderson (Wesley Snipes) e seus problemas com mulheres levam Bleek a conhecer o fracasso.



★ FEBRE DA SELVA

Jungle Fever
E.U.A / 1991 / 121 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

SAM POLLARD

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD E STEVIE WONDER

ELENCO

WESLEY SNIPES, ANNABELLA SCIORRA,

SPIKE LEE, OSSIE DAVIS,

RUBY DEE, SAMUEL L. JACKSON,

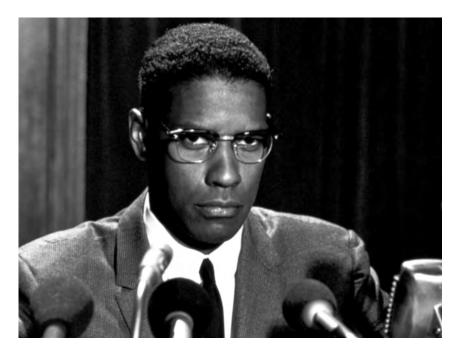
1001 000, 01111000 2. 1110110011,

LONETTE MCKEE, JOHN TURTURRO,

FRANK VINCENT, HALLE BERRY

EANTHONY QUINN

Jovem e bem-sucedido arquiteto negro (Wesley Snipes) causa furor quando inicia um romance extra-conjugal com sua secretária branca (Annabella Sciorra), descendente de italianos. O caso se transforma no estopim para uma acirrada disputa entre membros das duas famílias, trazendo à tona questões levantadas pela barreira racial que se apresenta no relacionamento.



★ MALCOLM X

E.U.A / 1992 / 202 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE E MARVIN WORTH

ROTEIRO

SPIKE LEE E ARNOLD PERL

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

DENZEL WASHINGTON, ANGELA BASSETT, ALBERT HALL, AL FREEMAN JR, DELROY LINDO E SPIKE LEE

A história real de Malcolm X, que durante sua adolescência descobriu o islamismo e teve seu pai assassinado por membros da Klu Klux Klan. Ele se torna um fervoroso religioso, criando um movimento de pacificação entre as raças. A luta pelos direitos dos negros tornou Malcolm X um dos mais importantes líderes afro-americanos da história. Indicado ao Oscar por Melhor Ator (Denzel Washington) e Melhor Figurino.



★ CROOKLYN - UMA FAMÍLIA DE PERNAS PRO AR

Crooklyn

E.U.A / 1994 / 115 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE E MARVIN WORTH

ROTEIRO

JOIE SUSANNAH LEE, CINQUÉ LEE E SPIKE

LEE

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

ALFRE WOODARD, DELROY LINDO, SPIKE

LEE E ZELDA HARRIS

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ARTHUR JAFA

Nova York, anos 70. Em um cenário musical efervescente, Spike Lee nos traz a vibrante história da professora Carolyn Carmichael (Alfre Woodard), uma mãe carinhosa e preocupada, seu marido Woody (Delroy Lindo), músico de jazz, e seus cinco filhos vivendo no agitado bairro do Brooklyn. Quando Woody perde seu emprego, uma crise começa a envolver sua família e seu casamento.



★ IRMÃOS DE SANGUE

Clockers

E.U.A / 1995 / 129 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, MARTIN SCORSESE E JOHN KILIK

ROTEIRO

SPIKE LEE E RICHARD PRICE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MALIK HASSAN SAYEED

MONTAGEM

SAM POLLARD

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

HARVEY KEITEL, JOHN TURTURRO, DELROY LINDO, MEKHI PHIFER, ISAIAH WASHINGTON, KEITH DAVID E PEE WEE LOVE

Strike (Mekhi Phiffer) é um "passador", um traficante de drogas que trabalha 24 horas por dia. Quando o chefe da droga local (Delroy Lindo) informa Strike sobre uma possibilidade de promoção, aparece um traficante rival morto. O investigador Mazilli (John Turturro) deseja uma apreensão fácil. O seu colega Rocco (Harvey Keitel) quer algo muito mais difícil de encontrar: a verdade.



★ GAROTA 6

Girl 6

E.U.A / 1996 / 100 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SUZAN-LORI PARKS

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MALIK HASSAN SAYEED

MONTAGEM

SAM POLLARD

MÚSICA

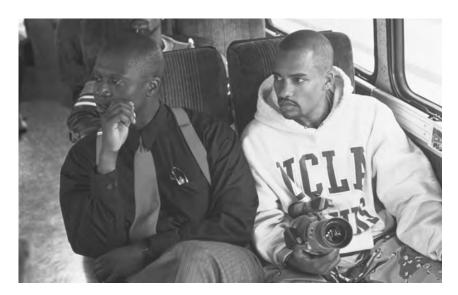
CLIFF EIDELMAN E PRINCE

ELENCO

THERESA RANDLE, ISAIAH WASHINGTON

E SPIKE LEE

Uma jovem atriz (Theresa Randle) tenta fazer carreira em Nova York, mas quando o dinheiro e o trabalho se tornam escassos ela arruma um emprego em uma empresa de sexo por telefone. Ela sabe criar tão bem as fantasias dos seus clientes que logo é a garota que recebe mais ligações na firma. Inicialmente, ela é seduzida pelo dinheiro, mas a situação foge de seu controle.



★ TODOS A BORDO

Get on the Bus E.U.A / 1996 / 120 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

REUBEN CANNON, BARRY ROSENBUSH E BILL BORDEN

ROTEIRO

REGGIE ROCK BYTHENWOOD

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ELLIOT DAVIS

MONTAGEM

LEANDER T. SALES

MÚSICA

CLIFF EIDELMAN E PRINCE

ELENCO

RICHARD BELZER, DE'AUNDRE BONDS, ANDRE BRAUGHER,

THOMAS JEFFERSON BYRD, GABRIEL

CASSEUS,

ALBERT HALL, HILL HARPER, HARRY LENNIX, BERNIE MAC, WENDELL PIERCE, ROGER GUENVEUR SMITH, ISAIAH WASHINGTON,

STEVE WHITE, OSSIE DAVIS E CHARLES S. DUTTON

Um grupo de pessoas que não se conhece toma o ônibus rumo a Washington, para participar da Marcha do Milhão. No caminho dividem dramas pessoais e políticos, enquanto vivem pequenos conflitos e momentos de amizade.



★ JOGADA DECISIVA

He Got Game
E.U.A / 1998 / 136 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

JOHN KILIK E SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MALIK HASSAN SAYEED

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

HOWARD SHORE

ELENCO

DENZEL WASHINGTON, RAY ALLEN E

MILLA JOVOVICH

Jake Shuttlesworth (Denzel Washington) está na prisão cumprindo pena por ter assassinado sua esposa, após uma violenta briga doméstica. Jesus (Ray Allen), seu filho, se tornou um excelente jogador de basquete, procurado por vários times profissionais para seguir a carreira. Mas ele se sente ofuscado por seu pai, que acaba recebendo liberdade condicional com uma condição: convencer o filho a assinar um contrato para jogar basquete pela universidade Big State.



★ O VERÃO DE SAM

Summer of Sam E.U.A / 1999 / 142 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

JOHN KILIK E SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE, VICTOR COLLICHIO E MICHAEL IMPERIOLI

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ELLEN KURAS

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

JOHN LEGUIZAMO, ADRIEN BRODY, MIRA SORVINO, JENNIFER ESPOSITO E ANTHONY LAPAGLIA

Verão de 1977. Junto com uma onda de calor, uma série de assassinatos tem início em Nova York. A comunidade fica aterrorizada com o **serial killer**, que se autodenomina "Filho de Sam". No contexto do surgimento do punk rock, da revolução sexual e da era disco, a amizade de dois homens será testada: Vinny (John Leguizamo) e Ritchie (Adrian Brody).



★ THE ORIGINAL KINGS OF COMEDY

E.U.A / 2000 / 115 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, WALTER LATHAM E DAVID GALE

ROTEIRO

STEVE HARVEY, D. L. HUGHLEY, CEDRIC THE ENTERTAINER E BERNIE MAC

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MALIK SAYEED

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

ELENCO

STEVE HARVEY, D. L. HUGHLEY, CEDRIC THE ENTERTAINER E BERNIE MAC

Um filme-espetáculo que apresenta quatro dos maiores comediantes americanos negros em ação: Bernie Mac, Cedric The Entertainer, Steve Harvey e D.L. Hughley. Spike Lee acompanha os quatro comediantes nos bastidores e em turnê.



★ A HORA DO SHOW

Bamboozled
E.U.A / 2000 / 135 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE E JON KILIK

ROTEIRO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ELLEN KURAS

MONTAGEM

SAM POLLARD

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

DAMON WAYANS, SAVION GLOVER, JADA PINKETT SMITH, TOMMY DAVIDSON E MICHAEL RAPAPORT

Pierre Delacroix (Damon Wayans) é um escritor de séries de TV que não aguenta mais a tirania de seu chefe. Sendo o único empregado negro da companhia, Delacroix resolve propor uma ideia absurda: um programa de TV estrelado por dois mendigos negros que denunciariam o estereótipo e o preconceito contra o negro na televisão americana. Seu objetivo é ser demitido, mas o programa se torna um grande sucesso.



★ A ÚLTIMA NOITE

25th Hour E.U.A / 2002 / 134 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, TOBEY MAGUIRE, JULIA CHASMAN, JON KILIK

ROTEIRO

DAVID BENIOFF

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

RODRIGO PRIETO

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

EDWARD NORTON,
PHILIP SEYMOUR HOFFMAN,
BARRY PEPPER,
ROSARIO DAWSON,
ANNA PAQUIN E BRIAN COX

Monty Brogan (Edward Norton) é um narcotraficante condenado a sete anos de prisão e tem apenas um único dia de liberdade antes de começar a cumprir sua pena. No seu último dia antes de ir para a cadeia, Monty encontra seus amigos de infância Jacob (Philip Seymour Hoffman) e Francis (Barry Pepper), além de sua namorada Naturelle (Rosario Dawson).

★ ELAS ME ODEIAM, MAS ME QUEREM

She Hate Me E.U.A / 2004 / 138 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, PRESTON HOLMES E FERNANDO SUILICHIN

ROTEIRO

SPIKE LEE E MICHAEL GENET

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MATTHEW LIBATIQUE

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

ANTHONY MACKIE,
KERRY WASHINGTON, ELLEN BARKIN,
MONICA BELLUCCI, JIM BROWN, JAMEL DEBBOUZE,
BRIAN DENNEHY, WOODY HARRELSON,
BAI LING, Q-TIP, DANIA RAMIREZ
E JOHN TURTURRO

Um alto executivo é demitido depois de denunciar operações fraudulentas da empresa. Quando sua ex-namorada, agora lésbica, oferece dinheiro para que ele a engravide, Jack (Anthony Mackie) inicia uma prazerosa e lucrativa nova profissão.



★ 0 PLANO PERFEITO

Inside Man E.U.A / 2006 / 130 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

BRIAN GRAZER

ROTEIRO

RUSSEL GERWITZ

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MATTHEW LIBATIQUE

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

DENZEL WASHINGTON,

CLIVE OWEN,
JODIE FOSTER,

CHRISTOPHER PLUMMER,

WILLEM DAFOE

E CHIWETEL EJIOFOR

Um assalto no movimentado banco Manhattan Trust chama à ação os detetives Keith Frazier (Denzel Washington) e Bill Mitchell (Chiwetel Ejiofor). Eles têm a missão de fazer contato com o líder dos bandidos, Dalton Russell (Clive Owen). Os detetives, com o auxílio do capitão John Darius (Willem Dafoe), não contavam com a frieza e a inteligência de Russell, que parece estar sempre um passo à frente das ações da polícia.



MILAGRE EM SANTA ANNA

Miracle at St. Anna E.U.A / 2008 / 156 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, ROBERTO CICUTTO E LUIGI MUSINI

ROTEIRO

JAMES MCBRIDE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MATTHEW LIBATIQUE

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

TERENCE BLANCHARD

ELENCO

DEREK LUKE, MICHAEL EALY, LAZ ALONSO, OMAR BENSON MILLER, PIERFRANCESCO FAVINO E VALENTINA CERVI

Região da Toscana, Itália, durante a II Guerra Mundial. Quatro soldados negros se perdem e um deles resolve arriscar sua própria vida para salvar um garoto italiano traumatizado pela guerra.

KOBE DOIN' WORK

E.U.A / 2009 / 84 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE E BUTCH ROBINSON

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

MATTHEW LIBATIQUE

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

ELENCO

KOBE BRYANT

Spike Lee e uma equipe com 30 câmeras captaram todo o dia 13 de março de 2008 do jogador de basquete Kobe Bryant, quando o camisa 24 anotaria 20 pontos na vitória do Lakers sobre o Spurs. Um documentário que mostra mais um dia de trabalho na vida de um dos esportistas mais conhecidos do mundo.

★ VFRÃN FM RFD HNNK

Red Hook Summer E.U.A / 2012 / 131 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE

ROTEIRO

SPIKE LEE E JAMES MCBRIDE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

KERWIN DEVONISH

MONTAGEM

HYE MEE NA

MÚSICA

BRUCE HORNSBY, JUDITH HILL E JON

BATISTE

ELENCO

CLARKE PETERS, NATE PARKER,

THOMAS JEFFERSON BYRD,

TONI LYSAITH E JULES BROWN

A visão do mundo de um jovem garoto (Jules Brown) de classe média de Atlanta muda radicalmente quando ele passa o verão com seu avô (Clarke Peters) profundamente religioso no complexo habitacional de Red Hook, no bairro do Brooklyn, em Nova York.



★ OLDBOY – DIAS DE VINGANÇA

Oldboy

E.U.A / 2013 / 104 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

ROY LEE, DOUG DAVISON E NATHAN KAHANE

ROTEIRO

MARK PROTOSEVICH

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

SEAN BOBBIT

MONTAGEM

BARRY ALEXANDER BROWN

MÚSICA

ROQUE BAÑOS

ELENCO

JOSH BROLIN,
ELIZABETH OLSEN,
SHARLTO COPLEY
E SAMUEL L. JACKSON

Joe Ducett (Josh Brolin) é um homem arrogante e irresponsável, que enfrenta problemas no trabalho e com a família. Um dia, ele acorda em um quarto, e descobre que foi trancado lá dentro. Pelos próximos 20 anos, Joe permanece em cativeiro, sem saber quem o sequestrou, ou as razões deste ato. Enquanto isso, ele descobre pela televisão que sua ex-esposa foi assassinada, e que ele é o principal suspeito. Um dia, Joe é liberado. Com a ajuda de uma assistente social (Elizabeth Olsen), ele terá apenas três dias para descobrir quem o prendeu e realizar sua vingança.



★ MICHAEL JACKSON'S JOURNEY FROM MOTOWN TO OFF THE WALL

E.U.A / 2016 / 110 MINUTOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

SPIKE LEE, JOHN BRANCA E JOHN MCCLAIN

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

KERWIN DEVONISH

MONTAGEM

RYAN DENMARK E BARRY ALEXANDER BROWN ELENCO

MICHAEL JACKSON,
JACKIE JACKSON, MARLON JACKSON,
JOE JACKSON, KATHERINE JACKSON,
PHARRELL WILLIAMS, QUESTLOVE,
JOHN LEGEND, DAVID BYRNE,
THE WEEKND, PATTI AUSTIN, CAROLE
BAYER SAGER, JOHN BRANCA,
KOBE BRYANT, MISTY COPELAND
E LEE DANIELS

A história de como Michael Jackson passou de astro infantil para Rei do Pop, logo após o lançamento de um de seus primeiros e mais importantes álbuns: Off the Wall (1979). Uma análise detalhada da gravação através da montagem de raras imagens de arquivo e entrevistas daqueles que contribuíram na produção do disco e daqueles cujas vidas foram afetadas pelo enorme sucesso e pela grande qualidade da obra de Michael Jackson.

VIDEOCLIPES MUSICAIS

★ PUBLIC ENEMY - FIGHT THE POWER

E.U.A / 1990 / 5 MINUTOS E 21 SEGUNDOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

PRODUÇÃO

HANK BLUMENTHAL

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

O clipe mostra imagens da Marcha para Washington de 1963 mescladas a uma manifestação pelo fim da violência contra os negros. Trilha sonora do filme *Faça a coisa certa*.

★ PRINCE & THE NEW POWER GENERATION - MONEY DON'T MATTER 2NIGHT

E.U.A / 1992 / 5 MINUTOS E 12 SEGUNDOS

DIREÇÃO

SPIKE LEE

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA

ERNEST DICKERSON

Este clipe para a música de Prince não foi muito veiculado pela MTV por seu forte conteúdo político. Ele mostra, em imagens em preto e branco, uma família tentando sobreviver mesclada a imagens da Grande Depressão dos anos 30 e pobreza e desemprego dos anos 80 e 90.

★ MICHAEL JACKSON - THEY DON'T CARE ABOUT US

E.U.A / 1996 / 4 minutos e 41 segundos

DIREÇÃO

SPIKE LEE

Duas versões foram feitas para esse vídeo de Michael Jackson: uma gravada no Brasil, no Pelourinho, com a participação do grupo Olodum, em Salvador, e com imagens captadas também no Rio de Janeiro, no morro Santa Marta. Uma segunda versão foi feita em uma prisão americana.

★ EMINEM - HEADLIGHTS

E.U.A / 2013 / 4 minutos e 10 segundos

DIREÇÃO

SPIKE LEE

O clipe conta a turbulenta história entre o *rapper* Eminem e sua mãe através dos olhos dela.

DENNIS ABRAMS

Editor colaborador da *Publishing Perspectives*. É responsável pelas notícias, publicações infantis e mídia. Ele também é crítico de restaurantes, blogueiro literário e autor de *The Play's The Thing* (Pentian, 2015), um guia completo para as peças de William Shakespeare - além de mais de 30 biografias.

KALEEM AFTAB

Jornalista *freelancer*. Escreve principalmente para o jornal inglês *Inde- pendent* e é editor colaborador da *Interview Magazine*, editor de cinema da *VS Magazine* e editor-geral do www.the-talks.com. Ele também contribui regularmente para a *Filmmaker*, *The Nation* e *Indiewire*.

HOUSTON ALFRED BAKER JR. 1

Pesquisador especializado em literatura afro-americana e professor do departamento de inglês da Universidade de Vanderbilt. Foi presidente da Modern Language Association, editor da revista American Literature, e autor de vários livros, incluindo The Journey Back: Issues in Black Literature and Criticism (University of Chicago Press, 1984), Modernism and the Harlem Renaissance (University of Chicago Press, 1989) e Blues, Ideology, and Afro-American Literature (University of Chicago Press, 1987).

MANTHIA DIAWARA

Nascido no Mali, é professor na Universidade de Nova York. Lecionou na Universidade da Califórnia em Santa Bárbara e na Universidade da Pensilvânia. É o autor de **We Won't Budge: An African Exile in the World** (Basic Civitas Books, 2003), **Black-American Cinema: Aesthetics and Spectatorship** (Routledge, 1993), **African Cinema: Politics and Culture** (Indiana University Press, 1992), e **In Search of Africa** (Harvard University Press, 1998). Publicou amplamente sobre cinema e literatura da diáspora negra. Colaborou com Ngûgî wa Thiong'o na produção do documentário **Sembene Ousmane: The Making of the African Cinema** (1994), e dirigiu o documentário produzido na Alemanha **Rouch in Reverse** (1995).

TREY ELLIS

Romancista, roteirista, professor, dramaturgo e ensaísta. Foi editor da **Stanford Chaparral** e escreveu o romance Platitudes (1988). Seus ensaios apareceram no **The New York Times**, **Playboy**, **The Washington Post**, **The Los Angeles Times** e **GQ**, entre outros lugares. É um blogueiro regular no **The Huffington Post** e professor associado na Escola de Pós-Graduação em Cinema da Universidade de Columbia.

ANNA EVERETT

Professora de Estudos de Cinema e Mídia da Universidade da Califórnia – Santa Bárbara. Pesquisadora, trabalha nos campos da história / teoria de cinema e TV, cinema e cultura afro-americanos e tecnologias midiáticas digitais. É autora de **Returning the Gaze: A Genealogy of Black Film Criticism**, 1909-1949 (Duke University Press, 2001) e está escrevendo atualmente um livro intitulado **Digital Diaspora: A Race for Cyberspace**.

AIDA FEITOSA

Mestre em Comunicação pela Universidade de Brasília, com a dissertação "Poética da Rua: estética do meio ambiente urbano em imagens de cineastas negros". Atua como jornalista, analista ambiental e pesquisadora em cinema.

DAN FLORY

Professor de Filosofia da Montana State University. É coeditor (com Mary K. Bloodsworth-Lugo) de *Race, Philosophy, and Film* e autor de *Pholosophy, Black Film, Film Noir* (Penn State University Press, 2008). Ele também escreveu mais de vinte ensaios sobre filosofia, teoria crítica e cinema, que apareceram em locais como o *Journal of Aesthetics and Art Criticism, Projections: the Journal for Movies and Mind, Film and Philosophy, American Quarterly* etc. Está atualmente trabalhando em um livro sobre raça e nojo no cinema.

KÊNIA FREITAS I

Pós-doutoranda (CAPES/PNPD) do programa de pós-graduação em Comunicação da UNESP. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Mestre em Multimeios pela Unicamp. Formada em Comunicação Social/Jornalismo, na Ufes. Realizou a curadoria das mostras Afrofuturismo: cinema e música em uma diáspora intergaláctica (2015/ Caixa Belas Artes/SP), A magia da mulher negra (2017/Sesc Belenzinho/SP) e Diretoras negras no cinema brasileiro (2017/Caixa Cultural/DF e RJ, 2018/Sesc Palladium/MG). Escreve críticas cinematográficas para o site Multiplot! Integra o Elviras - Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

FILIPE FURTADO I

Critico de cinema, ex-editor das revistas **Paisà** e **Cinética**. Colaborou para espaços como **Contracampo**, **Filme Cultura**, **Teorema**, **The Film Journal**, **La Furia Umana** e **Rouqe**. Mantém o blog **Anotações de um Cinéfilo**.

JULIANO GOMES I

Crítico de arte, ensaísta, diretor e professor. Formado em Cinema, doutorando em Comunicação (ECO-UFRJ). Dirigiu o curta "..." (2007). Lecionou na Pós-Graduação em Audiovisual na UNOCHAPECO, na Academia Internacional de Cinema, além de cursos livres na Vila das Artes, Semana dos Realizadores e Festival Fronteira. Redator na *Revista Cinética* desde 2008. Participou do comitê de seleção e do júri de diversos festivais (Curta Cinema, Mostra do Filme Livre, FBCU, Cachoeira Doc e Fronteira Festival). Publicou em diversas publicações sobre cinema (*Filme&Cultura*, *Folha de São Paulo*, *Revista Piauí Online*) e em catálogos de mostras (*Hitchcock é o Cinema*, *Claire Denis - um olhar em deslocamento*). Assina a concepção audiovisual de espetáculos de teatro e dança desde 2010 (*A Seguir*, *Obituário Ideal*, *Rebeldes - Sobre a Raiva*, *Os Inocentes*. É performer em *Help! I need somebody* (2013). Programa a Sessão Cinética no IMS desde 2009. Codirigiu o curta *As Ondas* (2016) com Léo Bittencourt e está finalizando o longa *Aterro*, previsto para 2019.

ED GUERRERO I

Professor Associado de Estudos de Cinema e Estudos Africanos na Universidade de Nova York. Escreveu numerosos capítulos de livros sobre cinema negro, seus filmes, estrelas, cultura e política, assim como ensaios e resenhas para revistas como Sight & Sound, CINEASTE, Film Quarterly, Discourse, Journal of Popular Film and Television, Ethnic & Racial Studies e Callaloo. Entre seus livros, destacam-se: Do the Right Thing (British Film Institute, Modern Classics, 2001) e Framing Blackness (Temple University Press, 1993). Dirigiu o documentário Angela Davis: Walls into Bridges (1979).

BELL HOOKS

Pseudônimo da aclamada escritora, educadora, feminista e ativista social estadunidense Gloria Jean Watkins, nascida em 1952, na cidade de Hopkinsville, Kentucky. Autora de vasta obra, incluindo cinco livros infantis, hooks investiga de uma perspectiva pós-moderna questões relativas a raça, classe e gênero na pedagogia, na história da sexualidade e do feminismo e na cultura em geral. Dentre seus inúmeros livros, destacam-se: Outlaw Culture: Resisting Representations (Routledge, 2006), Belonging: A Culture of Place (Routledge, 2008), Thinking Critical Teaching: Practical Wisdom (Routledge, 2009), e Ensinando a transgredir (Martins Fontes, 2013).

KENT JONES

Crítico de cinema, diretor executivo do órgão de preservação fílmica World Cinema Foundation e editor-consultor da revista *Film Comment*. Foi correspondente da revista *Cahiers du Cinéma* e programador do Walter Reade Theater (Nova York). É corroteirista de *Minha viagem à Itália* (Il mio viaggio in Italia, 1999), de Martin Scorsese, e dirigiu o documentário *Val Lewton: The Man in the Shadows* (2007).

TODD MCGOWAN

Professor do Departamento de Inglês na The University of Vermont. Seus interesses de pesquisa incluem o filósofo alemão Georg Wilhelm Friedrich Hegel, a psicanálise, o existencialismo e a interseção dessas linhas de pensamento no cinema. Entre seus livros estão: *Spike Lee* (University of Illinois Press, 2014), *Capitalism and Desire: The Psychic Cost of Free Markets* (Columbia University Press, 216) e *The Real Gaze: Film Theory after Lacan* (SUNY Press, 2018).

TATIANA MONASSA

Crítica de cinema e pesquisadora. Foi editora da revista eletrônica Contracampo de 2007 a 2011 e colaboradora do jornal O Globo. Editou o catálogo do Festival do Rio de 2008 a 2010, assim como os catálogos das mostras As muitas faces de Jece Valadão (CCBB, 2006) e Clint Eastwood, clássico e implacável (CCBB, 2011). Foi também curadora de Assim canta Bollywood (CCBB, 2005) e Cineastas iranianos: Mohammad Rasoulof e Jafar Panahi (Caixa Cultural, 2013), além de contribuir regularmente com mostras e festivais, especialmente como tradutora.

TAVIA NYONG'O

Crítico cultural americano, historiador e pesquisador de estudos de performance. É professor na Universidade de Yale, onde ministra cursos sobre performance na diáspora negra, estudos culturais, teoria social e crítica. Entre suas publicações está o livro *The Amalgamation Waltz: Race, Performance, and the Ruses of Memory* (The University of Minnesota Press, 2009).

JONATHAN ROSENBAUM

É um dos críticos mais importantes dos EUA. Entre os seus livros estão: Essential Cinema: On the Necessity of Film Canons (Johns Hopkins University Press, 2004), Goodbye Cinema, Hello Cinephilia: Film Culture in Transition (University Of Chicago Press, 2010) e Moving Places: A Life at the Movies (University of California Press, 1995). Mantém o site https://www.jonathanrosenbaum.net/

MARIANA SOUZA

Estudante de Cinema e Audiovisual na Universidade Federal de Pernambuco. Teve um de seus primeiros contatos com o texto crítico na Oficina Janela Crítica, durante o Janela Internacional de Cinema do Recife, em 2017. Construiu a equipe de curadoria da segunda edição do FINCAR - Festival Internacional de Realizadoras.

S. CRAIG WATKINS

Professor da Universidade do Texas, em Austin, e profissional de mídia envolvido principalmente com interações entre a cultura jovem e a era digital. Sua pesquisa explora as conexões entre raça, cultura e educação. Entre seus livros estão: Representing: Hip Hop Culture and the Production of Black Cinema (University of Chicago Press, 1999) e Hip Hop Matters: Politics, Pop Culture, and the Struggle for the Soul of a Movement (Beacon Press, 2005).

PATROCÍNIO

BANCO DO BRASIL

REALIZAÇÃO

CENTRO CULTURAL BANCO DO BRASIL

PRODUÇÃO

FIRULA FILMES

CURADORIA

JAIÊ SAAVEDRA

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

JULIO BEZERRA

PRODUÇÃO EXECUTIVA

MARINA PESSANHA JOSÉ DE AGUIAR

ASSISTENTE DE PRODUÇÃO

RAFAEL BEZERRA

PRODUÇÃO LOCAL

EDUARDO REGINATO (RJ)
DANIELA MARINHO E GUILHERME MARINHO MARTINS (DF)
RENATA DA COSTA (SP)

IDENTIDADE VISUAL E PROJETO GRÁFICO-EDITORIAL

PANTALONES COMUNICAÇÃO VISUAL PANTALONES.COM.BR IGOR MOREIRA JANDÊ SAAVEDRA FARIAS RICARDO J. SOUZA

LEGENDAGEM ELETRÔNICA

TOMÁS RIBEIRO PÂMELA SIMAS

ASSESSORIA DE IMPRENSA

PAULO C. FERRAZ (SP) RENATO ACHA (DF) CLÁUDIA OLIVEIRA (RJ)

CATÁLOGO:

IDEALIZAÇÃO

JAIÊ SAAVEDRA, JULIO BEZERRA, JOSÉ DE AGUIAR E MARINA PESSANHA

ORGANIZAÇÃO EDITORIAL

JAIÊ SAAVEDRA E JULIO BEZERRA

TRADUÇÃO DE TEXTOS

ANA MORAES ANDRÉ DUCHIADE JAIÊ SAAVEDRA JOANA NEGRI JOSÉ DE AGUIAR JULIO BEZERRA

REVISÃO

ANA MORAES

As imagens publicadas neste catálogo e as cópias que vieram compor esta retrospectiva têm como detentoras as seguintes produtoras/distribuidoras/acervos: Recreation Media, Park Circus, UCLA Film & Television Archive, IM Internationalmedia AG, GEM Entertainment, OB Productions, National Film & Sound Archive of Australia e MPLC. A organização da mostra lamenta profundamente se, apesar de nossos esforços, porventura houver omissões à listagem anterior - bem como alguma questão envolvendo os artigos deste catálogo. Comprometemo-nos a reparar tais incidentes.

A185 Acorde!: o cinema de Spike Lee / Julio Bezerra e Jaiê Saavedra (organizadores). -- Rio de Janeiro: Firula Filmes, 2018. 400 p.: il. col.; 16 cm.

ISBN 978-85-68159-06-4

Cinema – Estados Unidos.
 Racismo – Estados Unidos.
 Diretores e produtores de cinema – Estados Unidos.
 Bezerra, Julio. II. Saavedra, Jaiê.

CDU 791(73)-051 CDD 791.4396073

Elaborada pela Bibliotecária Josiane Alcântara CRB-7 Reg. 6217

ACORDE!

O CINEMA DE SPIKE LEE



CCBB RIO DE JANEIRO

7 A 26 DE NOVEMBRO DE 2018

CCBB BRASÍLIA

20 DE NOVEMBRO A 9 DE DEZEMBRO DE 2018

CCBB SÃO PAULO

7 DE NOVEMBRO A 3 DE DEZEMBRO DE 2018











Produção





Realização



