



O CINEMA DE
JOHN AKOMFRAH

ESPECTROS
DA DIÁSPORA

Ministério da Cultura apresenta

Banco do Brasil apresenta e patrocina a mostra de filmes

O CINEMA DE
JOHN AKOMFRAH

ESPECTROS DA DIÁSPORA

ORGANIZAÇÃO

**LUCAS MURARI
RODRIGO SOMBRA**

CCBB São Paulo
15/11 a 4/12, 2017

CCBB Brasília
21/11 a 10/12, 2017

CCBB Rio de Janeiro
14 /2 a 5/3, 2018



O Último Anjo da História (1995)
© Smoking Dogs Films_ cortesia
Lisson Gallery.

Prefixo Editorial: 69488
Número ISBN: 978-85-69488-06-4
Título: O cinema de John Akomfrah: espectros da diáspora
Tipo de Suporte: Papel
MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (.orgs). O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

Ministério da Cultura e Banco do Brasil apresentam “O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora”, retrospectiva em torno da obra do artista e cineasta ganês-britânico John Akomfrah e do coletivo Black Audio Film Collective.

A mostra apresenta 16 filmes de Akomfrah, entre curtas, médias e longas-metragens, a maioria ainda inéditos no Brasil. Suas principais obras serão exibidas, como *As Canções de Handsworth* (1986, Handsworth Songs), *O Último Anjo da História* (1995, The Last Angel of History), *As Nove Musas* (2011, The Nine Muses) e *O Projeto Stuart Hall* (2012, The Stuart Hall Project). Além disso, a programação conta com dois filmes de Reece Auguiste, um dos fundadores do coletivo, *Cidade do Crepúsculo* (Twilight City, 1989) e *Mistérios de Julho* (1991, Mysteries of July), também inéditos.

A retrospectiva inclui uma sessão especial que apresentará *Borderline* (1930), filme de vanguarda realizado por Kenneth Macpherson e pioneiro no tratamento de relações inter-raciais no cinema, uma referência fundamental para Akomfrah.

Com a realização deste projeto, o Centro Cultural Banco do Brasil reafirma o seu apoio à arte cinematográfica e contribui para a disseminação da obra de um artista que teve papel determinante para a visibilidade de temas ligados à diáspora africana nas últimas décadas.

Centro Cultural Banco do Brasil



Sete canções para Malcolm X (1993)
© Smoking Dogs Films_ cortesia
Lisson Gallery

Sumário

- 6 Introdução
LUCAS MURARI E RODRIGO SOMBRA
- Ensaio e manifesto de John Akomfrah
- 14 A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective
JOHN AKOMFRAH
- 16 Sobre escrever *Quem Precisa de um Coração* – JOHN AKOMFRAH
- 18 Sobre *Borderline* – JOHN AKOMFRAH
- 21 Digitopia e os espectros da diáspora
JOHN AKOMFRAH
- 30 A memória e as morfologias da diferença – JOHN AKOMFRAH
- 39 John Akomfrah fala sobre *The Unfinished Conversation* (Introdução de T. J. DEMOS) – JOHN AKOMFRAH
- Entrevistas
- 45 Entrevista com o Black Audio Film Collective – COCO FUSCO entrevista JOHN AKOMFRAH, REECE AUGUISTE, LINA GOPAUL E AVRIL JOHNSON
- 51 Uma ausência de ruínas – JOHN AKOMFRAH em conversa com KODWO ESHUN
- 59 Mídia alternativa, migração, poesia: Entrevista com JOHN AKOMFRAH por NINA POWER
- 65 Entrevista com JOHN AKOMFRAH sobre a exposição *Hauntologies* por BÁRBARA RODRÍGUEZ MUÑOZ
- 73 “A desocidentalização como um movimento duplo” Uma entrevista com JOHN AKOMFRAH – POR SAER MATY BA, WILL HIGBEE
- Artigos sobre o cinema de John Akomfrah
- 92 The Ghosts of Songs: Uma retrospectiva do coletivo Black Audio Film Collective
T. J. DEMOS
- 96 Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo – REECE AUGUISTE
- 100 Considerações extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective
KODWO ESHUN
- 111 Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional
OKWUI ENWEZOR
- 125 Roubando dados: a refundação do Afrofuturismo em *O Último Anjo da História* – KÊNIA FREITAS
- 131 *Trauerspiel* Pós-colonial
KOBENA MERCER
- 140 O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica – RODRIGO SOMBRA
- 148 A promessa utópica: a poética do arquivo de John Akomfrah
DARA WALDRON
- 160 Um projeto em curso
ANGELA PRYTHON
- 164 O modernismo de *Borderline*: Paul Robeson e a *Femme fatale*
SUSAN MCCABE
- 180 Fichas dos filmes
- 183 Biografias dos autores
- 184 Créditos finais

Introdução

LUCAS MURARI E RODRIGO SOMBRA

Inglaterra, início dos anos 1980, um país em ebulição: Margaret Thatcher, neoliberalismo, guerra das Malvinas, crise econômica, cortes nos serviços públicos, altas taxas de desemprego, protestos alastrados pelas principais cidades – Bristol, Liverpool, Londres¹ – repressão policial, centenas de manifestantes presos, outros feridos e hospitalizados. David Moore, jovem de 22 anos, é assassinado pela polícia depois de uma perseguição na comunidade negra onde vivia. Apenas no dia 11 de abril de 1981, o “Sábado Sangrento”, estima-se que houve cerca de 280 feridos e 82 prisões.

O jovem John Akomfrah, à época estudante de sociologia, deparou-se com este cenário no início de sua carreira como artista e cineasta, nos anos 1980. Nascido em Gana em 1957, filho de pais socialistas, emigrou para a Inglaterra ainda na infância devido às perseguições políticas a sua mãe, na sequência do golpe de estado que em 1966 derrubou Kwame Nkrumah, primeiro presidente do país. Akomfrah se fez conhecido por ser um dos membros fundadores do Black Audio Film Collective (BAFC), junto a Reece Auguiste, Lina Gopaul, Avril Johnson, Trevor Mathison, Edward George e Claire Joseph (que saiu e foi substituída por David Lawson, em 1985). O grupo foi fundado em 1982 e esteve na ativa até 1998, sendo formado por membros da Universidade de Portsmouth. Pioneiro na abordagem vanguardista de questões ligadas à cultura negra e à experiência diaspórica na Inglaterra, o coletivo explorou uma diversidade de plataformas ao longo de 16 anos de atividade: *slide tape*, filme, fotografia, vídeo, instalação. Suas obras audiovisuais foram exibidas no circuito de cinema (salas e festivais), em canais de televisão, especialmente o Channel 4, rede de televisão britânica estatal com perfil socioeducativo, mas também em exposições e galerias de arte como *From Two Worlds* (1986, Whitechapel Gallery), *The British Art Show* (1990, Hayward Gallery) e *Documenta 10* (1997, Kassel).

O primeiro trabalho de amplo reconhecimento do coletivo foi *As canções de Handsworth* (1986, *Handsworth Songs*), dirigido por John Akomfrah, documentário de cunho experimental sobre os protestos de rua da época, que reflete sobre a repressão policial nos bairros de imigrantes de Tottenham (Londres) e Handsworth (Birmingham). Mais que documentar as convulsões sociais do período, o filme quebra o protocolo de representação racial e política, desestabilizando a tirania dos “fatos” na mídia hegemônica britânica. Num Reino Unido marcado pelo racismo, *As Canções de Handsworth* mobiliza materiais de arquivo para investigar os processos de marginalização das minorias étnicas no País. O filme recebeu diversos prêmios, incluindo o prestigioso Grierson Award, do British Film Institute (BFI). Em uma lista recente da revista de cinema *Sight & Sound*, foi considerado um dos 50 melhores documentários da história. Desde o lançamento origina uma série de discussões e polêmicas públicas, uma delas envolvendo o romancista e ensaísta Salman Rushdie, que publicou no jornal *The Guardian* o artigo “Songs doesn’t know the score”², acusando o filme de limitar os negros à posição de vítima, além de perceber no trabalho de Akomfrah a recorrência de padrões televisivos. Stuart Hall, um dos teóricos e intelectuais mais importantes na formação dos membros do BAFC, saiu em defesa do filme e contestou Rushdie, no mesmo *The Guardian*, com a carta “Song of Handsworth praise”³, em que reconhecia a obra como uma “ruptura com o estilo cansado do documentário de protesto”. O que Hall valoriza no

¹ Mais especificamente no bairro de Brixton, onde na época vivia uma grande comunidade de descendentes de africanos e caribenhos.

² RUSHDIE, Salman. “Songs Doesn’t Know the Score”. *The Guardian*, 12 de janeiro de 1987. Em português: “Canções não conhece a partitura”.

³ HALL, Stuart. “Song of Handsworth praise”. *The Guardian*, 15 de janeiro de 1987. Em português: “Canção de louvor a Handsworth”.



Sala da Memória
451 (1997)
© Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery

filme é o impulso em produzir uma meditação sobre as agitações sociais a partir de uma nova linguagem. Afinal, para o teórico, a violenta resposta das ruas à ordem thatcherista exigia uma inflexão igualmente radical no plano estético. Urgia fundar um novo pacto entre política e imagem.

Em *As Canções de Handsworth* já se esboça com força um dos traços definidores da estética de Akomfrah: o uso recorrente das imagens arquivo, neste caso cinejornais e fotografias que mostram caribenhos e africanos recém-desembarcados na Grã-Bretanha do pós-guerra, rastros dos fluxos migratórios adiante reveladores do modo problemático como os britânicos se relacionavam com a herança colonial. Com frequência, Akomfrah descreve a si como um sujeito assediado pelas imagens do passado, alguém acostumado às visitas de fantasmas de um outro tempo. Esses encontros com a memória, em particular aquelas inscritas nas imagens, ensejariam uma investigação sobre os deslocamentos da diáspora negra sem paralelo na história do cinema. Difícil pensar em outro realizador voltado à dispersão das culturas de matriz africana em escala tão ampla. As migrações do pós-guerra e o pan-africanismo, colonização e descolonização, o Black Power e as marchas pelos direitos civis, a eclosão dos Estudos Culturais e do afrofuturismo: todos estes acontecimentos perpassam seus filmes. E eles se dão a ver por meio de uma obstinada investigação do arquivo colonial, na forma de uma arte empenhada em canibalizar um vasto repertório de materiais preexistentes.

Esse impulso em responder criticamente às imagens relaciona-se ao impacto da cultura midiática na própria vida do realizador como imigrante no Reino Unido. Akomfrah chega à Inglaterra na década de 1960, marcada pelo crescimento exponencial da televisão no país, época em que foram introduzidos modos inteiramente novos de subjetivação. Quando criança, ele costumava assistir com os irmãos a um programa policiaisco chamado “Police 5”, ancorado na caça real a bandidos com o auxílio de chamadas telefônicas do público. Para o futuro diretor, cada nova caçada anunciava um evento traumático. Ele não só assistia, mas rezava todas

as noites diante da atração de grande audiência: “Rezava para que o assaltante não fosse negro. Porque a gente sabia o que aconteceria no dia seguinte. Você simplesmente sabia que isso seria uma grande questão. Então, havia uma espécie de tirania que sobredeterminava nossas vidas, que vinha através da imagem, que te forçava a ter tanto uma abordagem emocional, quanto teórica, filosófica, sobre as imagens”⁴, ele recordaria em entrevista a Kodwo Eshun.

Segundo Akomfrah, o cinema e a televisão ingleses do pós-guerra tendiam a vincular a presença negra a problemas sociais, como desemprego ou criminalidade. Codificava-se assim a figura do negro como o “outro” racializado que invade e ameaça. Por outro lado, e também como consequência disso, nos circuitos da mídia as famílias imigrantes eram frequentemente privadas de imagens de intimidade, imagens aptas a descrever o lado subjetivo, afetivo, de suas vidas. Então, ao mesmo tempo que insiste em retornar ao arquivo, apropriando-se dos filmes existentes e deslocando o seu sentido originário, Akomfrah se defronta com essa imagem faltante. Seus filmes operam quase sempre nessa dialética entre ausência e presença. Funcionam como palimpsestos nos quais a imagem que vemos sempre evoca uma outra ausente, espectral. Sobretudo a partir desse “vazio”, a partir dessa imagem que falta, dessa “ausência de ruínas”, como no título do romance do escritor jamaicano Orlando Patterson, frequentemente citado pelo cineasta, seus filmes nos convocam a pensar sobre como o passado habita e assombra o presente.

Nessas investidas no arquivo, Akomfrah plasma imagens do passado com relatos ficcionais e apresenta um vocabulário visual fortemente inspirado na história da arte, em especial na tradição dos *tableaux vivants*. O ímpeto da citação e o impulso de reempregar materiais alheios se estendem também à literatura e à teoria. Akomfrah se notabilizou por apropriar-se textos de Shakespeare, Derek Walcott, James Joyce, Emily Dickinson, Samuel Beckett, James Baldwin e Virginia Woolf, entre outros, e por estabelecer uma relação fecunda e duradoura com a obra de filósofos como Jacques Derrida. A história da diáspora africana ganha ressonância ainda nos diálogos imaginários mobilizados pelo autor com figuras seminais da cultura negra. Akomfrah dedicou filmes a personagens históricos na luta política antirracista, como Malcolm X, Martin Luther King e Stuart Hall. Longe de serem documentários convencionais, cada um desses filmes tomam o relato biográfico como premissa para um salto na experimentação formal, na busca por uma linguagem apta a dramatizar as tensões da experiência diaspórica.

Outro nome fundamental para entender a obra do artista é Trevor Mathison, designer de som de quase todos os seus filmes. Ele inclusive divide a autoria de um de seus trabalhos mais recentes, *Tudo o que é Sólido* (2015, *All That Is Solid*). Mathison é o responsável por transformar o áudio (e todas as suas derivações: trilha sonora, ruído, fala, ambientação e efeitos sonoros) em uma das formas de expressão definidoras da obra do realizador. O som é um elemento tão importante⁵ que está presente no título⁶ de alguns filmes de Akomfrah: *As Canções de Handsworth*, *Sete Canções para Malcolm X* (*Seven Songs for Malcolm X*, 1993), *Three Songs on Pain, Light and Time* (1996), *Stan Tracey: The Godfather of British Jazz* (2003), *Urban Soul: The Making of Modern R&B* (2004) e consta até mesmo no nome de seu primeiro grupo, Black Audio Film Collective.

Após a dissolução do BAFC em 1998, Akomfrah, Lina Gopaul e David Lawson, membros fundadores do coletivo, criaram uma produtora com sede em Londres, a Smoking Dogs Films. E continuam desde então realizando novos trabalhos. A fase mais recente da trajetória de Akomfrah é marcada por sua plena consolidação no circuito da arte contemporânea. O artista já teve trabalhos exibidos em instituições como o MoMa (Nova York), Centro Georges Pompidou (Paris),

⁴ Ver AKOM-FRAH, J. apud ESHUN, K. *Uma ausência de ruínas – John Akomfrah conversa com Kodwo Eshun*. Texto incluído neste catálogo, página 54.

⁵ Em *O Último Anjo da História* (1995, *The Last Angel of History*), Akomfrah aborda o universo do afrofuturismo, em que alguns músicos – Sun Ra, George Clinton, Lee “Scratch” Perry, DJ Spooky – foram fundamentais na elaboração desse imaginário artístico. Para mais detalhes, ver FREITAS, Kênia. *Roubando dados: a refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História*. Texto incluído neste catálogo, página 125.

⁶ Para mais detalhes, ver ESHUN, Kodwo. *Considerações Extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective*. Texto incluído neste catálogo, página 100.

Serpentine Gallery e Whitechapel Art Gallery (ambas de Londres) e em mostras como a Documenta 11 (2002, Kassel) e a Bienal de Veneza (2015). Tal incursão nesses espaços expositivos não é uma novidade. O primeiro projeto do BAFC, *Signos do Império* (1983, Signs of Empire), um *slide-tape* composto por 320 dispositivos de imagens da vida colonial durante o século XIX, foi criado para uma galeria e prenunciou a tendência de borrar as fronteiras entre arte e filme, museu e cinema. Essa nova fase também apresenta uma diversificação de seus interesses enquanto artista. Akomfrah está cada vez mais preocupado com a descolonização das naturezas, refletindo sobre o Antropoceno, novo termo geológico cunhado para dar visibilidade às transformações dramáticas provocadas pelas atividades humanas na Terra. Em instalações como *Vertigo Sea* (2015) e *Purple* (2017), traça as ramificações do colonialismo e suas conexões com a crise ecológica contemporânea. Nas palavras do autor:

(...) eu sentia que tinha que ampliar meu foco para adotar uma narrativa maior, visto que agora estamos todos envolvidos. Uma vez que você percebe as implicações das mudanças climáticas para as gerações futuras, é quase como se você tivesse que responder. Mas eu não sou cientista ou ativista, sou um artista. Estou interessado na filosofia das mudanças climáticas em vez da ciência dura (...) Quando estou em uma rua em Accra [Gana], posso sentir que é uma cidade que está literalmente em ponto de ebulição. É muito mais quente do que era na década de 60 ou mesmo na década de 80. Precisamos começar a analisar as mudanças climáticas de formas radicalmente diferentes, não apenas como parte de uma narrativa de desenvolvimento baseada no Ocidente. É uma preocupação pan-africana de grande urgência.”⁷

Nos espaços do CCBB em São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro, a retrospectiva “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora” contempla a sua incursão na arte contemporânea, apresentando pela primeira vez no Brasil as videoinstalações *Peripeteia* (2012) e *Tropikos* (2015). A retrospectiva inclui outros 14 trabalhos do artista, entre curtas, médias e longas-metragens, inéditos em sua maioria no país. Esta retrospectiva permitirá ao público conhecer quase toda a obra realizada por Akomfrah, além de apresentar dois filmes assinados por Reece Auguiste, um dos membros fundadores do BAFC. São eles *Cidade do Crepúsculo* (Twilight City, 1989), terceiro longa-metragem do coletivo e um dos primeiros filmes a discutir a reconfiguração urbana de Londres no final do século XX; e *Mistérios de Julho* (1991, Mysteries of July), que aborda uma sequência de mortes ocasionadas sob custódia policial na Grã-Bretanha. Ambos são inéditos no Brasil. Auguiste⁸, assim como Akomfrah, graduou-se na Universidade de Portsmouth, em 1982. Nestes anos universitários, cursaram oficinas e workshops de prática cinematográfica, além de participarem ativamente da cultura cinéfila da época. Um fator determinante em suas formações foi a conscientização de possíveis alianças com os cinemas políticos fora da Europa, seja da África (Ousmane Sembène), da Ásia Meridional (Ritwik Ghatak) ou da América Latina (Glauber Rocha, Santiago Álvarez, Octavio Getino e Fernando Solanas). O cinema independente negro proposto pelo BAFC é tributário dessas influências, e as reflexões teóricas do Cinema Novo, do *Tercer Cine*⁹ e do *Cine Imperfecto*¹⁰ foram importantes para engendrar a ruptura¹¹ com o cinema e a estética vigentes na década de 1980.

A mostra apresenta também uma sessão especial com *Borderline* (1930), clássico do cinema silencioso do Reino Unido, dirigido por Kenneth Macpherson. O filme representa uma conexão de importantes vanguardas da década de 1920. De um lado, o europeu *Pool Group*, que, além de realizar filmes, também foi responsável por editar a revista *Close Up* (1927-1933),

⁷ AKOMFRAH, J. apud O’HAGAN, S. *John Akomfrah*: “Progress can cause profound suffering”. *The Guardian*, 1 de Outubro de 2017. Disponível em: <https://goo.gl/4zt5ty>. Acesso em novembro de 2017.

⁸ Auguiste só dirigiu mais um documentário após os filmes realizados pelo Black Audio Film Collective: *Duty of the Hour* (2015). Seguiu carreira acadêmica e hoje é professor de estudos de mídia na Universidade do Colorado. Fez mestrado no Marlboro College (2000, Estados Unidos) e doutorado na Universidade de Nottingham (2009, Inglaterra).

⁹ Ver o manifesto “Hacia un Tercer Cine”, publicado pelos cineastas argentinos, Fernando Solanas e Octavio Getino em outubro de 1969. Disponível em: <https://goo.gl/KnTKdz>. Acesso em novembro de 2017.

¹⁰ Ver o manifesto “Por un cine imperfecto”, publicado por Julio García Espinosa em dezembro de 1969. Disponível em: <https://goo.gl/N9cPrN>. Acesso em novembro de 2017.

¹¹ Para mais detalhes, ver AUGUISTE, Reece. *Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo*. Texto incluído neste catálogo, página 96.

uma das primeiras publicações a observar o cinema como manifestação artística. De outro, o longa conta ainda com a presença icônica de Paul Robeson como um de seus protagonistas. Robeson foi um cantor, ator de teatro e cinema e importante ativista dos direitos políticos e civis, uma das personalidades solares do Renascimento do Harlem, movimento cultural que ambicionava forjar uma nova estética negra na Nova York da década de 1920. Outros nomes próximos ao movimento foram os músicos Louis Armstrong, Duke Ellington, o cineasta Oscar Micheaux, os escritores Langston Hughes e Zora Neale Hurston. *Borderline* parte de um triângulo amoroso interracial para fazer considerações sobre preconceitos, questões de gênero e sexualidade, classe, temas caros aos artistas do Renascimento do Harlem, ainda muito contemporâneos. O filme é uma referência decisiva para Akomfrah. No texto “Digitopia – Espectros da diáspora”¹², o realizador cita *Borderline* ao convocar o cineasta diaspórico a trazer à superfície a presença negra, expondo as rasuras, os silenciamentos e as omissões da história do cinema. Para ele, cumpre valer-se das tecnologias da imagem digital para engendrar uma contra-memória, uma versão outra de *História(s) do cinema* (1988 – 1998, *Histoire(s) du cinéma*), ensaio fílmico de Jean-Luc Godard dedicado ao cinema no século XX – ao qual se pode assistir, de acordo com Akomfrah, “sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema”. Segundo autor, nessa história a ser recontada *Borderline* representa “uma espécie de momento utópico”¹³, o germe de um novo começo.

“Digitopia – Espectros da diáspora” é um dos ensaios de Akomfrah até então inéditos no Brasil incluídos neste catálogo. A seleção de textos aqui editados busca reparar uma grande lacuna na bibliografia disponível em nosso País em relação às publicações dedicadas ao cinema britânico negro. Neste sentido, traz pela primeira vez escritos de renomados historiadores da arte, ensaístas e curadores internacionais como Okwui Enwezor, Kodwo Eshun, Kobena Mercer, T.J. Demos, bem como artigos inéditos de pesquisadores brasileiros como Angela Prysthon e Kênia Freitas. A publicação apresenta ainda entrevistas e outros escritos seminiais de John Akomfrah. Realizador de origem universitária, o artista ganês-britânico é autor de diversas publicações sobre as artes originadas da diáspora. No entanto, mais que trilhas paralelas, práticas teóricas e artísticas perfazem sucessivos entrecruzamentos em sua obra, movimento que consoma-se sobretudo nos filmes. Kodwo Eshun observa que, em meio à cena de artistas britânicos negros dos anos 1980, a partir de Akomfrah o cinema tornava-se uma “plataforma discursiva para uma intervenção radical na cultura”¹⁴. Eshun reconhece o elo vital entre o diretor e o desenvolvimento dos Estudos Culturais na Inglaterra ao argumentar que os filmes do BAFC explicitavam problemas de ordem conceitual muito antes da consolidação dos estudos pós-coloniais nas universidades anglo-saxãs: “O trabalho do BAFC não seguiu o discurso museológico, teórico e acadêmico que surgia na América e na Europa. Pelo contrário, ele o precedeu e o tornou possível. O grupo utilizava o dispositivo cinematográfico como um espaço para o pensamento radical”¹⁵.

O conjunto de textos deste catálogo pretende contribuir, a partir da obra de John Akomfrah, para uma cada vez mais necessária reflexão sobre os nexos entre imagem, migração e colonialismo. Se, como argumentam Stuart Hall e Edward Said, o imigrante é o sujeito político contemporâneo, o cinema de Akomfrah se revela incontornável. Seus filmes oferecem roteiros para navegar um tempo de instabilidades geopolíticas e de vertiginosa ascensão das migrações transnacionais. Leituras ou roteiros quase sempre incompletos, construídos por um artista que se interroga e também procura ouvir as perguntas inquietantes sussurradas pelos fantasmas de seus filmes.

¹² AKOMFRAH, John. *Digitopia – Espectros da diáspora*. Texto incluído neste catálogo, página 21.

¹³ *Ibidem*.

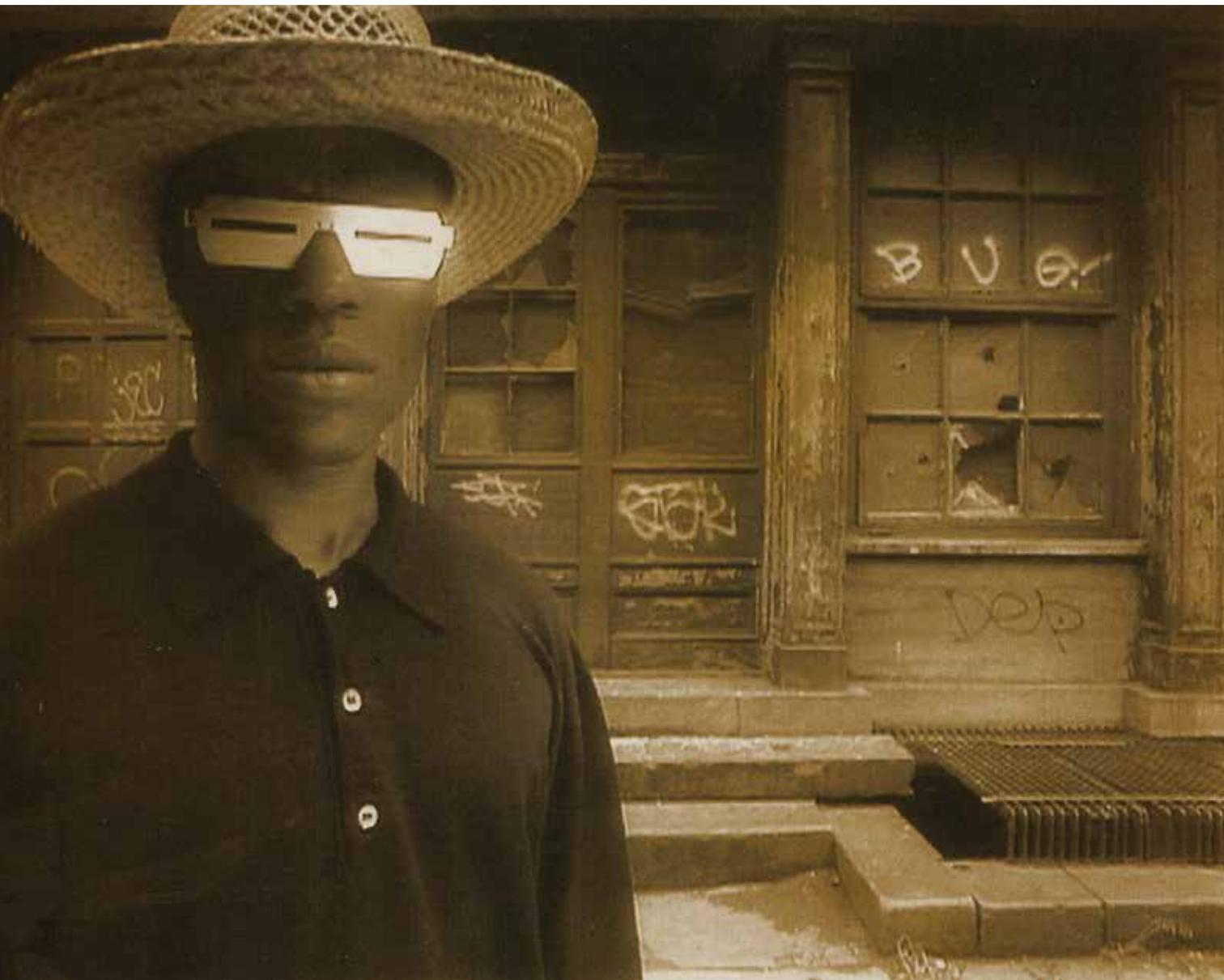
¹⁴ Para mais detalhes, ver ESHUN, Kodwo. *Considerações Extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective*. Texto presente neste catálogo, p.102-103

¹⁵ *Ibidem*.

Mais de uma vez, Akomfrah descreveu seu método artístico como uma espécie de “espectrologia”, tentativa de invocar o traço espectral nas imagens de arquivo. No entanto, ativar as latências fantasmáticas inscritas nas imagens não é tanto uma questão de escolha. Não se trata apenas de empregar uma possibilidade estética disponível – quanto mais em se tratando da figura do arquivo, tão frequentemente reduzida à mercadoria fetiche nas salas da arte contemporânea – mas de se submeter a uma espécie de possessão. “Fazer um filme biográfico é pedir para ser possuído; é como pedir para ser assombrado pelos traços e depósitos de outra vida”¹⁶, Akomfrah relata, a respeito *Quem precisa de um coração* (Who needs a heart, 1991), longa dedicado a Michael de Freitas, líder político do Black Power britânico. Neste gesto, também o artista devém outro. Akomfrah não recorre ao arquivo para ilustrar uma época, ele o reivindica para fins poéticos, para invocar aquilo que não está lá, rearranjando as imagens do passado em operações de montagem de modo a ativar a sua atualidade no presente.

A retrospectiva “O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora” acontece no Brasil, um dos países mais profundamente marcados pela escravidão atlântica, com a sua trama complexa de violência e insubmissão – e os seus horrores ainda irresolvidos. Esperamos que a mostra propicie novas reflexões, debates e ideias sobre as consequências da diáspora de povos e culturas em nossa formação.

¹⁶ AKOMFRAH, J. Sobre escrever *Quem Precisa de Um Coração*. Texto incluído neste catálogo, página 17.



O Último Anjo da História (1995)
© Smoking Dogs Films_ cortesia
Lisson Gallery

Ensaaios e
manifesto de
John Akomfrah

A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective¹

JOHN AKOMFRAH

O campo da prática cinematográfica independente negra testemunhará em breve o crescimento de um número de oficinas estabelecidas com o objetivo específico de atender às necessidades do cinema negro. Assistiremos também a um crescimento na quantidade de filmes realizados por membros dessas oficinas. Como em qualquer outro campo de atividade e prática cultural, um acontecimento dessa magnitude exige discussão e debates coletivos. Um dos pontos importantes de serem levantados estará centrado na relação entre os organizadores das oficinas e os participantes do curso. Outros deverão, obviamente, concentrar-se na natureza e na estrutura dos próprios cursos.

Antes deste debate, entretanto, a tarefa de dar conta da especificidade da prática cinematográfica independente negra. O que, afinal de contas, significa a “prática cinematográfica independente negra” quando a atual cultura cinematográfica é um negócio tão amplamente branco? E será que essa postura de independência pressupõe uma diferença radical no que se refere à orientação da prática cinematográfica? Se este é o caso, como se trabalha com a diferença?

O coletivo Black Audio Film Collective escolheu encarar essas questões de maneira muito particular, e ela está centrada na questão da “figuração da identidade” no cinema. Nosso ponto de entrada gira ao redor da questão da representação negra. O coletivo foi criado com três objetivos principais: primeiro, tentar lançar um olhar crítico sobre as maneiras como ideias e imagens racistas das populações negras são estruturadas e apresentadas como verdades auto-evidentes no cinema. O que nos interessa aqui é como essas “verdades auto-evidentes” convertem-se no padrão através do qual a presença negra é assegurada no cinema.

Em segundo lugar, criar um fórum para disseminar as técnicas fílmicas disponíveis alinhadas à tradição independente e avaliar sua pertinência para o cinema negro. Nesse quesito, nossos interesses não se basearam apenas em conceber maneiras de fazer filmes “políticos” melhores, mas também em levar a política da representação a sério. Tal estratégia poderia dar conta de um número de questões, que inclui a ênfase dada tanto à forma quanto ao conteúdo dos filmes, lançando mão de *insights* teóricos recentes sobre a prática cinematográfica.

Em terceiro lugar, a estratégia era estimular maneiras de expandir as fronteiras da cultura cinematográfica negra. Isso significaria tentar desmistificar o processo de produção cinematográfica na nossa prática cinematográfica; também envolveria derrubar a barreira existente entre o “público” e o “produtor”. Nesse mundo etéreo o cineasta equivale a um agente ativo e o público equivale a consumidores passivos de um produto pré-determinado. Nós decidimos rejeitar essa visão na nossa prática.

Subjacentes a esses objetivos estão uma série de pressupostos sobre o que consideramos serem as atuais prioridades da prática cinematográfica independente. Esses pressupostos baseiam-se no nosso reconhecimento de certas conquistas no que diz respeito à análise da questão racial e da mídia. Hoje, é amplamente aceito que a mídia desempenha um papel crucial na produção e

¹ Publicado originalmente em AKOMFRAH, John. *Black Independent Filmmaking: A Statement by the Black Audio/Film Collective* (1983). In: *Artrage: Intercultural Arts magazine*, 1983. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Marcel Bane.

reprodução de “pressupostos de senso comum” e nós sabemos que a questão racial e ideologias racistas figuram proeminentemente nesses pressupostos. A questão agora é perceber as implicações desses *insights* para a criação de uma cultura cinematográfica genuinamente coletiva.

Tal programa também está conectado com a nossa consciência da necessidade de ir além de certos pressupostos atuais sobre a tarefa da prática cinematográfica negra. Nós reconhecemos que a história dos negros no cinema compreende um legado de estereótipos e nós entendemos que tais estereótipos, tanto no *mainstream* quanto no cinema independente, devem ser reavaliados criticamente. Isso pode estar conectado a uma série de coisas que queremos fazer. Não queremos apenas examinar como a cultura negra é deturpada no cinema, mas também como sua aparente transparência figura como uma espécie de “realismo” nos filmes. É uma tentativa de isolar e tornar inteligíveis as imagens e as afirmações que convergem para representar a cultura negra no cinema. Nossa busca não é pela “imagem autêntica” mas por um entendimento dos diversos códigos e estratégias de representação.

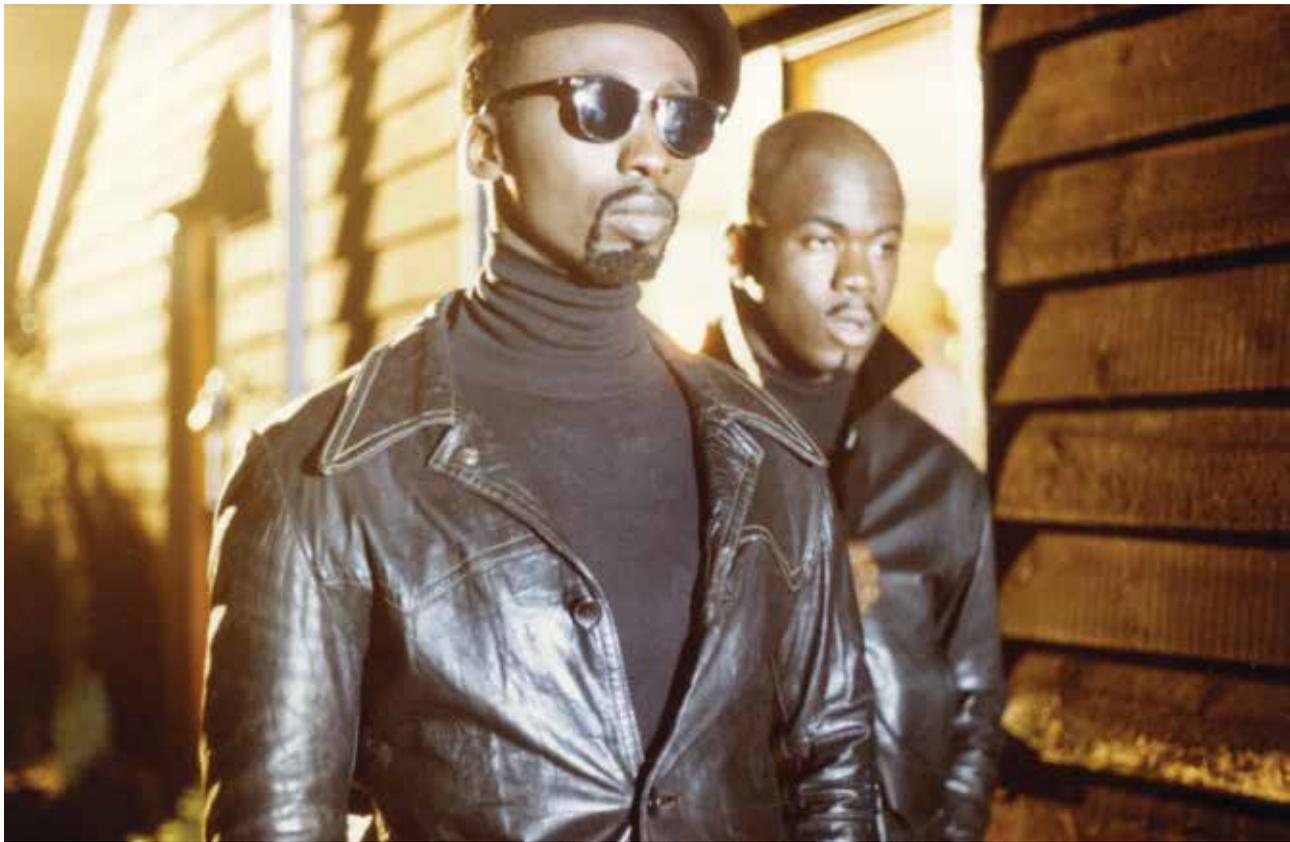
Poder-se-ia argumentar que tudo isso não passa de águas turvas sob uma ponte em decomposição, e que já sabemos de tudo isso, e que os cineastas negros já aceitam sua responsabilidade, e que estamos cientes desses problemas. Há muita verdade nisso. Outros podem dizer que, enquanto estivermos fazendo filmes e angariando visibilidade para o nosso trabalho, estamos mantendo viva a cultura cinematográfica negra.

Para situar a nossa discussão em um contexto relevante e significativo, o coletivo Black Audio Film Collective, em conjunto com a Four Corners Cinema, organizará uma série de exposições para acompanhar a mostra fotográfica sobre Colin Roach, na galeria Camerawork.

A série de filmes e discussões acontecerá sob o título “O Cinema e a Representação Negra” e tratará, especificamente, da complexidade da representação negra em filmes. O principal objetivo aqui é observar como o cinema pode conter “informações” sobre raça, nacionalidade e “etnia” com (Presença) ou sem (Ausência) de pessoas negras nos filmes. Tendo isso em mente, esperamos cobrir uma gama de filmes e temas que abarquem desde filmes sobre a prisão, como *Scum* (1979, Alan Clarke), até filmes hollywoodianos de crítica social como *Imitação da Vida* (1959, *Imitation of Life*, Douglas Sirk). O que tentaremos fazer não será meter todos os filmes em uma categoria de filmes racistas. Em vez disso, tentaremos examinar quais respostas específicas esses filmes oferecem para a questão étnico-racial.

Por fim, nós entendemos que questões de representação negra não são apenas questões da crítica de cinema, mas são, inevitavelmente, para a prática cinematográfica. Esses problemas precisam ser encarados pelas duas frentes. Com isso em mente, também estamos preparando, em conjunto com “GLC Ethnic Minority Committee”, a organização de uma série dos nossos cursos voltados para alguns dos temas descritos neste artigo. Nem as datas das exposições nem o programa dos cursos de cinema foram finalizados ainda – ambos serão anunciados quando estiverem prontos.

Quem precisa
de um coração
(1991) © Smoking
Dogs Films_ corte-
sia Lisson Gallery



Sobre escrever *Quem Precisa de Um Coração*¹

JOHN AKOMFRAH

¹Publicado originalmente em AKOMFRAH, John. *On Writing Who Needs A Heart*. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika (orgs.) *The Ghosts of Songs – A Retrospective on The Black Audio Film Collective 1982-1998*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. O texto foi escrito originalmente em 1991, mas só foi publicado em 2007. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: André Duchiede.

*O indivíduo não é a soma de suas impressões gerais,
ele é a soma de suas impressões singulares.*

Gaston Bachelard

Quando começamos a pesquisa para este filme, eu senti a necessidade de escrever algo que resumisse o espírito do projeto: um memorando pessoal para ser usado como guia para nossa busca. Então escrevi o seguinte:

- a) Sobre o que é o filme – Michael De Freitas, seus amores, paixões, influências, imperfeições e fracassos.
- b) Por quê? Porque, gostemos ou não, tudo isso oferece um quadro significativo da turbulência que permeou, sustentou, distinguiu e marcou a vida negra na Inglaterra da década de 1960.

Conhecendo Michael, estamos começando o trabalho duro do autoexame. Para fazer isso precisamos privilegiar a ambiguidade, as complexidades e as contradições.

Na metade de nossa pesquisa, comecei a achar que nosso foco estava mal colocado e que nós não deveríamos estar apenas olhando para Michael. Então eu tentei entender o que acontecia e para isso escrevi o seguinte:

Fazer um filme biográfico é pedir para ser possuído; é como pedir para ser assombrado pelos traços e depósitos de outra vida. O filme se torna um modo de reviver experiências; você, cineasta, aceita a responsabilidade de viver a outra vida toda de novo. Você pede aos mortos que lhe entreguem seu direito ao esquecimento. Você vai até a sua cripta porque quer se tornar eles. Mas esse processo é necessariamente incompleto. Tudo o que você faz na verdade é herdar a “voz” que tiveram. O problema é que, uma vez que aquela “voz” está necessariamente apreendida entre o passado e o presente, ela sempre está no processo de devir. Ela nunca realmente lhe entrega sua independência, nunca de fato se curva a você. Este é o seu poder, a sua mágica. Então, quando entende isso, você pode fazer duas coisas. Você pode fingir que ainda está no comando, que ainda está contando “a história real”, e então você acaba fazendo um filme desonesto como *Scandal* (1989, direção de Michael Caton-Jones). Ou então você pode fazer “outra coisa”.

Em *Quem Precisa de Um Coração* (1991, *Who Needs A Heart*), Edward George e eu nos propusemos fazer “outra coisa”. A primeira (coisa) foi escrever um roteiro que lidasse com o enigma de Michael X olhando para ele através de seu impacto em outros relacionamentos e vidas.

Ao buscar a verdade da história de Michael X, descobrimos ser impossível separar o homem da lenda. Muitos dos que assumíamos serem eventos reais provaram-se uma mistura de mito e de rumores.

O que encontramos não foi a história de uma pessoa, mas uma espécie de história ilustrada de gestos. Gestos que um grupo de homens e mulheres reais – negros e brancos – usaram para planejar suas vidas. Aos poucos nós conseguimos entender que Michael de Freitas, também chamado de Michael X, também chamado de Michael Abdul Malik, era muito importante inventando esses gestos.

Então *Quem Precisa de Um Coração* deixou de ser uma biografia política de Michael X, para se tornar um projeto mais arqueológico sobre gestos, envolvendo sexo, crime, jazz, religião, retórica, uniformes, romance e raça.

Decidimos que cada cena iria explorar um ou mais desses gestos como se eles estivessem sendo formados ou inventados; que iríamos situar a encenação deste drama do gesto em cenários reconhecivelmente “domésticos”; que permitiríamos que esses gestos definissem o rumo que nossos personagens iriam tomar. Os únicos limites que colocamos nesse processo desprendido foram:

1. Que cada um dos personagens que imaginássemos precisaria ser criado a partir do mês de pesquisas e entrevistas que tínhamos feito.
2. Que cada um deles precisaria ser baseado em uma faceta ou nuance da persona de Michael.

Depois disso nós começamos a escrever.

Sobre *Borderline*¹

JOHN AKOMFRAH

¹ Publicado originalmente em AKOMFRAH, John. *On the Borderline. Ten: 8*, 1992. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: André Duchiede.

A primeira publicação deste texto foi uma resposta à estreia da obra do fotógrafo americano Lyle Ashton Harris no Reino Unido. *Sobre Borderline* levou adiante o interesse de longa data de Akomfrah pela fotografia, análogo ao ensaio *Reflections*, escrito pelo também integrante do Black Audio Film Collective Edward George, e ao interesse do coletivo como um todo pelas obras de Rodchenko, Burke, Fani-Kayode, Van DerZee, Horsfield e outros. *Sobre Borderline* especula, a partir da figura do museu imaginário, o espaço de instalação que é recorrente em filmes do coletivo, do espaço neutro de *As Canções de Handsworth* ao Museu do Medo em *Mistérios de Julbo*, antecipando o tema museológico na obra de Meshac Gaba (Nota de Kodwo Eshun e Anjalika Sagar, presente em *The Ghosts of Songs – The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 143).

Imagine este cenário: no futuro haverá uma exposição fotográfica negra sobre o tema do deslocamento. Ela será sobre um corpo particular sofrendo o fardo de um excesso de signos, um corpo literalmente enquadrado como uma figura de tormento e júbilo, de conhecimentos perigosos e de celebrações.

A exposição em questão seria um conjunto de obras fotográficas no qual uma figura pública notória – o corpo negro – apareceria em uma série de elaboradas *mises en scène* oriundas de aparentes filmes caseiros, dramas enigmáticos construídos como *tableaux*, que se desvaneceriam com finitude por acumular as mais variadas dúvidas sobre a propriedade e a legalidade deste chamado corpo para pronunciar verdades universais e duráveis sobre sua suposta “condição”. Uma informalidade seria mantida, mas ela seria “formidavelmente estranha”. Estes seriam corpos enquadrados que seriam trazidos ao ser por uma série de alegorias bastardas, corpos que simultaneamente evocariam e ferozmente reprovariam noções de localidade, etnicidade e identidade como certezas *a priori*, a partir das quais regimes “externos” de verdade – progressistas ou não – podem, prescritivamente, tirar proveito em favor de uma “causa”, sem antes aceitar participar na formulação das “desordenadas” regras do jogo.

Assim como a imagem distorcida de um videogame pausado, estes seriam quadros impossíveis: eles tentariam congelar em um instante aquilo que haviam sido e o que poderiam ser. Alegorias bastardas, sim. Sensibilidade liberal? Sem chance! Distopias críticas, talvez, mas isto somente porque estas obras desconfiariam de coisas demais no presente, para dar ao futuro um cheque em branco – como o “Angelus” de Benjamin, ou o “Sempre Já” de Derrida. Elas seriam emblemáticas e enigmáticas. Flertariam com o transcendental como um anseio, mas sem o vodu ou a mágica. Em qualquer um dos casos, saberiam que o vodu ou a mágica são, falando a rigor, desnecessários, porque as próprias obras já teriam localizado o enigma e o codificado como uma aflição profundamente enraizada naquele corpo exposto.

Neste ponto, nossa exposição futura receberá sua primeira acusação de heresia. As pessoas iriam querer saber se o que ela contém são meramente “pensamentos externos”, e se, em caso positivo, estes pensamentos poderiam ser contidos no quadro fotográfico. O problema é que poucas destas fotografias estarão enquadradas.

O deslocamento ocuparia os nós entre o público e o privado de modo tão estratégico, costurando o primeiro com a enorme confiança do segundo com tamanho esmero, que a rebelião que se seguiria necessariamente colocaria em questão a mais suprema das demarcações racionalistas. Como o deslocamento não será a primeira expedição a este país limítrofe, os mais maduros entre nós poderiam facilmente “relegar ao gueto” seus novos gestos, definindo-os como um “retorno”, uma repetição. Isto seria um erro. Por quê? Porque qualquer teórico digno do título sabe que cada nova configuração ou remapeamento deste limiar necessariamente produz novas configurações de poder e de desejo. Esta é uma fronteira que sempre acena com a promessa; a promessa é a tentação, aquilo que seduz.

A exposição contará com alguns fotógrafos. Um deles seria Rotimi Fani-Kayode.

Imagine outro cenário: a revista intercultural *Artrage* se recusa a publicar mais de uma fotografia de Rotimi Fani-Kayode. Sem se pretender irônica, ela justifica esta decisão afirmando que “publicar mais obras de Rotimi desnecessariamente ofenderia muito mais gente do que agradaria. Seria colocar o gato no meio dos passarinhos, em última instância sem gerar grande benefício”.

[Michel] Foucault certa vez afirmou que, em seus momentos mais ferventes, transgressões eram como relâmpagos. Reconhecemo-las por aquilo que são quando instantaneamente registramos o que não são – escuridão. Naquele momento de seu nascimento, a escuridão garante àquelas descargas elétricas sua forma e claridade. Mas, por outro lado, relâmpagos também forçam a noite a ver a si própria pela primeira vez. De que outro modo podemos entender o processo pelo qual um fotógrafo negro se torna desalinhado demais, impróprio demais para uma revista de arte negra? Este é um processo que é quase rápido demais para ser registrado como um evento. Realizar este registro, no entanto, é exatamente o que precisamos fazer, porque precisamos entender “as outras formas” pelas quais “um quadro negro” se torna o espaço da abjeção; a cena do horror. Se os gostos curatoriais que organizam a seleção de obras para uma revista estipulam que as fotografias não devem “colocar o gato em meio aos pombos, por gerar pouco benefício”, então não é tão difícil entender como obras que valorizassem a ambivalência como uma chave para o “entendimento” seriam consideradas “inapropriadas” por tais gostos. Por conta disso é importante agora dizer que o deslocamento não acontecerá sem que a ambivalência esteja presente.

Enquanto estamos no assunto da adequação, sejamos claros a respeito de algo mais: a futura exposição do deslocamento chamará a atenção para sua ética do gesto porque ela chama a atenção para o corpo negro como um meio para a contestação. Mas este truísmo será um detalhe nesse caso, porque as obras serão organizadas por uma série bioeconômica que desavergonhadamente ostenta sua ausência de divindade chamando a atenção para outra coisa que todos suspeitávamos: este corpo tem limites e fins. E cada vez que lhe dizem isso, também estão de fato dizendo que outra pessoa está mentindo.

“Pervertamos o bom senso”, [Gilles] Deleuze disse certa vez, “e desenvolvamos o pensamento fora do quadro ordenado das semelhanças”². Se escutar com muita atenção, você provavelmente vai ouvir o poeta Essex Hemphill dizer a mesma coisa em *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien. Se for ainda mais atento, você escutará ambos afirmarem que se desenvolver do lado de fora é algo complicado. Você sempre pode ser acusado de se exhibir. Então que outra coisa fique clara. Quando esses corpos laboriosos e “camaleônicos” insistem em falar em nome próprio, não é por um senso de vaidade. O narcisismo é *sempre já* neles, então se ostentar não é grande coisa. Este desejo de misturar o que Wilson Harris chama de “alegria cega e tristeza e o senso de estar perdido com a proximidade de ser encontrado” é uma tentativa de dizer outra coisa.

Estas sensibilidades flutuantes e pródigas, com sua extravagância subversiva, seu jogo desgovernado com as fronteiras, estão dizendo, de fato, que, quando descobrimos que as coisas têm limites e fins, não estamos designados a uma estadia miserável e permanente na região selvagem. Eles sabem que há pessoas ao redor deles que têm estes fins, mas, para eles, é aí que a diversão começa. Eles estão comprometidos por um ditado inventado muito tempo atrás em algum a parte do Egito – “Ou a filosofia veio até nós disfarçada, ou então nos foi dada por um ladrão”. São estes sentimentos que provavelmente seriam atormentadores.

Elaine Scarry afirmou que a raridade com a qual a dor é representada nos deveria fazer parar para pensar, sobretudo quando nos damos conta de quão ágil a arte se tornou para abor-

2 Nota do tradutor: a passagem na verdade é de Michel Foucault, presente no ensaio *Theatrum Philosophicum*. Há um duplo sentido no original em francês que se mantém no inglês, mas que não pode ser traduzido sem perda para o português, uma vez que *le bon sens e the good sense* significam tanto “o bom sentido” quanto “o bom senso”. A passagem citada está presente em FOUCAULT, Michel. *Nietzsche, Freud e Marx*. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

dar e, dessa forma, conferir visibilidade a outras formas de flagelo. Esses flagelos agora têm um conteúdo referencial, estão suscetíveis à objetificação. Estão em fuga, como costumava ser, de um real de inexpressibilidade. Pense em Ornette Coleman, em Alice Walker ou em Burning Spear e você pode se dar conta de como essas “figuras” são centrais para propagandistas negros.

Estas são coisas sobre as quais não se deve falar amenamente, e uma dessas coisas é afirmar que o deslocamento diz respeito ao empoderamento. Ele quer se armar com a habilidade de tornar tangível aquilo que fugia à expressão no debate anterior sobre a representação negra. Isto é, neste sentido, a “mundanização” de uma forma particular de despertar, na qual o corpo colocado sob tensão por uma vontade de se construir como novo carrega outros potenciais; mas, ao fazê-lo, também faz emergirem novas tensões. É colocando em movimento tal duplo monstruoso que viremos a reconhecer as obras em deslocamento. Bem-vindo à exposição.

Digitopia e os espectros da diáspora¹

JOHN AKOMFRAH

Toda vez que vejo as palavras “digital” e “diáspora” juntas numa mesma frase, lembro-me de um diálogo – citado por Paul Gilroy em sua coleção de ensaios “Small Acts” (1993) – entre C.L.R James e Richard Wright. Segundo Gilroy, aquela era uma conversa na qual James pressionava Wright a explicar uma suposta afinidade estilística entre seu trabalho e alguns dos textos fundadores do existencialismo; como Wright conseguira ler toda aquela escrita existencialista que aparentemente informava seus romances? Wright responde a James – e este é o trecho do qual me lembro – que, quando ele finalmente calhou de ler aqueles textos fundadores, sentiu como se já conhecesse tudo aquilo de que falavam. Surpreendera-se ao notar que aqueles livros continham ideias e sentimentos que ele já tinha formulado por conta própria muito antes; como se o existencialismo fosse meramente um manual altamente codificado sobre a vida afro-americana, como se suas ideias-chave fossem apenas confirmações filosóficas de algumas das verdades sociológicas da vida negra.

Para Gilroy, esse diálogo entre aqueles dois grandes pensadores negros ilustrava algo muito importante: há, às vezes, formas pelas quais as identidades diaspóricas levantam e respondem questões postas pela filosofia europeia. De fato, as identidades do Novo Mundo foram sempre já “contaminadas” por certas visões e pressupostos normalmente entendidos como prerrogativa exclusiva do pensamento iluminista. A questão a ser perguntada portanto não é quem influenciou quem, mas por que esta justaposição? Por que as afinidades eletivas? E é por aí que percebo a relação entre o digital e o diaspórico.

No entanto, para entender o que quero dizer com isso, gostaria de falar brevemente sobre três “tirantias conceituais” que estabeleceram os limites discursivos de meu interesse no digital. Quero falar, se você assim preferir, de três preocupações determinantes que, em dado momento no final dos anos 1980, fizeram do interesse pela produção da imagem negra ser também (e isso por necessidade) uma obsessão com o digital.

A primeira delas é o que eu chamaria de tirania da justeza, e ela se baseia num interesse pelo ritmo. Desde o Renascimento do Harlem até o movimento de arte negra na Grã-Bretanha, um dos debates mais persistentes, um dos termos mais comuns, foi sempre a obsessão com os ritmos da vida negra. Em síntese, essa obsessão com os “ritmos da diáspora” resumia-se a uma ideia: para ser verdadeiramente grande, a arte negra precisava mimetizar, emular e refletir as condições de excelência da música negra. Inicialmente, o modelo de excelência era o *spiritual*. Mas em determinado momento o jazz se converteu na forma paradigmática da estética negra, o modelo por excelência, o ritmo quintessencial da diáspora, o melhor traje no guarda-roupa negro no Novo Mundo².

Pense em *Touki Bouki – A jornada da Hiena* (1973, Touki Bouki), de Djibril Diop Mambéty, e em *Bush Mama* (1979), de Haile Gerima, para entender o que eu digo; pense naquela linha obsessiva do pensamento cinematográfico negro que vai de *O Matador de Ovelhas* (1978, *Killer of Sheep*), de Charles Burnett, até *As Canções de Handsworth* (1986, *Handsworth Songs*), do Black Audio Film Collective, na qual as cadências, tonalidades e variações de altura do jazz (sincopado, *free*, polirritmo, atonal) funcionam como um espectro da diáspora, como um preceito estruturante e informativo presente mesmo em sua ausência.

¹ Publicado originalmente em AKOMFRAH, John. *Digitopia and the spectres of diaspora*. In: *Journal of Media Practice*, 11: 1, p. 21 – 30. O texto é fruto de uma conferência proferida por John Akomfrah na Universidade de Exeter (Inglaterra) em julho de 2007. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: André Duchiad e Rodrigo Sombra.

² Com exceção de DU BOIS, W.E.B. *As Almas da Gente Negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, o livro de Fred Moten, *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*, é a mais substancial tentativa de refletir sobre as implicações desta obsessão.



Touki Bouki – A
jornada da hiena
(1973)

A segunda tirania estava mais para um conjunto de preocupações que não remetia a um único domínio, mas atravessava e sobrepunha uma série de campos, desde a literatura à pintura, e eu gostaria de chamá-la de “a obsessão da imagem de si”. Em debates do cinema negro, essa obsessão aparecia com nuances muito nítidas, e sua principal constatação era a seguinte: construir uma imagem adequada, uma imagem de verdade e intimidade, envolvia declarar guerra à própria máquina-imagem, pois o padrão das configurações do cinema era antitético – e mesmo hostil – à própria possibilidade de um cinema negro. A razão para isso não é lá tão difícil de entender, já que o nascimento do cinema inaugura também uma relação filme-espectador que tem como premissa a existência de uma hierarquia racial vista, por exemplo, no cinema colonial, ou em *O Nascimento de uma Nação* (1915, *The Birth of a Nation*), de D.W. Griffith. Como consequência, a prática cinematográfica negra teve, necessariamente, que emergir como desconstrução dos regimes de verdade do próprio cinema, pois, ao fazê-lo, endereçava também uma crítica à ortodoxia raciológica dominante.

E como esse imaginário “racializado” atravessava a divisão ficção/não ficção, qualquer possibilidade de um cinema negro tinha que ver a si próprio (como muitos o fizeram) como caracterizado por um “movimento duplo”, um agnosticismo em relação às pretensões de verdade tanto da linguagem documentária quanto ficcional. Essas foram manobras pelas quais o cinema negro também se posicionava cada vez mais como veículo para atos separatistas de “realismo renegociado”.

Um indício desse realismo renegociado aparecia, nos círculos do cinema negro, em uma discussão de longa data sobre o “viés” inerente à maioria das películas cinematográficas; e,

além disso, sobre o modo como os laboratórios designados para revelar aquelas películas trabalhavam com uma suposta “medida de exposição correta” que ia cada vez mais contra a inscrição apropriada dos tons de pele negra na película.

Aquele foi um debate duradouro e algumas das figuras mais proeminentes do cinema negro – Ousmane Sembène, por exemplo – desempenharam um papel determinante naquele contexto. Que película cinematográfica usar para filmar a pele negra? Dado o matiz principal que formava a base da maioria das películas cinematográficas, deveríamos escolher aquele caracterizado pelo vermelho (Kodak), o azul (Fuji) ou o marrom (Agfa)?

A prática cinematográfica negra está repleta desses momentos oficiais e não oficiais. Momentos em que a promessa do digital é anunciada antes de ser nomeada, momentos em que uma insatisfação latente com o padrão das configurações do cinema irrompe em uma nova promessa de relação entre a imagem e o eu. E para cada “momento oficial Melvin Van Peebles”, no qual um “impulso de guerrilha” aparece como uma possibilidade fora-da-lei, contra-intuitiva, há vários outros que permanecem não nomeados, não oficializados. Nos anos 1980, por exemplo, Julie Dash e Arthur Jafa falavam de um “retorno ao Technicolor”, de ir à China (à época o único lugar onde o procedimento tricromático do Technicolor ainda era uma possibilidade) com o objetivo de não apenas retomar uma técnica arcaica, mas também, em uma tentativa digital de redefinir padrões, de inscrever a figura negra na matriz fotoquímica, de visitar a história analógica do cinema com uma nova promessa (digital).

Esses são, para mim, momentos de *digitopia*, os momentos nos quais as várias formas de transgressão insurgente do cinema negro vão invocar – por assim dizer, *in absentia* – a promessa do digital; quando o vazio aberto pela empáfia avessa e não colaborativa do cinema vai ensaiar e encenar o retorno do então não nomeado recalcado digital; quando, de dentro do ventre da besta fotoquímica, a retórica descontente do cinema negro vai se transformar em um rastro contra-hegemônico, uma chamada para uma “coisa nova”, um “terceiro espaço” que a “revolução digital” um dia virá a incorporar, mas jamais cumprir inteiramente.

Mas também há momentos nas histórias itinerantes do(s) devir(es) do cinema negro em que a assinatura do digital subscreve e circunscreve a possibilidade mesma de um Outro, quando o digital funciona como uma epistemologia contra-fotoquímica, quando o “digital” é a presença desconhecida do Outro à mesa das possibilidades pós-coloniais. Em 1976, por exemplo, Jean-Luc Godard foi convidado pelo ex-guerrilheiro tornado presidente Samora Machel a imaginar um novo papel para a imagem em um espaço pós-colonial: a recém-emancipada Moçambique³. Ao fim, nenhum dos dois ficaria plenamente satisfeito com a experiência, mas aquela foi uma das mais louváveis tentativas de lançar fantasmas digitais na máquina fotoquímica.

Essa história não oficial do digital é apenas a versão mais conhecida de uma narrativa hoje esquecida que perpassava uma série de espaços pós-coloniais no curso dos anos 1960 e 1970, quando vários ativistas, pensadores e realizadores tentavam arrancar a prática cinematográfica de certo caminho socioeconômico preestabelecido. Essa narrativa (“o digital significa a democratização dos meios de produção da imagem”) já migrou tão completamente do espaço pós-colonial que muita gente mal reconhece esta ligação. E justamente por isso é válido dizer que qualquer teoria da produção digital que se baseia no argumento do potencial democratizante para aumentar a legitimidade do digital é, com efeito, uma das filhas ilegítimas do debate do cinema pós-colonial. De Kwame Nkrumah a Jean-Luc Godard, de Pier Paolo Pasolini à vanguarda política britânica, o debate pós-colonial travado nas telas levaria a espaços de disputa construídos em antecipação ao digital,

³ Nota do tradutor: Godard foi convidado por Samora Machel para ajudar a instalar a televisão pública em Moçambique, até então inexistente no país. O projeto fracassou por uma série de motivos, e posteriormente o cineasta considerou fazer uma série de cinco horas para a televisão ou um longa-metragem para o cinema sobre a experiência. O filme se chamaria *Norte Contra Sul (Nord contre sud)*, ou *Nascimento (da Imagem) de uma Nação [Naisance (de l'image) d'une nation]*, e também não veio a ser concluído. A este respeito, ver FAIRFAX, Daniel. *A Birth (of the Image) of a Nation: Jean-Luc Godard in Mozambique*. In: *Acta Univ. Sapientia, Film and Media Studies*, 3, 2010, pp. 55-67.

História(s) do
Cinema (1988 –
1998)

Bush Mama
(1979)



o digital como promessa, como reinvenção, como um eco dissonante em um conto do devir pós-colonial. Se os dois primeiros debates conservam uma promessa de desfecho pelo modo como colocam suas questões, a terceira ruptura com o fotoquímico (e, portanto, com o cinema) será aquela na qual raça, espaço e o digital, de modo bastante literal, transformarão um gesto pedagógico dissidente em uma posição filosófica infundável.

De modo muito similar ao “ensaio infinito” de Wilson Harris, o debate do cinema pós-colonial foi o fórum no qual as questões estéticas colocadas pelos outros dois debates se transformaram em uma contra-cartografia épica do presente do cinema. Distribuído por três continentes com milhares de participantes, o debate do cinema pós-colonial virá a se tornar um grande teatro milenarista em que uma posição anticolonial será transformada em um anseio dissidente pelo digital, o qual, por sua vez, será aproveitado como uma crítica política ao cinema fotoquímico.

Eu não tinha consciência do quão amplo foi e continua a ser esse debate até ler a extraordinária tese de doutorado de Ros Gray⁴ sobre como ele viria a se desenrolar na África lusófona. Lá, o debate mobilizava uma série de intelectuais e revolucionários – Amílcar Cabral, Agostinho Neto, Samora Machel e Pedro Pimenta, entre outros – que procuravam reinventar o terreno fantasmagórico do cinema. Para eles, o momento revolucionário envolvia também o anúncio de um novo acordo entre a história e a imagem. Dado o seu impacto e ressonância em todo o mundo do Atlântico negro, esse debate lusófono é também um dos raros casos em que podemos traçar as rotas migratórias e a genealogia de um sublime pós-colonial. Ele nos permite acompanhar a disseminação mundial de uma ideia que tomou forma em uma região, e, de uma hora pra outra, viria a permear quase todas as esferas possíveis do debate cultural no Atlântico negro.

Certamente, quando formamos o Black Audio Film Collective em 1983, a ideia de que o cinema precisava e deveria ser reinventado estava no ar e era quase um truísmo, e então nós simplesmente a assumimos como ponto de partida para tornar isso realidade. O que não conhecíamos completamente na época eram as dimensões afro-diaspóricas desta ideia. O que também não estava claro para nós naquele período era o sentido de que todas as críticas do dispositivo cinemático são, a priori e por implicação, um chamado utópico para o pós-fotoquímico, ao digital ainda por vir.

Neste sentido, todos os três debates que descrevi aqui eram desavergonhadamente utópicos. Cada um à sua maneira tentaria superar o que percebia como os limites e as limitações do que costumávamos chamar de “o cinema dominante”, fosse privilegiando e destacando novas

⁴ GRAY, ROS. *Ambitions of Cinema: Revolution, Event, Screen*. Tese de Doutorado. Londres: Goldsmiths College, 2007.

formas como o “cinema” poderia ser feito, ou tentando reformular novas regras pelas quais nosso pertencimento a ele poderia ser garantido. Na medida em que todos os três estavam estruturados por estes anseios utópicos, eu agora também preferiria vê-los como “resíduos” digitópicos” e “pós-analógicos”, traços digitais no imaginário do cinema. Todos três, no final das contas, também serão sobre tentar ver além das limitações do analógico como o formato padrão, a opção do senso comum para a realização de todas as imagens, todas as narrativas, todas as relações com o cinema. O digitópico é como eu definiria esses momentos, quando reivindicações pelo impossível se tornaram os prenúncios de novos modos, novas relações, novos sistemas para manufaturar e acelerar as implicações indexicais da imagem em movimento.

Neste sentido, todos os três debates descritos acima foram também algumas das primeiras escrituras agnósticas na alta igreja do cinema, e afirmaram algo que beirava o herético, mas que faz parte do evangelho agora. E esta afirmação era a seguinte: que, dada a história da emergência do cinema, dados os seus registros icônicos, dados os modelos econômicos necessários para sustentá-lo, o cinema sempre havia sido uma proposição impossível para a maioria de nós. Especialmente se as regras do jogo permanecessem inalteradas. E, dado o modo como ele valorizava certas possibilidades temporais como naturais, dada sua insistência em certos registros espaciais, que eram um único e unívoco registro racial, o “cinema” era impossível sem uma reformulação “digitópica” de seus preceitos e pressupostos.

Peguemos o caso de Nollywood, por exemplo. Como um “cinema por vir a ser”, ele não faz sentido completo a não ser que você saiba que, ao longo de seu “curto século”, nenhum país da África subsaariana dispunha de um laboratório que podia processar filmes em cores⁵. Cada rolo de filme colorido que já fora “exposto” nestes países, assim como quase todos os filmes em preto e branco, tinha que primeiro fazer uma jornada homérica ao exterior – geralmente para a Europa – para ser “processada”. Para além da falta de imediatismo neste tráfico desigual de imagens, o custo esmagador e proibitivo do ponto de vista socioeconômico que isso colocava no cinema como um empreendimento fotoquímico não pode ser subestimado. E se isso não era um custo intolerável, então eu não sei o que seria.

Para resumir, digamos que estes três impulsos “digitópicos” – que estes três modos de se demarcar um “cinema por vir a ser”, nos quais o sonho de um sujeito negro, livre dos fardos e das obrigações de suas histórias, pudesse finalmente realizar o seu destino – se tornariam uma espécie de manual escondido e não lido da chamada revolução digital. Estes impulsos permanecerão rascunhos do que A Guy Called Gerald⁶ uma vez definiu como uma “tecnologia secreta negra”: um “Manifesto Comunista” negro, definindo um programa além das demandas impossíveis do cinema. E é assim que eles permanecerão: três histórias não publicadas de alerta sobre três esforços hercúleos que foram corriqueiramente frustrados pelo poder do presente, pelo cinema tal como ele é em vez do que ele poderia ser. Eles iriam se tornar três manuais revolucionários, que, como o “Diário do Congo” de Che Guevara, começavam com a frase “esta é a história de um fracasso”, mas que, precisamente por serem histórias de alerta, se tornariam uma espécie de mapa de viagens repleto de descrições detalhadas de todas as minas escondidas.

Em relação ao debate dos “ritmos da diáspora”, a derrota seria o próprio poder da linearidade: a linearidade como a guardiã fundamental da montagem. E por quê? Porque, na medida em que esta revolução no cinema dizia respeito a convocar e elucubrar sobre as possibilidades polirítmicas do jazz, seu debate com a linearidade e a montagem assemelhava-se muito ao que

⁵ Ainda hoje, a maioria dos países africanos não tem um laboratório para processar filmes coloridos nem preto e branco.

⁶ N.T. Músico, dj e produtor musical britânico.



Sete canções para
Malcolm X (1993)
© Smoking Dogs
Films_ Courtesy
Lisson Gallery

⁷ Esta destruição era, é claro, temporária, porque a cópia de trabalho era meramente um fac-símile do negativo. Então, em teoria, seria possível imprimir uma nova cópia. Mas este processo não era tão simples como pode parecer. Por exemplo, se a cópia de trabalho em questão fosse uma que envolvia editar com som sincrônico, então ela teria sido numerada de antemão, em uma versão analógica do *time code*, deixando portanto de ser mero fac-símile e adquirindo sua própria, podemos dizer, ontologia temporária.

se poderia esperar de um debate entre o swing e o free jazz: haveria algum reconhecimento, mas não o suficiente para a formação de um vocabulário compartilhado. Em meus primeiros passos, a propósito, a edição de um filme se dava em grande parte da seguinte maneira: decidia-se que uma determinada cena seria composta por, digamos, dez, planos. Unir estes dez planos para fazer a cena então envolvia recortar quadros, e cada um destes recortes seria um ato literal de destruição, a destruição do filme conforme se prosseguia⁷. E então, se você decidisse, após uma montagem daquela cena, que você não gostava daquela versão (daquele corte, como dizíamos), e que desejava refazê-la, você precisava primeiro vasculhar os restos do que fôra recortado antes, unir todos eles e começar de novo. A essa altura, o primeiro corte teria deixado sua marca, porque, conforme você olhava para o rolo reunido, o que você via primeira – antes de tudo – eram as junções e cisões de seu fracasso anterior. E esta necessidade de banir o fantasma das derrotas anteriores fazia da edição analógica – como diria Walter Murch⁸ – um ato de pensamento mais do que de ação; a montagem normalmente se tornava um processo “superdeterminado” por fantasmas potenciais, uma parábola de cautela que mantinha a tirania da linearidade em seu lugar. Se você quisesse fazer algo mais vanguardista com o ritmo, você era sempre atrapalhado pelo medo destes fantasmas, os fantasmas de sua potencial derrota que deixavam marcas e cicatrizes na película editada, como um guerreiro guarda marcas de suas batalhas.

O ponto importante que quero marcar aqui, no entanto, é este: neste anseio digitópico, o ritmo do debate sobre a diáspora iria antecipar (sem necessariamente nomeá-la, contudo) a norma da montagem moderna – a edição digital com todas as suas possibilidades rítmicas, seu banimento das marcas de batalha, por transformar todas as imagens em fantasmas, em fac-símiles sem referentes,

⁸ MURCH, Walter: *Num piscar de olhos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

completamente fantasmas e completamente máquinas. E, mesmo assim, nenhuma história ou manual de montagem digital jamais reconheceu aquele debate. A maioria deles nem sequer sabe que, por ter acontecido, ele poderia por implicação ser tido como um dos prenunciadores do “digital por vir”.

O debate sobre a imagem, eu penso que sempre esteve lutando uma batalha destinada ao fracasso pelo poder e pela tirania da sensometria convencional⁹, a condição *sine qua non*, se você quiser, do cinema convencional. A sensibilidade à luz melhorada das películas ajudou imensamente, mas também se tornou claro que qualquer melhoria precisava não devido, mas sim a despeito da Kodak, da Fuji ou da Agfa; os produtores de películas não iriam mudar as propriedades dos materiais para acomodar tons de pele negra.

E, ainda assim, mais uma vez, nem tudo estaria perdido, porque esse anseio digitópico e essa demanda por um mundo para além da sensometria padrão – na qual películas “impossíveis” seriam exaltadas como sendo capazes de capturar possibilidades de *chiaroscuro* “Impossíveis” – viria, no fim das contas, se tornar uma realidade (pelo menos para alguns de nós). Muito do trabalho que eu, a propósito, realizei com o diretor de fotografia Dewald Aukema nos anos 1990 com câmeras Sony digibeta em filmes como *O Chamado da névoa* (1998, *The Call of Mist*) ou *The Wonderful World of Louis Armstrong* (1999) não faz sentido exceto se o espectador entende o quanto ele foi permeado pelos sonhos milenaristas daquela expectativa tecnológica anterior, o desejo digitópico por uma imagem que fosse além dos “tons corretos” da sensometria padrão. A diretora afro-americana Julie Dash e o fotógrafo Arthur Jafa nunca realizaram seu sonho Technicolor. E ainda assim também é notável como as ideias formuladas por aquele sonho são hoje uma realidade com novas câmeras digitais como a RED e a prestes a ser lançada EPIC: câmeras que agora nos oferecem a chance de literalmente inventar não apenas nossas próprias películas, mas também nossos próprios laboratórios. E meu apreço a estes novos desenvolvimentos tecnológicos permanece enraizado em um desejo de realizar as ambições daquele conjunto de impulsos anterior, pré-digital. É por meio daqueles anseios anteriores, mais antigos, que estas tecnologias adquiriram um propósito e um vocabulário.

A facção sublime foi claramente desfeita por nada mais do que uma economia política básica. Uma das coisas que a tese de doutorado de Ros Gray discute brilhantemente é o quanto a maioria dos experimentos revolucionários para se criar um novo cinema vacilou no altar da economia política; a revolucionária tentativa lusófona de refazer o cinema foi finalmente destruída ou sacrificada, conforme aqueles espaços desviaram cada vez mais recursos para esforços de guerra, guerras que se convertiam elas próprias em cenários cinematográficos de ensaios infinitos. Primeiro as guerras para afastar os portugueses, e depois guerras para afastar os agentes compradores dos portugueses, os sul-africanos e seus aliados neo-coloniais, o que tomou mais e mais do seu tempo.

E então aqui, mais uma vez, estava mais um impulso digitópico interpelado por uma série de questões: como você literalmente realinha a pele do filme com a pele do sujeito diaspórico?¹⁰ Como escapa à tirania da sensometria, aos ritmos datados, às linguagens fossilizadas do cinema, ao mesmo tempo que luta outra – aparentemente mais urgente – guerra com a escassez, com a sobrevivência, com a soberania? Como alguém seduz a maquinaria do cinema com as cadências e os ritmos da vida pós-colonial negra, quando o que está em jogo é a própria vida? Como você cuida desta última, sem tornar a primeira uma luxúria ou uma diversão?

O debate sobre o cinema pós-colonial colocou estas perguntas acima. Algumas delas (embora não todas) estão, é claro, sendo respondidas por Nollywood – este sinônimo para um

⁹ Com suas origens nos estudos do século XIX de Ferdinand Hurter e Vero Charles Driffield, a sensometria é o estudo científico de materiais sensíveis à luz, especialmente do filme cinematográfico

¹⁰ MARKS, Laura U. *The Skin of The Film: Inter-cultural Cinema, Embodiment and The Senses*. Durham: Duke University Press, 2000.

O Nascimento
de uma Nação
(1915)



O Matador de
Ovelhas (1978)



cinema de emergência que agora tomou conta dos públicos ao longo do mundo negro. Mas estas também foram algumas das perguntas que informaram os trabalhos digitais que nós realizamos como o Black Audio Film Collective e, mais tarde, na Smoking Dogs Films: estes foram filmes nos quais algumas daquelas demandas anteriormente impossíveis feitas ao cinema se tornaram viáveis; filmes nos quais aquelas questões anteriores se tornaram traços digitópicos, *gambiarrotecnologias* digitópicas se manifestando.

Há outra dimensão da digitopia que não tenho tempo para desenvolver aqui, mas que gostaria de abordar brevemente. E isto tem a ver com o digital como um espaço de ontologia, de um devir epistemológico e político. Há um sentido no qual minha geração, aqueles que não nasceram muito longe de 1968 – mas não longe o bastante para que este ano tivesse um passado no qual nós tivéssemos tido alguma agência política significativa – recebeu a maior parte de nossa compreensão das políticas de identidade e de raça como um sinal digital, como um *upload*, se você preferir, de um sempre-já marcado conjunto de ausências estruturais: Frantz Fanon, os Panteras Negras, o Black Power, e por aí vai. Então há um sentido no qual o regime fundador, o regime narrativo que superdeterminava tudo o que fazíamos, vinha até nós como uma série de simulacros digitais; como traços de momentos para sempre fixados como referências virtuais, mas sempre adiadas e sempre já lá como um sinal, um ruído, uma espécie de possibilidade utópica. E se você olhar para a maioria dos filmes que fizemos, seja como Black Audio ou como Smoking Dogs, você percebe o sentido de que eles estão marcados por este sentido do utópico como um referencial digital.

Muitos dos filmes que fizemos parecem para mim definidos por este gesto impossível, um desejo de cessar e de capturar o fantasma, de tentar e reconciliar a história e as características deste referencial digital, de reconciliar o fac-símile e o real, a história e o mito. Para mim, estes parecem ser anseios digitópicos profundos para aqueles de nós que não vivemos certos – devemos dizer – momentos de sutura como “momentos reais”. Eles também parecem para mim guardar a promessa – a razão por que gostamos tanto deles – de uma vida que pode ser localizada fora da tirania do tempo. O que quero dizer por isso? Nada realmente complicado. Em termos simples, a maioria dos filmes parece estar carregada por este desejo de realinhar o que poderia ser tematizado como a relação entre personagem, locação e temporalidade. Neste sentido, todos eles guardam a possibilidade de que haja algo além do que o tempo fornece de

antemão. E, como falei mais cedo, para mim estes filmes parecem gestos profundamente digi-tópicos, que carregam com eles tanto a promessa quanto o impasse do digital.

Quando você olha para *Quem precisa de um coração* (1991, *Who Needs a Heart*), *Sete canções para Malcolm X* (1993, *Seven Songs for Malcolm X*) ou *O Último anjo da história* (1995, *The Last Angel of History*), todos eles a meu ver parecem de algum modo se confrontar com este dilema. E todos o fazem focando-se em outra tirania, a tirania da história. Uma das promessas do digital, especificamente a agência que ele dá ao sujeito diaspórico, é que ele nos permite realmente reconfigurar não apenas o que a história cinemática poderia ser, mas também o que nossa relação com ela pode ser – uma oportunidade para pôr em prática nossa própria versão das *História(s) do cinema* (1988 – 1998, *Histoire(s) du cinéma*), de Jean-Luc Godard. Ele também nos permite fazer algo em relação ao sintoma que, em muitos sentidos, essas próprias *História(s)* manifestam. Como uma série de filmes-ensaio, as *História(s) do cinema* são ambiciosas, fantásticas e muito potentes, mas, mesmo assim, é possível assistir a elas sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema. São estas profundas elipses, omissões e supressões que agora a meu ver fazem parte de um tipo de acervo analógico no qual as histórias são privilegiadas baseando-se no que está disponível. Uma vez que você começa a trabalhar com o tipo de recuperações imediatas que o digital permite, você pode começar a construir todo tipo de novas histórias. Quando alguém une o cinema e a diáspora, para mim parece que essa pessoa pode criar um sentido completamente novo não apenas do que o cinema é, mas também de como podemos defini-lo. Essa união torna perfeitamente possível começar não com Georges Méliès, mas com o panóptico de Jeremy Bentham, feito tão famoso por Michel Foucault. Esta seria uma definição de cinema que partiria de como o cinema da década de 1890 estava de algum modo implicado em uma biopolítica, com o cinema colonial; você poderia olhar para seu momento eugênico olhando para todos os travelogues nos quais o corpo negro não era apenas um objeto de fascinação, mas também de certa inquietação nauseada. *O Nascimento de uma nação* faria então completo sentido nesta genealogia. E me ocorre agora que então se poderia rapidamente se deslocar para uma espécie de momento utópico que poderia começar com um filme britânico como *Borderline* (1930), de Kenneth Macpherson. E assim por diante. Em outras palavras, para mim parecem haver modos pelos quais alguém poderia reconfigurar a história do cinema sem mencionar Méliès ou Godard e ainda assim ser igualmente legítimo, porque as questões que esta nova história iria levantar seriam igualmente pertinentes e igualmente reais.

A memória e as morfologias da diferença¹

JOHN AKOMFRAH

Estou muito feliz por falar sobre a política de memória porque, em muitos aspectos, tudo que eu tenho feito se refere a esse assunto. E se refere a ele por meio de rotas complexas da estética, da ética, da ideologia e – é claro – da política. Bem, justamente devido a esses múltiplos desvios e tangentes, a ideia de uma política da memória tem diversas implicações em como o meu trabalho é concebido e em como ele se desenvolve. Desse modo, quero tentar desatar alguns dos nós pelos quais a inscrição dupla implicada no título deste ensaio permanece central à sua recepção.

Hoje, gostaria de abordar de maneira mais ampla a questão do “fantasmagórico” ou aquilo que, em termos de memória, Jacques Derrida chama de espectrologia. Contudo, para fazê-lo, vou precisar levá-los por um breve desvio. Em primeiro lugar, algumas considerações, a começar por um velho fantasma que assombra e persegue meu trabalho: muito dos comentários acerca daquilo que eu faço tende a ser colocado em um uma categoria misteriosa chamada “política de identidade”. Jamais aceitei o termo, mas quando o faço é sempre para enfatizar a sua imprecisão descritiva.

As razões para isso se tornarão visíveis posteriormente, mas deixe-me dizer isto primeiro: me parece que o conceito de política de identidade, enquanto uma categoria descritiva, produz o que eu chamaria de pressupostos a um só tempo *priori* e *a posteriori* sobre o lugar das identidades que meu trabalho refuta e nega completamente. Em geral, diria que a política de identidade produz pressupostos sobre onde as pessoas estão, de onde elas partem e para onde elas podem estar indo, que penso serem errôneos. E essa “leitura equivocada” ou “má atribuição” de uma dada “trajetória de identidade” à minha obra acaba conferindo a ela uma “teleologia” que, na verdade, o meu trabalho está sempre tentando desconstruir.

Por essa razão apenas, sempre digo de maneira meio provocativa que a minha obra é antipolítica de identidade. E por quê? Porque ela remete sempre à jornada em direção a algo e nunca a uma confirmação desse “algo”. De fato, essa jornada em direção à identidade é sempre um esforço de abertura, sempre um esforço para evitar os perigos e as armadilhas de fechamento, para esquivar o “arco teleológico” implicado na própria categoria de política de identidade.

Em segundo lugar, e isto pode soar paradoxal dado o meu primeiro ponto, quero dizer que minha obra foi sempre imbuída de uma política de identidade, de um desejo por investigar aquilo que podemos chamar de “etiologias de identidade”. Bem, embora pareça a mesma coisa, essa segunda ideia parte de uma premissa radicalmente diferente. Isto é, dizer que uma obra está inscrita em uma política de identidade é dizer que ela foi construída sobre a tentativa de evidenciar e localizar as consequências da identidade; quer dizer que a obra está quase sempre “atolada” em um esforço de trazer à superfície as consequências teóricas, culturais e psicanalíticas implicadas em qualquer invocação do termo identidade. É dizer também que é precisamente esse esforço em “trazer à superfície” que sempre pressupõe um ponto de interrogação ao final do termo “Identidade”. É este excesso linguístico, este questionamento, que traz consigo as noções de “fanstasmagórico”, “Estranho” [*uncanny*], “rastros” e “fantasma”. Em outras palavras, esta invocação mais precisa e mais sutil de identidade, este esforço em separar os significados de identidade como *fato* de identidade como um *processo* é o que me leva à política de memória.

¹ Publicado originalmente em AKOMFRAH, John. *Memory and the morphologies of difference*. In: SCOTTINI, M.; GALASSO, E. (orgs.). *Politics of memory*. Berlim: Archive Books, 2015. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Jonatas Rodrigues.



Entre 1997 por 1998, eu fiz parte de um coletivo de arte em Londres, o Black Audio Film Collective (BAFC). Boa parte do trabalho que fizemos nesse período se interessava tanto em gerar material novo quanto em combinar este material (normalmente feito em 16mm e vídeo) com uma variedade de coisas já existentes: filmes caseiros antigos; arquivos da televisão e do cinema; fotografias do século XIX e do começo do século XX; fragmentos textuais de uma profusão de escritos literários, etnográficos, históricos, e assim por diante. Boa parte da obra do BAFC era portanto caracterizada por uma obsessão por montagens, fantasmas e pelas formas complexas pelas quais o fantasma assombra a narrativa, a teoria e a produção estética.

A obra do Black Audio teve sempre as duas faces de Jano². Nós estávamos interessados em dizer algo novo, porém, devido ao nosso interesse pelo antigo, havia um escopo e uma percepção necessariamente históricas naquilo que fazíamos. E, nesse sentido, a obra era muito mais que um projeto híbrido: nem drama ou documentário, nem filme ou obra de arte, nem história ou ensaio – nem fato nem ficção. Era uma prática situada sempre em algum lugar entre a história e uma série de contra-mitologias. Era um trabalho que vestia com muito orgulho a camisa das suas motivações híbridas. E as razões para essa hibridez, os motivos pelos quais tal projeto híbrido era uma necessidade, é também algo que eu gostaria de examinar com vocês hoje. Então, por onde a gente começa?

O processo de “tornar-se” qualquer coisa é estranhamente difícil de traçar. E com a “chegada” das categorias ficou ainda mais difícil. Contudo, quero me arriscar a fazê-lo dialogando com vocês sobre aquilo que eu chamo “a chegada do hífen”.

Eu me recordo que desde muito cedo, durante meus anos de escola na Inglaterra dos anos 1970, era muito comum se ouvir a frase “o jeito britânico de fazer as coisas”, ou, ao responder uma pergunta, dizia-se: “esse não é o nosso jeito de fazer as coisas, o jeito britânico é este aqui”,

² Deus romano que tem uma face voltada para o passado e outra para o futuro e, assim, conhece o que aconteceu e prevê o que acontecerá.

e assim por diante. Ora, esse jeito de se endereçar a alguém tornara-se rotineiro o suficiente para ir além da mera coincidência em direção à esfera de uma compulsão, de um traço obsessivo. Muito rapidamente ficou claro para mim – e notei isso quase antes de eu ter entendido as suas consequências diretas – que eu estava sendo ensinado e alertado sobre uma certa narrativa de pertencimento. Eu era induzido àquilo que Foucault outrora denominara regime de verdade ligado à identidade nacional. Esse regime tinha preceitos muito claros sobre “eles” e “nós”. Conforme eu era exposto de modo contumaz a essa ideia, percebia que também estava sendo iniciado numa consciência de pertencimento nacional “de dentro” e, fundamentalmente, “de fora”. À medida que ia crescendo, mais eu compreendia que esse regime de normalização tinha certas qualidades, certas configurações predefinidas por meio das quais ele invocava e oferecia uma “essência” do caráter nacional. Também comecei a entender que essa “essência” a mim “presenteada” como “característica nacional” não era histórica nem teleológica, e tampouco sempre biológica. É claro que ela também podia ser uma delas ou mesmo uma combinação das três. No entanto, ao ser oferecida a mim como pedagogia, como um manual sobre como ser civilizado, eu sentia e entendia a sua presença sobretudo como um conjunto de narrativas.

A princípio, eu também compreendia as injunções dessas narrativas quase que inteiramente em termos existenciais, como um catecismo preparado exclusivamente para mim, John Akomfrah. Eu as compreendia como “histórias” sobre como sou ou como poderia me tornar algo melhor, alguma coisa a mais. Eu também compreendia que tal como uma comunhão com Deus, aquela era uma via de mão única na qual toda culpa jazia no devoto. Aquele era o próprio diálogo íntimo do sujeito com um Ser Supremo, no qual apenas demonstrações de fé e subserviência eram respostas aceitáveis. Toda falha seria inteiramente culpa sua. Porém, na medida em que se crescia, as fissuras começavam a aparecer, havia rupturas no tecido da narrativa que sugeriam que nada ia bem. Havia sempre essas pontas soltas, esses fragmentos desordenados que pareciam intermináveis e irresolutos dentro dos limites daquela comunhão, dos limites da narrativa. As perguntas, então, começavam a surgir em um espaço que parecia estar do “lado de fora” desse diálogo íntimo. Com essas perguntas vinha a estranha sensação de se viver em um lugar povoado por “convidados invisíveis”. Eu comecei a me perguntar: por que havia essa sensação fantasmagórica na existência rotineira de alguém? Por que essa sensação de um fantasma, de um duplo [*doppelganger*] chamado John Akomfrah ocupando o “lado de fora” do meu “lado de dentro” nessas narrativas nacionais? Por que, por exemplo, apesar dos inúmeros esforços para pertencer da minha parte, o espectro da diferença espreitava cada movimento meu? Por que, apesar da crescente evidência ao contrário, eu era incessantemente advertido: “não seja tão sensível, somos todos iguais. Não há nada de errado”? E então por que, a meu ver, havia essa sensação de que tinha “algo errado”? A tal altura, você percebe que aquelas não eram apenas reflexões aleatórias ou subversivas da sua parte. E a sensação de uma “narrativa maior” na qual esse jogo de denegação e confirmação é jogado, a sensação de que você está envolvido em algo que vai além de você, se torna mais clara na medida em que você começa a dialogar com outros filhos de imigrantes: filhos cujos pais – como os seus – são de um “outro lugar”, mas que, novamente, como você, foram completamente criados “aqui”.

Essas conversas se tornaram o meu primeiro encontro com o Estranho [*uncanny*]. Rapidamente, comecei a perceber que todos esses novos amigos tinham sido iniciados nos mesmos ritos de passagem: eles também tiveram o mesmo encontro com o duplo [*doppelganger*]; eles também

havam ficado atônitos com as mesmas injunções, tinham sido espreitados pelo mesmo fantasma. E eles também tinham aquelas premonições que lhes diziam que eles estavam às voltas com algo maior do que uma mera “obsessão acidental”. Isso é o que eu chamo de “momento do hífen”: o momento em que um grupo chega à autopercepção, quando ele sente que o seu conceito de *self* emerge como resultado de estratégias de exclusão e diferenciação que inicialmente eram entendidas como “injunções normativas”; quando sente que esses mecanismos regulatórios que ele antes pensava estarem enquadrando e modelando a vida eram, na verdade, os mesmos mecanismos que conferiam uma identidade a ela; quando se sente que sua identidade emerge de algo por demais generalizado para ser “pessoal” – algo demasiadamente amorfo e ainda assim tão regular em aparência e contorno que só podia ser entendido como uma “morfologia de diferença”.

Em “Os Condenados da Terra”, Frantz Fanon escreveu: “cada geração deve numa relativa opacidade descobrir sua missão, executá-la ou traí-la”.³ Meu encontro com a “geração” acontece ao final da década de 70, quando conheci algumas das pessoas que formariam comigo o Black Audio Film Collective, no começo dos anos 1980. Foi principalmente dentro desse coletivo de arte que eu viria a entender as tarefas que estávamos enfrentando.

Foi nesse grupo que a complexidade do “hífen” se tornou mais clara. E com essa clareza veio um senso de propósito, um desejo de investigar a possibilidade de contranarrativas. Juntos, nós ensinaríamos uma lição muito importante, a saber: para se ter uma identidade hifenizada, deve-se primeiramente entrar em acordo com a natureza e a força do hífen. Nós aprendemos que quando se é produto de um meio pós-imigrante há elementos que você inclui e que não são inteira e completamente “narrados” pelas narrativas legitimadoras dominantes. Nós nos tornamos conscientes de que as razões por trás disso tinham a ver com o que W.E.B. Du Bois chamou, em “As almas da gente negra” (1903⁴), de “dupla consciência”.

Fantasmas faziam sentido porque nossa própria existência era organizada em torno dessa duplicidade. Os fantasmas eram a única indicação que tínhamos de que nós habitávamos tanto o interior profundo quanto a margem mais longínqua das narrativas nacionais disponíveis. Logo, parte do nosso projeto se fez na articulação dessa “dissonância cognitiva”, desse posicionamento perceptual incomum que permitia ser a um só tempo “estrangeiro” e “cidadão”.

Por fim, esse se tornou um projeto de enunciação, o que envolvia em parte a formulação daquilo que se podia chamar de “índice de alteridade”. Um ponto de partida para isso incluía o reconhecimento dos modos intrincados pelos quais nossas identidades hifenizadas – esses produtos de “bricolagem” – respondiam àquilo que Du Bois também chamou de véu: a linha psíquica de demarcação da “dupla consciência”. A chave para a pergunta então se tornou: como o hífen – por exemplo, britânicos-negros ou britânicos-asiáticos – surge? Qual “processo de subjetivação” torna o hífen possível?

Havia uma variedade de teóricos e pensadores – numerosos demais para mencionar – que se provaram indispensáveis no início desse projeto. Por algum tempo, “A arqueologia do Saber”⁵, de Michel Foucault, era praticamente a nossa bíblia, especialmente o capítulo intitulado “A formação das modalidades enunciativas”. Se medicina, biologia e economia política podiam ser compreendidas antes de mais nada como regimes discursivos – como sugerira Foucault –, logo concluímos que a questão da raça também poderia. E se raça era um discurso, ele deveria ter uma historicidade – algo oposto a uma biologia ou uma genética – e, portanto, as regras que governavam as suas “modalidades enunciativas” poderiam ser apreendidas.

3 FANON, Franz. *Os Condenados da Terra*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968, p.171.

4 DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.

5 FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005

Orlando Patterson é outra figura que vale a pena ser citada, especialmente no que se refere ao título de seu segundo romance, “An Absence of Ruins” (1967)⁶, que trata da Jamaica colonial. Essa ausência de ruínas se tornou completamente fundamental para o modo como começariamos a trabalhar. Ela sugeria que todas as diásporas podem ser analisadas como sendo marcadas por essa ausência, especialmente se entendermos “a ruína” como fragmento incompleto e como marcador de civilização. Sugeriu que se pensássemos de maneira geopolítica acerca da ruína como “traço civilizacional”, como a confirmação evidenciária de uma “linha ininterrupta” da civilização europeia, ela poderia ser recrutada para falar das diásporas africana e asiática na Europa. Bem, colocado dessa forma o conceito de “ruína” soa bastante complicado, mas as consequências essenciais da frase e o seu “valor de uso” tornaram-se paulatinamente nítidos para nós – e eu gostaria de dar a vocês uma ideia do que isso pode significar.

Quando se caminha pela maioria das metrópoles industriais avançadas, há certos monumentos que atestam a existência de vidas antigas e gloriosas: efígies comemorativas nos centros da cidade, por exemplo, para marcar o início da Primeira Guerra Mundial, ou algum monumento nos limites da cidade para homenagear a morte de algum monarca insignificante. A maioria das paisagens do mundo pós-industrial são marcadas por essas modalidades espectrais e elas são indícios, se você me permite, de como as culturas estabelecidas e fixadas simbolicamente funcionam. Tal como encarnações memoriais, esses monumentos dizem haver conexões entre os sujeitos atuais e o passado, e que esta é uma conexão mediada – mediada por esses fantasmas.

Como um exemplar da ruína, os monumentos públicos articulam a seguinte relação: eles mediam a demarcação entre passado e presente servindo tanto de marcadores do “histórico”, quanto de confirmação ou evidência de uma continuidade para além da demarcação. Entre nós, começamos a pensar sobre a ruína como um vestígio daquilo que Robert Young chamou de “mitologias brancas” em seu livro “White Mythologies. Writing History and The West”⁷ (1990): a encarnação tangível, porém espectral de uma demarcação turva, o desenlace de uma arquitetura retórica que vê um argumento e uma metáfora sobre linhagem e ascendência na linha ininterrupta celebrada por esses monumentos. A ruína anuncia o espaço para os fantasmas no cotidiano porque ela fala pelos grandes mortos-vivos da civilidade.

Até muito recentemente, raríssimos desses monumentos eram dedicados às vidas asiáticas ou africanas – e quando eram, o objetivo elementar era o de ressaltar o alcance e a grandeza da conquista europeia. Entretanto, quase sempre podia-se sentir uma presença *in absentia*, uma vez que, é claro, muito das conquistas, muito das celebrações dessas efígies é baseado em encontros com este “outro” ausente. Desse modo, nós também começamos a entender que as existências diaspóricas são, em contraste, interpeladas por essa “ausência estruturante”, a ausência da ruína. Na ausência do monumento, na ausência de fragmentos tangíveis, os artistas diaspóricos enfrentam uma tarefa monumental: eles são forçados a se conectar com a questão da memória, com a questão do fantasma, com a questão do intangível – é através destes que o artista descobre o monumental, descobre os caminhos em que ele se localiza na sua cultura e no seu presente.

Houve um momento em que uma variedade de artistas e cineastas na Grã-Bretanha estavam todos obcecados com a questão da história. Nós éramos de origens diferentes: filhos de família do subcontinente asiático, do Caribe e da África. Era quase como se todos tivéssemos tomado consciência da necessidade de resgatar a história como forma de legitimar a nossa presença, como forma de legitimar a nossa prática. Contudo, havia um paradoxo nessa gui-

⁶ Patterson, Orlando. *An absence of ruins*. London: Hutchinson, 1967. Nota do tradutor: em português, “Uma ausência de ruínas”.

⁷ Young, Robert. *White mythologies: Writing history and the West*. New York: Routledge, 1990.

nada à história, uma vez que os planos de historicidade não eram inteiramente neutros. Nós descobrimos as fissuras na história como um gesto desconstrutivo contra as mitologias brancas, como uma forma de nos insinuarmos no interior do presente, desafiando a completude essencial da linha ininterrupta da genealogia nacional. Mas, é claro, o arquivo histórico e os lugares da história não eram mais nossos do que a ruína. Por exemplo, boa parte do material cinematográfico filmado na África ou na Ásia colonial era rodado por companhias europeias ou por instituições coloniais como a Colonial Film Unit. Portanto, seguindo essa linha de raciocínio, a guinada à história era uma guinada agnóstica. Uma das coisas que tentamos fazer – e isso se vê no trabalho da maioria dos artistas já adultos durante os anos 1980, como mencionado anteriormente – foi ressaltar vigorosamente a presença de ambiguidade no próprio arquivo da memória oficial – uma ambiguidade das formas pelas quais o passado pode existir no presente. Isto era feito de tal modo que mesmo se a BBC tivesse filmado um documentário televisivo em Lagos, nos anos 1950, onde ela apresentasse essa área de forma maniqueísta, insinuando que Lagos estava do outro lado da moeda civilizacional, e que as pessoas das colônias eram algo simplórias e ignorantes, nosso uso desse documentário envolveria investigar as leis por detrás dessa suposição. Seja lá quais fossem as pretensões autorais, a nossa tarefa era oferecer uma contra-memória à memória oficial. A tarefa sempre foi abraçar o material e observá-lo de modo forense a fim de nos tornarmos aptos a usá-lo de diferentes formas. Ao fazê-lo, nosso ponto de partida pousava no coração do arquivo – na ambiguidade de ambições e pretensões, de resultado e efeito, que jaz no cerne daquilo que a memória arquivística incorpora e encoraja.

O que quero dizer por ambiguidade? Em muitas ocasiões, as pessoas já me disseram: “por que você trabalha tanto com arquivos? Não seria melhor fazer algo seu?”. Para mim, essa pergunta repousa na incompreensão do paradoxo que jaz no âmago de quem se compromete com o arquivístico, o que ocorre da seguinte forma: longe de querer lhe distanciar da pergunta sobre agência, autonomia, autoria, o arquivo lhe devolve à questão da auto-representação. Ao reconhecer que o seu passado figurado é arquivístico, vem também o discernimento de que, nesse encontro, o indivíduo está necessariamente inscrito no interior de um diálogo de representação. A pergunta-chave neste diálogo tem a ver com o papel da auto-representação. É por aí que se começa a entender que abraçar o arquivo não diz respeito tanto a descobrir o passado ou a descobrir o passado de alguém, mas, pelo contrário, relaciona-se com o começo do *self* ou com os começos do próprio indivíduo que reclama esse passado – reivindicações de um lugar chegam por meio do desvio da auto-representação, por meio do desvio da memória.

A auto-representação sempre sugere uma relação particular entre a ética do ser e a política do devir. A auto-representação sempre sugere claramente uma relação narcísica com o corpo.

Simultaneamente, esse narcisismo relaciona-se também com os caminhos pelos quais o corpo é atado a questões de pertencimento, existência e autoridade. Assim, como se pode notar, eu me distancio lentamente da ruína, do arquivístico e do memorial. Entretanto, ao fazê-lo, quero sugerir que o memorial e o arquivístico facilitam as aberturas, facilitam os espaços e passagens pelos quais adentramos o interior desse diálogo com a cultura como forma de encontrarmos a nós mesmos.

OK, chega de tagarelar. Eu quero mostrá-los uma obra que eu fiz há dois anos e que tem uma história meio surreal. Um dos meus amigos mais próximos no Black Art Movement era o artista Donald Rodney, que morreu em 1998. Há três anos, sua esposa veio me procurar e disse: “eu tenho 30 rolos de filme super 8 que Donald filmou sobre a vida dele no hospital, e queria ver

o que você pode fazer com eles”. Assim aconteceu e ela me deu os filmes no décimo aniversário de morte de Donald e da minha mãe. No momento da morte da minha mãe, eu estava fazendo um filme sobre herança genética tendo ela como protagonista. Este filme, *O Chamado da Névoa* (1998, *The Call of Mist*) jamais se materializou da forma como eu imaginava: ele era curto demais e eu nunca encontrei uma forma de usar material suficiente da minha mãe nele – muito embora eu tivesse material em excesso para trabalhar. Tracei então um novo plano para usar ambos os arquivos e colocá-los em diálogo. Eu queria que as implicações da memória aludidas por meio da existência desse conjunto duplo de material arquivístico dissesse algo a respeito daquelas duas mortes. O filme produzido foi chamado de *As Crônicas do Genoma* (2008, *The Genome Chronicles*). Um fato notável é que Donald morreu de uma doença sanguínea hereditária chamada anemia falciforme. Esta é uma doença que ocorre com muito mais frequência em pessoas cujos ancestrais viveram em regiões tropicais, subtropicais e subsaarianas onde a malária era comum. Em outras palavras, é uma doença quase que inteiramente específica do patrimônio genético asiático e africano. O segundo fato notável é que uma pessoa pode não sofrer necessariamente de anemia falciforme, mas ainda assim ser uma portadora. Se, por acaso, ela tiver um filho com alguém que tenha a doença, logo, o filho portará anemia falciforme como herança genética. Donald era verdadeiramente extraordinário, um grande artista. Provavelmente o melhor da minha geração. Contudo, o filme não era biográfico porque o que me interessava no seu arquivo e na sua vida era o quão precariamente balanceada ela era no precipício da memória. Por um lado, ele era muito livre, como costumam ser os grandes artistas; por outro, ele era a própria definição de des-liberdade, o prisioneiro de uma herança genética debilitante. Nesse sentido, a sua vida era quase que emblemática da memória e das formas complexas pelas quais ela atua sobre todos nós. Ele soube quando tinha dez anos que iria morrer e que ele poderia estar morto lá pela casa dos quarenta. Ele também sabia que iria morrer dessa doença e que ela era parte da herança genética que, se me permitem dizer, lhe havia lhe trazido a este mundo. Não consigo conceber uma vida que represente melhor a complexa questão da memória do que a de Donald.

Como disse mais cedo, fiz parte de um coletivo de arte durante os anos 1980 e 1990. Um dos fatores que nos aproximou é o tema do filme que vou comentar a seguir. Éramos parte de uma geração que chegou à vida adulta nos anos 1970 e começo dos anos 1980, e acho que tínhamos consciência (certamente, aqueles de nós no movimento de arte negra daquele período tinham) de que nada parecido conosco jamais havia existido na Inglaterra. Havia pessoas negras na Grã-Bretanha desde as invasões romanas milhares de anos antes, porém, nunca houve uma geração como a nascida entre 1955 e 1965. Nós éramos milhares e chegamos à vida adulta mais ou menos durante o mesmo período, nos anos 1970. Tínhamos consciência disso.

O momento simbólico que define o que viríamos a ser data de 1948, creio que em setembro, quando 348 homens – apenas homens – chegaram em um navio do Caribe. O navio se chamava *Empire Windrush* e ele representa o início de uma certa ruptura simbólica na memória britânica. Até aquele momento, o Reino Unido havia sido marcado por uma definição específica da narrativa de sua própria identidade. O *Empire Windrush* introduzia uma quebra nessa narrativa. Em síntese, a narrativa se dava da seguinte forma: a Grã-Bretanha é um Império e todas as suas questões são britânicas – se você é branco, mora no centro metropolitano; se é africano ou asiático, vive em colônias na periferia. Somos todos crianças do Império, amadas igualmente pelo nosso querido Rei.

A chegada do navio rompeu o elo entre o corpo e a narrativa. Estilhaçou o simbolismo daquela narrativa ao deslocar corpo de localização, ao deslocar a conexão entre espaço e identidade e, ao fazê-lo, inaugurou o multiculturalismo enquanto fato demográfico. A minha geração se tornará o lembrete permanente dessa ruptura; nós seremos o signo, o rastro, o emblema da profunda transformação cultural, política e psíquica do *tableaux* britânico e sua *mise en scene* cada vez mais pós-colonial.

Há dois anos, a BBC e o Art Council da Inglaterra me pediram para apresentar um trabalho envolvendo imagens de arquivo. Esse projeto, batizado Made in England Initiative, me deu carta branca para criar algo a partir dos arquivos da BBC. Devido a essa liberdade, me pareceu que deveríamos usar essa oportunidade para destacar aquilo que 1948 significou para a Inglaterra, voltando-me novamente para a geração do Empire Windrush – só que desta vez, através do prisma da poesia épica.

Em seu livro “Postcolonial Melancholia”⁸, Paul Gilroy fala da melancolia acionada pelo momento Windrush e os modos pelos quais ele desencadeou um conjunto de denegações obsessivo-compulsivas da mudança epistêmica implicada naquele acontecimento. Em meio àquela melancolia, o momento Windrush será forjado e entendido como o momento de desfigurar o que Gilroy chama de “edifício limpo da supremacia branca”. Para mim, uma das formas nas quais essa melancolia repousa é a denegação – uma denegação da ontologia da figura Windrush, uma denegação da ressonância, das implicações e da realidade dessa figura. Meu interesse em resgatar algo havia se tornado mais uma vez o farol desse projeto.

Então, do que se trata? Bem, ele se chamava *Mnemosyne* (2010)⁹. A cartela de abertura (“Então Mnemosyne deu luz às nove musas”) informa, de saída, que esse é um projeto sobre Mnemosyne, a deusa grega da memória. Ela informa também que ele é dividido em nove capítulos e que cada capítulo leva o nome de uma das nove filhas da deusa. *Mnemosyne* era um projeto muito interessante porque tentava operar com quatro variações da memória de uma só vez: a memória do arquivo televisivo, a do arquivo literário, uma memória individual, e um compêndio de recordações afetivas da geração Windrush. A ideia por trás do compêndio estava intimamente ligada ao trabalho que eu havia feito no passado. No curso dos anos, eu havia conversado e gravado entrevistas com muitos membros da geração Windrush. No decorrer desses encontros, eles sempre relatavam três coisas. E essas três coisas se tornaram o mote do filme.

Uma das coisas que eu ouvia deles é que, não importava a estação em que tivessem chegado na Grã-Bretanha, eles sempre mencionavam o frio; eles sempre sentiam frio. E esta se tornou a primeira alegoria visual do filme – daí, a nossa *mise en scène* gélida.

A segunda era que a maioria deles chegou à Grã-Bretanha numa época em que havia um racionamento de vestimentas e de tintura, logo, as roupas que eles traziam eram mais berrantes. Portanto, eles falavam de como a cor os separava. Toda vez que se perguntava para sua mãe ou avó, elas sempre diziam a mesma coisa: “tudo era cinza ou branco, e a gente se destacava muito, a gente se sentia muito colorido”. Esta tornou-se a segunda alegoria estética.

A terceira era a seguinte: não importava quem havia chegado com eles e quantos deles fizeram a viagem, tendia-se a enfatizar sempre que a chegada era demasiado solitária para eles, que eles se sentiam sozinhos. Fosse em um navio cheio de gente ou de avião, dava no mesmo – eles eram habitantes daquele labirinto de solidão.

⁸ GILROY, P. *Postcolonial melancholia*. Nova York: Columbia University Press, 2005.

⁹ Projetada inicialmente como uma videoinstalação de um canal, *Mnemosyne* ganharia posteriormente uma versão para o cinema, o filme *As nove musas* (2010, *The nine muses*)

Todos as nossas entrevistas continham versões dessa cena originária do devir, e manifestavam uma natureza compulsiva em contá-la com uma lógica encantatória e uma repetição obsessiva. Eu percebi que aquelas entrevistas não eram meramente relatos sociológicos de uma chegada: o que eu ouvia era uma “verdade”, mas uma não necessariamente ancorada nos “fatos” da imigração. Eu estava no interior profundo da imaginação e da percepção e, portanto, precisava descobrir uma abordagem apropriada para lhes dar espaço e legitimidade. Estes três se tornaram os motes implícitos do meu projeto, eram os seus marcadores afetivos.

Ao longo dos anos, trabalhei a memória através de uma variedade de abordagens e, em *Mnemosyne*, invoquei algumas delas. A primeira é uma ideia encontrada em muitos escritores e pensadores, de James Joyce e Antonio Gramsci aos manifestos comunistas. Ela diz que momentos de crise, ou momentos de emergência, carregam também as condições sob as quais irrompe o novo. Assim, a memória é uma espécie de encruzilhada, uma junção, uma interseção onde o velho e o novo se encontram.

A segunda ideia é, novamente, uma que se encontra em vários escritores diferentes. A primeira vez que me dei conta dela foi com Aimé Césaire, uma das figuras fundadoras do movimento Negritude, mas ela aparece também no trabalho de Michel Foucault, por exemplo. Refiro-me à noção de memória enquanto contra-cartografia: a memória como um mapa pelo qual se pode navegar o presente. Essa ideia de memória como contra-cartografia não é a mesma, mas pode ser confundida com uma outra proposição parecida: a ideia de memória como contra-hegemonia.

A próxima ideia difere enormemente da anterior, mas também pode ser encontrada nos trabalhos de vários autores, como Frantz Fanon e Gaston Bachelard. Ela exprime um modo de invocar a memória como meio de contornar o status quo do presente. Essa ideia é muito comum em formas de historiografia materialista e supõe ser possível, de alguma forma, se acessar um drama esquecido por meio da memória, de modo a re-legitimá-lo e trazê-lo de volta à vida quando a sua presença segue latente às margens do presente. Trata-se da memória como forma de ganhar acesso renovado a acontecimentos ligeiramente escondidos.

A última invocação da memória que tornou-se central em *Mnemosyne* deriva largamente da obra do historiador italiano Carlo Ginzburg, com quem produzi um filme. Em seu trabalho, a memória funciona como um apelo. Ela é parte da maneira como invocamos “nossas obrigações com os mortos”. Essa noção de memória como encantamento, como forma de fazer aquilo que os africanos chamam de “libação derramada” aos mortos, também foi central para a produção de *Mnemosyne*. A libação é um ritual religioso em que se derrama a água no chão e é pedido ao morto que venha beber. É uma forma de invocar os mortos e de indicar que você tem as portas abertas à existência deles, de que eles podem vir sempre que quiserem. Contudo, eles devem esperar serem saudados, esperar serem invocados. Dito isto, eu não consigo imaginar uma maneira mais adequada de terminar a minha discussão hoje.

John Akomfrah fala sobre *The Unfinished Conversation* (2012)¹

Introdução de T. J. Demos

Poucos artistas em atuação, hoje, compartilham a profundidade da compreensão de John Akomfrah sobre a cultura diaspórica africana, particularmente acerca de seu complexo envolvimento com a mudança de curso da política global, a experiência pós-colonial e as estruturas sedutoras da mídia popular. Como membro fundador do aclamado coletivo Black Audio Film Collective (1982-1998), Akomfrah contribuiu com o grupo para produzir filmes, verdadeiros ensaios visuais, sobre grandes intelectuais, ativistas e figuras culturais do século XX, como Malcolm X, Martin Luther King, Jr., Sun Ra e George Clinton; outros dedicados ao desenvolvimento de movimentos sociais como o *Black Power*, encabeçado por Michael X na Grã-Bretanha dos anos 1960, ou sobre as revoltas de Handsworth e os conflitos raciais a ela relacionados de meados dos anos 1980. *The Unfinished Conversation* (2012), que estreou na Bienal de Liverpool de 2012 e foi exibida mais recentemente na “New Art Exchange” de Nottingham, é uma magistral instalação de três canais que examina o início da vida profissional do teórico britânico-jamaicano dos Estudos Culturais Stuart Hall, traçando as suas origens até converter-se em um renomado intelectual público². Em seu tema e abordagem, esta obra assemelha-se ao trabalho anterior de Akomfrah com o coletivo, ainda que a sua exploração do formato de três canais abra novas possibilidades para se considerar a relação entre subjetividade, história e cultura.

Hall representa um tema particularmente recorrente – e fascinante – para uma investigação focada na identidade, já que boa parte de seu próprio trabalho foi dedicado a este tópico. Uma de suas ideias mais influentes, hoje um dos conceitos fundamentais dos Estudos Culturais, é a observação de que “a identidade é formada no ponto instável onde as histórias [*stories*] ‘indizíveis’ da subjetividade encontram as narrativas da história (*history*)³”⁴ – em outras palavras, o caráter pessoal não é estático nem está jamais completamente formado, mas sempre emergindo na interseção fluida entre o eu e o mundo, o recalque e o cânone. Em seu novo trabalho, Akomfrah desafia-se a dar expressão estética a essa ideia. Os três canais da obra permitiram a Akomfrah desenvolver uma série de interações dialógicas entre as gravações do próprio Hall e as de eventos históricos, aludindo – às vezes, enigmaticamente – a processos complexos de determinação que se correlacionam com a própria concepção de identidade em Hall.

A vida de Hall é visualizada sobretudo através de suas frequentes aparições na programação televisiva da BBC dos anos 1960. Nelas, o teórico discute de modo incisivo assuntos que vão desde a sua origem afro-caribenha e seu relacionamento pessoal com o passado colonial da Grã-Bretanha até o emaranhamento entre raça e desigualdade no Reino Unido, além de comentar o envolvimento inicial na edição da *New Left Review* e seu papel formador no desenvolvimento do Centro para Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham. Akomfrah mistura habilmente essas passagens com representações contemporâneas de eventos geopolíticos chave, incluindo os protestos pelos direitos civis e os incidentes correspondentes de brutalidade policial nos EUA, ataques militares na Coreia e no Vietnã, e aparições do primeiro presidente de Gana, Kwame Nkrumah, durante os memoráveis primeiros anos da descolonização africana.

¹ Publicado originalmente em DEMOS, T.J. *John Akomfrah: Talks about the Unfinished Conversation*, 2012. *Artforum International*, vol. 52, n.2, 2013. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Kênia Freitas.

² Em 2013, Akomfrah lançaria uma versão de *The Unfinished Conversation* para o cinema. O filme seria intitulado *O Projeto Stuart Hall* (2013, The Stuart Hall Project).

³ Nota da tradutora: na citação original a palavra “história” refere-se, na primeira vez, à “stories”, à narrativas mais abertamente ficcionais e, na segunda, à “history”, isto é ao registro oficial histórico, à disciplina.

⁴ HALL, Stuart. *Minimal Selves*. In: APPIGNANESI, L. (org.). *The Real Me: Postmodernism and the Question of Identity*. ICA Documents 6. Londres: ICA, 1987, p. 264 – 266.

Materializando o seu objeto nesse arquivo heterogêneo de imagens, Akomfrah consegue uma ressonância poderosa não só com a experiência de deslocamento migratório vivida por Hall — nascido na Jamaica em 1932, Hall estabeleceu-se permanentemente na Grã-Bretanha em 1951 — mas com as correlações mais amplas entre eventos passados e memórias individuais que, em última instância, moldam um senso de si. *The Unfinished Conversation* faz assim uma proposta provocativa: situar historicamente a subjetividade sem recorrer às figuras habituais do documentário, como a psicobiografia neo-humanista ou a narrativa causal sobredeterminada. Seria difícil imaginar um tributo mais apropriado a esta figura imponente do pensamento do século XX, particularmente porque a inspiradora presença intelectual de Hall influenciou profundamente a própria formação de Akomfrah como um dos mais destacados cineastas de sua geração.

(POR T. J. DEMOS)

The Unfinished Conversation presta homenagem à longa vida de um grande pensador, alguém que continuamente interrogou as palavras — e permanece dizendo palavras poderosas. Stuart Hall tem sido crucial para a evolução não apenas do meu pensamento, mas do de toda uma geração de intelectuais e artistas negros no Reino Unido. Eu tenho conversado com o Hall de forma intermitente por quase 30 anos, então o desafio do projeto foi o de enfrentar o meu complexo objeto em um trabalho audiovisual de uma duração aceitável — o que não foi uma tarefa fácil!

Hall foi uma figura importante para o trabalho do Black Audio Film Collective desde o nosso começo no início dos 1980. Nós não apenas o procurávamos para conselhos práticos, mas olhávamos para as suas análises teóricas da identidade e da cultura como pistas para viver. Eu assumi esse projeto porque senti que era o momento certo de aplicar de volta um pouco daquilo que nós aprendemos do trabalho e da vida de Hall para entender este mesmo trabalho e vida. No entanto, não queria fazer uma biografia. Em vez disso, queria seguir o próprio Hall, situando a identidade entre o pessoal e o político: Quanto da vida de Hall, do seu pensamento, da sua formação cultural e psíquica, poderia ser objeto de suas próprias teses?

Eu comecei o projeto passando a vista nos arquivos pessoais de Hall, onde descobri que ele possuía um extenso acervo das próprias palestras e intervenções públicas — o que não chega a ser uma surpresa para alguém que tinha legitimado a cultura popular como um campo sério de investigação acadêmica. Peneirei cerca de 300 horas de gravações de rádio e televisão. O que achei mais fascinante é que esse material frequentemente mostrava Hall encaixando as suas próprias preocupações nas estruturas midiáticas preexistentes. Por exemplo, algum produtor decidia que desigualdade, pobreza urbana, crime, policiamento ou desarmamento nuclear eram pontos importantes de ser discutidos e daí chamava Hall, que iria então usar esse espaço como uma plataforma para dar voz às suas ideias, que poderiam ou não estar diretamente relacionadas com o tema em questão. O filme inclui muitos achados valiosos nos quais Hall aproveita a oportunidade para mobilizar as suas próprias questões em contextos que não eram necessariamente os seus.

A noção de “indizíveis histórias da subjetividade” de Hall oferecia outro ponto de partida, sugerindo caminhos pelos quais a sua própria subjetividade fora moldada pelos acontecimentos



Stuart Hall ©
Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery

que ele vivenciou, mesmo se o impacto destes em sua vida permaneça de certa forma não dito. Como alguém de esquerda que tornou-se adulto nos anos 1960, eu sabia, por exemplo, que ele fora influenciado pelo Vietnã, mesmo que não soubesse os detalhes e a urdidura dos modos como aquele conflito marcou a sua vida. Acenei para tais convergências no filme com clipes de arquivo da televisão da BBC, mostrando eventos como a chegada dos imigrantes caribenhos na Grã-Bretanha na década de 1950, a revolução em Cuba mais tarde nesta mesma década, e os comícios maoístas encenados na China nos 1960.

O filme não possui comentários diretos que possam explicar o relacionamento de Hall com aqueles eventos. Meu desejo era de não forçar tais considerações biográficas ou narrativas. Na verdade, tentar fazer essas conexões legíveis teria sido perigoso; teria me obrigado a oferecer explicações nas quais eu não acredito. Transformações históricas são impactantes, mas elas não precisam ser sobredeterminantes. E a estruturação da obra como um tríptico me permitiu propor um caminho ao redor e contra a lógica causal. As associações entre os canais são algumas vezes enigmáticas, e para mim essa incerteza é mais próxima da verdade do que qualquer outra coisa que eu pudesse ter feito. Por exemplo, Hall veio à Inglaterra em 1951 para estudar literatura. Ele eventualmente se desviou desse objetivo, mas no meu filme você encontra passagens de “As Ondas”, de Virginia Woolf⁵, lidos em voz *over*, porque elas podem dizer algo sobre o contexto formativo de Hall. Eu não estou alegando que ele ama Virginia Woolf; em vez disso, suas palavras invocam ideias sobre o jogo de forças elementares para além do controle de alguém, o que evoca o encanto da literatura para ele. Que Hall não tenha escolhido essas passagens ele mesmo é irrelevante. Penso em tais justaposições como colisões entre momentos indizíveis da subjetividade. Eles podem sugerir um mundo de correlações estranhas [*uncanny*],

⁵ WOOLF, Virginia. *As ondas*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

provocando percepções retrospectivas de afinidade que nunca foram conscientes, mas que podem ainda assim terem tido um efeito seminal na vida de alguém.

Nos 1990, um dos meus escritores favoritos era o jornalista polonês Ryszard Kapuściński, que se referia a essa labiríntica qualidade da experiência como “a floresta das coisas” que nos rodeiam ao longo das nossas vidas. Essa imagem gráfica permanece muito importante para mim. Similarmente, eu quero que *The Unfinished Conversation* faça os espectadores sentirem como se eles tivessem sido pegos em um redemoinho de cultura visual, de sobrecarga sensorial, porque, em termos metonímicos, a violência dessa experiência parece ser a violência da própria subjetividade. Filmes podem fazer essas sensações aparentes: a forma da obra imita essa turbulência, não apenas pelos três canais e pela ampla quantidade de gravações, mas também por conta de uma trilha de som diversa que inclui a música da vocalista de jazz Billie Holiday, a cantora gospel americana Mahalia Jackson, o tecladista e compositor de jazz Joe Zawinul, e o inovador da música ambiente Brian Eno, entre outros. Então a floresta ou a tempestade se torna algo mais do que apenas uma metáfora; é uma experiência que pode contar a você sobre a coexistência de Hall com o histórico.

Como você pode deduzir pelo título, *The Unfinished Conversation*⁶ não é a minha última obra sobre Hall. Eu também finalizei um longa-metragem, *O Projeto Stuart Hall* (2013, *The Stuart Hall Project*), que acompanha a sua vida até o ano 2000. A principal diferença é que esta obra é mais simples: é um filme de um único canal e, portanto, existe mais pressão sobre mim para trabalhar narrativamente. Em resposta a essa restrição, decidi que o novo filme seria estruturado por diálogos comigo e com outros, em vez de ser organizado em torno de gravações nas quais Hall está falando diretamente com o público. No seu transcorrer, o filme mostrará Hall conversando com um de seus músicos favoritos, Miles Davis, cuja música ele descobriu no final dos anos 1940 e acompanhou até a morte de Davis, em 1991.

Esse coro de conversas foi também inspirado, em parte, pela discussão de Slavoj Žižek acerca dos parceiros silenciosos⁷ de Jacques Lacan, na qual ele aponta para a conexão do psicanalista com várias figuras históricas que não necessariamente relacionaríamos a ele. Alguém como Davis pode nos ajudar a desenterrar alguns dos parceiros silenciosos de Hall, sejam eles pensadores como Raymond Williams, formações culturais como a *New Left Review*, ou eventos geopolíticos como a crise do canal de Suez ou a invasão soviética na Hungria em 1956. Essas figuras ocultas apresentam formas de mover ainda mais adiante o gênero da biografia, traçando paralelos e revelando o drama de se tornar Stuart Hall.

(POR JOHN AKOMFRAH)

⁶ N.T.: O título da obra significa “a conversa inacabada” em português.

⁷ ŽIŽEK, Slavoj (org.). *Lacan: The Silent Partners*. Londres e Nova York: Verso Press, 2006.

Entrevistas



Sete Canções para Malcolm X (1993)
© Smoking Dogs Films_ cortesia
Lisson Gallery

Entrevista com o Black Audio Film Collective¹

Coco Fusco entrevista John Akomfrah, Reece Auguiste, Lina Gopaul e Avril Johnson

Coco Fusco: Em vez de perguntar quando os protestos ocorreram e vocês se juntaram, eu gostaria de ter uma noção de quais ideias, quais discussões eram debatidas no momento em que todos vocês começaram a trabalhar.

Lina Gopaul: Começo dizendo que sempre houve linhas de raciocínio que não queríamos seguir, linhas que eram mais didáticas. Por exemplo, os protestos aconteceram por causa de x, y ou z, e essas eram as razões e essas eram as soluções – independentemente do sentido de terem sido lançados pela esquerda, seja a esquerda branca ou a esquerda negra. Penso que nossa união naquela época era uma expressão de não querer assumir uma dessas posições específicas. E escolhendo não nos atirmos para um campo que era muito cinzento. Então tentamos nos dedicar a certos temas com os quais concordamos – o que Stuart Hall poderia ter dito naquele momento ou o que Paul Gilroy poderia ter dito. Eles não eram tão didáticos.

John Akomfrah: Mas você não está apenas falando sobre a realização de *As Canções de Handsworth* (1986, *Handsworth Songs*), certo?

C.F.: Eu gostaria de voltar ainda mais, antes mesmo de *As Canções de Handsworth*.

L.G.: Mesmo antes, nossa posição não era uma das quais você poderia dizer que isso tem sentido a partir desta ou aquela linha de pensamento.

C.F.: Parece que houve um forte posicionamento cultural nacionalista que foi gerado pela comunidade ativista negra – e de certo modo pelos setores da mídia negra de orientação mais con-

servadora. Mas falando em termos de ideias, em termos de teorização de raça e nacionalidade, tais ações não eram para sair desses setores.

Reece Auguiste: Foram os resíduos da década de 1970, do movimento Black Power que existia aqui, que tinha uma inclinação nacionalista muito forte. O que nos motivou não era rearticular posições políticas do passado, mas sim se envolver com questões teóricas mais amplas que ainda não haviam sido abordadas, ou pelo menos não da maneira que queríamos abordá-las.

Houve muitas discussões na década de 1970 e início dos anos 1980 sobre a perspectiva pós-pan-africanista ou pan-africanista. E muito disso, foi, em muitos aspectos, mal teorizado. Então, o que fizemos foi combinar, muito criticamente, elementos desses debates, elaborando também nossas próprias teorias que tínhamos desenvolvido na faculdade. Nós éramos, em muitos aspectos, uma espécie de híbrido: éramos capazes de estabelecer diálogos com o pensamento de Michel Foucault, psicanálise, discursos afro-caribenhos e das narrativas coloniais e neocoloniais. Eu ia indicar Jacques Lacan, mas em muitos aspectos acho que Frantz Fanon estaria mais perto do que estou dizendo. *Signos do Império* (1983, *Signs of Empire*), que foi nosso primeiro projeto cultural, foi uma forma de testar essas ideias e tentar ampliar o poder das imagens e debates em torno do momento colonial e pós-colonial. Para fazer isso, tivemos que articular uma linguagem particular e uma visão desse momento. Sentimos que só podíamos fazê-lo, recorrendo a esses discursos teóricos europeus.

J.A.: Se você olhar para o momento de transformação do cinema e do vídeo negro neste país, há uma série de palavras que foram fundamentais. Uma deles obviamente era representação. Uma outra era mais uma categoria do que um termo: discurso colonial. No instante em que você começa a desenvolver a etimologia política

¹ Publicado originalmente em FUSCO, Coco. *Young British and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Nova York: *Hallwalls Contemporary Arts*, 1988. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Lucas Murari.

desses termos, você está efetivamente traçando histórias e trajetórias de indivíduos e coletivos.

A noção de representação foi projetada por uma série de discussões do círculo pós-althusseriano. Diferentes correntes políticas na Inglaterra tiveram interesse por diferentes motivos. O que estava sendo debatido era o valor de uma cultura política de esquerda e como se representava essa cultura na teoria do discurso. Os gramscianos tiveram interesse nisso porque chegaram à conclusão de que o poder político e o poder simbólico cultural estavam organizados em torno do consentimento. Em termos do interesse pela questão negra, uma série de coletivos, incluindo nós mesmos, estávamos familiarizados com as atividades semiológicas dos intelectuais parisienses. Todas essas correntes formaram o coletivo no momento que era criado. Há quatro anos, na Inglaterra, você não podia sentar para uma conversa sobre a realização de um filme sem que a questão da representatividade viesse à tona quinze milhões de vezes.

L.G: Vai além da questão da representação. Nós fomos envolvidos, realizando *Signos do Império*, em uma tentativa de colocar outra frase ou categoria na agenda política – discurso colonial. Não estava sendo discutido em todos os lugares, principalmente em círculos acadêmicos particulares. E o que queríamos fazer era abordar esses debates, essas teorias, e trazê-las para o contexto visual.

J.A: As pessoas usam o termo representação por vários motivos. Os diferentes usos dão a sensação da complexidade das trajetórias envolvidas. Em um nível, as pessoas a usavam simplesmente para falar sobre questões de figuração. Como se coloca o negro na escrita, no imaginário e assim por diante. Outros viam isso em termos mais jurídicos. Como acesso aos direitos civis, se preferir, como uma compra no contrato social. O que é a Inglaterra e o que constitui a vida social inglesa? Alguns interesses eram amplamente acadêmicos, mas

nos concentramos em como transformar nossas preocupações em uma problemática, para usar um termo althusseriano, em um campo cultural. Estávamos interessados em representação porque parecia ser uma maneira de abrir uma dicotomia negativa/positiva. Parecia ser uma maneira de contornar certos binários.

C.F: Você está se referindo agora ao debate de imagens positivas e negativas?

J.A: Sim, e sua variante especificamente inglesa – que está obcecada com os estereótipos, com base em todas as discussões sobre a figuração no cinema em termos de estereótipos. É uma maneira de ir além da discussão que começaria no nível do estereótipo, o movimento das imagens e, em seguida, separa as imagens em negativas e positivas, assim por diante. Queríamos uma maneira de contornar isso, sem o enfrentamento de frente. Eu acho que havia realmente interesse em debates em torno de estereótipos. Para ser honesto, isso era muito forte. E nós éramos pequenos demais para encará-los de frente. Em certo sentido, o interesse da imagem negativa/positiva representava tudo o que era aceitável sobre o anti-racismo, multiculturalismo etc. Foi a única coisa que uniu a todos que alegavam estar contra o racismo.

Todos estavam falando sobre uma não-patologia do racismo. Os ativistas do Partido Trabalhista falariam sobre isso. Os liberais também. Para os grupos anti-apartheid, foi o texto limite. Sentimos que apresentava insuficiências políticas e restrições culturais, e que as consequências teóricas não tinham sido pensadas. Mas não sabíamos exatamente como substituir. Não queríamos tentar se estabelecer como outro grupo interessado em combater os multiculturalistas ou anti-racistas.

Memória Pós-Colonial

R.A: O discurso de imagem positiva/negativa tornou-se o princípio organizador do que era su-

postamente representado, o que era representação. *Signos do Império* foi uma tentativa de criticar esse discurso em imagens positivas e negativas. Queríamos ir além das categorias puramente descritivas e, em seguida, forjar outro tipo de tensão analítica, que poderia começar a articular nossas próprias ideias sobre representações, problematizando a própria representação.

Quando finalizamos o primeiro corte de *Signos do Império*, tivemos uma série de batalhas teóricas, políticas, culturais com aqueles que tinham ideias muito definidas sobre o que era representação. O primeiro ponto de ataque foi que era algo inacessível, porque estávamos usando a linguagem que era fundamentada no pensamento de Michel Foucault e Frantz Fanon, assim por diante. Em segundo lugar, houve a questão do tipo de imagens que usamos, imagens que não tinham sido usadas anteriormente. Por exemplo, a maneira com que nos apropriamos de instituições nacionais inglesas, como o Memorial de Albert e o Memorial da Rainha Vitória, voltando e envolvendo o arquivo da memória colonial. Nós não só estávamos construindo uma narrativa colonial, mas também criticando o que era visto como o momento colonial – criticando o que era visto como o discurso em torno do império.

Avril Johnson: O que também estava acontecendo nessa época foi a Guerra das Malvinas, que havia começado no ano anterior. Margaret Thatcher invocou uma noção de identidade britânica na qual, supostamente, todos os verdadeiros ingleses poderiam se identificar.

C.F: Um dos desejos do pós-modernismo em sua forma mais eurocêntrica é romper o vínculo entre a implicação política e a manifestação formal. Em *Signos do Império* vocês usaram estratégias de apropriação similares com objetivos diferentes. Você vê isso como afastamento de estratégias pós-modernistas? Vocês foram criticados por isso?

J.A: Nosso grupo surgiu antes que a categoria de pós-modernidade significasse qualquer coisa em debates estéticos ingleses. Na época, nem Victor Burgin ou algum dos sacerdotes da teoria e debate de vanguarda nesse país estava utilizando.

R.A: Um dos problemas do discurso pós-moderno reside no que exclui. A crise que o pós-moderno deve abordar é vista como algo interno à lógica e ao raciocínio da civilização clássica ocidental. No discurso filosófico existe a crise em torno da razão. Depois, existe a crise em torno da forma, como demonstrada pela arquitetura. O que mais me interessa sobre esses debates é a exclusão do chamado mundo neocolonial. Para mim, a crise não tem tanto a ver com o que está acontecendo no ocidente, com o discurso interno do ocidente. A crise agora está no Líbano, está na África do Sul.

J.A: No que se refere ao início da realização de *Signos do Império*, é importante dizer que houve convergências. Por um lado, percebemos havia uma espécie de reapropriação, que agora entendemos como reapropriação pós-moderna do passado, acontecendo em vários círculos formalistas, como o tipo de trabalho que Victor Burgin e outros faziam na fotografia. O que decidimos fazer, olhando retrospectivamente, agora já temos noção de como nos portamos em campo – era apropriar imagens clássicas e neoclássicas. Mas apropriamos utilizando métodos da fotografia de vanguarda que começou com Alexander Rodchenko – formas extremamente angulares de enquadramento. Essa foi a principal diferença. Se formos olhar para o trabalho formalista, por outro lado, os métodos de composição foram extremamente objetivos. Henri Cartier-Bresson poderia ter feito. O que as pessoas achavam desconcertante a respeito do que fazíamos era que o jogo pós-modernista não estava lá. Essa paródia e pastiche foi sustentada por tons de sons bíblicos relativos a narrativas e expedições coloniais. Queríamos dizer que era

como uma feira. Por um lado você passa por essa feira, você embala sua sacola com diferentes campos estéticos: arquitetura neoclássica, fotografia formalista russa. Mas o interesse era na narrativa colonial.

Zonas de Batalhas

C.F: Vamos seguir em frente com *As Canções de Handsworth*. Estou interessado nas qualidades sintomáticas das respostas a ele. Eu acho que o fato de *As Canções de Handsworth* ter sido assunto de controvérsia tem a ver com algo maior do que o filme. Tem a ver com o tipo de desejo para danificar o tipo de posição que vocês representam. A análise frequentemente mencionada de Salman Rushdie no *The Guardian* não aborda o filme, não demonstra nenhuma relação com os aspectos cinematográficos do trabalho. Ele justapõe a noção de uma voz autêntica para manipulação de imagem.

L.G: Eu acho que isso se volta para o que estávamos dizendo sobre onde nos localizamos em relação às posições políticas e teóricas que prevaleceram antes de nossa existência enquanto um coletivo. Quando surgimos, as pessoas tentaram mapear didaticamente o terreno cultural e visual que nos encaixávamos.

Se eles não estavam realmente abordando o filme, então, o que é que eles estavam analisando? Transgressão, basicamente. Por que houve respostas tão fortes não ao filme, mas à sua existência? Representou o que? Aqueles que nos criticaram com mais veemência priorizaram uma linha sobre a comunidade e pessoas nas ruas. Não havia outra maneira de representar além do jeito que eles apresentavam. Isso é o que eu acho que está por trás de grande parte das respostas às vezes quase violentas direcionadas a nós.

J.A: As questões da filiação e da transgressão foram muito importante. Uma das coisas que as pessoas sempre nos disseram foi: as músicas

de *As Canções de Handsworth* também não são de vanguarda? Com toda a sinceridade, os problemas que enfrentamos para fazer *As Canções de Handsworth* foram muito práticos – relacionados com o melodrama – orquestrando os meios de identificação, em vez de distanciar as pessoas e deslumbrá-las com a técnica. A montagem pode ser considerada não convencional, mas as técnicas são muito simples. Portanto, não é vanguarda nesse sentido. Meu erro foi assumir que as pessoas não viam isso como um texto transgressivo.

Em termos dos limites estabelecidos pela discussão – intervenções estéticas em torno da raça – houve questões de filiação que foram postas em questão. Em outras palavras, quem era o titular por direito – direito de enunciação? Quem tinha o direito de falar, quem tinha o direito de mapear e ampliar o campo em que todos tinham que falar? Foi nesse sentido que o filme foi recebido como um texto transgressivo, porque claramente não se encaixava com o acordo estabelecido em relação à *intelligentsia* negra e sua discussão sobre raça. Isso tornou o filme um texto de vanguarda. Aqueles que estavam dispostos a viver com uma economia mista de diálogo em torno da figuração e da raça aceitaram, e aqueles não o fizeram, não aceitaram.

Esse foi um sintoma, mas a morbidez também tem a ver com a incapacidade dos trabalhadores da cultura de produzir qualquer sentido significativo naquele momento.

Tem-se a sensação de que as pessoas estavam presas em sua própria retórica, alegando que os tumultos de 1981 ocorreram por causa do desemprego, etc., tendo de assinalar todas as razões sociais pelas quais os negros tomaram as ruas. No momento em que começamos a falar e damos a impressão de que, de alguma forma, alguém reabriria as questões em vez de repetir as respostas, as pessoas ficaram muito nervosas.

L.G: Também foi um afastamento da especificidade de localização. Depois de 1981, houve um

entendimento generalizado sobre os protestos, enquanto em 1985 foi diferente. Como podemos começar a entender essa situação? – perguntavam em Birmingham as pessoas que não protestaram em 1981. Birmingham tem uma história política negra muito específica. É um dos lugares centrais para o desenvolvimento de uma política negra e para a questão anti-racista. Possui várias instituições importantes, como o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos². Há algo bastante específico acontecendo lá.

J.A: Devemos ter cuidado para não superestimar o potencial transgressivo de certos tipos de intervenção estética. Em certo ponto, os pesadelos que pesam sobre o cérebro não são necessariamente históricos – eles são muito conjunturais. O fato é que várias coisas estavam em colapso em um certo ponto. E o filme em muitos aspectos espelha o colapso. Não é uma intervenção vanguardista, no sentido de que não enquadra uma série de dispositivos que irão nos tirar da crise. Ele espelha essas formas em colapso, e isso diz o que é a vergonha.

C.F: Como as pessoas responderam a esse tipo de espelho?

J.A: Quando as pessoas viram o filme, viram todas as fraturas, todas as desigualdades – que são bastante propositais. Parte do problema que tivemos tem a ver com a questão de que se as pessoas negras devem estar envolvidas em artes visuais, criando um trabalho visual desafiador em termos estéticos. A suposição que nos foi atribuída é de que quando colocamos em primeiro plano as técnicas de vanguarda é que não sabíamos mais nada, e tropeçamos por acidente, ou que estamos imitando outras formas.

L.G: Ou que não temos base nas comunidades negras, que também deixamos isso para trás.

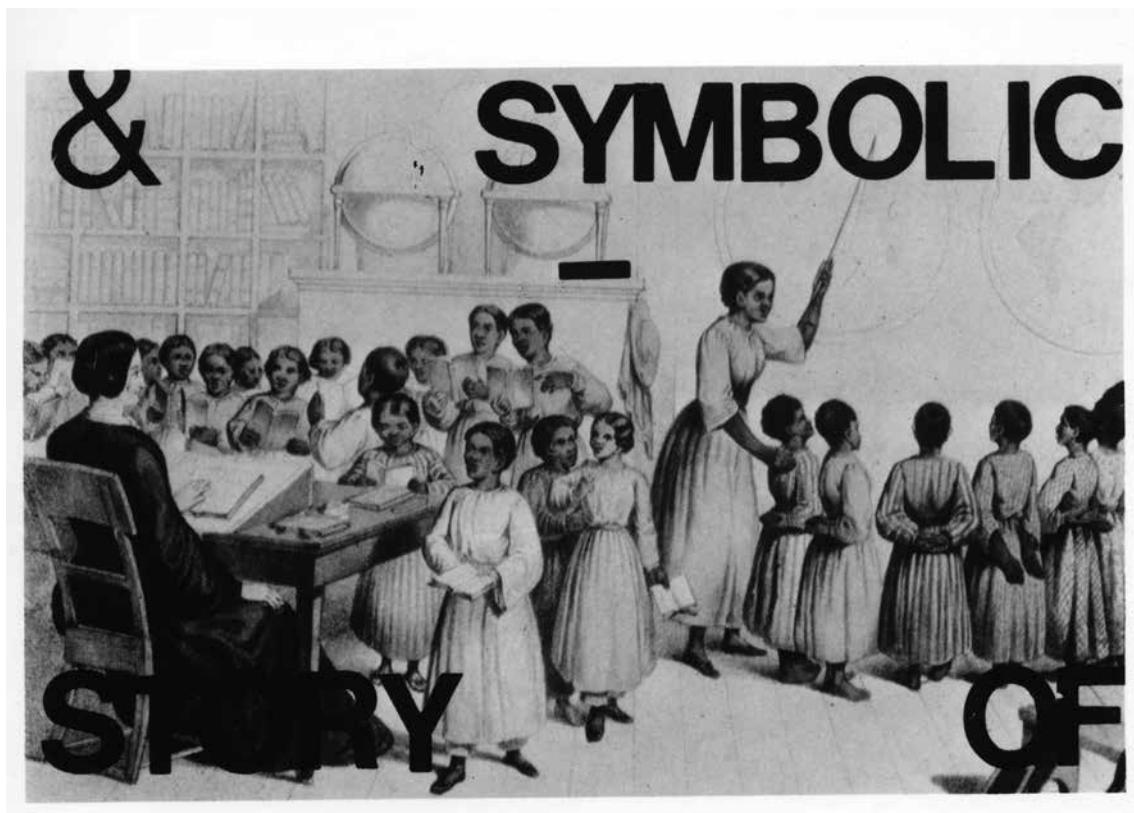
J.A: A ideia de introduzir o filme com uma frase – “*Não há histórias dos protestos, apenas fantasmas de outras histórias*” – e, em seguida,

trabalhar nela em termos de divisões e desigualdades foi o que alarmou muitas pessoas. A visão triunfante da raça e da comunidade opera no pressuposto de que há essencialmente um núcleo de afeto que é estruturado através da oratória, através da música – dando-lhe uma unidade irreduzível – que não estava presente no filme. Brinca com ela, em algumas fases remove-a, depois coloca-a aberta para discussão, depois diz que não é possível, “não trabalhem com ela” mas aqui estás, e por aí adiante. Mas o filme não conserta os sentimentos em torno disso. Isso foi assustador e levou à discussão de técnicas de vanguarda, ou técnicas disruptivas, técnicas profiláticas, se estão em boas mãos quando entregues aos negros. Tanto os teóricos negros quanto os teóricos brancos diriam isso, eles queriam saber se a autoria estava realmente segura conosco.

² Nota dos editores: o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos foi fundado em 1964 na Universidade de Birmingham, na Inglaterra. Stuart Hall assumiu a direção da instituição em 1968, onde permaneceu até 1979.



Mistérios de
Julho (1991) ©
Reece Auguiste
e Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery



Signos do Império
(1983) © Smoking
Dogs Films_ corte-
sia Lisson Gallery

Uma ausência de ruínas¹

John Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun

Kodwo Eshun: Nós dois estivemos na Documenta 11, em 2002. Foi impressionante ver como *As Canções de Handsworth* (Handsworth Songs, 1986), que foi instalada na Kultur-Bahnhof², dialogava com o presente. Há certas características no trabalho daquela época que se comunicam conosco agora, de maneira oblíqua, vindo de um tempo remoto. Bem, eu gostaria de abrir nossa conversa perguntando sobre a sua percepção dos anos 1980. Olhando para trás, qual foi, para você e os outros artistas do Black Audio Film Collective (BAFC), o momento divisor de águas em relação à paisagem cultural da década de 1980?

John Akomfrah: Como de costume, quando pedem para citar um momento específico, você acaba se lembrando de coisas que são díspares e que, às vezes, não se conectam. Bem, no meu caso, há diversos momentos: alguns pessoais, outros intelectuais, alguns políticos. Vou citar o máximo que puder: as Convenções de Arte Negra Pan-Africanas, no início dos anos 1980 – quando encontrei pela primeira vez os artistas Eddie Chambers, Keith Piper, Donald Rodney e Claudette Johnson –, seria um deles. A primeira vez que saímos de Portsmouth, em 1982, quando tivemos inúmeras discussões com o Arts Council sobre se o que fazíamos era ou não considerado vanguarda, seria outro exemplo. O esforço de tentar e finalmente nos registrar como coletivo, quando ficou claro para nós que não obteríamos êxito, culturalmente falando, enquanto indivíduos cineastas, seria outro. A percepção de que, de alguma forma, o grupo de pessoas que eu havia conhecido em meados dos anos 1970, Lina Gopaul, Reece Auguiste, Avril Johnson, Trevor Mathison, Edward George, David Law-

son, pessoas com as quais eu estudei e com quem atravessei todos os principais acontecimentos políticos daquela época, que estavam prontas para fazer uma mudança na política cultural e prestes a abandonar seus planos individuais de ação para realizar aquele projeto, seria outro. Mas suponho que o momento decisivo tenha a ver com as revoltas de 1981³. Olhando para trás, a meu ver, me parece de grande importância. Passei muito tempo tentando não reduzir o que fizemos a um grande acontecimento político porque eu achava que, de certa maneira, havia aí um tipo de determinismo que ressaltava várias ideias que estavam em voga naquele momento. Daí, toda vez que se falava sobre qualquer tipo de arte negra, seria dito: “ah sim! tudo começou em 81”. Parece reduzir tudo àquele momento.

KE: Você se refere às revoltas em Brixton em 1981 e também em Toxteth, Liverpool.

JA: Sim, para mim, Liverpool e Brixton foram os principais. Em parte, porque aquelas revoltas pareciam registrar pela primeira vez, a meu ver, algo que já era sentido visceral e intelectualmente, que era a existência de uma lacuna entre os discursos oficiais sobre raça e aquilo que nós conhecíamos. “Nós”, no caso, seria a minha geração. Quem cresceu e já era adulto em 1976. Os acontecimentos de 1981 pareciam ter marcado uma ruptura com os discursos oficiais sobre raça. Eu diria que 1981 marcou uma quebra na política de representação, uma ruptura que pessoas como eu levariam três, quatro anos, para digerir. Então, por volta de 1985, quando os levantes civis recomeçaram novamente, parecia que a pesquisa já estava pronta, é como se já tivéssemos feito a pesquisa psíquica para esse projeto.

KE: Quando se olha para esse momento de meados até o final dos anos 1980, uma ideia importante que surge é a de que os artistas se preocupavam com questões de memória, que eles ficavam insatisfeitos com, grosso modo, as linguagens normativas em torno da histó-

¹ Publicado originalmente em ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika (orgs.) *An absence of ruins - John Akomfrah in conversation with Kodwo Eshun. The Ghosts of Songs - A Retrospective on The Black Audio Film Collective 1982-1998*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Jonatas Rodrigues.

² Antiga estação de trem da cidade de Kassel, cidade alemã que a cada cinco anos abriga a exposição Documenta.

³ Akomfrah refere-se às rebeliões populares ocorridas em bairros de imigrantes de diversas cidades inglesas naquele ano. A princípio uma insurgência contra a repressão policial, as revoltas canalizavam a insatisfação com o desemprego e a discriminação racial que à época afetavam as minorias étnicas no Reino Unido.

ria, da herança, da nacionalidade e da memorialização. As questões referentes à memória e duração emergiam então como aspectos fundamentais do engajamento estético. Penso na obra do BAFC como um engajamento contínuo com questões de memória. Poderíamos, então, conectar esse engajamento às ideias de contra-memória de [Michel] Foucault, mobilizadas por artistas e teóricos naquele momento? Formalmente falando, a ideia de que a memória existia parcialmente e de maneira fragmentada significava que a linguagem formal tinha que considerar essas lacunas. Não se podia apresentar a totalidade da memória, era necessário invocar as interrupções e essas interrupções falavam tão eloquentemente quanto o discurso – os silêncios se tornavam tão importantes quanto as vozes. Essa era uma questão da forma da política e da política da forma, e essa articulação veio à tona por volta dos anos 1980 e no início dos 1990. Talvez essas questões possam estar amalgamadas à noção de arquivo. Uma noção que nasce em *As Canções de Handsworth* é a reformulação poética do arquivo, a desaceleração da imagem, a narração em voz *over*, os sentimentos dúbios que se experimentava na presença dessa reconfiguração do arquivo. Será que você poderia discorrer sobre as consequências de se revisar o arquivo?

JA: Para nós, o projeto sempre foi uma forma de engajamento com a memória. No nosso caso, o retorno ao arquivo estava indiscutivelmente conectado a um retorno ao inventário da presença negra neste país. O engajamento com a memória, na minha opinião, tomou duas formas distintas. Me parece que, naquele tempo, todos os projetos sobre a noção de memória tinham que lidar com dois fatores: a questão da presença e, obviamente, por consequência, a questão da ausência. No caso do arquivo negro, a questão da presença tinha a ver com o fato de que a memória oficial negava a você um certo tipo de intimidade e solidão. Daí, quando você assistia

aos cinejornais, eles nem pareciam falar sobre gente, pareciam ser mais sobre estatísticas. Daí o “lá vêm os crioulos...” – eu sei que você odeia essa palavra, mas ela me soa apropriada neste caso – “...descendo do navio...”, e parecia faltar naquilo tudo qualquer compreensão de que as pessoas que você estava olhando, pessoas negras, poderiam ter uma trajetória que não se limitava apenas a ser uma estatística. Por outro lado, havia ausências cruciais com as quais se era preciso lidar, e algumas delas tinham mesmo a ver com as elipses de nossas próprias linguagens. Me lembro de escutar Howlin’ Wolf e sua famosa canção sobre a pistola .44 com aquela letra: “usei tanto minha .44 que feri meu dedo”. E quando você escuta aquilo você pensa: “por que esse cara tá com raiva? Por que diabos esse cara tá com raiva?” Porque aquilo que anima a música, na verdade, não está presente na música em si. E muito do que constituía a presença negra também fora sublinhado e sobredeterminado por meio dessas ausências maciças. Então, este é um ponto. O segundo ponto em relação à memória é que ela parecia nos livrar de vários becos sem saída. Se você tivesse recebido educação formal em meados dos anos 1970, na época em que as ortodoxias pós-modernas estavam no seu ápice, uma das coisas que você notava era que cada vez mais as pessoas diziam coisas como: “bem, isso tem a ver com a tentativa de evitar inferioridade”. Ou seja, havia um tipo de hostilidade com relação à própria questão de identidade, o que seria cristalizado em torno de uma hostilidade àquilo que as pessoas chamavam de política de identidade. E aí você se dá conta que nós não poderíamos fazer isso. Não podíamos nos dar ao luxo de sermos hostis para com a questão de identidade, porque o nosso próprio momento de devir está ligado à questão e à política de identidade. Você não podia evitá-la. Portanto, a noção de memória era um meio de esquivar algumas das consequências daquilo que você pode chamar de formalismos de certas práticas.

Você precisava disso como uma espécie de gesto corretivo às ilusórias ortodoxias lacanianas, as quais eram tomadas como o caminho a seguir, teoricamente. Mas a ideia de memória também parecia ser, para mim, um jeito de formular perguntas para aquilo que pode ser chamado de discurso oficial. Por conta de o discurso oficial insistir na narrativa de que vidas negras são vidas migrantes, insistir em tratar a subjetividade negra apenas como criminosa, patológica ou sociológica, sempre pareceu haver uma categoria surgida antes que se pudesse chegar àquela identidade. E o recurso à memória era, para nós, um jeito de se esquivar disso. Não era simplesmente voltar ao passado porque, claramente, o que discutíamos era a tentativa de assegurar legitimidade às subjetividades presentes. Mas era preciso questionar a maneira pela qual aquelas subjetividades foram posicionadas em diversos discursos de governamentalidade, a fim de poder chegar ao novo, ao agora. Bem, essa foi a importância da memória para mim.

KE: Me interessa a poética intrincada dessa guinada à memória. Certamente *As Canções de Handsworth* preservam o sentido de que um certo tipo de formalismo tem importância real. E sinto que as possibilidades de ruptura vinculadas a certos tipos de formalismo são importantes para artistas da diáspora, e ainda assim elas continuam amplamente negligenciadas. É um tanto difícil falar disso. Me interessaria considerar a preocupação do BAFC com o formal. Há um momento fascinante em *As Canções de Handsworth* que ocorre quase como se estivesse no fora de campo, por assim dizer, de forma que se relaciona a essa ideia. Há uma sequência na qual se organiza um encontro local a fim de ser televisionado e você ouve os produtores falando sobre capturar imagens da plateia, e um produtor na sala de controle diz pro outro algo do tipo: “então, parece um pouco escuro ali na frente” – e ele se refere à escuridão como um problema técnico, como uma falha

de legibilidade. Em seguida, um outro produtor no chão do estúdio responde: “bem, isso porque tem um monte de pessoas negras sentadas ali na frente”. Então, você tem esse momento esquisito no qual um problema técnico se torna imediatamente um problema racializado, que imediatamente se torna uma questão de espaço, uma questão de presença. Todas essas questões estão englobadas. Aí se começa a enxergar os modos pelos quais o técnico, o formal e o espacial se fundem, de modo que é difícil separá-los e resolver o problema. E uma das ideias que o BAFC propôs, ainda que isso tenha sido subestimado, era a necessidade de intervir na própria mídia do filme. O filme como tal não era neutro. Era preciso intervir na mídia da película cinematográfica, em questões técnicas como correção de cor, filtragem, luminosidade, todo o campo o qual é chamado sensitometria, a questão da sensibilidade da luz com relação à pele. Essas não são questões identitárias, são questões tecnológicas e formais de inscrição do corpo cuja ressonância é política e espacial. Desse modo, uma questão técnica começa a ressoar de forma desconfortável com questões de opressão social. Me interessa muito pelo projeto de intervenção a nível técnico e sua relação com a dimensão social da forma.

JA: Falando sobre *As Canção de Handsworth* e aquela sequência, é interessante o quanto ela cristalizou um certo tipo de obsessão. Me lembro de dar uma entrevista a Coco Fusco na qual eu disse algo que me gerou mais problemas do que qualquer outra coisa. Eu disse que as questões que instigam aquilo que fazemos não são formais, mas emocionais. E a reação das pessoas foi: “meu Deus, que coisa mais anti-intelectual de se dizer”. Mas não era esse o ponto, definitivamente. Havia uma espécie de tirania da imagem que forçou o tipo de convergência que você menciona em *As Canções de Handsworth*. Deixe-me dar um exemplo: tinha um programa quando eu era garoto chamado “Po-

lice Five”, que era apresentado por um homem chamado Shaw Taylor. Eu sentava, o programa começava e eu costumava rezar – não apenas eu, pois tinha três irmãos e a gente sentava e rezava para que o assaltante não fosse negro. Porque a gente sabia o que aconteceria no dia seguinte. Você simplesmente sabia que isso seria uma grande questão. Então, havia uma espécie de tirania que sobredeterminava nossas vidas, que vinha através da imagem, que te forçava a ter tanto uma abordagem emocional, quanto teórica, filosófica, sobre as imagens. E era isso tudo que, de fato, eu tentei acessar ao dizer que esses questionamentos eram mais do que meramente formais. Todos concordam que um certo tipo de crise de autoridade inaugurou o modernismo europeu, e todos concordam que essa crise de autoridade não foi simplesmente formal, ainda que as implicações fossem formais, com o cubismo e assim por diante. Mas ninguém jamais nos concedeu tal cortesia. Pelo menos não naquela época. Agora é lugar-comum, mas naquela época, não. As pessoas chegavam e diziam “qual é, fala aí como se faz”, como se o caminho até a forma não fosse problemático, e ele certamente era. Uma vez que se aceitava a existência de um regime de verdade, que, de certa forma, você tentava ultrapassar, havia então a questão do que você fez, e esse era um problema emocional, filosófico e técnico. Então lá estávamos nós com uma câmera, tentando documentar, tentando encontrar uma linguagem para um processo que, por si só, já era uma tentativa de encontrar uma linguagem, se é que você me entende. Me chamava a atenção que, no fundo, as questões com as quais estávamos lidando não eram simplesmente individuais, elas eram quase geracionais. Em outras palavras, o recurso à forma, ao elemento formal, e a tentativa de encontrar uma maneira pela qual se podia chegar até a forma, digamos, para obedecer a um conjunto de outras questões, soava à minha geração quase como uma precondição para o devir.

KE: Se pudéssemos apreender esse sentido de uma preocupação geracional com a forma e, então, prosseguir com isso até chegar em meados dos 1990, nos encontraríamos navegando em uma paisagem sutilmente reconfigurada. O ato de questionar os limites da imagem documental, questionar os limites da factualidade, como fez o BAFC, significou que vocês necessariamente elevaram a questão da ficcionalidade do documento. Dessa forma, do início até metade dos anos 1990, o grupo, enquanto artistas, tinha desenvolvido um engajamento contínuo com o ficcional, com questões da organização estilística, questões mais *mainstream*, de certa forma. Vou fazer o advogado do diabo e perguntar se essa preocupação aguçou o desejo de adotar uma abordagem mais populista. Talvez uma maneira mais produtiva de considerar o que aconteceu naquele momento seja sugerir que, na Inglaterra, havia uma percepção de que o filme de arte ou experimental, seja lá como definamos, tinha se mudado da arena do circuito de festivais de cinema internacionais, e certamente da transmissão televisiva, para dentro da galeria, que agora se tornava uma espécie de cubo negro. Começa a surgir, então, a ideia de que um certo tipo de filme especulativo teria morrido, no sentido de sua exibição em salas de cinema, e que ele teria renascido dentro do museu. No contexto britânico, há artistas como Steve McQueen, que é tributário do imaginário cinematográfico e que logo se tornaria emblemático da ideia de que o cubo negro é a zona para onde a experimentação com a imagem em movimento teria migrado. Eu me pergunto como você situa os anos 1990, que agora parecem estar suspensos entre o tipo de inveja que o espaço da arte tem pelo cinema, ao mesmo tempo em que rejeita o cinema. Por um lado, dizem que o cinema está morto, mas por outro o cinema vive aqui na galeria. Como você se posicionou com relação a essa mudança de panorama?

JA: A distinção entre arte e filme, galeria e cinema, nunca foi estanque pra gente. Porque, claro, a maioria dos primeiros trabalhos que fizemos no BAFC entre 1982 e 1985, isto é, as duas projeções em slide, *Signos do Império* (Signs of Empire, 1983) e *Images of Nationality* (1984), foram criadas especificamente para a galeria, com o auxílio de dispositivos cinematográficos. Pensávamos muito seriamente sobre a questão da montagem, pensávamos muito seriamente sobre a questão da cor, e tínhamos também muita clareza a respeito da construção de um tipo de narrativa com *stills*, sobre as formas pelas quais uma narrativa poderia ser criada a partir de blocos de frames. E tudo isso no início da década de 1980. Acho que a diferença agora é que eu sou muito feliz pelo trabalho viajar do jeito que ele quiser, porque, na verdade, as questões que me instigam não são apenas televisivas. Me lembro de estar em uma conferência organizada em Nova York em meados dos anos 1990, quando Edward Kamau Brathwaite apresentou um trabalho incrível que literalmente me fez chorar. Ele leu um longo poema que era apenas uma invocação de diferentes momentos do devir na diáspora. Assim, ele nomeou datas, ele nomeou lugares e foi essa invocação da nossa presença, através do recurso ao tempo, a datas e lugares, que foi tão tocante. E de repente, por fim, você se dá conta disso: “Sim, na verdade, esse é o projeto. É isso que tentamos fazer desde sempre”. Quer dizer, por um lado, você tem desde o começo o trabalho de pessoas como Derek Walcott, que era muito importante para o que a gente fazia. Quer dizer, a ideia de Derek Walcott sobre a diáspora ser organizada em torno de uma ausência de ruínas, essa frase por si só, essa frase sugestiva, ajudou muito a definir o que se fez, na ausência das ruínas, para assegurar as identidades. E eu sei que Walcott e Brathwaite não devem, de forma alguma, ser encarados como a mesma coisa, mas o fato de poder ouvir Brathwaite, se você preferir, nos permite uma narrativa alternativa, não cinematográfica, mas uma

narrativa alternativa através da qual as histórias do devir poderiam ser trazidas para o espaço público. Isso me pareceu justificar o que nós – e quando digo “nós”, me refiro a mim e às pessoas com quem trabalho – temos que continuar fazendo, que é resistir à ideia de que o que a gente faz deve ser fixado pelo fim, pelo espaço onde vai chegar, seja televisão, galeria, cinema. Quer dizer, não me interessam, até certo ponto, os pontos de chegada; me interessa muito mais pelo processo através do qual acessamos essas contramemórias. Isso responde à pergunta?

KE: Sim, começa a responder. Isso explica como alguém continua a funcionar, como se continua a perseguir um projeto em curso, a experimentar com a vida, enquanto a própria paisagem ao seu redor já está mudando. Olhando pra trás, a mudança do Black Audio Film Collective para o Black Audio Films, e depois para a Smoking Dogs Films⁴, soa muito como uma continuação das mesmas preocupações. Mas o trabalho da Smoking Dogs não recebeu a mesma atenção e análise crítica que a obra do Black Audio, e acho que isso ocorreu por conta da energia crítica dedicada à narrativa que eu resaltei. Ela foi para o mundo da galeria. E é por isso que a Documenta 11, que é por onde começamos a nossa conversa, foi tão impactante para mim, porque foi um momento em que se via artistas britânicos como vocês, mas também outros, como Cerith Wyn Evans e Zarina Bhimji, todos posicionados na mesma moldura internacionalista. Portanto, criou-se um contexto no qual uma narrativa “Young British Artists”⁵ não se tornou, mais uma vez, o relato único e abrangente do momento atual a ser exportado para o mercado. E isso nos traz ao presente. Eu me perguntava sobre o que você pensa de uma declaração feita por Kobena Mercer, na qual ele caracteriza nosso momento, o que vivemos agora, como “uma era de normalização multicultural, na qual a diversidade é cada vez mais administrada como uma norma cultural e social na pós-modernidade”. Mercer

⁴ Nota dos editores: fundada em 1998, a Smoking Dogs Films é a produtora criada por John Akomfrah e os produtores Lina Gopaul e David Lawson após a dissolução do Black Audio Film Collective.

⁵ Nota dos editores: o termo “Young British Artists” (em português: “jovens artistas britânicos”) designa uma influente geração de artistas conceituais surgida na Grã-Bretanha no final dos anos 1980. O grupo incluía nomes como Damien Hirst, Sarah Lucas e Angus Fairhurst, entre outros.

prossigue dizendo que os artistas contemporâneos já não se sentem mais responsáveis pela construção da presença afrodiáspórica como um objeto de conhecimento no mercado global de fetichismo da mercadoria multicultural. Eu assumo que o termo “diversidade cultural” é por si só um termo burocrático para o gerenciamento da diferença cultural e, portanto, tem que ser administrado. O que Kobena Mercer aponta é que, se as instituições parecem ter abraçado isso, os artistas são agora obrigados a adotar estratégias bastante distintas para navegar o presente. Você concorda com a caracterização de Kobena sobre o tempo em que vivemos?

JA: Sim, concordo com ele. Acho que, de certa forma, se tivesse que distinguir o modo como eu e meus colegas trabalhávamos antes de como trabalhamos hoje, diria que estou hoje muito mais preocupado com o que a própria obra tem a dizer a respeito de certos assuntos. Isto considerando que, nos anos 1980 e na maior parte dos anos 1990, nós estávamos muito mais preocupados em tentar contribuir para um debate cultural mais amplo sobre identidade negra ou políticas culturais. Pois acredito que, em certo sentido, aquele interesse era o caminho pelo qual poderíamos responder a certas questões. O recurso à memória, ou agora à contramemória, é ainda parte da tentativa de contribuir em alguma medida para um palimpsesto da identidade nacional. E, ao escrever isso, você terá que recorrer a gestos e narrativas que, em suas bases, são raciológicas. Bem, não vejo isso como um problema, desde que seja esse o foco. Com relação ao ponto colocado por Kobena sobre a normalidade multicultural: sim, de alguma maneira, tentávamos responder diretamente a essa questão, mas, por outro lado, não é isso o que anima aquilo que a gente faz. Dito isto, a normalidade deve ser aceitável porque nós ganhamos, entende? Nós ganhamos. Nós construímos certos argumentos e eles agora são hegemônicos. Nós ganhamos. A questão é: qual o próximo passo?

Não acho que deveríamos aceitar a vitória como uma espécie de restrição, ainda que para algumas pessoas possa parecer assim. Os regimes de verdade a que me referi, aqueles que tentávamos ultrapassar, determinavam as vidas negras tal como eu compreendia à época, nos anos 1980. Não é certo dizer que a normalização é sempre uma parte dos regimes da verdade. Havia um certo tipo de senso normalizado daquilo que constituía uma identidade negra, múltipla ou algo diferente, nos anos 1980. Não devemos nos preocupar com a normalização, uma vez que a normalização é a norma, por assim dizer. Quando nos deparamos com esses momentos, temos de ter em mente aquilo que tentávamos fazer. Nós tentávamos encontrar e legitimar novas versões do devir, o que não era nenhuma aberração. O fato de ter que fazê-lo em um certo espaço intersticial não significa que você queria que essa identidade fosse marginal. Em outras palavras, o lugar de fala não precisa ser necessariamente o lugar de identidade, e isso sempre esteve muito claro para nós. Essas novas versões do devir, que são realmente parte da batalha de quatrocentos anos para garantir nossa humanidade, para continuar ampliando o vocabulário do que constitui o humano, pareciam recorrer a uma variedade de linguagens. E algumas delas são raciológicas. E no processo de uso dessas linguagens, fica claro que algumas se tornarão *mainstream*. Bem, isso significa que o projeto em si acabou? Claro que não. Basta observar como as ideias sobre masculinidade negra continuam circulando em nossa cultura para saber que o projeto não acabou. Basta observar os modos como certos discursos oficiais continuam criminalizando e patologizando certas identidades negras para saber que a luta não acabou. Portanto, precisamos fazer distinções aqui, seja na língua ou naquilo que estamos descrevendo como linguagem, de modo a prosseguir. Ainda há trabalho a ser feito. E, como disse Robert Frost, há milhas a se percorrer antes de dormir⁶.

⁶ Nota dos editores: Akomfrah se refere ao verso final do poema “Stopping by Woods on a Snowy Evening”, do escritor americano Robert Frost.



As Canções de
Handsworth
(1986).
© Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery



As Canções de
Handsworth
(1986).
© Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery



John Akomfrah © Pål Hansen

Mídia alternativa, migração, poesia: Entrevista com John Akomfrah¹

Nina Power conversa² com o diretor sobre *As Canções de Handsworth* e *As Nove Musas*

Nina Power: Você mencionou como foi surreal receber da Tate este tipo de legitimação do mundo da arte. Como o cenário cultural e de financiamento mudou desde que você realizou o filme?

John Akomfrah: Não quero fazer soar como se os anos 1980 tivessem sido algum tipo de era das trevas onde nada acontecia quando se tratava de questões raciais e de representação e de praticar arte crítica, porque muita coisa estava acontecendo. Por algum motivo, provavelmente havia mais de nós do que hoje em dia, o que serve de alerta para os que acham que as coisas sempre melhoram. A diferença interessante, a descontinuidade, ou mudança, tem a ver com a injeção maciça de financiamento no mundo da arte. Então isso é antes disso tudo. Também estamos falando de uma época antes da emergência de um conceito de estado onde talvez haja algo de errado com as práticas institucionais quando se trata de raça. Então há mudanças e transformações profundas na cultura – principalmente, tenho que admitir, para bom. Mas se você viveu os dois momentos, é um pouco surreal. *As Canções de Handsworth*, produzido principalmente à margem do mundo do cinema, da arte e da TV, de repente pode representar esse momento. Isso é que é estranho para mim.

NP: Achei interessante a maneira como você descreve a confusão da polícia sobre o que você fazia quando filmava *As Canções de Handsworth*.

JA: Acho que havia motivos práticos e culturais para aquela confusão. Se fôssemos jornalistas, se fôssemos produtores “legítimos” de notícias,

então estaríamos por trás das colunas deles, precisaríamos de licença para operar naquela área porque compartilharíamos da mesma suposição que os jornalistas de lá, de que “está perigoso, precisamos da polícia para nos proteger”. Mas a maior parte do tempo nós não estávamos por trás da polícia, operávamos entre as colunas, entre as fronteiras, então as pessoas simplesmente não conseguiam nos entender. Envolveria questões muito complicadas sobre como os espectadores são constituídos – o que é propriedade, o que é identidade racial, o que é uma prática midiática legítima. *As Canções de Handsworth* foi algo novo, mesmo para nós. E percebemos que tínhamos descoberto algo. Havia uma matriz de representação e estávamos a reportando, estávamos produzindo ela, e seríamos responsáveis por ela. O resultado é que todo tipo de suposições políticas, éticas e culturais que fizemos antes daquele momento começaram a dissolver.

NP: Uma das coisas importantes sobre *As Canções de Handsworth* é sua relativa lentidão. Talvez enfrentemos o problema oposto agora: há imagens demais, e claro que elas ainda serão enquadradas e ainda serão unilaterais em termos de quais as pessoas vão ver. Será que a ideia de lentidão como método, como técnica, ainda é importante?

JA: Quando realizamos *As Canções de Handsworth* tínhamos lido Paul Virilio em vorazmente, mas não posso dizer que isso era nossa maior preocupação. O fato ocorreu num período muito curto. Em essência, a maioria dos acontecimentos que você vê no filme tiveram lugar em três tardes e duas noites. Filmávamos com um equipamento de 16 mm, com bobinas que no máximo duravam dez minutos. Então fomos decidindo na hora o que deveríamos filmar naqueles dez minutos que poderia valer à pena. Então sempre soubemos que o que conseguiríamos lá seria uma aproximação, mesmo que conseguíssemos gastar 60 bobinas. Precisamos deixar aquilo mais lento, decompor, espichar. Porque embora você possa

¹ Publicado originalmente em POWER, Nina. *Counter-Media, Migration, Poetry: Interview with John Akomfrah*. In: *Film Quarterly*, vol. 65, n. 2, 2011. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Patrick Brock.

² Nota dos Editores: A Tate Modern exibiu *As Canções de Handsworth* em 26 de agosto de 2011, sessão seguida de um debate com os membros do Black Audio Film Collective. Esta entrevista ocorreu pouco depois da sessão na Tate.

dizer que aconteceu numa tarde, na verdade o que acontece numa tarde engloba décadas inteiras. Nós íamos decompor aquilo e mostrar a você que tinha cinco décadas ali.

Tem uma coisa em que as pessoas contra-põem como elas trabalham atualmente – o acesso a câmeras e tudo mais – com a maneira como trabalhavam na época e concluem que tudo melhorou por causa desse acesso maior. Mas é preciso que resistamos a esse raciocínio teleológico o tempo todo. Se tudo é tão melhor, então por que não há quinze filmes-ensaios sobre o que está acontecendo agora? Não é simplesmente melhor. Tem mais gente formada, tem mais gente com câmera, com tempo, mas não mais filmes-ensaios. Dito isso, eu sempre tento resistir à nostalgia. É importante resistir à ideia de que éramos melhores porque fazíamos filmes-ensaios em vez de curtas no YouTube. Eu não acho isso.

NP: O quão importante *As Canções de Handsworth* realmente é para os protestos de verão em Londres, que motivaram esta exibição no Tate?

JA: Tentamos resistir à ideia de que *As Canções de Handsworth* tem as respostas. O que vimos na época e ainda vemos é que é como uma continuação de uma série de perguntas sobre aquele momento nos anos 1980, um *cri de coeur*, se preferir. Não nos considerávamos teóricos políticos donos de todas as respostas. Porque de certo modo o filme tentava problematizar a própria noção de que havia uma resposta. Porque todas as “respostas” pareciam sugerir que havia um culpado. E invariavelmente o lado a culpar era o dos “revoltosos”. Então era uma tentativa mais complicada de entender por que as pessoas fazem o que elas fazem – por que alguém faz o que faz?

NP: Uma obra talvez dotada de afinidade com *As Canções de Handsworth* é o livro “Policinando a Crise”, de Stuart Hall, de 1978, que investiga a altamente restrita representação midiática do crime – a lamentável falta de história, contexto, sociologia.

JA: O que vemos agora é o desfecho de uma tendência populista e autoritarista que “Policinando a Crise” tentava delinear. Desde os anos 1970, tem havido um tipo de regime de representação particular onde certa imagem patológica dos jovens negros e da vida da classe média emergiu. O que “Policinando a Crise” tentava dizer é que não é totalmente por acaso; está acontecendo em meio a um senso de crise social. E dentro daquela ideia psicanalítica clássica, as coisas acabam representando o que na verdade não são. Raça se tornou um espelho no qual a crise se desenrola. Raça se torna um resíduo sintomático, a incorporação do problema. As análises atuais da mídia sobre esses assuntos são mais ou menos variações desse mesmo tema de mais de 30 anos: vamos fazer merda e por algum motivo a juventude urbana é a culpada.

De certo modo é o triunfo da agenda neoliberal, em termos de como se olha para os indivíduos, a intervenção humana, a sociedade. Chegamos a esta situação patética em que tudo depende da vontade individual, luxúria, queres, desejos. A sensação de que pode existir ligações causais entre indivíduos e atividades, ou entre estruturas e indivíduos, tudo isso acabou. Sobrou pra nós uma maneira de tentar explicar as coisas hoje em dia que é ética e moralidade, pessoas boas ou más. No mínimo é inadequado.

Acho que devemos ser cuidadosos na hora de clamar pela morte de qualquer coisa, porque me parece que a penúria, a natureza porosa dessa retórica, foi revelada pelo que é, e é vazia. Ou já atingiu seu próprio desfecho, ou são só os podres aparecendo. Se você diz que não existe essa coisa de sociedade, apenas indivíduos, então o que impede alguém de fazer o que quiser? Se não existe sociedade, não existem estruturas que temos de respeitar, nenhuma dessas estruturas significa alguma coisa. Se tudo que importa é o mercado e a vontade de ganhar dinheiro, então o que dizer ao “revoltoso” que basicamente está tentando fazer isso? Qual é a diferença



As Nove Musas
(2011) © Smoking
Dogs Films_ corte-
sia Lisson Gallery

entre a obrigação ética de saquear os produtos de uma loja e alguém te dizer que o estado não tem nenhuma obrigação ética perante você? Não é totalmente coincidência que, no ano em que governo diz aos seus cidadãos que “a festa acabou, vai pra casa sofrer”, pela primeira vez em vinte e cinco anos um grupo de pessoas toma a rua para realizar um protesto ilegal. Não é coincidência, e todo mundo que acha isso está subestimando a inteligência da população.

NP: Acho que nos últimos 15 a 20 anos tem havido verdadeiro interesse em questionamentos sobre o que é arquivo (na linha de Jacques Derrida e outros). Mas o que é interessante em muitas de suas obras, e na obra do Black Audio Film Collective, é a ênfase no arquivo *que não está lá* ou que é especialmente problemática na maneira como representa a raça.

JA: Me parece que todas essas questões que você identificou deveriam esmorecer um certo “impulso arquivístico”, que se baseia num tipo de afirmação “inocente”: de algum jeito a verdade está no documental intocado e não mediado. Que lá atrás você vai encontrar “o que real-

mente aconteceu”. Claro que, de certa forma, o documento existe como um tipo de memória oficial de um lugar, momento e por aí vai. Mas o documental sobrevive de um jeito muito complicado para as subjetividades da diáspora. Alguém argumentou que as vidas diaspóricas são caracterizadas pela ausência de monumentos provem a sua existência, então, de certa forma, o inventário arquivístico é esse monumento. Mas é contraditório porque o arquivo também é o espaço de certas fabulações e ficções. Uma das maneiras importantes de fazer isso é remover a voz narrativa. Quando você remove a voz, nove entre dez vezes as imagens começam a dizer outra coisa.

Se você remove um dos principais artifícios estruturantes das imagens de arquivo, subitamente elas se permitem serem reinseridas em outras narrativas com as quais você pode fazer novas perguntas. Quem é você, esse cara no ônibus? O que você realmente está fazendo? O narrador lhe diz que é um imigrante que chegou de Antígua em 1961, mas sem essa narrativa há mais ambiguidade – o que o narrador diz de repente não está mais lá. Aí começamos o processo de reconstruir – ou, para usar os ter-

mos de Derrida, de desconstruir. Basicamente é isso que fazemos. É reformular a premissa para a existência de certas coisas e, em vez disso, deixar que funcionem nesse apagamento em que sempre existiram, mas como algo novo. Isso deixa a nossa obra em certo conflito com a euforia pela imagem documental pura e inocente e a sensação de que tudo que os arquivos precisam é serem libertados para todos e aí vamos conseguir entender. Eu concordo totalmente que as pessoas deveriam ter acesso a todos os resíduos do passado que o arquivo nos permite. E há um certo prazer em assistir as pessoas se assistindo, ou seus pais e mães. Existe uma verdade libertadora em ganhar acesso a algo que você acha que te conecta; é poderoso e útil. Mas só dar acesso às pessoas não é suficiente. Você precisa extrair as imagens e as narrativas e as histórias de certa cadeia preconcebida.

N.P: Você poderia discutir a relação em *As Nove Musas* entre as imagens da Escócia congelada e as paisagens do Alasca (que por algum motivo fazem a pessoa se sentir gelada) e as imagens de arquivo de cidades com engarrafamentos e multidões? Como é que você passa de um mundo para o outro?

J.A: Um sujeito me falou em Sundance que “esse é um dos filmes mais desagradáveis que eu já vi, cara.” Eu perguntei “por quê?” E ele disse “porque é frio pra caralho!” Ele disse isso literalmente. Eu entendi o que ele quis dizer. Desde quando resolvi fazer este filme eu comecei a lembrar de conversas com minha mãe sobre voltar pra Inglaterra e aí eu perguntava a outras pessoas, e todas diziam a mesma coisa. Que há um tipo de folclore sobre imigração que é totalmente ligado ao frio. Pergunte às avós, mães, e a primeira coisa que dizem sobre vir para cá é que era tão frio, e a segunda coisa que dizem é que era tão cinza que se sentiram as únicas coisas aqui com alguma cor! Então o filme usa essas duas ideias como premissas, constituindo um tipo de mitologia ou de relato apócrifo.

Com *As Nove Musas* a gente trabalhou com alegorias e ideias sobre ser e devir (Samuel Beckett foi muito importante para esse filme). Estávamos tentando entender como alguém devém imigrante. Como você se move de um lugar de certeza – seu país, sua cidade, seu continente – para esse outro espaço, que realmente não é aqui ou lá. Eu não acho que isso acabe. Estou trabalhando em algo com Stuart Hall no momento e ele ainda fala sobre “os ingleses.” Eu disse, “Stuart, você está aqui desde 1951, o que você quer dizer com ‘os ingleses?’” E ele disse, “não sei se realmente virei inglês”. É meio que um processo interminável, as pessoas estão sempre chegando, mas nunca chegam, por assim dizer – e em vez de enxergar isso como um problema, eu estava tentando explorar o que isso significa para o sentimento de ser.

N.P: E sobre o uso de gravações de poemas?

J.A: As pessoas me perguntaram por que eu citei Milton e Beckett e outros autores. Em parte porque eu gosto dos poemas, mas há algo que conecta todos. *Paraíso Perdido*³ é precisamente uma exposição monumental dessa transitoriedade, dessa transitoriedade ontológica na qual estamos interessados. *Paraíso Perdido* é sobre o primeiro ato de desobediência do homem – nascemos em fluxo e nunca conseguimos sair disso. E isso não é um migrante falando, é um poeta importante da língua inglesa que entendeu isso. Então todo mundo no filme está tentando entender o mesmo problema. Beckett tem tudo a ver com lançar centelhas nessa transitoriedade, ninguém nunca “é” em Beckett. Eu acho que sou, que posso ser amanhã. Perguntas sem fim.

Eu queria tornar familiar, dramatizar algo que é absolutamente presente em nossas vidas. O que a maioria de nós, que estamos estabelecidos, supprime é que a vida de migrante é algo real. Quem sou eu? Para onde vou? Que lugar é esse? Que momento é esse? Não é só os caribenhos ou os índios dos anos 1950 e 1960 que estão *fazendo* essas perguntas, eles estão *presos* nessas perguntas, suas

³ MILTON, John. *Paraíso Perdido*. São Paulo, Editora 34, 2015.



As Canções de Handsworth (1986) © Smoking Dogs Films_ cortesia Lisson Gallery

vidas são um monumento vivo a essas perguntas. Então você vê como eles vivem, e você vê como todo mundo vive. Não estou afirmando falsamente que tenho universalidade, mas se você me perguntar o que inspirou o filme, é o que eu diria. Esse interesse na transitoriedade – a jornada, esses estados intermináveis de ser – para mim parecem marcar as vidas migrantes. Então também é essencial enfatizar a centralidade da memória nessas vidas.

Embora eu adore o trabalho de Chris Marker, e goste dele desde que o vi pela primeira vez nos anos 1970, e por mais que o respeite (ele até tem sido um aliado), há outros modos de filme-ensaio que se tornaram mais importantes para mim. Sou fascinado por Humphrey Jennings, e pelo trabalho incrível que Betjeman e Dylan Thomas e outros fizeram com cineastas como Jennings. Na verdade é uma questão de se voltar para essas outras escolas de filme-ensaio, os tipos mais “poéticos”, distantes das narrativas fabulistas.

Estou tentando encontrar outra maneira de invocar uma voz distante do epistolar. Precisamos parar de repensar como a voz existe. Às vezes o repensar envolve invocar algo muito antigo. Mas numa época em que as pessoas realizam filmes-ensaio nunca ouviram falar da con-

tribuição de Louis MacNeice, nunca ouviram falar de Auden, nunca ouviram Dylan Thomas falar, nunca ouviram Betjeman, então estamos fazendo algo radical. E os cineastas do GPO liderados por Jennings, por exemplo, enxergaram o que estavam fazendo como colaborações com poetas. Fomos expostos aos seus filmes-ensaios antes de encontrarmos Marker, Ivens, Vertov. Mas as afinidades entre esses supostos opostos totais também eram muito maiores do que as pessoas acham. Veja os intertítulos de *Um Homem Com uma Câmera* (1929, *Chelovek s kino-apparatom*, direção Dziga Vertov) e os filmes de Eisenstein. Eles são calibrados para funcionar poeticamente, em cadências que são rítmicas: DA DA DA BUM! Há um ritmo naquilo.

Então: por que poesia? Ouvi isso de alguns amigos que assistiram *As Nove Musas* e perguntaram “por que poesia?” Há uma sugestão de que de algum jeito você está desistindo da revolução ao usar Milton, Beckett ou Dylan Thomas e eu simplesmente não acredito nisso. Sempre temos que enxergar as coisas ao redor que são úteis: o que Milton e os outros dizem sobre o numinoso e os limiares é simplesmente incrível, e eu queria usar isso.



Peripeteia (2012) © Smoking Dogs
Films_ cortesia Lisson Gallery



Peripeteia (2012) © Smoking Dogs
Films_ cortesia Lisson Gallery

Entrevista com John Akomfrah sobre a exposição *Hauntologies*¹

Bárbara Rodríguez Muñoz
entrevista John Akomfrah

Bárbara Rodríguez Muñoz: Começamos pelo título da mostra, *Hauntologies*. De onde veio a ideia?

John Akomfrah: A ideia de *Hauntologies* vem de “Espectros de Marx”, de Jacques Derrida². Nesse livro ele estava absorvido pela ideia do espectro, sobre como o outro invade e estrutura o ser. Eu acho especialmente ressonante porque alude a questões de luto e memória, à subjetividade como uma instância de possessão pelo passado e pelo que ele também chamou de espectralidade: a maneira pela qual o passado assombra o presente. Não que o termo seja absolutamente adequado ao que estamos tentando fazer aqui, mas ele dá um indicativo das ideias e processos que, espero, sejam resultados da mostra. Derrida tem sido um pensador muito importante para mim há anos, uma espécie de parceiro silencioso; com esse título eu o reconheço publicamente como um aliado no meu trabalho.

BRM: Então, você se refere à maneira como o passado influencia o presente?

J.A.: Certamente, mas esse processo pode não ser aparente. Ele é espectral, é o modo como o presente é super determinado por uma série de ausências que não são necessariamente táteis, mas que são ativas, possuem agência.

BRM: Então você está invocando esses espectros em seu trabalho. Você acha que consegue materializá-los, dar-lhes um formato, um rosto?

JA: Bem, eu não quero brincar de Deus, ter a pretensão de que consigo transformar o ima-

terial em material, mas eu quero, sim, sugerir que há maneiras através das quais eles podem ser invocados, achar meios de unir fronteiras nas quais eles possam existir e onde suas presenças possam ser sentidas.

BRM: Deixar os espectros atuarem?

JA: Sim, a atuação da história é muito importante para mim. Eu estou tentando invocar narrativas que tenham a possibilidade de ativar o presente. Fazendo uma mostra sobre o tema das espectrologias, eu tenho como objetivo ver quantas conexões eu consigo construir usando influências e experiências do passado. De certa maneira, eu gostaria de dizer: “Eu estou pronto para o espectro. Eu lhe dou as boas-vindas”.

BRM: Isso me faz pensar na história como um círculo, em vez de como uma linha, sobre como ela se repete e como os esforços do passado ocorrem novamente no presente. Então, é importante entendê-los porque eles sempre retornam.

JA: Sim, eles retornam. Suponho que isso é o que se pode chamar de uma trágica visão da história, que nunca está completamente desaparecida ou perdida. Trágica no sentido grego; são forças que não vão embora e, mais importante, não são aparentes. Elas podem ser, por exemplo, a história da presença negra neste país se estendendo por mais de dois mil anos, mas as pessoas não necessariamente a conhecem. O fato de que eles existem ou coexistem com o presente não é uma garantia de que eles serão conscientemente sentidos por alguém.

BRM: Seus trabalhos anteriores foram, em sua maioria, concebidos para o cinema e televisão, com todos os entraves estruturais e temporais que isso implica. Mas de alguma maneira você sempre conseguiu desafiar e pressionar essas convenções. Entretanto, os seus trabalhos mais recentes foram concebidos para o espaço da galeria de arte. O que motivou essa mudança?

¹ Publicado originalmente em MUÑOZ, R. Bárbara (org.). *Hauntologies Exhibition Publication*. Londres: Carroll/Fletcher, 2012. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Marcel Bane.

² Nota dos editores: DERRIDA, Jacques. *Espectros de Marx*. Rio de Janeiro: Relume-Dumar, 1994.

A: Essa é uma boa pergunta, porque tenho pensado bastante nessa mudança nos últimos dias. Eu decidi efetivamente voltar ao lugar no qual começamos no início dos anos 1980. Quando o Black Audio Film Collective foi para a televisão pela primeira vez, nós estávamos defendendo que vozes marginais e excluídas fossem incluídas no *mainstream* e, naquela época, a televisão provia o espaço para colocar essas questões. Nós – juntos com outros artistas e cineastas experimentais – ocupamos uma espécie de fronteira da televisão: o Channel 4, meia-noite... Eu não acho que esse tipo de espaço exista mais. Isso não é necessariamente uma coisa negativa, mas parece que o nosso trabalho atendeu às necessidades e interesses da televisão em um momento particular. Agora, a questão da migração é importante; o conjunto de sensibilidades que migrou inicialmente das margens da sociedade para o *mainstream*, e a esperança de que algumas das nossas preocupações permaneçam, e eu acredito que elas permanecerão. Entretanto, eu não estou interessado nas instituições em si mesmas, mas nas questões. Então me parece que as maneiras por meio das quais eu quero reconsiderar essas questões estão agora melhor colocadas fora dos espaços do cinema e da televisão. Isso não quer dizer que eu desisti delas, mas será necessário aparecer algo extraordinariamente interessante para me levar de volta.

BRM: Como essa mudança afeta o seu modo de trabalhar?

JA: A maneira como estamos começando a trabalhar agora significa que eu posso criar meu próprio espaço e posso começar a respeitar as temporalidades do processo. Um bom exemplo disso é *The Unfinished Conversation* (2013)³. A qualidade do tempo que levei para fazer essa instalação seria impossível hoje, ninguém me daria um ano e meio para “brincar” com esse material. E imagine alguém perguntado: “você tem certeza que sabe onde esse projeto vai dar?” E eu respon-

dendo: “não”. Eu preciso de um espaço que valide um processo, em vez de um produto. Meus próximos projetos serão baseados em pesquisa, a longo prazo e de longa extensão. E o resultado mudará em função do que eu descobrir, do que começar a se insinuar ao longo do processo. Além disso, a televisão não conseguiria dar conta de exibir um projeto concebido para três telas!

BRM: Quais são os desafios impostos pelo espaço da galeria de arte, então?

JA: Há um desafio que é espacial, sobre como se abriga uma série de questões, como se transpõe uma prática que tem sido tradicionalmente exercida em uma única tela e exibida em uma plataforma particular, tal como o cinema ou a televisão, para o espaço da galeria, em sua discursividade. Além disso, de repente não é mais necessário forçar um aspecto do filme a viver com o restante.

BRM: É possível expandir um filme?

JA: Sim, e cada elemento – som, imagem – pode ter uma certa autonomia relativa em dentro do espaço e, ainda assim, conectarem-se uns aos outros.

BRM: Isso nos remete à experiência do público dentro da galeria, uma experiência espacial dinâmica, ao invés da experiência temporal da sala de cinema, conforme Raymond Bellour explicou na conversa com Eulalia Valldosera que promovemos na galeria no último mês de julho.

JA: Sim, exatamente. O outro ponto que ele colocou – que eu acho interessante, mas não estou certo se concordo completamente – é que a experiência clássica do cinema sempre envolve coletivos, o compartilhamento de momentos, e que no minuto em que se migra do cinema, temos uma prática pós-cinema. Isso pode ser verdade, mas me parece que os artistas da imagem em movimento, que estão particularmente preocupados, como eu estou, com as histórias

³ Instalação que precedeu o filme *O Projeto Stuart Hall* (2013, The Stuart Hall Project).

do cinema e tentando obter ideias a partir dele, estão cientes que estão trabalhando de uma maneira pós-cinematográfica.

No cinema, a experiência de temporalidade é concentrada, você não pode sair (bem, se você não gosta do filme, pode sempre sair) mas o contrato é que – e acho que foi isso o que Raymond disse também – você vai obter uma dose temporal concentrada, decifrada apenas parcialmente pelas suas próprias associações. Eu acredito que no espaço pós-cinematográfico essas concentrações existem, mas elas são mais discursivas.

BRM: Talvez até mais intuitivas...

JA: Sim, eu concordo. Existe um regime militarizado no cinema que envolve você, seu amigo e sua mãe... Não façam nenhum barulho, não reclamem e nós faremos a nossa mágica, ao passo que a galeria pode, às vezes, abordar esse nível de puritanismo, mas não completamente. Tenho medo de dizer isso, mas a galeria me parece um espaço mais democrático em termos do que pode oferecer, não necessariamente do seu conteúdo; isso implica uma relação diferente com o corpo, que tem permissão para correr. Então, estou curioso para ver o que acontece quando se sai de *Peripeteia* (2012) para entrar em *At the Graveside of Tarkovsky* (2012). Talvez seja uma experiência mais Wagneriana.

BRM: Desde o seu primeiro trabalho, *As Canções de Handsworth* (1986, *Handsworth Songs*), você tem trabalhado com material de arquivo, incorporando-o aos seus filmes. O que te causa tanto interesse em mergulhar em arquivos?

JA: *As Canções de Handsworth* é, quase certamente, o primeiro filme que o coletivo e eu fizemos completamente por conta própria. Mas o motivo pelo qual o material de arquivo nos fascinava e se tornou uma obsessão remonta a anos atrás, aos experimentos com a fantasia colonial, quando ficou claro para mim que muitas das distinções que as pessoas estavam usando para fazer sentido de si mesmas eram

baseadas em arquivos que nos antecediam, que não estavam presentes em nosso encontro com outras pessoas.

BRM: Você se refere a arquivos como sistemas de classificação?

JA: Sim, porque eles se baseiam em uma biblioteca imaginária de referências, que estão sempre ligadas a questões de masculinidade, cor, textura, fisionomia... E aos valores que são atribuídos a esses elementos, que são muito antigos. Isso se aplica não somente à raça, mas também a todos os tipos de identidade. No instante em que conhece alguém, você evoca um repertório de pressupostos e narrativas que são os arquivos das nossas subjetividades. As pessoas trazem suas próprias bagagens, mas elas também fazem escolhas individuais, nós não somos prisioneiros dos arquivos. Mas podemos desenterrar esses arquivos de forma que mais pessoas possam entender que estão fazendo escolhas informadas por essas narrativas do passado, para que possam intervir e mudar percepções. Eu estava fascinado em descobrir que características que achávamos ser europeias foram, na verdade, formadas no encontro entre os europeus e seus “outros”. Há muitos livros sobre a fundação da Modernidade Europeia nos quais você sente que os europeus não chegaram necessariamente à periferia completamente formados. Quando eles perceberam que havia uma diferença, eles também perceberam que tinham uma posição e uma identidade. Nos arquivos operam, de fato, os mesmos processos que ocorrem na formação da identidade. Aprendemos isso com a psicanálise: que de alguma maneira o Ego e o “Eu” passam a existir a partir do reconhecimento do outro.

BRM: Da maneira que eu entendo, houve, nessa busca pelos arquivos, o objetivo de encontrar pistas, de preencher os vazios da história.

JA: Para nós, havia um sentimento de que éramos produtos de uma lacuna, de um vácuo.

Há uma frase recorrente em *Signos do Império* (1983, *Signs of Empire*) – um dos primeiros filmes que fizemos – na qual um político diz, referindo-se à segunda geração de jovens negros: “Eles não sabem quem são e o que são e, na verdade, o que você está me perguntando é como podemos dar-lhes um senso de pertencimento”. Crescendo nos anos 1970, havia a sensação de estarmos perdidos para a história. Então parte da emoção era descobrir que não éramos uma excentricidade, descobrir que quatrocentos anos atrás houve uma criança negra que foi batizada na mesma igreja que eu. Queríamos desenterrar algo que era, aparentemente, impossível e que se tornou uma obsessão desde então. Entretanto, isso hoje está assumindo diferentes formas. Quando eu tinha dezoito anos, era uma jornada existencial, eu queria encontrar os espelhos na história; hoje, as considerações são mais éticas e filosóficas. O que você faz com o passado? Como você pode evocar a memória? E, fazendo isso, quais os usos que você pretende?

BRM: *Peripeteia* seu novo filme, tem como ponto de partida dois perfis de Albrecht Dürer, artista do século 16, que acredita-se ser uma das primeiras representações ocidentais de pessoas negras. Como você encontrou os desenhos?

JA: Se eu não tivesse me metido com cinema, eu teria me metido com história da arte, que era uma das minhas principais obsessões enquanto criança. Eu descobri esses dois desenhos em particular há cerca de vinte anos em uma coleção muito famosa chamada *The Image of the Black in Western Art*. É uma monografia em cinco ou seis volumes, uma pesquisa monumental. Então, através dos anos eu me tornei obcecado com essa ideia e o enigma do desaparecimento.

Esses desenhos são altamente cheios de sentido para mim, quase totêmicos no que se refere ao que significam: eles são exemplos quintessenciais da violência da história. Esses dois artefatos, que atestam uma existência em algum momento, também sugerem que não vivemos

em um planeta redondo, mas chato. Porque parece que absolutamente tudo neles foi até os limites do planeta e caiu no abismo do esquecimento. E eu acredito que há figuras marginais e impotentes cujas histórias sugerem que vivemos em uma Terra chata porque suas narrativas e histórias simplesmente desapareceram. Então, quando você se depara com vestígios dessa presença, uma ou duas coisas que você pelo menos tenta conseguir é um ato de resgate. Mas é um resgate complicado, já que não estou, de maneira alguma, sugerindo que essa é a verdade, mas estou tentando construir uma espécie de muro de afinidade no qual meus interesses, subjetividade e desejos são afixados no mesmo momento em que os seus desenhos. Como eu disse antes, eu não estou brincando de Deus, eu não posso trazê-los de volta à vida, mas posso dizer que eles significam algo para mim, ou que a ideia de sua existência me sugere algo. Eles certamente te chocam. Eu olhei para eles tantas vezes, de forma tão intensiva, que eu sei quase tudo o que um rosto pode te dizer. Eu posso te dizer, por exemplo, qual a idade dela, que um dos seus olhos está danificado e que ela está na pré-adolescência e que está preocupada com alguma coisa. Parece que esta não é, necessariamente, a maneira como ela se vestiria normalmente, ela parece desconfortável, fora da sua zona. Agora parece que os seus passados e que fizemos com eles no filme se fundiram e eles têm uma identidade para mim. O ato de fazer o filme transforma tanto a mim quanto ao artefato.

BRM: As andanças dos personagens pela paisagem são justapostas a close-ups da obra-prima de Hieronymus Bosch, “O Jardim das Delícias Terrenas”. Por que você escolheu esse quadro de Bosch?

JA: Basicamente pelos mesmos motivos que escolhi os desenhos. Fica claro quando você olha de bem perto que as figuras negras foram feitas como resultado de alguma familiaridade com sujeitos negros, que houve um encontro. Quer ou não estejam lá para funcionar como

uma alegoria ao excesso e ao declínio, para mim, esse quadro sempre representou uma utopia, porque sugere que o espaço Adâmico da nossa emergência foi multicultural!

BRM: Estávamos todos juntos, então...

JA: Sim, sempre juntos, desde o início. Pode parecer uma alegoria à luxúria, um conto de moralidade mas, na verdade, a materialidade do trabalho sugere o contrário, e isso é o que é fascinante em fazer imagens e pinturas: elas têm uma vida que é independente do que elas deveriam dizer. Hoje, elas existem como um registro de um certo encontro europeu com o outro. Mas há ainda o mistério de quem essas pessoas poderiam ter sido? Onde Bosch as encontrou? Qual era o seu status? Eu sempre as aceitei não como uma representação realista, mas como reais, não como produtos de uma fantasia.

BRM: Você poderia falar um pouco sobre a possível vida dos personagens retratados em *Peripeteia*? Quem são eles?

JA: Acho que eu quero que eles sejam iguais a mim. O mais importante é que eles sugerem uma vida interior. E qual poderia ser essa vida interior? Foi aí que as fotografias de arquivo de suas possíveis “origens”, que acabamos por usar no final, entraram em cena. A menina está de pé à beira de um despenhadeiro e se lembra de duas mulheres que poderiam ser sua mãe e sua tia, ou poderiam ser pessoas mais velhas da vila de onde ela veio. Mas o fato é que, se essa jovem existiu – e eu acho que ela existiu – e se ela, em algum momento da sua vida na Europa, pensou no passado – e eu acredito que ela teria pensado nisso diversas vezes – e se ela tivesse imaginado de onde ela veio, essas fotografias que encontramos teriam sido uma visão. Nós estamos lhes dando uma interioridade plausível e este compartimento interior é povoado por muitas possibilidades: felicidade, tristeza, lembranças... E, para além disso, a partir do momento que eles adquirem uma ontologia, eles estão livres para seguir adiante.

BRM: Me parece que os dramas de época têm sido muito influentes no seu trabalho. Por que eles te interessam tanto?

JA: Os dramas de época são uma encenação da história. É um dos primeiros gêneros e remonta a [Georges] Méliès e aos irmãos Lumière. A imagem em movimento ganhou vida como uma maneira de encenar o espetacular e uma dessas coisas espetaculares é o passado; a ficção necessária que oferece-se a um público de forma que, ao assistir a uma imagem, você está no passado. O cinema te conta todo tipo de mentiras, tais como a persistência da visão, que é uma mentira na qual acreditamos apenas em parte por conta da nossa cumplicidade com ela. E os dramas de época são o mesmo até certo ponto; eles oferecem essa ideia, essa ficção, de que se pode obter acesso imediato ao passado. Mas essa ficção não é específica do cinema. Eu estou interessado em explorar os componentes teóricos e visuais do drama de época, e essa mostra é o começo dessa exploração.

BRM: Isso nos leva ao seu novo trabalho, *Psyche* (2012), composto por fragmentos de filmes como *Winstanley* (1975), de Kevin Brownlow, *Que Viva México!* (1932), de [Sergei] Eisenstein, ou *Crônica de Anna Magdalena Bach* (1968, *Chronik der Anna Magdalena Bach*), de [Jean-Marie] Straub e [Danièle] Huillet, dentre outros. Essa é uma obra nova ou uma homenagem a essas referências?

JA: Sim, é uma mistura dessas duas coisas. Estes são filmes que foram muito importantes para a minha formação e, conforme envelheço, eu os assisto com mais e mais frequência. Então, sim, novamente eu quero dar crédito a parceiros silenciosos nesse projeto. Mas eu também estou tentando selecionar os documentos paradigmáticos desse arquivo de dramas de época que expõe as questões nas quais estou interessado.

BRM: E você consegue isso selecionando os filmes ou fragmentos deles?

JA: As duas coisas. Eu quero desvelar algumas obsessões, padrões, pré-disposições, preocupações, que sugerem que o gênero está fazendo exigências sobre o que se pode fazer com ele. Eu estou empregando gênero num sentido mais amplo, nós pensamos nele como uma espécie de veículo inerte no qual você pula dentro, começa a dirigir e vai para onde você quiser.

BRM: Mas você não vai...

JA: Exatamente. Quando você olha para os dramas de época, você percebe que há algumas exigências e convenções inerentes que, agora, são tão estabelecidas que nós nem percebemos.

BRM: Essa é uma maneira de criticar ou de revelar essas convenções?

JA: É uma maneira de torná-las aparentes, porque o que estou também sugerindo nesses processos é como a rigidez do gênero revela processos e padrões que todos experimentamos na vida real, que são genéricos. Então, estou interessado no valor metafórico do drama de época. Você consegue perceber como todos eles investem na mesma coisa, no rosto, por exemplo.

BRM: Como em *A Paixão de Joana D'Arc*, de [Carl T.] Dreyer (1928, *La Passion de Jeanne d'Arc*)?

JA: Sim, porque o rosto pode falar do passado, sobre como se poderia ter sentido no passado.

BRM: Vamos falar sobre a sua nova instalação, *At the Graveside of Tarkovsky*, que reúne trechos de trilhas sonoras de filmes de Tarkovsky em ambientes típicos dele, incluindo um chão coberto com pedras, um monólito de concreto e uma projeção em slides de paisagens diferentes. Essa instalação também é uma novidade no seu trabalho.

JA: Sim, é uma novidade muito recente, mas é também um retorno à primeira coisa com a qual me envolvi no BAFC, quando fizemos uma peça multimídia com um poeta martinicano chamado Aimé Césaire, que escreveu um livro maravilhoso chamado *O Diário de Um Retorno ao*

*País Natal*⁴. Desta vez eu quis voltar à questão do som, o som como barulho, como narrativa, como um corpo. E eu queria que isso dialogasse com as imagens dentro de um espaço de igualdade, não de subserviência, não como um prisioneiro, ou como o primo escondido.

BRM: Mas você também está dando forma ao som com a instalação?

JA: Sim, isso é o que eu espero que aconteça: que uma relação renovada de igualdade entre os elementos aconteça na galeria, na qual haverá textura, som e imagem, e nenhum deles será o protagonista, mas estarão em diálogo também. O trabalho baseado em Tarkovsky traz quase tudo o que eu quero fazer agora: é uma homenagem a um cineasta que foi muito importante para mim; ele não apenas utiliza elementos dos seus filmes, há também imagens projetadas que eu capturei no decorrer desses anos e que nunca encontraram um lar, e é uma colaboração com a figura mais constante no meu trabalho desde 1982, Trevor Mathison, uma pessoa que, não importa aonde eu vá, sempre está comigo. Então, é uma maneira de relacionar todos esses elementos no contexto da galeria, e eu espero que eles coexistam sem discórdia e aspereza. Eu não ligo se eles discutirem entre si, mas não quero que fiquem histéricos durante a discussão.

BRM: Estou curiosa para ver como as pessoas vão sentir as trilhas de Tarkovsky sem as imagens e a narrativa dos filmes. Ouvindo o som, mesmo que eu não veja as imagens, consigo imaginá-las.

JA: Sim, e eu estou forçando as pessoas a relatarem essas lembranças para um novo contexto visual no qual as imagens podem ter uma relação com o universo de Tarkovsky, mas não são paisagens Tarkovskianas de uma maneira óbvia.

BRM: Elas estão evocando paisagens tarkovskianas...

JA: Sim. A maioria dos filmes de Tarkovsky foram feitos na Rússia, e a paisagem russa na

⁴ N.E.: CÉSAIRE, Aimé. *O Diário de Um Retorno ao País Natal*. São Paulo: Edusp, 2012.



Retrato de Katharina (1521)_ de Albrecht Dürer

Retrato de um africano (1508)_ de Albrecht Dürer

qual ele trabalhou era muito particular, com um senso de decadência, de ruínas, que foi muito importante para ele.

BRM: Retornando aos espectros...

JA: Exatamente!

BRM: Na mostra, você também está apresentando uma nova versão reeditada de *O Chamado da Névoa* (1998, *The Call of Mist*) que, inicialmente, foi feito por encomenda da BBC. O que te levou a fazer essa nova edição?

JA: Eu tinha aceitado uma encomenda de uma empresa chamada Illuminations para fazer um filme sobre os primeiros cem dias do governo de Tony Blair. Dolly, a ovelha clonada, estava na mídia o tempo todo naquela época e eu decidi fazer alguma coisa sobre engenharia genética e clonagem. Mas às vésperas da minha viagem para a Ilha de Skye minha mãe faleceu e, de repente, a questão da mortalidade que o debate sobre a clonagem levantou se tornou uma questão pessoal

para mim. Eu sou um clone dessa figura que estava me deixando, então, o que eu tenho que é singular? Porque nós estávamos sempre tão próximos que nunca passou pela minha cabeça que poderia haver qualquer diferença entre nós. Meu pai faleceu quando eu era pequeno, então, acho que eu não tive o outro com quem compará-la. O filme se tornou esse outro, por explorar questões de herança – genética e de outras formas –, questões de mortalidade. O que sobra quando alguém morre e, quando algo novo é criado, o que ele tem de singular? E essas eram questões que circundavam o debate sobre Dolly.

A principal restrição que me impuseram foi de que tinha de ter dez minutos de duração, então todo o material biográfico sobre a minha mãe foi deixado de fora. Naquela época me pareceu uma traição a ela, então eu quero trazê-la de volta ao filme. Isso também brinca com ideias sobre o desaparecimento e a morte que estamos explorando na exposição.



A hora dos fornos (1968)

“A desocidentalização como um movimento duplo”¹

Uma entrevista com John Akomfrah. Por Saer Maty Ba, Will Higbee

Vamos começar com a primeira pergunta. Você vê o cinema como um meio universal ou como uma forma de arte?

Eu acredito que isso é um pouco parecido como o debate sobre o socialismo: há o que as pessoas podem querer e há o que realmente existe. Ou vamos começar falando do cinema como um tipo de tecnologia. Alguns gostariam de pensar que ele funciona como uma forma de arte universal; alguns gostariam de pensar que é assim que ele funciona ou; pelo menos, alguns desejariam que esse fosse o caso, mas eu não acredito que isso é o que acontece, na verdade.

As diferenças que existem, na verdade, no cinema, quer seja no tocante a como a tecnologia impacta diferentes partes do mundo, como ela é acessada, por exemplo, ou as experiências fenomenológicas do cinema; esses elementos são tão diferentes, tão marcados por diferenças, eu diria, que é difícil sustentar essa ideia de diferença e universalidade na mesma frase. Então, por exemplo, está muito claro que em grande parte do mundo, especialmente naqueles lugares nos quais o cinema morreu como uma espécie de unidade de entretenimento funcional nos anos 1960, início dos 1970 e nos anos 1980, a maior parte das experiências do público com a imagem em movimento não se dá através do cinema, na verdade; se dá através de telas pequenas, trata-se de imagens que foram fabricadas pela câmera digital ou manipuladas digitalmente, editadas digitalmente, exibidas em telas pequenas, em contexto amplamente domésticos, e daí por diante. Agora, se você acreditar em todos os argumentos sobre a iden-

tificação e suturação, se você acreditar nisso, se você ainda achar que há quem engula essas teorias, então deve significar que, se as pessoas não estão obtendo essas experiências ontológicas do cinema, então o cinema não é um meio universal. Simplesmente não pode ser. Se você acreditar nas posições que a teoria da tela propõe, sobre como a experiência dos espectadores é construída, os processos psíquicos envolvidos e o quanto isso é, na verdade, uma espécie de relação existencial entre o sujeito e a tela – e por tela, acredito que eles se referem àquelas coisas normalmente muito grandes –, bem, então, a maioria das pessoas não tem mais essa experiência de cinema. Em muitas partes do mundo, essa experiência acabou em um determinado momento, historicamente; ela voltou, a imagem voltou, mas nunca da mesma maneira. Então, é nesses termos que eu classificaria um lado da nossa discussão sobre universalidade.

O outro lado é que, claramente, no nível da narrativa, por exemplo, está claro que, enquanto ainda pode haver temas, figuras arquetípicas e daí por diante, a tese de Joseph Campbell² sobre a maneira como o folclore opera na vida cotidiana, a maneira como ele impacta na contação da história e na narrativa é muito diferente – é amplamente marcado por diferenças ao redor do mundo –, então aquilo que pode precisar de tradução, desconstrução e explicação em *Tio Boonmee que Pode Recordar Suas Vidas Passadas* (2010, Uncle Boonmee Who Can Recall His Past Lives, direção Apichatpong Weerasthukul), por exemplo, em Acra [Gana], pode não precisar de tanta explicação em Berlim ou na Tailândia. Então, a ideia de que há uma espécie de acesso não mediado à narrativa, que está aberto a todos ao redor do mundo, independente de posições de gênero, de classe e daí por diante – independentemente da nacionalidade e etnia – torna-se um pouco difícil demais de ser sustentada.

E eu tenho de dizer que esse é necessariamente o caso porque, de outra forma, todo o senti-

¹ Publicado originalmente em BÂ, M. Saër; HIGBEE, Will (orgs.). *De-Westernizing as double move: an interview with John Akomfrah*. In: *De-Westernizing Film Studies*. Nova York: Routledge, 2012. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Marcel Bane.

² Joseph Campbell (1904–1987) foi um estudioso norte-americano de mitologia; algumas das suas principais teorias sobre o mito podem ser encontradas em CAMPBELL, Joseph. *O Herói de Mil Faces*. São Paulo: Cultrix, 1992.

do dos Estudos Culturais, todo o sentido dos estudos fílmicos perde o seu valor. Se toda essa coisa já é visível, e universal, e natural, e todo mundo entende, então que porra de sentido faz continuá-la estudando? [Risos]. Se questões de localização e questões de afiliação acadêmica não fazem diferença para a nossas experiências de cinema, se todo mundo, de Ljubljana (Eslovênia) a Kigali (Rwanda), entende *Filme Socialismo* (2010, Film Socialisme, direção Jean-Luc Godard), ou *A Cor da Romã* (1968, Sayat Nova, direção Sergei Paradjanov), ou *O Encouraçado Potemkin* (1925, Bronenosets Potyomkin, direção Sergei Eisenstein), então é fim de jogo para pessoas como eu e você, porque o nosso trabalho está feito. Quer dizer, não há nenhuma necessidade real para intervenções intelectuais no espaço entre o sujeito e a tela que diga: “olha, na verdade, há algo sobre o que falar, isso não é só o que parece; pode haver coisas que precisem ser desvendadas, coisas a serem desconstruídas” e daí por diante. Então, por todos esses motivos me parece que a questão da universalidade precisa estar presente porque claramente, hoje, todo mundo ao redor do planeta sabe o que é uma imagem – o cinema não é um clube secreto ou um culto em lugar nenhum do planeta. Ao mesmo tempo, como eles se sentem em relação a ele, o que eles pensam dele, como ele é usado e como ele funciona são posições muito, muito marcadas pela diferença.

Podemos brevemente continuar falando sobre esse ponto? Antes você falou sobre tecnologia – e você falou em outros lugares sobre as possibilidades da tecnologia digital em termos da universalidade da forma de arte. Por um lado, você está falando sobre a universalidade de entender imediatamente o sentido das imagens que vemos, mas não há também um sentido no qual as possibilidades das tecnologias digitais potencialmente abrem um novo tipo de universalidade para o público, a possibilidade de uma maior interconectividade?

Sem dúvida. E eu acho que a palavra certa para mim é *potencial*. Me parece haver potencialidades, para usar uma espécie de frase emprestada de [Giorgio] Agamben, que são inerentes à tecnologia digital, que hoje tornam possível que um discurso universalista renovado sobre o cinema surja. E já está acontecendo porque o que a promessa do digital permite é um certo tipo de contorno da economia política do cinema. Antes da intervenção do digital, a economia política do cinema essencialmente exigia que produções realizadas fora da metrópole funcionassem em uma relação de dependência com a metrópole. Mais ou menos da mesma maneira que o tráfego nas colheitas, com a moeda – então, em outras palavras, o centro era onde se estava, ele ditava o que você fazia. Se você fosse fazer um filme, primeiro tinha de comprar a película aqui. E, obviamente, uma vez exposta, enviá-la de volta pra cá para ser processada, e daí por diante. Poucos, muito poucos países do hemisfério sul tinham laboratórios além do preto e branco; mesmo no ápice do cinema nesses países – e por ápice estou me referindo ao momento da euforia pós-colonial, quando as pessoas realmente levaram a sério a ideia de liberdade política e cultural, ou seja, que iríamos criar as nossas próprias imagens e daí por diante. Em Gana, mesmo nesse momento, era possível apenas processar preto e branco. Então, o fluxo do tráfego de imagens, o fluxo do tráfego do cinema, na verdade, imitou o fluxo e o tráfego de todos os outros recursos do mundo, até o surgimento da promessa do digital, eu diria. E a transformação é bem significativa porque não significa simplesmente que pessoas em diferentes partes do mundo têm acesso à mesma coisa, mas é também essa promessa de que eles podem fazer a mesma coisa com o acesso. E isso é notável. Em outras palavras, o fato de que você podia pôr as mãos em uma câmera Panavision em Gana em 1971 não significava que você podia filmar *Quando os Homens São Homens*



O Encouraçado
Potemkin (1925)

(1971, McCabe and Mrs. Miller, direção Robert Altman) sabe, porque, se você fosse capaz de filmar *Onde os Homens São Homens*, você não conseguiria processá-lo da mesma maneira, com todos os truques da profissão. Por exemplo, em Acra, em 1971, conseguir aquele aspecto dessaturado, pré-iluminando, pré-expondo uma parte da película a uma determinada cor, teria sido um pesadelo se você tivesse que ficar mandando o material de um lado pro outro. Não seria impossível, mas seria um pesadelo. Hoje, tudo isso fica imediatamente fora da equação porque o pacote digital é exatamente isso: é um pacote e não há formas de diferenciar a maneira como chega em Lagos e a maneira como chega em Londres. Você podia comprar um pacote Final Cut Pro da Apple para usar em Conacri e ele viria com tudo o que eu receberia se eu tivesse comprado em Londres. Então, a promessa de

entrega está absolutamente completa; quando chega, é exatamente como está descrito na lata; então, isso faz uma diferença profunda, e muda, eu acredito, a questão do acesso. Então me parece que há duas maneiras de enxergar o cinema, que são, hoje, vistas levemente como sendo problemáticas. A primeira, um pouco mais antiga e persistente, ainda que radical, dizia que as pessoas que não estão no centro do poder não têm acesso às tecnologias do cinema por conta do imperialismo, [por causa] da dominância e subordinação à economia política, e de todo o resto; eles não têm acesso, logo o cinema é injusto. Eu estou falando aqui basicamente sobre a clássica crítica anti-imperialista ao cinema. Essa linguagem me parece hoje ter-se tornado levemente obsoleta pelo que está acontecendo. A segunda maneira de enxergar o cinema, moderadamente problemática, trata-se de uma certa

linguagem universalista neoliberal que diz que porque tudo isso está disponível deve significar que a necessidade de lutar pela propriedade dos recursos também acabou. Eu não acredito nisso. Em outras palavras, a tradução da tese do tipo da de Francis Fukuyama³ sobre o Fim da História em imagens, que é o que mais ou menos que encontramos em muitas revistas hoje, tal qual a *Wired*: “é uma aldeia global; está tudo bem agora que conseguimos ter acesso”. Eu não acho que esse seja o caso. Acho que há uma certa quantidade de verdade nisso; é simplesmente a maneira como o nosso planeta funciona hoje, a abertura de mercados que, no passado, se desenvolveram ou se fecharam é hoje uma realidade. Há um tráfego global de tudo, incluindo imagens, mas esse tráfego não necessariamente se livra de todas as questões relativas à economia política. Por exemplo, você pode fazer seu filme na Nigéria, mas, para tentar fazer com que ele extrapole um certo confinamento, étnico ou geográfico, você ainda precisa que os mesmos velhos conhecidos intervenham. Então, ainda pairam questões de economia política e subordinação, de dominação de uma parte do mundo sobre a outra, que ainda não foram eliminadas: É difícil fazer um *Harry Potter* em Lagos. Isso não está ainda, até onde eu vejo, nos planos! E as razões são muito óbvias! Elas são as mesmas de 20 anos atrás – em outras palavras, há certos mecanismos, através dos quais imagens são disseminadas ao redor do mundo, que ainda não foram muito tocados. Eles podem ter sido levemente sacudidos, eles podem ter tido sua confiança atingida no que diz respeito à fátia do mercado que eles podem controlar, mas eles ainda estão intactos, ainda há pessoas que conseguem fazer bilhões através de imagens, e pessoas que simplesmente não conseguem.

Então, se me permite, passemos à segunda pergunta, que é sobre se você considera o Ocidente como uma categoria que está sempre mudando, sempre em movimento e, portanto, instável.

A segunda parte dessa pergunta é se precisamos pensar para além da ideia de uma abordagem geográfica para a qual o Ocidente pode ter algum significado.

Minha resposta seria “sim, sim, sim” para todas elas, começando pela última. Quer dizer, é óbvio que você precisa pensar para além da geografia quando se trata de tentar avaliar corretamente como a noção de Ocidente pode nos ajudar a entender certas culturas ou identidades nacionais no mundo. A geografia, simplesmente, não ajuda. O que quero dizer com isso? Bem, por exemplo, toda a questão da diáspora – especialmente da diáspora Africana – me parece problematizar a ideia de que se pode situar o conceito de Ocidente puramente na Europa, ou dentro das fronteiras Europeias. Me parece que o que sabemos da diáspora Africana como ela se dá, digamos, por exemplo, no novo mundo, começou a ganhar forma a partir de século 16, como uma entidade que é marcada por uma série de traços híbridos e, claramente, um traço-chave entre estes é o traço Europeu – o traço “ocidental”. Sem esse traço, está claro que essa entidade jamais existiria, e eu não me refiro apenas ao sentido negativo: cada grande intelectual do novo mundo – de Frederick Douglas a C.L.R. James, de Édouard Glissant a Patrick Chamoiseau – defendeu esse argumento de maneira bem forçosa quando pressionados. Estou assistindo a uma série de documentário na televisão sobre o Caribe, feita em 1980, e apresentada pelo grande Stuart Hall. E no episódio sobre a Martinica, Aimé Césaire defende esse argumento de maneira muito clara e enfática: “Eu sou um produto da cultura francesa”, ele diz. “Isso não quer dizer que não sou também de descendência Africana, mas sou, quintessencialmente, um produto da cultura francesa”. Então, me parece que, para um homem situado no Caribe, que, se a geografia não me falha, está bem longe do alcance do radar do ocidente (geograficamente), se alguém dessa estatura nessa região pode dizer

³ Fukuyama é um autor e cientista político e econômico norte-americano. A referência feita aqui é sobre o seu livro FUKUYAMA, Francis. *O fim da história e o último homem*. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.

isso, então me parece que a questão da geografia tem muito pouco valor na avaliação do que podemos entender como “Ocidente”. O enigma da geografia, vamos chamar assim, não explica a persistência do termo, do contrário a cultura norte-americana em geral não seria parte disso – elas apenas não está, geograficamente falando, no mesmo espaço. Ao mesmo tempo, como todos os dispositivos, figuras teóricas e assim por diante, que estão no centro dela [da categoria “ocidente”], há também um sentido pairando de que a geografia é importante. Sabe, um cara acabou de atirar em e matar mais de 100 pessoas na Noruega e, quando você lê no *website* que ele foi morto, o que é assustador é que ainda existe um sentido – para pessoas como essas – de que existe uma entidade geográfica chamada Europa, um espaço marcado por e mergulhado em “valores ocidentais”. Para pessoas como ele, esses são valores são os que estão sendo ameaçados por estrangeiros que estão migrando para aquele espaço geográfico. Então, nesse tipo de discurso, que não se restringe a casos de malucos empunhando armas, há ainda sentimentos persistentes – românticos ou de outra natureza – de que, de alguma forma, o domínio europeu é o repositório de algo chamado “valores ocidentais”. E quando você ouve o pronunciamento recente do Primeiro Ministro britânico, David Cameron, sobre o multiculturalismo, você percebe que essa combinação insidiosa de geografia e fantasia, essa Mitologia Branca, não vai desaparecer tão cedo. E eu acho que não devemos nos esquecer disso. Há um sentido no qual as pessoas que jogam o jogo desconstrucionista sempre acham que o único jogo é o deles: “Eu digo que o Ocidente não existe, logo todo mundo acredita nisso”. Bem, esse claramente não é o caso aqui.

Estávamos falando mais cedo sobre a ideia de raça como uma construção e sobre a nação como uma construção – os acadêmios podem se sentar tranquilamente e dizer: “estamos em um momento pós-nacional, a nação não exis-

te” e isso não significa que a ideia de nação ainda não tenha uma presença incrivelmente marcante e signifique algo, e possa ser usada como meios políticos, artísticos ou ideológicos.

Sim, exatamente. Ao invés de serem vistas como algo a que chegamos através de uma morosa série de negociações entre diferentes cantos do nosso globo, o “ocidental” ainda é visto por muitos como um conjunto de valores que deve a sua origem a um espaço geográfico singular. E, portanto, o sentido de que esse repositório está sob grande ameaça ainda é uma ferramenta política poderosa. Isso é uma retórica excludente que sustenta cada vez mais várias estratégias culturais na Europa. E é também uma realidade vivenciada para grande parte dos europeus contemporâneos. E eu não quero dizer em um sentido de “falsa consciência” à velha maneira marxista; acredito que há, digamos, certas produtividades nessa ideia que ainda estão operando e em movimento: algumas boas ou, pelo menos, aceitáveis; e algumas horríveis. Mas me parece que o problema não tem a ver com se podemos dizer que a noção de ocidente é um repositório de um lugar específico. O problema para mim é a ideia de que, porque ela se “originou” naquele espaço, ela pode agora ser protegida, contida e representada por esse espaço – e é nisso que eu não acredito porque as histórias que existem sobre as diversas formas de diáspora, claramente, me parecem colocar isso em cheque. Houve muitas conexões, muitas afinidades eletivas entre as Revoluções Francesa e Haitiana, entre pessoas como Robespierre⁴ e Toussaint Louverture⁵. E essa troca simbólica não ficou restrita à liderança; o revolucionário haitiano médio também acreditava que havia uma ligação entre o que eles estavam tentando fazer e que havia acontecido na metrópole. Basicamente, essa evocação simbólica de um sentido pós-geográfico do que constituiu o ocidental moldou a história do moderno de maneiras que não podemos explicar simplesmente ligando o ocidental ao euro-

⁴ Robespierre (1758 – 1794) foi um político e advogado francês e importante figura durante a Revolução Francesa.

⁵ Toussaint Louverture (c. 1743 – 1803) foi um revolucionário, homem de Estado e abolicionista haitiano; seu exército derrotou tanto as forças francesas quanto as inglesas durante o que acabou se tornando uma revolta de escravos que durou por 12 anos; essa insurreição transformou a ilha de Santo Domingo na livre e independente República do Haiti. Um dos livros-chave de história sobre a revolução de Santo Domingo continua sendo *The Black Jacobins: Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution*, de C. L. James, publicado pela primeira vez em 1938.

peu de uma maneira simples, casual. Pegue as lutas anti-coloniais, por exemplo, porque nelas você consegue ver algumas das complexidades do tráfico ao qual me refiro. Muitos dos seus líderes estavam conscientemente tentando livrar-se de qualquer coisa europeia, quer seja de uma história de domínio político ou encarceramento econômico. Mas muitas das figuras que estiveram envolvidas com o movimento de libertação africana – e eu não conheço nenhum que não tenha se formado assim – ou estudaram aqui (quero dizer, na Europa ou na América do Norte), ou estavam muito cientes dessa ideia de que estavam levando algo “daqui” para “lá”: quer seja a teoria Marxista, a economia Keynesiana ou o cinema de Eisenstein; as pessoas sentiam, de maneira muito consciente, que sua intervenção num espaço, que eles enxergavam tanto como sendo um espaço geográfico quanto como um espaço de mentalidades, tratava-se de pegar algumas coisas e levá-las para outro lugar. [Ousmane] Sembène, quando você lhe perguntava sobre como ele decidiu [fazer cinema], dizia: “Eu queria falar com mais pessoas, e eu percebi que o romance não era a maneira correta, então eu fui para o VGIK, na União Soviética, para estudar cinema, para trazê-lo de volta pra cá”. E ele não tinha reservas em dizer: “Olha, para mim a minha prática, a forma como eu me iniciei nessa coisa apenas diz que a noção de ocidente é uma espécie de categoria espistêmica porque eu já estou contagiado por esses valores. Eu fiz um curso, eu os trouxe de volta e vou colocá-los em prática. Agora, não vou reproduzi-los de uma maneira crua, mimética, mas meu cinema ainda será marcado pelos vestígios do local de onde eu o tirei”. E ele queria dizer isso de maneira geral: técnica, abordagem, o entendimento da função e daí por diante. Então, quando falamos de cinema africano e salientamos sua aversão à interioridade, por exemplo, não é apenas por causa de uma tradução africana, griô, imaculada do cinema; é também por conta de um entendimento Sembêniano do cinema soviético. Então, para

mim, celebrar a diferença do cinema africano, por exemplo, envolve destacar as qualidades que lhe são únicas. Não fazer isso é reprimir e negar a persistência de “valores ocidentais” no surgimento de diferentes tipos de cinema. Mas fazê-lo também, por implicação, envolve problematizar, complicar e “desmontar” o que se passa por entendimentos convencionais da geografia desses valores. Você não pode ter um sem o outro: se a noção de ocidente é, hoje, inerentemente instável, então os seus “opositores puristas” também o são. Eles não são menos “puros” ou “livres de contaminação” por essa instabilidade.

Podemos desenvolver melhor essa referência com a próxima pergunta. O que você entende por modos não ocidentais de pensar, teorizar e fazer cinema? Como tal entendimento afeta o seu trabalho?

Na minha cabeça, o entendimento dessa diferença é muito, muito claro. Quero dizer, eu cresci com uma paixão por cinema; quando completei vinte anos eu já tinha visto, acho, todas as variações de cinema do planeta, de Bollywood, com meus jovens amigos da zona oeste de Londres, início dos anos 1970, ao cinema francês na televisão, passando pelo cinema russo – com Tarkovksy sendo um favorito particular. Havia um repertório de cinema – o Paris Pullman; ficava na esquina de onde eu morava, perto da Fulham Road, em Londres, então, quando eu era adolescente, eu assistia de tudo, dos filmes do neorrealismo clássico italiano aos filmes do novo cinema independente americano. Então, eu nunca fui enganado pela ideia de que havia apenas um tipo de cinema. Minha experiência havia me mostrado que há diferentes formas e algumas levemente mais mistificadas por mim, quando eu era criança, do que outras. Quando você assiste *O Espelho*, de Tarkovsky (1975, *Zerkalo*), pela primeira vez você tem dezesseis anos, é preciso... sabe, quando você assiste *Salò*, de Pasolini, essa mistificação se trans-

forma em um senso de choque. E esse choque tem a ver com as formas multifacetadas que o cinema pode ter, seus muitos disfarces. E em algum momento você pensa: “Merda, essas diferenças *precisam* ser entendidas – quer dizer, eu preciso fazer sentido do que elas significam, e aquele naquele momento estavam escrevendo críticas de filmes para o *Framework* em Pesaro [1984], na Itália, quando fizeram uma enorme retrospectiva do cinema indiano. E exibiram de tudo: os primeiros anos, os filmes clássicos de Bollywood dos anos 1940 e 1950, a revolta em forma de cinema de arte de Satyajit Ray e Ritwik Ghatak, o poder de fogo do cinema político e do cinema de vanguarda dos anos 1970, e o que me marcou mais em assistir às coisas do cinema de vanguarda, em particular os filmes de Mani Kaul e Kumar Shahani, por exemplo, ou até mesmo os últimos filmes de Ghatak, foi que ali estava uma diferença marcada por um desejo deliberado de *ser* diferente. Sabe, não é só uma diferença accidental, não é como assistir *O Espelho*, de Tarkovsky, em que você pensa: “Ok, se eu entendesse o que ele estava dizendo, se eu soubesse algo sobre história, eu conseguiria entender por que esse cara está tentando dizer algo para alguém como eu nesse contexto”. Quando eu assisti a esses filmes, eu pensei: “Uau, essas são pessoas que estão genuinamente tentando dizer algo diferente aqui. Você realmente precisa mudar a maneira como você pensa sobre o meio para entender que eles estão vindo de lugares muito, muito diferentes em relação aos filmes que você já assistiu”. Todo mundo tem os filmes que fazem isso por eles, mas, uma vez que isso acontece, você percebe, na verdade, que isso aconteceu o tempo todo. Então eu diria que os anos 1980 foram um momento, para mim, no qual eu pensei: “Ok, vamos entender o que é que esse gênio é, porque ele, claramente, saiu da lâmpada para você, John Akomfrah, agora”. Agora, eu não acho que estou sendo romântico, ou kitsch, ou modista, ou qualquer que seja a frase para se

referir a isso. Eu acredito que o que eu sei hoje sobre cinema é que é muito provável que exista uma série de regras que informa e, por implicação, forma as suas formas dominantes – quer se trate de Bollywood, do cinema de classe média Russo ou de Hollywood; deve haver uma espécie de conjunto de regras operando junto com o que podemos chamar de “valores ocidentais”, mas para tudo isso há sempre pessoas de espaços muito diferentes. O primeiro filme que realmente me fez pensar “Agora vamos pensar nisso por um minuto” foi *Dhru pad* (1982), de Mani Kaul. *Dhru pad* é provavelmente o filme mais lento que eu já assisti, quer dizer, é um filme que usa a lentidão como uma virtude. Você não pode pensar a lentidão como algo curioso; não é como assistir os filmes de Miklós Jancsó, nos quais a tomada de dez minutos é composta por uma série de movimentos. Não, esta é só uma tomada estática de um grupo de pessoas sentadas num telhado tocando uma música. E isso se desenrola por uma tomada inteira de dez minutos, sem movimento – apenas está lá. E, lentamente, você pensa: “merda, deixa ver se eu entendi: há uma forma musical chamada Dhru pad, que tem um andamento lento, o tempo musical é introduzido e, então, lentamente, uma voz começa a imitar a forma como o tempo está trabalhando; e ele está trabalhando com pouquíssimas notas – se é que se pode chamá-las de notas – porque não são notas de verdade, nenhum instrumento está sendo tocado. Não nenhum referente estável, exceto o quadro, mas o enquadramento está fazendo exatamente o que a voz e os instrumentos estão fazendo. Eles são todos lentos, estão apenas evoluindo”. E eu pensei: “Uau!” – foi um momento de epifania para mim. Era 1981 ou 1982 quando eu assisti *Dhru pad*, e eu pensei que era apenas um filme único. Foi só quando eu fui a Pesaro em 1984 e assisti [aos filmes indianos mencionados acima] que eu percebi que há uma enorme quantidade dessa coisa – não apenas um. E isso me mudou.

Então houve uma percepção de que não se tratava de apenas uma exceção ou de um filme excepcional? Mais especificamente, isso tinha a ver com uma abordagem não ocidental da imagem?

Sim. Não se tratava apenas de uma anomalia estrutural – isso realmente estabeleceu uma espécie de maneira padrão de ir ao cinema, que posicionou sua diferença como estando completamente em oposição a todas as regras através das quais o cinema que eu conhecia – e que, por falta de uma palavra melhor, podemos apenas chamar de “ocidental” – funcionava. Era apenas radicalmente diferente, e a diferença não estava em uma estética da fome, não é *cinema novo*, não é Terceiro Cinema. Em outras palavras, não parecia estar infuso com uma retórica política; é apenas uma retórica formal que acaba por ser, e havia se posicionado como, uma diferença, como uma alteridade da maneira mais notável com a qual podemos perceber uma alteridade em existência. Quero dizer, eu apenas pensava: “uau! isso é simplesmente um tipo de cinema que não faz prisioneiros. E que não é alto”. Não é apenas a abertura de *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968, Memorias del subdesarrollo, direção Tomás Gutiérrez Alea) ou de *A Hora dos Fornos* (1968, La Hora de los Hornos, direção Octavo Getino e Fernando E. Solanas) que tem esses tambores rufando frenéticos dizendo “Eu sou diferente, eu quero tomar sua vida e sua esposa”. Não se trata disso. Trata-se de uma espécie de manifesto refusenik, um manifesto secessionista que não está jogando de acordo com nenhuma das regras-padrão da transgressão. Isso havia montado acampamento nas margens e estava muito feliz em estar lá. Possuía seus próprios modos de endereçamento, formas de legitimação e estava trabalhando com eles – absolutamente. Agora, quando eu falei, subsequentemente, com esses cineastas, é claro que eles mencionaram todas as outras figuras do chamado cânone ocidental que foram

tão influentes quanto as formas épicas indianas que os fascinavam. Então, Mani [Kaul] era absolutamente fascinado e obcecado por Matisse, Kumar era absolutamente fascinado e obcecado por Brecht (como também o era seu professor e mentor, Ritwik Ghatak), então esses não são lugares para acampamento ou de adoração hermeticamente fechados. Eles são, claramente, porosos o suficiente para serem influenciados e inflingidos por um entendimento do mundo exterior. Mas esse mundo exterior era tão ameaçador de maneira a banir a alteridade. E isso é uma coisa complicada de afirmar, de dizer: “Sim, eu sou uma figura universal mas eu falo a língua local”, que é também meticulosamente construída como universal. Isso é o importante: ambas são construções. Nenhum desses cineastas estava dizendo: “Oh, existe um forma ocidental, que é a-histórica e fixa, e há a minha pessoa, que é não ocidental, não histórica e fixa”. Nunca me deparei com isso, nunca me deparei...quero dizer, todos os cinemas que podemos chamar de não ocidentais, quer sua abordagem “não ocidental” seja questionar a experiência dos espectadores, ou a narrativa, ou a produção, todos eles sempre têm suas diferenças marcadas por e por meio de um entendimento do ocidente e do ocidental. Quer dizer, no mínimo, pelo menos, algumas das maneiras como a tecnologia é empregada, em si mesma, o é.

Você acha que eles estão também sempre trabalhando em oposição às tendências ou formas que operam dentro de suas próprias culturas? Você estava falando que os tipos de filme que realmente te colocaram no eixo haviam “montado seus próprios acampamentos”, que não estava no centro ou no mainstream, e que estavam fazendo algo realmente muito diferente. Então, de certa maneira, eles estão produzindo esse tipo de criatividade e singularidade a partir de uma posição marginal, mesmo dentro de sua própria cultura?

Mesmo dentro de se sua própria cultura, me parece. E ou é em relação a onde o público se encontra, ou onde o cinema nos seus países está posicionado no firmamento do cinema mundial. Então, no caso de Ousmane Sembène, ele estava fazendo filmes em um país [Senegal] no qual as pessoas estavam assistindo a seus filmes e aos de Charlie Chaplin, ao mesmo tempo. Ele nunca teve público majoritário; o público majoritário era sempre para Charlie Chaplin ou para o cinema de Bollywood. Ele sempre funcionou, e estou falando aqui apenas sobre a experiência do espectador e do público, como uma figura minoritária no Senegal. Mas há outros exemplos, o cinema nacional não depende dos importados estrangeiros para se sustentar como cultura fílmica – a Índia, por exemplo, onde os cineastas dos quais estou falando posicionam-se, definitivamente, em um tipo de oposição complicada ao cinema nacional –, e isso poderia ser dito de Satyajit Ray e Ritwik Ghatak, na Índia, de Edward Yang e dos grandes cineastas sul-asiáticos, tais como Hou Hsiao-Hsien – eles não se encontram onde o cinema dominante está, em nenhum momento. Na verdade, se você tirasse a maioria dessas figuras da equação, você acabaria por acreditar que o cinema é uma forma universal na qual as pessoas fazem amor, envolvem-se romanticamente, morrem, e daí por diante. Os formatos de película, as formas, os gêneros, você encontrará em todo o mundo; as comédias, os filmes policiais, os suspenses, particularmente agora; cada país que eu visitar terá suas estrelas, que são amálgamas oriundas da indústria da música, quer seja na Coreia, no Japão ou na Nigéria. E os filmes são basicamente veículos; não importa qual é o gênero – se comédia ou drama –, eles são veículos através dos quais o cinema chega ao mundo exterior, ao seu público nesse mundo. E ao mesmo tempo em que você encontra isso, você também encontrará, nessas culturas, coexistindo com esses cinemas dominantes, cinemas dissidentes formados pela mesma ideia de que, de alguma maneira, eles vão fazer algo

diferente. E não é porque eles não conhecem as outras coisas. Em outras palavras, não existe mais um mito Adâmico por trás do que caracteriza o cinema não ocidental como diferente – mesmo se algum dia já houvesse existido, e não estou convencido de que houve, certamente não está mais lá. Muitas pessoas que estão fazendo filmes que são bem difíceis e “não dominantes”, não tradicionais, estão cientes de que estão operando em um espaço no qual eles não são, definitivamente, (1) o único tipo de cinema; (2) o cinema dominante; (3) o tipo que tem o público massivamente do seu lado – e esse cinema opera baseado nesses três reconhecimentos.

Podemos dar sequência relacionando isso ao seu próprio trabalho? Você falou sobre a epifania de assistir àqueles filmes indianos. Você acha que isso informou o seu trabalho em termos de te permitir perceber [a existência de] uma variedade de abordagens, quer sejam artísticas, políticas, etc., ou foi algo mais específico no sentido de que havia também algo nesses filmes que dialogou com o seu trabalho, no sentido de um manifesto que você podia seguir ou de influências artísticas que te fizeram sentir que essa era uma maneira diferente de abordar a sua própria prática como cineasta?

Eu levei o novo cinema indiano a sério o suficiente para perceber que tentar reproduzi-lo de qualquer maneira simplista seria uma falácia. E essa foi a verdadeira lição que aprendi com eles. Ali estava um tipo de cinema em busca de singularidade, mas sua especificidade foi construída baseada na tentativa de encontrar uma maneira através da qual pudesse aproveitar o seu entendimento sobre como o cinema havia funcionado até então ao redor do mundo, aliado ao que se sentia ser preciso dizer de novidade sobre sua cultura e sua localização. Essa me pareceu ser a principal lição que aprendi com esses filmes. Às vezes, eles levantavam questões formais que eu pensava: “ok, eu posso usar isso

e reformular para o nosso contexto”; e, às vezes, a lição era simplesmente uma confirmação e legitimação de uma abordagem que você está adotando diante da sua localização. Quer dizer, você percebe quando assiste ao cinema radical dos anos 1960 e 1970, por exemplo, *A Hora dos Fornos*, de Solanas e Getino – que tem uma das aberturas mais extraordinárias que eu já vi –, em que há um uso particular do espaço negro dado ao que não é visto e que é importante, que é formal, política e culturalmente importante. Então, de certa maneira, o que estou dizendo é que, às vezes, os cinemas apenas confirmavam onde você estava e por que você precisava estar naquele espaço. Às vezes, eles te davam, genuinamente, uma abordagem que você pensava que poderia levar adiante consigo naquele espaço. Eu não acho que, nesse sentido, eu seja tão diferente da maneira como as formas não ocidentais têm funcionado com a experiência dos espectadores ocidentais. Se você voltar àquele famoso ano, 1959 – as pessoas estavam falando sobre a revolução da *nouvelle vague* francesa e daí por diante – mas, na verdade, entre 1952 e 1959, a maioria das grandes revoluções não era, de maneira nenhuma, da Europa. De *Rashomon* (1950, direção Akira Kurosawa) até a trilogia⁶ de *Apu* (Satyajit Ray), o mundo inteiro pensou: “porra, esses não ocidentais têm um ou dois truques escondidos debaixo da manga”. O impacto de Kurosawa, a partir de *Rashomon*, sobre o novo cinema de Hollywood dos anos 1970, ainda está por ser documentado. Quer dizer, o cara era um gigante. E entre 1952 e 1959, você não poderia ser mais não ocidental do que *Rashomon*. Esses são filmes marcados por um senso de alteridade, visualmente eles pareciam tão diferentes. Os atores eram diferentes: eles pareciam diferentes, falavam diferente, comiam diferente, sentavam-se diferente. E, ainda assim, esse era um cinema que parecia entender, claramente, alguma coisa sobre o que precisávamos aqui (e por aqui me refiro ao encrave do ocidente).

E as pessoas os encaravam com um “preconceito extremo”, como dizem. E muitos ainda continuam a os encarar assim e aprender com eles. Então, não estou certo de que minha relação com esses cinemas seja assim tão diferente do que tem sido o tráfego padrão, se quiser chamar assim, entre os dois polos – o chamado ocidental e o não ocidental. Eu diria que houve uma espécie de cruzamento de limites e fronteiras, que me parece marcar, e sempre o fez, a dicotomia entre indivíduos e cineastas –, e vale a pena ter isso em mente, eu acho.

Minha próxima pergunta é baseada em uma citação de Robert B. Ray, na qual ele pergunta: “Qual poderia ser a definição mais exata de cinema do que ‘o cruzamento entre mágica e positivismo’? Ou uma definição mais sucinta do projeto tradicional da teoria do cinema do que ‘a quebra de encantamentos’? Você enxerga o seu trabalho como estando situado em alguma espécie de cruzamento? Você acha que o seu trabalho quebra algum encantamento, seja ele teórico ou prático?”

Eu amo a ideia de cruzamento. Ela faz maravilhas e, algumas vezes, foi o assunto de filmes nos quais eu trabalhei, por exemplo *O Último Anjo da História* (1995, *The Last Angel of History*). Toda a obra do Black Audio Film Collective é sobre esse tema. Por exemplo, [o cineasta] Sergei Paradjanov e, sem dúvida, [o compositor e maestro Krzysztof] Penderecki são figuras que têm significado muito para mim em todos esses anos: por conta de um certo entendimento do cromatismo no seu sentido mais amplo, o cromatismo sonoro de Penderecki, e do outro, em termos de como uma das técnicas mais ignoradas e aviltadas do cinema – o *tableau* – pode ser direcionada para outros usos. Sabe, a maioria dos cineastas diz: “nós fazemos cinema porque não é teatro”, e há um sentido no qual o *teatro*, no cinema, é um termo pejorativo mesmo, um termo de abuso. Mas o *tableau* é uma técnica teatral *par excellence* e me parece que

⁶ Nota dos editores: a trilogia que Akomfrah faz menção é composta por *A Canção da Estrada* (1955, Pather Panchali), *O Invenível* (1956, Aparajito) e *O Mundo de Apu* (1959, Apur Sansar).



Rashomon (1950)

no trabalho de Paradjanov podemos observar as maneiras por meio das quais um cruzamento, aquele que existe entre o cinema e o teatro, pode ser rompido, então isso se tornou muito útil para nós. Primeiro, por motivos econômicos e, segundo, por motivos políticos e culturais também. Então, eu acho que há um senso no qual a noção do cruzamento, de espaços liminares entre dois mundos diferentes, zonas de contato, se preferir, tem sido importante para o que eu faço. Estava claro desde o princípio que não havia tradições do cinema afro-diaspórico exceto no sentido mais recente; o que fizemos será formado por resíduos, elementos do passado, por exemplo, de sensibilidade e abordagens não afro-diaspóricas. E isso foi importante não apenas porque foi dessa maneira que todas as novas formas vieram a constituir-se. Mas é assim também que as diásporas são formadas. São formações de encruzilhada. Isso estava muito claro para nós desde o começo: a ausência da ruína significava que você teria de construir algo, mesmo que o que você estivesse construindo fossem monumentos semifinalizados – você precisava construir algo.

Derrida ficaria muito feliz!

Outra figura muito importante para mim. Pegando uma tangente relacionada, eu acho que a noção de *mágica* – estou considerando-a aqui no seu sentido mais amplo, no sentido alquímico – também foi importante, porque na alquimia há esta noção do *negredo*, ou o momento do escurecimento, quando algo se transforma em material valioso a partir do material base – é um momento de transmutação e transfiguração, e é aí que a *mágica* encontra o seu valor na alquimia. Trata-se desse processo de transformação, não de transformação, mas de transmutação, e ambas essas categorias são absolutamente centrais para o que temos tentado fazer. Elas certamente têm sido importantes para o que eu estou tentando fazer, porque boa parte do que eu faço é adquirir material que não tem uso cinematográfico – sejam artefatos, fotografias, textos, objetos que não são formas tradicionais de cinema ou que o cinema deve usar. Trata-se de pegar coisas que têm um valor não cinemático inerente e de empregá-las forçosamente naquele espaço no qual elas começam a adquirir a ressonância do cinematográfico, por

exemplo, forçando uma sequência de fotografias a dizer “Nós somos parte da procissão do real; nós também estamos participando dessa criação da narrativa na qual as subjetividades podem ser entendidas. Nós também podemos participar, não é só para os atores, para os roteiros – nós também somos legítimos para o cinema”. Então, se eu entendi corretamente o que você ofereceu aqui, que são, na verdade, três palavras-chave: “positivismo”, “mágica” e “cruzamento” – eu posso, com certeza, dizer algo sobre mágica e cruzamentos. O “positivista”, sim, eu tenho um espécie de aversão automática ao termo, mas eu sei o que significa. Epistemologias positivistas sempre significaram apenas ter fé no que você vê, dar uma certa legitimidade às coisas conforme elas tornam-se disponíveis para nós, e essa é uma maneira maravilhosa de entender o cinema, colocando essas duas frases juntas, porque, de certa maneira, a mágica anula o positivismo porque diz que há valor para as coisas não vistas, que são de grande valor para entender aquilo que estamos olhando e é assim, em síntese, que eu definiria o cinema.

Você acredita que o cinema desocidentalizante é principalmente um processo econômico, político, institucional ou artístico? Ele se estende a partir de movimentos cinematográficos como o Terceiro Cinema, mais obviamente e, finalmente, ele faz o que está fazendo de maneira diferente? Mais uma coisa a ser dita sobre essa ideia de desocidentalização é que nós não a encaramos como uma coisa dada ou como um conceito calaramente bem definido. Todo o sentido desse projeto é extrapolar uma série de pensamentos e ideias sobre o que essa desocidentalização pode ser, na verdade. Então, seria ótimo se você pudesse nos dizer como você entende o real significado do termo. Não há garantias ou certezas. Nós queremos problematizá-lo lançando-o no mundo.

Eu acho que a noção de desocidentalização sempre esteve implícita, de certa maneira, em quase todas as vanguardas do cinema – especialmente naquelas oriundas de espaços não ocidentais. Agora, que interessante, conveniente e estranho é isso!? Mas o que me parece que acontece é que, dependendo de onde as pessoas se enxergam, elas privilegiam ou um movimento cultural, ou estético, ou político, ou econômico. Mas está sempre implícito no gesto não ocidental, de vanguarda, o que eu chamaria de um movimento duplo de alteridade. Há sempre um movimento duplo em ação. E um movimento duplo sempre assume, mais ou menos, essa forma: Ele diz: “Eu reconheço a potência – oposicional ou de outra espécie – de uma presença, essa presença eu vou chamar de Dominante, *Mainstream*, Emblema do Ocidente. E eu vou imputar esses valores nela – de dominância política, econômica ou cultural. E aí eu vou dizer: “Eu não vou ser isso”. Então, há sempre esse movimento diagnóstico e prescritivo, esse movimento duplo em ação de forma que haja um discurso desocidentalizante, esse movimento duplo precisa existir. Em outras palavras, não importa se os protagonistas desse drama estejam certos ou errados em fazer esse movimento, quer o gesto seja fútil ou bem-sucedido, eles sempre começam dizendo: “Isso é algo que é o que não é. E essas duas coisas muito distintas sou eu”. Eu estou dizendo isso e fazendo aquilo ao mesmo tempo. Agora, a retórica não é sempre, necessariamente, explícita – por exemplo, não se trata necessariamente de uma imagem em movimento acompanhada de um manifesto o tempo todo. Às vezes, o próprio trabalho é tanto o manifesto quanto a retórica. Mas, na maior parte do tempo, há também, definitivamente, uma espécie de separação ontológica entre um manifesto, que é uma série de papéis com imposições e posições, que diz: “Nossa razão de ser é a estética da imperfeição, a estética da *creolité*, ou o que quer que seja, e porque acreditamos nessas coisas nós vamos fazer isso”. Aí o movimento duplo é ab-



O Mundo de Apu
(1959)

solitamente claro. Onde é muito mais difícil localizá-lo é onde há o colapso dessas ontologias, onde o gesto retórico parece estar ausente e é apenas encontrado de uma maneira silenciada na obra. Mas se você olhar de perto o suficiente, você consegue ver o argumento, você consegue ver o tráfego desse movimento duplo na própria obra. Pegue o trabalho do cineasta indiano Mani Kaul, por exemplo; está claro que não é um cinema funcionando através da retórica da imperfeição, quer seja deliberadamente, quer seja de maneira inconsciente. Usando qualquer descrição, ele é incrivelmente bem filmado, de uma maneira que somente seria possível com uma certa vinculação à cinematografia clássica. Ele utiliza as cores de uma maneira que tem também, claramente, uma espécie de ligação com Matisse. Então, o que ele está dizendo é: “eu gosto desse senso de cor e de angularidade que só pode existir se conhecemos alguém como

Matisse”. Mas ele vai além e diz: “O que eu quero é te dizer o que esse fascínio por Matisse significa nesse contexto. Eu gosto dessa celebração que está acontecendo com o grande gênio francês mas, ei!, e se ao invés de usarmos o seu vermelho, verde e azul o tempo todo, que tal um pouco de ocre?”. E você conseguia perceber isso no próprio enquadramento da imagem, um novo senso de enquadramento – um senso renovado de enquadramento está sendo oferecido a você (ou seja, o manifesto), que, então, torna-se a base para o reestabelecimento de uma diferença – e isso é o gesto. Você consegue enxergar os dois ao mesmo tempo, mas é preciso que você conheça a ambos para que consiga vê-los. Então, o impulso “desocidentalizante” move-se do ator para o sujeito, para o espectador. Aí é que você é interpelado a fazer o trabalho. Então me parece que é isso o que a diferença pode ser: na ausência de um manifesto – explicitamente ex-

presso e disponível – está se pedindo ao espectador para, de alguma forma, juntar os resquícios desse manifesto através do que eles estão vendo, ou ali, naquele momento, ou através de entrevistas posteriores com os cineastas. E esse movimento duplo me parece ser quase que uma espécie de padrão em várias formas de cinema ao redor do mundo hoje. Assistindo *Cinco* (2003, *Five Dedicated to Ozu*), de Abbas Kiarostami, por exemplo, o filme parece estar dizendo: “se você não entendeu nos primeiros seis filmes... vou te dizer, assim, tão claro quanto eu consigo. Não sou um de vocês. Nunca fui”. Está me entendendo? Então, você é forçado a pensar: “Hummm, bem, esse cara pode muito bem estar dizendo algo sobre a desocidentalização e a necessidade de ir além”. Esse “além” me parece ser um termo valioso aqui. “Além”, aqui, não significa uma espécie de corte; em outras palavras, as pessoas não estão rompendo completamente, de maneira alguma, a ligação com o algo. Às vezes, é um corte estratégico. É um pouco parecido com a diferença que há entre o corte digital e o corte fotoquímico. O corte digital adquire uma forma epifenomenal; é um corte retórico, é a promessa de um corte porque, às vezes, as pessoas querem manter as portas abertas. Então, Kiarostami pode fazer a “abstração mais impenetrável” em um minuto e, no minuto seguinte, ele volta com Juliette Binoche fazendo um *road movie* francês. É assim que eu caracterizaria o gesto desocidentalizante – sempre marcado por esse “movimento duplo”, que é um movimento que visa levantar um espaço de diferença que é quase informado pela noção [W. E. B.] duboiana de dupla consciência. De outra maneira, seria apenas um gesto primitivista. E isso me parece ser diferente. Um cara que sai dos guetos de Acra segurando um DVD de um melodrama televisivo (porque é isso que a maioria dos filmes de Nollywood é) e diz: “Eu não conheço o seu cinema. Eu não fui formado assistindo nada do que você já fez, e esse é o meu filme”. Isso não é um gesto desocidentalizante. Isso é outra coisa.

A ideia de um cinema desocidentalizante, então, evidentemente pressupõe uma espécie de conexão, imersão ou associação com o ocidente?

Ele precisa fazer isso. E aqui eu lembro, forçosamente, da crítica de Marx à teoria do valor. O movimento desocidentalizante só pode ser completamente compreendido como uma estética relacional, nascida do engajamento. É preciso que haja alguma afinidade eletiva para que o gesto seja significativo. De outra forma, não há valor nenhum, não tem ressonância, me parece.

O que nos leva muito bem à última pergunta: a desocidentalização da teoria do cinema significa a rejeição completa dos modos ocidentais de pensamento, produção, crítica e prática cinematográfica; e isso é mesmo possível? Então, é uma continuação daquela conversa, não é?

Existe uma maneira através da qual a desocidentalização poderia ser apenas um desses floreios retóricos que existem em todos os discursos radicais. Poderia ser, simplesmente, apenas uma maneira de dizer: “a árvore da liberdade precisa, ocasionalmente, ser refrescada pelo sangue do patriotismo”. Igualmente, poderia significar que, ao passo que há algo de valioso em um tipo de ortodoxia dos estudos fílmicos, ao introduzir o termo “desocidentalizando”, estejamos apenas dizendo: “Bem, nós precisamos de um ‘além’ para isso”. Precisamos seguir, novamente, para a próxima fase, mesmo que a próxima fase não contenha nenhuma promessa de finalidade, nenhuma promessa de perfeição, nenhuma promessa de sucesso. Porque o próprio ato de dizer isso, então, avisa à ortodoxia que existe atualmente nos estudos fílmicos que há uma insatisfação com a maneira como ela tem funcionado. E não há, me parece, nenhum problema – eu não tenho problema nenhum com isso – as pessoas me dizendo: “vamos pressionar essa porra toda para além do limite”. Pode ser que você não consiga, mas a tentativa me parece ser um gesto importante. Para

se referir a teoria do cinema, a crítica cultural se acomodou a uma maneira confortável de enxergar o mundo, no qual há livros, e livros, e livros sobre as mesmas pessoas de novo, e de novo, e de novo, com talvez um ou outro mais jogado no meio: dez livros sobre Orson Welles, quinze livros sobre Truffaut, blá, blá, blá. Em qualquer dessas revistas sobre filmes é a mesma coisa sempre. Basta! Chega! Então, eu entendo a razão. Vai dar certo? Quem se importa?! Não faz diferença. Quem se importa se vai dar certo? O que importa é apenas esse gesto insolente, punk. Aquele manifesto refusenik que diz “Estamos cansados dessa merda!”, tá me entendendo? “Estamos cansados dessa merda porque ela mesma está cansada!”. Pode ter sido bem radical ter Raymond Bellour falando sobre diferença e sutura em 1974, mas, quando essa é a maneira dominante através da qual todos os filmes precisam passar pelo moedor da teoria da identificação, então é hora de buscar em outro lugar. E é hora de buscar em outro lugar, me parece. Não se tem prestado atenção suficiente para os enormes legados das obras, e o que elas realmente significam, quais são as implicações daquela obra. Hou Hsiao-Hsien... já faz trinta anos que esse cara tá fazendo isso; durante os trinta anos nos quais as pessoas têm tagarelado sobre Truffaut e Godard: eu entendo. Mas eu ainda não entendo Hou Hsiao-Hsien. Eu ainda não entendo. Em outras palavras, o que ele tem de valioso, as implicações do que ele está fazendo, e tem feito, com uma série de colaboradores, é absolutamente fantástico. Você vai encontrar um livro sobre isso? Provavelmente não. E mesmo que hoje haja alguns poucos livros sobre ele, o número de publicações não se equipara à sua significância. Ou se prestam a reorientar as hierarquias dessa ortodoxia.

Falando de Hou Hsiao-Hsien – há outros cineastas ou culturas cinematográficas que você acredita que estejam endossando essa ideia, pressionando e encontrando algo diferente e

animador e, potencialmente, “desocidentalizante”? Com exceção dos filmes da Smoking Dogs Films, é claro!

Uma das coisas que acontece quando você vai a festivais hoje, especialmente se você prestar atenção às sessões experimentais, de “Novos Horizontes”, é que você vê algo realmente interessante em progresso. E é por isso que eu gosto da ideia de o ato desocidentalizante não ter uma fixação geográfica. Ela parece ter se espalhado por todos os lugares – desde jovens andaluzes fazendo filmes sobre os anarquistas nas regiões fronteiriças entre a França e a Espanha a jovens cineastas chineses que estão levando a noção de enquadramento, literalmente, para além do limite. Então, isso é uma coisa. E se você sair do circuito de festivais e apenas olhar ao redor – por acaso eu moro em Londres, então estou exposto à existência de muitas etnias e comunidades, vivendo tão juntas, nessa região – se torna claro que a maneira como as pessoas estão consumindo imagens é bem diferente. Então, tenho um cinema independente ao qual posso ir num dia assistir a *Four Seasons* (2010, Nok Ka Mhin, direção Chaisiri Jiwangsan), e eu atravesso a rua e encontro pilhas de filmes populares nigerianos [de Nollywood], literalmente, a um passo de distância. E isso parece estar a me dizer algo de muito, muito novo, sobre como o gesto desocidentalizante funciona e como ele deveria funcionar ou deveria operar. Uma das maneiras como ele poderia funcionar seria simplesmente fazendo-nos reconhecer as mudanças nas circunstâncias nas quais as pessoas consomem imagens.

O que você acha de ideia do festival de cinema como um local privilegiado de encontro com algumas dessas imagens? Qual o seu “potencial de desocidentalização”, se podemos chamar assim. Ele está construindo uma ponte? É preciso construir essa ponte? Ele continua

sendo um espaço privilegiado ou ele está, de alguma maneira, com a tecnologia e através da internet, fazendo algo diferente?

O festival, tradicionalmente, tem gostado de se pensar dessa forma, e há uma maneira através da qual ele funciona dessa forma. Era um lugar no qual todas as diferenças se chocavam e se encontravam e se sentavam à mesa do cinema. Eu acho que o que hoje está ainda mais claro é que está cada dia mais difícil conseguir manter todas as cordas dessa coisa juntas, em parte porque ela tem suas próprias questões de gosto que, hoje, não incluem bem o cinema de Nollywood ou o cinema congolês – eles simplesmente não funcionam da mesma maneira que os cinemas modernistas, mais velhos, porque alguns desse gestos não são gestos modernistas; eles ocupam posições vanguardistas em relação ao *mainstream* atual, por definição, e isso me parece ser outra coisa que é meio singular e diferente sobre a ideia de um impulso e gesto desocidentalizante: ele chega, às vezes contra a sua vontade, nessa posição de um movimento duplo, por conta da maneira como o centro é constituído hoje. Ele apenas chega lá. É um gesto discursivo, não porque ele queira sê-lo. Então, o cinema congolês vendido em DVD, em comparação ao Rio Cinema⁷, não quer ter, necessariamente, uma relação com *Entrando Numa Fria* (2004, *Meet the Fokkers*, direção Jay Loach), mas tem. É só a maneira como a porra do planeta funciona hoje! Mas, às vezes, simetrias absolutamente formidáveis também acontecem quando, por exemplo, você vai ao Rio e eles estão exibindo *A Árvore da Vida* (2011, *The Tree of Life*, direção Terrence Malick) e você atravessa rua e consegue comprar *The Figurine* (2010), de Kunle Afolayan. E então, por um momento, o que constitui tanto o centro quanto a margem é ocupado por gestos desocidentalizantes, que é o que é singular sobre esse momento, e eu não conheço nenhum outro momento

parecido com esse. Eu não conheço, tenho de ser honesto, porque quando *Os Incompreendidos* (1959, *Les Quatre cents coups*, direção François Truffaut) ou *O Desprezo* (1963, *Le Mépris*, direção Jean-Luc Godard) estavam no espaço no qual *Figurine*, de Kunle Afolayan, estava/está, estava muito claro que *Crown*, *O Magnífico* (1968, *The Thomas Crown Affair*, direção Norman Jewison) estava em exibição no Rio. Não sei ao certo se é, necessariamente, uma condição permanente ou se vai se desenrolar para sempre, mas fica claro, quando você assiste *A Árvore da Vida*, que ali está alguém que está conscientemente tentando viver o “além” como uma possibilidade *mainstream*. Tão *mainstream* quanto a Fox Searchlight consegue ser. Obviamente que não é apenas todo o gigantismo de Hollywood que está por trás disso mas, certamente, é um caminhão muito grande de lá que está conduzindo esse filme, e o poder de Cannes, nessas instâncias, funciona porque, está claro, há maneiras por meio das quais, se ele não fosse de lá e fosse parar em Cannes, essa jornada seria um pouco mais complicada. Por um lado, talvez nem tivesse acontecido!

Se um cineasta interessante como Didi Cheeka tivesse de vir de Lagos e dizer a investidores daqui: “Bem, galera, eu sou cineasta, quero trabalhar com vocês, fazer alguma coisa e não tenho dinheiro nenhum”, eu não acredito que esse filme seria idolatrado da mesma forma que *A Árvore da Vida*. Então, algumas das certezas antigas acerca de questões de gosto, de propriedade, de direito e do fragmento representativo, que são, com efeito, vestígios do antigo firmamento do cinema de arte, serão convocados para adjudicar, permitir e tornar esses novos gestos disponíveis. Triunfarão? Não sei, mas me parece que, como uma maneira de reconhecer as coisas que estão acontecendo, como um desejo de que o currículo acadêmico mude, como um tipo de história do cinema com uma diferença, como uma maneira

⁷ N.E.: o Rio Cinema é um cinema independente localizado no bairro de Dalston, Londres.

ra através da qual temos acesso a novos *insights*, você não consegue realizar isso sem pelo menos privilegiar um termo que possa se aproximar disso, se não for esse. E sem isso, todas essas coisas permanecem ou escondidas ou deslocadas. Sem haver esse gesto, então, você está falando de mais livros sobre Orson Welles, de uma maior marginalidade para Hou Hsiao-hsien, de nenhum reconhecimento das novas economias políticas do cinema, e daí por diante. E me parece que algum termo precisa intervir para sacudir um pouco essa coisa toda, para que as pessoas comecem a olhar para coisas diferentes. E aqueles a quem você respeita, os jornalistas e críticos que você respeita, estão fazendo isso: eu li um artigo escrito por Mark Cousins, do Sheffield Documentary Festival, sobre um dos filmes de Mani Kaul – ele acabou de morrer de câncer há um mês –, um filme que eu nunca imaginei, nem em um milhão de anos, que eu veria alguém daquele calibre ir em busca; é um filme chamado *Siddeshwari* (1990, direção Mani Kaul), um filme marcante celebrando a vida de um cantor indiano – e Mark escreveu um texto brilhante sobre ele! Quando isso acontece, você sabe que algo mudou. Porque esse filme não está apenas nas margens, está nas margens das margens. É como a porra da Alfa-Centauri. Está tão distante da maioria das pessoas e, ainda assim, há algo nele, e você pensa: “Ah, sim, claro, eles deveriam assistir... por que não? Porque é brilhante pra porra, isso sim!” [Risos]. Terminei, pessoal.



Sete Canções para Malcolm X (1993)
© Smoking Dogs Films_ cortesia
Lisson Gallery

Artigos sobre
o cinema de
John Akomfrah

The Ghosts of Songs: Uma retrospectiva do coletivo Black Audio Film Collective¹

T. J. DEMOS

Seria mesmo um mistério o motivo pelo qual o coletivo Black Audio Film Collective (BAFC) teve de esperar quase uma década, desde sua dissolução, por sua primeira mostra retrospectiva? Fundado em Londres, em 1982, o grupo existiu em um contexto muito distante da crescente fascinação britânica pelos prêmios Turner e pelos sucessos de bilheteria do movimento Jovens Artistas Britânicos (YBA, na sigla em inglês). Em vez disso, sua formação se deu tendo como pano de fundo os tumultuados anos 1970 no país: um período de recessão pós-industrial e crescente divisão racial e de classe durante o qual levantes violentos eram tanto a causa quanto a consequência de táticas de policiamento encaradas por grupos urbanos – e pelas populações afro-caribenhas e asiáticas em particular – como uma volta do próprio colonialismo à Inglaterra. A tentativa subsequente, perpetrada por agências do governo, de redirecionar os levantes públicos para a produção cultural deu suporte e visibilidade ao trabalho do coletivo, enquanto o novo canal público de televisão, o Channel 4, tanto financiou quanto exibiu seus filmes, junto com os de outros coletivos comunitários, incluindo o Sankofa, o Retake e o Ceddo (Todos esses grupos fizeram parte de um “movimento de oficinas” em nível nacional que contribuiu com um renascimento das atividades artística e crítica que viriam a ganhar fôlego adicional através de instituições como o Centro de Estudos Culturais Contemporâneos, da Universidade de Birmingham, e a teoria fílmica amplamente influenciada pela psicanálise e pelo movimento feminista de periódicos como a revista *Screen*). Ao mesmo tempo em que estavam cientes da potencial cooptação que lhes ameaçava estando sob o patrocínio do Channel 4, o Black Audio Film Collective explorou a oportunidade como um meio para atingir seus próprios fins radicais, abordando, entre outros temas, o declínio pós-colonial do império e os efeitos devastadores das políticas econômicas do governo de Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha urbana.

Entretanto, posicionar o trabalho do Black Audio Film Collective como primordialmente político – o que é fácil de se fazer em um período tão obcecado por questões de identidade – é correr o risco de ofuscar o vigor artístico do grupo. É verdade que seu trabalho apareceu tanto na televisão quanto em festivais de cinema e em galerias de arte, mas eles usaram essa flexibilidade em sua vantagem; isso se encaixou bem com sua noção do “fazer cinema” como uma empreitada ao mesmo tempo política e estética. Críticos que enxergam o coletivo primordialmente como uma empreitada documental, que oferece uma narrativa corretiva à história britânica, correm o risco de ignorar a natureza experimental do trabalho do grupo. Na verdade, a abordagem crítica do Black Audio Film Collective sobre os modos visuais que definem a realidade política está articulada com um ceticismo em relação a quaisquer reivindicações de representação da verdade definitiva da experiência histórica. “A estética verdadeiramente robusta do Novo Mundo não explica nem perdoa a história”², escreveu Reece Auguiste, membro do coletivo, em 1988, citando o poeta santa-lucense Derek Walcott³. É uma observação irônica que fala tanto à produção como à recepção da sua obra, e sugere o motivo pelo qual ela ressoa renovada entre a atual geração de artistas com pensamentos semelhantes.

¹ Publicado originalmente em DEMOS, T.J. *The Ghosts of Songs: A Retrospective of the Black Audio Film Collective*. Artforum International, vol. 45, n. 8, 2007. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Marcel Bane.

² Ver AUGUISTE, R. *Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo*. Texto incluído neste catálogo, p.97.

³ WALCOTT, Derek. *The Muse of history*. In: *What the twilight says: Essays*. NY: Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 37

Sem dúvida, devemos agradecer aos curadores Kodwo Eshun e Anjalika Sagar – membros do Otolith Group, através dos quais o legado cinematográfico do coletivo Black Audio Film Collective claramente sobrevive – por essa retrospectiva amplamente tardia e magnificamente organizada, e pelo livreto, rico em ensaios, entrevistas e documentação fotográfica, que a acompanha. A exposição “The Ghost of Songs” tem como foco um primeiro filme realizado em *slide-tape* – o deslumbrante *Signos do Império* (1983, Signs of Empire), refeito e projetado em DVD nesta mostra – e três dos filmes-ensaios do BAFC: sua obra mais conhecida, *As Canções de Handsworth* (1986, Handsworth Songs), que esmiúça os levantes raciais de meados dos anos 1980 e a brutalidade policial nos subúrbios de Birmingham; *Cidade Crepúsculo* (1989, Twilight City), um retrato de Londres como uma cidade de desenvolvimento econômico e social desiguais; e *Sete Canções para Malcolm X* (1993, Seven Songs for Malcolm X), que combina entrevistas com seus parentes, amigos e críticos com a narração de sua história de vida. Os filmes foram apresentados em salas aconchegantes e insonorizadas, desenhadas pelo arquiteto David Adjaye; cada espaço de projeção foi erigido em diferentes tons de feltro colorido, dialogando com as diferentes tonalidades dos filmes, que eram frequentemente intensificadas pelo uso de filtros cromáticos. Incorporando essa seleção desafiadora, mas acessível, que abarca desde as obras iniciais até as mais recentes, havia outros sete filmes do grupo, disponíveis para assistir na sala de imprensa do FACT – completando a envergadura da retrospectiva e proporcionando acesso a obras que, de outra maneira, não estariam prontamente disponíveis.

Signos do Império, que abriu a mostra, já articula muitas das preocupações políticas e estratégias formais que se tornariam centrais para o grupo até a sua dissolução, em 1998. A abordagem teórica sofisticada do coletivo é patente no título da obra, emprestado de “O Império dos Signos”⁴, estudo que Roland Barthes fez, em 1970, da cultura visual japonesa. Adotando a análise semiótica do teórico francês, mas reorientando seu poder interrogativo para questionar o império britânico, o filme empreende “uma investigação sobre a fantasia colonial”, bem como sobre as condições históricas que informaram a vida racial, econômica e diaspórica na Grã-Bretanha. Uma montagem com textos e imagens é utilizada para desconstruir narrativas históricas oficiais, junto com fotografias de arquivo, cumulativamente deixando o então onipotente império em pedaços. A panóplia de cenas pungentes inclui tomadas de plano ultrabaixo, inspiradas em Rodchenko, de estátuas em processo de envelhecimento dos monumentos públicos vitorianos e fotografias da vida durante o auge do Império Britânico – algumas trazem aristocratas ingleses em um safári e indianos em posições de subserviência. As imagens exploram tanto o exotismo sedutor da aventura colonial como os trágicos resultados das suas consequências racistas e paternalistas. Parte desse efeito deve-se à tonalidade da coloração dos slides, que por vezes distorce as premissas ideológicas das imagens e, em outras, as amarra firmemente ao seu enredo: por exemplo, os tons de sépia exagerados das fotografias do século 19 conotam tanto o anseio nostálgico quanto a abjeção preconceituosa, enquanto a tonalidade azul na representação de estátuas imperiais, que ainda reinam sobre Londres, compõe sua frieza distante.

O uso habilidoso de trilhas sonoras beneficia-se da densidade visual que remete a palimpsestos de *Signos do Império*, incorporando uma montagem eficiente de discursos políticos apropriados, sons ambientes sintetizados e narrações poéticas. Assim que a obra começa, o arranjo de cordas inspirador da abertura de “O Ouro do Reno” (1869), de Wagner, toca, enquanto os intertítulos dos slides declaram: “No início – o textual – o arquivo – imperialismo... o âmago

⁴ BARTHES, Roland. *O império dos signos*. São Paulo: Martin Fontes, 2007.

das narrativas – a ficção impossível da tradição”. Mais adiante, duas gravações de áudio de arquivo são combinadas em um contraponto repetido: o líder do Partido Trabalhista, Hugh Gaitskell, enaltecendo a “associação multicultural de nações independentes, que se estende por cinco continentes”, da Comunidade Britânica de Nações, e o político conservador Ronald Bell lamentando a desorientação social dos descendentes de imigrantes que “não sabem quem são ou o que são”. Esses excertos sublinham as múltiplas valências da obra do BAFC ao mesmo tempo que capturam a hipocrisia do império.

O efeito de *Signos do Império* é intensificado ainda mais pela ênfase posta nas junções e disjunções *entre* os slides, esses espaços nebulosos existentes “entre o mito e a história – entre a força e o sentido”, conforme declara um dos slides.

Explorando o potencial radical da progressão de slides como um meio, o ciclo continuamente evoca esses espaços nos quais as imagens se esfacelam ou ainda estão por ser construídas. Com *Signos do Império*, o BAFC sugere a negação da ilusão e da ficção e torna-se íntimo da possível contribuição de uma consciência criativa para a invenção dos futuros não realizados do passado.

Os filmes posteriores do grupo levam adiante a estratégia da montagem audiovisual dessa primeira obra de diversas maneiras. Naquilo que viria a se tornar um movimento característico, *As Canções de Handsworth* sublinha a heterogeneidade de suas fontes, enquanto representantes das comunidades afro-caribenhas, síque e britânico-asiáticas de Birmingham reenquadram os protestos na cidade sob perspectivas diversas e diferentes. O sequenciamento de tomadas é categoricamente desarticulado e não-cronológico, de maneira que o filme, em vez de privilegiar qualquer relato único, produz uma narração dialógica do passado, sempre aberta a novas negociações. Nos filmes posteriores, tais discrepâncias narrativas são intensificadas pela combinação de imagens de arquivos com cenas atuadas: *Sete Canções para Malcolm X*, por exemplo, traz tanto os discursos políticos hipnotizantes de Malcolm quanto *tableaux vivants* com momentos marcantes da sua autobiografia publicada em 1964. Em vez de meramente reafirmar a visão pós-moderna, hoje considerada clichê, de que toda história é subjetiva e plural, a metodologia do BAFC serve para demonstrar como a contingência da verdade histórica necessariamente a transforma em um lugar de disputa política. Além disso, a desconstrução da verdade documental que eles empreendem encontra paralelo na crítica do grupo a conceitos essencialistas de identidade. Essa sensibilidade em relação à multiplicidade do ser não deve ser surpresa, dada a descendência africana, caribenha e britânica dos sete indivíduos que formaram o coletivo – John Akomfrah, Reece Auguiste, Lina Gopaul, Avril Johnson, Trevor Mathison, Edward George e Claire Johnson, além de David Lawson, que a substituiu no período pós-1985. Rejeitando a ideia de que a negritude já existia como uma coisa conhecida – e que requereria, então, apenas visibilidade – o grupo questionou o que Akomfrah cunhou como “a figuração da etnicidade no cinema”, e inventou novas maneiras de imaginar a negritude, que reconheceria sua singularidade e sua formação histórica complexas, além de sua inscrição discursiva e emaranhamentos políticos. “O que, no fim das contas, significa ‘a prática cinematográfica negra independente’...? ”, perguntava Akomfrah em 1983⁵. A própria cor preta opera de maneiras diversas nos filmes do BAFC. Desde o início, o grupo contestou o fato de que os protocolos de exposição fotográfica do cinema *mainstream* eram, tradicionalmente, tendenciosos a tons ideais para a pele caucasiana e, assim, tendiam a obscurecer compleições

⁵ Ver AKOM-FRAH, John. *A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do Coletivo Black Audio Film Collective*. Texto incluído neste catálogo, p. 14.

mais escuras. Em uma cena reveladora de *As Canções de Handsworth*, um produtor, durante uma reunião televisionada, comenta que tantos rostos negros estariam empurrando o resto do público em direção à invisibilidade. Para fazer *Testamento* (1988, *Testament*), que conta a história de uma repórter de TV expatriada que retorna a Gana anos após o golpe de 1966, quando o governo socialista de Kwame Nkrumah é derrubado, o BAFC abaixou o patamar da exposição fotográfica e utilizou mais filtros de cores para produzir sombras suntuosas e atmosferas tingidas que parecem implicar a relação distanciada e traumática da memória com o passado. Aqui, como em todo o seu trabalho, o BAFC mostra a negritude como algo inventado, em vez de inato, como historicamente mutante e esteticamente elusivo, sempre envolvendo uma porção desconhecida. A última galeria da mostra contém uma instalação intitulada “A Sala Negra” (2007), que conecta a riqueza extraordinária do mundo discursivo que informa as decisões teóricas e formais do BAFC. Compreendendo oito vitrines verticais, que abrigam livros e discos, as fontes formativas do grupo – de W.E.B. DuBois e Jacques Lacan a Alexander Kluge, de Thelonious Monk e Diamanda Galás a Krzysztof Penderecki – esse inventário abreviado sugere a importância do BAFC como uma monumental máquina pedagógica. No decorrer de sua existência, o grupo alimentou sua prática cinematográfica organizando seminários, oficinas de teoria e produção fílmica, e mostras voltadas ao cinema de vanguarda da Índia, Brasil, Senegal, entre outros lugares. Ao envolver-se com essas atividades, em paralelo à sua própria produção criativa, o BAFC gerou discussões sobre questões do cinema pós-colonial, a crise do gênero documentário e o entrelaçamento entre política e estética, formando novos públicos para o seu trabalho no decorrer do processo, já que nenhum público podia ser presumido. Essa retrospectiva propôs uma continuidade para o legado do BAFC, oferecendo ao público contemporâneo uma oportunidade única de vislumbrar esse extraordinário coletivo em toda a sua impressionante envergadura, resplendor artístico e relevância histórica.

Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo¹

REECE AUGUISTE

Histórias da prática do cinema negro independente delimitaram os cineastas em um conjunto de relações sociais que exigem que os inventários do próprio cinema sejam avaliados novamente. Uma leitura analítica deste campo cultural revela dois antecedentes históricos distintos, mas ainda inter-relacionados, que formam nossas práticas cinematográficas: o período inicial da produção do cinema negro independente britânico, do alegórico *Jemima and Johnnie* (1954), de Lionel Ngakane, até aquele dos anos 1970 com os filmes de Henry Martin, Horace Ové, Imruh Bakari (Caesar) e Menelik Shabazz, e as intervenções políticas e estéticas do Terceiro Cinema, como um contra-movimento nos filmes, que é crítico da sua posição assim como o é do cinema europeu.

Nosso ponto de partida é que cada geração reescreve a sua própria história. A prática do cinema negro independente está em uma conjuntura crítica, onde deve necessariamente fazer um afastamento radical de outras práticas cinematográficas. A nossa presença no cinema independente, como este está atualmente estruturado e mediado por instituições e políticas, é, eu acredito, uma luta pelo seu terreno epistemológico através de modos de articulação visual e de preocupações narrativas que não desejam emular ou imitar outros cinemas. É um cinema crítico de seu próprio discurso, como o é de outros cinemas.

Existem duas tradições distintas das quais os profissionais do cinema independente negro podem retirar materiais para o desenvolvimento de sua própria estética fílmica: uma é a tradição literária da diáspora, rica e diversificada em mitos, parábolas e oratórias e suas diversas práticas na diáspora; a segunda, é o trabalho teórico de Teshome Gabriel sobre o Terceiro Cinema: “Third Cinema in the Third World: The Aesthetics of Liberation”².

São esses campos inter-relacionados que são capazes de produzir as inflexões desejadas, as novas formas e as novas estruturas narrativas no cinema. Os cineastas independentes negros britânicos são o produto do Novo Mundo, e também de África e da Índia, e se nascem no Terceiro Mundo ou no espetáculo em declínio dos centros urbanos britânicos, eles têm uma conexão genérica com os perigos, prazeres, paixões e contradições, com as paisagens culturais do Novo Mundo.

Eu quero voltar a minha atenção para Derek Walcott, que, em minha visão, é o maior poeta do Caribe. Supondo que a máxima de Derek Walcott, “Cada geração reescreve a sua própria história”, está correta – como eu acredito que está –, torna-se possível localizar a maneira pela qual os negros articulam uma série de incisões e inscrições na história da cultura cinematográfica independente britânica. Uma combinação do sistema das representações raciais e dos inventários do cinema estruturou nossos engajamentos com as histórias e práticas do cinema, com as formas e estruturas narrativas e com as questões políticas/econômicas sobre as quais a independência se baseia.

Eu devo fazer referência ao cinema brasileiro – Cinema Novo –, um cinema de extrema solidão, reflexão e revelação. Diferenças históricas, geográficas e econômicas à parte, eu sou obrigado a reiterar as ideias de Glauber Rocha sobre a prática do cinema subversivo:

¹ Publicado originalmente em AUGUISTE, Reece. *Black Cinema, Poetics and New World Aesthetics*. In: *Undercut*, vol. 17, 1998. Republicado em ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika (orgs.) *The Ghosts of Songs – A Retrospective on The Black Audio Film Collective 1982-1998*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. O texto é resultado de uma palestra realizada por Reece Auguiste em um evento intitulado “Identidades Culturais”, realizado no Commonwealth Institute, Kensington, Londres, em março de 1986. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Kênia Freitas.

² GABRIEL, Teshome Habte. *Third cinema in the third world: the aesthetics of liberation*. Ann Arbor: University of Michigan Research Press, 1982.

Quando os cineastas se dispõem a começar a falar do zero, a falar um cinema com outro tipo de enredo, com outro tipo de interpretação, com outro tipo de imagem, com outro ritmo, com outra poesia – eles se lançam na perigosa aventura revolucionária de aprender enquanto faz, de colocar, pois, a teoria paralela à prática, de se comportar segundo uma frase oportuna de Nelson Pereira dos Santos, citando não sei que poeta português: – não sei por onde vou, mas sei que não vou por ali!”³

Eu não estou defendendo uma reprodução acrítica das práticas cinematográficas do Terceiro Cinema. Refiro-me a Glauber Rocha, de modo a demonstrar uma afinidade com o desejo de ruptura e de embarcar em novos começos. Os cineastas negros são constituídos por diversas histórias de exclusão e emigração; por experiências culturais que emanam das condições históricas do Novo Mundo, da Ásia e da África. O terreno cultural em que trabalhamos é investido e estruturado pelo pluralismo, o que indica os imensos problemas envolvidos na tentativa de afirmar uma definição unitária de identidade cultural e de experiência social através do dispositivo do cinema. A diversidade cultural repudia o singular e o monolítico na produção cultural. É precisamente essa diversidade de experiências que deve formar a produção estética e a problemática da representação.

Derek Walcott pintou em palavras uma representação visual do arquipélago do Caribe, encontrando a fonte de sua visão nas tragédias humanas, terrores e triunfos da região. É revelador que Walcott tenha observado uma vez que “A estética verdadeiramente robusta do Novo Mundo não explica nem perdoa a história”⁴. Dado que neste fórum estamos falando sobre a binaridade política e estética na produção cultural, é apropriado que eu enuncie a contribuição inestimável que os discursos literários e a estética do Novo Mundo podem fazer no desenvolvimento de nossas visões do cinema negro na Grã-Bretanha. É aqui que a memória deve assumir a posição de informante privilegiado. A dedução da memória de formas e contextos literários cristaliza a interseção entre as preocupações literárias e o cinema. Poetas do Novo Mundo, como Pablo Neruda, do Chile, e o martinicano Aimé Césaire, por exemplo, fizeram da memória a sua substância de trabalho. O desejo de se confrontar com os tropos da memória, com a interseção do mito e da história não deve ser entendido como exclusivo das produções literárias, embora estas constituam um corpo de matéria arquivística que pode formar nossa prática cinematográfica.

Embora a história continue a pesar muito sobre o presente, existe um paradoxo no fato de que não são as incontornáveis incursões da história passada que continuam a traumatizar a consciência do Novo Mundo, mas a ambivalência e as tragédias do moderno; uma visão contemporânea que luta com a tragédia. Aqui, o mito do bom selvagem colapsa sob as suas contradições metafísicas. Walcott nos lembra disso quando diz “...esse mito nunca emanou do selvagem, mas sempre foi a nostalgia do Velho Mundo – sua saudade da inocência”⁵. A nossa visão não é ingênua, diferente da grande poesia monumental do Velho Mundo; não fingimos tal inocência. A memória, tal como é conceituada pelos poetas do Novo Mundo, é salgada com a memória amarga da imigração e da fragmentação. É esse gosto ácido da memória que deve ser trazido ao serviço da luta dos realizadores do cinema negro independente.

Estas são ideias históricas e contemporâneas que devem ser abordadas pelo cinema. Novos começos na cultura do cinema também necessitam de uma luta por formas radicais, pontos de referência, por uma vitalidade fílmica em narratividade e estilo áudio/visual. Os realizadores não podem continuar a rearticular os discursos que estruturam representações positivas/negativas da raça. Os cineastas que desejam desenvolver um cinema de relevância devem descartar as preocu-

3 ROCHA, Glauber. *O Cinema Novo e a aventura da criação*. In: *Revolução do Cinema Novo*. Rio de Janeiro: Alhambra, p.101.

4 WALCOTT, Derek. *The Muse of history*. In: *What the twilight says: Essays*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 37.

5 *Ibid*, p. 40.

pações discursivas do multiculturalismo e a imagem positiva/negativa para a terra de ninguém da cultura. Nossa presença nos 1980 exige um questionamento da retórica da raça em relação ao cinema. Também requer uma repolitização do aparato tecnológico do cinema. A politização pode ocorrer no processo de produção. Um teste de possibilidades e limitações.

Assim, o sucesso do setor independente negro se baseia em uma leitura astuta da economia política da independência, das práticas institucionais e de uma reconvergência radical das identidades culturais e da representação/produção fílmica. Se a noção de Walcott de uma estética que “não explica nem perdoa a história” é para superar os discursos dominantes das vanguardas europeias e outras tradições cinematográficas, os cineastas devem interrogar e avaliar a genealogia dessas tradições. De novo, trata-se de uma questão de testar limitações. O engajamento com o cinema pressupõe um conjunto de práticas múltiplas, e é por isso que eu acredito que o título deste evento⁶ seja inadequado e enganoso. A luta pela nova vida e vitalidade no cinema deve ocorrer em várias frentes.

Discurso diaspórico e inventários de tradição

O cineasta etíope Haile Gerima sinalizou a importância dos temas literários na formação do cinema de oposição: “Devido à rica história da literatura negra e da nossa tradição oral renovada, o cineasta independente deve, por necessidade, incorporar e usar plenamente esse corpo impressionante de recursos materiais”. O *insight* de Gerima coloca em foco destacado a conexão orgânica entre a poética do Novo Mundo e a possibilidade de forjar novas presenças estéticas no cinema negro. Os poetas do Novo Mundo tiveram que abordar as memórias do terror, os seus antecedentes históricos e a forma como o presente é mediado por ele. Esses temas do terror e da exploração são indicativos da amplitude e da visão da imaginação do Novo Mundo, como, por exemplo, a poética do poeta guianense Martin Carter, em seu belo poema “The Terror and The Time”⁷, que é o título de um filme do mesmo país feito pelo Coletivo Victor Jara⁸ sobre a formação da classe trabalhadora da Guiana.

Notas em direção a uma estética do terror

É possível, eu acredito, desenvolver uma estética do terror no cinema semelhante à “robusta estética nova” de Walcott, que é finalmente transgressiva, capaz de produzir mutações e incisões, o que pode garantir que o olhar ocidental nunca consiga recuperar a sua posição privilegiada como árbitro final do significado simbólico e da representação. Um cinema independente negro que tenta registrar uma estética do terror está preocupado com as possibilidades, sendo crítico de sua genealogia e trajetória. Quando permitimos que a memória assuma o assento do informante privilegiado, tendo uma função transgressiva, então o processo de renomeação começa. Como Walcott diz: “Nós somos abençoados com um mundo virginal e não pintado, com a tarefa de Adão de dar às coisas os seus nomes”⁹. O ato de nomear as coisas de novo é um pré-requisito fundamental de um cinema com novas vozes e visões.

Finalmente, abordarei a questão da acessibilidade do público e as questões de linguagem. Meu ponto de referência é o *slide-tape* do Black Audio Film Collective: *Signos do Império* (1983, Signs of Empire). Ao coletivo frequentemente é posta a pergunta: “Quem é o seu público?”.

⁶ Nota dos editores: O autor se refere ao evento em que apresentou originalmente este texto: “Identidades Culturais”, realizado no Commonwealth Institute, Londres, em março de 1986.

⁷ Nota da tradutora: O poema de Martin Carter intitula-se “University of Hunger”. O nome do filme do Coletivo Victor Jara é extraído de um dos seus versos: “They came treading in the hoofmarks of the mule / passing the ancient bridge / the grave of pride / the sudden flight / the terror and the time”. Publicado em: CARTER, Martin. *Poems of Resistance from British Guiana*. Londres: Lawrence and Wishart, 1954.

⁸ CARTER, Martin. *The Terror and The Time: Notes on Repressive Violence in Guyana* (1979).

⁹ WALCOTT, Derek. *Another life*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1973.

A questão sempre se baseia no entendimento de que a linguagem escolhida para articular as exigências coloniais é pensada como bastante abstrata, difícil e, por fim, inacessível. Devo dispor de um sujeito shakespeariano para afirmar a importância do uso dessa linguagem. O sujeito? Caliban. Um sujeito cuja existência histórica é caracterizada por uma divisão psíquica: a linguagem do inconsciente de Caliban tem tanto a ver com a exclusão e a acomodação quanto com o medo. O paradoxo é que a presença de Caliban nos revela a turbulência psíquica de seu mestre Prospero. Através da ação de Caliban, a alma de Prospero é revelada. Ouça Walcott sobre esse dilema: “Sua visão de Caliban é a do aluno enfurecido. Você não pode separar a raiva de Caliban da beleza de seu discurso, quando os discursos de Caliban são iguais em seu poder elementar aos de seu tutor, a língua do torturador foi dominada pela vítima”¹⁰. Agora, o terreno em que trabalhamos é tal que a utilização crítica dessa linguagem está na direção da produção de novos significados. Isso é visto como colaboração com a linguagem dominante, mas para nós isto é vitória.

¹⁰ WALCOTT, Derek. *The Muse of history. In: What the twilight says: Essays*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 39.

Considerações Extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective¹

KODWO ESHUN

Não é nenhum exagero afirmar que a exibição de *As Canções de Handsworth* (1986, Handsworth Songs) na Documenta 11 apresentou o trabalho do coletivo Black Audio Film Collective a um novo público e a uma nova geração. Um público afeito ao mundo das artes, recém-desmamado de Fischli e Weiss emergiu daquele cubo negro com uma noção dramaticamente expandida do projeto histórico, poético e estético do lendário grupo britânico.

A aclamação crítica que *As Canções de Handsworth* angariou posteriormente só evidencia sua reputação como o filme de arte mais importante e influente a surgir na Inglaterra nos últimos 20 anos. Talvez seja inevitável considerar que *As Canções de Handsworth* tenha ofuscado os demais 11 filmes produzidos pelo coletivo nos seus quinze anos de história. Se a atenção crítica se centrou acertadamente nas implicações daquela estreia incensada, um efeito colateral desse reconhecimento foi o descaso com um conjunto de obras que se estende de 1983 a 1998.

Em sua totalidade, o trabalho de John Akomfrah, Reece Auguiste, Edward George, Lina Gopaul, Avril Johnson, David Lawson e Trevor Mathison permanece fincado em solo firme. Há bons motivos, externos e internos ao grupo, que corroboram com essa afirmação, e qualquer exploração sólida da obra do coletivo deve começar por identificar os motivos dessas oclusões. Tal análise, por sua vez, estabelece os parâmetros discursivos para a audição e a visualização do projeto visionário do coletivo Black Audio Film Collective.

Podemos situar historicamente o momento no qual a narrativa do grupo denominado Young British Artists (YBA) decolou culturalmente no ano de 1996, com a conquista de um prêmio Turner por Douglas Gordon. A subsequente exportação triunfalista dessa narrativa tem, até bem recentemente, obtido sucesso na tentativa de bloquear as preocupações das gerações artísticas anteriores.

Um efeito estranhamente pouco notado da Documenta 11, propagado na Grã-Bretanha apenas na forma de burburinhos maledicentes, foi pôr fim a essa hegemonia. Entretanto, para aqueles atentos ao reposicionamento e ao realinhamento da forma e do valor, a Documenta 11 prenunciou o ressurgimento do interesse nas gerações há muito ofuscadas pelos artistas do YBA. Pela primeira vez em anos, figuras como Zarina Bhimji, Black Audio Film Collective, Cerith Wyn Evans e Isaac Julien, todos surgidos nos anos 1980, estavam sendo reavaliados, contextualizados e ratificados como artistas canônicos da cultura europeia do pós-guerra.

Essa reconsideração da geração dos anos 1980 evidencia as diferenças inter-geracionais. Isso torna-se mais pungente quando contrastamos o Black Audio Film Collective com jovens artistas negros bem-sucedidos dos anos 1990, como Ellen Gallagher, Steve McQueen, Chris Ofili e Kara Walker. Conforme Kobena Mercer astutamente salientou, esses “artistas mais jovens não se sentem mais responsáveis por uma negritude que é, em si mesma, cada vez mais hiper-vísivel no mercado global do fetichismo de produtos multiculturais”. Sua resposta a essa hiper-visibility foi trabalhar através estratégias de “posicionamento mudo ou evasivo”.

Os artistas de hoje evidenciam uma leve inconsistência de abordagem estética e de auto-definição, uma abordagem esquiva, que pode ser entendida como uma resposta de proteção

¹ Publicado originalmente em ESHUN, Kodwo. *Untimely Meditations: Reflections on the Black Audio Film Collective*. *Journal of Contemporary African Art*, N. 19, verão de 2004, p. 38 – 45. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Marcel Bane.

à “diversidade, cada vez mais administrada como uma norma cultural e social na pós-modernidade”². Para os ouvidos contemporâneos, o próprio nome do coletivo Black Audio Film Collective faz soar uma nota de uma seriedade Fanoniana contrária às estratégias de desracionalização e desidentificação tão comuns aos artistas contemporâneos. As tendências mudaram; o BAFC hoje parece carregar sobre os ombros o fardo da representação que os outros desde então simplesmente evitaram. Como uma carta de intenções, seu nome hoje soa como um contrassenso, militante até, se comparado com os equívocos dos sofisticados atuais. Qualquer consideração sobre a obra do BAFC, então, nos obriga a reorientar nossas posições discursivas, reconhecer questões não respondidas que as evasivas demasiadamente compreensivas de artistas mais jovens tendem a omitir.

Revisitar a prática artística do coletivo Black Audio Film Collective implica no retorno da prática crítica e dos seus descontentes. Somos confrontados com uma escala, uma sensibilidade, uma temporalidade e uma ambição que permanecem singulares, mesmo que sua influência seja perceptível na cultura pós-moderna. É amplamente sabido que o grupo, junto com diversas outras oficinas de cinema, que é como eles eram conhecidos à época, inaugurou uma cultura independente do Cinema Negro Britânico no início dos anos 1980. Uma cultura fílmica, conforme Isaac Julien definiu, “que foi também parte de um diálogo com as artes visuais – com uma série de práticas diferentes relacionando-se umas com as outras – teoria, artes visuais, cinema e até teatro e performance”³.

Confrontados com cortes nos financiamentos no início dos anos 1990, a maioria das oficinas do cinema negro britânico foi obrigada a fechar as portas. Sob essas circunstâncias, a estratégia correta foi definir para morrer; não é difícil identificar a negligência crítica/cultural da Grã-Bretanha em relação ao BAFC como um ato de vingança mesquinha e contínua por conta da sua recusa em fazê-lo.

Da perspectiva da vídeo-arte dos anos 1990, o “crime” do BAFC foi continuar a investir no cinemático mesmo após sua morte ter sido anunciada. O desenvolvimento da imagem em movimento dentro das galerias de arte teve como premissa a ideia da morte do cinema como prática artística. Em um mundo das artes obcecado pelos novas mídias, o grupo parecia estar preso ao passado.

Nas palavras de Julien: “A migração para o espaço da galeria para fazer uma instalação é uma alegoria das condições de produção do cinema britânico, que não mais existia como um cinema experimental ou de arte e essa mudança tornou-se parte de um fenômeno do mundo das artes”⁴. Marcadamente, a trajetória do BAFC complica ainda mais essa leitura. Em primeiro lugar, o grupo funcionou como um coletivo multimídia desde o princípio. Em segundo lugar, sua prática continuamente transitou por entre mídias diferentes, do *tape-slide* ao filme de 16mm, do filme de 35mm ao vídeo digital.

Essa prática deve ser entendida formalmente como uma escavação arqueológica aos limites da evolução midiática e como um envolvimento meta-midiático com as condições epistemológicas do arquivo imperial. Em terceiro, o grupo era certamente, mas não exclusivamente, formado por cineastas. Em vez disso, eles atuaram através de três espaços culturais: das instalações nas galerias, da radiodifusão televisiva e das exibições em festivais de cinema, adaptando uma estratégia tripartite que priorizava cada um dos espaços de acordo com o seu potencial de intervenção.

Na sua acepção como espetáculo, a vídeo-arte contemporânea desautoriza tal economia mista. Reinsere o trabalho do coletivo dentro do cubo negro da galeria de arte é reorientar o

² MERCER, Kobena. *Ethnicity and Internationality: New British Art and Diaspora Based Blackness*. Third Text, 49, 1999-2000, p. 57.

³ JULIEN, Isaac; RUHM, Constanze. *Spaces of Translation: Speaking one language, understanding another*. Camera Austria, 72, 2002.

⁴ *Ibidem*.

espaço das instalações para longe do bombardeio hermético de tanta vídeo-arte e em direção a uma experiência bastante diferente: o prazer visual do devaneio histórico. Essa preocupação com o devaneio estende-se a uma preocupação com a dimensão fantasmagórica da ruptura histórica. Sua fascinação com a poética da revolta, da revolução, do golpe de estado, do exílio, do assassinato, da coletividade e do vanguardismo deve ser entendida no contexto mais amplo da cultura Europeia do pós-guerra. Conforme Robert J.C. Young apontou, “o sucesso dos movimentos anticoloniais não restabeleceu completamente o valor igualitário das culturas das nações descolonizadas. O que foi novidade nos anos após a Segunda Guerra Mundial, durante os quais a maior parte da descolonização dos impérios europeus aconteceu, foi a tentativa de descolonizar o pensamento europeu, bem como as formas de sua história, que os acompanhou”⁵.

Sob essa perspectiva, o grupo pode ser encarado como um braço do contínuo projeto meta-histórico para aperfeiçoar e estender a “política-conhecimento” da descolonização para além dos anos 1950, 1960 e 1970, até os anos 1980 e 1990. Por política-conhecimento nos referimos aos legados estéticos e políticos do pós-humanismo e das políticas de libertação, de descolonização e da desconstrução, as armas teóricas de Frantz Fanon e Michel Foucault, de Chris Marker e Glauber Rocha, de Michelangelo Antonioni e Louis Althusser, de Walter Benjamin e Wilson Harris, de Aleksandr Rodchenko e Sergueï Paradjanov, de Antonio Gramsci e Krzysztof Penderecki. Entendido dessa forma, a indiferença cultural em relação ao grupo, espelhada e invertida no seu crescente reconhecimento internacional, pode ser entendida não apenas como uma mera antipatia ao seu aspecto fílmico, mas como uma forma de vingança pós-colonial.

Afinal de contas, o propósito ideológico do Thatcherismo era destruir o valor de uso dessas tradições do pós-guerra. Como um coletivo preocupado em construir uma consciência de vanguarda através de um ethos de autocritica de viés maoísta, o grupo se posicionou tão distante quanto pode da privatização da arte. Localizado nas interseções de diversas redes diaspóricas e de legados intelectuais, o coletivo reuniu uma prática de vanguarda que se redobrava na produção de uma subjetividade de grupo distinta. Isso implicou na criação de uma poética para o desfazer do arquivo colonial que poderia evocar as paisagens fantasmagóricas dos resultados do pós-colonialismo.

Olhando em retrospecto é possível ver que a obra e a presença de grupo do BAFC constituíram uma interrupção radical da tranquila teleologia da cultura cinematográfica europeia do século XX, não apenas uma vez, mas duas: primeiro, através da adaptação e do realinhamento dos elementos pós-fílmicos daquela cultura e, em segundo lugar, através da constituição imaginativa da presença diaspórica como sendo constitutiva da modernidade europeia. As implicações dessa dupla ruptura podem ser percebidas se adaptarmos o astuto argumento desenvolvido por Irit Rogoff de que “as lutas por libertação e independência romperam o tecido da cultura política americana e europeia e partiram o século XX ao meio” de forma que “eventos que aconteceram na África não se seguiram àqueles que aconteceram no Ocidente, mas os precederam e os tornaram possíveis”⁶.

Poder-se-ia argumentar que o programa do BAFC para um movimento por um cinema independente, entendido como uma complicação produtiva da herança da libertação política e estética, rompeu o tecido da cultura euro-americana e, em fazê-lo, rompeu a historiografia e a autoimagem dos anos 1980, ao mesmo tempo em que a década começava. Um resultado importante dessa reinserção cultural foi o reordenamento das relações de poder interpretativas. O Black Audio Film Collective era tratado como um evento. O cinema se tornou uma plata-

⁵ YOUNG, J.C. Robert. *White Mythologies*. Nova York: Routledge, 1991.

⁶ ROGOFF, Irit. *Terra Infirma: Geography's Visual Culture*. Nova York: Routledge, 2000.

forma discursiva para uma intervenção radical na cultura. O trabalho do BAFC não seguiu o discurso museológico, teórico e acadêmico que surgia na América e na Europa. Pelo contrário, ele o precedeu e o tornou possível. O grupo utilizava o aparato cinematográfico como um espaço para o pensamento radical. Anterior a *As Canções de Handsworth*, a obra *Signos do Império* (Signs of Empire, 1983), feita pelo grupo em *slide-tape*, não visualizava os conceitos que então emergiam nos ensaios de Homi Bhabha e de Gayatri Spivak.

Em vez disso, *Signos do Império*, em todo o seu terror e austeridade, fabricou, ele mesmo, conceitos para repensar a autoridade europeia muito antes que a academia o fizesse. Ele a excedeu reunindo uma economia afetiva capaz de evocar as consequências psíquicas do momento imperial. Igualmente, *As Canções de Handsworth* não vislumbra a teoria pós-colonial à maneira de Trinh T. Minh-ha. Pelo contrário, o filme cuidadosamente reúne uma paisagem fantasmagórica que complica a distinção entre o presente amnésico e o desenrolar pós-colonial. Stuart Hall certa vez perguntou “Quando foi o Pós-Colonial?” e a incerteza desse sentimento de um final complica a historização.

Cursos de Pós-graduação em Análise do Discurso Pós-Colonial não existiam no Reino Unido até 1989. Nos EUA, eles seriam implementados ainda mais tarde. *As Canções de Handsworth*, então, precede a institucionalização dos estudos pós-coloniais em uma década. A normalização do multiculturalismo, explicada por Kobena Mercer é, de maneira semelhante, um fenômeno de meados dos anos 1990. Hoje é comum traçar uma linha direta entre o projeto do BAFC e de outros artistas dos anos 1980 e a institucionalização dos estudos pós-coloniais e, daí, até ao multiculturalismo corporativo, como se a intervenção artística do primeiro fosse verdadeiramente realizada apenas pelo modelo de negócios do último. Isso é confundir ingenuamente três momentos culturais distintos e duas respostas à falência social vigente. Com muita frequência, a rejeição do último transforma-se em um alibi para negligenciar o primeiro.

Em vez disso, o que se faz necessário é capturar a lógica que articula a prática do coletivo. A questão fundamental continua sendo: “Como reescrever/re-filmar a história quando o próprio modelo de história é um produto tão absoluto da história que o grupo pretendia reescrever/re-filmar?”⁷. O atraso da época colonial ditou os termos para as práticas desconstrutivas do Grupo. O formato documentário é reinventado através de “um discurso que toma emprestado da tradição os recursos necessários para a desconstrução dessa mesma tradição”⁸.

Essa estética desconstrutiva surgiu, de maneira mais influente, na criação de uma sensibilidade de grupo discernível através do seu tempo de vida; uma estética que pode ser definida como um pertencimento ambivalente. Antes do seu surgimento, o campo cultural diaspórico era dominado por uma emergente retórica popular no ativismo comunitário.

Em contraste, o coletivo elaborou uma visão de mundo que era muito mais complexa – uma sensação de pertencimento britânico que articulava um sentimento de desencanto paradoxalmente energizante. Essa posição permitiu que o grupo articulasse uma paisagem afetiva de fluxo. Em uma cena cultural marcada pelo ativismo, a autodeterminação estética sempre apareceria como um último item na agenda, relegada em favor da resposta imediata.

Se a insistência do BAFC na primazia da forma alienava a demanda ativista por transparência, então a politização desse formalismo incomodava a comunidade da vanguarda cinematográfica branca. Esse desconforto foi vociferado em torno de *As Canções de Handsworth*, que, mais que qualquer outro filme naquela década, realinhou os termos para o engajamento crítico. Por substituir o imediatismo pela dialética do pertencimento, a intervenção do grupo

⁷ YOUNG
J.C. Robert.
*PostColonialism:
An Historical
Introduction*. Lon-
dres: Blackwell
Publishers, 2001.

⁸ Derrida *apud*
Ibid, p. 41.

foi amplamente interpretada como uma declaração poderosa de autonomia estética, capaz de libertar o público dos impasses contemporâneos.

Formalmente falando, o impacto de *As Canções de Handsworth* reside na sua projeção de uma estética capaz de sustentar uma poética da memória que poderia dissolver a amnésia oficial que caracterizava o pouco de debate que havia sobre a crise social das revoltas em Handsworth. Utilizando o arquivo oficial para se desfazer, o filme superou o impasse do presente para abrir uma contra-dimensão de identificação histórica e de ressonância afetiva que podia transitar entre o afeto e o desafeto, o luto e a melancolia, a intimidade e a solidão.

A função chanceladora de tele-reportagens da Pathe e a transmissão estatal foram arranjadas através de temporalidades afetivas do retrospectivo e do prospectivo, orquestradas no que podemos chamar de um travelogue temporal. Um travelogue temporal é também uma história de fantasmas, um mito que dramatiza a complicação cronológica. Na história de fantasmas clássica, o presente é invadido pelo passado; de maneira semelhante, pode-se imaginar o cenário reverso no qual a história é infiltrada pelo futuro, por fantasmas que ainda estão por existir.

As Canções de Handsworth sugere ser possível ressuscitar as memórias de vidas passadas. Evocando essas ausências, uma narrativa-fantasma pode surgir, carregada com o momento fugaz da expectativa, quando os sujeitos coloniais acreditavam que suas pátrias-mães os dariam as boas-vindas a um novo futuro. O filme emprega todas as suas qualidades formais para recuperar essa utopia frágil, não apenas para indiciar o presente e proteger a memória dos mortos contra a amnésia, mas também para sair em auxílio dos vivos em um momento de ruptura social. O resultado foi um espaço pós-identitário que incutiu o pessimismo do intelecto com a poética do elegíaco. Nessa conjuntura, o papel crítico da dimensão aural tende a ser reconhecido ritualmente, para proceder um engajamento com a visualidade do arquivo colonial.

Não é nenhuma coincidência, então, que os três filmes do BAFC – *As Canções de Handsworth* (1985), *Sete Canções para Malcolm X* (Seven Songs for Malcolm X, 1993) e *Three Songs on Pain, Light and Time* (1996) enfatizem processos sônicos em seus títulos. O que acontece se a análise crítica diminui a velocidade da taxa de percepção e mantém uma escuta próxima? Não se trata de uma questão de rebaixar o visual em favor do sonoro; ao contrário, trata-se de situar cuidadosamente o aspecto ótico dentro do revestimento trialógico formado pela narração, montagem e design de som de forma a medir o completo impacto do trabalho do BAFC. Com exceção do trabalho de Sam Cubitt (autor de *Digital Aesthetics*, 2001), essa atenção às rotas nervosas entre as dimensões do aural e do fílmico têm sido retumbantemente ausentes.

Se eu pareço empenhado em rejeitar a contínua destituição do aural, isso se deve, em parte, porque ela vigorou por tanto tempo que sua surdez agora passa sem que se sejam comentários. Críticos como Coco Fusco, Stuart Hall e Kobena Mercer perceberam as implicações da auralidade desde cedo. Seus *insights* sobre o cinesônico ainda não foram aplicados. Consequentemente, uma exploração do aural permite um maior refinamento dos processos formais que orientam o BAFC. O que é imediatamente audível é que o conceito de áudio de Mathison está inserido na cultura musical séria/de vanguarda.

Na última década, a ortodoxia crítica se acostumou de tal maneira a equiparar a prática artística negra à cultura popular que a associação da primeira com a última tornou-se qualquer coisa, menos axiomática. Presume-se que a prática artística afro-diaspórica dissolva o binarismo entre arte alta e arte baixa porque a primeira é uma zona fortificada que necessita de

infiltração/destruição. A arte pós-negra, qualquer que seja a sua definição, está umbilicalmente ligada à cultura popular/do entretenimento, seu radicalismo é determinado pela extensão com a qual ela posiciona-se contrariamente ao aparato disciplinar da arte alta.

Um encontro mais próximo com os filmes do BAFC dissipa esses lugares-comuns. Se o efeito-surpresa dos filmes-ensaios do BAFC resulta, inicialmente, de seu modo indubitavelmente meditativo, então eu argumentaria que ele resulta igualmente da alta seriedade do seu modo de endereçamento musical. Colocando-se contra o popular, Mathison privilegia consistentemente a composição europeia do pós-guerra, que tende a engrandecer a narração já solene com uma gravidade que os dois elementos continuam a modular.

A música saúda o/a ouvinte e o/a conduz à presença do popular negro. Mesmo em *Gangster Gangster* (Gangsta Gangsta: The Tragedy of Tupac Shakur, 1998), último filme do coletivo, sobre as vidas e as mortes de Tupac Shakur, o “núcleo de afeto”, conforme Akomfrah afirma, é sempre “presumido como sendo estruturado ao redor da oratória”⁹, que, por sua vez, reside no vernáculo urbano, é experimentado, questionado e, finalmente, descartado. Numa primeira audição não há nenhum traço de uma oratória negra-atlântica afirmativa ao redor da qual os filmes se organizam. Isso não é dizer que a música afro-diaspórica nunca aparece na imagem do mundo aural do grupo. Pelo contrário, sua presença é expressiva; do cântico pungente dos Jamestown Dirge Singers em *Testamento* (1988, Testament) à elegia “Precious Memories”, do Golden Gate Quartet em *Quem Precisa de um Coração* (1991, Who Needs a Heart), à eletrônica etérea de “Rythim is Rythim” em *O Último Anjo da História* (1995, The Last Angel of History). O caso é que a oratória é reorganizada como uma canção de lamento Du Boisiana que reside, para o grupo, no interior da vanguarda do século XX. O papel do aspecto sonoro é anunciar ressonâncias afetivas através das histórias, tecer cumplicidades de pertencimento e insinuações de solidão, em vez de afirmar valores centrais que estão sob ameaça.

Outro nome para o “núcleo de afeto” que, supõe-se, fundamenta toda a prática artística diaspórica, pode ser “alma” [*soul*]. Sempre se ouve a imagem antes de vê-la; a prática de Mathison anuncia que a alma não permaneceu intacta, dadas as vicissitudes do século XX.

No seu influente livro, “Timeline on Post Soul Culture”, publicado em 1992, Nelson George afirma que o advento da era pós-alma [*post-soul*] remonta à era Nixon. Mathison, cujo design de som desenvolvido para o BAFC encena um processo de pensamento sonoro tão rico quanto aqueles de Alan Splet para David Lynch ou os trabalhos de Walter Murch com Francis Ford Coppola, radicaliza essa noção, situando várias translocações da alma, através da longa marcha de um século tão curto. Essa estratégia é, com certeza, anti-essencialista, musicalmente falando; mas isso é uma obviedade; uma tarefa trivial, até. O aspecto indispensável do trabalho de Mathison e seus colegas é ainda mais ambicioso: trazer momentos sonoros da história da reconstrução daquele núcleo de afeto, tornar audíveis os fragmentos daquele estilhamento da alma.

Nós podemos ouvir e ver essa estratégia em ação no tempo suspenso, que é uma marca registrada do BAFC. O momento é reconhecível em cada um de seus filmes, quando a montagem e a cronologia dão lugar ao devaneio, a uma marcha lenta de prazer visual intensivo. Em *Cidade Crepúsculo* (1989, Twilight City, direção Reece Auguiste), a câmera flutua através de tableaux que encenam as foto-rituais de Rotimi Fani-Kayode. Em *Quem Precisa de um Coração*, a representação do mundo noturno é interrompida pela seriedade com a qual a atriz Caroline Burkhardt entoia “My Lord, What a Morning”, de Wilhelmenia Fernandez.

⁹ MERCER, Kobena (.org). *Black Film/British Cinema*. Londres: ICA Document, 1987.

Sete Canções para Malcolm X é feito de planos compostos como *tableaux* rodados com lentes anamórficas, filtradas em azul. Um coral retumbante que anuncia uma solenidade muito distante das cenas de anúncio popular presentes na biografia de Malcolm X. Ele anuncia momentos martirológicos de um encantamento tendencioso, *memento mori* da morte dos direitos civis.

Em *As Canções de Handsworth*, a suspensão da narrativa pode ser entendida como a primeira de uma série de inovações de um museu imaginário, do qual espaços-tempos emergem, filme a filme, um ambiente por vez. Aqui, uma câmera sem peso desloca-se por um espaço escurecido, esvaziado, iluminado apenas por fotografias suspensas, um espaço que prefigura o trabalho recente da artista Carrie Mae Weems. Ela inspeciona imagens penduradas, somando-se a um inventário de momentos oriundos de uma história da formalidade e intimidade caribenhas no pós-guerra. No decorrer do filme, Mathison utiliza música feita com sintetizadores devido à sua inorganicidade, sua distância do afeto e do aspecto tátil. Ele privilegia seu potencial para a brutalidade a intrusão.

De maneira semelhante, a tranquila cena de abertura de *As Canções de Handsworth* é composta por pulsos estridentes de barulho inarmônico que invade, estranhamente em contraste com as fotografias formais de um casal posando rigidamente para um casamento, um menino posando com sua bicicleta motorizada, um pendente com a bandeira do Reino Unido presa ao guidão. A imagem usada no pôster de divulgação de *As Canções de Handsworth* é de uma fotografia de arquivo de uma mulher, tingida de azul, rosto imóvel absorto em uma tristeza vazia, empurrando uma alavanca na linha de montagem. O que se ouve no próprio filme é a mulher presa nos braços inarmônicos da indústria.

Desde o início, era marcante o fato de que o BAFC era assombrado pelos fantasmas da revolução. Se *Testamento* trata das consequências do socialismo africano, *Quem Precisa de um Coração* é complicado pelas fantasias do pertencimento revolucionário. Em *As Canções de Handsworth*, o arquivo é recomposto de acordo com a versão em *dub reggae* de Adrian Sherwood para “Jerusalem”. Seu triunfalismo, conforme Mercer percebeu, está sujeito à lógica extemporânea do *dub* como subtração. Em *Quem Precisa de um Coração*, a própria noção do biográfico é complicada pelos fantasmas da libertação. “Se nós compomos música”, Luciano Berio escreveu, “também somos compostos pela música, por situações que constantemente nos desafiam”¹⁰.

O eixo central evasivo do filme – sobre o traficante de drogas, cobrador de aluguéis e malfeitor Michael de Freitas que se transforma no ativista Michael X para depois se transformar no nacionalista cultural Michael Abdul Malik – converte-se no princípio de incerteza que fundamenta a cisma de som/imagem audaciosa do filme. Episódio fictícios orbitam ao redor de fragmentos de filmes de arquivo em um filme parcialmente mudo no qual o diálogo é por vezes silenciado e um jazz sobrepõe-se. Michael X aparece através de fragmentos de arquivo, episódios de uma década de devolução/revolução. A cada vez que o vemos, ele é outro alguém, uma figura camaleônica, com a barba cada vez maior conforme o passar dos anos.

Em 1963 ele é um cobrador de aluguéis perseguido pela Paddington High Street, em Londres, por um repórter britânico indignado; em 1965, ele é um nacionalista sob a influência de Malcolm X; em 1968 ele está acompanhando Stokely Carmichael em Londres; em 1969, ele é visto no local da construção do The Black House complex; em 1972, em um aeroporto em Trinidad, preso por um assassinato em sua comuna em Granada e, finalmente, enforcado em 1975.

No entorno das cenas re-dubladas e re-musicadas dessa figura desacreditada, *Quem Precisa de um Coração* costura ficções e episódios da vida de um grupo de amigos artistas: pinto-

¹⁰ BERIO, Luciano *apud* ATTALI, Jacques. *Noises: The Political Economy of Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985.

res, um fotógrafo, um pianista, um cantor e um jornalista. Eles são tanto personagens como são extensões do seu sistema nervoso; conforme ele muda, também eles mudam, em uma ressonância simpática com ele. Instáveis demais para serem figuras, eles são variações sobre Michael X, considerado como um tema ausente. Satélites em uma órbita excêntrica. Irreverentes, mas sérios; superficiais, mas sinceros, frívolos e sérios, eles são *poseurs* comprometidos com a missão de causar uma impressão.

A motivação verdadeira do BAFC é desviar o impulso biográfico e substituí-lo por uma estética capaz de gerar incertezas. “O objetivo”, Akomfrah afirmou em 1992, “era encontrar uma maneira de privilegiar a nuance e o gesto em detrimento dos personagens”¹¹. Como um malandro que explorou a consciência racial conquistada a duras penas, mobilizado pelos direitos civis e pela descolonização, de Freitas personificou o desencantamento com o movimento Black Power. Com sua predileção por mulheres brancas e aristocráticas, o projeto de libertação urbana confunde-se com o clientelismo dos brancos ricos, notoriamente dissecado por Tom Wolfe em “Radical Chique e O Novo Jornalismo”¹². Brincando com as simpatias políticas por retornos criminosos, Michael X transformou a militância em um jogo delicado de duplicidade e flerte, entendido amplamente através da lente da ambivalência branca.

A própria ideia de um movimento Black Power britânico surge como uma cópia patética do modelo americano. “Então, quer dizer que o Black Power britânico se resume a ir a festas?”, pergunta um jornalista indignado a Louis, o pintor de carreira instável que se tornou militante. É um momento fascinante no qual a tradição branca busca defender seriedade do Black Power contra si mesma para, então, separar essa política de suas implicações eróticas. Nesse ponto no qual o erótico, o político, o financeiro e o modismo sobrepõem-se, os críticos de esquerda tendem a adotar a autodefesa. O apetite pelo constrangimento é geralmente reservado a neo-conservadores cheios de soberba, como Wolfe e V.S. Naipaul. O que é marcante é a maneira como Akomfrah e o roteirista Edward George regozijam-se com a cultura do constrangimento. Em um intertítulo lê-se: “Michael construiu uma casa negra com dinheiro branco”. Jack, o fotógrafo branco, fiel companheiro de Louis, pergunta a Faith: “O que o Black Power já fez por mim?”. Apoiando-se sobre os recursos do constrangimento, o BAFC subverte a inevitabilidade do filme histórico. O filme de época ganha uma incerteza desconcertante.

A devolução do processo de transformação à história significa desfazer os pressupostos que preservam a teleologia. A história, desse modo, torna-se inseparável da moda. Em “Teoria Estética”, Adorno escreveu: “A moda é uma das figuras pelas quais o movimento histórico do sensorio afeta totalmente as obras de arte, mesmo nas suas características mínimas, quase sempre ocultas a si mesmas”¹³. A pose torna-se, de antemão, indistinguível do autêntico, a perspectiva de revolução, indistinguível da revolta no estilo. Akomfrah explicou as implicações disso em 1992. “Eu disse aos atores que estávamos fazendo um filme mudo para que eles se concentrassem no antes e no depois da ação. Isso era adequado aos novos impulsos jazzísticos do filme (...)”¹⁴.

A sacada de gênio de Mathison foi compor uma trilha de jazz que podia permitir que momentos de uma insignificância acachapante surgissem na mixagem final do filme. Conforme Akomfrah afirmou: “Nós estávamos convencidos de que o som, em si mesmo, era dotado de um olhar, uma maneira de construir um olhar, e eu acredito que *Quem Precisa de um Coração* é provavelmente a melhor maneira que encontramos de sustentar essa tese”¹⁵. Essa estratégia dupla de mudez e musicalidade gera uma dialética de hábito e acaso, periodicamente emude-

¹¹ AKOMFRAH, John apud KHAN, Pervaiz. *Black and White: John Akomfrah's Who Needs a Heart and Michael X. Sight and Sound*, Maio, 1992, p. 31.

¹² WOLFE, Tom. *Radical Chique e o Novo Jornalismo*. São Paulo: Cia. Das Letras, 2005.

¹³ ADORNO, Theodor. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1970.

¹⁴ AKOMFRAH, John apud KHAN, Pervaiz. *Black and White: John Akomfrah's Who Needs a Heart and Michael X. Sight and Sound*, Maio, 1992, p. 31.

¹⁵ *Ibidem*.

cendo as cenas de diálogos dos personagens. Nesses momentos inaudíveis, seus comportamentos parecem artificiais, os gestos, encenados, as posturas, exageradas. É como se suas roupas os vestissem. Eles se tornam marionetes à mercê de um *Zeitgeist* que os usa e os desgasta.

A trilha de Mathison inclui Eric Dolphy, Duke Ellington, Ella Fitzgerald, Billie Holliday, Roland Kirk, Max Roach e o Lamas and Tibetan Monks of the Four Great Orders, bem como o novo jazz de Anthony Braxton, Ornette Coleman, John Coltrane e o The Art Ensemble of Chicago. É um roteiro de personagens musicais que conota arrebatamento, temeridade, sobriedade, reserva, astúcia, monotonia, triunfo e medo. Tudo ao mesmo tempo.

No lugar do cinema tradicional, no qual os estados emocionais são sublinhados de maneira a impulsionar a ação através de uma paisagem psicologicamente coerente, as deixas de Braxton, Coleman e Coltrane evocam uma discórdia harmoniosa e uma dissonância suave, uma era na qual beleza e fealdade existem em uma unidade incongruente. As vocalizações sussurradas e orantes de “(840m) realise 4mm”, de Anthony Braxton, tingem o ar com presságio na cena da saída de Millie do hospital. Nas notas do encarte de seu disco de estreia, “Three Compositions for New Jazz”, de 1968, Braxton escreveu: “Estamos à beira do colapso dos valores ocidentais”¹⁶.

Precisamente por causa da sua reformulação da composição de jazz, o novo jazz tornou-se datado, mas ainda não extinguiu o seu potencial. Pelo contrário, sua antecipação da libertação irrealizada, declarada corajosamente por Braxton, retém um potencial que as formas populares, há muito desde então, exauriram.

As flautas duplas de John Coltrane e Pharoah Sanders emprestam uma calma desolada antes da tempestade à cena de arquivo da Black House, ao passo que o violino estridente e sinuoso de “Snowflakes and Sunshine”, do Ornette Coleman Trio, se infiltra enquanto Millie paga o seu aluguel. Ele amplifica seu estado mental instável, mas também a bloqueia totalmente.

Ele é pungente pelo pânico que inspira – gerado através de tempos rápidos e tom impreciso. Igualmente importante é o fato de que David Izenson toca baixo e Ed Blackwell, bateria, instrumentos independentes, em vez de acompanhar os versos principais.

As características do novo jazz incluíam a independência dos versos instrumentais, a imprecisão do tom, a relativização da bateria no seu papel de marcar o tempo e o improvisado como composição em tempo real. Todos esses processos sonoros implicaram a produção de uma subjetividade de grupo que propunha novos tipos de coletividade.

O ouvinte está simultaneamente surdo aos diálogos e aberto à música. Nós ouvimos o silêncio e a canção. *Quem Precisa de um Coração* se passa em um mundo no qual a música nunca coincide perfeitamente com o humor.

Se a Londres de *Quem Precisa de um Coração* é um terreno de lógica contrária, que zomba da motivação e ironiza a explicação, *Testamento* evoca Gana como um presente tomado por ausências e repúdios.

Testamento emprega a mesma estratégia dupla de emudecimento e sonorização das imagens de arquivo usada em *Quem Precisa de Um Coração*, mas para fins marcadamente distintos. Seu papel aqui é informado por ideias sobre a metrópole colapsada e sobre como o tempo, o espaço e as pessoas habitam e navegam uma zona de esquecimento desejado.

Extraindo sequências de “Magnificat”, de Penderecki, e de “Fratres” e “Cantos to the Memory of Benjamin Britten”, de Part, Mathis faz mais do que simplesmente editar material sonoro de primeira categoria de maneira que ressoe o colapso traumático do projeto socialista Nkrumahista.

⁶ BRAXTON, Anthony. *Three Compositions of Jazz*. Delmark Records, 1968.

Sua trilha é mais cheia de detalhes que isso. A audiovisualização, aqui, cria episódios de transcendência emocional intensa. O tecido da história mediada é rasgado diante dos nossos ouvidos. O arquivo é emudecido conforme as seqüências orquestradas crescem para preencher o vazio.

Privado de sua voz oficial, a imagem de arquivo é expandida através da vastidão textural turva, densa, da seção de cordas da obra de Penderecki. Figuras silenciadas flutuam através de um mundo aural de mudanças terríveis, aumentadas por uma força maior que elas não conseguem ouvir, pela melancolia a respeito da qual elas não têm o que fazer, senão abraçar.

Alguma coisa deu terrivelmente errado; o “Magnificat” mergulha o ouvinte na escala expandida da história que deu errado. O que vemos, destarte, são tons de laranja, um brilho escurecido, terra queimada, imagens de arquivo em velocidade reduzida, políticos saindo da detenção, observados por policiais, sorrindo sob a luz do sol do novo regime.

Em segundo lugar, vemos o contrário: os homens de Nkrumah, a Convenção do Partido Popular (CPP), os novos detentos saindo de carros, caminhando em direção à porta escurecida, sustentando a carga de tecido Kente nos seus ombros, com os rostos prontos, enquanto se inclinam, para deixar a história.

Em *Testamento*, Mathison utiliza Penderecki e Part para deslocar a escala. Ouvir a imagem que vemos é experimentar uma transformação dimensional na qual o nosso sentido de espaço é reconfigurado. As dimensões da memória mediada se expandem em um sublime arquivístico que diminui o ouvinte.

Somos mergulhados na sensação paradoxal de miséria luxuosa, banhada na efemeridade dos eventos, da história mundial dando errado, massageada por sentimentos de impulso dinâmico e poder inexplicável.

Mathison compõe a trilha do trauma político ganense através do trauma político centro-europeu. Esse procedimento delicado não pode ser explicado através da referência à ideia ingênua de que Mathison “africaniza” Part, nem afirmando que o BAFC encontra o terceiro mundo (Gana) inserido no primeiro (Estônia/Hungria).

Testamento não postula uma equivalência entre esses eventos, nem ousa sugerir uma afinidade eletiva de uma fatalidade póstuma. Pairando sobre a derrota militar do socialismo Nkrumahista em Gana, em 24 de fevereiro de 1966, e as tonalidades europeias que surgiram a partir do cenário imperial pós-soviético, *Testamento* explora o trauma da temporalidade que se perdeu.

Na reorientação violenta da narrativa da libertação, as próprias condições do ser e do tempo são destruídas. Abena, a heroína e ex-ativista que virou apresentadora de televisão em *Testamento*, e seus companheiros *apparatchik* do Instituto Ideológico de Winneba, entendiam-se como vanguardistas, como os agentes da história, personificando a marcha adiante pela liberdade da Convenção do Partido Popular, a de Gana e, eventualmente, a dos Estados Unidos da África.

O golpe militar destrói a cadeia de equivalência entre o pequeno grupo de ativistas políticos e o partido, entre estado e história, entre Nkrumah e o destino. É isso o que Abena quer dizer quando afirma que “naquela época todos acreditavam que dois corpos podiam tornar-se um”¹⁷.

Ela refere-se, então, à total identificação do ser com o partido, da consciência individual com a consciência coletiva, da agência com o futuro, do ser com o tempo, da ontologia com a práxis.

Ser um vanguardista é virar as costas à tradição, investir todos os esforços em construir um amanhã socialista. Uma vez que o golpe militar expulsa os ativistas desse amanhã, eles tornam-se isolados em um presente traiçoeiro, ilhados nas areias do Presente hostil.

Com o futuro interditado e o passado inacessível, a vanguarda converte-se no homem/na mulher de ontem, desdenhados pela esperança, atormentados pela grande narrativa que regride eternamente, corações apertados pelo amanhã que se dobra e se afasta da expectativa.

Em *Testamento*, todos os ativistas encontraram remédios diferentes – o Islã, a loteria, e o silêncio. Somente Abena, à deriva numa paisagem de memórias, se deixa levar por um olhar interno prolongado, não à vida, mas a si mesma.

Retornar ao evento através da imagem e, ao fazê-lo, usar essa imagem para provocar novos eventos: por remodelar o documentário, convertendo-o em uma consideração extemporânea, o coletivo Black Audio Film Collective criou uma política da imagem que simultaneamente funcionou como uma nova imagem da política.

Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional¹

OKWUI ENWEZOR

Divisões Psíquicas: A Dialética da Crise e da Renovação

Uma das qualidades centrais do discurso revolucionário do modernismo e da arte que definiu seus ideais mais liberais durante o século XX é a ideia permanente de uma autodestruição sempre criativa e de uma reinvenção constante. O ataque aos elementos discursivos, materiais e formais (e de propriedade) da arte moderna permitiu que os artistas participassem das características duplas frequentemente associadas à modernidade: o progresso, a mudança e a rápida transformação da experiência social introduzidos pela urbanização e pela industrialização. No comando do ciclo de destruição, desconstrução e reconstituição figuraram várias entidades das vanguardas históricas. Em cada fase dessa transformação, que lembra algo como o renascimento de uma fênix – tanto em termos de forma e de conteúdo, quanto de metodologia e conceitualização – a arte moderna, nas mãos dos artistas da vanguarda, implementou uma série de edificações ideológicas (classicismo e modernidade, destruição e renovação, por exemplo) de maneira a distinguir seus modelos críticos daqueles que haviam dominado o trabalho da geração anterior de artistas da Europa ocidental até Edouard Manet. Os artistas de Cézanne em diante criticavam a estabilidade espacial da perspectiva pictórica que, subsequentemente, viria a influenciar o trabalho de Georges Braque e Pablo Picasso.

Ao mesmo tempo que essas mudanças ocorriam, os artistas das vanguardas europeias eram confrontados com novas noções de forma a partir de encontros interculturais com a arte e objetos não-europeus. Esses encontros, apesar de registrados historicamente como sendo parte do legado das vanguardas históricas, existiam na junção onde culturas coloniais e colonizadas se encontravam, e seriam relativizados como sendo o encontro entre o moderno e o primitivo. Desta maneira, um aspecto significativo do modernismo foi a sua resposta à subjetividade e à identidade; mais especificamente, a maneira como noções de primitivismo forçaram os artistas da vanguarda ocidental a sublimar os valores de cânones artísticos não-europeus. Então, desde o momento da sua mais incipiente formulação, o modernismo ocidental, visto de dentro da sua fonte (a modernidade), foi singularmente investido com a sagaz habilidade da repetição infinita: ele constantemente encenava uma revolta não apenas dentro dos seus meios de produção mas também em sua relação com a subjetividade e a identidade (Van Gogh), em sua exploração da interseção dialógica entre o ego e o outro (Gauguin), e – uma constante em seus métodos e discursos – na associação carnal entre o primitivo e o moderno (Picasso).

Essa conjunção do modernismo com o primitivismo é um lugar-comum, mas a reflexão crítica sobre o modernismo tem sido menos rigorosa em considerar questões de raça e identidade, especialmente a questão levantada pelo que Frantz Fanon identificou como um esquema epidêmico:² a questão da raça, expressa e sobrescrita por processos de repressão histórica (o Surrealismo sendo um bom exemplo), que seria recuperada por artistas associados com o Renascimento do Harlem, nos Estados Unidos, e com o movimento Negritude, na França dos anos 1920 e

¹ Publicado originalmente em ENWEZOR, Okwui. *Coalition Building: Black Audio Film Collective and Transnational Post-Colonialism*. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika (orgs). *The Ghost of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982 – 1998*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Marcel Bane

² FANON, Frantz. *Pele Negra, Máscaras Brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008.

1940, respectivamente³. Esse esquema epidérmico, transposto para os valores da subjetividade e da identidade, é o prenúncio de algumas das preocupações do multiculturalismo nos anos 1980.

Antes de examinarmos esse legado e como ele influencia a narrativa nos documentários, filmes e escritos experimentais feitos pelo coletivo Black Audio Film Collective e sua imersão mais ampla na retórica da diáspora e na produção do pós-colonialismo transnacional, é importante ressaltar o vínculo do modernismo com processos de renovação. Os artistas revolucionários modernistas trabalharam simultaneamente para degradar e rejuvenescer a chama fraca do modernismo e de seus modelos críticos progressistas, primeiro atacando e colocando-se tanto contra os tradicionalistas quanto contra os progressistas; e, em seguida, recorrendo à autoanálise (uma forma de retorno daquilo que foi recalçado): um retorno, sem dúvida, ligado a formas de autoquestionamento através de atos de indisciplina e recusa de convenções. Hoje, esses atos de transgressão contra as regras das práticas e procedimentos modernistas foram amplamente adotados e consagrados como sendo o legado central das vanguardas históricas como saudáveis dissidentes da arte moderna. A história da insurgência perpetrada pelos movimentos de vanguarda do século XX pode, então, ser entendida a partir desses processos de renovação: movendo-se do retrógrado à iluminação, da convenção à experimentação, da estabilidade à instabilidade. Entendido dessa forma, esses foram ataques articulados não apenas no âmago das formas de prática artística, mas foram também encenados na base da sociedade e de suas instituições.

As Antinomias das Multidões

As vanguardas históricas ocidentais desenvolveram, dessa forma, a reformulação das práticas modernistas de duas maneiras fundamentais, cada uma delas relacionada à maneira como a arte moderna está inserida em sistemas de legitimação institucional, por um lado, e nos gostos burgueses da sociedade ocidental, por outro. Num primeiro nível, os artistas responderam a crises percebidas em suas dadas disciplinas, requerendo uma completa reformulação dos parâmetros do objeto e de seu conteúdo. Como consequência, o modernismo do século XX foi constituído – em relação às práticas da vanguarda – por uma série de antinomias. O exemplo mais óbvio é o reordenamento perceptivo engendrado pelo Cubismo e, por tabela, a transformação da pureza do meio pela colagem Cubista, e da continuidade narrativa no uso da montagem no cinema. Em um outro nível houve uma antinomia mais profunda, da qual a realidade mais sensível é a crise social generalizada evidenciada pelas mudanças econômicas, políticas e culturais em grande escala que ocorreram no início do século XX, como a Primeira Guerra Mundial e a Revolução Bolchevique, na Rússia, e o crescente domínio da vida cotidiana perpetrado pelas forças do capitalismo industrial.

Uma terceira antinomia, aquela que desde o final do século XIX se tornou o lema da modernidade, é o enorme movimento de pessoas através de fronteiras políticas e culturais. Essas migrações, no decorrer do século XX, transformaram os mapas culturais de diversas nações, tornando a ideia do cruzamento de fronteira um motivo-chave para o estabelecimento de moradias, uma zona a partir da qual novas práticas culturais foram formadas e mantidas. Sublinhando esse aspecto, em nosso tempo, a migração pós-colonial – a maior parte da qual ocorreu após o colapso dos projetos coloniais europeus na África, Ásia, Caribe e América Latina – aprofundou o significado do cosmopolitismo. Entretanto, esse mesmo cosmopolitismo é amplamente diferente da cultura *émigré* da Paris do fim do século. Londres e Paris – que eram

³ Em seu livro, *Prosthaetic Gods*, Cambridge, MA: October Books e MIT Press, 2004, o crítico e historiador da arte Hal Foster inicia a primeira seção “Primitive Scenes” atribuindo a ruptura inicial dentro do modernismo ao livro *Pele Negra, Máscaras Brancas*, de Fanon, e à relação entre o primitivo e o moderno. O título do livro de Fanon é o inverso da obra fundadora do modernismo no século XX, *Les Demoiselles d’Avignon*, que é composta por nada mais do que máscaras negras e peles brancas. A tentativa de Foster é significativa, ainda que, à moda típica da história da arte, pouco tenha feito para confrontar o legado de artistas do Renascimento do Harlem, tais como Lois Mailou Jones, e do movimento Négritude, na articulação da dialética entre o primitivo e o moderno



Noire et Blanche
(1922)_ de Man
Ray

os quartéis-generais de grandes impérios coloniais – experimentaram um tipo diferente de migração no período pós-Segunda Guerra Mundial.

Mesmo nos Estados Unidos, a enorme migração negra do sul para os centros urbanos do norte foi produto dessa terceira antinomia. Isso transformou lugares como o Harlem em centros cosmopolitas da cultura negra, e permitiu a ascensão de coletivos de escritores e artistas dispersos que formaram o Renascimento do Harlem. Essa enorme migração negra para as cidades do norte, a exemplo das migrações pós-coloniais que ocorreram após a Segunda Guerra Mundial e que se aceleraram na Europa, trazendo um novo fluxo de imigrantes, transformou formas culturais centrais para a vida urbana ocidental. O movimento Negritude – outro coletivo disperso de escritores e artistas Pan-africanos formado em Paris no ínterim das guerras – é, a exemplo do grupo que integrou o Renascimento do Harlem, em Nova York, parte do processo cultural de migração. De certa maneira, o desenvolvimento desses coletivos parece estar sempre ligado a questões relacionadas à conceituação da *multidão*, ou seja, eles emergem com um sentido de consciência histórica de identificação de grupo e com um desejo de implementar mudanças nos paradigmas institucionais. Dessa maneira, atividades coletivas podem ser situadas no nível da *multidão*, de forma a articular os deficits-chave para posições culturais e políticas.

A *multidão* então, a exemplo da maioria das forças revolucionárias, emerge de momentos de crise. A perda de espaço nos fóruns da sociedade ou a falta de participação no desenvolvimento de processos históricos é, frequentemente, a força-motora por trás dessas formações.

Os movimentos de protesto dos anos 1960 produziram situações que permitiram a melhora e a desconstrução de padrões de práticas artísticas e culturais. Desde os movimentos anticoloniais, a política libertária radical de grupos ambientais e de guerrilha, tais como o Partido dos Panteras Negras, nos EUA, a FLN, na Argélia, a OLP, na Palestina, o Exército Vermelho, a facção do Exército Vermelho, o Exército Vermelho Japonês, o Greenpeace, a Frente de Libertação Animal, dentre outros grupos, não estava situada exclusivamente na esfera da política. De maneira semelhante, houve um campo paralelo de atividades na esfera da cultura, no qual as respostas artísticas à crise política que permeou os anos 1960 e 1970 trouxe à atenção os trabalhos de coletivos como o Tucuman Arde (de Rosário, Argentina), Laboratoire Agit-Art (de Dakar, no Senegal), o Artists and Writers' Protest and Spiral (de Nova York) e o Arts West Associated (de Los Angeles). No caso do Tucuman Arde, a grande ruptura que precisava acontecer estava na separação entre a estética e a arte e, ao fazê-la, a abordagem da sua prática foi orientada de maneira a produzir uma “ação coletiva violenta”, a partir da qual novos conteúdos culturais pudessem surgir⁴. No caso do Laboratoire Agit-Art, as táticas de ruptura foram direcionadas simultaneamente para as políticas ossificadas do Estado pós-colonial e para a forma institucionalizada de produtos-objetos à qual os artistas senegaleses haviam se entregado⁵. Quanto aos grupos americanos, seus trabalhos surgiram diretamente das preocupações levantadas pelo movimento por direitos civis e pelo movimento Black Power, fundindo ativismo cultural e as estratégias de protesto em seu trabalho. De acordo com Kellie Jones, os grupos “tornaram-se envolvidos com questões de direitos civis, desarmamento e contra a guerra, participando de campanhas de redação de cartas, intervenções em jornais, marchas de protesto e almejando um foco na integração com museus e com outros ambientes do mundo da arte *mainstream*”⁶.

De maneira similar, a noção que os Situacionistas tinham das práticas psicogeográficas como parte da revolução da vida cotidiana faz progredir um modelo de atividade e ação coletivas sobre o tecido social. Esses modelos representam articulações da produtividade do pensamento coletivo. Eles enunciam os protocolos característicos dos esforços coletivos. Artistas de matizes políticas e culturais distintas entenderam a importância da *multidão* na conceitualização e produção do espaço, não mais como uma atividade ligada a práticas específicas de artistas individuais, mas como afirmações ligadas ao que Antonio Negri e Michael Hardt enunciaram como “vida em comum”⁷. Na formulação de Negri e Hardt, essa “vida em comum” está na raiz do poder coletivo da *multidão*. Ela é produzida através de fronteiras de diferença, em solidariedade, com amplas formas de afiliação, “em uma relação expansiva, em espiral”⁸.

Se os Situacionistas defendiam as perambulações dispersas da *deriva* como o meio através do qual a *multidão* atinge parte de sua restituição social, os artistas conceituais brasileiros Hélio Oiticica e Cildo Meireles defendiam algo diferente no nível do social e do ideológico, respectivamente. Para Oiticica, o *Parangolé*, vestes multicoloridas que ele desenvolveu para performances que atravessaram os diversos contornos das favelas do Rio de Janeiro, pode ser comparado a uma forma de traje social, que permite àqueles que celebram suas performances coletivizadas reivindicar e produzir um novo espaço social. Por outro lado, Meireles tentou perfurar a opacidade da esfera pública da cultura política no Brasil, dominada pela ditadura militar entre os anos 1960 e 1980, através do que ele chamou de *inserções em circuitos ideológicos*. Essas inserções eram trabalhos conceituais concebidos para distribuição gratuita e aleatória de declarações políticas estratégicas na esfera da troca e da mercadoria. Aqui, entre-

⁴ RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina*. In: *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: EBA/UF RJ, ano XIV, n° 15, 2007, p. 185-195.

⁵ Vide o meu ensaio *Where, What, Who, When: A Few Notes on “African” Conceptualism*, disponível em Camnitzer, Farver and Weiss (.orgs). *Global Conceptualism*, p. 111 – 112.

⁶ JONES, Kellie. *It’s not Enough to Say “Black is Beautiful”*: *Abstraction at the Whitney. 1969-1974*, disponível em MERCER, Kobena (.org). *Discrepant Abstraction*. Londres e Cambridge, MA: INIVA & MIT Press, 2006, p. 155.

⁷ HARDT, Michael; NEGRI, Antonio. *Multidão: Guerra e Democracia na Era do Império*. São Paulo: Record, 2004.

⁸ *Ibid.*, p.197

tanto, o artista individual não está trabalhando seguindo os modelos da ideia modernista do artista autônomo, mas como membro de uma afiliação de cidadãos mais ampla, engajados na disputa cultural com as autoridades do poder e os sistemas de isolamento que elas impõem à liberdade de expressão. Nas propostas dos Situacionistas, Oiticica e Meireles, a articulação da produção social converge com e diverge dos métodos iniciais dos coletivos das vanguardas históricas europeias, que tendiam a ancorar-se no sentido estreito do coletivo como um conjunto de produtores. Entretanto, os atributos das estratégias das vanguardas históricas servem como precedentes importantes para as atividades de grupos posteriores. Dessa maneira, nos seus encontros e rupturas, essas estratégias e atividades ressaltam os léxicos-chave da coletividade: desde as intervenções mais tradicionais das vanguardas europeias iniciais, que atacavam os circuitos de produção e cânones institucionais de legitimação até as formações das vanguardas transnacionais, que centraram suas expressões através de formações culturais, políticas e sociais mais amplas. Em uma declaração feita em 1970, Meireles captura essa divergência em referência à obra de [Marcel] Duchamp. Ele escreve: “Se Marcel Duchamp interveio no nível da arte (lógica ou fenômeno), o que hoje se faz, pelo contrário, tende a estar mais próximo da cultura do que da arte, e isso é necessariamente político...”⁹

Essa declaração nos auxilia a situar os parâmetros críticos que informam as ambições intelectuais e cinematográficas do coletivo Black Audio Film Collective, conforme as abordagens do modernismo tardio davam lugar às estratégias pós-modernistas de crítica às grandes narrativas e à pretensão de totalidade dos anos 1980. Considerados juntos, alguns desses avanços são peças-chave para entender o desenvolvimento crítico do BAFC no início dos anos 1980, em Londres. Não havia dúvida de que a década de 80 marcou um período de revisão de formas de poder cultural e de representação entre artistas e intelectuais das minorias na Inglaterra. Se o surgimento do BAFC coincidiu com as aspirações radicalizadas e coletivizadas das minorias raciais britânicas, o projeto crítico do grupo pode ser entendido como tendo emergido da base de uma *multidão* multiétnica e cosmopolita ancorada em uma série de interseções transnacionais.

Figurações de Etnia

Eu utilizei esse resumo, em parte, para nos orientar na direção de uma recepção mais historicamente ancorada do surgimento do coletivo Black Audio Film Collective, especialmente como sendo parte daquele híbrido singular de artista pós-colonial e prática intelectual. A tarefa desse relato, entretanto, não é ensaiar muitos daqueles lugares-comuns da história modernista; ao invés disso, ele tem por intuito examinar certas genealogias da prática radical e suas implicações para o trabalho de grupos como o BAFC. Mais especificamente, eu comecei com um relato dos coletivos anteriores, pertencentes ao modernismo e à vanguarda, de maneira a buscar conexões possíveis entre os diferentes modelos que surgiram no final do século XX. Meu objetivo é, também, ir além desses modelos para mostrar um novo lado das multifacetadas moedas do modernismo e da arte contemporânea. O que eu pretendo fazer é oferecer um relato básico e sucinto.

O período histórico de maior importância para nós são os anos 1980, década na qual o BAFC foi inicialmente formado como uma coalizão de jovens cineastas britânicos negros. O grupo pretendia formular um regime não-hegemônico de prática cinematográfica que não sublimasse a especificidade dos modelos críticos negro e diaspórico através do acobertamento dos sistemas

⁹ MEIRELES apud RAMIREZ, Mari Carmen. *Táticas para viver da Adversidade. O conceitualismo na América Latina*. In: *Arte&Ensaio*. Rio de Janeiro: EBA/UF RJ, ano XIV, nº 15, 2007, p. 192.

de representação branco e liberal. Surgindo ancorado no modelo de oficinas do cinema britânico, ligado a práticas de trabalho de esquerda¹⁰, a formação do BAFC está atrelada ao espírito, ao *zeitgeist* dos protestos pós-Notting Hill, nos quais a comunidade negra britânica contestou sua invisibilidade social e falta de poder político. O BAFC, e grupos relacionados, como o Sankofa Film Collective e o Ceddo, constituíam o esforço de jovens cineastas para desarticular o modelo social primitivista reservado a asiáticos, africanos, indianos e mulçumanos na Grã-Bretanha. O foco da análise do BAFC – e o propósito analítico do cinema que estava sendo proposto é crucial aqui – era um cinema centrado em relatos complexos da subjetividade negra. No manifesto (e não é que todas as vanguardas publicam manifestos?) “A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective”¹¹, publicada na *Artrage*, John Akomfrah reflete, sucintamente, sobre a tarefa do cinema independente britânico negro: “O que, afinal de contas, significa ‘a prática cinematográfica independente negra’ quando a atual cultura cinematográfica é um negócio tão amplamente branco?”¹², ele pergunta. Em sua resposta, ele não apenas discute a atuação de cineastas negros, mas também define a tarefa implícita do trabalho do grupo como sendo direcionada à desconstrução da afiliação fetichista ao culto ao autor que cineastas independentes ligados às vanguardas anteriores, como os da *nouvelle vague* francesa, haviam abraçado. A lógica da coletividade a que eles se ligariam não era baseada exclusivamente no trabalho coletivo, mas também incluía formas de identificação e modos de fruição com uma abordagem histórica transnacional mais ampla. Para unir esses dois ideais de coletividade, a saber, as formas de divisão do trabalho específicas do grupo e o alinhamento mais amplo com questões das histórias negra e diaspórica, Akomfrah, então, enfatizou a tarefa central: O coletivo Black Audio Film Collective escolheu encarar essas questões de maneira muito particular, e ela está centrada na questão da “figuração da identidade”¹³. A missão também incluía a “tentativa de lançar um olhar crítico sobre as maneiras como ideias e imagens racistas das populações negras são estruturadas e apresentadas como verdades auto-evidentes no cinema”¹⁴.

Relações de forças: Resistindo à Representação

É importante situar a declaração de Akomfrah no contexto do consenso emergente entre vários movimentos pós-coloniais e de descolonização que insistiam que as ferramentas de representação devem ser separadas da adesão disciplinar dos diversos órgãos do estado e de suas iniciativas políticas repressivas que têm como alvo as minorias que vivem no ocidente. Esse maquinário estatal também atuava em longa distância através da exportação do terrorismo por procuração para suprimir os objetivos culturais das grandes maiorias nos estados-clientes: o Irã e o Afeganistão são dois exemplos importantes, especialmente na primeira metade da década, durante os regimes populistas conservadores de Ronald Reagan, nos EUA, e de Margaret Thatcher, na Grã-Bretanha. Esse foi o período da alta Guerra Fria. Igualmente significantes foram os anos iniciais da revolução islâmica, no Irã, e da guerra de guerrilha contra o exército soviético, no Afeganistão, que trouxeram para o primeiro plano as forças da política radical islâmica. Havia também posições culturais divergentes, que definiram algumas das práticas do período: as teorias feministas, de gênero, queer, multicultural, subalternista e Pan-Africanista, só para citar algumas. Talvez esses alinhamentos sugerissem uma redefinição do que entendíamos por coletividade. Pode-se distinguir coletivos formais de coletivos informais. Os coletivos formais são aqueles grupos, tais como o BAFC, organizados

¹⁰ As oficinas, tipicamente ligadas aos movimentos trabalhistas esquerdistas, sugerem uma solidariedade com os valores e aspirações da classe operária.

¹¹ Ver AKOMFRAH, John. *A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do Coletivo Black Audio Film Collective*. Texto incluído neste catálogo, p. 14.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

especificamente como um grupo de trabalho com uma assinatura que designa a especificidade da sua prática e sua identificação com um produto, uma imagem, um texto, etc. Os coletivos informais são movimentos sociais de ampla base que galvanizam os apoiadores individuais ao redor de interesses em comum de forma a influenciar e corrigir o déficit social nas esferas política e social. Tais movimentos não têm uma afiliação bem definida, mas angariam membros e apoiadores nas classes política, econômica e cultural. O movimento feminista é um bom exemplo disso.

Dadas essas mudanças no decorrer dos anos 1980, muitas das quais começaram nos anos 1960, as linhas de frente políticas e culturais do mundo estavam em movimento, deslocando-se para longe das formas dominantes de poder coercitivo e da prática institucional hegemônica que haviam definido a Guerra Fria. Observando do vantajoso ponto de vista do presente, uma força centrífuga estava em ascensão: estava, naquele momento, em sua fase inicial. O mundo estava no jogo. Estava se formando o que Pierre Bourdieu chamou de relações de força (*rappport des forces*), uma espécie de coalizão do contrapoder radical. Visto assim, os anos 1980 foi um período no qual as forças de resistência estavam posicionadas nas junções radicais de uma nova política opcionista da forma e da representação. O tipo de trabalho produzido pelos coletivos começou a fazer um balanço dos duradouros problemas que haviam entre representação e repressão social. Eles se apoiavam em certos tipos de iconoclastia moderada. Olhando em retrospecto, fica claro – em grupos como o ACT UP, o Group Material, o Autograph, o IRWIN, o Guerilla Girls, o Urban Bush Women, o REPO History, o Gran Fury e o Colectivo Cine Ojo – que essa década marcou uma virada, uma espécie de era de ouro em grande escala para a prática artística coletiva na cultura e na arte contemporânea. Isso ocorreu não apenas porque as esferas culturais e artísticas estavam em estado de volatilidade, mas também porque desenvolvimentos políticos no mundo pós-colonial colocaram artistas e intelectuais face a face com uma articulação subalterna reconfigurada de um novo discurso cultural e político. Se as regras do jogo do modernismo haviam gozado de um auto-entendimento coerente, uma tensão interna à qual os artistas das vanguardas históricas reagiram, seja por oposição ou em uma cumplicidade quase parasítica, então o advento do pós-colonial destruiu esse senso de coerência, particularmente nos casos da arte e cultura contemporâneas. A subjetividade pós-colonial impediu e frustrou a velha hipótese de categorias estáveis dentro das quais formas permissivas de rebelião tinham permissão para acontecer. Em vez de uma modernidade singular¹⁵, conforme Frederic Jameson argumentou recentemente, a subjetividade pós-colonial defendeu a prioridade de múltiplas modernidades. Isso representa um movimento significativo da dialética da crise e da renovação para a dialética da crise e da diferença, um desafio primordial para as certezas da totalização ocidental.

Pós-colonialismo Transacional: A Dialética da Crise e da Diferença

O programa estético e ideológico do BAFC baseia-se neste fato fundamental: a dialética da crise e da diferença é o que distingue sua forma de vanguardismo daquela das vanguardas históricas. Dito isto, como podemos situar esse momento crucial da prática do BAFC? Deve-se começar pelo terreno do pós-colonialismo transnacional. Ao utilizar esse termo, eu pretendo apresentar um conjunto de estruturas históricas e teóricas compartilhadas por alianças vagas e, por vezes, incomensuráveis, entre várias forças sociais descolonizantes¹⁶, movimentos políticos progressistas, e uma nova coalizão intercultural entre artistas, intelectuais e ativistas que abarca grupos

¹⁵ JAMES, Frederic. *Modernidade Singular – Ensaios Sobre a Ontologia do Presente*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

¹⁶ Vide, por exemplo, o texto fastidioso “*Handsworth Songs*”, escrito por Salman Rushdie, publicado em resposta ao filme homônimo do coletivo Black Audio Film Collective e disponível em *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981 – 91*. Londres: Granta Books, 1992, p. 115 - 117.

étnicos e nacionais diferentes com história e experiências de colonização compartilhadas. Ao chegar nas cidades da Europa ocidental nos anos imediatos ao pós-guerra, como imigrantes, estudantes e trabalhadores convidados, esses grupos compartilharam outra experiência em comum: eles viviam às margens das sociedades anfitriãs nas quais haviam se estabelecido. Mas uma experiência história persistente, particularmente no contexto da Grã-Bretanha, foi a conexão com o Império Britânico e sua intervenção social na subjetividade dos nativos. Os membros do BAFC compartilhavam esse legado do império.

Foi, então, em reconhecimento salutar desse fator império – de seu imperativo moral exagerado, de sua pompa civilizatória – que o primeiro projeto do BAFC: *Signos do Império* (*Signs of Empire*, 1983)/*Images of Nationality* (1984), serviu como inauguração intelectual dos temas centrais à sua obra: raça, etnia, diferença, colonialismo, império, hibridismo, exílio e o pós-colonialismo transnacional. Em *Signos do Império*, somos confrontados com a questão do incessante retorno ao arquivo histórico como o marco-zero para a arqueologia da subjetividade colonial e, conforme nos lembra Homi Bhabha, como uma cena de ambivalência¹⁷. O que é fascinante nessa primeira incursão do BAFC é a forma prototípica da sua linguagem cinematográfica: a *slide-tape* de 35mm. Tendo promulgado um manifesto destacando suas intenções, a questão que fica é: por que o BAFC escolheu essa rota proto-cinematográfica? A resposta pode estar na estrutura formal do trabalho, especial na maneira como ele retrabalha o texto, o som e a imagem de forma intertextual, cada um transitando e invadindo o espaço do outro, represando, escavando e amplificando o revestimento simultâneo de história, crítica e efeito sonoro. *Signos do Império* demonstra um elemento-chave que tem sido uma constante em toda a obra cinematográfica do BAFC: o uso de amostras visuais e aurais. Mais especificamente, ele sublinha a importância do arquivo como sendo mais que apenas uma metáfora para a arqueologia. Em vez disso, o arquivo é ao mesmo tempo um traço residual e, como o refrão¹⁸ no filme *As Canções de Handsworth* (*Handsworth Songs*, 1986) sugere, uma máquina espectral que incuba os espectros de muitas outras histórias. Em vez de ser uma máquina de imagens em movimento, *Signos do Império* é um tipo de máquina de escrever, no sentido de que as imagens de arquivo retiradas dos armários do império são textualizadas. Assim, o BAFC iniciou o seu trabalho não da perspectiva da cultura da imagem em movimento, mas como um projeto de escrita, com os arquivos do império representando um lugar de reescrita das narrativas do império. São as narrações letárgicas, repetitivas, sinistras, quase eletrônicas que transformam e informam o movimento languidamente marcado da dissolução dos slides. Enquanto se escuta, uma voz entoa continuamente: “Aqueles que nascem aqui, se você olhar de perto, são pessoas muito jovens... eu não acho que eles sabem quem são ou o que são... na verdade, o que você está perguntando é como se pode dar-lhes um senso de pertencimento...”.

Signos do Império nos alerta não apenas para a reescrita da crise do império, mas nos lembra da ruptura psíquica inerente à subjetividade pós-colonial. Mais que tudo, este legado define o principal projeto cinematográfico do BAFC, dedicado à produção de uma esfera pública pós-colonial transnacional. Na metrópole onde o grupo surgiu, as condições adversas nas quais vários cidadãos pós-coloniais se encontravam, suas vivências marginalizadas em relação às práticas sociais da cultura majoritária, tornaram-se locais concretos de descontentamento. Nos anos 1980, as práticas e discursos pós-coloniais transnacionais reagiram em aberta contestação às crises políticas produzidas pelo Thatcherismo e pela política econômica do governo Reagan, e das hostilidades dirigidas às minorias raciais. Do ponto de vista da cultura britânica, alguns

¹⁷ BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, especialmente o seminal ensaio “A “Outra” Questão: Diferença, Discriminação e o Discurso do Colonialismo”, p. 105 – 128.

¹⁸ Nota dos editores: o autor se refere à frase “Não há histórias nos protestos, apenas os fantasmas de outras histórias”. Escutada no filme *As Canções de Handsworth*, ela é frequentemente interpretada como uma espécie de lema do BAFC.

podem apontar os protestos de Brixton, em 1981, como o evento seminal que rompeu a repressão das subjetividades pós-coloniais e expôs as animosidades entre a comunidade negra britânica e o império. As consequências dos protestos produziram uma revisão das estratégias culturais e desencadeou a fúria criativa das minorias no país. O florescimento dos Estudos Culturais britânicos, amparados no rigor analítico de Stuart Hall, na redescoberta da obra de escritores como C.L.R. James, no surgimento de pensadores como Paul Gilroy e Kobena Mercer, no lançamento da revista *Third Text*, de Rasheed Araeen, e no surgimento das Southall Black Sisters, dentre vários outros grupos, nos dá a indicação do clima intelectual e artístico no qual o coletivo Black Audio Film Collective foi fundado e dentro do qual ele operou.

A obra-chave do trabalho do coletivo, *As Canções de Handsworth*, é uma articulação sucinta da dialética da crise e da diferença, e um manual crítico – em termos artísticos – do pós-colonialismo transnacional. Ainda que *As Canções de Handsworth* seja um ensaio analítico sobre as condições culturais sob as quais jovens negros e negras viviam na Grã-Bretanha, e sobre as táticas policiais racistas direcionadas a eles, o filme, produzido para o Channel Four, não apenas refletiu sobre a violência estrutural do Thatcherismo. Passados os protestos de Handsworth, o filme habita uma outra ordem das coisas: ele é tanto sobre a Grã-Bretanha quanto sobre um outro lugar. Esse outro lugar é o mundo pós-colonial mais amplo. Essa sensação de disjunção é refletida não apenas nos cortes abruptos da descontinuidade narrativa do filme – movendo-se entre fotografias de arquivo, fragmentos de cinejornais, reportagens midiáticas e entrevistas *in loco* – ela também se ancora, amplamente, nas sombrias pulsações aurais, na síncope disjuntiva da batida de uma caixa de bateria, na reverberação lúgubre da trilha sonora em *dub* que sustenta uma revolta silenciosa. Ainda que trate ostensivamente dos problemas policiais, *As Canções de Handsworth* reflete, de maneira mais profunda, sobre a questão do protagonismo dos oprimidos; ele narra as suas histórias não apenas do ponto de vista do evento do qual toma emprestado o nome, mas, igualmente através de uma arqueologia do arquivo visual das minorias que habitam a Grã-Bretanha. Como é o caso com a maioria das obras do BAFC, os espectros dessas histórias informam a ideia de um cinema-dub modulado historicamente, cujas dinâmicas psíquica, temporal e espacial revezam as trajetórias esparsas das comunidades de imigrantes. Isto é o que torna *As Canções de Handsworth* um clássico da análise cultural dos anos 1980, ao lado de obras assinadas coletivamente pelo Centro para Estudos Culturais Contemporâneos [da Universidade de Birmingham], como “The Empire Strikes Back” (1982), e “There Ain’t No Black in the Union Jack”, (1987) de Paul Gilroy.

Considerado em conjunto, o trabalho do BAFC tem funcionado, desde o seu nascimento, no plano da arqueologia, através de uma incansável mineração de dados das histórias africana e da diáspora. Essa história representa a chave da tentativa do BAFC de formular um relato crítico do pós-colonialismo transnacional. Nesse sentido, o trabalho é sempre uma tentativa de formular uma publicidade avançada para os seus modelos críticos.

○ Terceiro Cinema e a Publicidade Proletária

Para situar historicamente o lugar do Black Audio Film Collective dentro do discurso das práticas coletivas dos anos 1980, e em relação à dialética da crise e da diferença, precisamos ir além da Grã-Bretanha de Margaret Thatcher, e em direção à arena mais ampla da esfera pública transnacional. Entretanto, é importante diferenciar essa esfera pública da esfera públi-

¹⁹ HABERMAS, Jürgen. *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. São Paulo: Editora UNESP, 2014.

ca burguesa¹⁹ teorizada por Jürgen Habermas, que é mais próxima daquela contestada pelas vanguardas iniciais do século XX. Talvez a definição mais pertinente seja aquela à qual Oskar Negt e Alexander Kluge chamaram de esfera pública proletária, a partir da qual as agendas dos coletivos dos anos 1980 tinham de deixar clara a distinção de suas principais diferenças ideológicas daquelas das classes políticas contra as quais elas estavam posicionadas. Negt e Kluge especificamente empregaram a ideia de publicidade proletária²⁰ como sendo o meio através do qual a coalizão dos descontentes fala certas verdades ao poder. Nesse contexto, *As Canções de Handsworth* pode ser descrita como uma obra de publicidade proletária. Um dos seus atributos principais é a tentativa de uma desconstrução analítica da violência social direcionada aos sujeitos pós-coloniais na Grã-Bretanha. Ainda que influenciado pela linguagem da montagem, pela tradição do documentário criativo e pelos filmes-ensaio de Chris Marker, como *Sem Sol* (1982, *Sans Soleil*) e *O Fundo do Ar é Vermelho* (1977, *Le Fond de L'air est Rouge*), a política mais ampla dos filmes do BAFC é baseada na estrutura dialética do Terceiro Cinema, propagado por Octavio Getino e Fernando Solanas²¹. Esse alinhamento com a teoria do Terceiro Cinema, com seu foco na especificidade do uso do cinema como ferramenta para um projeto histórico coletivizado de descolonização²², sugere que a escolha dos temas do BAFC pode ser entendida principalmente através da lente crítica da publicidade proletária. Os filmes funcionam não apenas no campo das políticas estéticas da esfera pública burguesa, ao invés disso eles buscam animar o interesse público que está situado do lado de fora dela.

Qual era, então, o clima cultural dos anos 1980, período no qual o trabalho do BAFC surgiu? Irei me limitar a duas esferas políticas: os EUA e a Grã-Bretanha, ao passo que incluirei alguns exemplos da América Latina. No decorrer dessa década, vários grupos relevantes artisticamente e astutos politicamente surgiram nos EUA e na Grã-Bretanha. Eles tornaram-se amplamente visíveis na sequência dos debates de direitos civis sobre raça, gênero, identidade e classe no centro das práticas institucionalizadas das administrações de Ronald Reagan e Margaret Thatcher. A ascensão desses coletivos e grupos registrou a emergência de uma nova coalizão de vozes, cujos projetos artísticos e críticos de questionamento social, humanismo documental, engajamento público e educação radical uniram formas políticas divergentes através de ferramentas teóricas de desconstrução social. Essa coalizão, trabalhando de modo independente e interdependentemente sob condições históricas e culturais díspares, reagiu à ascensão de uma nova forma de agenda política conservadora.

Na América Latina, onde várias ditaduras financiadas pelos Estados Unidos haviam estabelecido Estados policiais em países como Chile, Nicarágua, Argentina, Honduras e El Salvador, surgiu uma série de grupos de mídia táticos e artísticos de oposição vigorosa dedicados a princípios libertários e anti-imperialistas em longo prazo – tais como o coletivo Cine Ojo (Chile), o Sistema Rádio Venceremos (El Salvador), o coletivo Grupo Ukamau (Bolívia) e as Mães da Praça de Maio (Argentina)²³. Não restam dúvidas de que o surgimento desses coletivos foi precipitado pela crise que, naquela época, estava se intensificando dentro do imaginário social global, dominado pelos instrumentos do capitalismo neoliberal. Nesse sentido crucial, os coletivos dos anos 1980 compartilham uma relação histórica similar com aquela que vários dos grupos das vanguardas do início do século XX, tais como o Dadaísmo, o *die Brücke*, o *der Blaue Reiter*, o Surrealismo, o Construtivismo Russo, o Renascimento do Harlem e o Negritude tinham com o poder político do seu tempo.

²⁰ KLUGE, Alexander; NEGt, Oskar. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, 1991.

²¹ Vide o influente manifesto “Hacia un Tercer Cine”, de Octavio Getino e Fernando Solanas, publicado originalmente em outubro de 1969. Disponível em: <https://goo.gl/KnTKdz>. Acesso em novembro de 2017.

²² Talvez seja importante ligar os temas de um cinema descolonizador, a partir da perspectiva do Terceiro Cinema, à crítica feita por Guy Debord ao espetáculo, em relação ao que ele chama de “colonização da vida cotidiana”. A crítica do autor ao espetáculo como tal imbricou no seu cerne um programa de descolonização da experiência cotidiana, a partir da rapinagem do capital como o meio-chave do espetáculo.

Esses acontecimentos estão em consonância com um argumento que desenvolvi em um outro texto, a saber, de que os coletivos artísticos e intelectuais tendem a emergir em momentos de crise²⁴. Essa crise pode ser social, cultural, política ou econômica; entretanto, seus efeitos parecem sempre gerar um clima de desilusão e descontentamento, impulsionando um contra-desafio por parte dos artistas. O Dadaísmo surgiu da insatisfação com a carnificina da Primeira Guerra Mundial; coletivos socialistas surgiram na Rússia pós-revolucionária; a Internacional Situacionista surgiu a partir da busca de uma alternativa à onipresente mediação da subjetividade e elaborou críticas incisivas ao capital em resposta à ascensão da colonização da vida cotidiana. Os coletivos artísticos e intelectuais oferecem as suas contribuições mais persuasivas durante momentos de profundas transições societárias.

Conforme fica claro no exposto acima, o trabalho desses coletivos e suas atitudes em relação à representação variam de um ponto histórico a outro, a depender de suas respectivas agendas. Isso é importante, uma vez que não quero dar a impressão de que os coletivos são sempre modelos de retidão política e que são, portanto, sempre progressistas em cada dado campo de engajamento. Alguns são abertamente políticos, outros não. Eles podem ser artísticos ou intelectuais, ou uma combinação de ambos. Exemplos recentes incluem o Multiplicity, grupo baseado em Milão, que foca em questões de conflitos de fronteira na Europa, e o Retort, sediados na região da Baía de São Francisco, que se descrevem como “antagonistas ao capital e ao império” e cujo influente livro “Afflicted Powers: Capital and Spectacle in a New Age of War”, nos oferece um diagnóstico pessimista do atual estado da política mundial. Uma parte fundamental do trabalho do Retort é a tentativa de recuperar o legado intelectual de grupos como a Internacional Situacionista. Uma narrativa comum pode ser observada entre essas coalizões de forças, nomeadamente um descontentamento crítico com a ordem prevalente das coisas e a defesa de valores institucionais que não oferecem novos caminhos a partir dos quais interlocutores díspares, ou por vezes até antagonistas, possam medir forças intelectualmente uns com os outros.

Para entender a notável trajetória histórica na qual as práticas cinematográficas do coletivo Black Audio Film Collective se desenvolveram seria necessário atentar para algumas das posições políticas profundas, mas concorrentes entre si, de grupos da vanguarda histórica e de coletivos contemporâneos. Como eu tentei demonstrar, de um lado dessa equação está a estética derivada das vanguardas europeias do início do século XX, baseada no princípio da coletividade artística. Do outro lado está a aliança histórica e filosófica que o BAFC desenvolveu, alinhada a grupos da vanguarda Pan-africana como o movimento Negritude e o grupo do Renascimento do Harlem. Essas estratégias convergem para moldar a linguagem cinematográfica contemporânea do grupo, baseada também no seu interesse em projetos de desconstrução histórica, mas, acima de tudo, em um cinema inspirado em uma ética do pós-colonialismo transnacional.

²³ Para uma retrospectiva aprofundada do tipo de trabalho realizado na América Latina durante os anos 1980, vide Coco Fusco, *Reviewing Histories: Selections from New Latin American Cinema*, Buffalo, NY: Hallwalls Contemporary Art Center, 1987. Este livro seminal é uma importante contribuição para o conjunto de práticas coletivas que fizeram parte da vanguarda global dos anos 1980.

²⁴ Vide o meu ensaio *The Artist as Producer in Times of Crisis*, disponível em PASTERGIA-DIS, Nikos (.org). *Empires, Ruins, and Networks*. Melbourne: University of Melbourne Press, 2005.



Testamento (1988)
© Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery



Quem precisa
de um coração
(1991) © Smoking
Dogs Films_ corte-
sia Lisson Gallery



Sala da memória
451 © Smoking
Dogs Films_ corte-
sia Lisson Gallery.



Sete canções para
Malcolm X (1993)
© Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery



Sala da Memória
151 (1997)
© Smoking Dogs
Films_ cortesia
Lisson Gallery

Roubando dados: a refundação do Afrofuturismo em *O Último Anjo da História*

KÊNIA FREITAS

Conceitualmente, o termo afrofuturismo aparece pela primeira vez em 1993, usado pelo teórico norte-americano Mark Dery, no texto “Black to the future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate and Tricia Rose”¹. O ponto de partida para a elaboração do texto foi o questionamento de Dery: por que tão poucos negros norte-americanos escrevem ficção científica literária? Sendo que, como o autor observa, o campo das ficções especulativas seria construído com base em narrativas sobre a alteridade, sobre o encontro com o outro, com o diferente e, sobretudo, a diferença. E, ainda, sendo, como relembra Dery, a experiência da escravidão dos povos africanos a efetivação histórica na humanidade de um processo brutal de abdução extraterrestre.

Para começar a entender o que lhe parecia uma estranha ausência, Mark Dery (um crítico cultural branco) entrevista nesse texto três pensadores negros: o escritor de ficção científica Samuel R. Delany, o crítico cultural Greg Tate e a professora de estudos e história da África Tricia Rose. Juntos eles pensam duas importantes questões, que ecoam ainda hoje quando falamos sobre o Afrofuturismo. A primeira: se pode uma comunidade que teve o passado deliberadamente apagado, e cujas energias foram desde então consumidas na busca por traços legítimos da história, imaginar futuros possíveis? E a segunda: qual seria o caráter desse futuro? Seria o futuro tecnocrata, burocrático, asséptico já postos dos imaginários brancos? Um futuro capitalista de contínua exploração? Ou uma outra fundação de futuro a partir das experiências negras diaspóricas?

O termo afrofuturismo surge justamente na tentativa de Dery em propor um futurismo negro que pudesse reconfigurar o imaginário futurístico branco dominante do início dos anos 1990. O termo assim descreve as criações artísticas que, por meio da ficção científica, inventam outros futuros para as populações negras. Ou na definição do próprio Dery, trata-se de nomear:

Ficções especulativas que tratem de temas afro-americanos e que abordam preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX – e, no aspecto mais geral, significações afro-Americanas que se apropriam de imagens da tecnologia e de um futuro intensificado de próteses².

Na tentativa de construir genealogias para essas ficções especulativas negras para além do campo literário, Dery inclui em sua reflexão as propostas de diversos artistas negros que utilizavam a ficção científica e a tecnologia como parte dos seus processos expressivos. É a partir desse texto fundador de Dery, do ensaio “Brothers from Another Planet”³ (1994), de John Corbett, e do livro “More Brilliant Than the Sun”⁴ (1998), de Kodwo Eshun, que os três pilares musicais do afrofuturismo se forjam: o jazz interplanetário de Sun Ra e sua “Arkestra”, o suingue cosmonauta de George Clinton e suas trupes Parliament e Funkadelic, e o dub lunático de Lee “Scratch” Perry. A partir dessas três figuras que atuaram em gêneros e geografias tão diversos, a música negra começa por escrever uma mitologia espacial e cosmológica no século XX.

Embora a fundação do afrofuturismo seja perceptivelmente calcada no campo musical, o texto de Dery aponta também artistas do cinema, da literatura, da fotografia e das artes visuais

¹ DERY, Mark. *Flame wars the discourse of cyberculture*. Durham, NC: Duke University Press, 1994.

² *Ibid.*, p. 180.

³ CORBETT, John. *Extended Play: Sounding Off from John Cage to Dr. Funkenstein*. Durham, NC: Duke University Press, 1994.

⁴ ESHUN, Kodwo. *More Brilliant Than the Sun: Adventures in Sonic Fiction*. Londres: Quartet Books, 1998.



O último anjo da história (1995)
© Smoking Dogs Films_ cortesia Lisson Gallery

que inspiraram o surgimento do termo. Destacando na consolidação estética do movimento, entre outros, a produção literária de escritores como Samuel R. Delany e Octavia Butler, assim como os trabalhos de artistas visuais como Rammellzee e Jean-Michel Basquiat.

Mais de 20 anos depois de seu surgimento, o afrofuturismo segue um conceito vivo e mutante. Com definições que trouxeram para os contextos do início do século XXI a “tecnocultura do século XX”. Atualmente, quando falamos de afrofuturismo incluímos narrativas negras nos campos da ficção especulativa, da ficção científica, da ficção histórica, da fantasia, das mitologias e do realismo mágico com crenças não ocidentais. Ytasha Womack retoma e redefine o conceito em seu livro de 2013: “Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture”⁵, dessa vez da perspectiva de uma artista e autora negra. Para Womack, o afrofuturismo pode ser: “uma reelaboração total do passado e uma especulação do futuro repleta de críticas culturais”⁶. Complementando, que pode ser ainda uma forma de narrar o presente de maneira fabulosa. Para Womack, trata-se fundamentalmente de uma “interseção entre a imaginação, a tecnologia, o futuro e a liberação”⁷. Contemporaneamente, as suas produções afrofuturistas estão presentes na música, nos quadrinhos, na literatura, no cinema, no grafite, na arte gráfica, etc. Quer dizer, ele manifesta-se em vários suportes e em várias formas artísticas e políticas.

⁵ WOMACK, Ytasha. *Afrofuturism: The world of black sci-fi and fantasy culture*. Chicago: Lawrence Hill Books, 2013.

⁶ WOMACK, Ytasha. *Cadete Espacial*. In: FREITAS, Kênia (org.). *Catálogo Afrofuturismo: Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 30.

⁷ *Ibidem*.

Se a nomeação e primeiras investidas conceituais sobre o afrofuturismo vêm do texto de Mark Dery, nesse texto iremos explorar como *O Último Anjo da História* (1995, Last Angel of History), documentário ensaístico do Black Audio Film Collective, dirigido por John Akomfrah refunda (menos de dois anos depois do texto de Mark Dery) o movimento a partir de uma perspectiva interna (de um artista negro e dentro de uma obra artística em si afrofuturista). No filme, um “ladrão de dados” viaja através do tempo e espaço em busca de uma encruzilhada. Essa encruzilhada guarda a chave para o seu futuro, para desvendá-lo ele deve escavar arqueologicamente os fragmentos da história e das tecnologias negras do século XX. Nesta busca, o ladrão de dados passa por um processo diaspórico pela temporalidade da narrativa, do filme e das imagens de arquivo desveladas (pelos dados roubados). Existe um curto-circuito temporal, um amálgama entre passado, presente e futuro.

Assim, o que a estrutura do filme constrói é a própria reconfiguração do movimento afrofuturista – por imagens de arquivo diversas e por entrevistas com teóricos e artistas negros inspiradores do movimento. Ainda que o termo em si apareça de forma tímida no filme, o seu proceder lança-se de forma aberta em uma fundação imagética do afrofuturismo.

A encruzilhada das imagens-dados

As primeiras imagens de *O Último Anjo da História* nos mostram uma paisagem de casas alagadas, aparentemente abandonadas e vazias. O tom alaranjado das imagens intensificam uma impressão de deserto aquático. É nesse cenário que o narrador nos apresenta o ladrão de dados e a sua jornada de viagem no tempo:

Duzentos anos no futuro, ao ladrão de dados é contada uma história: “se você puder achar uma encruzilhada, qualquer encruzilhada, esta encruzilhada. Se você puder fazer uma escavação arqueológica nessa encruzilhada, você encontrará fragmentos, tecnofósseis. E se você puder colocar esses elementos, esses fragmentos juntos, você encontrará um código. Desvende esse código e você terá as chaves para o seu futuro. Você tem uma pista e é a frase: *Mothership connection* (conexão nave-mãe)”⁸.

A pista nos leva primeiro a uma entrevista com Kodwo Eshun que faz a relação com o álbum homônimo do Parliament, grupo de George Clinton de 1975. Na icônica capa do *Mothership connection*, logo mostrada pelo filme, vemos um homem negro em trajes prateados espaciais saindo de (ou entrando em) uma nave espacial. Um dos três pilares para o que depois viria a se chamar afrofuturismo, George Clinton inventa, nos anos 1970, junto com os seus grupos Funkadelic e Parliament, uma série de personagens ficcionais de inspiração extraterrestre. A explosão da saga espacial acontece justamente em *Mothership Connection*, no qual toda uma mitologia de personagens e histórias é apresentada. Mitologia que tomará conta também dos shows do grupo, que levavam ao palco uma gigante nave espacial e com cada componente da banda interpretando figuras espaciais variadas. A saga continuará por vários álbuns do grupo.

Enquanto Eshun refere-se ao impacto da capa do disco, do homem negro saindo ou entrando na nave espacial, o filme corta diretamente para Clinton no presente (da gravação) segurando o vinil do disco e falando sobre a obra. Esse tipo de conexão entre a narrativa ficcional do ladrão de dados e os depoimentos reais dos entrevistados, a partir dos temas

discutidos, marcará a montagem do documentário. Seguindo a tradição do filme-ensaio, serão os conceitos, as ideias, que costurarão as múltiplas narrativas do filme. Conforme a inscrição encontrada em uma pedra pelo ladrão de dados, nas ruínas do final do século XX: “a linha entre a realidade social e a ficção científica é uma ilusão de óptica”. Na narrativa de *O Último Anjo da História*, essa linha serão as escolhas de montagem que conduzirão o filme. Assim, o filme encadeia as declarações de Eshun de que a “*Mothership connection* é um link entre a África como um continente perdido no passado e a África como um futuro alienígena”, com o deslocamento do ladrão de dados ao continente africano, para prosseguir a sua coleta de dados para a decifração do código. Realidade social e ficção científica compondo um único plano narrativo, nesse movimento.

E serão nas imagens do continente africano onde o ladrão de dados encontrará as palavras consagradas por June Tyson, cantora da “arkestra” de Sun Ra: “É depois do fim do mundo. Você ainda não sabe?”. Nessa primeira citação da canção no filme não ouviremos ainda as frases ditas em sua voz. Mas estas ecoarão como um *leitmotiv* na interpretação da cantora e do coro que a acompanha pelo resto do documentário. Uma lembrança de um fim do mundo que já aconteceu, que o filme situa no continente africano, enquanto o mesmo mundo continua sendo (dentro e fora do continente). As frases são a invocação inicial do filme *Space is the Place* (1974), de John Coney. Em uma narrativa que situa-se entre o *blaxploitation* do cinema norte-americano dos anos 1970 e uma ficção científica redentora para a população negra, a história mostra o legendário jazzista experimental Sun Ra e sua “Arkestra” na busca de fundar um novo planeta com afro-americanos, levando-os para longe da Terra com o poder da música.

Tudo nessa operação de montagem nos leva inevitavelmente a Sun Ra, o outro pilar do afrofuturismo. Em sua entrevista, Derrick May finaliza a conexão: “Sun Ra: o mentor de George Clinton, ponto!”. Mas, se na saga de Clinton as figuras espaciais são personagens criados e depois descartados, correspondendo à performance e narrativa de cada álbum, em Ra a ficção artística torna-se fabulação de vida. Com o nome de batismo Herman Poole Blount, ele nasceu no Alabama (EUA), em 1914. Por volta de 1950, o jazzista adota Sun Ra como um novo nome e uma nova biografia, afirmando ser oriundo de Saturno, incorporando elementos da mitologia egípcia e da ficção científica intergaláctica a sua persona – sendo “Ra” o deus egípcio do sol.

Seguindo a sua busca pela decodificação da *Mothership connection*, o ladrão de dados busca por Ra e também por Lee “Scratch” Perry. Na narração do filme ambos respondem (na voz da narração) que a sua música é “um espelho para o universo, nós exploramos o futuro pela música”. O filme passa assim também pelo terceiro pilar do afrofuturismo musical. Conforme apresenta Ashley Clark, “Se Ra tinha sua *Arkestra* e Clinton tinha sua *Mothership*, então Perry tinha seu *Black Ark*, o lendário estúdio onde ele continuou a produzir seu *space-reggae* ecoante”¹⁰. Produzindo e inventando reggae e dub na Jamaica, Perry adiciona à equação afrofuturista elementos da mitologia da Etiópia.

O ladrão de dados pode então começar a fazer a conexão entre música, espaço e futuro, fechando pela investigação desses três artistas pilares da genealogia fundadora do afrofuturismo. Em movimentos similares aos já descritos, a montagem de ideias sobre a cultura tecnológica negra do século XX perpassa igualmente a narrativa ficcional e as entrevistas com personagens reais (como a escritora negra de ficção científica Octavia Butler, os artistas do techno de Detroit, um astronauta da NASA, e assim por diante).

⁹ No original da canção homônima de Sun Ra de 1970: “It’s after the end of the world, don’t you know that yet?”.

¹⁰ CLARK, Ashley. *Por dentro do afrofuturismo: um guia sônico*. In: FREITAS, Kênia (org.). *Catálogo Afrofuturismo: Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 60.

É significativo notar que o filme tem também a presença de dois dos entrevistados de Dery: Samuel R. Delany e Greg Tate. O filme retoma então muitos dos aspectos trazidos pelo texto de Dery, mas a partir de uma perspectiva interna. A montagem das imagens de arquivo, de filmes, fotografias e imagens televisivas, possibilita um acesso imediato às diversas temporalidades e narrativas das tecnologias das culturas negras, o que põe em prática fílmica uma empreitada verdadeiramente afrofuturista de não linearidade temporal, do curto-circuito entre passado, presente e futuro. Como desdobra Laura Marks em sua leitura do filme: “a ficção científica da diáspora africana utiliza artefatos fragmentários que indicam um passado enterrado, modelando a história sobre a imaginação do futuro. Chora os passados que nunca podem ser recompostos, e incorpora incógnitas quando os fatos não servem”¹¹. Nesse sentido, o filme definitivamente não se filia à “crença de que o presente surge continuamente do passado e que o passado está totalmente disponível”¹². As linearidades históricas tradicionais não cabem no filme e nem na empreitada afrofuturista.

As origens afrofuturistas são muitas e simultâneas, assim como as pistas da *Mothership connection*. Os caminhos dessa busca do ladrão de dados pelo deciframento do código, mais do que imagens, é um jogo de exploração/roubo dos dados da cultura negra africana e diaspórica do século XX. Nesse sentido, como aponta também Marks, parte do material de arquivo utilizado serve mais como banco de dados do que como imagens que possam ser de fato vistas. Bancos de dados que são como “uma ruína organizada”¹³.

Jogos de espelhos e inversões

Por fim, nos parece importante destacar como *O Último Anjo da História* move a sua construção fílmica e de conceitos em vários jogos de espelhos invertidos. Diegeticamente, percebemos esse espelhamento na figura dupla do narrador/ladrão de dados. O narrador aparece inicialmente de chapéu de palha, óculo ray-ban, roupas de tecidos leves. O seu cenário é o que abre o filme, das casas alagadas em ruínas. No ladrão de dados, os óculos se alteram para o dispositivo *hi-tech* de escavação de imagens da cultura negra. Se a sala com as múltiplas telas de computadores com o banco de imagens em constante exibição é o seu cenário principal, o ladrão de dados também desloca-se com frequência por outros cenários vazios e devastados. Imaginamos aos poucos que ele narra a própria história em terceira pessoa, sem porém jamais sabermos se esse efeito de deslocamento inverte ou reflete uma divisão definitiva dos personagens.

Ambos encarnam à sua maneira o último anjo da história que nomeia o filme. Anjo histórico de inspiração benjaminiana, como aponta Clinton Fluker: “serve como uma crítica às noções estritamente lineares da história, orientando a narrativa do seu anjo em direção à encruzilhada e à *Mothership Connection*”¹⁴. Essa conexão nave-mãe, que é ao mesmo tempo uma encruzilhada, representa a África do século XX – para onde o ladrão de dados necessariamente precisa ir e de onde, ao final do filme, ele não pode mais sair. Mais do que uma prisão, para Fluker essa permanência na África significa uma decifração do código e a entrada em um universo no qual as distinções entre o passado e o futuro tornaram-se “fluidas e não fixas” ou uma libertação definitiva da “ideia de história cronológica”¹⁵.

O jogo de espelhos também se dá para além do filme, não mais em sua diegese, mas na sua criação e lastro conceitual. Entrevistado e pesquisador de *O Último Anjo da História*, Kodwo Eshun recria os procedimentos do documentário ensaístico em seu texto “Mais

¹¹ MARKS, Laura U. *Monad, Database, Remix: Manners of Unfolding in The Last Angel of History*. *Black Camera*, vol. 6, no. 2, 2015, p. 113.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibid*, p. 122.

¹⁴ FLUKER, Clinton. *Akom-frah's Angel of History*. In: *Liquid blackness: fluids radicalisms*. Vol. 1 one, Issue 4, Nov., 2014, p. 56.

¹⁵ *Ibidem*.

considerações sobre o Afrofuturismo”¹⁶. No texto de 2003, Eshun começa por nos pedir para imaginarmos “uma equipe de arqueólogos africanos do futuro (...) escavando um sítio, um museu de seu passado”. Este museu seria composto por objetos deteriorados pertencentes ao início do século XXI (o nosso presente). Essa equipe de arqueólogos constataria que a “subjetividade afrodiaspórica no século XXI constituiu a si própria por meio do projeto cultural de recuperação”¹⁷. Surpresos porque nesse futuro, uma “Época de Recordação Total”, a memória não mais se perde, apenas aprende-se a esquecer – como uma arte. Estes arqueólogos do futuro então se propõem a reconstruir “a estrutura conceitual de nosso momento cultural a partir daqueles fragmentos”¹⁸, a partir dos documentos deteriorados do nosso presente que resistiram até esse futuro. Esse gesto de reconstituição forma o texto de Eshun – em um movimento muito semelhante ao ladrão de dados do filme de Akomfrah.

Há no texto de Eshun um momento em que ele encara frontalmente o filme, com os arqueólogos do futuro olhando diretamente para o ladrão de dados: “Imagine os arqueólogos olhando com os olhos semicerrados para a tela rachada da instalação de microvídeo que mostra Data Thief [ladrão de dados] preso nos vácuos da história da África Ocidental...”¹⁹. O reconhecimento do encontro não pode ser contido: os arqueólogos de Eshun em suas escavações encontram o ladrão de dados arqueólogo solitário de Akomfrah – ambos permanentemente, no texto e nas imagens audiovisuais, em busca de dados (nunca completos o suficiente) dos passados, presentes e futuros da cultura e diáspora negras – enquanto essas temporalidades se dissolvem na possibilidade de “recordação total” do texto e na perenidade da África como *Mothership connection* do filme.

Ainda nesse texto, Eshun nos lança uma definição do afrofuturismo que nos parece abarcar o filme de Akomfrah: “um programa para a recuperação das histórias de contra-futuros criadas em um século hostil à projeção afrodiaspórica e também como um espaço no qual o trabalho crítico de produzir ferramentas capazes de intervir no atual regime político pode ser levado a cabo”²⁰. Também conecta de vez *O último Anjo da História* com a fundação do movimento, apontando o filme como “a mais elaborada exposição da convergência de ideias que formam o Afrofuturismo”.²¹

É nesse reconhecimento de Eshun que traçamos o jogo espelhado final de *O último Anjo da História* como uma proposta de recriação do afrofuturismo pelas imagens audiovisuais. O filme reorganiza a definição inicial do movimento, a colocando à prova não só pela concatenação da teoria, mas pelo trabalho estético da montagem das imagens-dados das tecnologias negras do século XX. Uma obra deliberadamente afrofuturista e que refunda o movimento.

¹⁶ ESHUN, Kodwo. *Mais considerações sobre o Afrofuturismo*. In: FREITAS, Kênia (org.). *Catálogo Afrofuturismo: Cinema e Música em uma diáspora intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 60.

¹⁷ *Ibid*, p. 43.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibid*, p. 50.

²⁰ *Ibid*, p. 56.

²¹ *Ibid*, p. 50.

Trauerspiel Pós-colonial¹

KOBENA MERCER

A última cena de *Testamento* (1988, Testament) consiste em uma sequência de plano/contraplano na qual Abena, a protagonista da história, é interrompida em seu percurso pela visão de uma sepultura aberta. O crânio que ela vê dentro da cripta quebrada parece olhar de volta para ela e nós a ouvimos recuperar o fôlego, enquanto as imagens na tela tornam-se pretas. O encontro desencadeia um momento estranho de reconhecimento tardio, pois Abena tem vagado pela paisagem ao longo dos 80 minutos do filme, como se ela própria fosse um fantasma: ela foi tomada e possuída pela força de pressões enigmáticas que resistem à sua lembrança consciente.

Em virtude de sua colocação temporal ao final do filme, o estranho efeito de reconhecimento tardio não é diferente da perturbação perceptiva exercida pelo quadro “The Ambassadors” (1533), de Hans Holbein. É somente ao deixar a posição geometral do plano de visualização monocular da pintura que o espectador pode começar a “ver” o embaralhado peculiar de formas e linhas em primeiro plano como uma marca legível de significação. “O que é esse objeto estranho, suspenso e oblíquo no primeiro plano em frente a essas duas figuras?”, perguntou Lacan. “Comecem a sair da sala onde sem dúvida ele os cativou por longo tempo. É então que, virando-se, de saída como o autor dos Anamorfoses descreve - vocês percebem naquela forma, o que? – um crânio de caveira”². O modo de direção cinematográfica de John Akomfrah leva o espectador contemporâneo a um encontro com algo na imagem que é igualmente inexplicável, pois o plano final em *Testamento* tem uma qualidade objetiva que desmente o seu significado narratológico, como o momento conclusivo que confere coesão retroativa sobre o processo de narração do filme.

Abena é uma repórter de televisão que retorna a Gana após anos vivendo na Grã-Bretanha. Ela deixara o país após o golpe militar que, em 1966, derrubara o primeiro governo independente ganês liderado por Kwame Nkrumah. Aparentemente, ela viaja para Gana para escrever uma história sobre Werner Herzog, que estava filmando *Cobra Verde* (1989) no país. As tentativas de obter uma entrevista falham e, em todo caso, esta trama é algo como um “McGuffin”³ – um engodo de meta cinematografia que, apesar disso, conduz a história de Abena para frente. Ao percorrer o país, ela visita amigos que também eram ativistas do Convention People’s Party (CPP), partido que chegou ao poder quando Gana se tornou independente em 1957. No entanto, ninguém quer saber: Danso se recusa a falar com ela e o senhor Parkes conversa no idioma esotérico dos números de loteria. Rashid, que também se converteu ao Islã, é o amigo antigo mais simpático às reflexões de Abena, enquanto ela é impulsionada para além deste muro de silêncio pela busca por algo que não consegue bem nomear.

As alternâncias transversais entre os segmentos de arquivo e diegético deixam Abena em uma “zona de guerra das memórias” (o subtítulo do filme): os *flashbacks* revelam que ela foi forçada a trair seus amigos quando o Instituto Ideológico Nkrumah foi encerrado pelo golpe, enquanto os noticiários de arquivo documentam a tumultuosa ascensão e queda do socialismo pan-africano. Dilacerada no cruzamento entre história pública e memória privada, a personagem de Abena habita o terreno do “incognoscível” que cada um dos filmes do BAFC (Black

¹ Publicado originalmente em MERCER, Kobena. *Post-colonial Trauerspiel*. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika (orgs). *The Ghost of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982 – 1998*. Liverpool Liverpool University Press, 2007. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Kênia Freitas.

Nota da tradutora: mantemos a expressão original em alemão, pois ela faz referência à utilização do termo na obra de Walter Benjamin. Em Benjamin, o termo “trauerspiel” identifica as “Peças de Luto”, caracterizando um tipo de drama que emerge na Europa, no período barroco da história da arte, final do século XVI e início do século XVII.

² LACAN, Jacques. *O Seminário – livro 11*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1964, p.87.

³ N.T: no jargão das narrativas ficcionais, McGuffin é um dispositivo do enredo por meio do qual o protagonista passa a perseguir sem muita explicação anterior algum objetivo ou objeto. Porém esta perseguição é logo abandonada, servindo apenas como um gatilho narrativo para o restante da trama.

Audio Film Collective) aborda, obras que estudam pacientemente o tempo lento que se leva para se chegar a um acordo com o trauma pós-colonial. *As Canções de Handsworth* (1986, Handsworth Songs) testemunha o relacionamento conflitante entre o passado e o presente na Grã-Bretanha do pós-guerra ao revelar uma defasamento épico entre as memórias particulares das vidas negras contidas em fotografias familiares, como documentos que atestavam as experiências de migração da diáspora, e os registros públicos oficiais de arquivo, como uma instituição de memória social que se encontra nas estátuas monumentais de ontem e nas reportagens televisivas de hoje. “Algo deu terrivelmente errado”, gritava uma voz na trilha sonora: em vez de resolver a crise de conhecimento apelando a um consenso entre os diferentes pontos de vista, o modo de investigação do BAFC abre um espaço de reflexão poética, no qual as limitações de todos sistemas representacionais disponíveis no cinema são postos em questionamento. Em vez de uma síntese da memória e da história, os seus filmes enfatizam um agonismo irreconciliável, pois as lacunas, ausências, distorções, fabricações e contradições surgem por todos os lados: as forças do apagamento, do esquecimento e da negação são tão ativas na formação das mitologias familiares contidas nos instantâneos e filmes caseiros, quanto nas mitologias nacionais que se baseiam na filtragem seletiva do passado coletivo.

“Nós fomos à Gana para tentar fazer um filme sobre Kwame Nkrumah, mas também sobre um movimento e um corpo de ideias que simplesmente não existem mais”, explica Akomfrah. “Eles foram varridos não apenas pela força dos eventos históricos, mas também pelas tentativas de governos sucessores depois de Nkrumah de, basicamente, enterrar o homem e tudo o que ele representava. Há algo metafóricamente significativo neste ato, porque muito da história diaspórica repousa precisamente nessa lacuna entre a história e o mito”⁴.

Se os acontecimentos históricos são “enterrados” nas lacunas e fissuras do arquivo estatal como resultado da repressão política, *Testamento* revela que as memórias individuais também são irrecuperáveis quando os padrões normativos de repressão psíquica são reconfigurados pelo trauma colonial. Na medida em que a “história” não pode ser reconstruída como um objeto de conhecimento positivista em situações em que o arquivo colonial é estruturado por lacunas, compactações e distorções que normalmente são cobertas pelo mito e pela ideologia, pode-se dizer que a “subjetividade” das pessoas anteriormente colonizados não pode ser recuperada ou representada como uma plenitude perdida da totalidade anterior, pois o conhecimento do passado é feito igualmente indisponível para a memória quando os eventos foram “enterrados” no inconsciente por causa de sua dor esmagadora. Como “um filme sobre a busca do núcleo emocional que vincula uma pessoa a um lugar”, *Testamento* é sobre a radical não-vinculação de Abena, pois os laços emocionais que suturam a psique e a história são desvendados pelo que é reprimido e não dito na cena colonial. Como uma exilada que retorna para casa apenas para ser levada a uma condição de desalojada transcendental, ela descobre “o efeito da falta de um arquivo na personalidade diaspórica”⁵. A história de Abena não é realmente um “testamento”, pois o que o filme retrata é a impossibilidade de produzir testemunho no contexto histórico das realidades pós-coloniais que traumatizaram o seu mundo interior.

Como cada um dos filmes do BAFC, *Testamento* gera uma narrativa a partir de uma “combinação” estruturada de cinco elementos básicos: material pró-filmico original, imagens de arquivo, sincronização de som, narração em voz *over* e design de som ambiente. Para entender a agência afetiva que o elemento arquivístico exerce como a joia na coroa combinatória

4 AKOMFRAH
apud HARRIS,
Thomas Allen.
*Searching the
Diaspora: An In-
terview with John
Akomfrah*. In:
Afterimage. Abril,
1993, p. 10.

5 Ibidem.

do coletivo, deve ser dada uma atenção especial ao seu papel na estruturação da montagem. Longe de desempenhar um papel de ancoragem ou fixador, como acontece no realismo documental, o tratamento estético do arquivo pelo BAFC transmite uma energia dinâmica e libertadora para esses fragmentos “incognoscíveis”. As múltiplas vozes *over* não capturam a imagem em um encerramento denotativo, mas provocam o potencial conotativo dos dados visuais anônimos para maximizar as suas qualidades polissêmicas. Confrontado por fragmentos não classificados de fontes públicas e privadas (acessados através do extenso processo de pesquisa que inicia cada um dos filmes do coletivo), o roteirista Edward George elaborou uma forma lírica de proliferação de metonímias na qual os excessos de aforismos e pequenas histórias são extraídos das propriedades multi-acentuadas da “imagem encontrada”. Acima de tudo, o compositor e designer de som Trevor Mathison criou uma ambiência na qual loops, drones, sirenes e notas tonais sustentadas encorajam a atenção do espectador a vagar em um estado de deriva. As composições de Mathison desempenham um importante papel “vinculativo” na combinação de materiais visuais diferentes e, nesse sentido, o seu design de som atua como um espelho acústico ou uma *chora* semiótica que fornece o que Winnicott chama de “ambiente acolhedor” (*holding environment*)⁶. Os arranjos do coletivo Black Audio induzem a um espaço estagnado de devaneio crítico que permite que o espectador seja tocado pelas estranhas emoções evocadas pelo material de arquivo sem ser sobrecarregado emocionalmente pela sua qualidade “incognoscível” enquanto imagens órfãs.

O Black Audio Film Collective foi o primeiro grupo de artistas cinematográficos britânicos a abordar as incertezas do arquivo colonial como um ponto de partida para um cinema crítico de diálogo transcultural. O documentarista afro-americano Louis Massiah destacou sucintamente a singularidade desse feito quando observou que:

Faz sentido que exista um uso fetichizado do material de arquivo em um número crescente de documentários históricos - a celuloide ou a fita magnética contém imagens de luz refletidas nos rostos de nossos antepassados culturais, políticos e de sangue. Um dos grandes méritos dos filmes feitos pelos coletivos Sankofa, Ceddo e Black Audio Film Collective é o de libertar esses documentos do domínio das meras imagens que ilustram uma narrativa e usá-las como objetos com a potência do fetiche: exibi-las amorosamente, respeitosa, e às vezes, receosamente⁷.

A pesquisadora de cinema Laura Marks concorda com essa contra-definição de fetichismo, pois ela coloca o BAFC na vanguarda de uma tendência global que criou o novo gênero do “cinema intercultural”. Onde “o cinema intercultural não é tão otimista em encontrar a verdade de um acontecimento histórico quanto em fazer a história revelar aquilo que ela não foi capaz de dizer”⁸, a manipulação poética do elemento de arquivo do BAFC realiza uma transvalorização radical da ontologia da imagem. Os ancestrais da diáspora são sempre “desconhecidos”, pois as diásporas são inauguradas pela catástrofe primordial da separação involuntária, e um apego permanente ao enigma das “origens” torna-se uma característica constitutiva da sua formação cultural. Normalmente, um fetiche é um substituto de algo que na verdade não está lá – uma falta. Ao trazer uma série de procedimentos formalistas (como o tingimento de cor, as diferentes velocidades dos filmes e a reimpressão) para o manuseio terno dos “desconhecidos” órfãos do arquivo, a epistemologia da bricolagem do BAFC funciona através das

6 WINNICOTT, D.W. *Holding and interpretation: Fragment of an Analysis*. Nova York: Grove Press, 1986.

7 MUSIAH, Louis. *Using Archives*. In: *Black Film Bulletin*, n. 34. Outono/Inverno, 1993/94, p. 27.

8 MARKS, Laura. *The Skin of the film: Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses*. Durham, NC: Duke University Press, 2000. p.29

cadeias de substituições, condensações e deslocamentos que cercam o vazio de tal “falta” como o *objet-petit* do desejo de conhecer do sujeito pós-colonial.

Observando a iconografia do cadáver como “um corolário contemporâneo aos ossos dos ancestrais”, a crítica Kass Banning identificou um marcador chave da consciência pós-colonial, pois os cadáveres encontrados nos *tableaux* de *Sete Canções para Malcolm X* (1993, *Seven Songs for Malcolm X*) também aparecem nas produções do coletivo Sankofa, como *Dreaming Rivers* (1988), de Martina Attille, e em *Looking for Langston* (1989), de Isaac Julien⁹. Todos esses filmes estão imbuídos de uma estrutura de sentimento fúnebre, mas a inexplicável alegoria do “cadáver desaparecido” é uma marca importante de uma luta pela representação, recuperação e preservação de memórias coletivas; isso implica tanto em uma responsabilidade perante o passado, quanto em uma promessa feita ao futuro.

Quando Akomfrah diz: “Eu acho que a necrofilia está no coração do cinema negro”, a sua frase imediatamente chama a nossa atenção: “isso tem a ver com chegar ao coração de algo intangível, uma lembrança de nós mesmos”.¹⁰ Considerando que *Testamento* se originou com “a questão de saber se seria possível fazer filmes sobre coisas intangíveis”,¹¹ como poderia a ideia de “necrofilia negra” iluminar a estrutura formal do filme? Acrescentando que “refiro-me a necrofilia não em um sentido literal, mas em um sentido pós-moderno em que as pessoas estão invocando figuras, alimentando-se dos mortos”, a referência de Akomfrah ao “The Harlem Book of the Dead” (1978)¹² – um álbum de retratos mortuários do fotógrafo de estúdio James Van Der Zee (referência iconográfica para ambos *Sete Canções para Malcolm X* e *Looking for Langston*) – toca nos aspectos protetores do fetichismo, no apego permanente da cultura da diáspora ao enigma dos antepassados desconhecidos. “Quando você se apodera dessas figuras”, diz Banning:

(...) elas literalmente se transformam em máscaras e estátuas nas suas mãos, mas quando você as supera... Quando você está confortável com essa máscara, então o desejo muda quase da melancolia para a necrofilia. Você quase começa a desejar essas figuras precisamente porque elas são irreparáveis, impossíveis de capturar, portanto, mortas¹³.

Lido à luz da distinção de Freud de 1917, o fenômeno da “necrofilia negra” corrrompe a clareza das categorias do luto e da melancolia. Ambas são respostas à perda, mas onde o “luto, de modo geral, é a reação à perda de um ente querido, à perda de alguma abstração que ocupou o lugar de um ente querido, como o país, a liberdade ou o ideal de alguém, e assim por diante¹⁴”, a melancolia, em contraste, define um obstáculo interno ao início do sofrimento. Enquanto o luto começa quando o ego aceita a sua separação absoluta do ente amado perdido como resultado da morte, a melancolia envolve a recusa do ego em aceitar a realidade da perda, de modo que o sujeito permanece intimamente ligado ao objeto amado perdido e o início do trabalho de sofrimento é adiado. O sofrimento é doloroso porque memórias queridas são chamadas à consciência e hipercatexizadas pelo desejo de agarrar-se ao que se perdeu, ao mesmo tempo em que as memórias são descatexizadas à luz das demandas dos testes da realidade, que conduzem à necessidade de se desapegar.

Entender a jornada de Abena é acompanhá-la através dos redemoinhos e corredeiras desse contrafluxo abismal. Uma atenção especial a três fatores – atuação, intertextualidade e voz autoral – mostra como a estrutura de montagem de *Testamento* revela uma “compreensão diagnóstica” do fenômeno estranho que Freud chamou de *nachträglichkeit*, ou “ação diferida”,

⁹ BANNING, Kass. *Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary – An Interview with John Akomfrah*. *Border/Lines*, n. 29/30, 1993, p. 28-38.

¹⁰ *Ibid*, p. 33.

¹¹ HARRIS, Thomas Allen. *Searching the Diaspora: An Interview with John Akomfrah*. In: *Afterimage*. Abril, 1993, p. 11.

¹² VAN DER ZEE, James. *The Harlem book of the dead*. Nova Iorque: Morgan & Morgan, 1978.

¹³ BANNING, Kass. *Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary – An Interview with John Akomfrah*. *Border/Lines*, n. 29/30, 1993, p. 33.

¹⁴ FREUD, Sigmund. *Luto e melancolia*. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

que se situa no coração do trauma. Os pensamentos de Akomfrab sobre as qualidades de fetiche das máscaras e estátuas que se alimentam dos mortos reveladoramente o levaram a dizer:

Na verdade, para mim, os momentos mais poderosos em *Testamento* são o fim e o início, ambas imagens realmente da morte, uma espécie de estultificação, de atrofia, quando ela [Abena] vai ao cemitério ao final e enterra seu pai; ou quando o homem caminha bem no início de *Testamento*, há um desejo de morte, um desejo de afogamento, acontecendo ali. Há um grau de morbidez na busca pela identidade ao qual penso que as pessoas devem atentar. É um negócio mórbido.¹⁵

Obedecendo as leis da narratologia – segundo as quais o final sempre deve responder ao início – *Testamento* também as desobedece, começando com uma “cartela” pré-diegética. Indicar que o CPP de Nkrumah liderou a primeira experiência de socialismo africano do mundo; que o vermelho, o preto e o azul são cores de luto; que os rios são deuses da memória Ga; e, por fim, um fragmento do poema “Report from a besieged city” – “Se perdermos as ruínas, nada será deixado” –, de Zbigniew Herbert, estabelecem um tom elegíaco. Um pulso ecoando intensifica a primeira imagem pró-fílmica: um homem completamente vestido, com cachimbo e chapéu de palha, entra no rio Volta; ele submerge, retorna à superfície para tomar ar, o seu chapéu flutua, ele afunda novamente. Em toda a sua sublime surrealidade, esta funciona de modo emblemático como uma imagem que anuncia o que os próximos 80 minutos irão fazer – o filme vai mergulhar os espectadores e os personagens do mesmo modo nos turbulentos rios da memória, um reino indomável que oferece a promessa de renovação, como também o perigo de se afogar.

A cartela de abertura de *Testamento* indica claramente uma ruptura com as convenções do texto realista clássico, e a recusa dos princípios de “profundidade psicológica” está diretamente relacionada ao tema da memória como trauma, que sempre corre o risco de inundar a narrativa com uma emocionalidade excessiva quando codificado de um modo realista ou naturalista. Para entender a estruturação formal da montagem, dois fatores chave devem ser levados em consideração. O primeiro diz respeito aos arquivos oficiais em estado de ruína e ao “muro de silêncio” que Akomfrab encontrou no processo de pré-produção. Ele relembra: “quando eu percebi que não poderíamos fazer um relato histórico direto do que aconteceu por causa da falta de testemunhos, ou de arquivos, ficou claro que precisávamos de um guia”. Descrevendo a gênese improvisada do roteiro e a construção da personagem de Abena como “uma observadora, alguém do lado de fora que foi varrida pela força da história”, ele ressalta que “a maior parte da base do partido [CPP] era composta por mulheres”. “Outra razão pela qual escolhi uma personagem feminina”, acrescenta:

é porque isso se encaixa no meu senso de conexão com o país. Existe uma espécie de identificação excessiva com as figuras femininas nas ideias que eu crio. Se você me perguntar se há um grau de transferência do que são basicamente preocupações de um diretor negro para uma figura feminina, responderei que, sim - isso claramente acontece.¹⁶

Considerando que uma voz autobiográfica não explica o significado final do texto e nem garante uma leitura psicanalítica, as palavras a seguir iluminam uma estratégia de autoria que é muito consciente da força potencialmente “incontrolável” dos fluxos psíquicos da transferência e da identificação que circulam no despertar de uma lembrança traumática:

¹⁵ BANNING, Kass. *Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary – An Interview with John Akomfrab*. *Border/Lines*, n. 29/30, 1993, p. 33.

¹⁶ HARRIS, Thomas Allen. *Searching the Diaspora: An Interview with John Akomfrab*. In: *Afterimage*. Abril, 1993, p. 11.

O filme foi basicamente improvisado. Eu escrevi um esboço de roteiro: Abena chegaria e tentaria entrar em contato com as pessoas, mas as pessoas não iriam querer encontrá-la. Ela ficaria confusa e, *como consequência, as pessoas assistindo ao filme ficariam confusas*. À medida que o filme prosseguisse, ficaria claro que ela tinha partido... porque ela havia traído vários amigos. Ela era uma dedo-duro. E, por conta disso, seus pais morreram. Então Abena teve que voltar não apenas para fazer uma reportagem para a televisão, mas para ver onde seus pais foram enterrados. Esse esquema bruto se encaixava mais ou menos com vários dilemas com os quais eu queria lidar.¹⁷

Ao alcançar a causa da culpa de Abena – a traição de seus camaradas –, o esquema diegético o reforça, pois as consequências das ações da personagem causaram a sua própria privação. A sequência sub-diegética de *flashback* revelando a sua humilhação nas mãos do sargento que a forçou a “dedurar” funciona como uma memória da tela, porque “por trás” desse trauma reside o trauma ainda maior da morte de seus pais, o que faz de Abena não apenas uma exilada, mas uma órfã.

Quando pesamos o ímpeto auto-analítico (mais que autobiográfico) revelado por Akom-frah na passagem a seguir, nós começamos a entender como o BAFC respondeu artisticamente à crise do “desconhecimento” que resulta quando o luto não pode ser iniciado como uma consequência do trauma pós-colonial:

Muito do que o filme aborda é baseado na história da minha família... Ambos os meus pais estavam envolvidos com política na época. Ambos estavam estudando na Grã-Bretanha e voltaram por causa do movimento da independência. Em certo sentido, isso tornou-se a vida deles. Quando o golpe aconteceu em 1966 – meu pai tinha morrido no ano anterior – não tínhamos basicamente nada. Minha mãe não tinha nada. A política era a sua vida e então ela decidiu que a melhor coisa a fazer era partir com os seus quatro filhos. Ela sabia que o que geralmente se segue a esse tipo de golpe é um período de azedume e vingança, em que as pessoas que eram membros do governo derrubado tem de pagar pelo seu envolvimento. Ela suspeitava que isso aconteceria com ela.¹⁸

Trauma não é uma lembrança, mas um evento avassalador que nunca é “experenciado” durante a sua ocorrência, porque a força do “choque” incapacita a consciência do ego. Como sugere Cathy Caruth, a memória do sobrevivente é comprometida pela ação diferida que conduz a psique para além da violência do evento traumático. O sobrevivente de um acidente de carro não pode lembrar o que realmente aconteceu, porque durante o acidente os mecanismos psíquicos de bloqueio, dormência ou imersão hipnótica são mobilizados para fazer o sujeito resistir ao impacto do evento como uma “lesão” fracionada do ego. Por sua vez, porque o evento não foi “gravado” no sistema de armazenamento da memória, ele percorre o inconsciente sem morada fixa – o trauma literalmente toma posse da psique “contra a vontade daquele que a habita”.¹⁹

Conscientes desde o início de que as regras aristotélicas de tragédia, mimese e catarse estavam mal equipadas para lidar com as modernidades traumáticas do século XX, o BAFC examinou a “crise do desconhecimento” em *Mistérios de julho* (1991, *Mysteries of July*), filme que investiga as mortes sob custódia policial para revelar a agonia do luto bloqueado entre os sobreviventes enlutados quando a causa factual da morte é “enterrada” e reprimida como um segredo de estado. *Testamento*, por outro lado, explora o terreno psíquico do sofrimento reprimido.

¹⁷ Ibidem.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ CARUTH, Cathy. *Trauma: Explorations in Memory*. Baltimore, MD: Johns Hopkins University Press, 1995, p. 5.

mido de Abena por meio de um estilo de atuação “esvaziado” que fornece uma alternativa necessária ao realismo, frustrando a possibilidade de superidentificação do espectador com a protagonista. Com o seu comportamento distanciado e uma linguagem corporal relaxada, Abena não é uma personagem muito cativante: de fato, ela não é realmente uma “personagem”, pois a disposição afetiva que Tania Rodgers comunica através de sua ótima performance – cabeça afundando enquanto fala, os braços cruzados nos quadris, as mãos apertadas enquanto caminha em direção à câmera – redistribui sutilmente o potencial de transbordamento de emoções liberado pelo “rio da memória”. Ao canalizar os pensamentos e os sentimentos do espectador para longe da estase narcisista da identificação excessiva, torna-se gradualmente claro que a atuação é apenas mais um elemento formal na montagem combinatória geral. A paisagem despovoada adquire um papel cada vez mais dominante no filme em proporção à “redução” expressiva da personagem de Abena: ao invés de refletir ou absorver suas emoções, a paisagem torna-se um “personagem” tanto quanto o que ela é. Uma sequência entrecortada mostrando um homem andando de canoa no rio Volta, enquanto recita uma parábola Ga, implica que “o rio da memória” é um agente do fluxo narrativo por mérito próprio.

Comentando as suas influências autorais eletivas – Ritwik Ghatak, Robert Bresson, Andrei Tarkovsky e “o cinema brechtiano inglês dos anos 1970” – Akomfrah disse: “era uma concepção de cinema como uma maquinaria de movimento através da qual você poderia explorar questões de ritmo, tempo, cor e assim por diante – questões muito formais... Como método, é muito rigoroso e muito anti-humanista, de certa forma”²⁰. Na verdade, quando Abena relata que as negociações para entrevistar Herzog falharam – nos degraus do castelo de Elmina – *Testamento* revela uma solução formal sem precedentes para a questão de como as realidades “intangíveis” do trauma pós-colonial podem ser trazidas para a representação cinematográfica pela primeira vez – empregando a intertextualidade como um ambiente acolhedor para o rio das memórias.

Quando Abena se senta para conversar com Danso nas cenas de abertura da diegese, a paisagem seca evoca *O Deserto Vermelho* (1967, *Il deserto rosso*), de Antonioni, mesmo que o ar de lassitude em torno do drapeado de sua saia faça dela um duplo da “Melancolia” (1514), de Dürer. É na sequência de Elmina, no entanto, quando vemos Akomfrah dirigindo a equipe de televisão de Abena – em um momento godardiano de auto-reflexividade que lembra o set costeiro de *O Desprezo* (1962, *Le Mépris*) – que *Testamento* revela sua arquitetura de citação intertextual como alternativa ao realismo, e quando também emprega a alegoria como alternativa ao simbolismo. Quando a câmera sobe e desliza acima dos espaços da arquitetura do século XV do castelo, sua aparente falta de peso inscreve um contraponto à gravidade absoluta daquele local “histórico”, construído na era do barroco marítimo português, inicialmente como um entreposto na busca por Preste João (que se acreditava que governasse um reino cristão na África Central), e depois adaptado para o tráfico atlântico de escravos. Baseado em “O vice-rei de Uidá” (1980)²¹, o premiado romance de Bruce Chatwin sobre um comerciante de escravos latino-americano no Daomé, *Cobra Verde* é o objeto de crítica aqui, pois os cortes para o set do filme de Herzog mostram crânios manufaturados dispostos serialmente em uma parede de barro, como que para reciclar mitos primitivistas do “outro” da Europa. Os “falsos testemunhos” implicados por esses simulacros previsíveis produzem um contraste impressionante com o crânio real que inquieta Abena no desfecho do filme, quando, se tomarmos emprestadas as palavras de Walter Benjamin, ela se torna uma mulher que descobriu que “a história, com tudo

20 HARRIS, Thomas Allen. *Searching the Diaspora: An Interview with John Akomfrah*. In: *Afterimage*. Abril, 1993, p. 11.

21 CHATWIN, Bruce. *O vice-rei de Uidá*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

o que desde o início ela tem de extemporâneo, sofrido, malgrado, se exprime num rosto – ou melhor, na cabeça da morte”²².

A diferenciação produzida pelo contraste visual entre os dois tipos de crânio é crucial porque ela faz um corte entre alegoria e símbolo como registros de inscrição distintos. La-can poderia dizer que o crânio que Abena encontra no cemitério não é nem imaginário nem simbólico, mas um pedaço do “real” que mostra os restos materiais do núcleo traumático da subjetividade. Para Benjamin, por outro lado, “enquanto no símbolo a destruição é idealizada e o rosto transfigurado da natureza é revelado fugazmente à luz da redenção, na alegoria o observador é confrontado com as *facies hippocratica* da história como uma paisagem primordial petrificada” – o que descreve com precisão as cenas de abertura de *Testamento*. O crânio que inexplicavelmente olha de volta para Abena ao final do filme “carece de toda liberdade de expressão ‘simbólica’, de toda proporção clássica, de toda a humanidade – *no entanto, isso ... está no coração da maneira alegórica de ver*, da explicação secular e barroca da história como a paixão do mundo; sua importância reside unicamente nos estágios de seu declínio”²³.

Talvez o “vazio” de Abena seja adequado para um fantasma, isto é, uma sobrevivente do trauma pós-colonial que é ao mesmo tempo assombração e assombrada, agente e paciente, cuja subjetividade foi cindida entre a primeira e a terceira pessoa desde o início. Como a narradora em voz *over* (Sally Sagoe) apresenta Abena através de diferentes pronomes – “Há vinte anos atrás comecei a correr... Abena era estudante no Instituto Ideológico Nkrumah” – os fragmentos de sua psique, crucificados por lacunas irreconciliáveis entre passado e presente, são embalados e “mantidos” pela beleza lastimosa²⁴ extraída das composições “Fratres” e “Cantus in Memory of Benjamin Britten”, de Arvo Part, e da “Magnificat”, de Krzysztof Penderecki, que ouvimos na trilha sonora. Imerso nos rios da memória, enquanto noticiários tingidos de amarelo e laranja mostram, “como as marés”, o fluxo e o refluxo das prisões e detenções políticas, os Jamestown Dirge Singers (profissionais de luto, como na Europa shakespeariana) formam uma *chora* semiótica para a declaração arrependida de Abena: “em 1966, eu acreditava que dois corpos poderiam ser um”, que vem acompanhada de uma inexplicável imagem em super-8 de gêmeos siameses.

Retratada em trajes funerários tradicionais na proa de um barco, Abena revela-se como um “fantasma quântico”, nas palavras de Wilson Harris²⁵. Sua jornada atravessa as “transculturalidades vivas” de um reino aquático onde “África” e “Europa” não se opõem (como nos clichês plásticos de Herzog), mas se entrelaçam dentro de um espaço intertextual da alegoria ao qual Christine Buci-Glucksmann se refere como “barroco pós-moderno”²⁶. A interpretação propositalmente dessaturada da paisagem ganesa em *Testamento* alude à *Nostalgia* (1983, Nostalghia), de Tarkovsky, no qual as variações na “temperatura de cor” correspondem às motivações emocionais mais do que à lógica realista, e no qual elementos como o fogo e a água são tão “personagens” quanto os atores. Acima de tudo, onde Tarkovsky explorou o dilema de um tradutor russo exilado na Itália, a trama do *Testamento* também alude à “nostalgia revolucionária” de *O homem de mármore* (1977, Czlowiek z marmuru), de Andrzej Wadja, pois Abena é irmã gêmea em reverso de Agnieszka, a protagonista estudante de cinema e fumante inveterada que descobre o material de arquivo de um herói da propaganda dos anos 1950 e é pressionada a “revisar” a sua história pelo estado comunista.

Embora o estilo frenético do cinema *verité* de Wadja não possa ser mais diferente, a arquitetura intertextual barroca que enriquece a forma elíptica de *Testamento* produz uma

²² BENJAMIN, Walter. *Origem do Drama Barroco Alemão*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

²³ *Ibidem*.

²⁴ N.T: no original, *threnodic*, que refere-se a uma canção, um discurso ou um poema de lamento.

²⁵ MACKAY, Nathaniel. *Quantum Ghosts: An Interview with Wilson Harris*. In: MERCER, Kobena (org.). *Discrepant Abstraction*. Londres e Massachusetts: INIVA/MIT, 2006, p. 206-201.

²⁶ BUCI-GLUKSMANN, Christine. *Baroque Reason: The Aesthetic of Modernity*. Londres: Sage/Theory, Culture & Society, 1994.

compreensão universalista da modernidade traumática, não por uma equivalência frontal com as repressões exercidas sobre a Europa Central pelo imperialismo soviético, mas por tornar tangível o aspecto “indizível” da condição pós-colonial traumatizada da África através de um trabalho entrelaçado de implicação metonímica.

Os *flashbacks* de Abena formam um fio de prata na ligação diegética, eles revelam que “o fantasma é... um fato metapsicológico”, pois “o que assombra não são os mortos, mas as lacunas deixadas dentro de nós pelos segredos dos outros”²⁷. Tingido por um filtro índigo que converte o dia em noite, esse fio revela o sargento como o “pai malvado” de Abena – como uma memória da tela, ele é o fantasma que bloqueia o seu reconhecimento do “pai perdido” que está por detrás da vergonha pública que ela sentiu como delatora. No entanto, quando Abena volta ao crepúsculo ambarizado do cemitério repleto de árvores ao final – tendo contado a Danso sobre o terror provocado por um buraco no chão da sua casa durante a infância –, *Testamento* revela o fio dourado através do qual o filme mostra a sua alma como uma *trauerspiel* pós-colonial, ou uma música de lamento. A imagem de encerramento do crânio codifica retroativamente a sua visita anterior ao cemitério como uma satisfação alucinatória – quando Abena “vê” duas figuras sombrias jogando pedras em um buraco no chão (na única utilização do ponto de vista subjetivo em todo o filme).

Quando John Akomfrah diz: “Meu pai foi enterrado em Gana. Eu não tinha visto seu túmulo, mas gostaria de tê-lo visitado”²⁸, devemos entender que a superfície visível do filme na verdade não contém uma cena em que “ela vai ao cemitério e enterra ao seu pai”²⁹, porque tudo o que realmente vemos é que Abena olha para um crânio enquanto recupera o fôlego no final. Dando-nos o significado diegético que é produzido como resultado da ação diferida (*nachtraglichkiet*) do “trabalho” significativo da montagem, e não de outra forma mostrado ou tornado visível, essas palavras cristalizam o poder de pavor da terna manipulação da implicação metonímica do BAFC. Imersa em memórias fracionadoras do ego que devem ser simultaneamente hipercatexizadas e descatexizadas, apreendidas e liberadas, Abena sobrevive às dificuldades do rio da memória por quase 80 minutos apenas para descobrir que ela deve agora iniciar o seu sofrimento e começar o luto *pela primeiríssima vez*.

Se abreviarmos ligeiramente o *slogan* de *As Canções de Handsworth* – “Não há histórias... apenas os fantasmas de outras histórias”³⁰ – encontramos a chave hermenêutica para a prática de intertextualidade que caracteriza o princípio de montagem do BAFC como um todo. Assim como o “personagem” central de *Quem Precisa de Um Coração* (1993, Who Needs a Heart) – Michael X – está visualmente ausente, e é feito presente apenas pelo seu efeito nos outros, esse trabalho entrelaçado de implicação metonímica move-se para o “irrepresentável”, evocando as formas cíclicas da música de lamento que fornecem um ambiente acolhedor onde as histórias insuportavelmente dolorosas podem ser compartilhadas socialmente pela primeira vez.

27 ABRAHAM, Nicholas; TOROK, Maria. *Notes on the Phantom – A Complement to Freud’s Metapsychology. In: The Shell and the Kernel*. Chicago: University of Chicago Press, 1994, p. 171.

28 HARRIS, Thomas Allen. *Searching the Diaspora: An Interview with John Akomfrah*. In: *Afterimage*. Abril, 1993, p. 11.

29 BANNING, Kass. *Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary – An Interview with John Akomfrah*. *Border/Lines*, n. 29/30, 1993, p. 33.

30 Nota dos editores: a frase completa referida pelo autor é “Não há histórias nos protestos, apenas fantasmas de outras histórias”.

O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica¹

RODRIGO SOMBRA

“Não há histórias dos protestos, apenas fantasmas de outras histórias”. Escutadas em *As Canções de Handsworth* (1986, *Handsworth Songs*), documentário sobre os protestos que à época irrompiam nos bairros de imigrantes de Birmingham, estas palavras poderiam calhar como epígrafe para toda a obra de seu diretor, John Akomfrah. Ganês radicado na Inglaterra desde a infância, Akomfrah tem dedicado filmes, vídeos e instalações a problematizar os usos e desvantagens da história para o sujeito diaspórico. Em suas criações, um fato nunca se dá a ler em suas contingências. Um período sempre convoca a memória de outro; uma imagem sempre conjura fantasmas de outras histórias. Transcorridas três décadas desde o lançamento de *As Canções de Handsworth*, seu primeiro filme, Akomfrah ocupa hoje um lugar paradigmático na cinematografia britânica. Fundador do coletivo Black Audio Film Collective, ele é um dos principais expoentes do novo cinema negro surgido na Grã-Bretanha nos anos 1980. Composto por imigrantes e filhos de imigrantes, o Black Audio ampliaria o repertório de possibilidades expressivas da arte britânica ao fazer da experiência diaspórica um foco de radicalidade a um só tempo estética e política.

Segundo Kobena Mercer, o coletivo dispunha de procedimentos do cinema experimental a fim de “escavar uma contra-memória *creole* da luta negra no Reino Unido, ela mesma sempre reprimida, apagada e tornada invisível na ‘memória popular’ do cinema e da mídia dominantes”.² No caso de Akomfrah, o ímpeto por tecer histórias alternativas ganha forma de um cinema de apropriação. Sua obra é conhecida pelo uso de materiais alheios, por organizar combinações de imagens, sons, palavras, sacados de fontes e períodos distintos, ativando súbitas montagens de passado e presente. É o caso de *As Canções de Handsworth*, em que o cenário de racismo, terror policial e sublevações populares da era Thatcher, captado a quente pela câmera do diretor, reencontra a utopia de imigrantes desembarcados na Inglaterra do pós-guerra inscrita em imagens de arquivo.

Vista em conjunto, a obra de Akomfrah conforma uma espécie de cartografia da diáspora africana traçada a partir da imagem. As rotas nela esboçadas cobrem um arco temporal amplo, perpassam as ruínas do projeto socialista ganês, revisitadas em *Testamento* (1988, *Testament*), a vida de intelectuais como Stuart Hall e Malcolm X, ou o mar como espaço de catástrofe contínuo na alternância de imagens da pesca industrial e evocações do tráfico de escravos da videoinstalação *Vertigo Sea* (2015). O que está na raiz de todos esses trabalhos é o impulso de dispor do passado para incidir sobre o agora. Akomfrah se notabilizou por visitar obstinadamente o arquivo audiovisual do século XX, processo pelo qual se nutre da história não para restaurar aquilo que foi, mas para afilar o olhar sobre seu próprio tempo. Segundo o diretor, essas práticas serviriam para traçar uma “contra-cartografia [...] um mapa pelo qual se pode renavegar o presente”.³

Este ensaio se interessa em investigar os modos pelos quais Akomfrah visita o contemporâneo a partir da história. Sustento a hipótese de que ao fazer seus filmes, Akomfrah atuaria também como um historiador. Ou antes um historiador das imagens empenhado em reanimar memórias da diáspora africana, mediante operações de montagem, entendidas aqui na formulação de Walter Benjamin, a um só tempo princípio estético e forma de conhecimento. Investigo

¹ Este texto é uma versão editada de artigo publicado originalmente na revista *Significação: Revista de Cultura Audiovisual* (USP) 44.47 (2017), p. 33 - 50.

² MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle*. Londres: Routledge, 1994, p.58.

³ Ver AKOMFRAH, John. *A memórias e as morfologias da diferença*. O texto está presente neste catálogo, p. 38.

essa proposição a partir da análise do documentário *As nove musas* (2010, *The nine muses*), filme dedicado à experiência da imigração na Grã-Bretanha do pós-guerra. Aproximo-me, portanto, de reflexões dedicadas a pensar como o cinema – em especial aquele voltado ao arquivo – poderia ser percebido não como mera fonte material ou suporte iconográfico, mas veículo de modelos visuais aptos a interpelar a história.

O uso ostensivo de imagens de arquivo na obra de Akomfrah e suas relações com a história excedem o domínio da representação. À diferença do documentário clássico, na obra do realizador britânico os materiais de arquivo não desempenham uma função meramente ilustrativa. Em Akomfrah, a imagem de arquivo configura-se como dado problemático ao qual o olhar é instado a sondar, investigar, analisar. Será por meio das recombinações outorgadas pela montagem, da ativação de relações antes insuspeitadas entre uma e outra imagem, ou entre imagem e palavra postas em contato, que o arquivo evocará a experiência de comunidades diaspóricas cujas memórias, muitas vezes, jamais chegariam a se materializar em suportes como o filme ou a fotografia.

A fim de matizar a reflexão sobre história, imagem e diáspora aqui esboçada, recorro em particular à obra de Walter Benjamin. Pensar Akomfrah a partir de Benjamin me parece pertinente não apenas por tudo aquilo que suscita a afinidade eletiva reivindicada pelo realizador⁴, mas sobretudo pelo modo fecundo como a questão da imagem atravessa a obra do pensador alemão. Nesse percurso, Benjamin não só deslocou a imagem à condição de objeto primordial da investigação histórica, mas intuiu o próprio trabalho historiográfico como imagem. É notório o impacto do cinema soviético de montagem em seu pensamento. A fotografia também assumiria um papel de relevo e o ensaísta chegaria a descrever seu historiador materialista como fotógrafo ou como revelador fotoquímico apto a tornar manifesto o “índice secreto” oculto nas imagens do passado. Ao perceber como a reprodutibilidade técnica e os novos ritmos tecnológicos da modernidade reconfiguravam as estruturas da experiência subjetiva, Benjamin intuía também a emergência de novas estruturas do conhecimento. A aparição da fotografia e do cinema postulava assim uma virada epistemológica, convocava a pensar não só os novos rumos da arte e da política, mas a “formação dos conceitos em geral”⁵, inclusive aqueles a serviço do historiador. Creio ainda que a própria temporalidade suscitada pelo modelo historiográfico benjaminiano e sua ênfase na memória dos mortos sejam também rentáveis para dimensionar o lugar da história no cinema de Akomfrah.

As nove musas: diáspora e história imagética

As nove musas talvez constitua a principal tentativa de Akomfrah de conceber uma escrita cinematográfica da história. Documentário montado a partir de imagens de arquivo da BBC, é sua elegia aos imigrantes que desembarcaram na Grã-Bretanha à procura de uma vida mais tolerável no pós-guerra. Esforço de captar as aspirações e vicissitudes daquela que viria ser conhecida por “geração Windrush”, em referência ao navio homônimo que em 1948 aportou na Inglaterra repleto de tripulantes caribenhos; cena inaugural das ondas migratórias que viriam a definir a atual composição multiétnica do Reino Unido. Nesse filme, ele se propõe a investigar “como alguém devém imigrante. Como você se move de um lugar de certeza – seu país, sua cidade, seu continente – para esse outro espaço, que realmente não é aqui ou lá.”⁶ Buscar os rastros dessa experiência a partir de registros documentais é confrontar-se com as lacunas do inventário audiovisual britânico. Se imagens de arquivo são índices que conformam certa ideia de herança

⁴ Benjamin é reconhecidamente uma referência para Akomfrah. Para ficar no exemplo mais patente dessa aproximação, o título de um dos filmes do cineasta britânico, *O último anjo da história* (1995, *The Last Angel of History*), faz menção à célebre alegoria do “Angelus Novus”, de Paul Klee, citada pelo crítico alemão no texto “Sobre o conceito de história” (1940).

⁵ CADAIVA, Eduardo. *Words of light: theses on the photography of history*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. XVIII.

⁶ AKOMFRAH, John. *Mídia alternativa, migração, poesia: Entrevista com John Akomfrah*. O texto está presente neste catálogo, p. 62.

⁷ Ver entrevista de Akomfrah na reportagem *John Akomfrah: migration and memory*, de Sukhdev Sandhu, publicada no jornal *The Guardian* em 10 de janeiro de 2012. Disponível em: <https://goo.gl/pLRxRj>. Acesso em novembro de 2017.

cultural, fragmentos que restam do passado e que nos unem a ele no presente, a experiência da diáspora africana no pós-guerra – marcada pelo trânsito, pela separação não raro traumática da terra natal, e por uma recepção muitas vezes hostil no lugar de destino – é definida pela escassez desse tipo de objeto. A maior parte das fontes às quais Akomfrah recorre em *As Nove Musas* foi filmada por cinegrafistas a serviço de cinejornais, reportagens e documentários rodados sobre as comunidades imigrantes entre os anos 1948 e 1970. De acordo com o autor, pouco ali consegue exprimir a vivência íntima daqueles enquadrados pela câmera:

Os imigrantes eram muitas vezes filmados em relação a debates sobre o crime ou problemas sociais, então é assim que eles ficaram fixados na memória oficial. Mas aquela mulher caribenha de pé numa fábrica em 1960 não está pensando em como ela é uma imigrante ou se é um fardo para o Estado britânico; é mais provável que ela esteja pensando sobre o seu amante ou sobre o que ela vai comer naquela noite.⁷

Akomfrah não se compraz no lamento pelas imagens que jamais vieram a ser e decide abraçar aquelas existentes, mesmo naquilo que são incapazes de expressar⁸. Diante dos registros que dão testemunho de como a cultura hegemônica britânica percebia os imigrantes, reconhece as ausências, os silenciamentos, as violências da história, bem como se vê assaltado por vestígios que clamam por serem visados no presente. “Alguém argumentou que as vidas diaspóricas são caracterizadas pela ausência de monumentos [...], mas, de certa forma, o inventário arquivístico é esse monumento”.⁹ Assim, por identificar um uso nos filmes de arquivo, reconhece uma qualidade irreduzível no registro cinematográfico, assume que aquelas imagens não serviriam apenas como ancoragem visual das redes discursivas que a produziram e nas quais vieram a circular. Mais que documento, “toda imagem é uma súplica por um futuro”,¹⁰ afirmou certa vez o realizador. Em Akomfrah, a lida com o arquivo é indissociável da busca por essas latências de porvir, do ímpeto por ativar aquilo que na superfície das imagens se desgarrar do tempo de sua origem e nos interpela no presente.

Essa concepção da imagem como objeto pleno de devires remete à visão da história apreendida por Benjamin. Afinal, também o ensaísta alemão vê o passado como problema incompleto, como campo prenhe de potencialidades irrealizadas. Aos olhos do historiador que Benjamin tem em mente, “a obra do passado não é acabada. Ele não pode considerar nenhuma obra, em nenhuma parte, como cabendo para uma época enquanto disponível sem mais”.¹¹ Portanto, não seria possível restringir o sentido de um documento histórico ao momento que lhe foi dado a existir. Diante de uma fotografia, por exemplo, nos confrontamos com a atualidade inscrita na imagem, mas também com o que escapa à intenção do fotógrafo, aquilo que extrapola a percepção de seus contemporâneos, o impensado. Na perspectiva benjaminiana, toda imagem deve ser lida como *processo*, uma bifurcação sempre a oscilar entre um valor documental e uma potência de transfiguração.

Benjamin interpretava esse perpétuo vir-a-ser dos objetos históricos à luz dos dispositivos da modernidade industrial, como em sua alegoria do historiador como revelador fotoquímico: “Só o futuro dispõe de reveladores suficientemente potentes para que a imagem captada se torne visível com todos os seus detalhes.”¹² De modo mais incisivo, essa dimensão de futuridade estaria no cerne de sua formulação da imagem técnica, havendo na reprodução fotográfica do mundo sempre um resto, um excesso cuja existência assume o caráter de uma espera. Para Benjamin, o historiador deve atentar à fotografia, pois nela o real invariavelmente chamusca a imagem com “uma pequena centelha do acaso [...] lugar imperceptível em que o

⁸ Não tive acesso aos filmes reempregados por Akomfrah em *As Nove Musas*. No entanto, artigos voltados ao filme, como os trabalhos assinados por Kass Branning, Stéphane Symons e Matthias De Goof, todos incluídos no dossiê dedicado ao diretor pela revista *Black Camera* (2015), ou a tese de doutorado de Maria Jose Peschard, intitulada “The screen as a hospitable border” (2014) chancelam a visão do realizador a respeito da natureza dos materiais de arquivo aos quais recorreu.

⁹ AKOMFRAH, John. *Mídia alternativa, migração, poesia: Entrevista com John Akomfrah*. O texto está presente neste catálogo, p. 61.

¹⁰ Ver entrevista de Akomfrah em vídeo publicado no site do Bildmuseet. Disponível em: <https://goo.gl/zuDUVU>. Acesso em novembro de 2017.

¹¹ BENJAMIN, Walter; TAR-NOWSKI, Knut. *Eduard Fuchs: collector and historian*. In: *New German Critique*, Durham, n. 5, p. 27-58, spring 1975, p.43.

futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo.¹³”

O reconhecimento dessa “pequena centelha do acaso” seria determinante para as apropriações do arquivo em Akomfrah. Isso é patente na atenção dedicada ao detalhe aparentemente marginal inscrito nos materiais utilizados em *As nove musas*. A fim de acentuar as múltiplas latitudes da imagem, um dos procedimentos recorrentes no filme é o uso da câmera lenta. A desaceleração é aplicada, por exemplo, a planos filmados no interior de fábricas, quando assistimos a uma sucessão de operárias em ação. Uma vez inseridos em outra temporalidade, o que importa já não é mais o registro do dia a dia na fábrica, mas o detalhe periférico: o olhar das mulheres, cada um deles alheio à câmera que os captura em enquadramentos cerrados. Refreada a velocidade do tempo e tornada a ação rarefeita, Akomfrah engaja o espectador em novos modos de ver. Passa-se, portanto, da visão do gesto ordinário da mulher entre máquinas à sugestão de uma pergunta sobre a sua vida interior. Isso nos é suscitado, em parte, pelo modo como a montagem situa a direção dos olhares. Akomfrah joga com a convenção do campo/contracampo ao intercalar a série de close-ups das operárias em perfil com a imagem de outra mulher negra na praia, voltada na direção oposta, a ensaiar repetidas saudações ao mar. Recorre a esse procedimento não para reafirmá-lo convencionalmente ou para exibir seu artificialismo. Antes, o corte realça a descontinuidade intrínseca à montagem em outro nível, abre-se a uma interrogação sobre o anseio diaspórico de retornar ao lugar de origem evocado pelo uso intempestivo do Zaratustra de Nietzsche que acompanha as imagens em voz *over*: “Ó, soledade! Pátria minha! Vivi muito tempo selvagem em selvagens países estranhos para não regressar a ti sem lágrimas!”¹⁴

As nove musas está dividido em nove capítulos, cada um deles dedicado a uma das musas filhas de Zeus e Mnemosyne, a deusa grega da memória. Se é possível atribuir ao filme uma ossatura narrativa, esta seria inspirada sobretudo na *Odisseia*, texto que, ao lado de obras de Nietzsche, Joyce, Emily Dickinson, Milton, Beckett, Shakespeare, empresta as citações a que Akomfrah recorre em voz *over* para ativar as latências contidas nas imagens de arquivo. Todavia, o jogo narrativo não descreve com precisão a montagem composta pelo realizador. À exceção dos entretítulos que anunciam cada novo capítulo, *As nove musas* transcorre livre de qualquer moldura explicativa. Não há menção à data dos acontecimentos registrados nas imagens, nem são identificados o título ou o diretor dos filmes dos quais cada uma delas provém; tampouco são creditadas as referências literárias ou nomeados os três entrevistados cujo depoimento escutamos em cena. Emblema das migrações em questão, a palavra “Windrush” está de todo ausente. Assim, ao encadeamento narrativo sobressaem a pulsação, os valores plásticos e rítmicos, as consistências e variações da montagem. Mais que narrar, Akomfrah convoca o espectador a seguir motivos visuais e literários justapostos sucessivamente, alternando múltiplas chaves de leitura sobre o fenômeno da diáspora africana no Reino Unido.

Um dos motivos mais persistentes é o confronto entre figura humana e paisagem. Intercaladas aos materiais de arquivo, vemos ressurgir seguidas vezes a imagem de um sujeito encapuzado contra uma paisagem enevoada. O contraste entre figura e fundo é realçado pelo amarelo berrante do casaco e o cenário monocromático da cadeia de montanhas ao longe. Diante dessa figura solitária rodeada pela neve, a presença insistente do mar. Filmadas por Akomfrah no Alaska, essas imagens são descritas pelo diretor como uma alegoria à experiência diaspórica, ao embate do imigrante com o frio do clima temperado e à aparição do colorido de seus trajes nativos na cinza

¹² BENJAMIN, W. *Gesammelte Schriften*. 7 vols. 2. Frankfurt am Main: Suhrkamp verlag, 1972, p. 238.

¹³ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 100.

¹⁴ NIETZSCHE, F. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Saraiva, 2008, p.342.

Grã-Bretanha, cujo racionamento de tintura no pós-guerra furtava aos locais o privilégio da cor.¹⁵ Essa visão de uma paisagem hostil reverbera ainda nas imagens de arquivo de nevascas, enchentes, incêndios; também em espaços urbanos, nos edifícios arruinados, acidentes automobilísticos, nas inscrições racistas que recobrem os muros (“Você já arrastou uma corrente?”; “Mantenha o Reino Unido branco”). A animosidade reiterada nessas figuras do espaço nos endereça às tensões que se seguiriam ao desembarque do Windrush ao final dos anos 1940.

Entre muitos imigrantes, a mudança de país se revelaria problemática pela própria natureza de suas expectativas. Grande parte dos homens e mulheres recrutados para suprir a escassez de mão de obra no Reino Unido do pós-guerra fora educada ainda no sistema colonial. Embora antilhanos, foram ensinados a reverenciar a Grã-Bretanha como sua pátria. Deakin et al. relatam que os membros da geração Windrush “levavam a sua britanidade a sério, e muitos deles não se consideravam forasteiros, mas tipos ingleses. Tudo aquilo ensinado na escola encorajava essa crença”.¹⁶ Decerto, o encontro com a realidade não poderia resultar mais contraditório. Em geral, os britânicos eram indiferentes ao vínculo histórico que os unia aos habitantes das antigas colônias e, embora leis segregacionistas não vigorassem na região, medidas discriminatórias eram corriqueiras. Peter Fryer descreve o pós-guerra no Reino Unido como um “período laissez-faire” em relação às práticas racistas¹⁷. À época, não só os postos de trabalho oferecidos aos imigrantes eram os mais baixos, como seus salários eram menores quando comparados aos de colegas brancos empregados na mesma função. Em diversas cidades inglesas, sindicatos chegariam a instituir um limite de profissionais negros a serem admitidos e a cisão racial manifestada na organização do trabalho se estendia a diversos outros aspectos da vida social. Em meados da década de 1950, um terço dos cidadãos britânicos brancos objetava o casamento interracial e julgava por bem jamais convidar um negro para suas casas.¹⁸ O racismo ganhava forma sob um vasto espectro de ações, desde insultos verbais a linchamentos. De acordo com Fryer, “estimulados pela propaganda fascista que clamava pela expulsão dos negros da Grã-Bretanha, ataques racistas eram lugar-comum no cotidiano dos negros que viviam em Londres por volta de 1958”.¹⁹ Naquele mesmo ano, milhares de ingleses tomariam as ruas unidos em marchas pró-deportação.

Com efeito, a chegada de antilhanos, africanos e nativos do subcontinente asiático encetaria uma crise na autoimagem dos britânicos como população homogênea e etnicamente unificada. Como consequência, uma série de medidas legais adotadas à época terminaria por restringir a chegada de novos imigrantes e por rebaixar a cidadania daqueles já estabelecidos no país. A partir da década de 1960, nativos da Commonwealth emigrados à Grã-Bretanha poderiam ser deportados sob a vaga alegação de “interesse público”. Conjugado a isso, crescia a incidência de abusos policiais cometidos contra imigrantes e o discurso racista não tardaria a ser convertido em plataforma política. “Se você quer um vizinho preto, vote no Partido Trabalhista”, dizia o slogan de campanha do candidato conservador nas eleições de Smecwick, em 1964. Quatro anos depois, o senador Enoch Powell, artífice das campanhas pró-deportação, daria em Birmingham o histórico discurso “Rivers of Blood”. Citada em *As nove musas*, a fala de Powell é carregada de imagens xenófobas – trabalhadores estrangeiros incompetentes, escolas e maternidades tornadas inacessíveis por transbordarem filhos de imigrantes – que ajudariam a galvanizar a presença do outro étnico como signo de um desastre iminente. Por outro lado, a resistência das comunidades de imigrantes ganharia múltiplas frentes. Greves, organi-

¹⁵ AKOMFRAH, John. *A memórias e as morfologias da diferença*. O texto está presente neste catálogo, p. 30.

¹⁶ DEAKIN, N. et al. *Citizenship and British society*. Londres: Panther Books, 1970, p.283.

¹⁷ FRYER, P. *Black people in the British Empire*. Londres: Pluto Press, 1988.

¹⁸ Ver RICHMOND, A. *The colour problem*. Londres: Penguin Books, 1961, p. 240-246.

¹⁹ FRYER, P. *Black people in the British Empire*. Londres: Pluto Press, 1988, p. 379.

zações de bairro e a aparição de uma imprensa alternativa negra multiplicaria os fronts de autodefesa e gerariam laços de solidariedade com militantes e sindicatos locais. Nesse contexto, células políticas vinculadas ao ideário Black Power, como a comunidade liderada por Michael de Freitas em Londres e cuja história é revisitada por Akomfrah no filme *Quem precisa de um coração* (1991, *Who Needs a Heart*), logo se fixariam no imaginário contracultural britânico.

As *nove musas* incide sobre a história da geração Windrush não para dar visibilidade aos saberes dos imigrantes por meio do testemunho inscrito nos filmes de arquivo. Akomfrah não recua à imigração do pós-guerra para restaurar uma voz, senão para *construí-la*. Em *As nove musas*, as imagens de arquivo flutuam de par com palavras não creditadas que exprimem vicariamente as derivas da experiência diaspórica. Serão Joyce ou T. S. Eliot quem verbalizarão aquilo que as imagens do passado são incapazes de dizer. Essa montagem no qual aquilo que se ouve dificilmente coincide com o que se vê parece calhar ao entendimento da diáspora africana nutrido pelo realizador. Em diversos ensaios e entrevistas, ele ressalta como o fardo psicológico da imigração tende a resistir a formas discursivas estáveis. Exprime o embate por tornar legíveis os padecimentos do imigrante na Grã-Bretanha do pós-guerra. O esforço empreendido pelo sujeito em narrar suas vivências, em elaborar a situação de precariedade econômica, social, cultural, o estranhamento diante de si e do mundo novo que veio a habitar. Essa fissura aberta entre experiência e discurso é suscitada pelas recorrentes citações a Beckett em *As nove musas*. A presença de motivos beckettianos enfatiza a insuficiência da palavra e revela o “devir imigrante” mencionado por Akomfrah como dor pungente e refratária à linguagem. Às imagens de arquivo de imigrantes trabalhando numa lavanderia ou na cozinha, o cineasta justapõe trechos da abertura de *O inominável*:

Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. [...] que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas [...] Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total [...] O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca.²⁰

Insinua-se assim aquilo que não se pode traduzir, a vivência intransitiva que exige ser contada. Além disso, não haveria no agenciamento desse sujeito beckettiano que balbucia diante da experiência traumática, do “desespero total”, uma correlação possível – suscitada pela superposição da palavra sobre os corpos negros que o olho da câmera parecia querer buscar sempre nas fábricas ou na cozinha – com aquilo que Du Bois um dia descreveu no contexto diaspórico afroamericano como “dupla consciência”? Isto é, a subjetividade cindida do exilado numa terra que não é sua, a “sensação de sempre *olhar* para o seu eu através dos *olhos* dos outros, de medir a sua alma com a trena de um mundo que o *observa* com divertido desprezo e piedade”.²¹ Há ainda na alusão a Beckett uma confissão de outra ordem. O paradoxo sugerido pelo imperativo de narrar diante da ausência de palavras, ou da falta de um “eu” suficientemente estável à enunciação, remete à própria figura do autor. Ao apossar-se de *O inominável*, Akomfrah também se pergunta como poderia ser possível narrar a partir das imagens de arquivo, através “dos olhos dos outros”, as memórias da geração Windrush. Afinal, que lugar deve ocupar o realizador às voltas com o arquivo? O diretor

20 BECKETT, S. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p.29.

21 DU BOIS, W. E. B. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 39.

britânico parece responder com modéstia, como se mobilizado pelo ímpeto de desaparecer, de submergir nos materiais apropriados. Se naturalmente é ele quem escolhe e organiza os fragmentos de seus filmes, em *As Nove Musas*, obra em que abundam palavras, não há uma linha sequer de sua autoria. Tampouco se ouvirá sua voz. *As nove musas* aspira assim a uma tarefa historiográfica à maneira da “arte de citar sem aspas” exortada por Benjamin. Aquilo que ele viria a definir, a partir da montagem, como seu método de trabalho: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.²²

O recurso a fontes literárias do cânone ocidental nos leva a pensar quais relações aqueles imigrantes podem ter estabelecido com os textos a eles associados em *As nove musas*. Seria legítimo usá-los para falar de suas vidas? O escritor americano James Baldwin, a quem Akomfrah dedica o filme *Testamento* (1988), toca nessa questão em sua crítica à suposta cumplicidade dos artefatos culturais com o histórico de opressão racial no Ocidente. Baldwin era cético quanto aos modos pelos quais o sujeito diaspórico negro poderia herdar a tradição ocidental. Ou ao menos duvidava que fazê-lo não seria moralmente ultrajante. Para ele, “não haveria motivo para curvar-se a Shakespeare ou a Descartes, ou às catedrais de Westminster Abbey ou Chartres. Uma vez que esses monumentos se infiltram em sua atenção [a do negro], não se tem qualquer acesso honroso a eles”²³. Inversamente, Akomfrah sustenta um vínculo irremediável. Filho de mãe emigrada na Inglaterra, o realizador foi educado em um sistema de ensino no qual Milton e Shakespeare eram curriculares. Para ele, os autores lidos na escola são parte de sua “iniciação à britanidade” e a familiaridade com esses textos “era comum entre várias crianças britânicas negras da minha geração [...] Não sinto como se essas fossem fontes menos legítimas para falar do que era essencialmente uma experiência britânica negra”²⁴. Assim, ao restituir os textos canônicos à geração Windrush, Akomfrah encena a própria demanda por inclusão do negro na cultura britânica.

Entre os motivos visuais que perpassam *As nove musas*, talvez nenhum seja tão pungente como a sucessão de registros nos quais o imigrante olha diretamente para a câmera. Distribuídas esparsamente pelo filme, essas imagens de arquivo captam o instante em que o sujeito diaspórico, de súbito, toma consciência de que é filmado. Momento em que aquele tornado objeto da câmera também se permite a fitá-la. No início do filme, os imigrantes são arredios e seus olhares quase sempre furtivos. De cedo, vê-se três meninas se esconderem ao notar a presença do cinegrafista; Elas fogem da câmera e logo correrão até desaparecer do quadro. Mais adiante, um homem num cassino ergue o olhar e encara calmamente a objetiva. Noutro momento, um adulto cutuca a criança ao seu lado para que atente à filmagem. O menino gira o rosto e olha em direção à lente. Ambos sorriem. Sucedem-se várias outras imagens do tipo; elas povoam o filme, ofertam vislumbres valiosos dessa troca de olhares. Na última, aquela que talvez seja a imagem-síntese de *As nove musas*, o plano é saturado por crianças brancas, negras, asiáticas. Sorrindo, elas empurram-se umas contra as outras, disputando a visibilidade no interior do quadro. Entregues à brincadeira, também os filhos de indianos e antilhanos exigem ser vistos, querem participar do jogo instituído pela câmera. Ao captar o encontro entre o olhar do imigrante e o olhar da câmera a serviço do estado, essas imagens sugerem, em chave metonímica, as demandas políticas da geração Windrush. Diante da história, a reciprocidade do olhar remete, por oposição, à não reciprocidade encontrada pelo sujeito diaspórico. Evoca o desengano dos emigrados à Grã-Bretanha. Mas, afinal, que ordem de verdade se pode apreender no intervalo entre olhares que clamam por serem vistos e aquelas outras imagens que insistem em retornar em *As nove musas*, as vistas dos espaços hostis, as nevascas, as enchentes, os insultos racistas rabiscados nos muros? Creio que uma passagem do

22 BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p.502.

23 BALDWIN, James. *Take me to the water*. In: *James Baldwin: collected essays*, p.381.

24 Ver *The latest obsession: an interview with Nine Muses director John Akomfrah*, entrevista publicada no Chicago Reader em 13 de novembro de 2012. Disponível em: <https://goo.gl/1aABkP>. Acesso em novembro de 2017.

estudo de Laura Marks sobre o cinema diaspórico contemporâneo, no qual a obra de Akomfrah é analisada, ajude a iluminar esses tensionamentos provocados pela montagem. Segundo a autora, esse cinema não estaria tão preocupado “em encontrar a verdade de um acontecimento histórico quanto em fazer a história revelar aquilo que ela não foi capaz de dizer”²⁵. No caso de *As nove musas*, o que o filme suscita a partir dos materiais de arquivo, e que a história original contada por eles não estaria apta a exprimir, talvez seja justamente aquilo que jamais veio a ser: as aspirações frustradas e os sonhos irrealizados da geração Windrush. Como atesta o recurso às citações literárias, os filmes apropriados não bastam por si próprios. Em Akomfrah, as imagens existentes parecem convocar imagens que faltam. É como se o arquivo, mais que testemunho, fosse margem necessária para entrever uma história impossível. Ou, ao modo benjaminiano, uma história do que *poderia ter sido*, conjugada no futuro do pretérito²⁶. Assim, aqueles olhares que fitam a câmera nos permitem vislumbrar a frágil utopia dos imigrantes do pós-guerra. Remetem a um anseio por integração que dificilmente viria a ser experimentado em vida.

Akomfrah afirma que *As nove musas* foi concebido como uma libação aos mortos. Percebe seu trabalho com o arquivo como análogo à tradição religiosa dos africanos acostumados a derramar água no solo como chamamento aos espíritos para que venham bebê-la. “É uma forma de invocar os mortos e de indicar que você tem as portas abertas à existência deles, de que eles podem vir sempre que quiserem”²⁷. Inscreve assim uma demanda espectral na paisagem da Grã-Bretanha. Vale-se da história para reanimar as perguntas suspensas aninhadas nas imagens de arquivo. Essa posição remete ao cerne político das teses benjaminianas sobre a história. Em Benjamin, para que haja justiça, é incontornável atinar para o sofrimento dos mortos. “O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”²⁸. A memória do sofrimento dos mortos deve perdurar, pois haveria um “encontro secreto” entre o desejo de felicidade irrealizado dos que partiram e o destino da felicidade dos vivos²⁹. Em *As nove musas*, o ímpeto de acudir aos mortos talvez seja hoje mais premente do que no momento de sua realização. Sete anos após o lançamento do filme, o recuo à origem das migrações massivas às metrópoles europeias ganha outra densidade. O impasse dos refugiados na Europa atualiza tragicamente os dilemas da geração Windrush. A ascensão do discurso ultranacionalista e da hostilidade xenófoba que culminaria no Brexit demonstra ainda a persistência da intolerância étnica do pós-guerra. Põe a descoberto a fragilidade da promessa multicultural britânica. Vista desse ângulo, o que nos lega o trabalho de Akomfrah? Se Benjamin está certo em pensar que o passado é incompleto, e se as imagens são dotadas de uma história ulterior, qual destino *As nove musas* atribui aos materiais de arquivo? Akomfrah não se vale das imagens do passado para engendrar, por meio do cinema, uma resolução imaginária dos antagonismos sociais do Reino Unido. Suas operações de montagem não redimem a história. Quiçá, o realizador encontre ao menos um lugar mais hospitaleiro para aquelas imagens em seu filme. Atualiza, assim, a pergunta evocada por cada uma delas. Como no olhar infantil do imigrante que busca a cumplicidade da câmera, momento em que se explicita, no tempo do agora, um anseio por hospitalidade ainda pendente. Em *As nove musas*, a imagem do encapuzado na neve é determinante para entender a trama temporal urdida por Akomfrah. Embora imóvel, aquela figura contra a paisagem monocromática não suscita torpor. Olhos pregados no mar, espaço originário da diáspora africana, ela atualiza uma espera. À sombra do arquivo, reitera a expectativa de outro porvir.

²⁵ MARKS, Laura. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000, p. 29.

²⁶ Ver LISSO-VSKY, Mauricio. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014, p.33.

²⁷ Ver AKOM-FRAH, John. *A memórias e as morfologias da diferença*. O texto está presente neste catálogo, p. 38.

²⁸ BENJAMIN, W. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p.244.

²⁹ *Ibid*, p. 239.

A promessa utópica: a poética do arquivo de John Akomfrah¹

DARA WALDRON

O arquivo, especialmente o arquivo da imagem em movimento, vem até nós com um conjunto de possibilidades de faces de Jano. Ele diz: “eu existi em determinado momento e é possível que tivesse existido diferentemente”. Mas, para encontrar isso, você precisa de algo mais, que não está no arquivo, e é a filosofia da montagem. A montagem permite a possibilidade do reengajamento, do retorno à imagem com um propósito renovado, uma ambição diferente.

John Akomfrah

*Você e eu, o que isso significa?
Sempre, o que isso significa?
Para sempre, o que isso significa?
Significa que vamos dar um jeito,
Vou dominar sua linguagem,
E, enquanto isso,
Criarei a minha,
Eu mesmo.*

Tricky – Christiansands

Um dos principais pontos enfatizados na palestra concedida pelo cineasta britânico John Akomfrah na conferência anual de documentários “Visible Evidence”, em agosto de 2015 em Toronto, foi a promessa utópica da imagem, com particular ênfase dada à imagem de arquivo. Akomfrah falou sobre a promessa do arquivo do cinema e sobre a relação utópica entre o cinema, o arquivo e o futuro. Como era esperado, ele sustentou seu ponto referindo-se a filmes de arquivo. Inesperada, todavia, foi a referência explícita feita à vastamente reconhecida obra-prima de Claude Lanzmann, *Shoah* (1985), um filme que reencena momentos de imenso trauma para vítimas do Holocausto. Akomfrah enfatizou o poder de *Shoah* em sua capacidade de afetar. Embora o cineasta também tenha usado outros exemplos em sua fala naquela tarde, esta referência foi, não obstante, algo surpreendente para boa parte do público, uma vez que o trabalho de Akomfrah tem sido mais celebrado por sua habitual reelaboração do arquivo na montagem (que também se baseia em múltiplas formas do cinema), uma prática que é marcada por uma inovadora combinação de som e narração. Akomfrah, para muitos, é um cineasta que opera nas margens do espectro do documentário, e raramente, ou mesmo nunca, usa processos de reencenação em seus filmes.

Como parte do público, me senti algo exaltado durante a palestra em que Akomfrah usou este filme para ilustrar seu ponto. A obra parte da premissa de que não há arquivo do Holocausto no qual se basear: isto é, de que não há imagens documentais daquela época a partir

¹ Publicado originalmente em WALDRON, Dara. *The Utopian Promise: John Akomfrah's Poetics of the Archive*. In.: *Imaginaries of the Future 01: Bodies & Media*. Open Library of Humanities, 3(1): 4, 2017, p. 1 – 23. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: André Duchiede.

das quais cineastas do presente possam retrabalhar como bem desejarem. No nível da forma, os filmes de Akomfrah guardam pouca semelhança com *Shoah*. E, ainda assim, refletindo sobre as colocações de Akomfrah naquela tarde, as afinidades logo começaram a surgir. Sob a direção de Lanzmann, são os sobreviventes que assumem a forma de um arquivo, enquanto o processo de reencenação do trauma para a câmera tem semelhanças com o engajamento formal com a imagem de arquivo sobre o qual Akomfrah falou. Para Lanzmann, os sobreviventes são o material de arquivo, e o próprio filme constitui o arquivo. Deixando um pouco de lado esta relação, todos nós também contemos um arquivo virtual, que cabe ao poeta atualizar. Somente ao fazer isso, o “atual” pode se transformar no real de modo correspondente. Ou, posto de outra forma, somente quando as propriedades virtuais do arquivo são definidas na montagem que o atual pode ser transformado em uma entidade política. Minha resposta à afirmação de Akomfrah, no contexto de todos os exemplos que ele usou, baseou-se, portanto, na convicção de que o dever do artista é viabilizar a promessa do virtual e torná-la atual, esteja esta promessa contida na memória de fato ou na memória contida em imagens.

Ainda assim, mesmo com a natureza do utópico sendo tão amplamente teorizada (enquanto conceito), a observação de Akomfrah permaneceu algo geral, instigando meu interesse no contexto especificamente cinematográfico do utópico como algo válido para o futuro e para o passado (ao mesmo tempo). Este artigo, deste modo, oferece um modo de entender essa afirmação no contexto do cinema experimental. Exploro-a como uma afirmação teórica, primeiro. Em seguida, naquele que será o segundo objetivo do artigo, abordo a relação prática entre o arquivo e a promessa a partir da perspectiva de dois filmes, que Akomfrah dirigiu (como parte de iniciativas colaborativas) e que delimitam sua carreira de cineasta: *As Canções de Handsworth* (1986, Handsworth Songs) e *O Projeto Stuart Hall* (2013, The Stuart Hall Project). *As Canções de Handsworth* assume a forma de um “relato” experimental de revoltas que aconteceram no distrito de Handsworth, em Birmingham, a cidade considerada como a casa dos Estudos Culturais Britânicos e um dos centros urbanos mais culturalmente diversos da Grã-Bretanha. Dirigido por Akomfrah para o Black Audio Film Collective, do qual foi um dos membros fundadores, o filme desenvolve uma abordagem de montagem com o objetivo de explorar o impacto das revoltas e o sistema de como elas se desenrolaram. *O Projeto Stuart Hall*, por sua vez, para o qual me volto na seção final, foi feito quase trinta anos depois. A obra baseia-se quase completamente em material de arquivo da BBC para fazer um relato experimental (não dessemelhante a *As Canções de Handsworth*) cujo tema é o intelectual britânico Stuart Hall, o fundador dos Estudos Culturais Britânicos, e um dos primeiros apresentadores de televisão britânicos negros.

Na análise a seguir, o “arquivo” – assumido em seu contexto vernáculo – é convencionalmente compreendido como constituindo um recurso histórico com o propósito de salvaguardar o tempo enquanto “passado”, e servindo cinematograficamente como um registro oficial do passado. “O arquivo”, observa Michael Zryd:

É uma instituição oficial que separa o registro histórico dos *outtakes* [partes descartadas]; muito do material usado em filmes de *found footage* experimentais não está arquivada, mas provém de coleções privadas, bancos de imagens de agências comerciais, lojas que vendem material velho, latas de lixo, ou então literalmente foi encontrado nas ruas.²

2 ZRYD, Michael. *Found Footage Film as Discursive Metahistory: Craig Baldwin's Tribulation 99*. In: *The Moving Image*, 3(2). Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 40 – 61. 3 DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 12.

4 *Ibid.*, p. 50.

5 FISHER, Jean. *Living Memory... Archive and Testimony in the Films of the Black Audio Film Collective*. In: OSHUN, KODWO. & SAGAR, Anjalika. (orgs.) *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*, p. 16 – 43. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. p. 25.

O arquivo, à luz da análise de Zryd, é um registro; uma espécie de memória protética das massas. Neste sentido, o arquivo de uma nação é uma coleção de registros que é particular à historicidade de um estado-nação. Escritos filosóficos mais recentes focaram-se no arquivo como um conceito que tem uma genealogia particular, e que é útil para se relacionar com a psicologia e com os processos da memória. “O conceito de arquivo”, escreve Jacques Derrida em *Mal de arquivo: uma impressão freudiana* (um texto destinado a considerar o poder investido em formas arquivísticas da memória material), “abriga em si mesmo esta memória do nome *arkhê*. Mas também se conserva no abrigo desta memória que ele abriga: é o mesmo que dizer que a esquece”³. Derrida destrama a genealogia da palavra *arkhê* (e *archaeion*), indo à sua tradução original do grego como origem e lei, quando se considera a lei como o poder que confere uma interpretação oficial do arquivo. É necessário uma espécie de salto investir o arquivo com credenciais utópicas definitivas a partir disso, mas Derrida diz que o arquivo tem “uma promessa e uma responsabilidade para o amanhã”⁴. Contudo, referindo-se a Derrida e à influência de seus escritos para o Black Audio Film Collective, segundo Jean Fisher:

É a cultura hegemônica – o arquivo e a mídia – que reúnem o arquivo histórico, que guardam ou liberam seu conteúdo e autorizam seus discursos interpretativos. Estas instituições estão sujeitas à manipulação ideológica: como o BAFC sugere em *Mistérios de Julho* (*Mysteries of July*, 1991), a vida das pessoas está sujeita a uma “contínua reconstrução política”, que oblitera a experiência transmissível. Quando o artista diaspórico desarticula este arquivo, seu ato é, então, subversivo, uma vez que ele usurpa o poder da autoridade para controlar o significado⁵.

Fisher explora a “desarticulação” subversiva do significado em práticas criativas, como aquelas realizadas pelo Black Audio Film Collective. Seu ensaio assume a visão derridiana do arquivo, uma que é de esquecimento, assim como de rememoração, como sendo formativa para a abordagem do Coletivo. O utópico, que indiretamente aparece nesta versão, e também na abordagem de Derrida do arquivo, é direcionado para a ideia de reconstrução, uma ideia levada ainda mais longe no contexto dos escritos de Ernst Bloch sobre o tempo e a utopia. Os escritos de Bloch são permeados por certa esperança utópica. Apesar de ser raramente discutido no contexto de mídias baseados no tempo, sua obra é profícua para se pensar a potencialidade utópica de um processo baseado no tempo como a montagem.

O *Princípio da Esperança* de Bloch é, portanto, um recurso útil para se expandir a afirmação de Akomfrah, particularmente a partir da perspectiva significativa do tempo⁶. “As divisões rígidas entre futuro e passado desabam por si mesmas”, argumenta Bloch no texto. “O futuro que ainda não veio a ser torna-se visível no passado; o passado vingado, herdado, mediado e plenificado torna-se visível no futuro”⁷.

Bloch sente que é importante que, independentemente da forma que o futuro assuma, ele tem o potencial imanente para “não vir a ser”, para “destornar-se”. Embora pensando o tempo como um contínuo de etapas (cada uma das quais herdando a outra), acredita-se que o utópico “ainda não” seja a potencialidade imanente à forma que o tempo assume. Uma imagem, ou uma série de imagens, é uma das formas possíveis às quais ele se refere. Em resposta, podemos concluir que uma imagem do passado “deixa de vir a ser”, isto é, “destorna-se” o que é, quando é combinada com outras imagens (e novos sons) criativamente no tempo. Bloch é relutante

6 Embora eu não discuta o filme longamente neste artigo, *O Último Anjo da História* (*The Last Angel of History*, 1995) é possivelmente mais apropriado para leituras como essa, ao menos em um nível superficial, especialmente da perspectiva de uma “digitopia” ou da possibilidade inerentemente utópica presente nos traços digitais de formas revolucionárias do passado. Sobre uma geração de artistas britânicos nascidos por volta de 1968, Akomfrah diz que “há um sentido no qual o regime fundador, o regime narrativo que superdeterminava tudo que fazíamos, vinha até nós como um conjunto de simulacros digitais; como traços de momentos fixados para sempre como referências virtuais, mas sempre deferidos e sempre já lá como um sinal, um ruído, um tipo de possibilidade utópica. E se você olhar para a maioria dos filmes que fizemos, tanto no Black Audio ou no Smoking Dogs, você consegue perceber que estão marcados por este sentido do utópico como um referencial digital”. O texto de Akomfrah, *Digitopia e os espectros da diáspora*, está incluído neste catálogo, página 21.

7 BLOCH, Ernst. *O princípio da esperança*. Rio de Janeiro: Contraponto. Vol. 1, 2005, p. 19.

a especificar formas de arte em seus escritos, mas, para Susan McManus, “a compreensão do tempo de Bloch como uma possibilidade reconfigura o próprio mundo” a partir de meios criativos. Ela sugere ademais que:

(E) não é suficiente mudar como pensamos sobre o mundo: também precisamos mudar tudo sobre o modo como pensamos (...) O conhecimento do mundo não pode mais ser falaciosamente concebido a partir de várias epistemologias do “dado”, e se torna, no lugar disso, uma epistemologia criativa do possível⁸.

Para McManus, a abordagem de Bloch se fundamenta em compreender o dado e o possível, particularmente em relação à formulação de uma epistemologia. Isto é particularmente relevante na tentativa do Black Audio Film Collective de abordar os meios de representação dados, somando-se às formas possíveis que a representação pode assumir. Tomando as imagens em sua capacidade para vir a ser de modo diferente, o coletivo está na verdade explorando a relação entre a imagem e sua “reconstrução” na montagem como pertencente ao tempo. O utópico é o “ainda não” que surge de um engajamento imaginativo com uma epistemologia já existente. Quando investido criativamente, o arquivo não vem a significar um tempo particular do passado, mas uma ruptura que é imanente ao utópico. McManus observa que:

Os espaços utópicos de ruptura dentro do presente e do dado – isto é, a alteridade e a crítica – geram prefigurações e estimulam a transformação do dado, sem, contudo, fechar os espaços de alteridade e de crítica. Estes quatro elementos⁹, portanto, podem ser vistos como dois momentos utópicos: o disruptivo e o institucional. Ambos são política e epistemologicamente necessários e dialeticamente relacionados. O segundo momento, de institucionalização, precisa ele próprio sempre estar sujeito ao momento imaginativo e disruptivo¹⁰.

O utópico, neste sentido, é disruptivo. Sua eficácia criativa e (de fato) ficcional baseia-se em um excesso imanente ao próprio tempo. A tensão dialética entre uma “instituição” e sua “ruptura”, como identificada por McManus, ressoa com uma visão do arquivo como uma epistemologia do dado – às vezes em formas institucionais – guardando o potencial de efetuar uma ruptura desde dentro, por meio de uma promessa. McManus cita a leitura da prática utópica de Louis Marin para fundamentar seu argumento:

A prática utópica se estabelece na distância entre a realidade e seu outro: ela atravessa esta descontinuidade, que é aquela da própria transgressão, produzindo um termo que nem reduz e nem anula a descontinuidade, como o fazem um ideal social ou um projeto político, mas que a dissimula e a revela: a figura utópica¹¹.

Uma ênfase para criar energia “disruptiva” é dada aqui, levando as formas para fora daquilo que são, e criando descontinuidades a partir disso. McManus está interessada no momento utópico de todos os projetos políticos como tal. Forçar um excesso a ser um projeto ou uma ideia envolve celebrar a figura utópica como um “isso” ou um “aquilo”, enquanto, paradoxalmente, se alinha o transgressivo à lei. Não obstante, pode-se dizer que a promessa utópica ativa um excesso que não pode ser contido. Um dos objetivos deste artigo é considerar o potencial do arquivo para efetuar tal ruptura, baseando-se nas possibilidades criativas que seu entendimento como um

⁸ MCMANUS, Susan. *Fabricating the Future: Becoming Bloch's Utopians*. In: *Utopian Studies*, 14 (2): *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. p. 1 - 22. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, p. 2.

⁹ Nota do tradutor: no trecho anterior do original, McManus os especifica como: alteridade, crítica, prefiguração e transformação.

¹⁰ *Ibid.*, p. 3.

¹¹ Marin *apud* McManus, p. 6.

¹² MCMANUS, Susan. *Fabricating the Future: Becoming Bloch's Utopians*. In: *Utopian Studies*, 14 (2): *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. p. 1 - 22. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press, p. 7.

registro do passado parece inviabilizar. Quando consideramos o arquivo apenas como um registro, nos esquecemos de sua promessa. Bloch, no entanto, vai contra estas visões normativas ao considerar a prática utópica como temporalmente alinhada ao futuro e ao passado. O futuro não é apagado pela forma do passado, mas, ao contrário, é inerente a ele. “O potencial orientador do futuro está sempre presente na obra de Bloch”, afirma McManus sobre os textos de Bloch a respeito do tempo, “entendido como o potencial que confronta, abre e desarranja a aceitação das realidades dadas como sendo as únicas realidades”¹². Como resultado, o potencial disruptivo do arquivo é reprimido quando ele é considerado como um “isso” ou um “aquilo” temporal.

Um poeta (no e) do arquivo

As Canções de Handsworth é um interessante ponto de referência a este respeito, particularmente por unir imagens de tantos períodos do tempo diferentes. Imagens arquivadas de migrantes de primeira geração chegando às costas britânicas são contrapostas a imagens da geração seguinte rebelando-se nas ruas de Birmingham, e esta montagem é embelecida por um som que dá a esta visão uma ressonância afetiva. Esta montagem impressiona o espectador em sua espantosa relevância para o momento presente, quando revoltas raciais de natureza similar irromperam no Reino Unido e na Europa. Como o filme foi feito na última década, Mark Fisher celebra este eco milenar de um futuro¹³. Esta relevância particular ao presente comprova o poder do filme de afetar: uma consequência dos modos como ele emprega o material de arquivo. *O Último Anjo da História* (1995, *The Last Angel of History*), em contraste, é um filme-ensaio, que é interessado com o tempo futuro e com o presente de modo mais literal. Ele baseia-se no anjo da história, sobre o qual escreve Walter Benjamin no começo do século XX, recorrendo a ele como uma alegoria para explorar o interesse de artistas negros por um tempo ainda por vir, e trabalhando com ideias do futuro mais especificamente¹⁴. Pela época de *O Projeto Stuart Hall*, Akomfrah tornara-se um cineasta bem estabelecido, celebrado por trabalhar a partir do arquivo como parte de uma revisão mais ampla da identidade britânica. Ele encontra uma alma que pensa parecido consigo em Hall, como é explorado na parte final deste artigo. *O Projeto Stuart Hall* é um “projeto” que canaliza o afeto poético não apenas em sua combinação de material da BBC com uma trilha de jazz, mas também no estabelecimento de diferentes períodos históricos em montagens audiovisuais do tempo: uma espécie de remix.

O “poético” corresponde à definição de documentário poético de Bill Nichols, como um dos seis modos de documentário em *Introdução ao documentário* (*Introduction to Documentary*, 1991), para muitos, o texto obrigatório dos estudos do cinema documentário. Nichols localiza a origem do “modo poético” no cinema vanguardista europeu, particularmente em cineastas como Joris Ivens e Dziga Vertov. Ele argumenta que estes são cineastas pioneiros no uso de alegorias afetivas-impressionistas para fins retóricos e sensoriais específicos. Segundo Nichols, o poético é um modo de documentário que envolve o tratamento criativo de imagens históricas quando estas são manipuladas rítmica e tonalmente. Para Nichols, a transmissão de informação na produção documental convencional, isto é, o uso dos meios retóricos de persuasão como em uma investigação jornalística ou em uma explicação, é de menor importância do que a manipulação tonal e rítmica de imagens para fins sensoriais e estéticos; o tom e o ritmo assumem prioridade sobre “o conhecimento factual ou atos de persuasão retórica”¹⁵. As imagens de arquivo, como

¹³ FISHER, Mark. *Handsworth Songs and the English Riots*. In: *Ghosts of Life: Writings on Depression, Hauntology and Lost Futures*. Londres: Zero Books, 2004, p. 22.

¹⁴ O ensaio *Monad, Database, Remix: Manners of Unfolding in The Last Angel of History*, de Laura Marks, é um bom ponto de referência a este respeito, abordando o papel do “remix” na montagem audiovisual em relação à futuridade enquanto tal. Marks observa que “de um ponto de vista majoritário, a ideia de remixar a história soa caprichosa e irresponsável; mas não para afrofuturistas. O modo como o remix se desenvolve toma um ponto de vista abaixo da história majoritária e percebe o poder do remix para liberar energia para conexões até então não imaginadas”. MARKS, Laura. *Close-Up: John Akomfrah and the Black Audio Collective: Monad, Database, Remix: Manners of Unfolding in The Last Angel of History*. In: *Black Camera, An International Film Journal*, 6(2): 2015, p. 112 – 34.

¹⁵ NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Campinas: Papi-rus, 2005.

explicado anteriormente, se encaixam na ideia de Nichols de documentos históricos para serem remodelados para fins poéticos e artísticos (na montagem). O arquivo é, principalmente, um registro de reportagem documental convencional sobre o “dado”, como por exemplo ocorre com as notícias; como Akomfrah demonstra em *O Projeto Stuart Hall*, ele tem também a capacidade de ser usado para fins que são mais especificamente entendidos como “poéticos”.

Estas distinções são importantes, não menos porque os filmes de Akomfrah discutidos aqui são baseados em arquivos, mas também porque o ritmo e o tom da montagem são características presentes em textos produzidos desde o começo da produção do Black Audio Film Collective, assim como se vê em obras mais recentes produzidas pela Smoking Dogs Films (o coletivo de produção de Akomfrah formou com outros membros do Black Audio Film Collective). *As Canções de Handsworth* faz referência à cultura do áudio ou do som em seu nome, e pode-se dizer que o próprio filme apresenta os ritmos e tons da música de migrantes, como reggae, *ska*, ou os ritmos étnicos baseados em batidas particulares à comunidade de Handsworth abordada no filme, traduzindo as “canções” destas comunidades em uma forma visual “poética”. *Handsworth* investe o áudio com uma cadência de tom e de ritmo, e, entre muitas outras coisas, tenta desfazer a hegemonia do visual sobre o auditivo. A cultura de “ritmos” emprestados, do *sampling* e da apropriação de sons, associada a culturas jovens contemporâneas de Londres e de Nova York, espelha a virada rumo à apropriação e à recontextualização em outras formas artísticas. Seja considerado consciente ou inconscientemente, isto sem dúvida alguma desempenhou um papel na decisão estética de *samplear* imagens de arquivos tiradas de canais de televisão e programas de notícias (desde a BBC até a Yorkshire Television e a Birmingham Central Library).

Esta abordagem de um remix “póético” pode ser visto na sequência dedicada ao funeral de Cynthia Jarrett (que morreu súbita e tragicamente quando a polícia entrou em sua casa em Londres durante os tumultos. Jarrett foi uma vítima inocente deles). A sequência corta de uma imagem de arquivo de um operário negro, falando sobre a cidade de Birmingham, para o carro fúnebre atravessando a cidade, imagem que teve grande cobertura da televisão. Uma trilha ambiente feita para tocar sobre as cenas do funeral se transforma em um ritmo, combinado com uma canção fúnebre tradicional e sons industriais e techno minimalistas. Conjugar “ruído” e melodia (com imagens de arquivo mais antigas entrecortadas com imagens de arquivo do passado recente) é parte do interesse do filme em reconfigurar, em uma forma de remix, imagens midiáticas e dominantes do tempo. A imagem do funeral de Jarrett é reivindicada de veículos de mídia que oferecem só um contexto, assim como o ritmo e a cadência do “som” oferecem múltiplos contextos e intensidades.

Com o advento de práticas visuais e sonoras contemporâneas, os estudos sobre o remix se tornaram uma importante parte do debate acadêmico atual (ainda que este debate precise impactar os estudos sobre o documentário). No *Routledge Companion to Remix Studies* (2015), Martin Irvine se refere ao legado de Miles Davis com um precedente para muitos dos métodos de improvisação que são encontrados na cultura remix que surgiu a partir dos anos 1980. A análise do jazz improvisado de Irvine oferece um modelo para se abordar o ritmo e a cadência da montagem audiovisual em *As Canções de Handsworth*. “A cada compasso das apresentações gravados”, escreve Irvine, “podemos ouvir os resultados de processos generativos e recursivos, usados para combinar ritmos, tons, frases, harmonização e estilos de um vocabulário comum selecionado para funções contextualmente específicas”¹⁶. O autor vai adiante e compara a composição de um set ao contexto dos arranjos tonais e rítmicos do jazz e a improvisação, afirmando que:

¹⁶ IRVINE, Martin. *Remix and the Dialogic Engine of Culture: A Model for Generative Combinatoriality*. In: NAVAS, E., GALLAGHER, O., E BURROUGH, X. (orgs.) *The Routledge Companion to Remix Studies*, p. 15 – 43. Londres: Routledge, 2015, p. 15.

Na improvisação, a estrutura combinatória contrastante e generativa oferece espaço para *citações do futuro*, o que está prestes a ser, mas ainda não foi dito, em um diálogo com a conversação da apresentação ao vivo e tradições mais amplas internalizadas pelos músicos. A forma simbólica, ativada em tempo real, permite antecipações estruturadas: expressões projetadas do *futuro* como possibilidades na forma já estão na *memória* no momento presente¹⁷.

No tom e no ritmo do jazz improvisado, Irvine identifica uma certa temporalidade blochiana, e um modelo teórico que é útil para considerar a relação entre a tradição e suas “expressões do futuro” no cinema. Assim como somos capazes de diferenciar o jazz gravado e não improvisado e aquele que o é, também é possível para um documentário usar o arquivo de modo distinguível de uma intervenção poética no arquivo; quando o último é definido por uma seleção de um conjunto de imagens e de sons improvisados. Seguindo Irvine, é necessário entender o “vocabulário comum” que faz a própria forma para que as “antecipações do ‘futuro’ do tempo poético” surjam por meio de combinações improvisadas. Isto também é um modo de dizer que o vocabulário comum da montagem audiovisual precisa ser compreendido primeiro, antes que novas estruturas possam surgir. Uma nova gramática em arranjos tonais, rítmicos e espaciais só pode surgir, observa Irvine, quando a forma como é geralmente executada, como é entendida tradicionalmente, é internalizada antes pelo artista.

Numerosos exemplos desta internalização e resistência aparecem em *As Canções de Handsworth*. Uma dessas sequências é cativante neste sentido, por remixar material de televisão e entrevistas com imagens de outras formas artísticas. A câmera corta de uma entrevista de arquivo de Thatcher falando sobre o caráter “essencial” da “britanidade”, do medo de que uma nova cultura minoritária ameace este caráter, para uma imagem em câmera lenta de um rastafári negro sendo perseguido pela polícia. Enquanto uma trilha sonora ambiente toca, a câmera corta novamente para representantes da comunidade asiática falando sobre classe social como um ingrediente chave para a tensão em curso. Vemos então uma pintura mural em larga escala que aparece para narrar a revolta em forma pictural, enquanto a trilha ambiente pode mais uma vez ser ouvida e a câmera corta de novo para as marchas na rua. Na primeira impressão, a sequência é notável por sua ausência de narração e pelo modo como a trilha e a montagem são formuladas para afetar os espectadores. Mas também é notável como estas imagens de arquivo são combinadas de modo a conversar com velhos sistemas de representação. A montagem nos encoraja a ver o racismo aberto do discurso de Thatcher, proferido na TV, como relacionado a estereótipos encontrados no mural. A montagem é tanto sobre conversar com um passado definido por imagens estereotipadas de raça, como também é sobre desenvolver um tipo de cinematografia que forja a plataforma para que “expressões futuras” do tempo emergjam.

Salman Rushdie, de modo algo notório, criticou *As Canções de Handsworth* por na verdade perpetuar estereótipos. Ele acredita que o filme falha em contar as histórias da revolta, e questiona o bordão de que “não há histórias nas revoltas”, usado ao longo do filme. Rushdie observa: “a coisa triste é que, enquanto os cineastas estão tentando escavar rupturas e entender como trajetórias podem colorir campos, eles nos deixam ouvir tão pouco da linguagem muito mais rica de seus sujeitos”¹⁸. Ele prossegue para dizer:

Não é fácil para vozes negras serem ouvidas, não é fácil dizer que o Estado nos ataca, que a polícia é militarizada. Não é fácil lutar contra estereótipos da mídia. Como

¹⁷ *Ibid.*, p. 28. Ênfases no original.

¹⁸ RUSHDIE, Salman. *Songs doesn't know the score: Review of Handsworth Songs*. In: The Guardian, 12 de janeiro de 1987. Disponível em <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1343>. Acesso em Outubro de 2017.

resultado, sempre que alguém diz o que todos sabemos, mesmo se for de modo desajeitado e por meio de jargões, há um forte desejo de comemorar, somente porque eles conseguiram dizer algo, conseguiram passar por isso tudo¹⁹.

Para Rushdie, o formalismo do filme (que, eu argumento, tem o propósito de delinear uma gramática para uma nova identidade britânica negra, e cujo fim secundário é se dirigir à hegemonia de certas formas midiáticas) obscurece as vozes narrativas, e portanto a rica linguagem daqueles que testemunharam as revoltas. Neste sentido, a crítica de Rushdie diz respeito diretamente a discursos sobre formas documentais, particularmente quando a experimentação recebe prioridade em vez de um vocabulário comum que supostamente todos são capazes de entender. Este debate discursivo tende a colocar aqueles para quem uma estrutura para a mediação documental de histórias serve como um “vocabulário comum” – chamemos esse modelo de “reportagem” – contra aqueles para quem é necessário construir uma gramática do futuro que poderia permitir novos pontos de referência políticos. Mesmo se envolver bloquear o som diegético em favor de uma trilha sonora ambiente abstrata, esta última abordagem pode ter muito bem irritado um curioso Rushdie, que expressou sua preocupação em relação à falta de contexto dada aos sujeitos do distrito de Handsworth. Sua crítica é a de um produto midiático que ele acredita fazer pouco para alterar os estereótipos assinalados à comunidade que o filme aborda.

A crítica de Rushdie contrasta com a de pessoas que Akomfrah tomara por tema nos dois filmes discutidos na conclusão deste artigo, como Stuart Hall, e aqueles que celebram *As Canções de Handsworth* como a emergência de uma gramática na qual os padrões da reportagem não podem e nem são aplicáveis. Não se trata apenas de contar histórias com um “vocabulário comum”, mas de experimentar de modo que uma gramática surja de uma linguagem já existente. Extrair uma gramática para a representação de “novas” subjetividades britânicas, em oposição a um caráter “essencial” britânico, significa romper de modo poético com o léxico presciente e talvez dominante daquilo que é dado no som e na imagem. Rushdie acredita que o Black Audio Film Collective falhou em reportar as histórias de Handsworth. Hall, não obstante, argumenta que:

Eu concordo completamente que não há uma “experiência negra”, e precisamos confrontar a real diversidade sem forçá-la a se adaptar em moldes simplistas. Mas os sujeitos e a experiência não surgem do nada. A contraposição entre “experiência” e “política” é uma dicotomia falsa e perigosa. O Black Audio [Film Collective] pode ser culpado de misturar suas metáforas quando fala em “um campo político colorido por trajetórias de declínio industrial e crise estrutural”. Mas ele parece estar lutando mais duro por uma linguagem com a qual representar a Handsworth que eu conheço do que o pomposo, desdenhoso e complacente “Oh dear”²⁰ de Salman²¹.

O déficit entre a experiência e as formas políticas e o uso experimental do filme e do áudio para aumentar estruturalmente este déficit em uma gramática imediatamente nova provavelmente é onde a “poética” de *As Canções de Handsworth* é mais firmemente sentida. É por isso que Hall pode dizer que a experiência não sempre se contrapõe com a política, e que a imagem nem sempre equivale a algo que é indexical a ela. Não obstante, não é simplesmente uma

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ N.T. Hall refere-se a um trecho da crítica de Rushdie, na qual o autor, imediatamente após citar a referida passagem do filme do Black Audio Film Collective, comenta: “Oh dear”.

²¹ HALL, Stuart. *Song of Handsworth praise* (Carta ao Editor). *The Guardian*, 15 de janeiro de 1987. Disponível em: <http://www.diagonalthoughts.com/?p=1343>. Acesso em Outubro de 2017.

²² Em uma entrevista com Stoffel Debuysere para a publicação online *Sabzian*, Akomfrah afirma: “Você precisa se lembrar que os distúrbios de 1981 nas ruas de Londres e ao redor do país estavam sendo conduzidos por pessoas de minha idade, e que isso não é tão surpreendente porque éramos certamente a primeira geração pós-migrante. Pense sobre as mudanças demográficas que aconteceram na Inglaterra entre 1949 e 1969: cerca de 1,5 milhão de pessoas vieram da África, do Caribe, das Índias Ocidentais... Em média leva quatro ou cinco anos até você se aclimatar, então, se começa a ter filhos no começo da década de 1960, eles chegam aos 18 anos em 1981, por volta disso. Este bloco demográfico que chega à idade adulta entre 1976

questão de tomar lado no debate entre Rushdie e Hall. A resposta de Rushdie oferece algumas indicações sobre o que torna um filme um documentário aos seus olhos. Para Rushdie, a estética do coletivo obscurece as vozes dos sujeitos do filme, o que ele considera uma de suas falhas.

Não obstante, *As Canções de Handsworth* se baseia em relatos de vidas depois da revolta em Handsworth para oferecer respostas em primeira mão à falta de intervenção governamental nas vidas de jovens no distrito, pareadas lado a lado com momentos mais experimentais. Akomfrah também fala sobre o interesse do coletivo em explorar o que ele denomina a “subclasse excedente”, isto é, a nova classe trabalhadora britânica que foi feita de famílias de migrantes de segunda geração (a “Geração Windrush” do Caribe, migrantes do subcontinente indiano e migrantes africanos²²) quando as revoltas começaram a tomar forma em Birmingham. A decisão de viajar a Birmingham para filmar os protestos (assim como seus desdobramentos) enquanto elas aconteciam, ao mesmo tempo em que mantinha o projeto anterior, foi tão política quanto poética em intenção: “a quem culpar”? Então, o projeto que veio a se materializar em *As Canções de Handsworth* começou como um relato sobre as revoltas, mas desenvolveu-se em um filme poético multifacetado, desviando-se e ao mesmo tempo se baseando em modos de cinema documentário já estabelecidos. Embora em seu uso de som e de imagem ele experimente com estratégias formais, há claro engajamento com a tradição do documentário britânico no modo como a narração é usada e na integração das entrevistas, como se para ilustrar a maneira pela qual a tradição é internalizada ao mesmo tempo em que se resiste a ela.

De volta para um Futuro

“The Utopia of Film: Cinema and its Futures in Godard, Kluge and Tamihik” (2013), de Christopher Pavsek, é um dos poucos textos que exploram o cinema como utópico, ao mesmo tempo em que oferece certa ênfase à não ficção ou ao documentário. Pavsek define o cinema como um “talismã de uma época diferente do passado e uma cifra de um futuro diferente (...) um portador de promessas não cumpridas e de possibilidades que surgiram na história e que exigem sua realização futura”. O cinema, ele diz, é ao mesmo tempo “uma construção retrospectiva mítica” e “uma forma ou meio realmente existentes”, que “incorporam um desejo utópico”²³. Akomfrah encontra uma promessa onde Pavsek encontra um desejo, mas, como Pavsek, seu interesse é pelo cinema como meio produtor de mitos. *As Canções de Handsworth* tem esse estatuto muito mais do que tão somente devido à experimentação; tal como muitos filmes que Akomfrah dirigiu desde então, a obra foi celebrada por inovação tanto em termos de conteúdo quanto de forma. Sobre o utopianismo envolvido em tais práticas (consideradas como tentativas coletivas de contraposição ao cinema dominante), Akomfrah afirma:

Todos os três debates que descrevi foram desavergonhadamente utópicos. Cada um, a seu próprio modo, tentaria superar o que percebia como os limites e limitações do que costumávamos chamar de “cinema dominante”, seja por privilegiar e destacar novas formas pelas quais o “cinema” podia ser realizado, ou por tentar reformular novas regras pelas quais nosso pertencimento podia ser garantido. Na medida em que todos os três foram estruturados por estas ânsias utópicas, eu preferiria agora também vê-los como resíduos “digitópicos”, “pós-analógicos”²⁴.

e 1985, aqueles que são a primeira geração de filhos dos primeiros migrantes a se estabelecerem no Reino Unido, são historicamente incomuns porque pela primeira vez uma cultura precisa encontrar um modo de processá-los. Mas eles também são historicamente incomuns porque, de modo muito real, eles significam a chegada do “hífen”. Em outras palavras, estas são pessoas que serão unicamente híbridas, mas não da maneira que hoje em dia está na moda falar. Eles são negros britânicos, sim, mas suas identidades serão formadas no espaço entre os dois. Porque ambas as categorias existem antes deles” (DE-BUYSERE, Stoffel. *John Akomfrah: Between the Fire and the Voice*. In: *Sabzian*. Disponível em: <http://www.sabzian.be/article/between-the-fire-and-the-voice>. Acesso em Outubro de 2017.

²³ PAVSEK, Christian. *The Utopia of Film: Cinema and its Futures in Godard, Kluge, and Tamihik*. Nova York: Columbia University Press, 2013, p. 3.

²⁴ AKOMFRAH, John. *Digitopia e os espectros da diáspora*. Texto presente neste catálogo, p. 25.

Akomfrah reconhece as vertentes utópicas em suas práticas (opostas a modos do cinema dominante) e o objetivo de reformular as regras do dado, de modo a abrir novas formas de representação. Deste modo, o cinema é um veículo para “ânsias utópicas”, cujas premissas são ativar uma epistemologia do possível, um futuro – à *la* Bloch – que já é um resíduo do passado. De fato, *O Projeto Stuart Hall* pode ser considerado como empregando uma abordagem bloquiana em relação à imagem, um processo de “destornar-se” que remixa o conteúdo do arquivo para engajar-se com o tempo de modo estritamente blochiano.

Akomfrah completou dois projetos sobre Stuart Hall, fundador dos estudos culturais britânicos e estimado intelectual público, antes da morte de Hall em 2014. Hall e Akomfrah vieram ambos ao Reino Unido relativamente jovens, e ambos eram intelectuais com interesse focado na condição do migrante. Akomfrah fala sobre crescer assistindo a programas sobre temas contemporâneos na BBC, espantado ao ver como Hall era uma das poucas figuras negras na televisão da época. Hall é também um dos primeiros intelectuais britânicos negros a ter uma presença midiática preponderante, e é significativo seu estatuto simultâneo de intelectual público de alguma consideração e de teórico cuja influência alcançou todas as áreas das humanidades.

“O florescimento dos estudos culturais britânicos foram impulsionados pelo rigor analítico de Stuart Hall”, observa Okwui Enwezor, acrescentando que:

A redescoberta das obras de nomes como C.L.R James, a emergência de pensadores como Paul Gilroy e Kobena Mercer, o lançamento do *Third Text* por Rasheed Araeen e o aparecimento das Southall Black Sisters, entre outros grupos, dão uma indicação do clima artístico e intelectual no qual o Black Audio Film Collective foi fundado e no qual operou²⁵.

Para Enwezor, as figuras supracitadas surgem de um “pós-colonialismo transnacional”, a condição na qual se encontravam britânicos que tinham emigrado de antigas colônias britânicas, incluindo Hall e Akomfrah. Hall, que é oriundo da Jamaica, foi peça fundamental para a formalização da teoria pós-colonial, assim como, como afirmado em entrevistas, uma sempre presente influência sobre o jovem migrante Akomfrah (e em seu projeto cinematográfico a questão da identidade se tornaria central). Pode então ser dito, com deferência a Pavsek, que a virada de Akomfrah para Stuart Hall tem algo de mítico, dando continuidade a um interesse com o arquivo e com a temporalidade do cinema como um meio.

O Projeto Stuart Hall é um filme longa-metragem que foi produzido em colaboração com a BBC. O filme foi antecedido por uma instalação multimídia composta por três telas e três trilhas sonoras que utiliza o mesmo material de arquivo, pensada para ser exposta em uma galeria, chamada *The Unfinished Conversation* (2012), título extraído da teorização de Hall sobre a formação identitária presente nas partes finais do longa-metragem. *The Unfinished Conversation* é influenciado pelas ideias de Hall sobre identidade, assim como uma conversa em constante estado de fluxo ou de devir, focando-se em sua vida até o ano 1968. *O Projeto Stuart Hall*, em contraste, é um longa documental relativamente pouco convencional, dado seu título de “projeto” (e as proposições teóricas de Akomfrah sobre intervenções arquivísticas), que termina no presente de 2012. Embora o filme tenha recebido diversos prêmios, Akomfrah, como observa Rajinder Dudrad, “utiliza uma prática paradoxal e reflexiva para colocar Hall em uma posição central, enquanto ao mesmo tempo sendo meticuloso sobre as maneiras como o próprio pensamento de Hall nos encoraja a adotar uma posição crítica em relação a alega-

²⁵ ENWEZOR, Okwui. *Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional*. Texto presente neste catálogo, p. 119.

²⁶ DUDRAD, Rajinder. *Reading The Stuart Hall Project*. *Journal of British Cinema and Television*, 12(3): 2015, p. 383 – 401, p. 387.

²⁷ Em seu ensaio sobre o jazz, Fred Moten fez a associação implícita entre a improvisação, a liberdade e a condição de não ter um lar presente na tradição radical negra. Quando perguntado na sequência das revoltas em Ferguson, nos EUA, em 2014, ele afirmou que a improvisação se relaciona à responsabilidade que cabe a cada um de nós, com a condição de não ter um lar trazendo consigo certo tipo de liberdade. É interessante considerar as ideias de Moten no contexto do arquivo como uma origem, e o remix como um modo de definir a ausência essencial de lar em relação a esta origem. MOTEN, Fred. *Fred Moten on the Odyssey of Improvisation*. Disponível em: <http://jazzstudiesonline.org/resource/fred-moten-odyssey-improvisation>. Acesso em Outubro de 2017.

ções de centralidade sociocultural”²⁶. A trilha sonora utiliza músicas de Miles Davis, e o filme vai e vem como se flutuasse com um ritmo, dando uma sensação de improvisação à jornada pela vida de Hall. O extenso catálogo de obras menos conhecidas de Miles Davis coloca cineasta e o tema de seu filme em uma espécie de domínio compartilhado como fãs de jazz²⁷.

Como *As Canções de Handsworth*, pode-se dizer que *O Projeto Stuart Hall* canaliza uma energia que Fred Moten encontra na improvisação, que “excede a estrutura de sua oscilação entre a felicidade e o desespero, a ressurreição e o luto”²⁸. A ideia de excesso de Moten é relevante, uma vez que *O Projeto Stuart Hall* é também um filme sobre ter ou não um lar, explorando ambas as situações no contexto do passado e do futuro. Ainda assim, a obra é também uma espécie de remix de mídias arquivadas: “a cada momento”, diz Mark Fisher, “há um cristal de espaço-tempo televisual, funcionando como uma amostra”²⁹. O filme se diferencia de *As Canções de Handsworth* ao passo que quase todo seu material provém de um único arquivo. Neste sentido, o filme é uma rarefação da estética de remix de Akomfrah, costurando registros documentais de arquivo (seja na forma de entrevistas em primeira pessoa ou em fotografias montadas espacialmente) em sequências, que são unidas por ideias proeminentes, no lugar de períodos de tempo. Akomfrah emprega uma abordagem pouco convencional em relação ao tempo, revelando uma temporalidade blochiana da imagem por meio da cadência da montagem audiovisual. A vida de Hall é apresentada sob a rubrica da Ideia, com cada Ideia assumindo a forma de episódios abrangendo desde os encontros de Hall com o pós-colonialismo a seu envolvimento com a *New Left Review*. O filme também aborda sua descoberta do feminismo, dificuldades com o thatcherismo e a universalização do neoliberalismo como força global. Cada Ideia é introduzida por um intertítulo, acompanhado por uma composição de Miles Davis. O filme termina focando-se em um Hall que envelhece, de modo a levar a lógica do “tempo” com a qual Akomfrah joga ao longo do filme às últimas consequências. Akomfrah termina com imagens da aparição de Hall em um debate no programa *Newsnight* sobre a crise de refugiados do Kosovo após um bombardeio da Otan na região. Enfrentando a acusação de que a Europa será inundada por refugiados fugindo da crise, Hall calmamente afirma que “eles talvez não tenham genuinamente todas as evidências a seu favor”, antes de acrescentar: “mas não sei como possivelmente você poderia descrever as pessoas simplesmente olhando para elas (...) olhando para seus rostos, como ficções”. Antes da resposta ser dada, se segue um close-up com a tela dividida, enquanto a narração de Hall se refere a seu estranhamento do presente. O rosto de Hall é apresentado duas vezes em um quadro se dividindo, separando a tela cinemática em duas metades³⁰. Este é um momento particularmente afetivo no filme: dobrando o poder institucional da BBC, de modo que o rosto de Hall, ele próprio um migrante, confronta uma plateia a quem se pediu que considere a própria condição migrante. A combinação de imagem e som na assombrosa trilha de Mathison também é eficiente para sublinhar o retrato duplo que agora está pendurado como se fosse uma pintura, talvez usado para nos lembrar que estamos vendo uma imagem, e, ao mesmo tempo, enfatizar a capacidade blochiana para reconfigurar o tempo.

○ tempo para as promessas

À esquerda, Hall está olhando para baixo, incapaz de encontrar o olhar da câmera, enquanto, à direita, ele está olhando para fora, com otimismo contrastante. A divisão entre intelecto e

²⁶ MOTEN, Fred. *In the Break: The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003, p. 198.

²⁷ FISHER, Mark. *The Stuart Hall Project*. In: *The Stuart Hall Project* (Livro do DVD), p. 1 – 4. Londres: BFI, 2013, p. 3.

³⁰ Os escritos de Emmanuel Levinas sobre o rosto como a origem da ética são pertinentes aqui. “O rosto, ainda coisa entre coisas, atravessa a forma que entretanto o delimita. O que quer dizer concretamente: o rosto fala-me e convida-me assim a uma relação sem paralelo com um poder que se exerce, quer seja fruição quer seja conhecimento”. LÉVINAS, Emmanuel. *Totalidade e infinito*. Lisboa: Edições 70, 1980, p. 176.

vontade, pessimismo e otimismo, se une na cena que se segue, conforme a câmera se aproxima aos olhos de Hall, antes de voltar-se para fora outra vez, para uma série de fotos, provindas, ao menos ao que parece, de momentos privados da vida de Hall. Neste último sentido, Hall parece falar de além-túmulo. Embora o debate seja sobre Kosovo, poderia facilmente também estar abordando a crise política e humanitária pós-2011 na Síria, tal é a universalidade do momento enquanto ele alcança nosso tempo presente. É um momento em que o “projeto” no título do filme é afetivo ao sugerir que este não é só um filme autobiográfico sobre o “passado”, mas um estudo da relevância da imagem em relação ao presente como um gesto compartilhado. Quando Hall fala sobre “viver fora do tempo”, o momento é uma espécie de testemunho para uma conversa com o próprio tempo: ilustrar o potencial do arquivo para “destornar-se”, de acordo com o que Bloch chama de prática utópica. No momento preciso em que nos lembramos do discurso apaixonado de Hall, somos tentados a esquecê-lo como um ponto de origem, chamando nossa atenção para a relevância do que está sendo dito sobre a presente constelação de crises. Dada a incerteza que Hall tem para o presente sobre o qual comenta, esta é uma razão por que o filme termina não no pessimismo, mas com destemida esperança.

Assim como *As Canções de Handsworth* coloca temporalidades separadas em jogo para conversar com um presente que também é o futuro do filme, um sentido do tempo se rompendo é percebido neste ponto de *O Projeto Stuart Hall*, provocado pela trilha de Mathison e pelo “cosmos” estrelado, que é usado como o fundo para remixar material de arquivo de Hall falando na BBC. Som e imagem colidem de um modo que é, em última instância, novo. Todo o efeito poético do momento é sentido compondo um traço do futuro evidente naquilo que é constituído como o “passado”. Somos lembrados do potencial da imagem para “destornar-se” no momento preciso que experimentamos o tempo, não como uma série de estágios, todos ligados entre si, mas como uma série de possibilidades.

Conclusão

No começo deste artigo, propus-me a explorar uma afirmação sobre a promessa do arquivo e o potencial utópico contido nas imagens, feita em uma tarde ensolarada em Toronto. Somos agora capazes de oferecer algum sentido do que isso significa. Podemos identificar o arquivo do qual fala Akomfrah em sua capacidade de “destornar-se” na montagem, utópico precisamente porque “destornar-se” é constitutivo a uma reimaginação criativa aberta a todos: o futuro é nosso. Isto envolve uma intervenção descrita como blochiana neste artigo, por redespertar nosso sentido de origem no ponto preciso no qual esta mesma origem é reconstruída. Viemos a nos dar conta de que o arquivo não é apenas nosso passado compartilhado, mas também nosso futuro compartilhado. Não obstante o quanto falem o contrário, esta intervenção também é política, precisamente porque fratura a realidade dada da imagem em sua temporalidade evidente, fazendo mais aparente que o tempo *da* imagem é tanto algo dado quanto algo que foi tornado possível. Se há uma promessa utópica neste processo, ela não é senão a promessa do próprio tempo.

Um projeto em curso

ANGELA PRYTHON

Para começar a falar do filme de John Akomfrah, *O Projeto Stuart Hall* (2013, *The Stuart Hall Project*), talvez seja importante resgatar as conexões do pensamento de Stuart Hall (1932-2014) com o cinema e a cultura de modo geral a partir da segunda metade do século XX. Considerado um dos pais fundadores dos Estudos Culturais, corrente teórica que redimensionou o papel da raça, classe e gênero na análise de cultura e incluiu o poder e a política como bases fundamentais para o debate estético, Hall foi um dos mais importantes críticos e teóricos da Grã-Bretanha numa escala midiática e com uma real ascendência nas formações culturais propriamente ditas.

O pensador jamaicano migrou aos dezoito anos para a Inglaterra e construiu uma carreira de muita visibilidade, introduzindo e popularizando um modelo diferente de intelectual, tanto do ponto de vista da sua formação teórica, como dos seus modos de atuação. Além de sua atuação na universidade (primeiro no Centro para Estudos Culturais Contemporâneos da Universidade de Birmingham, e depois na Open University, instituição de educação a distância baseada em Milton Keynes), Hall ficou muito conhecido pelos programas de televisão, pelos debates midiáticos e por sua atuação frente ao periódico *New Left Review*. Essa breve introdução biográfica, para além de contextualizar Hall como tema do documentário de Akomfrah, tem por objetivo delinear o seu papel crucial como uma figura pública que redefiniu a identidade negra no Reino Unido.

Ademais, há de se frisar a especificidade desse impacto intelectual na própria maneira de se pensar, entender e fazer cinema no país (e no mundo). Pois, embora Stuart Hall não tenha sido um teórico do cinema *stricto sensu*, talvez tenha sido um dos principais emblemas de um período onde já não era mais possível fazer uma teoria fílmica tradicional. Primeiro porque de fato ele foi um pioneiro dos estudos fílmicos na Grã-Bretanha – país que estabeleceu uma tradição singular no pensamento sobre cinema, sempre marcada pela história, sempre colocando a matéria fílmica em diálogo com seus contextos de produção. Sua obra abriu caminhos para muitos “teóricos do cinema” que não se encaixavam perfeitamente nos modelos estabelecidos pela análise fílmica e pela crítica imanente. Mas, principalmente, seus trabalhos e sua figura pública instigaram as práticas e escolhas temáticas e estéticas de um número grande de cineastas, principalmente aqueles mais próximos a questões étnicas, diaspóricas e minoritárias no cinema britânico.

Hall sempre esteve empenhado em trazer à tona o conceito de cinema como prática enunciativa e delinear o problema da diáspora como ponto estratégico para a compreensão do discurso cinematográfico, sobretudo o do cinema periférico. Em lugar de particularizar filmes e cineastas para fornecer análises fílmicas ou de usar os filmes para ilustrar sua argumentação teórica, ele propunha um diálogo mais geral entre o tema da identidade cultural e a representação cinematográfica, uma espécie de moldura teórica que ajuda a pensar não somente a forma fílmica, mas as formas culturais como um todo.

Desde sua longa colaboração com o British Film Institute (BFI), onde publicou, entre vários trabalhos, um dos primeiros estudos acadêmicos do cinema como entretenimento (junto com Paddy Whannel¹), deu cursos e palestras, além de ter várias de suas pesquisas tanto da Universidade de Birmingham, como da Open University, financiadas pelo instituto. Hall escre-

¹ HALL, Stuart & WHANNEL, Paddy. *The Popular Arts*. Londres: BFI/Pantheon Books, 1965.

veu e/ou colaborou com mais de 20 roteiros de documentários e séries de televisão, e em muitos deles participou também como apresentador ou locutor. Foi uma presença constante na mídia televisiva também dando entrevistas, aparecendo em debates e comentando em telejornais.

No cinema como produção efetiva de filmes, sua parceria mais estreita foi com o diretor Isaac Julien, para quem chegou inclusive a atuar, um pequeno papel no curta experimental *The Attendant* (1993). Ele colaborou com vários de outros trabalhos de Julien, mais notadamente na narração de *Looking for Langston* (1989) – que ele também analisa em “The Spectacle of the Other” – e *Black and White in Colour* (1992), como também na pesquisa de *Frantz Fanon: Black Skin, White Masks* (1995). Julien escreveu um comovente tributo para Hall por ocasião do seu falecimento no qual declarou:

No momento em que eu comecei a fazer filmes no início dos anos 1980, Stuart já era uma espécie de herói para nós em oficinas e coletivos como Sankofa Film and Video e Black Audio [Film Collective]. Conhecíamos o seu trabalho com a *New Left Review*, CND e no Centro de Estudos de Cultura Contemporânea. Um amante de música e um homem com um tremendo senso de humor, é de algum modo apropriado que quando o conheci ele não estava em uma marcha, conferência, aula, palestra ou exposição, mas em uma boate. Ele é reconhecido por seus esforços em elevar o estudo da cultura popular para a academia, mas ao lado de toda a clareza e o rigor de suas análises, ele também tinha o maior deleite.²

Porém, para entrar mais precisamente em *The Stuart Hall Project*, objeto mais direto desse texto, é inescapável falar também da influência que Hall teve no Black Audio Film Collective, grupo de projetos multimídia fundado no início da década de 1980 pelo próprio Akomfrah e outros estudantes da Universidade de Portsmouth:

Stuart Hall era uma espécie de estrela de rock para nós. Para muitos de minha geração nos anos 1970, ele era uma das poucas pessoas de cor que víamos na televisão que não estava cantando, dançando ou correndo. Sua presença muito icônica nesta mais pública das plataformas sugeriu todos os tipos de possibilidades ‘impossíveis’.³

Nem Akomfrah individualmente, nem o coletivo chegaram a estabelecer vínculos explícitos (no sentido de colaborações muito diretas) com Hall, mas sempre foi evidente no trabalho de todos eles e sobretudo de Akomfrah uma enorme proximidade teórica e temática, algo que seria absorvido na própria malha dos seus filmes (que foram comentados entusiasticamente por Hall, vale ressaltar). Após a dissolução do grupo, em 2012, os elos seriam explicitados e desenvolvidos: Akomfrah fez *The Unfinished Conversation*, instalação montada com três telas simultâneas nas quais se desenrolava “a história” de Hall através de depoimentos do próprio teórico, da música de Miles Davis, de fotografias de família, paisagens caribenhas e britânicas, arquivos de áudio e vídeo, ou seja, um material selecionado a partir de oitocentas horas de arquivos.

Tecida através do entrecruzamento da memória pessoal e coletiva, histórias nacionais e imagens de negritude, a instalação *The Unfinished Conversation* formou a base do que se tornaria o filme *The Stuart Hall Project*. A divisão em três telas apontava para o diálogo entre imagens e simultaneamente para a possibilidade de abertura para múltiplas interpretações, para variadas combinações, reforçando as noções de inacabamento e de continuidade implícitas no título. A instalação (exibida inicialmente numa exposição individual de Akomfrah na Tate Britain) aca-

2 JULIEN, Isaac. *In Memoriam: Stuart Hall*. In: *BFI Film Forever Homepage*. Londres, 2014. Disponível em: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/features/memorial-stuart-hall>. Acesso em Outubro de 2017.

3 CLARK, Ashley. *Film of the Week: The Stuart Hall Project*. In: *BFI Film Forever Homepage*. Londres, 2013. Disponível: <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/reviews-recommendations/film-week-stuart-hall-project>. Acesso em Outubro de 2017.



Stuart Hall
 © Smoking Dogs
 Films_ cortesia
 Lisson Gallery

bou, inclusive, por gerar outras conversas: em 2017, foi montada, no Museu de Arte Moderna de Nova York, uma grande exposição coletiva com o nome *Unfinished Conversations* da qual constava a instalação original de Akomfrah acompanhada de obras de artistas do mundo inteiro que tematizavam ou encenavam algum tipo de inquietação social.

Ou seja, *The Unfinished Conversation* foi constituída como um exercício aberto e contínuo no qual os rastros e as memórias de Stuart Hall serviam como mote e metáfora para outras experiências diaspóricas, para outros relatos de hibridismo cultural, para outras imagens periféricas e descentralizantes. Contudo, a inegável força e singularidade de Hall levou Akomfrah a querer ampliar e disseminar de modo mais efetivo sua história. O que acabou gerando uma espécie de filme biográfico não-cronológico composto do mesmo mosaico de retratos e filmes de família, capas e páginas de livros, revistas e jornais, *fait-divers*, trechos de programas televisivos, registros audiovisuais de passeatas e tumultos que compunha a instalação.

Mas diferentemente de *The Unfinished Conversation*, com seu sistema mais aberto, *The Stuart Hall Project* tem uma sorte de princípio organizador com o jazz de Miles Davis, pontuando e estruturando o filme também através dos títulos das músicas. Ganha em importância também, mais do que as ideias de inacabamento e de inconclusão, a noção de projeto implicada nesse novo título. O projeto de Stuart Hall é um projeto ético e estético e não é só dele, é o mesmo projeto por trás dos filmes de Akomfrah desde *As Canções de Handsworth* (1986, Handsworth Songs), passando por *O Último Anjo da História* (1995, The Last Angel of History), *As nove musas* (2010, The Nine Muses), pelos experimentos mais vinculados às artes visuais de *Vertigo Sea* (2015), é o mesmo projeto de outros cineastas periféricos, diaspóricos, que pretendem ver as implicações do hibridismo, das identidades e dos deslocamentos no mundo contemporâneo.

Ao mesmo tempo em que opta por fazer uma biografia, Akomfrah escapa de suas constrações, porque Hall é um médium que incorpora a história, atravessada de memórias e reminiscências pessoais, ele é um organizador desse projeto, que é muito maior que sua figura individual:

A ideia inicial era de que esta seria uma colaboração entre Stuart e eu sobre a noção do visual e de como ele organiza a identidade negra. Mas eu acho que na hora que eu percebi que havia um pouco mais do que apenas algumas horas de Stuart no rádio, cinema e televisão, o que queríamos, pelo menos, era usá-lo o máximo possível como um espião narrativo da história – até porque, como em *The Unfinished Conversation*, que é baseado em seus escritos sobre a identidade, o filme é formado como um cruzamento dentro da história. E, assim, tornou-se uma maneira de olhar para a sua vida, entre outras coisas.⁴

A ideia de ser um espião narrativo afinal prosperou de vários modos. Na tessitura do filme, que funciona como uma máquina do tempo descontrolada, indo e voltando no tempo, revelando camadas sonoras e visuais do século XX com iguais medidas de delicadeza, brutalidade, ímpeto e contemplação. O filme acabou se tornando crucial para apreciar não somente a trajetória de vida de Hall e sua centralidade na transformação do pensamento sobre cultura (e não só na Grã-Bretanha, como também no mundo), mas talvez principalmente para compreender o papel da identidade negra na cultura britânica, a importância do olhar multicultural e pensar nesse projeto como algo permanentemente em curso, em realização.

4 KOROSI, Georgia. *The Stuart Hall Project: John Akomfrah interview*. In: *BFI Film Forever Homepage*. Londres, 2014. <http://www.bfi.org.uk/news-opinion/news-bfi/interviews/stuart-hall-project-john-akomfrah-interview>. Acesso em Outubro de 2017.

O modernismo de *Borderline*:

Paul Robeson e a *Femme fatale*¹

SUSAN McCABE

O filme silencioso *Borderline* (1930) tem atraído o interesse de acadêmicos que estudam o modernismo porque apresenta Paul e Eslanda Robeson, assim como a poeta americana expatriada Hilda Doolittle (ou H.D., como ficou conhecida). No entanto, o filme foi em grande parte sequestrado pelos cofres do Museu de Arte Moderna (MoMa) de Nova York, pois durante um tempo ficou indisponível comercialmente e raramente foi exibido. G.W. Pabst (o diretor que H.D. mais admirava) chamou *Borderline* de “o único filme realmente de vanguarda”², ainda assim, seu caráter de vanguarda tem levado a condená-lo à obscuridade. A obra surgiu recentemente como parte de uma retrospectiva de Paul Robeson no “American Movie Classics”, o que sugere que talvez o filme esteja saindo do seu lugar restrito de arquivo para um fórum cultural mais amplo. Como resultado do público limitado para *Borderline*, o papel significativo desempenhado por Paul Robeson no filme foi subestimado pela história do cinema negro, bem como em estudos mais gerais sobre primeiro cinema e o modernismo. No entanto, afirmar que a contribuição de Robeson e o lugar do filme na história do cinema americano tem sido negligenciado apenas como resultado de sua distribuição limitada seria uma simplificação excessiva de uma intersecção complicada de vetores culturais e estéticos.

Os métodos experimentais do filme vão em direção radical aos próprios processos pelos quais as fantasias racistas são instaladas. Como Hazel Carby o descreve, o filme se baseia em “um uso quase obsessivo do close-up, em que luzes e sombras de pele esticada e músculos cintilantes são usados para evocar atmosfera e significado”³. Carby afirma ainda, evidenciando o diretor branco, Kenneth Macpherson: “a subjetividade dissecada e exposta pelo trabalho de sua câmera foi, de fato, resultado de seus próprios desejos modernistas e ansiedades que cercam a formação da masculinidade no mundo moderno. A racialização era um dispositivo mediador”⁴. Na verdade, os cineastas utilizam o “olhar dissecante”, mas eu argumento que os protagonistas brancos e o diretor do filme também se dissecam. A racialização se torna mais do que um dispositivo mediador; ela é, de fato, como nos tornamos corpos, como somos definidos enquanto tais.

Em sua rejeição dos altos valores modernistas de autonomia impermeável e desencarnação transcendente, os criadores de *Borderline* faziam parte de um movimento estético de vanguarda que consideravam o cinema como um canal de mudança social. O cinema também atuava como o meio por excelência para manipular autoconscientemente (muitas vezes de maneira forçada) as alegorias psicanalíticas, como a noção freudiana proto-cinematográfica do “ego corporal”, assim como a “projeção de uma superfície”. O corpo nessa perspectiva, desde o início, é o lugar e o mapa do investimento libidinal. Com foco na inscrição das superfícies corporais por meio do seu maior uso de montagem, *Borderline* vivifica como os corpos são cortados e construídos ao longo de linhas raciais e sexuais devastadoras.

A assombrosa cena de H.D. (como personagem de Astrid) cortando seu marido (Thorne) coincide com o corte frenético do celuloide. Cortar dessa maneira é parte do enredo, mas também é um dispositivo estético com significado corpóreo. Este corte autoconsciente destaca

¹ Publicado originalmente em MACCABE, Susan. *Borderline Modernism: Paul Robeson and the Femme Fatale*. Callaloo, vol. 25, n. 2, Inverno, 2002, p. 639 – 653. Baltimore: The John Hopkins University Press. Todos os direitos reservados. Republicado com permissão dos detentores dos direitos autorais. Tradução: Lucas Murari.

² DONALD, James; FRIEDBERG, Anne; MARCUS, Laura. *Close Up 1927 - 1933. Cinema and Modernism*. Princeton: Princeton University Press, 1998, pg. 22.

³ CARBY, Hazel. *Cultures in Babylon: Black Britain and African America*. Nova York: Verso, 1998, p.67.

⁴ *Ibid*, p. 68.

a obsessão do filme pela marcação racial e sexual do corpo; ao interromper a narrativa, o efeito de montagem revela-se capaz de desmontar as fantasias culturais instaladas e remodelá-las.

Invocando um modelo psicanalítico do corpo como portador de inscrição sexual e racial, mas sem um personagem convencionalmente central, o filme demonstra como os corpos são construídos pelo desejo edipiano que, como afirma Teresa de Lauretis, funciona inexoravelmente como “paradigmático de todas as narrativas”. A montagem do filme, no entanto, desloca uma narrativa fálica do Édipo em sua reinscrição da *femme fatale*. Robeson, irei argumentar, se torna a *femme fatale*, portadora de um desejo rejeitado, uma figura atraente para os modernistas. Como Mary Ann Doane explica, a *femme fatale* “é uma clara indicação da extensão dos medos e ansiedades provocados por mudanças na compreensão da diferença sexual no final do século XIX”⁵; ela incorpora “uma articulação de medos em torno da perda de estabilidade e centralidade do eu, o ego”⁶. Mesmo que esta crise pareça particularmente ligada à masculinidade do pós Primeira Guerra Mundial, *Borderline* sublinha como a crise de masculinidade também é uma crise racial⁷. O filme invoca a *femme fatale* como uma cortina de fumaça por ansiedades raciais e como índice de como a sexualidade invade a identidade racial. Ao fazer a “centralidade do eu” juntamente com qualquer identificação única impossível, o filme insiste em cruzar e quebrar os limites rígidos do ego.

Nos 75 minutos de duração, o filme explora a dinâmica da Medusa da civilização ocidental e a longa sombra de seu alcance imperialista. Realiza esse feito, em grande parte por meio de Paul Robeson, usando-o para transformar as pressões culturais de cabeça para baixo ou pelo menos de lado, invertendo o mito da masculinidade negra como predatória. Em vez disso, retrata a projeção do homem branco e o deslocamento do desejo sobre o corpo negro. Em contraste com o filme convencional de Hollywood, a sexualidade branca e o desejo não tem glamour em *Borderline*. A câmera acaricia Robeson quase ao ponto de um *soft porn*, com base em seu capital cultural como símbolo sexual. Ao mesmo tempo, ele é mitologizado como transcendente e desencarnado.

Sem ir mais longe, é importante reconhecer as graves limitações de *Borderline* na sua apresentação da raça. Eslanda Robeson escreveu em seu diário que Paul e ela “estragaram suas maquiagens com lágrimas de riso sobre as ideias ingênuas de negros de Macpherson e H.D.”⁸. O filme envolve o que Petrine Archer-Straw chama de “negrofilia”, a cooptação da negritude pela vanguarda como lugar de transgressão, de modo que “a negritude era um sinal de sua modernidade, refletida nas esculturas africanas espalhadas em seus quartos...”⁹. *Borderline* certamente participa da “alteridade” que Archer-Shaw descreve. H.D. escreve, por exemplo, em seu “Panfleto de *Borderline*” (escrito para explicar e “defender” os métodos inovadores do filme) que o casal negro do filme tem mais “integridade” do que os brancos neuróticos: “eles habitam na fronteira racial cósmica”. Carby afirma que “para o imaginário modernista, Paul Robeson ofereceu a possibilidade de unidade para uma idade frágil”¹⁰; e mais especificamente, com *Borderline*, o “desejo dos brancos modernistas por uma masculinidade essencialmente inequívoca veio a estar localizada no corpo negro”¹¹. Thomas Cripps argumenta ainda que a “pureza negra está contra a decadência europeia” no filme, mas ele também oferece a condição de que “o que se passou para o liberalismo racial não era mais do que uma adoração do presumido primitivismo”¹². *Borderline*, no entanto, não deve ser visto simplesmente como uma expressão de adoração distorcida; é simultaneamente uma subversão do desejo de totalidade ou de uma identidade essencial.

⁵ DOANE, Marie Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1991, pg. 1 – 2.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibid*, 144.

⁸ DUBERMAN, Martin. *Paul Robeson*. Nova York: The New Press, 1998, p. 131.

⁹ ARCHER-STRAW, Petrine. *Negrophilia: Avant-Garde Paris and Black Culture in the 1920s*. Londres: Thames & Hudson, 2000, p. 19.

¹⁰ CARBY, Hazel. *Cultures in Babylon: Black Britain and African America*. Nova York: Verso, 1998, p. 50.

¹¹ *Ibid*, p. 71.

¹² CRIPPS, Thomas. *Slow Fade to Black: The Negro in American Film, 1900-1942*. Oxford: Oxford University Press, 1977, p. 34.



Borderline(1930)

O filme, no processo de dar a Robeson um corpo, o idealiza e o objetifica, associando-o à *femme fatale*. Assim, como a teórica do cinema Kaja Silverman enfatiza, o olhar cultural in-tratável fixa em Robeson: “nós não podemos simplesmente ‘escolher’ como somos vistos”. Em sua leitura, a “tela cultural funciona como um espelho, como um repertório de representações por meio das quais nossa cultura figura em todas essas variedades de diferenças”, imagens que “nem sempre facilitam a produção de um corpo adorável”¹³. Pretendo mostrar que a mesma câmera que objetifica Robeson também abre um espaço no qual ela “olha para trás” (para usar a frase de Silverman) para o olhar branco. Silverman sugere que “o olhar” (o olho da câmera falocêntrico que constrói e privilegia o corpo masculino branco como “ideal”) pode escavar os processos dominantes de fabricação. Robeson “olha para trás” em direção ao público branco por meio de uma montagem de vanguarda, e particularmente dentro de um espaço mapeado e carregado com um “gesticulatório” que torna impossível manter identidades de raças essencializadas¹⁴. A identidade racial ou sexual pura é impedida ou forjada, como veremos, pela estética do filme. O filme questiona e desloca a autoridade do olhar, seu próprio liberalismo equivocado e enredos dentro de ideologias dominantes. Em última análise, o corte (figurativo e literal) funciona como o personagem central desse filme.

¹³ SILVERMAN, Kaja. *The Threshold of the Visible World*. Nova York: Rutledge, 1996, p. 19.

¹⁴ EISENSTEIN, Sergei. *A Dialectic Approach to Film Form*. In: LEYDA, Jay (org.) *Film Form Essays in Film Theory*. Nova York: Harvest Book.



A Geografia Cultural

Quando Paul e Eslanda Robeson atuaram em *Borderline*, Paul já havia feito incursões significativas pelo teatro americano. É necessário dizer que a escassez de papéis para qualquer ator negro, particularmente os personagens masculinos, foi um grande impedimento para ele. Este foi produto de um grande desconhecimento cultural de que os negros podiam atuar tão bem quanto os brancos. A tradição dos “espetáculos de menestréis”¹⁵ reiterou falar para ambas as raças por meio do escurecimento de uma delas”¹⁶.

Quando Paul Robeson foi lançado como protagonista nas produções não-afro-americanas de Eugene O’Neill, ele foi criticado por ambos os lados das linhas de cores por seus papéis em “Todo filho de Deus tem asas”¹⁷ e “Imperador Jones”¹⁸, realizadas em 1923 e 1924. O retrato das relações interraciais (revisitado em *Borderline*) na primeira peça afastou o público branco devido à sua representação dos desejos negros; para os críticos negros, a peça apresentou “um caso contra a mistura racial” devido ao trágico resultado da peça¹⁹. Um crítico ressaltou que a atuação de Robeson como “a volatilidade infantil de sua raça” na segunda peça exemplifica a condescendência característica da recepção branca diante de performances

¹⁵ N.T.: os espetáculos de menestréis era uma forma de entretenimento norte-americano realizado com intuito de satirizar pessoas de ascendência afro-americana. Os shows eram compostos por vários atos: teatro, dança, música e, em geral, era realizado por pessoas brancas utilizando o *blackface*, técnica de maquiagem teatral, na qual pessoas brancas pintam-se de negras.

¹⁶ ROGIN, Michael. *Blackface, White Noise: Jewish Immigrants in the Hollywood Melting Pot*. Berkeley: University of California Press, 1998, p. 4.

¹⁷ N.T.: tradução literal de *All God’s Chillun Got Wings*.

¹⁸ N.T.: este é o título pelo qual a peça ficou conhecida no Brasil. O nome original é *Emperor Jones in the Provincetown Playhouse*.

¹⁹ DUBERMAN, Martin. *Paul Robeson*. Nova York: The New Press, 1998, p. 65.

negras. O trabalho de O’Neill, inovador em sua temática, foi cortado para se adequar às suposições e expectativas brancas sobre a identidade masculina negra.

O papel desempenhado por Robeson no popular *Show Boat* (1928) obrigou-o a aderir ao crossdressing²⁰, como o ingênuo, o negro bom, o eunuco metafórico ou escravo proeminente na paisagem da imaginação branca, particularmente a partir da proclamação da emancipação em 1863 até a ascensão dos movimentos dos direitos civis da década de 1960. Assim, na geografia branca, se os negros podiam atuar, eles deveriam reforçar as confortáveis fantasias da superioridade branca.

A aparição de Robeson no filme marcou um ponto de virada em termos da representação da personificação negra. A produtora de Oscar Micheaux realizou 56 filmes entre 1918 e 1948, todos sobre a questão negra. Em 1924, Robeson estrelou *Corpo e Alma*²¹ de Micheaux, atuando sugestivamente nos papéis dos dois irmãos: o ministro do mal (que eventualmente comete estupros) e Sylvester, verdadeiro homem espiritual da ciência. O filme revela o corpo e a alma divididos, mas em união tênue por meio de Robeson. Este binarismo (e o erro de um para o outro) reitera o dualismo predominante no discurso modernista que situa o “corpo preto” e a “alma branca” como polarizados²². Essa dicotomia se torna mais suspeita em *Borderline*.

Enquanto Robeson entrega o corpo, ele funciona como objeto de “negrofilia” em comparação com a nobreza e distinção dos personagens brancos, cujos corpos são obsessivamente fragmentados por meio de closes de partes do corpo imobilizadas e gestos catatônicos. Os estados psíquicos de dissociação são somados por meio da montagem eisensteiniana que envolve “projeção do conflito em todo o sistema expressivo do corpo”²³. A desaceleração do corpo e desejo, paradoxalmente, se manifesta no sistema corporal.

Duberman recorda que Paul e Eslanda Robeson passaram o fim de semana em Territet, Suíça, para as filmagens de *Borderline* como “brincadeira” e “diversão”, “fora do ritmo agitado de turnê”²⁴. Na verdade, Paul estava no caminho de Territet para Berlim para atuar em uma produção de *Imperador Jones*²⁵. Apenas um ano depois, quando Paul e Eslanda pensavam em se divorciar, Eslanda retornaria para essa região suíça com seu filho, confirmando que a experiência nesse local “branco” não fora inteiramente insatisfatória.

O interesse de Hilda Doolittle pelo cinema estava em seu auge quando ela morava em Territet, com Bryher (sua companheira de vida e amante) e o diretor Kenneth Macpherson (em casamento de conveniência com Bryher). Os complexos eróticos deste triângulo amoroso se torna ainda mais complicado com a inclusão de Paul e Eslanda Robeson no filme. Aparentemente, Macpherson (bissexual como H.D.) teve uma série de relacionamentos com homens negros no final dos anos 1920. Susan Stanford Friedman especula: “o próprio Robeson pode ter sido objeto de atração de Macpherson por homens negros. O fascínio de Macpherson com a beleza do corpo de Robeson está nas filmagens, nas fotografias, nos esboços e na montagem de *Borderline*”²⁶. H.D., mesmo após o filme, continuou a memorizar seus sentimentos sexuais em relação a Robeson em vários poemas, como “Rosas Vermelhas para Bronze”²⁷, em que imagina ele como um “Deus de Bronze”.

Em Territet, o ménage (Macpherson, Bryher e H.D.) editou *Close Up* (1927 - 1933), uma das primeiras publicações anglófonas dedicada exclusivamente ao cinema. O surgimento e o fim de *Close Up* sinalizou tanto a cristalização quanto o clímax da influência instável provocada por *Borderline* sobre os modernistas. Susan Stanford Friedman resume a política dinâmica da *Close Up*: “a revista transformou a fabricação psíquica, a experiência de gênero e raça, e

20 N.T: crossdressing é um termo que se refere a pessoas que vestem roupas e/ou adereços associados ao sexo oposto.

21 N.T: no original, *Body and Soul*, 1925.

22 CARBY, Hazel. *Cultures in Babylon: Black Britain and African America*. Nova York: Verso, 1998, p.47.

23 EISENSTEIN, Sergei. *A Dialectic Approach to Film Form*. In: LEYDA, Jay (org.) *Film Form Essays in Film Theory*. Nova York: Harvest Book.

24 DUBERMAN, Martin. *Paul Robeson*. Nova York: The New Press, 1998, p. 130.

25 *Ibid*, p. 132.

26 FRIEDMAN, Susan S. *Analyzing Freud: Letters of H.D., Bryher and Their Circle*. Londres: New Directions, 2002.

27 N.T: tradução de *Red Roses for Bronze*.

explorou – contra a dominação do cinema comercial – as possibilidades do cinema como novo meio de expressão estética”²⁸. O fato de que o fim da publicação coincidiu com a ascensão de Adolf Hitler ao poder não parece ser um acidente. Na época de *Borderline*, os nazistas já tinham presença, e essa presença repressiva assombra a racialização sexual do filme.

A revista não refletiu todas as perspectivas contemporâneas sobre *Borderline* (apresentou onze críticas realizadas por H.D.), mas se definiu em oposição diametral ao cinema convencional de Hollywood e procurou fomentar as ideias mais inovadoras sobre o cinema “experimental”. Mesmo que esses pontos de vista permaneçam “presos em um discurso racializado característico do tempo”²⁹, no entanto, trouxeram à superfície questões de apropriação e fetichismo. Os ideais de Sergei Eisenstein de um “coletivo” em parte alimentaram a agenda progressiva da revista (Robeson estava cada vez mais alinhado com a política soviética e mais tarde visitaria Sergei M. Eisenstein, que pensou em fazer um filme com o ator). Os artigos de Bryher contra a guerra, a promoção da educação e o desmantelamento da censura emergiram de seu profundo engajamento com os soviéticos (ela escreveu um livro em 1929 intitulado “Problemas do filme soviético para narrar como cineastas procuram mudanças sociais por meio do filme”³⁰). *Close Up* também dedicou uma edição especial ao cinema negro em agosto de 1929. Neste número, Robert Herring defende um cinema afro-americano “puro”, protestando: “não aos filmes negros passando por brancos, e não, por favor, aos brancos passando por negros”³¹. Herring, que interpretou um personagem queer em *Borderline*, foi fundamental para levar Paul e Eslanda Robeson ao círculo de H.D..

Foi fora da ebulição da produção da *Close Up* que H.D. colaborou e atuou em vários Pool Filmes³² (criados por meio do financiamento de Bryher), incluindo *Wing Beat* (1927), *Foothills* (1928) e *Borderline*. O último filme, Friedberg avalia, surgiu “de uma ligação sem precedentes entre a teoria cinematográfica e a teoria psicanalítica: as alianças das teorias de Hans Sachs e Sigmund Freud sobre os processos figurativos do inconsciente e as teorias da montagem intelectual de Eisenstein”³³. Com base em múltiplas teorias e influências estéticas, *Borderline* opera orientando a premissa de que o cinema molda a fantasia cultural, produzindo e alterando ideologias. Hans Sachs (colaborador de *Close Up* e psicanalista de Bryher durante a realização da revista) discorre sobre a noção de “devaneios em comum” para sugerir como o cinema molda a fantasia coletiva³⁴.

Esse domínio coletivo se torna intrassubjetivo para Eisenstein, com a “criação do espectador” ativamente empenhado em juntar os planos na montagem intelectual. Derivado do materialismo dialético de Hegel, sua teoria de montagem depende do conflito, “o processo de oposição entre tese e antítese”³⁵. A montagem emerge por meio do “conflito dentro de uma tese, e se forma espacialmente no conflito dentro do plano – e explode com intensidade crescente em montagem-conflito entre os planos separados”³⁶. O espectador se torna parte do processo de conflito, alternando com a montagem dos planos. Eu argumento que *Borderline* embaralha brilhantemente os fatores da divisão racial e sexual, mas insisto que as metonímias previsíveis podem ser deslocadas e realinhadas de uma vantagem visceral.

A estética dos filmes de G.W. Pabst, junto com a dos filmes de Eisenstein, eram influências notáveis na realização de *Borderline*. H.D. ficou profundamente impressionada com a obra de Pabst, e escreveu: “estreia para nunca ser esquecida em toda arte do cinema”³⁷. A proximidade do grupo com Berlim e suas alegorias sexuais cinematográficas (incluindo a *femme fatale* de Pabst) também moldaram significativamente o filme. Bryher e Macpherson fizeram

28 FRIEDMAN, Susan S. *Close Up - 1927 - 1933. Cinema and Modernism*. Londres: Bloomsbury Academic, 1998, p. 7.

29 DONALD, James. *Close Up: Cinema And Modernism*. Londres: Bloomsbury Academic, 2001, p. 33.

30 N.T: tradução livre de *Soviet Film Problems to chronicle how filmmakers seek social change through film*.

31 *Close Up*. Vol. 5, n. 2.

32 N.T: o Grupo Pool foi uma experiência de vanguarda composta pelo trio Hilda Doolittle, Kenneth Macpherson e Bryher. Suas incursões foram no meio literário e cinematográfico.

33 FRIEDBERG, Anne. *Close Up: Cinema And Modernism*. Londres: Bloomsbury Academic, 2001, p. 218.

34 MARCUS, Laura. *Close Up: Cinema And Modernism*. Londres: Bloomsbury Academic, 2001, p. 244.

35 EISENSTEIN, Sergei. *A Dialectic Approach to Film Form*. In: LEYDA, Jay (org.) *Film Form Essays in Film Theory*. Nova York: Harvest Book.

36 *Ibidem*.

37 *Close Up*, Vol. 4, N. 4, abril de 1929.

viagens frequentes a Berlim no final da década de 1920, fazendo ligações entre a cultura alemã e a cidade suíça da fronteira que ocupavam. A cultura alemã da década de 1920 foi associada a esses modernistas com o intuito de expor como a forma pode não só ser configurada, mas também reconfigurada por meio do espectador de um filme moderno. Esta “ligação sem precedentes” (para citar Friedberg) de formas e métodos faz a distinção entre a raça e a sexualidade da racialização como obsessões centrais do filme.

Reinscrevendo a marca de nascimento

A reconfiguração da fantasia cultural em *Borderline* é realizada por meio da invocação da narrativa familiar e convencional do ciúme sexual. Um livreto impresso apresentava a trama, mas também escondia o método experimental do filme:

Em uma pequena cidade da “Fronteira [Borderline]”, em qualquer lugar da Europa, Pete, um negro, está trabalhando em um bar de um hotel barato. Sua esposa, Adah, que o havia deixado algum tempo antes, chegou na mesma cidade, embora não tenha conhecimento da presença do outro.

Adah está hospedada em um quarto com o casal branco Thorne e Astrid. Thorne é um jovem cuja vida com Astrid se tornou um tormento para ambos. Os dois estão tensos, e seus nervos estão à flor da pele com a hostilidade contínua evocada pelos desejos vagos e destrutivos de Thorne. Ele esteve em um caso amoroso envolvido com Adah, e o filme abre com a discussão que acabou com o relacionamento.

No clímax desse filme, em uma longa discussão entre o casal branco, Thorne agride Astrid em “autodefesa”. As notas que constavam no livreto diziam: “A mulher negra é culpada...Torne é absolvido...o prefeito, agindo para a população, ordenou a Pete que saísse da cidade. Pete vai, um bode expiatório para os problemas não resolvidos, evasões e neuroses para as quais a ‘fronteira’ racial tem servido como justificação”³⁸.

Astrid (interpretada por H.D. com o nome artístico Helga Doorne) assume maldosamente o papel não desejável de uma racista neurótica. Aprendemos que Astrid realmente chamou Pete (Paul Robeson) para a cidade, motivada pelo seu ciúme do relacionamento birracial de Thorne com Adah (Eslanda Robeson). A patologia pessoal opera como patologia cultural; o que é irracional na personagem de H.D. torna-se metonímico com um fascismo crescente e uma ideologia racista, legitimada cinematograficamente pelo filme mudo mais popular e indiscutivelmente mais influente, *O Nascimento de uma nação* (1915, *The Birth of a Nation*, D. W. Griffith).

O filme reconhece de imediato a “mentira” de *O Nascimento de uma nação*, deslegitimando a afirmação de “pureza” branca com sua cena de abertura em torno do gesto violento de Thorne empurrando Adah contra uma parede, com o olhar de Adah para Thorne (e para nós). O enredo estratégico depende da revogação inicial de Thorne a respeito do relacionamento birracial. Em vez de mostrar o homem negro sucumbindo a impulsos incontroláveis de desejo e violência sexual, *Borderline* inverte essa mitologia promulgada por *O Nascimento de uma nação*.

Quando Astrid revela no café que desenhou Pete em um turbilhão de emaranhados emocionais, um intertítulo em letras maiúsculas, o único plano do filme desse tipo surge na tela: “PETE?”. Isso chama a atenção para a função disruptiva de Pete dentro da narrativa. A per-

³⁸ FRIEDBERG, Anne. *Close Up: Cinema And Modernism*. Londres: Bloomsbury Academic, 2001, p. 218.

sonagem de H.D. como Astrid, desfigurada pelo ciúme, é uma das menores possibilidades de identificação. O close encarna o olhar de uma Medusa atormentada, significando sua tentativa de marcar Adah e Pete como objetos indesejáveis de atenção sexual e como ameaças à integridade branca. Talvez o único personagem mais reprovável do que Astrid (e não mencionado na introdução) é uma mulher idosa, vestida com roupas vitorianas e contorcida de ódio, que é essencial na expulsão de Pete; aliada de Astrid, ela afirma descaradamente por meio do intertítulo: “*Se dependesse de mim, nenhum negro seria permitido no país!*”. Em vez de apresentar uma versão idealizada da mulher branca, o filme mostra sua implicação no ódio do “outro”. Esse ódio surge em parte da perda e escassez criadas por uma depressão econômica que pairou sobre os corpos individuais e políticos da época.

Astrid atrai Pete para o conflito não só para contornar o caso já terminado de Thorne com Adah, mas também talvez para invocar o ciúme esperado. Com base em seus estereótipos, Astrid procura Pete para o que ela fantasia que será sua reação violentamente ciumenta quanto à relação de Thorne com Adah. Ao contrário de suas expectativas, traçamos o encontro não-recriminatório do casal em planos que Adah caminha em direção aos arcos que delimitam a cidade.

Mais tarde, vemos Adah olhar para si mesma e para os espectadores; o espelho isola seu olho, que se direciona para nós. Ela é destacada com uma estatura pequena contra o peito de Pete para manifestar as hierarquias de gênero, mas seu olhar “indireto” interrompe nossa identificação com o olhar branco. Ela ostenta um chapéu com finas linhas pretas, uma imagem que reverbera em quase todas as imagens do filme. O estilo de Adah atua como signo microscópico das fronteiras raciais e seus rompimentos. A pele mulata de Adah, seu olhar indireto e seu chapéu, são todos sinais de que estamos no limite de um universo. As fronteiras são distorcidas, inconstantes e desconhecidas.

A permeabilidade das linhas de fronteira e identidade são ainda mais sublinhadas por outra personagem liminar interpretada pela parceira de H.D., Bryher, uma figura andrógina que se veste com terno e fuma charuto. Como Adah, que é claramente um cruzamento entre raças, Bryher representa uma polinização cruzada dos sexos. Quando ela lê o aviso do prefeito pedindo que Pete deixe a cidade, visualizamos sua reação em um intertítulo: “*O que é pior é que eles pensam que estão fazendo a coisa certa. Nós somos assim*”. O “eles” muda para “nós” porque Bryher reconhece sua cumplicidade com o racismo (como Frau Bernberg no filme antifascista *Senhoritas em Uniforme* [1931, *Maedchen in Uniform*, direção Leontine Sagan], ela e a garçonete do filme adotaram uma forma que Ruby Rich chamou de “tolerância repressiva”). Admiravelmente, Pete tem as últimas palavras e ele sarcasticamente a provoca, repetindo com diferença, e olhando para Bryher e depois para nós: “*Sim, nós somos assim*”.

Nesta sociedade, ao contrário de *O Nascimento de uma nação*, há um reconhecimento do racismo e da comunidade de raças. Além disso, os personagens brancos carregam com eles suas vidas fragmentadas e predileções racistas para a aldeia suíça despovoada, uma paisagem que se recusa a glamourizar sua instabilidade (a câmera olha para Thorne por meio de planos estranhos, por exemplo, como quando ele está se contorcendo no chão, rindo incontrolavelmente enquanto uma garrafa de licor é derramada em seu rosto e em suas roupas por uma mão não identificada). Ao mesmo tempo, Pete não é concebido como totalmente idealizado ou unidimensional. Mais tarde, no filme, ele reage ao ostracismo evidente do dono do café que Adah trabalha, cometendo o ato “imperdoável” de bater em um homem branco (retomaremos esse ponto mais adiante).

Quando ele luta, não é para proteger a “pureza” ideal de feminilidade como os protagonistas de *O Nascimento de uma nação*, mas para proteger sua dignidade e a de Adah.

A expulsão do casal negro torna-se uma reivindicação absurda, e de fato revela ser um mito compensatório por falta de coerência corporal. Pete e Adah atuam como repositórios para os desejos desarmados dos personagens brancos; e, desta forma, o filme se aproxima de reinscrever a própria “marca de nascença” que critica. No entanto, o filme revela esse ato de desconsiderar como a tentativa de manter apenas uma identidade e uma nacionalidade como estavelmente ilusória.

Femme fatale: Raça Mediadora / Sexo Mediador

Os realizadores de *Borderline* estavam familiarizados com a volatilidade cultural da clássica *femme fatale* de *A Caixa de Pandora* (1929, *Die Büchse der Pandora*), de G. W. Pabst. Macpherson escreveu para H.D. sobre várias reuniões que teve com Pabst, uma no Hotel Adlon, em Berlim, depois de ver fotos do cineasta: “uma do próprio Pabst, jovem, muito muito muito lésbico, e ele está encantado com você” (carta do dia 27 de outubro de 1927). Bryher também escreve para H.D. que ela e Macpherson “estão ambos apaixonados por Pabst” (carta do dia 29 de Outubro de 1927). Mais tarde, Bryher encontraria Hans Sachs na casa de Pabst, em 1928. Macpherson também relata para H.D. a reação de Pabst ao seu filme anterior, *Wingbeat*: “o que ele realmente gostou a respeito do filme foi que você mostrou a total futilidade da tradição de Hollywood, e essa beleza era algo bem diferente. E eu estou imaginando se ele ainda quer Louise Brooks para Lulu”. Mesmo a especulação brincalhona de Macpherson em torno da opinião de Pabst sobre H.D. para o papel de Lulu é muito diverso, *Borderline* reanima essa figura da *femme fatale* ao mudar conscientemente o lugar erótico do filme de H.D. para Robeson.

O tema da *femme fatale* persevera sobre o feminino como ameaça de castração e outro perigo, como tal, pertence a um legado expressionista que transgredir “o normativo” em sua concentração sobre o sexual e perpetua um modelo de desejo edipiano. Ao reinscrever essa figura, *Borderline* coloca em primeiro plano desejos subversivos mesmo que revele a supressão cultural deles. A ênfase sobre a sexualidade fora da lei tem sido associada à estética da república alemã: “a modernidade de Berlim em meados da década de 1920 implica uma expressividade sexual fora dos limites da lei ou das convenções”³⁹. Assim sendo, essa estética alemã reflete a dialética sintomática entre autoritarismo e transgressão, que Siegfried Kracauer identifica como distintivo desse período em seu *Caligari a Hitler*⁴⁰.

O filme de Pabst faz parte desse duplo tecido de expressão e repressão, e “coloca para interpretar os significantes da transgressão sexual: incesto, androginia, lesbianismo, prostituição” e, portanto, “partilha do cinismo sexual generalizado do período da república alemã”⁴¹. Os significantes da transgressão sexual também proliferam em *Borderline*. A gerente do café, Bryher, é frequentemente vista de braços dados com a garçonete, e indica um sinal lésbico, por exemplo. No final do filme, o pianista queer (Herring) inclina seu chapéu em triste despedida para Pete, que havia desejado, mantendo a foto de Pete no canto de seu piano; em seguida coloca a foto debaixo de sua jaqueta perto de seu coração, removendo o sinal de seu desejo, um gesto que sinaliza o desligamento repressivo de modos alternativos de desejo. Adah já saiu da cidade, deixando uma nota para Pete em que ela se culpa, ilustrando sua internalização da rejeição branca.

³⁹ DOANE, Marie Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1991, p. 143.

⁴⁰ KRACAUER, S. *De Caligari a Hitler*. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

⁴¹ DOANE, Marie Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1991, p. 144.

Os múltiplos desejos que circulam no filme funcionam em conjunto e contra a relação birracial transgressiva entre Thorne e Adah. O que alavanca Astrid em um frenesi ciumento é, lembramos, ostensivamente o caso birracial de seu marido com Adah. Macpherson atribuiu a baixa popularidade de *Borderline* com o público britânico como “inexplicável – como algo visto através de uma janela ou buraco de fechadura”⁴². Essa qualidade “buraco de fechadura” surge das energias sexuais voláteis do filme. *Borderline* revela ainda como o ódio racial emerge diretamente do medo sexual de perder a pureza racial. Esse medo de “impureza” aumenta com o surgimento do fascismo e suas leis anti-miscigenação para proteger a raça ariana. As leis contra a miscigenação tornam-se, além disso, contínuas em leis contra outras sexualidades e a ansiedade sobre a diluição da lei patriarcal.

Hazel Carby sugere que a raça se torna um instrumento para mediar as transgressões sexuais dos personagens brancos. De fato, o erotismo entre o elenco que fez parte de *Borderline* era tão complicado como o que aparece no filme. No entanto, o filme esconde o imperativo heterossexual de múltiplas direções, e também sugere como essas transgressões convergem para mediar a raça. As fronteiras do sexo e da raça se sobrepõem. A *femme fatale*, vazia em si mesma e completamente fabricada, se torna aqui o modelo de bode expiatório de gênero e raça.

Ao contrário de Lulu de *A Caixa de Pandora*, efervescente e acrobática, Astrid está apertada, comprimida, seus movimentos exagerados e expressões faciais sinalizam um desconforto e uma angústia corporal intensa. Apenas um ano antes da realização de *Borderline*, H.D. criticou Joana d’Arc, a heroína do filme *A Paixão de Joana d’Arc* (1928, *La Passion de Jeanne d’Arc*), de Carl T. Dreyer por conta do sadismo para o espectador feminino: “nos deixamos presos como um animal sem sentido, empalados como ela pela agonia”⁴³. Significativamente, ela se sente “cortada” pela Joana d’Arc, interpretada por Maria Falconetti: “eu tenho que ser cortada em pedaços por esses movimentos inevitáveis da câmera, essas linhas suaves para esquerda, para cima, para direita, para trás, todos rítmicos, sem o remorso de cortá-la como uma espada?”.

Ironicamente, H.D. exerce o papel de espada em seu papel de Astrid. Ambos são destrutivos e potencialmente libertadores. O ato de cortar literaliza um meio de reconstituição de encarnação. Se Astrid diseca com o olhar (refletindo o olho da câmera do cineasta), ela é dissecada e exposta em suas tentativas de resolver seus problemas psicológicos, ao decretar a tela cultural que desloca os desejos desanimados sobre a escuridão. Ao não incorporar a mulher glamourosa, fabricada para atender fantasias ilusórias, Astrid desvia a “negação do feminino” implícita no desejo falocêntrico⁴⁴.

Em *A Caixa de Pandora*, Lulu encarna a sexualidade errante e ausente: todas as trajetórias do desejo apontam para ela, mas ela mesmo não tem nenhum⁴⁵. Tal como acontece com Lulu, a câmera dá a Pete um corpo, mas também o priva da agência do desejo. Em vez de H.D. (o liminal ou quase-Lulu) ocupando o papel do instrumento investido com desejo, Robeson torna-se o foco provisório da atenção erótica, um corpo a ser inscrito com múltiplos desejos convergentes. O pianista aprecia uma foto dele; a garçonete o julga; e mesmo Thorne tenta possuí-lo por meio de um aperto de mão simbólico em duas cenas importantes; mas isso se dá especialmente pelo olhar da câmera, que percorre amorosamente seu corpo, fornecendo múltiplos closes de suas mãos e de seu rosto. A figura atraente da *femme fatale*, desejada e indesejada (Lulu encontra sua morte porque ela age como um reservatório para desejos indesejados), desaba em conexão com a sexualidade evitada pelo desejo birracial.

⁴² *Close Up*, Novembro 1930, p. 381.

⁴³ In: DONALD, James; FRIEDBERG, Anne; MARCUS, Laura (.org). *Close Up - 1927 - 1933. Cinema and Modernism*. Londres: Cassel, 1998, p. 132.

⁴⁴ DOANE, Marie Ann. *Femmes Fatales: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis*. Nova York: Routledge, 1991, p. 155.

⁴⁵ *Ibid*, p. 152.

Como a figura de Lulu como Dionisíaca, uma força sexual expressiva, Pete torna-se transcendente (ironicamente olimpiano) e corporal. Mas é no âmbito da personificação que ele é banido do café na pequena cidade. Lulu também está em excesso em seus arredores, mesmo quando ela é o fulcro da energia erótica. Astrid morre como resultado de seu “excesso” (como Lulu, ela é esfaqueada), mas ela não é a *femme fatale* do filme; em vez disso, o filme torna esta alegoria mais problemática e, por meio de Robeson, marca a expulsão da cultura de um outro racial feminizado. Ao contrário de Lulu, Robeson é banido, uma forma de morte legal. A feminização de seu caráter emerge, em parte, da confusão cultural dos abjetos e desanimados com o feminino, uma confusão que serve para reificar os limites raciais.

Cortando o corpo

Desagradável como Astrid é, ela emblematicamente quebra as funções de branquitude e heterossexualidade; a montagem do filme aumenta nossa consciência sobre a forma como nossos corpos são mapeados e cortados pela construção social. Uma cena crucial mostra que Astrid segura uma faca agressivamente (implicitamente também o falo), com movimentos bruscos, como uma sensação claustrofóbica, repleta de objetos dotados de carga simbólica (uma gaiivota empalhada, por exemplo, com o bico segurando o Ás de espada). Mesmo quando Thorne finalmente gira a faca sobre ela, a atividade de Astrid reage contra a “negação do feminino” do filme. Astrid é visivelmente contorcida; seu corpo exprime desconforto. Em contraste, o status de Lulu como ícone imobilizada torna-a insustentável. Doane argumenta: “por meio de sua estruturação como visão, a mulher, a sexualidade ilícita, e a morte, apresentam uma afinidade e a mulher é garantida pela sua posição como a própria figura da catástrofe”⁴⁶.

Significativamente, Astrid atua como morta antes mesmo de estar realmente morta, como se nos alertasse sobre a convenção da catástrofe e fatalidade associada à *femme fatale*. Mas em *Borderline*, a catástrofe está localizada no feminino por meio de uma estética expressionista, pelo visual, o ser olhada, a mudança entre os corpos masculinos e femininos, os corpos pretos e brancos. A câmera, de forma significativa, foca nos olhos de Astrid como uma tortura penetrante no “ver”, mas o “ser olhada” muda para o corpo de Robeson. Ele é a superfície exaltada e em seguida expulsa; figurou como detentor do caos e do feminino “continente escuro”, ele deve ser estrategicamente revogado em ordem para manter as fronteiras da identidade racial e sexual. As duas cenas inter-relacionadas que aqui examinamos revelam o desempenho desta ação tripla: corte, marcação e “purificação”.

No começo, vemos Thorne com uma faca. Inicialmente, ele a aponta em direção à sua mão. O close das mãos revela como a histeria somatiza o trauma psíquico, minuciosamente reforçada por meio de atenção meticulosa ao corpo fragmentado. O empunhar da faca, no entanto, também chama a atenção para a montagem do filme como inscrição e dissecação corporal. Um dos dispositivos fílmicos mais incomuns e autoconscientes é o uso da montagem de ruídos, o que H.D. descreve em seus textos como a emenda rápida entre vários pequenos segmentos de filme.

Como Jean Walton⁴⁷ argumenta, os usos opostos dessa forma de montagem (planos rápidos de Pete se intercalam com a cachoeira e H.D. com a faca) dão à Astrid acesso ao poder criativo, enquanto naturalizam Pete. No entanto, a técnica em si revela corpos (brancos e negros) como desnaturalizados e em pedaços. Essa estratégia interrompe diretamente uma visão

⁴⁶ *Ibid*, p. 148.

⁴⁷ WALTON, Jean. *Nightmare of Uncoordinated White-Folk: Race, Psychoanalysis, and Borderline*. In: *Discourse*, vol. 19 n. 1, 1997.

tranquila do filme. O empunhar da faca de H.D. não é uma suposição fácil do poder criativo. O filme, como Friedberg diz, foi montado em grande parte por Bryher e H.D. enquanto Macpherson estava doente. O filme rompe com um centro fixo de desejo, assim como também perturba as noções de uma única autoria.

No entanto, H.D. nunca reconheceu seu próprio trabalho e o de Bryher sobre o filme. Na verdade, seus textos (como tipos de manifesto do filme) elevam Macpherson como único criador heroico de *Borderline*, reautorizando o mito modernista da realização autônoma. Mais notavelmente, ela descreve Macpherson como um Perseu matando as górgonas (presumivelmente aqueles que interferem ou mal interpretam sua ação criativa) e roubam seu “olho” compartilhado. Em seu papel de Medusa, H.D. perde a oportunidade de reivindicar a própria importância dentro do filme, no entanto, ela é assassinada como um inevitável triunfo sobre o feminino, a ameaça à inviolabilidade masculina.

Depois de pegar a faca com suas mãos, Thorne colocou-a contra seu rosto como uma linha divisória, um ato que revela seus impulsos autodestrutivos e, ao mesmo tempo, delimita seu corpo. Entre os planos de Thorne com a faca, vemos uma panorâmica do corpo de Robeson; o posicionamento da faca também está aqui como ato de impactar um (outro) corpo. Essa sequência muda para um plano da garçonete do café usando um par de tesouras para cortar alegremente algum tipo de roupa. O filme enfatiza que corpos são “cortados” tanto no sentido de formação quanto de exclusão, um dependendo do outro.

Na cena entre Thorne e Astrid que se segue, todo gesto corporal estabelece tensões de encenação: Thorne enrolado na cama; Astrid colocando uma música no gramofone, seu xale estendendo-se diante dela como ligação da asa da gaivota empalhada pela janela, uma imagem de morte iminente. Depois de Thorne “ameaçar” partir, ela “alucina” o rosto cintilante de Adah em sua mala e se torna “histérica”, ela cai no chão e se finge de morta, provocando Thorne a voltar e examinar seu corpo. Seus olhos se abrem e, em posição de cobra, ela surge para invocar um gesto violento geralmente reservado para a masculinidade.

Quando Astrid de maneira repentina surgiu da “morte”, a faca reaparece. Desta vez Thorne está usando para afiar um lápis, fazendo esse gesto na altura do falo. A câmera então corta para uma velha senhora do lado de fora que está olhando pela janela e carregando uma cesta de alhos, que também possuem uma forma fálica. Foi a própria mulher que disse a Bryher e ao dono do café que negros não deveriam ser permitidos no país. Nessa cena também vemos de relance um vaso de Narciso e um livro aberto. A escolha das flores diz incisivamente sobre a relação destrutiva e auto-centrada do casal branco, bem como sobre o desejo de manter intacta a imagem do ego.

Aproveitando a faca de Thorne, Astrid a utiliza contra ele, fazendo pequenos cortes em seu rosto e também rasgando flores. O filme revela que o corpo é uma tela, uma superfície de escrita. Ver Astrid com “seu” falo aumenta a ansiedade de castração (juntamente com suas próprias dificuldades de criatividade feminina), cortando seu senso de onipotência corporal. Num esforço para apagar essas ansiedades, Thorne arranca a faca de Astrid e a esfaqueia, perpetuando a narrativa que geralmente acompanha a *femme fatale*. As incursões coreografadas sobre a superfície da pele são suficientes para levá-lo a penetrar o corpo. A faca foi somatizada como uma prótese da histeria masculina. Astrid duplica para Thorne, revelando sua castração bem como a desmontagem do falo como função “simbólica”. Como espectadores, experimentamos o *déjà vu* de seu corpo propenso e passivo.

Os cortes, no entanto, não acabaram. Vemos uma sequência de planos em que a garçonete está flertando com Pete. Ela corta uma rosa branca e coloca atrás da orelha do homem, em seguida coloca a faca entre seus próprios lábios. A dupla realiza uma cena de relacionamento transgênero: ela se inclina para o feminino Pete, que está com uma flor em sua orelha e uma bandeja espelhada atrás da cabeça, como se ele fosse um dançarino cigano (o cigano é outro não-ariano aterrorizado pelos nazistas). Enquanto a garçonete tira a faca entre seus lábios, a cena se desloca para uma imagem da faca sangrenta de Thorne sendo mergulhada em uma bacia, com sangue manchando a água. A cena mostra a determinação do sexo de Robeson (mesmo que do ponto de vista empático da garçonete) como ligado ao “crime de paixão” de Thorne, e sugere o status sacrificial do corpo negro. O homem branco preserva seu poder sexual apagando o outro. Depois que Thorne assassina Astrid, ele faz curativos em si, vai à polícia e alega com sucesso “defesa própria”. Para preservar, ou melhor, em outra tentativa para preservar a presença fálica, ele matou Astrid. Isso é visivelmente um ato de autodefesa. No entanto, o desejo de Thorne de preservar seu privilégio fálico e a narrativa edípica que vem com isso se tornam vividamente expostos dentro da cena de “corte”. Sua vulnerabilidade desavisada conduz não só para a cena da morte de Astrid, mas também para a destruição que ela causa no relacionamento de Pete e Adah.

O uso vanguardista da montagem de ruído, o corte rápido entre os planos em particular, dá ao filme sua qualidade “recortada”, juntamente com a preocupação sobre o gestual para revelar que os corpos estão “caindo aos pedaços”. Nós não podemos, como espectadores, aceitar sem crítica o ponto de vista de Thorne. Os cortes rápidos rompem propositalmente uma narrativa contínua, enquanto o uso do quadro deslocado e instável revela os efeitos potencialmente horríveis do olhar aprisionado. Em particular, a velha senhora, quando se intromete na cena do café, exerce tal olhar. O café funciona como espaço de fronteira para a liberdade sexual e de repressão (provavelmente inspirado em parte pelas observações de Bryher em Berlim). Um grupo de homens jogando cartas no café encarou Pete depois de insultar Adah, provocando-o para a luta. Assim, enquanto Astrid como “ameaça de castração” morre na cena anterior, a montagem utilizada na cena do café confirma o deslizamento entre as fronteiras do sexo e raça. Depois que Pete atinge um dos homens que o estavam provocando, os outros homens no café se levantam, erguendo os punhos de forma racista. O homem caído, depois de limpar uma gota de sangue do nariz, sorriu e acenou com a cabeça em direção aos homens brancos com punhos levantados. A cena do café se intercala com uma imagem descontínua (não tem um lugar coerente no esquema narrativo e repete várias vezes) da velha senhora gesticulando atrás de um incêndio. A emergência do regime nazista buscava a limpeza maléfica de todas as figuras de “fronteira” para constituir os limites rígidos de uma unidade fantasmática e corpus nacional.

O uso da montagem autoconsciente não apenas coloca em primeiro plano o corte de Pete e Adah do mundo branco, mas também impõe anseios em relação à integridade física e psíquica, anseios referentes a noções raciais de “pureza”. Esse filme preocupa-se explicitamente com as divisões de gênero à medida que instala o falo ou a falta do falo como construção organizadora. A ansiedade de Thorne em relação à sua masculinidade, no entanto, mescla com sua inquietação sobre a raça, uma característica que sustenta a posição de Macpherson, como sugere Carby. A única exposição do caso de Thorne com Adah, como eu disse, é mostrada no início: quando ele sobe em cima de Adah que estava desordenada e cai no chão. O relacionamento birracial de Thorne reforça sua afirmação de domínio e poder, e repousa sobre a necessidade de rejeitar seu desejo e a expulsão

das figuras que aparentemente ameaçam sua estabilidade corporal. É a reprovação da transgressão sexual que leva à reinstalação violenta das fronteiras raciais. Adah e Pete funcionam não apenas como receptáculos para os desaprovados, mas também como o local de encontro para múltiplos desejos contraditórios. O corpo, nesse filme de vanguarda, demonstra que não está fechado, mas visivelmente composto de limites que podem ser remapeados à medida que são mapeados.

Limites e “Olhando para trás”

Os limites, metafóricos e literais, são proeminentes no decorrer de *Borderline* e destacam o fato de que estamos em uma cidade fronteira, uma sociedade liminar. Existem duas cenas limite com Thorne e Pete. A primeira ocorre no início do filme, depois que Adah voltou para Pete. Thorne, suando e “caindo aos pedaços”, confronta Pete. Ele expulsou Adah dele, mas agora deve afirmar sua “posse” imaginária por meio do domínio racial. Thorne parece que está prestes a pular sobre Pete, enquanto Pete olha para trás com tranquilidade. Bryher (que seguiu Thorne para o quarto de Pete) consegue tirá-lo aparentemente “para proteger” Pete de alguma violência iminente. Depois de apresentar Thorne à cena, Bryher prolonga ritualmente seus braços para o espaço (revelando as linhas que marcam seu suéter) para estabelecer uma fronteira entre os “rivais”.

Em *Borderline*, desfazendo a fantasia cultural da sexualidade e violência predatória referente aos negros, Thorne se torna o significante corporal dessas fantasias. Depois que Thorne é absolvido por ter matado Astrid, ele e Pete reencenam essa cena limite. Mais uma vez ele faz contato visual com Pete (mas dessa vez a câmera prolonga a troca) no espaço propositalmente liminar; Pete devolve o olhar. Nesse plano e contraplano, quando Pete olha de volta para Thorne, a câmera nos dá um close de Pete olhando para nós. Em ambas as cenas, ele não apenas olha Thorne para baixo, mas nós também. Isso não é típico. Como Carby observa em outro contexto: “o sujeito negro não tem a permissão para olhar o espectador”⁴⁸. Enquanto essa cena (como a anterior) acentua a distribuição do poder sobre as linhas raciais, aqui a câmera contempla o olhar de Pete que interrompe o fluxo da narrativa; ele sorri ironicamente para Thorne, com um olhar cheio do saber em torno de um racismo sistemático que marcou seu corpo como o túmulo dos desejos brancos.

Por que ele aperta a mão de Thorne? Em um contexto bíblico, o aperto de mãos é uma abreviação de um abraço, que memoriaava uma promessa ou contrato. Em um contexto medieval, o aperto de mão era o modo educado de determinar que o estranho não estava armado com uma adaga escondida. Em ambos os contextos, o aperto de mão possui armadilhas homoeróticas explícitas. Claro, o aperto de mão também é interracial. No sul dos Estados Unidos, chegou a ser proibido o contato entre as raças.

Assim, o aperto de mãos em *Borderline* reforça a falta de direitos legais disponíveis para negros, mas também o tabu contra miscigenação está vinculado neste momento com esse gesto erótico e contrato/contato proibido. À medida que a câmera revela a mão branca no lado de fora da mão negra, não temos nenhuma unidade emblemática com a diferença, mas a selagem da lei edipiana, confirmando para Thorne o sentimento de ter tido Adah, bem como indiretamente excluindo Pete da comunidade. A cena é um microcosmo da diferença racial; além disso, ressalta o ato de enquadramento tão persistente como um todo. Em certo sentido, Pete foi “enquadrado” por Thorne. No entanto, a porta é visivelmente dupla, e essa duplicação abre a possibilidade de uma reformulação (o duplo papel de Robeson em *Corpo e Alma* vem à mente,

⁴⁸ CARBY, Hazel. *Cultures in Babylon: Black Britain and African America*. Nova York: Verso, 1998, p.56.

aqui visualizado como tensão não resolvida). O filme não permite um único ponto de vista, e o *déjà vu* dessa cena torna o “triunfo” mais suspeito. Após a cena de corte anterior, o corpo, como Elizabeth Grosz articula pertinentemente em outro contexto, funciona “como o conceito de limite ou fronteira que paira ou limite que paira perigosamente e indecisamente no ponto central de pares binários”⁴⁹. Como o corpo, as sequências de montagem funcionam como uma série de limiares, juntando-se à medida que se separam.

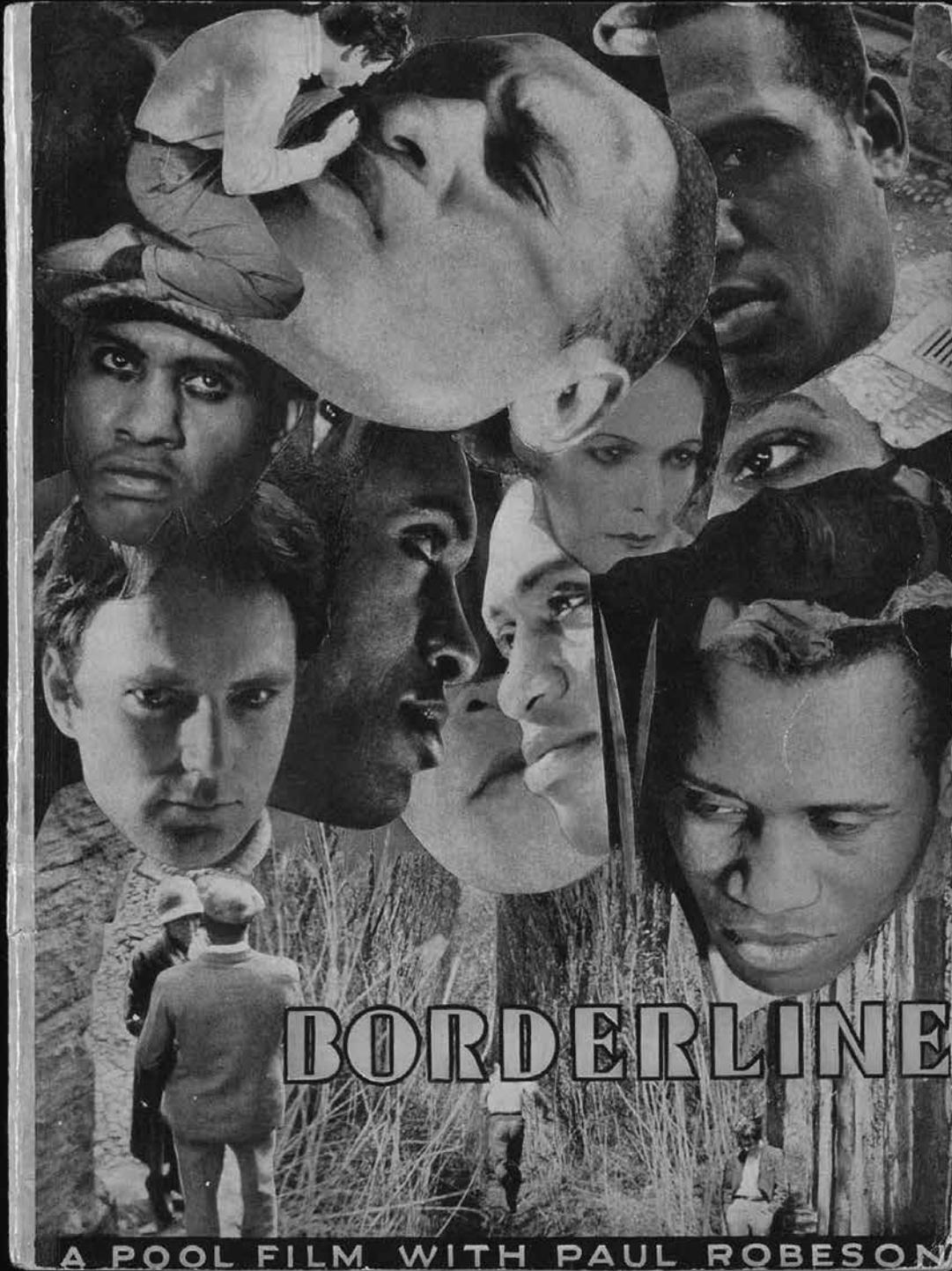
Borderline expõe o deslizamento entre raça e gênero, e revela a cultura de ódio à alteridade; precisamos do outro para manter nossos binários, para manter nossas posições identitárias bem definidas. Para Walton⁵⁰, a “psicanálise da raça” que estrutura o filme por meio de Sachs e Freud constrói os negros imunes à neurose, mas, também, imunes à realização criativa. “Os relatos de Freud sobre a repressão sexual” (e implicitamente de raça) excluem os negros da ordem simbólica que presume o falo e a branquitude como designação características: “o erótico é o falo para o qual os protagonistas brancos ‘civilizados’ competem contra um segundo plano de personagens ‘naturais’ e ‘negros’”. Pete, no entanto, não recua para o segundo plano. Além disso, a competição pelo falo não ocorre apenas entre brancos, e se desenvolve com a castração simbólica de Thorne na cena dos cortes. Esta segunda sequência limiar revela uma luta de poder complexa e em camadas, na qual a exibição “silenciosa” da diferença interroga a impermeabilidade fálica de Thorne.

A *femme fatale* (elevada e abjeta) representa um padrão perfeito do duplo processo de repressão e expressão proeminente no cinema alemão da época. *Borderline*, como *A Caixa de Pandora*, é obsessivo sobre a repressão cultural como meio de constituição de fronteiras sexuais e raciais. Mas *Borderline* reestrutura essa figura por meio de Robeson, liberando múltiplas trajetórias de desejo e abandonando o foco em um ego singular e limitado. A interseção e multiplicidade de sujeitos desejantes fazem de *Borderline* uma narrativa estritamente edipiana, propositalmente enganosa. A garçonete e a gerente do café são associadas como alternativas “lésbicas”, Herring olha desejosamente para Pete, Thorne aperta as mãos de Pete em uma sequência prolongada: todos próximos de que os desejos alternativos funcionem contra a estrutura edipiana. No entanto, a transgressão branca das fronteiras raciais e sexuais, esclarecida na cena final, é o que promove a revitalização das fronteiras.

O filme envolve o espectador no próprio processo de romper fronteiras e sua necessária reconfiguração. O panfleto de H.D. representa a mobilização estética do filme por meio da descontinuidade das imagens e da montagem – como parte da estratégia radical de Macpherson para questionar a mecânica cultural da fixação das fronteiras de identidade quando ela escreve: “Quando um africano é um não africano? Quando, obviamente, ele é um deus terreno. Quando uma mulher é uma não mulher? Quando, obviamente, ela é granizo e gaviota de pelúcia. Ele diz quando o branco não é branco e quando o preto é branco e quando o branco é preto? Você pode ou não gostar desse tipo de cinematografia”. O filme fetichiza o personagem de Robeson, mas também envolve uma visibilidade do racismo e, implicitamente, um fascismo crescente, tanto no modo como os corpos são literalmente cortados, quanto nesse sentido de expulsão e na forma como são construídos pelo olhar da cultura dominante. A alegoria do corte é tanto aprisionada quanto potencialmente radical. Esse filme pouco conhecido contribui de forma importante para a moldagem histórica e a recomposição de fantasias culturais por meio do modernismo cinematográfico.

⁴⁹ GROSZ, Elizabeth. *Volatile Bodies*. Bloomington: Indiana University Press, 1994, p. 23.

⁵⁰ WALTON, Jean. *Nightmare of Uncoordinated White-Folk: Race, Psychoanalysis, and Borderline*. In: *Discourse*, vol. 19 n. 1, 1997, p. 407.



Borderline(1930)

Fichas dos filmes

***Borderline* (1930)**

70 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP.

Classificação indicativa: Livre

DIREÇÃO E ROTEIRO: Kenneth Macpherson

PRODUÇÃO: Bryher MacPherson;

Kenneth MacPherson

MONTAGEM: Pool Group

ELENCO: Paul Robeson; Eslanda Robeson;

Hilda Doolittle; Gavin Arthur; Charlotte

Arthur; Blanche Lewin

Borderline ocupa um lugar único na história do cinema britânico. Dirigida por Kenneth Macpherson, esta obra seminal do cinema silencioso apresenta o ator icônico Paul Robeson e sua esposa Eslanda, bem como membros da revista de cinema *Close-Up*, H.D. (Hilda Doolittle), Robert Herring e Bryher. O filme foi muito influenciado por G. W. Pabst e Sergei Eisenstein. *Borderline* é uma matriz de tensão racial e sexual que se desloca entre personagens negros e brancos, masculinos e femininos, entre os limites do consciente e do inconsciente.

Signos do Império

(1984, *Signs of Empire*)

22 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação

indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: Black Audio Film Collective

(John Akomfrah; Reece Auguiste; Edward

George; Lina Gopaul; Avril Johnson;

David Lawson; Trevor Mathison)

Através de um processo de recuperação de arquivos, da análise e da reapresentação de imagens, texto e som, *Signos do Império* recorre à linguagem da montagem para analisar as mitologias em torno das identidades raciais, nacionais e culturais e o modo como estas são definidas ou terminam por desintegrar-se. A obra é composta por uma sequência de 320 dispositivos de imagens da vida colonial durante o século XIX. As transições entre esses dispositivos apontam para a linguagem fílmica, apesar de se tratar de uma sequência de imagens fixas. Embora *Signos do Império* pertença ao momento pós-modernista de apropriação audiovisual, distingue-se pela preocupação com a iconografia neoclássica do império. A trilha sonora do filme combina música concreta com loops de gravações de discursos políticos.

***As Canções de Handsworth* (1986, *Handsworth Songs*)**

60 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação

indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah

PRODUÇÃO: Lina Gopaul

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

SOM: Peter Hodges; Trevor Mathison

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Sebastian Shah

ELENCO: Pervaiz Khan; Meera Syal;

Yvonne Weekes

As Canções de Handsworth toma como ponto de partida as revoltas de setembro e outubro de 1985 na Inglaterra. Aborda como os protestos ocorridos foram resultado de uma supressão prolongada da presença negra na sociedade britânica. O filme retrata os confrontos nas ruas como uma abertura para uma história de insatisfação que está ligada ao drama nacional da desindustrialização. As “canções” do título invocam a ideia do cinema como uma poética montagem de associações vinculada à tradição do documentário britânico. Eleito um dos 50 melhores documentários de todos os tempos pela revista *Sight & Sound*.

***Testamento* (1988, *Testament*)**

76 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação

indicativa: 14 anos

DIREÇÃO E ROTEIRO: John Akomfrah

ASSISTENTE DE DIREÇÃO: Reece Auguiste

PRODUÇÃO: Jonathan Curling;

Lina Gopaul; Avril Johnson

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

SOM: Monica Henriquez; Peter Hodges;

Trevor Mathison

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: David Scott

MONTAGEM: Brand Thumim

FIGURINISTA: Lina Gopaul; Avril Johnson

ELENCO: Tania Rogers, Evans Oma Hunter;

Frank Parkes; Sally Sagoe; Errol Shaker

Em *Testamento*, a condição pós-colonial é personificada na figura de Abena, uma ativista convertida em repórter de TV que retorna à Gana contemporânea pela primeira vez desde o golpe de Estado de 1966, quando foi interrompido o experimento de socialismo africano liderado pelo presidente Kwame Nkrumah. À deriva em uma “zona de guerra de memórias”, nas palavras do subtítulo do filme, Abena é capturada na

tensão entre história pública e memória privada. *Testamento* é caracterizado por enquadramentos despovoados e um olhar deliberadamente frio, os quais evocam a paisagem emocional do trauma pós-colonial.

***Cidade do Crepúsculo* (1989, *Twilight City*)**

80 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação

indicativa: 14 anos

DIREÇÃO E PESQUISA: Reece Auguiste

PRODUÇÃO: Avril Johnson

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

SOM: Brand Thumin; Trevor Mathison;

Joe Boatman; Peter Hodges

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:

Jonathan Collinson

MONTAGEM: Brand Thumin

ELENCO: Homi Bhabha; Andy Coupland;

Paul Gilroy; Gail Lewis; Savriti Hensman

Em 1989, o governo conservador da Grã-Bretanha iniciou um programa de três anos para geração de riqueza e reconstrução urbana sem paralelo na história do país. *Cidade do Crepúsculo* é o terceiro filme do Black Audio Film Collective, e pode ser visto como o primeiro filme-ensaio que buscou mapear a cartografia da nova Londres por meio de uma escavação dos estratos psíquicos e históricos de Docklands, Limehouse e da Ilha dos Cães. Uma carta ficcional de uma filha, Olivia, para sua mãe na Dominica, é o fio narrativo que liga entrevistas de pensadores, críticos culturais, historiadores e jornalistas predominantemente negros e asiáticos, tais quais Homi Bhabha, Paul Gilroy e George Shire, entre outros.

Mistérios de Julho

(1991, *Mysteries of July*)

52 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação

indicativa: 14 anos

DIREÇÃO E ROTEIRO: Reece Auguiste

PRODUÇÃO: Avril Johnson

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA:

Christopher Hughes

MONTAGEM: Joy Chamberlain

Mistérios de Julho investiga uma série de mortes que ocorreram sob custódia policial na Grã-Bretanha, revelando a dor do sofrimento quando a causa da morte é reprimida como um segredo de estado. O filme é organizado em torno de um elaborado quadro funerário e desencadeia um intrincado ritual de luto.

Quem Precisa de um Coração

(1991, Who Needs a Heart)

78 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah

ROTEIRO: John Akomfrah; Eddie George

ASSISTENTE DE DIREÇÃO:

Kevan Van Thompson

PRODUÇÃO: Lina Gopaul

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

SOM: Peter Hodges

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Nancy Schiesari

MONTAGEM: Brand Thumim

DIREÇÃO DE ARTE: Patrick Bill

ELENCO: Caroline Burghard; Treva Etienne;

Ruth Gemmell; Caroline Lee-Johnson;

Ian Reddington

Quem Precisa de um Coração é composto por uma série de micronarrativas através das quais seguimos as vidas fictícias de um grupo de amigos e amantes entre 1965 e 1975. Um registro da vida nas margens, o filme explora a história esquecida do Black Power britânico por meio das metamorfoses da figura central do movimento, o ativista, anti-herói contracultural e carismático bandido social Michael Abdul Malik. O fio narrativo aqui é substituído por uma colagem de fragmentos e uma trilha sonora alucinatória, ambas trabalhando juntas para apresentar uma descrição vívida da cena social do Black Power e das consequências emocionais e psicológicas para os jovens envolvidos no movimento.

Sete Canções para Malcolm X
(1993, Seven Songs for Malcolm X)

53 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: Livre

DIREÇÃO: John Akomfrah

ROTEIRO: John Akomfrah; Edward George

PRODUÇÃO: Lina Gopaul

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

SOM: Peter Hodges

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Arthur Jafa

MONTAGEM: Joy Chamberlain

ELENCO: Darrick Harris; Danny Carter;

Martin Boothe; Byron O. Hurlock;

Edward George; Trícia Rose

Sete Canções para Malcolm X é uma homenagem ao líder dos direitos civis afro-americano Malcolm X. O filme recolhe testemunhos, relatos e reconstruções dramáticas para contar sua vida, legado, amores e perdas. Apresenta a viúva Betty Shabazz, o cineasta Spike Lee e várias pessoas próximas. É narrado pelo romancista Toni Cade

Bambara e pelo ator Giancarlo Esposito. Os *tableaux vivants* do filme são uma alusão à premiada exposição fotográfica “The Harlem Book of the Dead”, de James Van der Zee, e à estética cinematográfica de *A Cor de Romã* (Sayat Nova, 1968), do cineasta armênio Sergei Parajanov.

O Último Anjo da História (1995, The Last Angel of History)

45 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: Livre

DIREÇÃO: John Akomfrah

ROTEIRO: Edward George

PRODUÇÃO: Lina Gopaul; Avril Johnson

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

SOM: Peter Hodges; Trevor Mathison

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: David Scott

MONTAGEM: Justin Amsden

EFEITOS VISUAIS: Pervaiz Khan

ELENCO: George Clinton; Kodwo Eshun; Edward George; Goldie; Bernard A. Harris Jr.; Derrick May; Nichelle Nichols; DJ Spooky

Um ensaio fílmico sobre a estética negra que traça as ramificações da ficção científica dentro da cultura pan-africana. Akomfrah articula o uso de imagens da nave espacial e do alienígena no trabalho de três músicos de gênio excêntrico – Sun Ra, George Clinton e Lee Perry –, para em seguida abordar a obra dos escritores da ficção científica negra Octavia Butler e Samuel Delany. O filme sugere que a nave espacial e o alienígena têm ressonâncias óbvias na condição diaspórica de exílio e deslocamento. Akomfrah expande sua constelação para incluir desde Walter Benjamin até DJ Spooky, traçando um itinerário pela música e ficção científica negras, a fim de lançar um olhar revelador sobre a modernidade na aurora da era digital.

Sala da Memória 451
(1997, Memory Room 451)

22 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah

PRODUÇÃO: Lina Gopaul

Permeado por silhuetas, sombras e estilização cromática, *Sala da Memória 451* é o exemplo mais extremo da estética neoexpressionista desenvolvida por John Akomfrah durante a década de 1990. Ambientado num mundo distópico, o filme narra o périplo de um viajante do tempo que entrevista as “antigas pessoas

da terra” a respeito de cabelos, desejos e memórias. Nesta fábula amarga, os sonhos são a nova plataforma midiática do século 23 e as viagens no tempo nada mais que um trabalho mal remunerado nos novos cemitérios do amanhã.

O Chamado da Névoa
(1998, The Call of Mist)

11 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: 14 anos

DIREÇÃO E ROTEIRO: John Akomfrah

PRODUÇÃO: Lina Gopaul; David Lawson

MONTAGEM: Nick Follows

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Dewald Aukema

Uma vívida meditação sobre clonagem, morte, memória e a mídia em uma remota ilha da Escócia. Curta-metragem sobre o fim do milênio encomendado pela BBC TV.

As Crônicas do Genoma
(2008, The Genome Chronicles)

33 minutos, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah

PRODUÇÃO: Lina Gopaul; David Lawson

As Crônicas do Genoma é uma investigação épica sobre a relação entre imagem e memória. O filme exhibe uma paisagem poética composta por materiais do acervo pessoal do artista Donald Rodney (1961-1998), imagens de arquivo da Smoking Dogs Films, além de novas filmagens. Foi concebido como um “ciclo de canções” em dez partes distintas, mas inter-relacionadas. *As Crônicas do Genoma* é organizado por músicas de vários gêneros, como canções tibetanas, indianas, e trechos do pós-punk. O filme usa essa montagem de sons para explorar questões éticas relacionadas à criação de imagens

As Nove Musas
(2011, The Nine Muses)

92 min, Inglaterra

Projeção em DCP. Classificação indicativa: Livre

DIREÇÃO E ROTEIRO: John Akomfrah

PRODUÇÃO: Lina Gopaul; David Lawson

TRILHA SONORA: Trevor Mathison

DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Dewald Aukema

MONTAGEM: Miikka Leskinen

EFEITOS VISUAIS: Rick McMahon

A imigração de caribenhos, africanos e asiáticos à Inglaterra do pós-guerra é

analisada a partir de uma comparação com o ponto de partida de “A Odisseia”, de Homero. Estruturado alegoricamente e dividido em nove capítulos, o filme articula uma montagem de materiais de arquivo e trechos de obras de autores como Dante, Emily Dickinson, Samuel Beckett, Nietzsche e James Joyce, compondo uma elegia polifônica à busca de autoconhecimento e identidade que atravessa a experiência migratória.

O Projeto Stuart Hall (2012, The Stuart Hall Project)

100 minutos, Inglaterra
Projeção em DCP. Classificação
indicativa: Livre

DIREÇÃO: Stuart Hall
PRODUÇÃO: Paul Gerhardt; Lina Gopaul;
David Lason; David Lawson
TRILHA SONORA: Trevor Mathison
SOM: Robin Fellows; Trevor Mathison
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Dewald Aukema
MONTAGEM: Nse Asuquo
EFEITOS VISUAIS: Tom Russell
ELENCO: Stuart Hall;
Catherine Hall

A identidade cultural de uma pessoa é fluida e não depende apenas de suas raízes geográficas. Essa é uma das principais ideias do sociólogo jamaicano Stuart Hall, figura central dos Estudos Culturais e um dos mais influentes intelectuais da segunda metade do século XX. Utilizando imagens de arquivo das participações de Hall na televisão, este ensaio fílmico faz um amplo retrato de sua vida, pensamento e ativismo. A trilha sonora com composições de Miles Davis, músico admirado por Hall, sublinha os deslocamentos da obra do pensador, articulando-os com acontecimentos decisivos da história do último século.

Peripeteia (2012)

18 minutos, Inglaterra
Projeção em DCP. Classificação
indicativa: 14 anos

DIREÇÃO E ROTEIRO: John Akomfrah
PRODUÇÃO: Lina Gopaul; David Lawson
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Dewald Aukema
FIGURINO: Jackie Vernon
MONTAGEM: Nse Asuquo

Em *Peripeteia*, John Akomfrah imagina a vida dos modelos africanos de dois desenhos realizados por Albrecht Dürer no século XVI, acompanhando um homem e uma mulher que vagam por paisagens desoladas marcadas por uma beleza fria e sombria.

Martin Luther King e a Marcha sobre Washington (2013, Martin Luther King and the March on Washington)

60 minutos, Inglaterra
Projeção em DCP. Classificação
indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah
PRODUÇÃO: Lina Gopaul; David Lawson
PRODUÇÃO EXECUTIVA: Krysanne Katsoolis;
Laura Michalchshyn; Robert Redford
TRILHA SONORA: Tandis Jenhudson
SOM: George Foulgham; Trevor Mathison;
Chris M. Parker; Kim Tae Hak
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Dewald Aukema
MONTAGEM: Cliff West
ELENCO: Martin Luther King; Denzel
Washington; Clarence Jones; Andrew
Young; Taylor Branch; Roger Mudd;
Franklin D. Roosevelt; John F. Kennedy

Martin Luther King e a Marcha sobre Washington é um documentário narrado por Denzel Washington dedicado à histórica marcha que reuniu 250 mil pessoas mobilizadas pela luta por empregos, liberdade e igualdade de direitos civis. Ocasão em que Martin Luther King Jr. proferiu o icônico discurso “I have a dream”, a marcha foi um divisor de águas sem paralelo no movimento pelos direitos civis nos EUA. O filme inclui entrevistas com líderes políticos, ativistas e participantes da marcha, como Clarence B. Jones, o senador John Lewis, Joan Baez, Andrew Young, entre outros. O filme utiliza ainda imagens de arquivo recém-descobertas. Documentário indicado ao BAFTA (British Academy Film and Television Awards).

O Silêncio (2014, The Silence)

16 minutos, Inglaterra
Projeção em DCP. Classificação
indicativa: 16 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah
PRODUÇÃO: Nicola Gallani;
Lina Gopaul; David Lawson
MONTAGEM: Sergio Vega Borrego
SOM: Trevor Mathison

Durante a década de 1940, o British Council encomendou mais de 100 filmes de propaganda cultural que cobriam todos os aspectos da vida no Reino Unido. Distribuídos em todo o mundo, eles foram vistos por milhões de pessoas e deixaram uma impressão indelével na Grã-Bretanha como uma terra verde e agradável. O *Silêncio* utiliza um filme dessa coleção – “Educação dos surdos (1946, Education Of The Deaf)” – como fio narrativo para explorar vidas vividas em silêncio.

Tropikos (2015)

38 minutos, Inglaterra
Projeção em DCP. Classificação
indicativa: 16 anos

DIREÇÃO E ROTEIRO: John Akomfrah
PRODUÇÃO: Lina Gopaul; David Lawson
MONTAGEM: Sergio Vega Borrego
DIREÇÃO DE FOTOGRAFIA: Dewald Aukema

Encenado como um drama de época suntuoso, *Tropikos* se anuncia como uma ficção – uma “tetralogia sobre a água e os sonhos” – e está repleto de referências literárias, citando Shakespeare e Pedro Calderón de la Barca. Explorando o encontro com o “outro”, *Tropikos* justapõe experiências de pessoas, culturas e paisagens da África e do Reino Unido que, através do tráfico de escravos e sua subsequente abolição, formaram uma herança complexa. Neste filme, os anacronismos propostos por Akomfrah sugerem que essa é uma narrativa a um só tempo histórica e vital: um retrato dos fantasmas que perduram e assombram a paisagem contemporânea.

Tudo o que é Sólido (2015, All That Is Solid)

30 minutos, Inglaterra
Projeção em DCP. Classificação
indicativa: 14 anos

DIREÇÃO: John Akomfrah;
Trevor Mathison
PRODUÇÃO: Lina Gopaul;
David Lawson

Construído a partir de uma combinação entre imagens de arquivo e novas gravações, *Tudo o que é Sólido* é uma meditação sobre a transitoriedade da memória e as limitações da documentação histórica convencional. O filme também explora o fato de que o som e a voz – insubstanciais como a névoa ou a fumaça – não deixam vestígios. Nesta parceria, John Akomfrah e o compositor Trevor Mathison reconfiguram a relação entre som e imagem: em vez de acompanhar um ao outro, eles são concebidos como uma entidade única.

Biografias

ANGELA PRYTHON é professora titular da UFPE. Fez estágio sênior pós-doutoral na Universidade de Southampton (Inglaterra). Tem doutorado em Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham (Inglaterra) e mestrado em Teoria Literária pela UFPE. É autora dos livros *Cosmopolitismos periféricos* (2002) e *Utopias da Frivolidade* (2014).

BÁRBARA RODRÍGUEZ MUÑOZ é escritora e curadora. Realizou a curadoria de exposições em Londres, Madrid e Aarhus. Como escritora, colaborou com publicações como Afterall, Concreta e Les Laboratoires d'Aubervilliers.

COCO FUSCO é uma artista interdisciplinar, escritora e curadora de origem cubano-americana. As performances e vídeos de Fusco já foram apresentadas em mostras como a Bienal do Whitney Museum (1993 e 2008), Bienal de Sidney, Bienal de Joanesburgo, Bienal de Kwangju, na Bienal de Xangai, e na InSite 05, entre outras.

DARA WALDRON é professor da Escola de Artes e Design do Instituto de Tecnologia de Limerick (Irlanda). É autor de *Cinema and Evil: Moral Complexities and the 'Dangerous' Film* (2013).

JOHN AKOMFRAH nasceu em Accra, Gana, em 1957. É cineasta, artista, escritor. Foi um dos fundadores em 1982 do Black Audio Film Collective. O seu trabalho é considerado um dos mais inovadores produzidos na Grã-Bretanha contemporânea. Os filmes de Akomfrah receberam aclamação crítica e circularam em festivais de cinema como Cannes, Veneza e Toronto, além de terem sido exibidos em algumas das mais prestigiosas instituições da arte contemporânea, como o MoMa (Nova York), Centro Georges Pompidou (Paris), Serpentine Gallery e Whitechapel Art Gallery (ambas de Londres) e em exposições como a Documenta 11 (2002) e a Bienal de Veneza (2015), entre muitas outras. Em 2008, foi condecorado com o título de Comandante da Ordem do Império Britânico.

KÊNIA FREITAS é pós-doutoranda do programa de Mestrado da Universidade Católica de Brasília. Doutora em Comunicação e Cultura pela UFRJ. Mestre em Mídias pela Unicamp. Realizou a curadoria das mostras *Afrofuturismo: cinema e música*

em uma diáspora intergaláctica (2015), *A Magia da Mulher Negra* (2017) e *Directoras Negras no Cinema brasileiro* (2017). Escreve críticas de cinema para o site Multiplot! Integra o Elviras – Coletivo de Mulheres Críticas de Cinema.

KOBENA MERCER é professor de história da arte e estudos afro-americanos da Universidade de Yale (EUA). Publicou os livros *Welcome to the Jungle: New Positions in Black Cultural Studies* (1994), *Cosmopolitan Modernisms* (2005) e *Travel & See: Black Diaspora Art Practices since the 1980s* (2016).

KODWO ESHUN é escritor, teórico e cineasta. Professor do departamento de culturas visuais da Goldsmiths College, Universidade de Londres. É autor, entre outros, de *More Brilliant Than The Sun: in Sonic Fiction* (1998). Junto a Anjalika Sagar, organizou *The Ghosts Of Songs: The Film Art of The Black Audio Film Collective* (2007). É um dos fundadores do coletivo The Otolith Group.

LUCAS MURARI é pesquisador de cinema experimental, doutorando do Programa de Pós-graduação em Comunicação e Cultura da Universidade Federal do Rio de Janeiro, mestre em Comunicação pela mesma instituição. Atua como programador e curador de cinema. Contato: lucasmurari@gmail.com

NINA POWER é crítica de cultura, teórica social, filósofa e tradutora. Professora na Universidade de Roehampton. É autora de *One Dimensional Woman* (2009). Contribuiu com publicações como *Wire*, *Radical Philosophy*, *The Guardian*, *Cabinet*, entre outros.

OKWUI ENWEZOR nasceu na Nigéria. Curador, escritor, poeta, crítico e historiador da arte. Foi diretor artístico da Documenta 11 e da Bienal de Veneza (2015), entre outras exposições. Seus trabalhos se voltam principalmente para a recepção crítica da prática pós-colonial na arte e os efeitos da globalização e da política transnacional.

T.J. DEMOS professor de história da arte e cultura visual da Universidade da Califórnia, Santa Cruz (EUA), e fundador e diretor do Center for Creative Ecologies. É autor, entre outros, de *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary*

during Global Crisis (2013) e *Against the Anthropocene: Visual Culture and Environment Today* (2017). Atua como curador de cinema e arte contemporânea.

REECE AUGUSTE documentarista e professor da Universidade do Colorado. Foi um dos fundadores em 1982 do Black Audio Film Collective. Suas pesquisas abordam cinemas nacionais, cinema transnacionais e documentário. Seus artigos foram editados em publicações como *Framework*, *Cineaction*, *Undercut*, *Questions of Third Cinema* e *Dark Eros*.

RODRIGO SOMBRA é doutorando do programa de Comunicação e Cultura da UFRJ. Atua como fotógrafo, pesquisador de cinema e jornalista. Foi curador da mostra *The Open Boat – Cinema and the Maritime Imaginary* (2015), realizada no Coppola Theatre, San Francisco, Califórnia. Colaborou com textos para as revistas *Carta Capital*, *Piauí* e os jornais *Folha de S.Paulo*, *O Globo* e *A Tarde*. Suas fotografias foram exibidas no Museu Afro Brasil (São Paulo) e em galerias de São Francisco (Califórnia). Contato: rodrigossombrax@gmail.com

SAËR MATY BA foi professor de cinema nas universidades Bangor (País de Gales), St Andrews (Escócia), Oeste de Londres e Portsmouth. Pesquisa questões ligadas à diáspora, cinema e mídia. Suas críticas e artigos tem saído em publicações como *Studies in Documentary Film*, *Film International* e *Cultural Studies Review*. É co-organizador com Will Higbee do livro *De-Westernizing Film Studies* (2012).

SUSAN McCABE professora de literatura e escrita criativa da Universidade do Sul da Califórnia, Los Angeles (EUA). Publicou os livros *Elizabeth Bishop: Her Poetics of Loss* (1994) e *Cinematic Modernism* (2005). Está finalizando a biografia *H.D. and Bryher: A Modernist Love Story* (para 2018).

WILL HIGBEE professor de cinema na Universidade de Exeter (Inglaterra). Autor de *Mathieu Kassovitz* (2007). É co-organizador com Saër Maty Bâ do livro *De-Westernizing Film Studies* (2012). Suas críticas e artigos tem saído em publicações como *Transnational Cinemas*, *French Cultural Studies*, e *Africultures*.

Créditos

PATROCÍNIO

Banco do Brasil

REALIZAÇÃO

Ministério da Cultura
Centro Cultural Banco do Brasil

PRODUÇÃO

Insensatez Audiovisual

CURADORIA

Lucas Murari
Rodrigo Sombra

PRODUÇÃO EXECUTIVA

Aleques Eiterer
Pedro Nogueira

COORDENAÇÃO DE PRODUÇÃO

Pedro Nogueira

PRODUÇÃO DE CÓPIAS

Raquel Rocha

PRODUÇÃO GRÁFICA

Marília Lima

PRODUÇÃO LOCAL – BRASÍLIA

Daniela Marinho

ASSISTÊNCIA DE PRODUÇÃO

LOCAL – BRASÍLIA
Guilherme Marinho

PRODUÇÃO LOCAL – SÃO PAULO

Katharine Weber

APOIO

Festival do Rio

EDITORIAÇÃO DO CATÁLOGO

Lucas Murari
Rodrigo Sombra

LEGENDAGEM ELETRÔNICA

Casarini Produções

PROJETO GRÁFICO

Gabriel Martins
Inhamis Studio

DIAGRAMAÇÃO DO CATÁLOGO

Aline Paiva

WEB DESIGNER

Luís Felipe Flores

VINHETA

Arthur Frazão
Mili Bursztyn

ASSESSORIA DE IMPRENSA

SÃO PAULO
Baobá Comunicação

ASSESSORIA DE IMPRENSA – BRASÍLIA

Marina Fernandes

ASSESSORIA DE IMPRENSA

RIO DE JANEIRO
Júnia Azevedo

REDES SOCIAIS

Fausto Junior

AGRADECIMENTOS

John Akomfrah
Bruno Sá
Claudio Leal
Daniel Bish
David Lawson
Ed Howat
Emily Sofaly
Emma Gifford-Mead
Kobena Mercer
Louise Hayward
Luiz Eduardo Souza
Luiz Guilherme Richards
Mauricio Lissovsky
Reece Auguiste

mostraakomfrah.com.br

Produção

Apoio

Realização



MINISTÉRIO DA
CULTURA

