



Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Faculdade de Comunicação Social

Ulisflávio Oliveira Evangelista

**O cinema diaspórico como instrumento de luta e resistência racial nas
obras de John Akomfrah**

Rio de Janeiro

2024

Ulisflávio Oliveira Evangelista

**O cinema diaspórico como instrumento de luta e resistência racial nas obras de
John Akomfrah**



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Comunicação. Linha de Pesquisa: Tecnologias da Comunicação e Cultura.

Orientador (a): Prof.^a Dra. Patrícia Rebello

Rio de Janeiro

2024

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

E92 Evangelista, Ulisflávio Oliveira
O cinema diaspórico como instrumento de luta e resistência racial nas obras de
John Akomfrah/ Ulisflávio Oliveira Evangelista. – 2024.
246 f.

Orientadora: Patrícia Rebello.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Faculdade de Comunicação Social.

1. Comunicação – Teses. 2. Cinema – Teses. 3. Decolonialidade – Teses. I.
Rebello, Patrícia. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Faculdade de
Comunicação Social. III. Título.

br

CDU 316.77

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta
tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Ulisflávio Oliveira Evangelista

O cinema diaspórico como instrumento de luta e resistência racial nas obras de John Akomfrah

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 19 de fevereiro de 2024.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Patrícia Rebello (Orientadora)

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Fernando do Nascimento Gonçalves

Faculdade de Comunicação Social - UERJ

Prof. Dr. Diego Paleólogo

Faculdade de Comunicação Social – UERJ

Prof.^a Dr.^a Michelle Sales

Universidade Federal do Rio de Janeiro

Prof. Dr. Daniel Mieirinho

Universidade Federal do Rio Grande do Norte

Rio de Janeiro

2024

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho, a todos os negros e todas as negras que sofreram e ainda sofrem com a selvageria e a violência imposta pela colonização e pela colonialidade.

AGRADECIMENTOS

O percurso do doutoramento, por vezes, se apresenta como um trajeto solitário, carregado de dificuldades, ausências, incertezas, auto cobrança e ansiedade. Neste momento de desfecho é fundamental respirar fundo, olhar para trás e relembrar quem esteve ao seu lado neste caminho.

Inicialmente, agradeço a minha esposa, Carol Lynch, pelo amor e carinho ao longo de uma jornada de mais de uma década. Pelas conversas e conselhos, pelos incontáveis abraços reconfortantes, pela sua energia e por ser quem é, um ser de luz que iluminou a minha vida. Obrigado por ser minha companheira, você foi fundamental para essa conquista, dando-me a força necessária para enfrentar os (muitos) momentos de fraqueza.

Agradeço ao meu filho, Benício, pela oportunidade única de vivenciar a paternidade e conhecer o verdadeiro amor incondicional. Também agradeço pelo entusiasmo e coragem perpassada através de seu afeto generoso e sorriso aberto, pelas brincadeiras satisfatórias de um mundo onírico. Isso foi essencial. Te amo, meu filho! *Obs.: Agora sobrarão mais tempo para as partidas de futebol!*

Aos meus pais, Ulisses e Ana Clara, agradeço por todo o afeto e cuidado derramado em minha criação. Agradeço pelo apoio e dedicação na minha formação como pessoa e pelo incentivo aos estudos. Obrigado por tudo!

Aos meus irmãos, Cláudia e Juninho, agradeço pela cumplicidade de nossas vidas. Palavras são insuficientes para descrever esse sentimento, sei que sabem, mas não custa repetir: amo vocês!

Agradeço também, aos colegas e amigos do doutorado, por dividir essa jornada – quase sempre solitária. Agradeço pela troca de saberes, pelas conversas de apoio, pelos momentos vividos na cidade de Cuiabá-MT e no campus da UFMT – Universidade Federal de Mato Grosso.

Aos colegas e amigos do curso de Jornalismo da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso, também agradeço por todo o apoio e pelas conversas frutíferas.

Agradeço também ao apoio institucional da UNEMAT – Universidade do Estado de Mato Grosso, pela oportunidade do afastamento de minhas atribuições enquanto docente da instituição para dedicar-me, integralmente, ao doutorado.

Agradeço ainda ao PPGCOM – Programa de Pós-Graduação em Comunicação da UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, pela jornada acadêmica e por todo auxílio institucional. Em especial, agradeço a contribuição espetacular dos docentes do programa pela troca de saberes.

Em particular, agradeço aos professores Fernando Gonçalves, Michelle Sales (UFRJ) e Daniel Mieirinho (UFRN), pela oferta da disciplina “Tecnologias da Comunicação e Teorias do Contemporâneo”. Ela foi crucial para o resultado desta tese. Agradeço também, pelas sugestões e contribuições no exame de qualificação – que foram contempladas na tese.

Por fim, agradeço a minha orientadora, a professora Patrícia Rebello, pela condução ao longo deste trajeto. Sua contribuição foi ímpar, sugerindo materiais, textos, livros, filmes, mas acima de tudo, por me *apresentar* John Akomfrah e o seu cinema de luta e resistência. A tarefa de orientar a distância, por meio de encontros virtuais, tendo ainda, um orientando ansioso, não é nada fácil. Obrigado por isso também, Patrícia.

Diz-se correntemente que o racismo é uma chaga da humanidade. Mas é preciso que não nos contentemos com essa frase. É preciso procurar incansavelmente as repercussões do racismo em todos os níveis de sociabilidade

Fanon, 1980.

RESUMO

EVANGELISTA, Ulisflávio Oliveira. *O cinema diaspórico como instrumento de luta e resistência racial nas obras de John Akomfrah*. 2024. 246 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Partindo do arcabouço teórico dos estudos pós-coloniais e decoloniais, é interesse desta pesquisa, apresentar o cineasta britânico nascido em Gana, John Akomfrah, bem como, suas ações de resistência e luta, especialmente na questão racial e diaspórica. A pesquisa pretende analisar, mediante um recorte fílmico, três filmes deste realizador, produzidos quando participava do coletivo artístico, intitulado *Black Audio Film Collective* (BAFC). As obras, em ordem cronológica de produção, são: *Expeditions One: Signs of Empire* – de 1983 (Expedição um: Signos do Império), *Handsworth Songs* – de 1986 (As Canções de Handsworth) e *Seven Songs for Malcolm X* – de 1993 (As Sete Canções para Malcolm X). De modo específico, ancorado nos estudos pós-coloniais, decoloniais, culturais e na análise fílmica, pretende-se compreender se os objetos fílmicos em questão se configuram como um instrumento de luta e resistência racial, frente ao colonialismo e à colonialidade, bem como, contra uma visão eurocêntrica de mundo.

Palavras-chave: John Akomfrah; cinema documentário; colonialidade; decolonialidade; pós-colonialismo.

ABSTRACT

EVANGELISTA, Ulisflávio Oliveira. *Diasporic cinema as an instrument of racial struggle and resistance in the works of John Akomfrah*. 2024. 246 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Based on the theoretical framework of postcolonial and decolonial studies, this research aims to present the Ghanaian-born British filmmaker John Akomfrah, as well as his actions of resistance and struggle, especially on racial and diasporic issues. The research aims to analyze, through a filmic cut, three films by this director, produced when he was part of the artistic collective entitled Black Audio Film Collective (BAFC). The works, in chronological order of production, are: *Expeditions One: Signs of Empire* (1983), *Handsworth Songs* (1986) and *Seven Songs for Malcolm X* (1993). Specifically, anchored in post-colonial, decolonial and cultural studies and film analysis, the aim is to understand whether the filmic objects in question are configured as an instrument of racial struggle and resistance against colonialism and the colonality, as well as against a Eurocentric worldview.

Keywords: John Akomfrah; documentary movie; colonality; decoloniality; post-colonialism.

RÉSUMÉ

EVANGELISTA, Ulisflávio Oliveira. *Le cinéma diasporique comme instrument de lutte et de résistance raciale dans l'œuvre de John Akomfrah*. 2024. 246 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Faculdade de Comunicação Social, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2024.

Basée sur le cadre théorique des études postcoloniales et décoloniales, cette recherche vise à présenter le cinéaste britannique d'origine ghanéenne John Akomfrah, ainsi que ses actions de résistance et de lutte, en particulier sur les questions raciales et diasporiques. La recherche vise à analyser trois films de ce réalisateur, produits lorsqu'il était membre du collectif artistique appelé Black Audio Film Collective (BAFC). Les œuvres, dans l'ordre chronologique de leur production, sont les suivantes : *Expeditions One : Signs of Empire* (1983), *Handsworth Songs* (1986) et *Seven Songs for Malcolm X* (1993). Plus précisément, ancré dans les études post-coloniales, décoloniales et culturelles et dans l'analyse cinématographique, l'objectif est de comprendre si les objets filmiques en question sont configurés comme un instrument de lutte raciale et de résistance contre le colonialisme et la colonialité, ainsi que contre une vision eurocentrique du monde.

Mots-clés: John Akomfrah; cinéma documentaire; colonialité; décolonialité; post-colonialisme.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Embarcação Empire <i>Windrush</i>	67
Figura 2 – Integrantes do coletivo <i>Black Audio Film Collective</i> (BAFC).....	82
Figura 3 – Signos do Império – frame da obra “as angústias retórica colonial”	92
Figura 4 – As Canções de <i>Handsworth</i> – frame perseguição policial	94
Figura 5 – Testamento – frame do personagem Abena, jornalista e ativista.....	95
Figura 6 – Cidade do Crepúsculo – frame do filme	97
Figura 7 – Mistérios de Julho – frame do filme	98
Figura 8 – Quem precisa de um coração – frame do filme.....	99
Figura 9 – Sete Canções para Malcolm X – frame do filme	101
Figura 10 – O Último Anjo da História - frame do filme.....	103
Figura 11 – Sala de Memória 451- frame do filme.	104
Figura 12 – O Chamado da Névoa- frame do filme	105
Figura 13 – O artista - John Akomfrah.....	106
Figura 14 – Fale Como uma Criança - frame do filme.....	109
Figura 15 – O maravilhoso mundo de Louis Armstrong - frame do filme.....	110
Figura 16 – Digitopia- frame do filme.	111
Figura 17 – O Padrinho do Jazz Britânico - frame do filme.....	112
Figura 18 – As nove musas - frame do filme.	113
Figura 19 – Peripécia - frame do filme.....	113
Figura 20 – A conversa inacabada - detalhe da instalação e dos três canais.....	114
Figura 21 – O projeto Stuart Hall - frame do filme.....	115
Figura 22 – Martin Luther King e a marcha sobre Washington - capa do filme.....	116
Figura 23 – Mar de Vertigem - detalhe da instalação e dos três canais.	117
Figura 24 – Tudo o que é sólido - frame do filme.....	117
Figura 25 – Trópicos - frame do filme	118
Figura 26 – Roxo - detalhe da instalação e dos seis canais	119

Figura 27 – Mimesis: Soldado Africano - frame do filme.	119
Figura 28 - Signos do Império - frame do filme.....	128
Figura 29 - Signos do Império - frame do filme.....	130
Figura 30 - Signos do Império - frame do filme.....	132
Figura 31 - Signos do Império - frame do filme.....	133
Figura 32 - Signos do Império - frame do filme.....	133
Figura 33 - Signos do Império - sequência do filme.	138
Figura 34 - Signos do Império - frames do filme.	138
Figura 35 - Signos do Império - frame do filme.....	139
Figura 36 - Signos do Império - frame do filme.....	139
Figura 37 - Signos do Império - frame do filme.....	140
Figura 38 - Signos do Império - frame do filme.....	141
Figura 39 - Signos do Império - frame do filme.....	142
Figura 40 - Signos do Império - frame do filme.....	143
Figura 41 - Signos do Império - frames do filme.	144
Figura 42 - Signos do Império - frame do filme.....	144
Figura 43 - Signos do Império - frame do filme.....	146
Figura 44 - Signos do Império - frame do filme.....	146
Figura 45 - Signos do Império - frame do filme.....	147
Figura 46 - Signos do Império - frame do filme.....	148
Figura 47 – As canções de <i>Handsworth Songs</i> (<i>Handsworth Songs</i>) – frame do filme.....	156
Figura 48 – Exposição Fotográfica – amálgama cultural – frame do filme.....	157
Figura 49 – Visão hegemônica – frame do filme.....	158
Figura 50 – Depoimentos plurais – frame do filme.....	159
Figura 51 – Primeira ministra Margareth Thatcher (na época) – frame do filme.....	160
Figura 52 – Arquivo cinejornal – frame do filme.....	160
Figura 53 – Imagens alegóricas – diáspora – frame do filme.....	161
Figura 54 – Imagens trepidadas – frame do filme.....	161
Figura 55 – Imagens de arquivo (memória) – frame do filme.....	162

Figura 56 – Malcolm X em <i>Handsworth</i> – frame do filme.....	163
Figura 57 – Imagens alegóricas mosaico – frame do filme.....	164
Figura 58 – Imagens alegóricas palhaço – frame do filme.....	165
Figura 59 – Sequência de perseguição pelas ruas de <i>Handsworth</i> – frame do filme.....	166
Figura 60 – Violência nas ruas de <i>Handsworth</i> – frame do filme.....	166
Figura 61 – Violência nas ruas de <i>Handsworth</i> – frame do filme.....	167
Figura 62 – Sequência de violência e morte – frame do filme.....	168
Figura 63 – Intimidação policial – frame do filme.....	169
Figura 64 – Violência e intimidação – frame do filme.....	169
Figura 65 – “Negros voltem para casa” – frame do filme.....	171
Figura 66 – “Mantenha a África negra, mantenha a Grã-Bretanha branca” – frame do filme	172
Figura 67 – Equipe de TV e racismo – frame do filme.....	173
Figura 68 – Recorte Cinejornal 1 – frame do filme.....	174
Figura 69 – Recorte Cinejornal 2 – frame do filme.....	175
Figura 70 – Recorte Cinejornal 3 – frame do filme.....	176
Figura 71 – Recorte Cinejornal 4 – frame do filme.....	176
Figura 72 – Cena com som ambiente – frame do filme.....	177
Figura 73 – Amálgama sonoro – frame do filme.....	178
Figura 74 – Trilha sonora e outros sons – frame do filme.....	179
Figura 75 – Trilha sonora instrumental – frame do filme.....	179
Figura 76 – Trilha sonora cantada – frame do filme.....	180
Figura 77 – Trilha sonora crianças – frame do filme.....	180
Figura 78 – Trilha sonora vocais – frame do filme.....	181
Figura 79 – Efeito sonoro de pássaros e sirenes – frame do filme.....	181
Figura 80 – Efeito sonoro caos da cidade – frame do filme.....	182
Figura 81 – Efeito sonoro campainha – frame do filme.....	182
Figura 82 – Locução com reverberação – frame do filme.....	183
Figura 83 – Narradora em voz <i>over</i> – frame do filme.....	184
Figura 84 – Narrador em voz <i>over</i> – frame do filme.....	184

Figura 85 – Narrador imagem arquivo – frame do filme.....	185
Figura 2. 86 – Sete Canções para Malcolm X (<i>Seven Songs for Malcolm X</i>) – frame do filme	186
Figura 87 – Malcolm X.....	187
Figura 88 – Exemplo da tríade imagética explorada no filme – frame do filme.....	198
Figura 89 – Exemplo dos elementos cenográficos e alegóricos – frame do filme.....	199
Figura 90 – Exemplo de uma imagem de <i>insert</i> – frame do filme.....	201
Figura 91 – Exemplo de subtítulos – frame do filme.....	202
Figura 92 – Depoimento testemunhal Wilfred Little 1 – frame do filme.....	203
Figura 93 – Depoimento testemunhal Wilfred Little 2 – frame do filme.....	205
Figura 94 – Depoimento contextual de Thulani Davis 1 – frame do filme.....	205
Figura 95– Depoimento contextual de Thulani Davis 1 – frame do filme.....	207
Figura 96 – Discurso de Malcolm X, em 1961 – frame do filme.....	208
Figura 97 – Visita à sua casa após atentado a bomba – frame do filme.....	210
Figura 98 – Discurso após o atentado – frame do filme.....	210
Figura 99 – Representação de Malcolm X e Elijah Muhammad – frame do filme.....	212
Figura 100 – Representação das filhas e pais de Malcolm X – frame do filme.....	213
Figura 101 – Representação das cores vibrantes – frame do filme.....	213
Figura 102 – Representação dos elementos cenográficos suspensos – frame do filme.....	214
Figura 103 – Representação da fusão de Malcolm X na prisão – frame do filme.....	215
Figura 104 – Representação do X em chamas e seus correligionários – frame do filme..	215
Figura 105 – Trilha sonora e passagem de tempo – bateria, trompete e sax – frame do filme.....	218
Figura 106 – Apropriação sonora da imagem de arquivo – frame do filme.....	219
Figura 107 – Mescla de trilha com efeito sonoro – frame do filme.....	220
Figura 108 – Simbologia morte com trilha lírica – frame do filme.....	220
Figura 109 – Efeito sonoro da marcha – frame do filme.....	221
Figura 110 – Efeito sonoro do grilo, remetendo à noite – frame do filme.....	222
Figura 111 – Efeito sonoro da multidão e da corda – frame do filme.....	222
Figura 112 – Efeito sonoro sirene de polícia – frame do filme.....	223

Figura 113 – Exemplos de locução <i>in</i> com imagens feitas, especificamente, para o filme – frame do filme.....	224
Figura 114 – Exemplo de locução <i>in</i> – imagem de arquivo – frame do filme.....	225
Figura 115 – Exemplo de locução <i>off</i> – frame do filme.....	225
Figura 116 – Exemplos da narradora com voz <i>over</i> – frame do filme.....	226
Figura 117 – Exemplo do silêncio – frame do filme.....	227

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	17
1 COMPREENDENDO O PENSAMENTO PÓS-COLONIAL E DECOLONIAL.....	26
1.1 O processo de colonização da Europa	26
1.2 Estudos pós-coloniais.....	32
1.3 O pensamento decolonial	42
1.4 Se livrando das amarras	50
2 RAÇA E DIÁSPORA: O CINEMA DE JOHN AKOMFRAH.....	66
2.1 Geração <i>Windrush</i>	67
2.2 A questão racial.....	71
2.3 O coletivo B.A.F.C – <i>Black Audio Film Collective</i>	81
2.3.1. <u>A produção fílmica do B.A.F.C</u>	91
2.4 John Akomfrah, o artista	106
2.4.1. <u>A produção fílmica de John Akomfrah</u>	108
3 EXPEDITIONS ONE: SIGNS OF EMPIRE.....	121
3.1 Cinema documental.....	121
3.2 Considerações sobre a análise.....	127
3.3 Narrativa e montagem.....	130
3.4 Aspectos imagéticos.....	135
3.4.1. <u>Violência extrema e morte</u>	137
3.4.2. <u>Violência e submissão</u>	140
3.4.3. <u>Violência predatória</u>	143
3.4.4. <u>Violência documentada</u>	145
3.5 Aspectos sonoros.....	149
3.5.1. <u>Trilha sonora</u>	151
3.5.2. <u>Efeito sonoro</u>	152
3.5.3. <u>Locução (in ou off)</u>	154

3.5.4. <u>Silêncio</u>	155
4 <i>HANDSWORTH SONGS</i>	156
4.1 Narrativa e montagem	158
4.2 Aspectos imagéticos	164
4.2.1. <u>Violência física</u>	165
4.2.2. <u>Violência do dia-a-dia</u>	170
4.2.3. <u>Violência documentada</u>	173
4.3 Aspectos sonoros	177
4.3.1. <u>Trilha sonora</u>	178
4.3.2. <u>Efeito sonoro</u>	181
4.3.3. <u>Locução (in ou off)</u>	183
4.3.4. <u>Silêncio</u>	185
5 <i>SEVEN SONGS FOR MALCOLM X</i>	186
5.1 Malcolm X	187
5.2 Narrativa e montagem	197
5.3 Aspectos imagéticos	202
5.3.1. <u>Depoimentos</u>	204
5.3.2. <u>Arquivos filmicos</u>	207
5.3.3. <u>Encenação/Reconstituição</u>	212
5.4 Aspectos sonoros	216
5.4.1. <u>Trilha sonora</u>	216
5.4.2. <u>Efeito sonoro</u>	220
5.4.3. <u>Locução (in ou off)</u>	223
5.4.4. <u>Silêncio</u>	226
CONCLUSÃO	229
REFERÊNCIAS	236

INTRODUÇÃO

De algum modo, o preconceito racial parece ser fruto ou, minimamente, um dos resultados do violento processo de colonização. Isso porque o encontro entre o colonizador e o colonizado, frutificou além da barbárie e opressão, uma série de imposições por parte do colonizador – como sociais, culturais e religiosas – e neste bojo, a intolerância racial ganhou corpo. A cor da pele foi o pretexto utilizado pelos colonizadores para promoverem uma pseudo diferença ou desigualdade entre os povos e culturas.

Toda a herança colonial e de colonialidade antepassada, parece não só encontrar resistência, em dias atuais, como até mesmo, um terreno fértil e próspero para novas investidas extremistas. Afrontas e intransigência racial se tornaram comuns e corriqueiras. E o que é pior, é que todo esse tipo de ação marginal e baixa, parece ganhar uma legião de adeptos e seguidores. A impressão que se têm, é de uma total regressão social, cultural e humana. Retrocedemos décadas. Retrocedemos séculos. Vivemos tempos sombrios e nebulosos.

O preconceito que antes era disfarçado e legitimado como uma espécie de *brincadeira* de extremo mau gosto, ganha agora, uma nova condição. Ele não é mais privado ou escondido. Ele se escancarou, se mostra e, terrivelmente, ganha espaço.

Prova disso é que, com bastante frequência, presenciamos em noticiários, em redes sociais ou até mesmo, em conversas e situações do cotidiano, como numa padaria ou farmácia, todo tipo de demonstração de intolerância racial. Neste caso, lembro, que falamos exclusivamente da condição racial, do negro e da negra. No entanto, sabemos e alertamos, que tais práticas são mais amplas, adquirindo assim uma vasta lista, abordando uma série de questões, dentre elas: identitárias, culturais, sexuais, territoriais etc.

O extremismo parece flertar com este tipo de atitude separatista, de desigualdade, de desrespeito, colocando em xeque o hibridismo cultural e a nossa miscigenação secular. Os ataques raciais, em dias atuais, certamente dialogam com a herança colonizadora, aquela que explorou sob o uso de muita violência e opressão, os povos originários e, posteriormente, os negros no lamentável e longo episódio da escravidão.

Nesse sentido, a presente pesquisa surge como uma resposta diante de um cenário tão desolador. Nossa investigação visa apresentar o cineasta britânico, John Akomfrah e sua importância no pensamento pós-colonial e decolonial, inicialmente, por meio do coletivo *Black*

Audio Film Collective (BAFC) fundado em 1982 e, posteriormente, por meio de produções de sua autoria, pós ruptura com o coletivo. Os filmes de Akomfrah, aparentemente, simbolizam um ato de resistência e luta, tomando como cenário as questões ligadas à cultura negra e a experiência diaspórica inglesa, daí o nosso interesse em investigar tais produções frente ao pensamento pós-colonial e decolonial.

A pesquisa, como adiantado, se apoia em duas correntes teóricas centrais: os estudos pós-coloniais e a teoria decolonial. Isso porque a investigação permite ser explorada sob duas perspectivas complementares e não excludentes. Esse ponto é fundamental para a tese.

A teoria pós-colonial investiga as relações de violência e opressão do colonizador para o colonizado. De modo mais objetivo, volta-se contra uma narrativa eurocêntrica exclusiva, isto é, como se o processo civilizatório se desse a partir deste caminho único, promovendo assim, uma ruptura com a *história única*. São estudos pioneiros. Pesquisadores europeus já se preocupavam com a tensão destes povos e culturas, isto é, com os reflexos da colonização. Estes estudos tinham um recorte – de espaço e tempo – definido: por meio de uma reflexão interna, na Europa, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Isso porque, muitos dos autores e pesquisadores desta corrente epistemológica, ou eram oriundos de países colonizados (por exemplo, como Aimé Césaire e o Frantz Fanon) ou tiveram a oportunidade de atuar em universidades europeias ou americanas – o Norte global – (como o Homi Bhabha). Nesse sentido, tinham um olhar de destaque e fronteiro (precedentes de países colonizados, mas tendo a oportunidade de fala e prestígio acadêmico dos territórios colonizadores). Muitos consideram a obra *Orientalism* (1978) de Edward Said, como precursora destes estudos. A relação se dá, visto que, John Akomfrah, é nascido em Gana, em 1957. Neste período, Gana era uma colônia da Inglaterra. Portanto, Akomfrah é tido como europeu. Além disso, os filmes de sua autoria, escolhidos para análise – que serão detalhados mais adiante – foram produzidos nas décadas de 1980 e 1990. Período de forte incidência e reverberação dos estudos pós-coloniais.

A outra perspectiva dada a pesquisa se apoia nos estudos decoloniais. A teoria se apropria de uma investigação focada na América Latina, isto é, se preocupa com os reflexos desta colonização, sob a ótica do colonizado, saindo, portanto, do espaço europeu. E mais, a teoria ganha maturidade e se consolida, posteriormente, aos estudos pós-coloniais. Nesse sentido, é importante considerar que são estudos mais atuais. Desta forma, a outra leitura dada a pesquisa ocorre pelo fato dela ser realizada por um pesquisador brasileiro, na contemporaneidade, isto é, na segunda década do século XXI.

Sendo assim, reforça-se a ideia de dois cenários complementares na investigação:

- a) Pós-Colonial: investigação centrada na época (décadas de 1980 e 1990) e local da produção fílmica de Akomfrah, isto é, na Inglaterra (continente europeu);
- b) Decolonial: investigação contemporânea (de 2020 a 2024) sob a perspectiva local, isto é, realizada no Brasil (América Latina);

Enquanto recorte, a pesquisa é estruturada tendo seu *corpus* formado por três obras do realizador. Vale destacar que as três obras selecionadas foram produzidas enquanto Akomfrah ainda pertencia ao coletivo BAFC. São elas, em ordem de produção: *Expeditions One: Signs of Empire* – de 1983 (Expedição um: Signos do Império), *Handsworth Songs* – de 1986 (As Canções de *Handsworth*) e *Seven Songs for Malcolm X* – de 1993 (Sete Canções para Malcolm X). Para a escolha das obras foi levado em consideração alguns aspectos. Na primeira obra, *Expeditions One: Signs of Empire* – de 1983 (Expedição um: Signos do Império), ela foi escolhida porque sinaliza a obra inaugural do coletivo. Ela é simbólica porque inicia todo um percurso histórico de luta e resistência racial. Bem como, inicia-se também, uma série de características fílmicas simbólicas – que serão discutidas na tese. A segunda obra escolhida, *Handsworth Songs* – de 1986 (As Canções de *Handsworth*), é tida como uma das obras mais importantes e reconhecidas do grupo. Foi a primeira produção a ter um amplo conhecimento por parte do público e crítica. Proporcionando também, evidentemente, reconhecimento ao grupo BAFC e ao seu diretor, John Akomfrah. A última obra escolhida, *Seven Songs for Malcolm X* (Sete Canções para Malcolm X), é emblemática por resgatar historicamente, a liderança negra pelos direitos civis afro-americanos, representado pela figura de Malcolm X. Akomfrah também assina a direção desta produção.

A metodologia que guiará a investigação está ancorada numa exploração qualitativa, por meio da análise fílmica. Isto é, a construção da análise fílmica se dá, justamente, na compreensão pormenorizada das três obras já citadas de John Akomfrah. Importante destacar que, quando falamos em análise fílmica, o caminho metodológico não apresenta um único sentido, nem tão pouco, de uma fórmula rígida. Isso porque, o percurso metodológico é interpretativo, o que pressupõe que o próprio pesquisador crie esse caminho, baseado em tentativas e erros até encontrar, finalmente, categorizações que deem conta de uma interpretação exitosa sobre o seu objeto.

Antes de explorarmos com maior detalhamento esse trajeto, vale destacar a compreensão pela metodologia de pesquisa qualitativa e o porquê da sua escolha. Arilda

Godoy¹ (1995, p. 21) destaca que “a pesquisa qualitativa ocupa um reconhecido lugar entre as várias possibilidades de se estudar os fenômenos que envolvem os seres humanos e suas intrincadas relações sociais, estabelecidas em diversos ambientes”. Isto é, a pesquisa qualitativa oferece ao pesquisador a oportunidade de compreender tais relações, como por meio da construção e interpretação de uma narrativa fílmica.

De modo a explorar com mais detalhes o exercício da análise fílmica, recorro ao conceito atribuído por Manuela Penafria² (2009, p.1). Para a autora,

Analisar um filme é sinônimo de decompor esse mesmo filme. [...] analisar implica duas etapas importantes: em primeiro lugar decompor, ou seja, descrever e, em seguida, estabelecer e compreender as relações entre esses elementos decompostos, ou seja, interpretar (Cf. Vanoye, 1994). A decomposição recorre pois a conceitos relativos à imagem (fazer uma descrição plástica dos planos no que diz respeito ao enquadramento, composição, ângulo...) ao som (off ou in) e a estrutura do filme (planos, cenas, sequências). O objectivo da análise é, então, o de explicar/esclarecer o funcionamento de um determinado filme e propor-lhe uma interpretação. Trata-se, acima de tudo, de uma actividade que separa, que desune elementos. E após a identificação desses elementos é necessário perceber a articulação entre os mesmos. Trata-se de fazer uma reconstrução para perceber de que modo esses elementos foram associados num determinado filme. Não se trata de construir um outro filme, é necessário voltar ao filme tendo em conta a ligação entre os elementos encontrados.

Compreendida a atividade de análise fílmica, é importante salientar que podemos realizá-la, levando em consideração dois aspectos. O primeiro se refere ao aspecto interno da obra, isto é, a sua narrativa, montagem, sonorização, planos e movimentos de câmara etc. Dito de outra forma, aquilo que fica disponível para o espectador, nas categorias imagéticas e sonoras, sua *mise-en-scène*, é o intuito de análise. O outro aspecto, diz respeito a sua concretude externa. O momento da construção fílmica e suas inter-relações com o ambiente. Em outras palavras, Penafria (2009) esclarece que a análise interna se restringe ao objeto em si, a obra audiovisual, o seu carácter único e singular. Já a análise externa, compreende,

¹ No texto: Pesquisa Qualitativa: Tipos Fundamentais. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/ZX4cTGrqYfVhr7LvVyDBgdb/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 12 jul. 2022.

² No texto: Análise de Filmes - conceitos e metodologias. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> . Acesso em: 03 ago 2022.

[...] o filme como o resultado de um conjunto de relações e constrangimentos nos quais decorreu a sua produção e realização, como sejam o seu contexto social, cultural, político, econômico, estético e tecnológico. (p. 07).

Daí a necessidade de elementos externos ou acessórios ao filme. Ou seja, de instrumentos teóricos, conceituais e bibliográficos que deem conta de complementar a análise, fornecendo assim informações sobre o contexto fílmico.

Desta forma, a análise das três obras de Akomfrah seguirá estes dois aspectos, o interno e o externo. No primeiro por meio de uma exploração da concretude fílmica, realizando a decomposição das estruturas fílmicas, no campo imagético e sonoro, ancorada em autores do universo audiovisual, fílmico e documental. No segundo, na relação do filme com os seus mais variados contextos, somatizados por textos que darão envergadura para a análise. Importante reforçar que o aspecto interno – enquanto uma decomposição das estruturas fílmicas – ganha maior peso e corpo na análise fílmica por entender a necessidade deste esgotamento mínimo da estrutura fílmica, do pormenor, da minúcia. Nesse sentido, a análise recai duramente nas entranhas da narrativa fílmica, com o intuito de dissecar o plano, a trilha, o movimento, a luz, a sombra etc.

Embora se faça uso de uma pesquisa qualitativa, enquanto método, para fins de uma compreensão mais objetiva e de modo a quantificar e categorizar a análise fílmica, serão usados dois critérios básicos, para a análise de cada um dos três filmes:

- a. Serão escolhidos para a análise, ao menos, cinco elementos fílmicos (podendo ser imagéticos, sonoros e/ou textuais) que vão dialogar com a teoria pós-colonial e decolonial. Esse critério será utilizado para cada um dos três filmes previamente selecionados, totalizando, minimamente, quinze elementos fílmicos analisados ao final da tese;
- b. A escolha dos elementos fílmicos será baseada, exclusivamente, no maior potencial de relação ou diálogo com as teorias pós-colonial e decolonial. Isto é, nos fragmentos que possibilitem ao pesquisador, bem como, ao espectador, compreender tais elementos fílmicos como uma ferramenta de luta ou resistência frente ao processo de colonização, colonialismo e/ou colonialidade;

Como vimos, interessa a pesquisa analisar a produção fílmica por meio de suas minúcias, num amálgama de movimentos, ritmos, tensões e arquivos, ancoradas na teoria da análise fílmica. Dito de outra forma, é intuito da pesquisa entender se os aspectos narrativos fílmicos apresentados são compreendidos como um mecanismo de luta e resistência contra o processo colonial, de colonialidade e do eurocentrismo, frente a questão racial e diaspórica. Isto é, o problema que se lança fica no contexto da relação entre o recorte fílmico de Akomfrah e as teorias pós-coloniais e decoloniais, bem como, a visão de mundo eurocêntrica. Desta forma, a pergunta central que norteia o problema da pesquisa é:

Se os estudos pós-coloniais e decoloniais representam mecanismos de ruptura ao controle exercido pelo colonialismo e colonialidade, então o cinema documental de John Akomfrah estabelece tais instrumentos de luta e resistência, perante a questão racial e diaspórica? Isto é, atuam como um mecanismo pós-colonial e/ou decolonial?

A pesquisa assume a hipótese de que, nas obras de Akomfrah, especialmente nas três obras que servem de recorte a esta pesquisa, apresentam sim instrumentos de luta e resistência, ou seja, apresentam traços pós-coloniais e/ou decoloniais. Isto é, a configuração fílmica adotada por Akomfrah assume um interesse em servir, minimamente, como um instrumento reflexivo de combate às ações coloniais, de colonialidade e, por sua vez, eurocêntricas, na questão racial e diaspórica. O interesse pelos temas diaspóricos, por personalidades negras que provocaram verdadeiras revoluções nos campos sociais, culturais e epistêmicos, dialoga com os estudos pós-coloniais e decoloniais, na proposta de, literalmente, retirar as amarras e o controle colonial.

A relevância desta pesquisa está em somatizar forças no cenário epistêmico. Isto é, de promover um ambiente que amplie as possibilidades de debate frente as barbáries promovidas pelo processo de colonização e de colonialidade. O intuito não é somente de rememorar ou historicizar fenômenos passados, mas sobretudo, de alertar, visando impedir que se repita. A ideia aqui é não só legitimar, mas ampliar a participação destes instrumentos de combate e resistência. Desta forma, o cinema operado por Akomfrah, apresenta indícios de um cinema de luta, dando voz inclusive à libertação de uma visão de mundo eurocêntrica. Ampliando, portanto, outras histórias, revelando novos protagonistas, respeitando e valorizando novas culturas.

Nesse sentido, a justificativa envolve, portanto, o fator instrumental de contenda, no contexto de preconceito racial, tomando as ações fílmicas produzidas por Akomfrah e o coletivo fílmico BAFC, na seara cinematográfica. As obras, trazem em sua narrativa, construções

documentais e poéticas de combate racial. A proposta de análise, nesta pesquisa, visa elencar tais ações, compreendendo seus objetivos sociais e culturais.

Ademais, indaga-se acerca de possibilidades de diálogo, influência e ou efeitos deste cinema com o coletivo de obras e autores do pensamento pós-colonial e decolonial. Nesse sentido, se procura um paralelo entre as obras selecionadas e as teorias usadas. Isso porque, Akomfrah, se junta a um grupo heterogêneo formado por diversos pensadores, teóricos, artistas, enfim, um coletivo de pessoas preocupadas em analisar, compreender e refletir, criticamente, os impactos nocivos do pensamento colonial e eurocêntrico. Desta forma, o resultado frutífero apresentado sinaliza um mecanismo de resistência e combate, em diferentes épocas e cenários, em especial, por meio de um pensamento libertador.

Como adiantado, as teorias pós-coloniais e decoloniais são destaques no quadro teórico de referência desta pesquisa. Mas elas não atuam sozinhas nesta tarefa. Soma-se a bagagem dos estudos culturais e a própria envergadura do cinema, especialmente do cinema documental e do filme-ensaio. Desta forma, é possível compreender três eixos teóricos na pesquisa. O primeiro, se relaciona, evidentemente, com as teorias pós-coloniais e decoloniais, como eixo central da nossa pesquisa. Destacam-se, autores como Frantz Fanon (1952), Aimé Césaire (1978), Paul Gilroy (2001), Edward Said (1978), Albert Memmi (1977), Aníbal Quijano (2005), Walter D. Mignolo (2017), bell hooks (2009), Grada Kilomba (2009), dentre outros, por apresentarem grande importância e caminhos epistêmicos exitosos.

O segundo, por meio de um diálogo conceitual entre a teoria decolonial e os estudos culturais, especialmente pela envergadura de Stuart Hall, na obra *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (2003). O texto se apresenta como uma estrutura investigativa ampla sobre os hibridismos e reconfigurações da cultura caribenha, da mesma forma que, Akomfrah os faz em suas obras fílmicas, permitindo assim, este importante diálogo.

E por fim, da própria compreensão da corrente cinematográfica, que corresponde ao *corpus* desta pesquisa. Daí a necessidade de explorar seus conceitos, de modo a contribuir na investigação e reflexão das obras selecionadas de John Akomfrah. Autores como Teixeira (2004), Nichols (2005), Ramos (2008) Metz (1977) e Russell (2018), são fundamentais para compreender o conceitual cinematográfico na pesquisa.

Os estudos pós-coloniais e decoloniais, felizmente, ganham cada vez mais espaço e interesse frente aos pesquisadores nacionais. O que demonstra uma preocupação epistêmica e uma ruptura no *status quo*, diante das questões abordadas pelos pensamentos libertários,

especialmente, pelo movimento diaspórico e as questões raciais. Não obstante, o crescimento das teorias pós-coloniais e decoloniais se fizeram presente, inclusive, nesta pesquisa, com a migração de interesse investigativo por parte do pesquisador. Como o universo da pesquisa não é estanque, vale destacar que houve uma profunda alteração no projeto inicial desta pesquisa de doutoramento. Anteriormente, o projeto tinha por objetivo investigar a primeira temporada da série documental “Quebrando o Tabu³” que fora exibida pelo canal fechado GNT. No entanto, por alguns contratempos metodológicos, mas principalmente, por um interesse pungente pelas teorias pós-coloniais e decoloniais, o projeto sofreu um desvio a partir de novos interesses à pesquisa e ao pesquisador.

A tese está dividida em cinco capítulos. Os dois primeiros capítulos são teóricos, com o intuito de construir uma perspectiva ampla sobre os estudos pós-coloniais e decoloniais, bem como, sobre o processo diaspórico e a questão racial. Além de apresentar o cineasta John Akomfrah e seu trabalho dentro e fora do coletivo BAFC. Já os três últimos, são capítulos de análise fílmica frente ao recorte estipulado da produção documental de Akomfrah.

O primeiro capítulo busca apresentar a influência colonial e da colonialidade em nossa cultura e sociedade. É fundamental discorrer sobre os estudos pós-coloniais e decoloniais, trazendo assim, um caminho ou instrumento de luta e resistência, promovendo assim, uma libertação das amarras colonizadoras. Ainda neste capítulo, como forma de exemplificar tais engajamentos é fundamental recorrer a importantes teóricos e conceitos destes movimentos, como: Aimé Césaire (1950), Frantz Fanon (1952), Edward Said (1978), Stuart Hall (2003), bell hooks (2019), Grada Kilomba (2019), dentre outros.

O segundo capítulo versa sobre o cineasta John Akomfrah e o importante coletivo *Black Audio Film Collective*, fundado em 1982. Mas não só isso. O capítulo também se debruça por investigar o movimento diaspórico que ficou conhecido como geração *Windrush*. Esse momento é importante porque serve de ponto histórico, marcando a entrada de famílias imigrantes no Reino Unido, dentre elas, a própria família do Akomfrah. A questão racial também é apresentada e discutida neste segundo capítulo da tese. Ainda dentro deste capítulo, será explorada as características de construção narrativa, comumente empregada nas obras de

³ A série foi inspirada no longa documental homônimo, lançado em 2011 que versa sobre a descriminalização e regulamentação da maconha. Ambas produções são assinadas pelo diretor Fernando Grostein. A série foi lançada em 13 de agosto de 2018 e abordou, em sua primeira temporada os seguintes temas: privacidade, prostituição, desigualdade social, aborto, LGBT fobia, controle de armas, polícia, democracia, mudanças climáticas e privatização. Ela está disponível em: <https://www.youtube.com/@quebrandootabu/videos>.

Akomfrah. Por fim, uma rápida explanação que visa contextualizar suas obras, servindo como um *menu* fílmico do cineasta.

O terceiro capítulo busca analisar a narrativa fílmica de *Expeditions One: Signs of Empire* – 1983 (Expedição um: Signos do Império). Antes, porém, o capítulo apresenta, detalhadamente, a metodologia e o processo das análises, que servirá de guia e modelo para os outros dois filmes e capítulos. Ainda no capítulo, terá espaço para uma explanação sobre a corrente fílmica documental. Voltando para a análise do filme *Expeditions One: Signs of Empire* – 1983 (Expedição um: Signos do Império), a proposta é, inicialmente, discutir a narrativa e a montagem fílmica. Posteriormente, será feito um recorte sobre os aspectos imagéticos e, por fim, os aspectos sonoros.

O quarto capítulo tem por objetivo analisar a estrutura fílmica da obra *Handsworth Songs* – 1986 (As Canções de *Handsworth*). Como antecipado, o capítulo segue a mesma estrutura metodológica já apresentada e descrita no terceiro capítulo, com foco na narrativa e montagem, além dos aspectos visuais e sonoros da obra.

Por fim, o quinto e último capítulo, se debruça na investigação fílmica da obra *Seven Songs for Malcolm X* – de 1993 (As Sete Canções para Malcolm X). Da mesma forma, a estrutura de análise segue o mesmo princípio, destacando além da narrativa e montagem, os aspectos visuais e sonoros da obra. A particularidade deste capítulo, se dá pela narrativa usada por Akomfrah. Como trata-se de um filme que explora um único personagem, o capítulo também apresenta, ainda que brevemente, um recorte biográfico de Malcolm X. O intuito desta proposta foi de subsidiar e contemplar o leitor e a leitora, com mais informações sobre o personagem central do filme, isto é, o Malcolm X.

1 – COMPREENDENDO O PENSAMENTO PÓS-COLONIAL E DECOLONIAL

“O colonialismo é uma ferida que nunca foi tratada.

Uma ferida que dói sempre, por vezes infecta, e outras vezes sangra”

GRADA KILOMBA

Partindo da premissa que John Akomfrah se utiliza do arcabouço teórico dos estudos pós-coloniais e decoloniais – por meio de suas obras, o objetivo deste primeiro capítulo é justamente apresentar e contextualizar as raízes destes pensamentos, bem como, abordar sua importância, como um importante instrumento de luta e resistência, que pôs fim ao longo período de silêncio epistemológico. No entanto, antes de apresentar e discorrer sobre os principais conceitos destes estudos, com o seu pensamento libertário, é basilar compreender o porquê de seu surgimento e sua importância como um instrumento capaz de romper com as amarras de uma visão de mundo eurocêntrica. Isto é, atinar esse percurso epistêmico sobre o processo de colonização e colonialidade, sobretudo, por meio da exploração europeia.

1.1. O processo de colonização da Europa

Antes de mais nada, vale destacar que o objetivo deste tópico não é expor, em pormenorizado, toda a concretude da colonização europeia⁴ e de sua corrida marítima. A razão se justifica, inicialmente, porque a tarefa é extremamente complexa, dependendo de um espaço textual que, por ora, é limitado. Além de fugir drasticamente da proposta que é apresentar apenas uma síntese deste movimento, possibilitando assim, uma visão norteadora do processo de colonização. Em outras palavras, o nosso foco recai na compreensão deste movimento e o

⁴ Para um entendimento mais amplo, recomenda-se a obra “*Estrutura dinâmica do antigo sistema colonial*”, de Fernando A. Novais. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/publicacoes/Livros/30anos/Estruturaedynamicadoantigosistemacolonial.pdf>. Acesso em: 27 out. 2021.

porquê da sua relação com os estudos pós-coloniais e decoloniais que é o intento maior deste capítulo.

Por colonizar se entende, superficialmente, um processo de supremacia e autoridade de uma determinada cultura (colonizadora) a outra (colonizada), através da ocupação de um novo território, por meio de uma ação impositiva. De modo habitual, uma ocupação, é motivada para algumas finalidades predatórias de extração e/ou povoamento. Enquanto recorte, nos interessa mais especificamente, o processo de colonização dos séculos XV e XVI, período que conhecemos como Idade Moderna. Importante ressaltar que esse movimento deve ser chamado de colonização e não de descobrimento. Francisco Iglésias⁵ (1992, p. 23) alerta sobre o uso incorreto do vocábulo *descobrimento*.

A palavra descobrimento, empregada com relação a continentes e países, é um equívoco e deve ser evitada. Só se descobre uma terra sem habitantes; se ela é ocupada por homens, não importa em que estágio cultural se encontrem, já existe e não é descoberta. Apenas se estabelece seu contato com outro povo. A expressão descobrimento implica uma ideia imperialista, de encontro com algo não conhecido; visto por outro que proclama sua existência, incorporando-o ao seu domínio, passa a ser dependente.

Ora, a própria expressão *descobrimento* – neste caso específico da colonização das Américas, pelos espanhóis e portugueses – sinaliza o seu aspecto colonial. Ela foi usada em larga escala no ensino da história para as crianças, sobretudo, em seus primeiros anos escolares nos livros didáticos⁶. Importante destacar não apenas este aspecto, mas também o fato de que a expressão reforçava o feito (dos espanhóis e portugueses) como um ato de bravura, domínio, superioridade, deixando os nativos, isto é, os povos originários, como subalternos. Nesta perspectiva imperialista e de domínio, de fato os europeus tiveram um papel de destaque na

⁵ No texto “*Encontro de duas culturas: América e Europa*”. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/Cy6CSJcWShQPXJDeMs76wpm/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 03 nov. 2021.

⁶ Sobre isso, consultar os textos “*A representação do índio no livro didático*”. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2074339/mod_resource/content/1/ARILD.pdf. Acesso em: 03 nov. 2021. E “*A história dos povos indígenas nos livros didáticos com PNLD 2011 e 2014*”. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&ret=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwjWoM6hg_3zAhW-ELkGHXspA7kQFnoECAIQAAQ&url=https%3A%2F%2Fperiodicos.ufpe.br%2Frevistas%2Fcadernoscap%2Farticle%2Fdownload%2F14972%2F17807&usg=AOvVaw2Wh2kGRvnGK7DI2OxpcSeg

colonização mundo afora, como destaca J. F. de Almeida Prado⁷ (1956, p. 19), particularmente, no caso das Américas e nos desafios e mistérios do além-mar.

A América foi descoberta no fim da Renascença, período em que o homem chamado do Ocidente, empreendia esforço no sentido de desvendar os mistérios deixados pela Idade Média. O enigma oceânico era dos mais apaixonantes, mantido, entretanto, desde a façanha de Hannon, na densa obscuridade consequente às lutas de conquista que ensanguentavam a Europa. Coube neste período renovador a uma nação situada nos confins do continente, protegida da desordem pelos alcantilados reinos das Espanhas, dedicar-se ao que outros era defêso, penetrar na treva de além Mediterrâneo e revelar ao mundo o segredo dos mares.

De fato, o movimento marítimo europeu foi exitoso, no feito da colonização e exploração de outras terras e povos. Para fins metodológicos, é possível afirmar três grandes momentos da corrida colonial europeia. O primeiro é liderado pela Espanha e Portugal, por meio do Tratado de Tordesilhas, assinado em 1494, que dividia as terras entre os dois países, por meio de uma linha imaginária. Os territórios a Oeste da linha ficariam com a Espanha. A Leste, com Portugal. A ideia do tratado era organizar a colonização de terras descobertas e a descobrir, em especial, sob a ótica do capital (NOVAIS, 2007). O tratado sofreu algumas retificações ao longo dos anos e sua interpretação e cumprimento apresentava algumas limitações, sobretudo, pela dificuldade dos cosmógrafos em delimitar com precisão a divisão entre as duas coroas. Em razão da extensão territorial, a Espanha não consegue se proteger das constantes investidas portuguesas, de modo que, em 1750 o tratado foi oficialmente desfeito. Esse primeiro movimento foi responsável pela colonização da América do Sul e Caribe. O processo exitoso português e espanhol chama a atenção de novos países, como a França e a Grã-Bretanha, que explora o Caribe e a América do Norte. Diversos autores, destacam, em minúcia, os feitos dos viajantes, como atesta Iglésias (1992, p. 23) ao falar de Bartolomeu Dias e Fernão de Magalhães.

Falou-se fartamente de descobrimentos realizados pelos portugueses e espanhóis na costa ocidental da África e em ilhas do Oceano Atlântico. E multiplicam-se as datas de revelação de realidades geográficas ou humanas, desde a ilha de Porto Santo, em 1418, a dezenas de outras, bem como acidentes do litoral do continente africano. Alguns acontecimentos tiveram enorme ressonância, como a passagem do extremo Sul, chamada Cabo das Tormentas ou Cabo da Boa

⁷ Na obra “*O Brasil e o colonialismo europeu*”. Disponível em:

<https://bdor.sibi.ufrrj.br/bitstream/doc/60/1/288%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf>. Acesso em: 02 nov. 2021.

Esperança, em 1488, por Bartolomeu Dias, desfazendo-se de uma das lendas geográficas medievais. Ou a de Cristóvão Colombo, genovês a serviço da Espanha, em 1492, com a revelação do Novo Mundo ou da América. A do português Vasco da Gama, que chegaria à Índia em 1498, agora pela via marítima. Entre 1519 e 1522 é feita a primeira viagem de circunavegação, iniciada pelo português Fernão de Magalhães e concluída por Sebastian Del Carmo (IGLESIAS, 1992, p. 23).

O segundo momento, se dá com o envolvimento da Grã-Bretanha na exploração da África, América do Norte e Índia. Se juntam a ela, França, Portugal e Países Baixos. O terceiro e último movimento se deu pela exploração e disputa da África. De modo a estabelecer tal exploração, foi criada a Conferência de Berlim, em 1884. A proposta era muito clara, regular o Direito Internacional Colonial, isto permitiria, por exemplo, regras de navegação entre os rios internacionais, a liberdade comercial e critérios de ocupação de terra (NOVAIS, 2007). Em outras palavras, com a Conferência, ficaria estipulado uma divisão da África para diversos países europeus. Participaram deste acordo, Alemanha, Áustria, Hungria, Bélgica, Dinamarca, Espanha, França, Grã-Bretanha, Itália, Noruega, Países Baixos, Portugal, Rússia e Suécia, além do Império Otomano e Estados Unidos.

Posto essa rápida explanação sobre os feitos marítimos dos povos europeus, sobre o processo de colonização, é importante enfatizar, ao menos, duas características. A primeira diz respeito ao propósito da colonização, isto é, a utilização impositiva na subtração das riquezas das novas terras, conhecida como Novo Mundo. A prática tinha o objetivo notório de inundar de ouro e prata os impérios. Já a segunda, diz respeito ao choque cultural e a hostilidade envolvida neste procedimento, submetendo ao povo nativo a condição de escravidão.

A prática de exploração e o acúmulo de recursos naturais flertava com aquilo que viria a ser o capitalismo. Dito de outra forma, o capitalismo movia toda a engrenagem que movimentava o colonialismo. Andrey Ferreira⁸ (2014, p. 255), contextualiza essa relação da colonização com o capitalismo. Para ele,

O colonialismo como fenômeno antecede o capitalismo enquanto sistema mundial e o acompanha como política em suas diferentes fases de desenvolvimento. A expansão europeia do século XVI tem o colonialismo como seu componente central e são as relações de produção e acumulação primitiva e demais processos históricos engendrados nesse contexto que tornaram o

⁸ No artigo “*Colonialismo, capitalismo e segmentaridade: nacionalismo e internacionalismo na teoria e política anticolonial e pós-colonial*”. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/se/a/LMbR7mNnPDM7CXV5L59MkFR/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 02 nov.

capitalismo possível como modo de produção. Por outro lado, o capitalismo estendeu as relações coloniais sobre o espaço e as formas sociais, atualizando-a como componente estrutural de seu próprio sistema e amplificando de forma nunca antes vista sua dimensão e significado, tornando-o onipresente na história das diferentes sociedades.

Conforme destaca Ferreira (2014), o colonialismo abriu as portas para o capitalismo, nutrindo suas raízes para uma prática cada vez mais exploratória e rentável. A visão também é compartilhada por Fernando Novais (2007, p. 02), ao conceituar o processo colonial pela forma mercantilista. “Noutras palavras, é o sistema colonial do mercantilismo que dá sentido à colonização europeia”. Ainda para o autor, a prática funcionava como um projeto norteador, uma referência ao processo de colonização. Tãmanha era sua eficiência que ficou conhecido como uma política ultramarina das nações europeias. Resumindo, as colônias serviam como base econômica para a metrópole, uma autossuficiência metropolitana, conforme destaca Novais (2007):

A política colonial das potências visava, por isso, enquadrar a expansão colonizadora nos trilhos da política mercantilista; fazer com que as relações entre os dois pólos do sistema (metrópole-colônia) se comportassem consoante o esquema tido como desejável. Podemos, pois, particularizando essa primeira descrição do sistema colonial, dizer que ela se apresenta como um tipo particular de relações políticas, com dois elementos: um centro de decisão (metrópole) e outro (colônia) subordinado, relações através das quais se estabelece o quadro institucional para que a vida econômica da metrópole seja dinamizada pelas atividades coloniais (NOVAIS, 2007, p. 08).

Vale frisar que essa condição de submissão não era uma exclusividade apenas na esfera da economia, na relação exploratória entre metrópole e colônia. A condição de submissão ocorre ainda como atividade preliminar, anterior, junto aos primeiros contatos com os colonizados. Essa condição predatória, hostil e violenta, está inserida, historicamente, na cultura europeia, conforme atesta J. F. de Almeida Prado (1956, p. 10).

Rebela-se, porém, o homem contra a fatalidade. Recusa-se admitir o inelutável, que qualifica de injustiça. Giram, daí, as suas maiores paixões, as mais longas e tirânicas de sua vida, que o acompanham do nascimento à morte, em torno de problema criado pela sua inteligência, motivo de na Europa, desde a noite dos tempos, jorrar continuamente sangue em lutas de conquista, processada de casa em casa, castelo a castelo, cidade a cidade, nação a nação, porfia mais tarde desdobrada em “colonialismos”. Daí o mito da superioridade, a razão dos esforços para conseguila e a permanência da utopia imanente.

A violência que se refere Prado (1956), especificamente, na Europa, não configura uma excepcionalidade. Isto é, a violência não é uma prática exclusiva do continente europeu, do povo europeu, nem tão pouco, do processo de colonização junto às colônias. No entanto, isso de forma alguma atenua o feito e nem a responsabilidade de quem a praticou. A violência e a sua prática, por consequência, encontram um paralelo com a própria natureza humana, fazendo, portanto, referência, a historicidade social. De acordo com Bernaski e Sochodolak⁹ (2018) a violência como prática sempre esteve inserida na cultura humana, se traduz, portanto, como um processo histórico. O que difere a prática da coação é o seu tempo histórico, isto é, o momento em que a brutalidade ocorre. A violência e as inúmeras práticas deste ato sinaliza como um mecanismo de força e poder. Quando falamos de sociedades antigas sem a presença de poder judiciário instituído – que se encarregava de criar regras e preceitos para uma boa convivência e harmonia social – sacrifícios, rituais e punições se encarregaram da tarefa, é o que observa Bernaski e Sochodolak,

Tais mecanismos regulatórios foram construídos, nas sociedades, ditando regras e comportamentos, que não poderiam ser quebrados sob o risco de punições sacrificiais. Os sacrifícios eram ritualizados [...] e tinham a função de apaziguar as violências intestinas e impedir a explosão de conflitos, incessantemente exorcizado pelo sacrifício de vítimas expiatórias, com o intuito de acalmar os instintos violentos dos espectadores. Em grande medida, os sacrifícios podem ser entendidos como formas punitivas que controlavam as sociedades com o intuito de minimizar os conflitos, delitos e crimes [...] Rituais sacrificiais transmutados podem ser identificados de formas simbólicas em nossa sociedade, inclusive em rituais religiosos. Como exemplo, podemos citar as celebrações das missas da Igreja Católica, que relembram todo o processo sacrificial que Cristo passou até a sua morte na cruz. Nesse ritual, o pão representa o corpo, e o vinho, o sangue. Trata-se de um ritual expiatório reatualizado constantemente de maneira simbólica (2018, p.44-45).

Traçando um paralelo do período colonial com a violência ritualística, a obra *Hans Staden: Duas viagens ao Brasil*¹⁰, publicado em 1557, configura uma nota primorosa, sendo o primeiro livro impresso a falar do Brasil. Se tornou um *best-seller* – traduzido para o holandês

⁹ No artigo “*História da violência e sociedade brasileira*”. Disponível em:

<https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/24181/17068> . Acesso em 08 nov. 2021.

¹⁰ Assim a obra era apresentada: “História verídica e descrição de uma terra de selvagens, nus e cruéis comedores de seres humanos, situada no Novo Mundo da América, desconhecida antes e depois de Jesus Cristo nas terras de Hessen até os dois últimos anos, visto que Hans Staden, de Homberg, em Hessen, a conheceu por experiência própria, e que agora traz a público com esta impressão”. Consulta realizada na versão Kindle. Acesso em: 02 nov. 2021.

(1558), latim (1559) e flamengo (1560), além do inglês e francês – deixando os leitores europeus do século XVI, completamente estarecidos com os relatos de Staden.

Além disso, trata-se de um dos raros registros das primeiras incursões ao Brasil Colônia, sob a ótica do colonizador/explorador – Hans Staden¹¹, um jovem alemão de 20 e poucos anos – e também, sobre a narrativa pormenorizada da antropofagia dos povos Tupi, praticada pela tribo Tupinambá contra os seus rivais. Se a violência é combatida com a introdução de uma dose maior dela (BERNASKI e SOCHODOLAK, 2018), os Tupinambá, de certa forma, com o intuito de neutralizar as investidas europeias, revidaram de modo peculiar, por meio do canibalismo. Uma espécie de resposta contra o genocídio dos povos originários no período colonial.

A violência do processo colonial não pode ser compreendida apenas pela crueldade física. Isto é, ficando restrita unicamente por meio da hostilidade ou da brutalidade em seus atos sanguinários. Ela se sobrepõe, vai além. Ela se expande em diferentes setores e processos. Neste sentido, o colonial se configurou (e ainda configura) como um organismo de força. Todo esse poderio foi reverberado em distintos sentidos e profundidades, nas esferas políticas, econômicas, sociais, culturais e epistêmicas. De modo que, se pudéssemos simplificar a um único conceito ou palavra a influência do colonizador sobre o colonizado, certamente poderíamos fazê-lo com a palavra *pensamento*, isto é, o modo de pensar colonial.

Na tentativa de se desvencilhar das práticas coloniais ou, ao menos, de proporcionar uma reflexão e compreensão profunda sobre tais feitos, surge, a partir dos anos de 1950 importantes obras. Os textos seminais, promovem duras críticas ao pensamento colonial. A corrente epistêmica *pós-colonial*, como se sugere, prevê um momento de ruptura das atrocidades, um instrumento de luta frente aos domínios do colonizador para com o colonizado.

1.2. Estudos pós-coloniais

Falar de pós-colonial é adentrar em um contexto amplo. Uma ideia simplista que sugere apenas um processo de descolonização – isto é, de ruptura a colonização – talvez remeta a uma

¹¹ O feito do aventureiro também foi apresentado por meio do filme “*Hans Staden*”, baseado na obra original. Produzido em 1999, dirigido por Luíz Alberto Pereira e distribuído pela RioFilme. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aE8rz6AzWO8&t=4658s>. Acesso em 02 nov. 2021.

visão superficial. Hall (2003) numa tentativa de compreender o termo – *pós-colonial* – se apoia a um entendimento geral de descolonização, sublinhando, dois aspectos: uma determinada *sociedade* e *época*. Grosso modo, o termo *sociedade* utilizado por Hall, refere-se, especificamente, aos povos europeus. Já a *época*, remete ao longo período de colonização praticado pelos países europeus, na *exploração* e *conquista* nas mais diversas regiões do globo.

Mas não só isso. Hall (2003, p. 102) argumenta que:

O termo pós-colonial não se restringe a descrever uma determinada sociedade ou época. Ele relê a “colonização” como um processo global essencialmente transnacional e transcultural – e produz uma reescrita descentrada, diaspórica ou “global” das grandes narrativas imperiais do passado, centradas na nação. Seu valor teórico, portanto, recai precisamente sobre sua recusa de uma perspectiva do “aqui” e “lá”, de um “então” e “agora”, de um “em casa” e “no estrangeiro”.

A crítica apontada por Hall, já dá dimensão da complexidade. É importante compreender o atravessamento de nações e culturas que Hall destaca. Isto é, o seu argumento amplia o entendimento do hibridismo, fugindo de um único lugar ou cultura – ambas remetendo ao continente europeu e/ou ao processo conhecido como eurocentrismo. Ele também avulta a necessidade de uma reescrita – não ficando presa a uma *histórica única* – que, hegemonicamente, é contada sob a perspectiva do colonizador – enaltecendo assim, a expressão descentrada, como também, a perspectiva diaspórica. Ou seja, o entendimento do pós-colonial, perpassa o entendimento simplório de uma descolonização. O efeito ou impacto do processo de colonização é amplo e profundo. Nesse sentido, a condição de enfrentamento – apresentada pelo pós-colonialismo – deve ser na mesma proporcionalidade.

Ainda na perspectiva terminológica, Salles et.al (2021), faz um oportuno apontamento. A autora destaca duas vertentes deste termo: a primeira conhecida como *estudos pós-coloniais* e a outra, apenas com a expressão *pós-colonial*. A primeira, faz parte de uma ampla cadeia de estudos interdisciplinar – integrada a influência dos anglo-saxões. Nesse sentido, os *estudos pós-coloniais* estão atrelados, especialmente, a uma corrente intelectual que frutificou seus trabalhos num contexto de pós-Segunda Guerra Mundial. Como também, nos conflitos ocorridos na África – contra o império francês (Guerra Colonial de Argélia, nos anos de 1950 e 1960) e nos países que têm o português como idioma oficial, notadamente, Guiné-Bissau, Angola e Moçambique (entre os anos de 1961 e 1974). Isso, revela, portanto, a conjuntura de fala de importantes autores desta corrente epistemológica, como: Aimé Césaire, Frantz Fanon,

Albert Memmi, dentre outros. Enquanto a segunda – *pós-colonial* – proporciona um entendimento a respeito do processo de descolonização dos países do “Terceiro Mundo”.

Com o intuito de explorar essa corrente epistêmica, o texto a partir de agora se apoia em autores – como os elencados acima – que, dentro de suas particularidades, expressam sua criticidade dialogando por alguns dos pontos que foram frisados, anteriormente, por Hall (2003).

“A Europa é indefensável”. Com esta afirmação, o martinicano Aimé Césaire, em seu clássico livro *Discurso sobre o colonialismo*, publicado originalmente em 1950, expressa toda a revolta diante das atrocidades cometidas, ao longo do processo de colonização e, atualmente, colonialidade – isto é, quando se percebe processos e/ou práticas de colonização mesmo quando não há mais a ocupação do colonizador naquele território. Além disso, Césaire não poupa críticas ao conjunto de práticas conhecida atualmente como eurocentrismo – práticas que são cometidas em desfavor de países e culturas colonizadas. Os pensamentos e ideias discutidas por Césaire, evidentemente, se apresentam anterior ao período tido como de fundação da corrente pós-colonialista, entre os anos de 1970 e 1980. No entanto, trata-se de uma obra cânone. Quando Césaire reflete sobre a indefensabilidade da Europa – moral e espiritualmente, segundo suas palavras (1978, p. 14) – ele antecipa e vislumbra um caminho, de muita reflexão e intelectualidade que, posteriormente, os estudos pós-coloniais se beneficiaria, bebendo desta fonte. Césaire, portanto, inaugura esse percurso que seria seguido de perto, logo em seguida, por seu ilustre e conterrâneo aluno, Franz Fanon – com obras, igualmente centrais¹² – sobretudo na discussão racial – um dos pontos centrais desta tese.

Para Fanon (2022), por exemplo, o processo de colonização exercido pelo continente europeu, é diretamente responsável pela criação de países e povos subdesenvolvidos. De modo mais claro, quando Césaire aponta uma culpa imperdoável a Europa, Fanon não só sublinha tal afirmação. Ele vai além. Indicando que o crescimento e a riqueza daquele continente são frutos diretos dos colonizados. Para ele (2022, p. 92) “o bem-estar e o progresso da Europa foram edificados com o suor e os cadáveres dos negros, dos árabes, dos índios e dos amarelos”. O que

¹² Como *Pele negra, máscaras brancas* (*Peau noire, masques blancs*), em 1952 – fruto de seu texto de doutoramento – que não foi aceito – em psiquiatria. A obra é dividida em sete capítulos, e o autor nos convida, por meio de uma análise psicológica, na compreensão da relação entre o homem negro e o homem branco. E nós faz pensar sobre a violência dos processos de colonização e do racismo, daí a necessidade de se colocar *máscaras brancas*; e também, *Os condenados da terra* (*Les damnés de la terre*), de 1961 – a obra, também explora o universo racial, fazendo duras críticas ao capitalismo e ao processo colonialista – como uma forma de opressão. O livro é dividido em cinco capítulos e, sem dúvida, se apresenta como uma importante ferramenta de resistência, desenvolvendo, inclusive, epistemologias frutíferas desta prática.

Fanon aponta, de modo direto, é a usurpação completa e irrestrita – não só de capital – mas sobretudo, da cultura, do território, da vida, da alma, da paz, da segurança, do povo como um todo. Não há, portanto, só a culpa – como expressa Césaire (1978), há uma dívida deste continente com boa parte do mundo, daí a necessidade de uma reparação. Como se percebe, há um grande alinhamento epistêmico entre os dois autores.

Retomando aos pensamentos de Césaire, ainda em sua obra clássica, o autor faz questão de expressar sua opinião, por meio de famosas equações, como a do *cristianismo=civilização*, que reforça, justamente, o peso e importância desta obra e autor, para o pensamento pós-colonial. Todo o processo de colonização, cometido pelos europeus, tiveram o pretexto de estarem na verdade, salvando aquele povo e aquela cultura. Isto é, retirando-os de uma condição animalésca, de selvageria, tornando-os, agora, graças à ação benevolente deste processo de colonização – travestido de uma ação cristã (leia-se, catolicismo) – num povo de Deus, agora sim, civilizados. Por fim, uma última passagem para reflexão da obra e de seu pensamento, é quando Césaire, de algum modo, coloca na balança a atrocidade do nazismo praticado e comandado por Hitler. Para ele, antes do sofrimento sentido com o regime nazista, aqueles mesmos europeus, se calaram, foram cúmplices – de outras selvagerias. A ideia passada é de que, quando a violência ocorre em seu continente, com o seu povo, a dor é dilacerante – diferente, portanto, da outra dor, aquela sentida pelos *outros*.

Sobre isso, Césaire (1978, p. 18) diz:

As pessoas espantam-se, indignam-se. Dizem: “Como é curioso! Ora! É o nazismo, isso passa!” E aguardam e esperam; e calam em si próprias a verdade – que é uma barbárie, mas a barbárie suprema, a que coroa, a que resume a quotidianidade das barbáries; que é o nazismo, sim, mas que antes de serem as suas vítimas, foram os cúmplices; que o toleraram, esse mesmo nazismo, antes de o sofrer, absolveram-no, fecharam-lhe os olhos, legitimaram-no, porque até aí só se tinha aplicado a povos não europeus; que o cultivaram, são responsáveis por ele, e que ele brota, rompe, goteja, antes de submergir nas suas águas avermelhadas de todas as fissuras da civilização ocidental e cristã.

A dura crítica feita por Césaire, aos próprios europeus – agora na condição de vítima – põe em xeque a brutalidade praticada de outrora. O que faz refletir não é só a questão da violência ou do preconceito. Mas sim, o aspecto de quem está sofrendo. Daí a crítica ao povo europeu – que sempre se calou – diante das atrocidades (seculares) cometidas contra os não europeus, isto é, *os outros*.

Um outro autor que merece destaque, ainda enquanto estudos e pensamentos – por assim dizer – embrionários aos estudos pós-coloniais, é do autor Albert Memmi. Nascido na Tunísia em 1921, obteve, posteriormente, na década de 1950, cidadania francesa. Sua obra de destaque, é *Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador*, publicada em 1957. Logo no início da obra, Memmi (2007, p. 13) já esclarece um dos intuitos de sua obra: “realizei este inventário sobre a condição do colonizado primeiramente para compreender a mim mesmo e identificar meu lugar entre os outros homens”. Os outros homens aqui – evidentemente – faz referência aos colonizadores. Essa passagem de Memmi, elucida a semelhança em que, os três autores – Césaire, Fanon e Memmi – e suas obras, de alguma forma, se posicionam – enquanto local de fala – na condição de colonizados – isto é, reforçam o sentimento de que sofreram, diretamente, algum tipo de represália, preconceito ou violência.

De volta a obra de Memmi, a obra se apresenta, revelando, como antecipa o título, os dois lados do processo: inicialmente o lado do colonizador e, depois, o lado do colonizado. De início, o autor contextualiza o *sentido da viagem colonial* e com isso, elabora traços característicos do colonizador. Ora, o sentido – longe de remeter a uma *aventura*, aliás, *aventura* está que é satirizada pelo autor – o que move o interesse e o desejo do colonizador é a *facilidade* – expressão cunhada pelo autor, fazendo referência ou alusão as benfeitorias financeiras conseguidas nas colônias, leia-se, *lucro*. – “lá ganha-se mais, gasta-se menos” (p. 38). Somado ao lucro, Memmi esclarece mais duas características que são fundamentais para o colonizador: privilégio e a usurpação.

A primeira qualidade, designada pelo autor por *privilégio* é por reconhecer essa condição ao se deparar como o colonizado – essa validação, ocorre de um modo bastante claro e prático: basta um olhar comparativo entre ambos. Albert Memmi (2007, p. 45) explica esse processo comparativo, dizendo que:

[...] o privilégio é relativo: em maior ou menor grau, todo colonizador é privilegiado, na medida em que o é comparativamente ao colonizado, e em detrimento dele. Se os privilégios dos poderosos da colonização são espantosos, os reduzidos privilégios do pequeno colonizador, mesmo o menos deles, são inúmeros. Cada gesto de sua vida cotidiana o põe em relação com o colonizado, e a cada gesto ele se beneficia de reconhecida vantagem. Ele se vê em dificuldades com as leis? A polícia e até mesmo a justiça serão mais clementes em relação a ele. Precisa dos serviços da administração? Ela o atormentará menos, abreviando-lhe as formalidades, reservando-lhe um guichê em que os postulantes serão em menor número e a espera menos longa. Procura emprego? Precisa prestar concurso? Vagas e postos lhe serão antecipadamente reservados; os exames serão realizados em sua língua, proporcionando dificuldades eliminatórias para o colonizado. Estará ele tão cego ou ofuscado que jamais conseguirá ver que, em condições objetivas iguais, classe econômica e mérito iguais, está sempre em vantagem?

Como é que ele não olharia para o lado, de vez em quando, para ver todos os colonizados, por vezes antigos discípulos ou confrades, tão distanciados?

O panorama explicitado por Memmi, dá conta de compreender as diversas ramificações e extensões a inteira disposição do colonizador. As facilidades ou privilégios – para ficar dentro da expressão usada pelo autor – parecem não cessar e dão conta de aspectos importantes, como também, da trivialidade do cotidiano. Trazendo à tona, inclusive, a questão da meritocracia. Por fim, um último atributo cunhado ao colonizador, de acordo com Memmi é a *usurpação* – que se trata de um privilégio maior, de uma dupla ilegitimidade. Uma vez que ele chega em território alheio, se ocupa do espaço do outro (do habitante local, chamado agora de colonizado), altera-se as regras em seu próprio benefício – outorgando-lhe – ainda mais privilégios. Portanto, conclui Memmi (2007, p. 42) “é um privilegiado e um privilegiado não legítimo, isto é, um *usurpador*”.

As características creditadas ao colonizador, de certa forma, imprimem – enquanto predicados – descréditos ao colonizado. Há, portanto, uma correlação. Isto é, “a existência do colonizador demanda e impõe uma imagem do colonizado” (2007, p. 117). De modo prático, a estratégica colonial opera assim: ao acusar ou rotular o colonizado de preguiçoso, isso legitima o colonizador, a pagar um baixo salário. Ou ainda, considera-se – por parte do colonizador – ao colonizado uma sub capacidade intelectual, desta forma, isso autoriza e legitima, cargos ou funções de liderança, com o pretexto de que isso é feito para melhor conduzir ou proteger os colonizados. Como se percebe, os escritos de Memmi (2007) operam no sentido de explicitar a correlação entre colonizador e colonizado.

Mencionado está rápida paisagem, a escolha por trazer – Césaire, Fanon e Memmi – numa espécie de preâmbulo ou de resgate as raízes pós-coloniais, se dá, não só por compreender e reconhecer a importância intelectual de suas obras para esta corrente epistemológica – como também para a presente pesquisa – mas acima de tudo, pelo pensamento visionário e tão necessário na contemporaneidade. As obras têm em comum, também, o período de fala – dos anos de 1950 – e passados mais de setenta anos, se mostram atuais, com um absoluto frescor. Além disso, os pensamentos traduzem – com bastante entusiasmo e energia – a crítica imposta ao processo de colonização – sempre acoplado ao preconceito, a violência e a selvageria dos colonizadores. Seus escritos, saídos de “zonas periféricas” oportunizaram acessos a importantes instituições europeias e estadunidenses e, com isso, ampliaram o alcance

de suas ideias – atrelados a uma singular condição fronteiriça – os textos se tornaram ainda mais sólidos.

Neste sentido, se faz útil reconhecer a contribuição destes – e outros – autores. Os estudos pós-coloniais – com eles – ganharam uma importante envergadura. Suas ideias foram e são essenciais para uma compreensão mais crítica e profunda sobre o processo de colonização e de colonialidade – ainda em voga em diversos territórios. Daí a necessidade de externar e ampliar, cada vez mais, tais pensamentos.

Conforme se apresenta, a teoria pós-colonial emerge na tentativa de refletir, compreender e combater, justamente os efeitos deste tipo de investida colonial, isto é, atualmente, por exemplo, frente aos poderes econômico, político, cultural – e até científico. Young (2022) acrescenta que o termo “pós-colonialismo” começou a ser aplicado nos anos de 1990 e seus estudos representam perspectivas críticas e/ou de resistência ao colonialismo, ou às atitudes coloniais. Em outras palavras, o que se propõe é um debate cultural, onde os pensadores, especialmente, de países e/ou regiões periféricas desenvolveram críticas frente as formas culturais do sistema colonial.

Dito de outra forma, os estudos pós-coloniais partem do pressuposto da construção de uma nova forma de pensamento, abrindo mão de considerar o conhecimento eurocêntrico como universal, isto é, como uma história única. Desta forma, apoia-se na validação de outros epistemas, sobretudo, os mais periféricos. Em suma, busca-se um rompimento com a visão limitada de mundo, amplamente conhecida como uma visão eurocêntrica.

Mas não só isso. Young (2022, posição 134) assegura que:

A preocupação [dos estudos] se voltou para a necessidade contínua de se combater os resíduos sociais, culturais e políticos das atitudes ou práticas institucionais que perduram no presente, especialmente aquelas que exibem suposições racistas que remontam as perspectivas coloniais. Os pensadores anticoloniais sempre insistiram que a descolonização tinha que começar não tanto pelos colonizadores, mas pelos povos colonizados. Estes deviam buscar se descolonizar mentalmente das formas pelas quais haviam sido ensinados a ver as coisas, oriundas da perspectiva dos colonizadores.

Ou seja, as ações de resistência e luta – conforme destaca Young (2022), sugerem a necessidade, cada vez maior, de engajamento e envolvimento da própria sociedade. Desta forma, todo e qualquer ato – seja ele social, político, econômico, cultural, epistêmico etc. – se apresentam como ações e/ou pensamentos descolonizadores.

Na contemporaneidade, estudos seminais podem ser verificados por estudiosos de fora da hegemonia europeia. Isto é, formados por intelectuais de países chamados de terceiro mundo. São representantes deste grupo, além de Homi Bhabha, Edward Said e Gayatri Chakravorty Spivak. Além do interesse pelo tema, eles têm em comum também, o fato de serem originários de países periféricos (distantes do centro europeu), e por ocuparem lugares de prestígio em universidades estadunidenses e/ou europeias. Bhabha considera, as características de autores da diáspora – marcadas por histórias de desenraizamento e reterritorializações – como preponderantes a crítica pós-colonial.

O pensador, crítico cultural e um dos grandes expoentes dos estudos pós-coloniais, Homi Bhabha, em entrevista¹³ para 30º Bienal de São Paulo, em 2012, afirmou que “nós precisamos do pós-colonialismo para nos mostrar a experiência completa de descolonização”. Grosso modo, a pequena frase do intelectual indo-britânico remete a necessidade de contestação frente a dominação colonial. Daí, portanto, a necessidade do pós-colonialismo.

Bhabha reuniu uma série de textos e artigos – publicados nos anos 1980 e 1990 – publicando, em 1994, a obra *O local da Cultura*. A obra dialoga fortemente com o a identidade e o pensamento pós-colonial, sobretudo, nos capítulos dois, três e quatro. Para o crítico literário, o pós-colonialismo pretende ser um contradiscurso frente a dominação colonial. Em sua visão (1998, p. 111),

O objetivo do discurso colonial é apresentar o colonizado como uma população de tipos degenerados com base na origem racial de modo a justificar a conquista e estabelecer sistemas de administração e instrução. Apesar do jogo de poder no interior do discurso colonial e das posicionalidades deslizantes de seus sujeitos (por exemplo, os efeitos de classe, gênero, ideologia, formações sociais diferentes, sistemas diversos de colonização, e assim por diante), estou me referindo a uma forma de governamentalidade que, ao delimitar uma “nação-sujeita”, apropria, dirige, domina suas várias esferas de atividade. Portanto, apesar do “jogo” no sistema colonial que é crucial para seu exercício de poder, o discurso colonial produz o colonizado como uma realidade social que é ao mesmo tempo um “outro” e ainda assim inteiramente apreensível e visível.

Diferente do que sugere o título, a discussão da obra promove justamente a ampliação destes *lugares* da cultura. Isto é, ela não é pertencente a um *único* lugar. E mais, a proposta

¹³ Entrevista ocorrida na 30º Bienal de São Paulo, intitulada “A iminência das poéticas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqlvmA> . Acesso em: 20 jun. 2023.

reside, justamente, em considerar a hibridização das culturas, esse *entre-lugar* fronteiriço (p.27).

O trabalho fronteiriço da cultura exige um encontro com “o novo” que não seja parte do continuum do passado e presente. Ele cria uma ideia do novo como ato insurgente de tradução cultural. Essa arte não apenas retoma o passado como causa social ou precedente estético; ela renova o passado, refigurando-o como um “entre-lugar” contingente, que inova e interrompe a atuação do presente. O “passado-presente” torna-se parte da necessidade, e não da nostalgia, de viver.

Vale dizer que, Bhabha considera a *fronteira*, não como algo existente para separar duas coisas, como uma linha que atua dividindo duas culturas, por exemplo. Em sua visão, o aspecto fronteiriço existe com o intuito de promover um hibridismo, isto é, onde as diferenças culturais serão articuladas. Daí surge a expressão cunhada por ele de *entre-lugar* – como um local privilegiado para esta produção cultural.

A também indiana, Gayatri Spivak é autora de outro importante livro para o pensamento pós-colonial. Sua obra *Pode o subalterno falar?*, de 1985, como sugere o título, evoca uma crítica pontual sobre a condição de fala epistêmica para os sujeitos subalternos – de territórios coloniais – distantes, portanto, do contorno europeu. A proposta reside na tentativa de explicar e compreender os mais amplos e variados saberes mundanos – por uma ótica diferente daquela enveredada pelos europeus. Para a autora (2010, p. 12), o subalterno pertence “as camadas mais baixas da sociedade constituídas pelos modos específicos de exclusão dos mercados, da representação da política legal, e da possibilidade de se tornarem membros plenos no estrato social dominante”.

Um outro importante conceito trazido por Spivak é justamente aquele atrelado a condição de subalterno no que diz respeito a produção dos *saberes*. Há, portanto, uma violência epistêmica, que tenta calar, silenciar, neutralizar todo e qualquer pensamento advindo do subalterno, discussão que autora lança no segundo capítulo, se apropriando de um diálogo com Foucault. Ainda se apropriando com o conceito de subalterno, a autora enverada, agora, para a condição da mulher, especialmente, a “pobre e negra” – como uma categoria ainda mais profunda dentro deste abismo da subalternidade, como explica a autora (2010, p. 85).

A questão da mulher parece ser a mais problemática nesse contexto. Evidentemente, se você é pobre, negra e mulher, está envolvida de três maneiras. Se, no entanto, essa formulação é

deslocada do contexto do Primeiro Mundo para o contexto pós-colonial (que não é idêntico ao do Terceiro Mundo), a condição de ser “negra” ou “de cor” perde o significado persuasivo. A estratificação necessária da constituição do sujeito colonial na primeira fase do imperialismo capitalista torna a categoria “cor” inútil como um significante emancipatório.

Como articula Spivak, essa tríade – mulher, pobre e negra – possui um envolvimento ainda mais amplo nesta problemática. No entanto, para ela, a condição de cor – de certo modo – já está implícita no contexto pós-colonial. Dando continuidade ao pensamento pós-colonial, é a vez de conhecer a contribuição do professor palestino-estadunidense, Edward Said.

Edward Wadie Said, em 1978, apresenta uma das obras mais conhecidas desta corrente epistêmica. O livro *Orientalismo* ganhou enorme repercussão, sobretudo nos anos de 1980 e 1990. Na obra, Said promove uma discussão interpretativa da imagem do “Oriente” – entendida não apenas como um espaço geográfico ou territorial, mas sim, por meio de seus saberes. A ideia é de desmistificar e desnaturalizar a visão ocidentalizada (invenção europeia, sobretudo francesa e britânica) e imaginativa, excluindo, portanto, a compreensão limitada e errônea como o Oriente sendo algo menor, inferior e até, exótico. Said (1990, 13) explicita essa visão onírica como sendo um “lugar de romance, seres exóticos, de memórias e paisagens obsessivas, de experiências notáveis”. O autor apresenta a caracterização do oriental como o diferente, o *outro* – em comparativo com o ocidental europeu. De um lado se têm o ocidental – civilizado, branco e racional; do outro, o oriental – selvagem, não branco e emotivo.

Segundo Robert Youg (2022, posição 108), a contribuição da obra de Said,

[...] estimulou uma gama de diferentes escritores, acadêmicos, ativistas a formular estratégias sobre a melhor maneira de mudar, “descolonizar” as formas dominantes nas quais relações entre os povos ocidentais e não ocidentais, suas culturas e seus mundos, são vistos e valorizados [...] quando os ocidentais olham para o mundo não ocidental, o que eles frequentemente veem é mais uma imagem espelho de suas próprias suposições do que está lá, ou de como as pessoas fora do Ocidente realmente sentem e percebem a si mesmas.

Importante ressaltar o entendimento de uma teoria vasta. Ou seja, a teoria se apoia numa corrente epistêmica mais ampla e diversa. Nesse sentido, Inocência Mata, no artigo *Estudos pós-coloniais*¹⁴, argumenta que não se pode afirmar a existência de *uma* teoria pós-colonial.

¹⁴ Disponível em:

https://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20161026130823.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

Justamente pela exploração de diversas epistemas. No entanto, Mata pontua que há proximidades de interesses investigativos. Para a autora (2014, p. 30),

[...] o que parece aproximar as várias percepções, perspectivas e *insights* deste campo de estudos é a construção de epistemologias que apontam para outros paradigmas metodológicos – que potenciam outras formas de racionalidade, racionalidades alternativas, outras epistemologias, do Sul¹⁵, por exemplo – diferentes dos “clássicos” na análise cultural e literária. Decorre desta reflexão a consideração de que porventura a mais importante mudança a assinalar é a atenção a análise das relações de poder, nas diversas áreas da atividade social, caracterizada pela diferença: étnica, de raça, de classe, de gênero, de orientação sexual...

O que Mata (2014) descreve, resume bem a construção do pensamento pós-colonial. E mais, avança na necessidade de um diálogo estruturado, (re)considerando novos saberes, novas abordagens, desconstruindo hegemonias, desmistificando poderes – atingindo diretamente em desfavor da prática do eurocentrismo. Pressupõe daí a necessidade de se estabelecer uma geocrítica a este poder colonial, numa tentativa de neutralizar seus efeitos, ampliando assim, a participação dos tais países periféricos – entendido como uma geografia subalterna.

De modo a compreender, com mais profundidade, como funciona a lógica colonial – especialmente por meio da colonização e da colonialidade, o próximo tópico se debruça nesta investigação pormenorizada, resgatando aspectos e características deste processo. Importante frisar também, a contribuição complementar do pensamento decolonial, enquanto uma corrente epistêmica mais atual, contemporânea. Ela opera numa geografia recortada na América Latina, trazendo autores preocupados em compreender este processo sob a ótica do Sul global.

1.3. O pensamento colonial

O axioma colonial e, portanto, europeu – espalhado mundo afora – inaugura uma complexa estrutura que funciona como um *modus operandi*, uma espécie de legitimidade ao pensamento, ditando literalmente as regras do jogo. A premissa parte da ideia de uma ciência neutra e universal, quando na verdade, refere-se a uma compreensão monolítica e limitada, ancorada no pensamento eurocêntrico e na modernidade. De certo modo, essa visão eurocêntrica se apresenta, com muita naturalidade, passando a ideia de que, o que há de melhor,

¹⁵ Uma referência clara a obra “*Epistemologias do Sul*”, de Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses.

no mundo, vem de lá, da Europa. Essa superioridade se reflete em vários campos, como: epistemológicos, culturais, sociais, políticos, econômicos etc. A própria história também é sucumbida e reduzida à visão eurocêntrica. Acontecimentos históricos, distante desta visão, são ilustradas como na passagem do historiador Hugh Trevor-Roper, que chamou, em 1965, de "movimentos insignificantes de tribos bárbaras em cantos pitorescos mas irrelevantes do globo" (SHOHAT e STAM, 2006, p. 20). Isto é, só reforça a ideia totalmente periférica, sem importância, não digna de registro, fadada ao esquecimento. Aliás, os autores Ella Shohat e Robert Stam, na obra *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006) oferecem um panorama importante sobre o movimento eurocêntrico, justificando assim, a prática do colonialismo e, posteriormente, da colonialidade. Para eles,

O eurocentrismo, assim como a perspectiva renascentista na pintura, olha para o mundo a partir de um único ponto de vista privilegiado. Seu mapa baseia-se numa cartografia que centraliza e aumenta a Europa, enquanto literalmente "diminui" a África. O "Oriente" é dividido em "Próximo", "Médio" e "Distante" numa divisão que faz da Europa o árbitro das avaliações espaciais, assim como a escolha do meridiano de Greenwich fizera da Inglaterra o centro regulador das medidas temporais. O eurocentrismo bifurca o mundo em "Ocidente e o resto" e organiza a linguagem do dia-a-dia em hierarquias binárias que implicitamente favorecem a Europa: *nossas* nações, as tribos *deles*; *nossas* religiões, as superstições *deles*; *nossa* cultura, o folclore *deles*; *nossa* arte, o artesanato *deles*; *nossas* manifestações, os tumultos *deles*; *nossa* defesa, o terrorismo *deles* (SHOHAT e STAM, 2006, p. 21).

A obra, apesar de direcionar um cuidado maior para o aspecto imagético – tema central desta pesquisa, por meio do cinema de John Akomfrah – se encarrega também, de ofertar ao leitor, uma perspectiva bastante frutífera sobre o percurso natural que a visão eurocêntrica e ocidental, conquistou no mundo, desconsiderando assim, outras perspectivas culturais ou multiculturais - como preferem os autores. "Na nossa opinião, o pensamento eurocêntrico está longe de ser representativo de um mundo que há muito tempo é multicultural" (SHOHAT e STAM, 2006, p. 25).

Um conceito chave que exemplifica a ideia do pensamento eurocêntrico e do cientificismo é a conhecida expressão do filósofo francês Descartes. Formulada em 1637, "penso, logo existo" aponta, de imediato, para um pensamento universal, excluindo-se, portanto, qualquer perspectiva geopolítica. E mais, o "eu" que pensa, enquanto um sujeito oculto na expressão, faz alusão ao homem europeu. Portanto, temos o homem europeu que pensa e produz conhecimento. Tal juízo – o de pensar e produzir conhecimento – trata-se de

uma peculiaridade deste homem europeu. Desta forma, compreende-se que os outros homens – distantes do território europeu – não pensam.

Não obstante, além de não pensarem, o que é pior, eles deixam de existir – seguindo, evidentemente, o Discurso do Método de Descartes (2001). [...] o privilégio do conhecimento de uns tem como corolário a negação do conhecimento de outros, da mesma forma que a afirmação da existência de uns tem como lado oculto a negação do direito à vida de outros¹⁶. A não existência é o âmago da teoria colonial. Se torna emblemático porque, através dela, há esse silenciamento, a ocultação, a inexistência de outros povos, de outras culturas, de outros saberes. Em suma, esse é o conceito conhecido como colonialismo.

Inserido neste processo, a matriz colonial de poder (MCP), definida por Quijano (2000), se acentua como uma prática de controle extremo. Enquanto formação original, a matriz era composta por quatro elementos que se relacionavam: a) controle da economia; b) da autoridade; c) do gênero e da sexualidade; d) do conhecimento e da subjetividade. Conforme se observa, deter domínio e controle sobre tais esferas, significaria um controle absoluto e extenso. Essa (longa) duração está ancorada com o conceito da colonialidade. Mignolo (2016, pág. 05) ressalta a influência teológica na MCP, como um fundamento histórico, pois o que diferenciava um cristão ou judeu era o seu sangue, na visão religiosa. Mais adiante, “o sangue como marcador de raça, foi transferido para a pele e a teologia foi deslocada pela filosofia e pela ciência”. Desta forma, tínhamos definições claras sobre como a MCP operava. Uma geopolítica delimitada ao continente europeu e também uma corpo-política (MIGNOLO, 2016), constituída como norma por: cristãos, homens europeus, brancos e heterossexuais.

Em síntese, através da colonialidade de poder, se tinha um padrão de dominação global. Quintero (2019), observa dois eixos centrais desta operação:

De um lado, a organização de um profundo sistema de dominação cultural que controlará a produção e a reprodução de subjetividades sob a égide do eurocentrismo e da racionalidade moderna, baseado na classificação hierárquica da população mundial. De outro, a conformação de um sistema de exploração social e global que articulará todas as formas conhecidas e vigentes de controle do trabalho sob a hegemonia exclusiva do capital. Nesse sentido, a colonialidade do poder, tal como foi conceitualizada por Quijano, é a chave analítica que permite visualizar o

¹⁶ No livro “*Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico*”, posição 162 de 881, versão Kindle. Acesso em: 06 nov. 2021.

espaço de confluência entre a modernidade e o capitalismo, bem como o campo formado por essa associação estrutural (QUINTERO, FIGUEIRA e ELIZALDE¹⁷, 2019, p. 06).

Conforme é destacado, essa superioridade social – classificatória e hierárquica – reproduzem processos, baseadas na ideia de um mundo eurocêntrico. Com isso, padronizações e exclusões são criadas e aperfeiçoadas por essa visão eurocêntrica. Outro fator que corrobora e intensifica, é a modernidade. Ou seja, os processos e fluxos da modernidade, na perspectiva de alavancar o desenvolvimento social – especialmente representada pelos fatores econômicos e epistemológicos – carregaram consigo, esse lado obscuro, conforme destacam Quijano (2000) e Mignolo (2017), por exemplo. Portanto, a modernidade cobrou o seu preço e ele foi alto.

Lemos (2019)¹⁸ afirma que a modernidade está ancorada em dois grandes pilares. O primeiro na tentativa de dar uma explicação racional e lógica para os princípios científicos, num progresso social. O segundo, na consolidação do modo de produção, daí a sua relação com o capitalismo, numa exploração demasiada, buscando cada vez mais, o lucro. Visão que é compartilhada também pela historiadora Karen Armstrong (apud MIGNOLO, 2017), que destaca igualmente, a influência no campo econômico e epistêmico. Na economia a prática permitiria, por exemplo, uma reprodução indefinida de recursos, o que se associa com o colonialismo. Já na esfera epistêmica, se evoca o período do Renascimento europeu – como uma revolução científica. Em suma, tanto ela, quanto Lemos (2019), atestam o discurso progressista da modernidade, ancorado no novo tipo econômico – por meio do capitalismo – e também nas transformações de ordem científica e epistemológica.

Mignolo (2017)¹⁹ complementa, ainda, ao afirmar que a modernidade está ligada, também, aos processos e fatores políticos e frisa – igual os outros dois autores – a ordem econômica. Isso porque, antes do processo de colonização, o mundo apresentava uma configuração econômica e política bastante diferente. Em 1500 o mundo era policêntrico e não capitalista; já no século XXI, o mundo está interconectado e capitalista. Sobre o reflexo brutal

¹⁷ No texto “*Uma breve história dos estudos decoloniais*”. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2021.

¹⁸ Na obra “*Modernidade e Colonialidade: uma crítica ao discurso científico hegemônico*”. Versão Kindle. Acesso em: 02 out. 2021

¹⁹ No texto “*Colonialidade: o lado mais escuro da modernidade*”. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

da mudança ocasionada pela modernidade, Lemos (2019) contextualiza tais mudanças, destacando alterações imediatas.

Em termos gerais, para a cultura ocidental, a modernidade foi compreendida como uma formação sócio histórica, iniciada na Europa a partir do fim do século XVII, que se tornou mundial em sua abrangência. Suas consequências gerais foram: a secularização do Estado e a burocratização de suas práticas, mediante o declínio da Igreja Católica enquanto instituição dominante; o fortalecimento da sociedade industrial e o intenso crescimento dos centros urbanos; a urbanização, por sua vez, ampliou as relações sociais e o ritmo de vida foi acelerado, muito em função da multiplicação dos meios de transporte; o aparecimento de uma cultura de massas destinada ao consumo excessivo, potencializada pela proliferação de tecnologias da informação e mídias eletrônicas que disseminam valores padronizados (LEMOS, 2019, posição 667).

Não obstante, disfarçado como aspecto positivo – leia-se, modernidade – o discurso colonial inaugura um padrão, uma matriz que determina hierarquias em diversos aspectos. Inicialmente na esfera territorial, se apropriando de suas terras e riquezas; depois no campo racial, legitimando uma superioridade racial – branquitude – em decorrência a outras; no campo científico, cultural e epistemológico, ignorando todo e qualquer saber destoante da visão de mundo eurocêntrica, desconsiderando, portanto, os saberes locais e as culturas nativas, tidas como subalternas.

Em suma, existiu uma grande transformação que apresenta reflexos em outras áreas, como Quijano (2000) destaca, dizendo que a modernidade se torna um próprio desdobramento da própria colonialidade. Sem colonialidade não haveria modernidade e sem modernidade, não haveria colonialidade. Daí a expressão destacada por Mignolo (2017), que “a modernidade é o lado mais escuro da colonialidade”.

Seguindo com as ideias de Quijano (2000) o conceito – *colonialidade* – foi trazido pelo autor no final de 1980 – e faz referência direta ao colonialismo. No entanto, é importante compreender que não são a mesma coisa, trata-se de conceitos divergentes. Destarte, a ideia da *colonialidade* parte do conceito inicial *colonialismo*, que é entendido enquanto uma prática impositiva, seja na apropriação da terra, de sua riqueza e de seu povo; seja na imposição cultural, do saber, da crença, dos costumes do invasor, isto é, do colonizador. No entanto, esse processo é limitado, apresenta uma finitude que ocorre justamente com o término da colonização – por meio da sua independência ou da descolonização. Ou seja, a prática imperialista, deixaria de existir, cessando assim, o colonialismo. Ponto.

Porém, já com a *colonialidade* o processo se estende, o rompimento desta matriz colonial de poder (MCP) não ocorre. As práticas de usurpação e controle se mantêm. Desta forma, a *colonialidade* transcende, perpassa ao *colonialismo*. Como vimos, os conceitos se diferem enquanto lapso temporal, na continuidade ou não da exploração – em diferentes áreas – por parte do colonizador. Se apropriando das ideias do sociólogo peruano, Mignolo (2017, p. 02), complementa ao dizer que:

A colonialidade nomeia a lógica subjacente da fundação e do desdobramento da civilização ocidental desde o Renascimento até hoje, da qual colonialismos históricos têm sido uma dimensão constituinte, embora minimizada. O conceito como emprego aqui, e pelo coletivo modernidade/colonialidade, não pretende ser um conceito totalitário, mas um conceito que especifica um projeto particular: o da ideia de modernidade e do seu lado constitutivo e mais escuro, a colonialidade, que surgiu com a histórias das invasões européias de Abya Yala, Tawantinsuyu e Anahuac, com a formação das Américas e do Caribe e o tráfico maciço de africanos escravizados. A *colonialidade* já é um conceito “descolonial”, e projetos descoloniais podem ser traçados do século XVI ao século XVIII. E, por último, a *colonialidade* (por exemplo, *el patrón colonial de poder*, a matriz colonial de poder – MCP) é assumidamente a resposta específica à globalização e ao pensamento linear global, que surgiram dentro das histórias e sensibilidades da América do Sul e Caribe.

A imposição de uma cultura dominante, neste caso, a colonizadora, se manifesta com o objetivo de apagar, silenciar, destruir a cultura local, a cultura colonizada. Isso se expressa de modo profundo, logo nos primeiros contatos com os povos originários. Seja num inocente escambo, na troca de bugigangas e artefatos à custa de trabalho; ou na imposição de uma crença religiosa. Neste caso, a colonização do *pensamento* aqui, pode ser exemplificada pela imposição religiosa, conforme destaca Prado (1956, p. 22):

A fórmula colonizadora pouco variou através dos séculos. Formaram-se as suas diretrizes pela ação dos mesmos fatores de guerra e de conquista. De modo geral sempre partiu de chefia discricionária, bafejo da metrópole, e nas nações de crença religiosa unitária, como as da península ibérica, de normas impostas pela crença por meio de seus pastores. A conquista ultramarina intentada pela coroa lusa decorreu sob o mesmo lema a encabeçar a promulgação das capitâneas por D. João III, “Considerando quanto he serviço de Deus... ser a minha terra e costa do Brasil mais povoada do que athe agora foy, assim pera nella haver de celebrar o culto e officios divinos, e se exaltar a nossa sancta fée catholica com trazer e provocar a ella os naturaes da ditta terra infieis e idolatras”.

Em outras palavras, tudo que fosse divergente da visão eurocêntrica não tinha valor, seria, portanto, desprezado, limado da história. Esse é o princípio colonizador, ignorar toda e

qualquer cultura local, impondo assim, uma conversão obrigatória aos costumes do colonizado para os do colonizador. Percebe-se, portanto, uma alteração drástica do *status quo* histórico, cultural e social, isto é, do seu modo de ser, agir e pensar. Para Sales (2019),

A suposta universidade tenta arrasar consigo todos os saberes e culturas locais, ancestrais, comunitárias e não-industriais, ligadas aos antigos povos originários ou às comunidades periféricas do mundo contemporâneo, erguendo um significativo epistemicídio (SOUSA SANTOS, 2009) de forma sistemática e organizada. (SALES; CUNHA; LEROUX, 2019, p. 11).

Afirmar isso é negar toda e qualquer experiência social, que em sua práxis, gera conhecimento e, como tal, produz epistemologias. Isto é, a prática das relações e experiências das mais divergentes culturas e sociedades, produz conhecimento, um saber valorativo. A teoria que Boaventura de Sousa Santos e Maria Paula Meneses (2010)²⁰ apresenta, parte da ideia de uma proposta inclusiva, acolhedora e não subalterna. Seus escritos consideram todas as manifestações sociais, e não apenas aquelas dominantes, que reinaram sem nenhum tipo de contestação por várias décadas – isto é, o pensamento moderno ocidental. Neste percurso, os autores indagam a razão da manutenção de, mais de dois séculos, de uma única linha epistemológica que mantém um caráter de exclusão, que não dialoga com outros contextos culturais e políticos.

Sobre esse *epistemicídio*, isto é, sobre a imposição deste pensar colonial, os autores argumentam que se trata de uma ação de sufocamento de outros saberes locais, desvalorizando sobretudo, aquilo que chama de *epistemologias do sul*. (2009, p. 12-13). Para os autores,

O Sul aqui concebido metaforicamente como um campo de desafios epistêmicos, que procuram reparar os danos e impactos historicamente causados pelo capitalismo na sua relação colonial com o mundo. Esta concepção do Sul, sobrepõe-se em parte com o Sul geográfico, o conjunto de países e regiões do mundo que foram submetidos ao colonialismo europeu e que, com exceção da Austrália e da Nova Zelândia, não atingiram níveis de desenvolvimento económico semelhantes ao Norte global (Europa e América do Norte).

Grosso modo, a teoria proposta por Santos e Meneses (2010), considera: a) que houve a supressão, ao longo do tempo, de outros saberes e conhecimentos – dos

²⁰ Na obra “*Epistemologias do Sul*”.

dominados/colonizados; b) uma ampla variedade e diversidade de culturas e saberes do mundo – *ecologia de saberes*, mas que foram sufocados em prol de um único tipo de epistemologia – dos dominadores/colonizadores; c) a necessidade de denunciar o sistema que promoveu o processo de hierarquização das epistemologias modernas, promovendo exclusão e ocultação de povos e culturas;

Para os autores, esse pensamento colonial, inaugura aquilo que eles chamam de *pensamento abissal*, isto é, uma divisão geográfica imaginária que classifica as experiências, os saberes e os atores sociais. Com o pensamento abissal, existe uma impossibilidade da copresença dos dois lados desta divisão. Ou seja, um lado deixa de existir, de ter validade. No Norte, elas são úteis, inteligíveis e visíveis. Do lado oposto, o Sul, são consideradas inúteis, perigosos e ininteligíveis, fadados, portanto, ao esquecimento e suprimidos da cadeia do saber.

O pensamento abissal apresenta lacunas, buracos, trata-se de um pensamento ou epistemologia que ignora toda e qualquer manifestação cultural, artística, social dos povos do hemisfério sul global – segundo essa divisão metafórica. Em certo sentido, há uma elipse, propondo assim, uma espécie de hierarquia do saber, deixando de lado, o saber colonizado.

Em suma, a finalidade da teoria das epistemologias do Sul é dar voz a esses conhecimentos calados – conceito que os autores chamam de *ecologia de saberes* – promovendo além do diálogo, uma superação desse modelo epistêmico retrógrado e discriminatório.

Os conceitos e ideias pontuadas e debatidos por eles, na obra *Epistemologias*, sinalizam para um movimento de maior envergadura, por meio de um pensamento epistemológico decolonial. Nesta perspectiva, por exemplo, surge o grupo Modernidade/Colonialidade (M/C). O coletivo era formado por pesquisadores e intelectuais da América Latina e, enquanto proposta, buscava-se um movimento epistemológico crítico para a renovação das ciências sociais, por meio do giro decolonial. Em outras palavras, o que se procura são meios e métodos de se romper com toda a exploração sofrida. Em suma, busca-se um arcabouço teórico que permita se desprender do abuso e da opressão, nas mais variadas esferas, econômicas, sociais, políticas, culturais etc. Os estudos decoloniais surgem com esse intuito e será debatido no tópico seguinte.

1.4. Se livrando das amarras

Posto toda a envergadura que a colonialidade açoitou os povos colonizados, e compreendendo uma necessidade de resposta e ruptura deste processo, liberando assim, as amarras que por tanto tempo calou e privou culturas e sociedades, surge a importância de compreender os estudos decoloniais. Grosso modo, trata-se de um pensamento crítico, com grande predominância no cenário latino-americano, que visa romper com a hegemonia vinculada ao eurocentrismo, isto é, do pensamento colonial. Para Ramón Grosfoguel²¹ (2008, p. 118), o intuito desta corrente de pensamento é se desvencilhar dos “paradigmas eurocêtricos hegemônicos” que inspiraram a filosofia ocidental enquanto um sistema-mundo patriarcal/capitalista/colonial/moderno. Ainda fruto deste processo, há de se destacar a necessidade de se separar o sujeito da enunciação com o seu lugar (de fala), desta forma,

Ao quebrar a ligação do sujeito da enunciação e o lugar epistêmico étnico-racial/sexual/de gênero, a filosofia e as ciências ocidentais conseguem gerar um mito sobre um conhecimento universal verdadeiro que encobre, isto é, que oculta não só aquele que fala como também o lugar epistêmico geopolítico e corpo-político das estruturas de poder/conhecimento colonial, a partir do qual o sujeito se pronuncia (GROSFOGUEL, 2018, p. 119).

Tal rompimento, age na tentativa de excluir ou se desvencilhar deste passado colonial, de exploração, tortura e violência sobre os colonizados. Como se fosse possível ignorar toda forma de hierarquização e superioridade imposta por essa visão de mundo eurocêntrica. E mais, a passagem de Grosfoguel aponta para o agente detentor deste saber e inserido neste sistema como algo universal e soberano – lembrar da famosa expressão de Descartes – daí, exclui-se o que sobra. Esse contraste, ou a sobra, compreende não só a esfera geopolítica, bem como, inclui-se aí, os sujeitos pertencentes a ela. Em outras palavras, é interesse desta corrente epistemológica decolonial, tudo aquilo que fora calado e ignorado pelo colonialismo e pela colonialidade, revelando o que fora marginalizado, dando assim, uma voz enunciativa e sua visão decolonial.

²¹ No texto “*Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global*”. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697> . Acesso em: 04 nov. 2021.

Maldonado-Torres (2018) na obra *Decolonialidade e Pensamento Afrodiaspórico* (versão *Kindle*, posição 93), reforça essa voz enunciativa, destacando a importância do saber, do conhecimento:

Uma das preocupações centrais dos trabalhos sobre descolonização e decolonialidade é a questão do conhecimento (CASTRO-GOMEZ; GROSGOUEL, 2007; MALDONADO-TORRES, 2011; NDLOVUGATSHENI; ZONDI, 2016; WALSH, 2005; WALSH, 2012). A colonização no âmbito do saber é produto de um longo processo de colonialidade que continuou reproduzindo as lógicas econômicas, políticas, cognitivas, da existência, da relação com a natureza, etc. que foram forjadas no período colonial (WYNTER, 2003). Frente a essas lógicas da modernidade/colonialidade, que remontam ao século XVI, podemos identificar diversos momentos, ações, eventos de resistência política e epistêmica, que nomeamos, ao lado de muitos outros, como decolonialidade, giro decolonial ou projeto decolonial (CASTRO-GOMEZ, GROSGOUEL, 2007; MALDONADO-TORRES, 2006; WALSH, 2009; WALSH, 2013).

Essa perspectiva hegemônica, colonial e eurocêntrica – é compreendida pelo viés epistêmico decolonial como a base do imperialismo ocidental. Em outras palavras, busca-se desvincular ideias de colonialismo e poder. A razão disso, se justifica, porque a matriz colonial em voga, proporcionou – e ainda proporciona – uma série de conjunturas discriminatórias e preconceituosas, se alastrando, proliferando e desembocando em questões envolvendo raça e etnia em diferentes contextos históricos, sociais e geográficos. Buscando uma outra perspectiva histórica revisional e libertadora, vários estudos se manifestam, dando ênfase a trabalhos com múltiplas abordagens, como étnicas, de gênero, de classes, regiões etc.

Não obstante, antes de um aprofundamento e contextualização sobre o processo pelo qual os povos do terceiro mundo ganharam independência de seus governantes coloniais (CHAMBERLAIN, 1985), se torna fundamental, construir um entendimento sobre as diferentes correntes e conceitos, que amplificadas, formaram um conjunto teórico sólido e consistente que conhecemos como a Decolonialidade. Para isso nos apropriamos do texto de Pablo Quintero (2019)²², por apresentar uma metodologia assertiva na compreensão destes caminhos epistêmicos.

Numa proposta de revisitar problemáticas histórico-sociais da modernidade na América Latina que estudos congruentes se encontram. A partir de Aníbal Quijano com pesquisas sobre a colonialidade e a MCP, outros autores e teorias corroboram com estes estudos. O projeto M/C,

²² No texto “Uma breve história dos estudos decoloniais”. Disponível em: <https://masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 18 nov. 2021.

isto é, modernidade/colonialidade trata-se de um importante coletivo multidisciplinar formado por intelectuais latino-americanos. Com a expansão de autores e seus diferentes interesses, novos estudos tomam fôlego e acabam apresentando ramificações. Apesar das semelhanças perceptíveis num primeiro momento, como por exemplo, com os estudos pós-coloniais e os estudos subalternos, se faz pertinente pontuar tais diferenças dentro da teoria decolonial.

Quintero, Figueira e Elizalde (2019) enfatizam que, os estudos subalternos foram inaugurados por Renajit Guha, na Índia, tendo como influência a premissa do marxismo gramsciano. Jórisa Aguiar (2016, p. 279)²³ complementa dizendo que,

Neste contexto histórico se firmou, ainda na década de 1970, composto em sua maioria por pensadores do sul asiático, o *Subaltern Studies* (Grupo de Estudos Subalternos), tendo como dirigente Renajit Guha, um historiador indiano de origem marxista. A discussão trazida pelo grupo de estudos subalternos reunia estudiosos de influência gramsciana, tratando das particularidades das sociedades pós-coloniais – ainda restringidos à Índia, ao Paquistão entre outros locais. Trata-se de um movimento desafiante porque procurou desvendar as identidades a partir das relações de poder e não somente com relação aos espaços, geograficamente falando.

Já os estudos pós-coloniais foi um movimento empreendido principalmente por autores provenientes das antigas colônias inglesas. Isto é, seus autores e estudos foram oriundos de importantes centros urbanos do chamado “primeiro mundo”, conforme foi discutido anteriormente no tópico 1.2 – *Estudos pós-coloniais*.

Importante destacar que, as diferenças ora apresentadas entre os estudos pós-coloniais e os estudos subalternos em nada prejudicam ou provocam qualquer tipo de empecilho. Pelo contrário. As diferentes abordagens e interesses dos estudos, amplificam a base teórica, promovendo um aprofundamento e integração entre os diferentes instrumentos de análise e estudo.

Lançado esses conceitos preliminares, Quintero, Figueira e Elizalde (2019) ressaltam quatro abordagens ou perspectivas centrais do escopo da decolonialidade: a) *colonialidade do saber* – visão de um conhecimento moderno vinculado e restrito ao eurocentrismo. Essa perspectiva está atrelada ao conceito norteador de matriz colonial de poder (MCP) de Aníbal Quijano. Em outras palavras, o *locus* epistêmico (Europa) constrói um modelo de pensamento

²³ No texto “*Pós colonial, estudos subalternos e a América Latina: Uma guinada epistemológica?*”. Disponível em: <https://periodicos.flcar.unesp.br/estudos/article/view/8659/6059> . Acesso em: 01 dez 2021.

que se universaliza, desconsiderando assim, outros saberes mundo afora; b) *colonialidade do ser* – o conceito versa sobre a raça, conceito trazido por Maldonado-Torres (2018), criando uma superioridade de raça em decorrência à outra. Nas palavras do autor (p. 96), “a colonialidade do ser refere-se ao processo pelo qual o senso comum e a tradição são marcados por dinâmicas de poder de caráter preferencial: discriminam pessoas e tomam por alvo determinadas comunidades”. Sendo assim, trata-se de um meio de destituir a existência humana; c) *colonialidade da natureza* – revela, evidentemente, uma preocupação com a questão ecológica, sobretudo porque dialoga com a modernidade e a colonialidade. Isto é, compreende-se o seu uso como um ingrediente fundamental na esteira da modernidade e como consequência, do capital, do lucro. Para João Roberto Barros Li²⁴ (2018), “a modernidade criou uma relação distante entre indivíduo e natureza, tratando esta enquanto uma material passivo [...] associando a natureza à criação de riquezas justificadas por critérios científicos”. d) *colonialidade do gênero (e da sexualidade)* – enfatiza duas questões. A primeira relacionada ao espaço da mulher, por meio de teorias e movimentos feministas, no escopo do gênero; e a segunda, na esfera da sexualidade, ampliando o espaço na participação de outros grupos – além da heterossexualidade – dando assim, vez e voz para a diferença, para as minorias, como ressalta María Lugones (2008)²⁵ “conseguimos perceber como é opressor o caráter heterossexual e patriarcal das relações sociais quando desmistificamos as pressuposições de tal quadro analítico”. Desta forma, promove, tanto na esfera do gênero, como também, da sexualidade, uma ruptura ao padrão patriarcal e heterossexual.

Especificamente a esta pesquisa, quando falamos da decolonialidade nas obras de John Akomfrah, interessa um olhar acerca das duas primeiras abordagens – do *saber* e do *ser*. Isso porque, suas obras – enquanto construção de sentido e conhecimento através do aporte cinematográfico documental – acentuam para um debate racial de luta e resistência, buscando evidentemente, uma equidade racial, entre negros e brancos. O interesse de suas obras, com o documentário, é justamente retratar a marginalização negra e, portanto, se revela um tema que se mantém à margem de interesse a MCP, isto é, de promover uma emancipação em relação aos ideais colonialistas.

²⁴ No texto: “*Colonialidade da natureza*”. Disponível em: https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion_ponencia.php?ponencia=201849103243-167-pi. Acesso em: 02 dez. 2021.

²⁵ No texto: “*Colonialidade e gênero*”. Disponível em: <https://bazardotempo.com.br/colonialidade-e-genero-por-maria-lugones-2/>. Acesso em: 02 dez. 2021.

Vários autores e estudiosos desenvolveram trabalhos importantes e críticos, e são, naturalmente, referências neste movimento epistêmico. Vale o registro de que o próprio Akomfrah, por meio do seu cinema de apropriação, bebeu também na fonte de clássicos da literatura e da filosofia, contribuindo fortemente para o seu cinema decolonial. Isso mostra toda a sua envergadura intelectual, em compreender a importância deste pensamento num cenário mais amplo de resistência e luta. Para Sombra e Murari (2017),

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. (SOMBRA e MURARI, 2017, p. 08).

Compreendendo a existência de outros suportes – além do filmico, promovido por Akomfrah e seu coletivo, no pensamento decolonial de resistência – assunto que será explorado, em detalhes, no próximo capítulo – é fundamental destacar agora algumas passagens trazidas por importantes teóricos, na tentativa de não só exemplificar estas ações decoloniais, mas acima de tudo, por demonstrarem atuações de oposição frente a MCP.

Estes autores e suas obras, se comportam como uma espécie de sentinelas, num status de permanente vigília. As passagens aqui selecionadas, evidentemente se traduzem enquanto um recorte. No entanto, os episódios selecionados descrevem de maneira primorosa, toda a atrocidade empregada pela colonialidade. A razão de destacá-los emerge da necessidade de não só compreender, de modo prático e usual, o funcionamento dessas brutalidades, como também, de gerar uma reflexão profunda e permanente, visando um reposicionamento epistêmico, social, político, econômico e cultural.

Além disso, um outro ponto igualmente importante merece destaque. Os autores e autoras selecionados, o foram, não só pela capacidade intelectual e crítica de se posicionar e refletir sobre a temática. A escolha se deve, também, por carregarem em seu corpo traços visíveis desta resistência. O fenótipo negro não só expressa a herança colonial, como também externa, memórias e vivências que, infelizmente, resgatam todo o triste legado de outrora.

Stuart Hall inicia a lista. Nascido na capital da Jamaica, em Kingston, em 1932, ele era pertencente a uma família de classe média negra. Seu pai ocupava um cargo de chefia - foi o

primeiro negro a ocupar um cargo de gestão, na contabilidade da empresa *United Fruit Company*. A clássica obra *Da diáspora: identidades e mediações culturais* (2003) reflete temas que sempre estiveram presentes no contexto familiar e na vida de Hall. Segundo o autor,

Desde o início, então, o que era encenado em minha família, em termos culturais, era o conflito entre o local e o imperial no contexto colonizado. Ambas as frações de classe se opunham à cultura da maioria, do povo negro jamaicano pobre: altamente preconceituosas em relação a raça e cor, identificavam-se com os colonizadores (p. 386).

Esta passagem, de certo modo, sintetiza boa parte das ideias e reflexões desenvolvidas por Hall, posteriormente, por meio de seus escritos e pensamentos. Isto é, a gênese familiar serviu como elemento fundamental de sua crítica em favor da luta contra o colonialismo e pela independência da Jamaica e seu povo.

Seu pensamento contrastante foi ganhando cada vez mais força, na mesma medida de seu distanciamento familiar. Se sentia um verdadeiro estranho, alguém externo. "Por causa disso, fui sempre identificado em minha família como alguém de fora, aquele que não se adequava, o que era mais negro que os outros, o pequeno *coolie* etc. E desempenhei esse papel o tempo todo" (p. 386).

Para Hall, havia um hiato que separava, por exemplo, o lugar de pertencimento familiar com certas disputas de posição ou ocupação social. Hall exemplifica por meio do clube que seu pai frequentava:

Meu pai queria que eu fosse esportista. Queria que eu frequentasse os clubes que ele frequentava. Mas eu sempre achava que ele próprio não se encaixava muito bem naquele ambiente. Ele ficava tentando entrar naquele mundo. Os ingleses apenas o toleravam. Eu percebia como eles o tratavam com um respeito que marcava sua inferioridade. Eu odiava aquilo mais que tudo. Não era só porque ele pertencia a um mundo que eu rejeitava. Eu não podia entender como ele não percebia o quanto eles o desprezavam. Dizia a mim mesmo: "Você não entende que quando vai àquele clube eles acham que você é um intruso?" e "Mas você quer me colocar naquele lugar para ser humilhado do mesmo jeito?" (p. 387).

Essa passagem externa com clareza o posicionamento de Hall. A atmosfera presente em sua criação se opunha diametralmente à sua visão de mundo. Enquanto seus pais apoiavam o poder colonial, a Inglaterra, Hall se mantinha numa posição de recusa aos modelos dominantes

da qual era exposto. Ainda jovem estudante assume, portanto, sua visão antiimperialista e a favor da independência jamaicana.

Mais tarde, por meio dos Estudos Culturais, ele consegue dar vazão às suas ideias, por meio de um estudo amplo e complexo. Os Estudos Culturais se iniciam por meio da fundação do *Center for Contemporary Cultural Studies* (CCCS - Centro de Estudos Culturais Contemporâneos), na Universidade de Birmingham, na Inglaterra, em 1964. Hall não faz parte do grupo fundador, no entanto, pouco tempo depois assume a direção do centro e ganha papel de destaque na teoria.

Baptista (2009), no texto “Estudos Culturais: o quê e o como da investigação²⁶”, ressalta que a teoria, sempre se preocupou com o modo de produção de análise cultural, convergindo assim, tanto princípios e preocupações acadêmicas, como também, inquietações teóricas e práticas no âmbito da sociedade e de seus indivíduos, isto é, no contexto político. Na prática,

[...] tudo isto representa um grande grau de variabilidade nas investigações conduzidas no âmbito dos Estudos Culturais, pois esta dupla atenção à teoria e à prática tem resoluções contextuais muito diversas, apresenta implicações práticas e cívicas com focus muito diferentes, revelando ainda estilos de actuação específicos. Assim, enquanto para alguns, praticar a investigação em Estudos Culturais é uma forma política cultural que deve sempre resistir a disciplinarizar-se no âmbito de uma instituição académica, para outros os Estudos Culturais devem legitimar-se precisamente no contexto académico, o que constitui por si só um objetivo político (Bennett, 1998). (BAPTISTA, 2009, p. 453).

A importância de Hall, ocorre não só no contexto cultural, por meio dos Estudos Culturais, como também, na associação do seu trabalho com as práticas decoloniais, visto que seus textos procuram dar vez e voz, ativa e participativa para culturas por vezes esquecidas ou tidas como menores - quando são citadas ou apropriadas pela frente colonial ou eurocêntrica. Isto é, seus textos e sua investigação epistêmica se soma de modo oportuno a corrente decolonial. Em especial, é importante destacar a obra *Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais* (2003), visto o grande debate da questão identitária dos migrantes caribenhos para o Reino Unido. A partir dela, por meio da diáspora, se faz o desafio complexo de se imaginar os conceitos de nação e identidade e como se relacionam dentro de um contexto social, cultural e artístico. A ideia presumida de que, a identidade cultural, é algo estanque, isto é, que seja fixada

²⁶ Disponível no link: http://ppg.fumec.br/ecc/wp-content/uploads/2017/06/Maria-Manuel-Baptista_estudosculturais.pdf. Acesso em 20 set. 2022.

no seu nascimento, não dá conta de abranger a multiplicidade cultural, identitária. Suas origens não são únicas, mas diversas.

É oportuno destacar a aproximação do teórico negro com o realizador Akomfrah. Akomfrah dedica, ao menos, duas obras a uma investigação de vida e atuação epistêmica de Hall. O primeiro filme, “Conversa inacabada”, examina a vida de Hall até o ano de 1968. Já o segundo, intitulado de “Projeto Stuart Hall”, faz uma complementação deste estudo fílmico, abrangendo a vida do pensador até o ano de 2000. Importante deixar registrado, que ambos os filmes serão melhores apresentados no capítulo dois desta tese.

Evidentemente que Stuart Hall não está sozinho neste campo ideológico e de disputa. Outro nome que figura fazendo crítica é bell hooks.

bell hooks certamente é uma destas autoras que merece destaque. Seu nome de batismo é Gloria Jean Watkins, porém, adotou bell hooks em homenagem a sua bisavó, Bell Blair Hooks. Seus estudos abordam uma variedade de temas, no entanto, há uma discussão que está sempre presente em seus textos: a questão da raça, de gênero e classe. Sofreu na pele toda a barbárie de tempos de segregação. Nascida em 1952, em Hopkinsville, no estado de Kentucky, nos Estados Unidos, estudou, ainda na infância, em escolas públicas que adotavam o regime de segregação racial. Quando inserida numa escola integrada – entre negros e brancos – passou a sofrer e conviver com a discriminação, isso porque a imensa maioria de alunos e professores eram brancos. Toda a sua vivência discriminatória serviu de ponto de partida para uma reflexão profunda e uma postura crítica de resistência, tendo publicado mais de trinta livros que reafirmam o seu compromisso. Em meio a um universo de obras, destaco uma em especial: *Olhares Negros: raça e representação*. A obra foi publicada, originalmente, em 1992, mas só chegou ao Brasil vinte anos depois. Antes de descrever algumas passagens que reforçam e exemplificam ações coloniais vivenciadas pela autora, é importante registrar que as suas passagens, grosso modo, acentuam exemplos de colonialidade do *ser* e também da colonialidade do *gênero* e da *sexualidade*.

Vale destacar, logo no prefácio da obra, um certo desabafo de bell hooks, quando sinaliza sobre a necessidade e importância do livro, ao se pensar raça e representação. Para a autora,

Nenhum livro de crítica cultural que eu tenha escrito é tão essencial para a nossa compreensão das ligações entre raça, representação, questões de autodefinição das pessoas negras e a

descolonização de todos nós quanto *Olhares negros*. E, no entanto, este é um livro que eu desejaria de todo o coração que já não fosse relevante na atualidade, pois, se fosse assim, uma significativa revolução de valores teria acontecido em nossa sociedade, e então não seríamos mais bombardeados por imagens profundamente negativas do que é ser negro: imagens que atacam a psique de todos. (versão Kindle, posição 269).

Não obstante, o que mais chama atenção nesta passagem é justamente o retrocesso, o caráter retrógrado que permeia a sociedade – conforme destacado na introdução da tese – por ter que refletir e/ou compreender o óbvio, daí o total descontentamento da autora por não perceber uma evolução, um progresso. Ademais, quando se sublinha a negatividade das imagens impostas aos negros, hooks alarma ao afirmar que, além de não se perceber uma evolução, nota-se o inverso, um aumento deste tipo de violência. Para exemplificar esse tipo de constrangimento, a autora relata que, ao visitar uma igreja num domingo, notou uma particularidade nas meninas que formavam o coro infantil. hooks narra:

[...] observei que quase todas as meninhas negras usavam algum aplique de cabelo falso. Muitos deles eram lisos, e mesmo as tranças falsas era longas demais, portanto pesadas o suficiente para danificar as raízes naturais. Claramente, não eram casos simples de estilo pessoal e escolha. Eram decisões influenciadas por tudo o que a mídia de massa nos diz sobre o que é desejável e bonito. (Versão Kindle, posição 312).

Aqui, na fala da bell, destaco duas situações. A primeira, relacionada à própria construção da imagem da raça negra. Imagem essa que, já chega completamente alterada, extirpada de um valor positivo. E o que é pior, para um grupo social que está em fase de formação, de construção de valores e crenças. Nessa perspectiva, para aquelas crianças, em especial, para as meninas, o fenótipo negro sinaliza e representa algo ruim, um demérito estético e, portanto, uma desaprovação social. Com o intuito de se desvencilhar desta carga negativa de juízo de valores, se recorre a elementos adicionais externos, artificiais, que no seu julgar, romperiam com a barreira que lhe desagradava – neste caso o visual, de *estar* bonita. Daí a necessidade das tranças que, de algum modo, devolveriam àquelas meninas a sensação de se sentirem bem. A outra situação recai sobre a mídia. Toda a construção simbólica, massificada e homogeneizada, do conteúdo televisivo – num vínculo deste meio com a mídia, por exemplo – influencia, especialmente, esse nicho etário, ditando regras de como ser, agir, vestir etc. Portanto, nada mais natural do que se enquadrar na norma, no preceito – mesmo que para isso, haja uma completa ruptura do seu estado físico, da sua negritude. Ser diferente aqui, indica

fracasso, desaprovação. A passagem sinaliza, claramente, um exemplo da colonialidade do *ser*, ao se discutir raça.

Numa outra passagem, temos além da colonialidade do *ser*, um protótipo da colonialidade de *gênero* e da *sexualidade*. bell hooks narra um episódio que presenciou enquanto ministrava aulas em Yale. Enquanto caminhava na região de New Haven – que é próxima ao campus e onde residem pessoas negras e pobres – e se deparou com um grupo de rapazes.

[...] e me vi andando atrás de um grupo de rapazes atléticos muito brancos e muito loiros (a região do centro com frequência era mencionada como uma arena onde a dominação racista era disputada nas calçadas, onde pessoas brancas, em geral homens, especialmente atléticos, usavam seus corpos para forçar as pessoas negras para fora das calçadas, ou empurrar nossos corpos para o lado, sem jamais nos olhar nem reconhecer nossa presença). Aparentemente despercebidos da minha existência, os rapazes falavam de seus planos de transar com o maior número de garotas de outra raça ou grupo étnico que conseguissem “pegar” antes da formatura. Elas soltaram o verbo. As garotas negras estavam no topo da lista, as americanas de origem indígena eram difíceis de encontrar, as meninas asiáticas (amontoadas todas na mesma categoria), consideradas mais fáceis de seduzir, eram vistas como “alvo principal”. Falando com meus alunos sobre essa conversa ouvida furtivamente, descobri que era comumente aceito que alguém “circulasse” para escolher parceiros sexuais, da mesma forma como “experimentavam” cursos em Yale, e que raça e etnicidade eram uma categoria séria nas quais se baseavam as escolhas. (2019, p. 60).

A vivência descrita pela autora, pode ser explorada sob duas óticas que são complementares e não excludentes. Primeiro, na perspectiva da colonialidade do *ser*. A supremacia branca aparece enquanto uma disputa de espaço, territorial, imposta também pela condição física – corpos atléticos. Importante ressaltar que a disputa territorial não se restringe a ocupação das calçadas, obrigando os negros a desviarem o seu trajeto. O espaço ocupado também aparece na condição de homem branco e loiro. Isto é, na possibilidade de escolha, a seu bel prazer, como um *playground* (bell hooks) para as práticas sexuais. Aqui percebemos a colonialidade do *gênero* e da *sexualidade*. A conversa dos rapazes, indicam o aspecto de dominação. Eu quero, eu exijo, eu consigo. A preferência se dá pelo diferente, pelo excêntrico – na visão deles – como uma triagem sexual, indicando posição e ranqueamento pela conquista.

Uma outra autora que merece espaço e destaque é Grada Kilomba (2019). Da mesma forma que bell hooks, que por meio das suas vivências, exemplifica e externa diversas práticas coloniais, Kilomba também revela momentos difíceis de sua trajetória de vida. Sua obra apresenta inúmeros exemplos destas ações, como veremos adiante. A maioria deles exploram a colonialidade do *ser*, no entanto, há exemplos da prática da colonialidade do *saber* e também,

da colonialidade do *gênero* – ambos servindo como um instrumento decolonial. Nessa perspectiva, a raça ou a sua etnia serve como elemento limitador, que baliza não só o espaço, mas também a voz, a fala. Segundo a autora:

Há uma máscara da qual eu ouvi falar muitas vezes durante minha infância. A máscara que *Anastácia* era obrigada a usar. Os vários relatos e descrições minuciosas pareciam me advertir que aqueles não eram meramente fatos do passado, mas memórias vivas enterradas em nossa pisque, prontas para serem contadas. Hoje quero recontá-las. Quero falar da *máscara do silenciamento*. Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do *sujeito negro*, instalado entre a língua e o maxilar e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanas/os escravizadas/os comessem cana-de-açúcar ou cacau, enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar de silenciamento e de tortura. Nesse sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. (KILOMBA, 2019, p. 33).

Fundamental refletir sobre essa passagem da Kilomba (2019). Primeiro porque a máscara não representa apenas um dispositivo de tortura grotesco usado no passado, mas sim, um instrumento ainda presente, porque há inúmeras outras *máscaras* limitando a voz ou até mesmo impedindo a fala. A tortura ainda é real, se mantém atual e contemporânea. Prova disso, é que quando há, qualquer rompimento deste padrão – de espaço ou de voz – que o colonizador julga não ser *do colonizado* – há um ruído, um descontentamento, uma estranheza.

Grada Kilomba, na obra *Memórias da Plantação: episódios de racismo cotidiano* (2019), revela diversas passagens destas rupturas, mas não só isso. “A obra examina a atemporalidade do racismo cotidiano [...] descreve o racismo cotidiano não apenas como a reencenação de um passado colonial, mas também como uma realidade traumática, que tem sido negligenciada” (2019, p. 29).

Logo na apresentação da obra – fruto do seu doutoramento com a mais alta e rara distinção acadêmica, a *summa cum laude* – Kilomba já destaca o seu isolamento por ser a única estudante negra em todo o departamento de psicologia clínica e psicanálise. Além disso, quando já trabalhava nos hospitais, era recorrentemente confundida com a *moça da limpeza*. E mais, demonstrações claras de casos de preconceito, quando havia recusa, por parte de alguns pacientes, de seu atendimento ou até mesmo, da sua simples presença na mesma sala. Aqui, podemos verificar, além do padrão de colonialidade do *ser* – enquanto negra – temos também a colonialidade do *gênero*, por ser uma mulher negra.

Há ainda uma outra passagem (ou tentativa) de silenciamento que deve ser destacada. No capítulo *Quem pode falar?*, Grada relata um tipo de censura justamente em uma atmosfera que deveria ser aberta e plural, o ambiente acadêmico. O meio acadêmico não é um cenário neutro, lá também se predomina como um espaço branco. Logo, o *privilégio* da fala é deles. A passagem que segue abaixo, serve de um exemplo notório de um outro instrumento decolonial, a colonialidade do *saber*. Isto porque, Kilomba reflete a negritude em sua pele, logo, o seu saber – compreendido por meio da sua produção acadêmica – deveria ser desprezado. A autora desabafa:

Não é que nós não tenhamos falado, o fato é que nossas vozes, graças a um sistema racista, têm sido sistematicamente desqualificadas, consideradas conhecimento inválido; ou então representadas por pessoas brancas que, ironicamente, tornaram-se “especialistas” em nossa cultura, e mesmo em nós. [...] como acadêmica, por exemplo, é comum dizerem que meu trabalho acerca do racismo cotidiano é muito interessante, porém não muito científico. Tal observação ilustra a ordem colonial na qual intelectuais negras/os residem: “Você tem uma perspectiva demasiada subjetiva”, “muito pessoal”, “muito emocional”, “esses são fatos objetivos?”. Tais comentários funcionam como como uma máscara que silencia nossas vozes. (KILOMBA, 2019, p. 51).

Situações como essas descritas pela Kilomba (2019), não são exceções, ocorrem diariamente. O que reforça a atemporalidade na passagem de Quijano (2000), sobre o papel e lugar das pessoas, mediante sua condição de raça ou etnia. É ainda mais preocupante quando se percebe, tais atrocidades, contra um pensamento e o conhecimento decolonial, sobretudo, num ambiente plural e fértil que é (ou deveria ser) a academia.

Oportuno destacar a clássica obra de Frantz Fanon, *Pele Negra, Máscaras Brancas* (1952). Trata-se de um dos textos de maior influência no movimento de luta e resistência antirracista. Nascido na ilha de Martinica, em 1925, atuou na Segunda Guerra Mundial, junto às forças de resistência no norte da África e na Europa. Morreu precocemente, de pneumonia, em 1961 enquanto buscava um tratamento de leucemia. Na obra, Fanon trabalha a investigação psicanalítica no contexto da negritude, com o intuito de promover a desalienação dos negros, em especial, do complexo de inferioridade que a sociedade colonial – branca – promoveu desde a infância. Seu escopo teórico, atua, fundamentalmente na esfera da colonialidade do *ser*, promovendo uma abordagem ampla na questão racial, como afirma Lewis R. Gordon, no prefácio da edição de 2008 da EDUFBA:

Fanon oferece uma crítica incisiva à negação do racismo contra o negro na França e em grande parte do mundo moderno. Embora outros escritores também tenham criticado tal comportamento, existem características singulares na análise de Fanon que fizeram com que seu trabalho sobrevivesse ao século XX. Primeiro, ele examina a denegação como algo sintomático em muitas pessoas negras. Segundo, rejeita a tese estrutural ao admitir a tese estrutural ao admitir a tese existencial da contingência e das exceções. Em outras palavras, Fanon não considera todo mundo como sendo racista. Terceiro, examina o problema em seus níveis subterrâneos e, ao fazê-lo, revela seu significado para o estudo do homem. Quarto, aborda questões disciplinares e problemas de dominação no âmbito epistemológico, na esfera do conhecimento, radicalizando assim a sua crítica. Quinto, oferece discussões originais sobre a dinâmica da liberdade e do reconhecimento no cerne das relações humanas. E, sexto, mas em último lugar, Fanon propõe um conjunto de mecanismos retóricos que *implementam* as muitas maneiras de abordar o problema (2008, p.14).

Logo na introdução da obra, Fanon destaca sobre a necessidade de um despertar social, ou nas palavras do próprio autor, de dar uma “sacudida”, retirando assim séculos de incompreensão. Ademais, ele alerta sobre a temporalidade de sua obra – escrita em 1952. Para ele, a discussão se faz no tempo presente. Isto é, as considerações, críticas e contextualizações refletem a sua época, o seu momento, como ele anuncia: “E esse futuro não é cósmico, é do meu século, do meu país, da minha existência. Pertencço irredutivelmente a minha época” (2008, p. 29). A conjectura realizada na obra, debruça-se sobre o longo período de colonização e para Fanon, a discussão proposta e apresentada pela obra, por meio de uma reflexão à luz dos problemas apresentados, dará continuidade, prosseguimento epistêmico. Em seu certo sentido, o que fazemos agora, na contemporaneidade, na discussão da corrente teórica que versa sobre a decolonialidade é resultado direto das críticas de outrora “sendo ideal que o presente sempre sirva para construir o futuro [...] o futuro deve ser uma construção sustentável do homem existente”. (2008, p. 29).

Quero destacar uma única passagem, na obra. Sua excepcionalidade já exemplifica, de modo singular, o caráter da colonialidade do *ser*. No quinto capítulo, intitulado *A experiência vivida do negro*, Fanon descreve um episódio, assim:

“Olhe, um preto!” Era um *stimulus* externo, me futucando quando eu passava. Eu esboçava um sorriso.

“Olhe, um preto!” É verdade, eu me divertia.

“Olhe, um preto! O círculo fechava-se pouco a pouco. Eu me divertia abertamente.

“Mamãe, olhe o preto, estou com medo!” Medo! Medo! E começavam a me temer. Quis gargalhar até sufocar, mas isso tornou-se impossível. (2008, p. 105).

Vale ressaltar que, há uma continuidade nesta passagem – que será reproduzida logo mais, na sequência. No entanto, se faz necessário uma consideração pontual sobre a citação acima. Evidentemente que, a estranheza apontada pela criança, de se ver um negro, andando na rua – como outros seres de sua raça – chama a sua atenção. A repetição exercida por ela, ao chamar a sua mãe para aquele feito, *de se observar um negro andando na rua*, pode parecer, num primeiro momento, apenas como um sentimento de fascínio, uma curiosidade, ou no máximo, uma estranheza. No entanto, com o discorrer da fala, apresenta-se verdadeiramente o status emocional da criança. Não se tratava de um fascínio, mas sim, de medo. O sentimento aflorado era de aversão, ojeriza. O temor sentido pela criança, trata-se, na verdade, de um reflexo sobre o processo secular de colonização. A historicidade colonial, plantada antigamente, colhe frutos generosos na atualidade, que são perpassados de geração em geração. O ódio se espalha em larga escala e rápida velocidade.

Na sequência, a continuação do episódio:

Olhe o preto!.... Mamãe, um preto!.... Cale a boca, menino, ele vai se aborrecer! Não ligue, *monsieur*, ele não sabe que o senhor é tão civilizado quanto nós...

Meu corpo era devolvido desancado, desconjuntado, demolido, todo enlutado, naquela dia branco de inverno. O preto é um animal, o preto é ruim, o preto é malvado, o preto é feio; olhe, um preto! Faz frio, o preto treme, o preto treme porque sente frio, o menino treme porque tem medo do preto, o preto treme de frio, um frio que morde os ossos, o menino bonito treme porque pensa que o preto treme de raiva, o menino branco se joga nos braços da mãe: mamãe, o preto vai me comer! (2008, p. 107).

Simplesmente, estarrecedor. Duas observações. A primeira diz respeito ao entendimento da mãe, de alertar o negro, de que seu filho, não sabia que *aquela* negro era, na verdade, um negro civilizado. Aqui há uma diferença abissal. Quer dizer, o negro que o menino chama atenção da mãe, ganhou existência, um status de *civilizado*, virou um ser. Não se trata, então, daquele *outro negro*, sem existência, um ser não civilizado. Como um animal malvado que fica a espreita, em busca do momento certo para dar o bote. Decerto, em razão disso, que o menino sente medo. O que falta ao menino, é a compreensão da dualidade existencial do negro. O civilizado e o outro. Destarte, se assim o soubesse, não haveria o temor. Ora, não há um duo, não existe o civilizado e o animal. Daí a consternação de Fanon sobre o seu corpo desconjuntado.

Um outro aspecto merece ênfase. A construção elaborada por Fanon, ilustra o pânico dos seus pares negros. O jogo de palavras, em alusão ao tremor e suas múltiplas interpretações, sinaliza ao leitor, a variação na construção e compreensão epistêmica, tanto do menino branco, como do outro, o negro. O ato de tremer, discorre Fanon, em decorrência do frio, compreende uma reação à baixa temperatura do corpo indicando, portanto, a necessidade de uma proteção, de um agasalho, algo que faça harmonizar a temperatura corpórea, cessando assim, o tremor. Do outro lado, o menino treme em razão do pavor, do medo que aumenta, por interpretar que, o tremor do outro – do negro, se dá em decorrência da raiva, da fúria – evidenciando a sua qualidade de selvagem. O ápice interpretativo ocorre quando o menino, finalmente conclui que, o preto irá devorá-lo, num ato de bestialidade extrema. Como recurso de defesa e proteção, o menino recorre aos braços de sua mãe.

Ainda na obra *Máscaras negras*, vale enfatizar uma fala da Grada Kilomba – que já citamos aqui. Embora não seja uma passagem do próprio Fanon, ela assina o prefácio: “Fanon, Existência, Ausência”, da edição de 2020 (versão Kindle). Inicialmente, ela descreve a influência recebida pelo autor, sobretudo, por proporcionar um visã de pares – leia-se de negros enquanto lugar de fala e resistência –, visto a completa escassez de autores negros na causa e reflexão antirracista no ambiente acadêmico, em especial, no do frequentado por ela. Ainda no prefácio, ela narra a verdadeira aventura que foi ter acesso à obra. Graças a sua professora de psicanálise freudiana, que num ato de rebeldia – visto a censura que a obra sofria na década de 1990 – por lhe emprestar o exemplar. O cerceamento da clássica obra de Fanon, mais uma vez, reforça o triste silenciamento que o pensamento negro sofreu. A vivência descrita por Kilomba, na obra de Fanon, ilustra o triste exemplo da colonialidade do *saber*.

Evidente que aqui, destacamos algumas das hostilidades que a epistêmica negra padeceu, sobretudo quando falamos no pensamento decolonial. Trata-se apenas de um recorte pontual mas extremamente valioso, sob o ponto de vista da gravidade dos casos. Todos esses exemplos, retratam diferentes efeitos que a colonização trouxe aos colonizados, especialmente, aos autores citados. Em diferentes ambientes, épocas e cenários, a hostilidade sofrida ainda se faz presente. Não obstante, o ato destas experiências serem externadas, narradas e descritas aqui, sinalizam o rompimento de uma importante fronteira epistêmica. Isto é, se livrar das amarras – que dá nome a esse subtítulo – se traduz como um ato decolonial, de resistência, de uma reescrita social e cultural. A consequência de todo esse esforço coletivo, em escancarar a ferida – por meio da crítica epistêmica – é a busca urgente pelo remédio que está presente no tecido social, na subjetividade do ser.

Importante destacar que, assim como Quijano, Kilomba, bell hooks, Fanon – e vários outros autores não citados aqui – desenvolveram importantes reflexões, sobre a temática racial e/ou decolonial. Cada um a seu modo, com a sua visão e crítica, quebraram importantes barreiras para o pensamento decolonial.

O resultado frutífero, felizmente aparece. Se percebem inúmeras ações de resistência e luta, de combate sobre o cerceamento do pensamento decolonial. Como disse, os exemplos destacados, trata-se apenas de um recorte, frente a grandiosidade de exemplos, ações e lutas presentes do movimento decolonial.

Nessa esteira, aparece uma outra ação decolonial, desta vez, praticada na esfera cultural e artística, por meio do cinema. O realizador John Akomfrah, que teve sua representatividade filmica, iniciada na década de 1980, juntamente com o coletivo *Black Audio Film Collective* (BAFC). Tais ações de resistência se mantiveram firmes, mesmo após o rompimento do coletivo, em 1998. Nesse sentido, o cinema desenvolvido por Akomfrah se apresenta de modo peculiar. Com uma narrativa característica, por meio de uma estética própria, na criação de um amálgama, que proporciona uma reconfiguração imagética e sonora. Enquanto resultado fílmico, harmoniza o espectador, entregando uma imersão à obra. A tentativa talvez esteja ancorada na busca (ou numa tentativa) de promover empatia junto ao público, na compreensão dos horrores vivenciados pelos negros, enquanto processo colonial e de colonialidade. No entanto, a intenção de conhecer em pormenorizado Akomfrah, o coletivo BAFC e suas obras são o objetivo do próximo capítulo.

2 – RAÇA E DIÁSPORA: O CINEMA DE JOHN AKOMFRAH

“Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora?”

STUART HALL

Este capítulo tem como proposta apresentar o artista e cineasta britânico, John Akomfrah. Suas obras, de certo modo, se apresentam como um instrumento de conscientização, luta e resistência. Enquanto aspecto fílmico, há de se destacar uma narrativa simbólica, típica do autor, que se caracteriza por meio de um cinema de apropriação, isto é, faz uma reutilização de aspectos imagéticos e sonoros, dando assim, um novo significado.

O capítulo terá um percurso inicial apresentando o movimento migratório, que ficou conhecido por Geração *Windrush*. A razão se justifica porque toda a influência deste movimento se faz presente não só em sua obra, como também, na sua própria construção, em sentido amplo, como indivíduo. Sua família se juntou há tantas outras que estavam na embarcação. Com efeito, suas referências perpassam esse processo, numa premissa de investigar e refletir os efeitos da colonização nos imigrantes negros.

A questão racial, evidentemente merece destaque, porque se mostra um fator determinante, não só na filmografia de Akomfrah – escolhida para análise – como também, um reflexo do preconceito recebido pelos imigrantes.

Um próximo tópico apresenta e contextualiza o coletivo fílmico BAFC *Black Audio Film Collective* que Akomfrah participou sendo um dos principais responsáveis pela sua formação. O coletivo tinha uma notória intenção de promover uma reflexão crítica sobre a questão racial inglesa e sua amnésia diante das práticas imperialistas, daí o seu engajamento e relação com a questão pós-colonial e/ou decolonial.

Por fim, o capítulo traz ainda um último tópico, com o intuito de apresentar características e peculiaridades fílmicas do realizador e de suas obras – já fora do coletivo – especialmente o aspecto da reapropriação de materiais fílmicos, caracterizada pelo conceito de filme-ensaio.

2.1. Geração *Windrush*

Akomfrah foi escolhido pela sua vida e obra, que se apresenta como um grande ponto de ebulição, especialmente, quando falamos em lutas raciais ou sua representatividade por meio de um cinema negro. Nascido em Gana em 1957, emigrou para a Inglaterra, ainda criança, em razão de perseguições políticas sofridas pela sua mãe – que era socialista. O movimento diaspórico, que atingiu Akomfrah e sua família, ficou conhecido, mais tarde, como a Geração *Windrush*, dando início ao movimento migratório na Grã-Bretanha. Sobre esse episódio, Hall (2003) observa que:

Mil novecentos e quarenta e oito foi também, por acaso, a ano em que o SS Empire Windrush, um navio-transporte, chegava às Docas de Tilbury no Reino Unido, trazendo seu carregamento de voluntários caribenhos que retornavam de licença, junto com um pequeno grupo de migrantes civis. Esse evento significou o começo da migração caribenha para a Grã-Bretanha no pós-guerra. A migração tem sido um tema constante na narrativa caribenha. Mas *Windrush* iniciou uma nova fase da formação diaspórica cujo legado são os assentamentos negros caribenhos no Reino Unido (HALL, 2003, p. 25).

Sem dúvida, todo esse impacto político, cultural e social, vivenciado por Akomfrah, serviu como um gatilho de efervescência para sua formação crítica e construção estética, observada posteriormente em suas obras, especialmente por meio do coletivo formado na década de 1980.



Figura 1 - Embarcação *Empire Windrush*

Fonte: <https://www.theguardian.com/uk-news/2019/jun/16/windrush-scandal-the-long-betrayal-archived-documents-david-olusoga>

A embarcação *Empire Windrush*, em meados da década de 1940, iniciou o movimento de migração de centenas e centenas de tripulantes antilhanos, que foram convocados para suprir a falta de mão de obra após o término da segunda grande guerra. Esse fluxo, sem dúvida, inaugura as ondas migratórias no Reino Unido e, a partir dela, se forma uma composição multiétnica no Reino Unido. Para Silva (2017), esse momento se apresenta de grande particularidade, pois foi quando os habitantes da metrópole veem-se frente à frente a seus coloniais, especialmente, os coloniais negros. Tal encontro, claramente, sinaliza um confronto de identidades culturais contrastantes.

Com essa nova composição racial, se estabelece também, os primeiros conflitos. Aqui podemos destacar dois tipos de conflitos. O primeiro relacionado ao aspecto de deslocamento e pertencimento. Ou nas palavras de Hall (2003) por meio do conceito de identidade cultural na diáspora. Ele frisa:

Como podemos conceber ou imaginar a identidade, a diferença e o pertencimento, após a diáspora? Já que a "identidade cultural" carrega consigo tantos traços de unidade essencial, unicidade primordial, indivisibilidade e mesmice, como devemos pensar as identidades inscritas nas relações de poder, construídas pela diferença, e disjuntura? (HALL, 2003, p. 28).

Em outras palavras, o que Hall destaca é justamente o conflito interno perante o reconhecimento e adaptação frente a um outro povo e outra cultura. Somado a dificuldade do deslocamento e estranhamento identitário, surge um novo conflito, caracterizado pela expansão da violência. Logo na chegada, a recepção ocorre de maneira hostil, conforme destaca Sombra (2019, p. 15) apud GYLROY, Paul (1987, p. 63):

[...] a geração Windrush encontraria, ao chegar, muito pouco da hospitalidade transmitida em *West Indie Calling*. Placas de senhorios locais com os dizeres “Não aos irlandeses, não aos negros, não aos cachorros” ou o *slogan* “Mantenha a Grã-Bretanha Branca”, sugerido por Churchill na campanha eleitoral de 1955, dão o tom do racismo xenófobo que à época grassava pelo país.

O slogan da Grã-Bretanha branca sintetiza a violência e o preconceito sofrido pelos recém chegados. E reforça o aspecto identitário e racial. Nesse sentido, a ideia de raça para o empreendimento colonial, de algum modo, evocava a ideia de superioridade branca. Ou ainda,

como destaca Célia Aleixo²⁷ (2011, pág. 36), o conceito racial poderia ser compreendido por uma divisão binária de “civilizados” e “primitivos”.

Um outro exemplo, da hostilidade recebida, pode ser verificado por meio da ficcionista britânica negra, Andrea Levy. Sua família também se encaixa na diáspora de imigrantes caribenhos negros, isto é, passou pela mesma experiência de *Windrush*. No artigo *Por um lugar no império: Inglesidade, pertencimento negro e memória nacional em dois contos de Andrea Levy*, Denise Silva (2017) explora por meio de entrevistas e relatos pessoais vivenciados pela autora, experiências do seu lugar, de representatividade, enquanto uma cidadã britânica.

Os escritos de Andrea Levy, de certa forma, se materializam num desabafo e como uma forma de protesto, além de se posicionar frente a omissão histórica, do reconhecimento negro e da identidade negra. De modo a exemplificar a resistência sofrida, duas passagens serão aqui destacadas. A primeira como um testemunho da autora, ainda na infância, sobre a exploração comercial de escravos, durante seus anos escolares. O segundo, por meio do conto, *The empty pram*²⁸, que narra um [triste] contato inicial entre a geração *Windrush* com os ingleses.

Ainda na infância, ela descreve no ensaio *Back to my own country*²⁹, que durante toda a sua jornada estudantil, o que foi aprendido e ensinado, da presença britânica no Caribe, se resumiu a uma aula sobre o comércio negreiro transatlântico, ilustrado por fotos de escravos em navios. O espaço destinado a escravidão, na América do Norte, por exemplo, tinha uma importância maior, do que o da própria Inglaterra. Para Levy apud Silva (2017, p. 18), todo esse esforço em não reconhecer esse episódio da escravidão britânica no Caribe “é mais do que uma ausência ou descontinuidade na história nacional, uma deliberada amnésia”. Nesse sentido, é como se a construção de parte da história do país deixasse de ser construída, ficando, portanto, sem memória.

Importante ressaltar que, por séculos, a Grã-Bretanha explorou o empreendimento colonial, baseado na posse e violência, especialmente nas colônias do Caribe. Tabaco e açúcar se tornaram produtos indispensáveis e de grande rentabilidade financeira e eram cultivados,

²⁷ Racismo e Resistência: A memória em *Fruit of the Lemon* (1999), de Andrea Levy (Dissertação de Mestrado (2011). Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/bitstream/1/4284/1/000185940.pdf>. Acesso em: 12 mai 2022.

²⁸ O carrinho vazio.

²⁹ De volta ao meu próprio país.

essencialmente, com a mão de obra escrava. Silva (2017), ressalta a importância econômica destes produtos:

Entre o século XVIII e XIX o consumo de açúcar pelos britânicos cresceu de 4 para 18 libras – tornaram-se, então, dependentes do açúcar, o qual era generosamente usado em pratos altamente elaborados pelas classes médias e alta. Por volta da metade do século dezoito, haviam-se tornado tão viciados em tabaco quanto em açúcar: enchiam seus charutos com eles, mastigavam-no, moíam-no até se tornar em fino pó e aspiravam-no. O tabaco manchava suas roupas, mãos e cabelos, e poluía a atmosfera das reuniões. (SILVA, 2017, p. 18).

Uma segunda passagem se refere ao encontro prematuro entre o colonial da geração *Windrush* com os [verdadeiros] cidadãos ingleses. No conto, Levy descreve uma mulher imigrante, que limpa o quarto recém alugado pelo seu marido, quando um menino – branco e louro – bate à sua porta, carregando de modo desajeitado, quase sufocando, um bebê. Numa tentativa de evitar uma queda ou o sufocamento da criança, a mulher toma-lhe aos braços. O menino foge. E a mulher sai a procura dos pais daquela criança. Sabendo que estava com uma criança *roubada*, tenta identificar algum carrinho de bebê vazio na expectativa de encerrar a sua busca. De repente, escuta um grito, vindo de um grupo de mulheres em alvoroço. O bebê é rapidamente retirado dos seus braços enquanto ela tentava explicar o ocorrido. Uma das mulheres do grupo diz não compreender o que ela diz e conclui que ela havia raptado a criança e a polícia é chamada. Poucos instantes depois, o menino – branco e louro – acusa a mesma mulher de ter retirado a criança dele. No mesmo instante, uma das mulheres do grupo, se identifica como a mãe do menino e completa dizendo que ele tem costume de “brincar” de roubar bebês. Após esse incidente o tratamento com a imigrante é alterado. A mãe da criança agradece a mulher, oferecendo-lhe, inclusive, um chá. O que antes não era compreendido, agora o é – uma prova de que não era propriamente a língua que a inviabilizava aos olhos dos colonizadores, mas possivelmente, seu fenótipo. Para Silva (2017),

[...] os contos retomam cenas da história inglesa que presentificam fatos e relacionamentos que têm sido escamoteados do conhecimento do grande público devido à amnésia denunciada por Levy. Se a autora tão energeticamente reivindica essas narrativas soterradas é porque compreende, por vivência própria, como a descontinuidade memorial produzida pelo Estado afeta o censo identitário: rouba aos cidadãos negros o conhecimento que os faria orgulhar de seu trabalho, resiliência e contribuição à nação, e que levaria a reforçar e justificar seu senso de pertencimento. Por outro lado, inviabiliza o conhecimento que poderia levar a população branca a compreender como e por que seus conterrâneos negros aportaram à Inglaterra, e, portanto, seu direito de lá viver (SILVA, 2017, p. 25).

Toda a segregação vivenciada à época ainda se mantém, infelizmente, atual. Com vários resquícios espalhados não só no Reino Unido, como em diversos países. A título de exemplo, um caso de grande dimensão, que reverberou inúmeras manifestações pelo mundo, sobre a questão racial, foi a morte de George Floyd, ocorrida em 25 maio de 2020. O americano de 46 anos era pai de uma menina de 6 anos. O policial da cidade de Mineápolis, que causou sua morte, por asfixia, foi Derek Chauvin, condenado quase um ano depois do crime, em abril de 2021.

Os breves exemplos são importantes, em especial, para compreender a atmosfera, o local e época de fala de John Akomfrah. Seu enunciado se deu a partir de manifestações artísticas, especialmente pela produção fílmica, como um modo de refúgio e resposta às represálias raciais. Pela importância, não só nesta pesquisa, como também, para a filmografia de Akomfrah, se faz necessário explorar o contexto racial.

2.2. A questão racial

Por mais que, ao longo do primeiro capítulo, tenha se discutido o processo de colonização, perpassando pelos estudos pós-coloniais e decoloniais, e nestas ideias, a questão racial tenha tomado um lugar importante no debate, se faz necessário reservar, na pesquisa, um espaço específico para melhor contextualizar e explorar esse conceito.

Pela complexidade do tema, a pesquisa, infelizmente, não dará conta de explorar o assunto em sua totalidade ou profundidade epistêmica. No entanto, salientamos aqui, o intuito de ofertar um diálogo produtivo e que contribua para a feitura desta pesquisa, bem como, para compreender melhor todo o processo racial que será, mais adiante, analisado nas obras fílmicas de Akomfrah. Nesse sentido, de modo a direcionar este percurso, é importante pontuar um recorte que permita desenvolver o debate valorativo.

Desta forma, inicialmente, será explorado a contribuição de Paul Gilroy, com sua clássica obra, *O Atlântico negro* (2001), dando um panorama sobre o processo recente da escravidão e seus impactos para a questão racial. Isso porque, a herança do lamentável período de escravidão, certamente, desagua na questão racial, ainda na contemporaneidade. Mariana

Abreu³⁰ (2022, p. 03) destaca que, para Gilroy, “os horrores da escravidão não são efeitos colaterais externos do processo de modernização, mas impulsionadores das trocas, tensões e expressões de resistência que produzem a cultura da modernidade”. Nesse sentido, Gilroy defende, que as culturas negras são partes constitutivas da modernidade – opondo-se, portanto, a visão marginal destas culturas, sobretudo, nas Américas e Europa.

Por fim, por meio das contribuições de W.E.B. Du Bois – que também combatia a ideia de *racismo científico* – com o conceito de linha de cor (*color line*) e da criação da Escola de Atlanta, pretende-se incluir a importante visão deste cânone para os estudos sociológicos, bem como, seu papel como ativista das causas raciais. Vale destacar que Du Bois estava inserido no contexto racial norte-americano – que amparava e legitimava a violência e a segregação aos negros – embasado numa sociologia não-científica da supremacia branca – sobretudo pela lei e regime Jim Crow³¹. Sua proposta, portanto, era reverter e legitimar a sociologia, amparado em estudos científicos e imparciais, desmistificando a visão deturpada dos negros e negras, com uma espécie de subgênero da raça humana.

A construção desta linha de raciocínio se insere na tentativa de dialogar com as obras filmicas de Akomfrah, tentando compreender a barbárie racial. De modo mais específico, as contribuições de Gilroy e Du Bois – enquanto um recorte sobre a questão racial – se configuram como abordagens representativas que tentam explicar a gênese da questão racial, como também, uma reflexão oportuna diante do tema. Buscam encontrar respostas perante a tanto preconceito e violência racial – como será demonstrada nos capítulos da análise fílmica.

Como vimos, um dos traços do violento processo de colonização e exploração dos colonizados está atrelado a questão racial. A própria geração *Windrush* entendida como um processo diaspórico, se mostra como um frutífero exemplo neste contexto de violência e preconceito – ligado, sobretudo, com o ordenamento racial. A necessidade de explorar a questão racial é fundamental para a pesquisa, porque envolve, além da articulação com a selvageria das

³⁰ No texto: “*Dimensões metodológicas do Atlântico Negro: revisitando a obra de Paul Gilroy*”. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/t3b54d4DvVQqscKPh8J3tjJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 22 jun. 2023.

³¹ O período de Jim Crow é caracterizado pelo decreto de Leis estaduais que tinham o objetivo de impor a segregação racial nos Estados Unidos. As leis foram promulgadas em um período que compreende o final do século XIX e início do século XX e tiveram aplicação até 1965. Em 1896 a Suprema Corte aprovou no caso *Plessy v. Ferguson*, a formalização do Jim Crow no Sul dos Estados Unidos, em uma votação de 7 votos a 1. O caso se popularizou por ter concedido constitucionalidade aos estados da União de exercer a segregação formal e institucional com o viés racial em qualquer local público, sob a alegação de que os cidadãos eram “separados, mas iguais”. Este caso foi paradigmático, pois explicitou para o mundo todo o que alguns autores com Harry E. Groves (1951) apontam ser a doutrina jurídica dos Estados Unidos que embasou e fundamentou a segregação racial dos EUA no século XX. In *GROVES, H.E. Separate but Equal. The Doctrine of Plessy v. Ferguson. In: Phylon (1940-1956), v.12, n. 1, p. 66-72, 1951.*

investidas coloniais, influencia diretamente, na própria visão e construção de mundo de Akomfrah, atuando, na sua estética e narrativa fílmica – como será observado, nos próximos capítulos, por meio da análise fílmica.

É impossível pensar a questão racial sem envolvê-la, diretamente, com a experiência da escravidão moderna. São indissociáveis. Nesse sentido, Paul Gilroy e sua obra *Atlântico Negro* (2001) torna-se essencial. O livro aborda as questões da modernidade e a formação histórica-política das pessoas negras, por meio da diáspora. Sobre esta questão, Abreu (2022, p. 2), considera que:

Gilroy (2012) conceitua o Atlântico Negro como uma unidade de análise e como um paradigma analítico, referindo-se, por um lado, às pessoas de ascendência africana que tiveram a migração como ponto de inflexão em suas práticas político-culturais, e, por outro, à importância do movimento, da viagem e da estética para a compreensão de fenômenos envolvendo esse grupo.

Pensar a diáspora como esse processo é um ponto de partida. Entender a diáspora é compreender esse processo migratório – marcado por fluxos e trocas culturais – onde, a formação cultural destas populações negras, não é compreendida exclusivamente como uma cultura, por exemplo, caribenha, africana, americana, britânica etc. Mas sim, todas essas culturas compiladas ao mesmo tempo, um hibridismo que reforça a ausência de fronteiras étnicas.

O Atlântico – por meio do tráfico de escravos – e o processo de colonização, representa e inaugura a compreensão da modernidade, partindo da perspectiva das trocas. Isto é, opõe-se à ideia de compreender esse processo como algo homogêneo, único que flui entre Estados-nação. Podemos compreender que, desta experiência, não resulta uma cultura única e pura, mas sim, híbrida. Sobre isso, Abreu (2022, p. 4) argumenta:

Ao focar os processos transnacionais e interculturais, o autor pretende desafiar o enraizamento que a ideia de nação, atrelado ao iluminismo europeu, fomenta, promovendo uma desterritorialização da solidariedade e da identidade. Adicionalmente, ressalta que a própria concepção de espaço é modificada pela noção do Atlântico Negro, em que ele figura como um circuito comunicativo.

O título da obra de Gilroy é extremamente feliz porque a cultura está, de fato, no Atlântico negro – neste processo diaspórico. Para Gilroy, a diáspora atua como um processo de ruptura no determinismo de identidades, rompe-se assim, laços de lugar, de território, atuando

diretamente na cultura. Em outras palavras, a proposta desenvolvida pelo autor reforça a ideia de desterritorialização da cultura, compreendendo-a, como algo não estanque.

O dinâmico trabalho de memória que é estabelecido e moralizado na edificação da intercultura da diáspora construiu a coletividade e legou tanto uma política como uma hermenêutica aos seus membros contemporâneos. Aqui também as fronteiras oficiais do que conta como cultura foram alargadas e renegociadas. A ideia de diáspora se tornou agora integral a este empreendimento político, histórico e filosófico descentrado, ou, mais precisamente, multi-centrado (GILROY, 2001, p. 17).

A influência desta cultura multifacetada, dialoga com aquilo que Gilroy – tomando emprestado de W.E.B Du Bois – chama de conceito de *dupla consciência*. Isto é, ser negro e europeu, uma dupla identidade. Sobre isso, Gilroy (2001, p. 34), afirma que:

Os negros ingleses contemporâneos, como os anglo-africanos de gerações anteriores e, talvez, como todos os negros no Ocidente, permanecem entre (pelo menos) dois grandes grupos culturais, que têm se transformado ao longo da marcha do mundo moderno que os formou e assumiu novas configurações. No momento, eles permanecem simbioticamente fechados em uma relação antagônica demarcada pelo simbolismo de cores que se soma ao poder cultural explícito de sua dinâmica maniqueísta central – preto e branco. Essas cores sustentam uma retórica especial que passou a ser associada a um jargão de nacionalidade e filiação nacional, bem como os jargões de “raça” e identidade étnica.

Um exemplo claro, é proposto por Gilroy sobre a questão da *identidade e não-identidade* – enquanto um significado histórico e político – no Reino Unido. Por se tratar de um processo de colonização secular, se faz necessário propor políticas empenhadas em responder ao racismo britânico contemporâneo – excluindo, portanto, a percepção de não pertencimento.

Como vimos, o bojo da discussão da obra está centrado na questão racial e, evidentemente, nos movimentos antirraciais, sobretudo, apontando para um diálogo com o racismo científico³². Gilroy (2001, p. 126) é enfático ao afirmar que os negros precisam ter uma “postura crítica” sobre o discurso branco (humanista e burguês) que sugerem a promoção e consolidação do racismo científico.

A perspectiva racial britânica abordada por Gilroy confirma sua existência, como algo vivo. O conflito envolve as premissas iluministas sobre cultura, valor cultural e estética – como

³² Gilroy (p. 106) considera o racismo científico como um dos produtos intelectuais mais duráveis da modernidade.

um padrão moral universal que tenta ser imposto. Nesse sentido, um novo racismo é produzido – um racismo atrelado a noção culturalista.

Isso explicaria a queima de livros nas ruas inglesas como manifestações de diferenças culturais irredutíveis que sinalizam o caminho para a catástrofe racial interna. Este novo racismo foi gerado em parte pelo movimento rumo a um discurso político que alinhava estreitamente “raça” à ideia de filiação nacional e que acentuava mais a diferença cultural complexa do que a simples hierarquia biológica (GILROY, 2001, p. 48).

Em suma, o autor argumenta que a razão primordial para a escrita do *Atlântico Negro* está ancorada neste objetivo racial. Ele diz (2001, p. 40): “[...] mas é a luta para tornar os negros percebidos como agentes, como pessoas com capacidades cognitivas e mesmo com uma história intelectual – atributos negados pelo racismo moderno”. Grosso modo, para Gilroy, a compreensão do racismo requer uma articulação com a modernidade, numa consideração mais ampla e profunda, da relação de terror e subordinação em desfavor dos povos negros.

Evidentemente que a ideia de raça, compreendida como uma categoria, não é nova. A característica ou diferença dos fenótipos humanos, atrelada a questão biológica, é antiga e remonta o processo de colonização europeia. O intuito de destacar o *racismo* e o *culturalismo científico* não significa que o preconceito ou violência racial ali se inicia. A proposta, foi de encontrar na sociologia, um traço de *legitimação* deste tipo de selvageria como um marco temporal.

Nesta mesma linha, Valter Silvério (2020, p. 371) descreve que, nos Estados Unidos, a sociologia também caminhava para a produção de uma pseudociência racista, preconceituosa e imparcial – privilegiando os brancos.

A sociologia americana no início tinha como uma outra componente durável: era racista. Quando a sociologia começou a tomar forma, na virada do século XX, o racismo americano estava no auge. O racismo de Jim Crow foi substituído por um racismo mais liberal do período da Reconstrução. A era Jim Crow inaugurou no sistema de dívida de peonagem e de arrendamento uma relação que substituiu o trabalho escravo. Os linchamentos em que negros foram enforcados em árvores eram corriqueiros, como os que a contadora de Jazz, Billie Holiday, a cantar tristemente, “*Árvores do sul carregam uma fruta estranha, sangue nas folhas e sangue na raiz, corpos negros balançando na brisa do sul, estranhadas frutas penduradas nos troncos das árvores*”.

Importante destacar esta atmosfera – de estudos infrutíferos – inicialmente porque W.E.B Du Bois era contrário a este tipo de *pensamento* racista. Depois, porque estava inserido neste contexto sociológico estadunidense e precisava, de algum modo, criar metodologias que assegurassem, ao menos duas coisas: a) ofertar um estudo científico, pautado em observações empíricas em consonância com a realidade vivida, fugindo, portanto, de preconceitos que eram ali cometidos; b) e que comprovasse, por meio destes estudos, que não há qualquer diferença biológica entre brancos e negros, mas sim, influência e violência sociológica praticado em desfavor dos últimos.

Du Bois reconheceu que esses estudos tendenciosos sobre a população negra não foram contestados por estudiosos brancos, porque eram consistentes com a ideia de supremacia apoiada pelas elites brancas. Ele sabia que a ciência existente da “raça” não se baseava em fatos empíricos, mas em especulação e conjectura. Du Bois também sabia que as teorias sociológicas de “raça” emergiram plenamente da mente de estudiosos brancos que nunca saíram de seus escritórios ou bibliotecas para realizar pesquisas (DU BOIS, 1904) (SILVÉRIO, 2020, p. 373).

Nesse sentido, Du Bois³³, preconiza nos EUA, uma corrente sociológica e epistemológica que condena este processo – servindo ele mesmo, enquanto um homem negro, de modelo ou referência contrária a este pensamento. William Edward Burghardt Du Bois é considerado um dos fundadores da sociologia estadunidense. Desenvolveu importantes trabalhos, reformulando, inclusive, o modo como os estudos sociológicos eram realizados, introduzindo, o *empirismo* em suas pesquisas – o próprio livro *O Negro da Filadélfia*³⁴ se apresenta com um frutífero exemplo destes estudos. Seu objetivo era desenvolver uma nova sociologia científica que descobrisse as causas reais da opressão racial.

³³ William Edward Burghardt Du Bois, mais conhecido como W.E.B Du Bois nasceu em Great Barrington, Massachusetts, em 23 de fevereiro de 1868. Foi o primeiro afro-americano a receber o título de PhD por Harvard.

³⁴ Livro originalmente publicado em 1899. Compreender o contexto no qual *O Negro da Filadélfia* foi escrito revela muito sobre os debates que estão no cerne da obra. Pensar de ter sido escrito sob os auspícios de uma Universidade abastada do Norte dos Estados Unidos, poucos recursos foram disponibilizados a Du Bois. Mas que isso, Du Bois escrevia sobre os negros da Filadélfia, em um momento de pânico moral em relação à crescente população negra não somente na Filadélfia, mas em todo o Norte dos Estados Unidos. De fato, nas décadas após a guerra civil, muitos dos anteriormente escravizados estavam se mudando para cidades do Norte como Filadélfia em ritmo crescente, buscando melhores oportunidades, desejando paz e rezando para se livrar da explícita violência racializada. Em vez de serem acolhidos de braços abertos nesta cidade progressista, eles eram recebidos com o discurso de que sua presença estaria ocasionando decadência moral e arruinando a cidade. A ideia vigente era de que essa população crescente iria de alguma forma contaminar a cidade, uma ideia baseada no racismo pseudocientífico que vinculava a negritude a hipersexualidade, estruturas familiares instáveis, alcoolismo e atraso moral de maneira mais geral. (DU BOIS, 2023, posição 115).

Sobre o uso empírico e o pioneirismo de seu trabalho e da Escola de Atlanta, Morris (2018, p. 160-161), ressalta que:

Duas décadas antes de a Escola de Sociologia de Chicago conduzir rotineiramente estudos empíricos, Du Bois e sua Escola de Atlanta produziram numerosos estudos empíricos usando múltiplos métodos onde ele foi o pioneiro da técnica de triangulação de dados (WRIGHT, 2002). Por estes estudos serem conduzidos em populações rurais e urbanas, Du Bois foi o pioneiro em ambas sociologias rural e urbana (MORRIS, 2015). Enquanto a Escola de Chicago é creditada como fundadora da sociologia urbana nos anos de 1920, a obra de Du Bois de 1899 intitulada *Philadelphia Negro* foi uma obra prima da sociologia urbana mergulhada em múltiplas metodologias empíricas (HUNTER, 2013). Além do mais, Du Bois foi certamente um dos primeiros cientistas sociais a desenvolver análises estruturais de desigualdades social enquanto acadêmicos brancos desenvolviam explicações biológicas e naturais. Sendo assim, Du Bois emergiu seus primeiros estudos como o primeiro sociólogo atuante, pesquisador, entrevistador, observador participativo, pesquisador de campo da América (MORRIS, 2015).

O ineditismo de seu trabalho, conduz Du Bois a exercer uma forte crítica no modo como os trabalhos eram desenvolvidos – conhecida como “sociologia de janela de carro” ou “sociólogo de vagão de trem³⁵” – visto que os pesquisadores faziam observações casuais e distantes, portanto, longe de ser uma ciência rigorosa. Du Bois acreditava, inicialmente, que além destes fatores, os brancos eram vítimas da própria ignorância, o que resultava um trabalho errôneo e distorcido.

Sobre esse empenho de Du Bois, Silvério (2020, p. 374), afirma que:

Ao longo da história, poucos estudiosos desenvolveram novos paradigmas científicos. No entanto, esse estudioso negro, preso dentro dos limites do confinamento de um intenso racismo, decidiu por desacreditar o discurso racista mascarado como ciência. A missão de Du Bois era clara: ele pretendia inserir a ciência na sociologia conduzindo estudos concretos entre pessoas reais – seu povo – um povo que vivia e morria atrás do véu do racismo. Inicialmente, Du Bois supôs que os brancos oprimiam os negros porque eram vítimas da ignorância e que realmente acreditavam no mito da superioridade branca. Du Bois argumentou que uma sociologia científica demonstraria que o preconceito racial e a discriminação causava o problema ao invés do “DNA preto”. Ele declarou que: “*O mundo estava errado sobre a raça, porque a desconhecia. O mal extremo era a estupidez*” (DU BOIS, 1940). Du Bois acreditava que a sociologia científica poderia libertar os brancos do seu pensamento racista e capacitar os negros, porque o “*problema estava em minha mente e era uma questão de investigação sistemática e de uma compreensão inteligente*”. Assim, Du Bois prometeu fazer o mundo pensar direito sobre a “raça”, desenvolvendo uma ciência social de base científica.

³⁵ Ambas expressões são encontradas em textos traduzidos de Du Bois.

Isto é, para Du Bois, a categorização de raça não está vinculada a questão *biológica*, mas sim, faz parte de criações *sociológicas*. Criações ou categorizações que foram criadas e difundidas, favorecendo a hegemonia dos homens brancos. Ademar Albuquerque³⁶ (2022), reforça esta concepção, dizendo que:

O debate sobre raça é uma constante nas ciências sociais, nacional e globalmente, porém, este se dava, amiúde, fazendo-se juízos de valor, criando assim uma dicotomia na qual se atribuía o adjetivo de inferior para aquelas raças que não faziam parte da hegemonia, esta entendida como a parcela da sociedade, em geral, que os brancos representam – e se representam – como superiores. As ciências sociais no final do século XIX estavam enraizadas nos ideais intelectuais que se popularizavam com o Iluminismo, este que surgiu durante os séculos XVII e XVIII na Europa. Tais ideais estavam, digamos assim, incrustados de concepções que foram desenvolvidas por homens-brancos e ganharam partidários que produziram e reproduziram modos de pensar uma realidade que lhes era a mais correta.

Para W.E.B Du Bois raça era um produto e também um elemento central do processo de capitalismo colonial, vinculado aos aspectos econômicos e culturais. Segundo ele, a própria modernidade era um produto do comércio de africanos escravizados. Ou seja, a estratificação racial foi um determinante para a consolidação do capitalismo. Nesse sentido, surge o conceito de linha de cor (*color line*) cunhado por ele, que reflete justamente essa divisão, uma espécie de barreira, que impacta diretamente, na estrutura social. Sobre o conceito de linha de cor (*color line*), Valter Roberto Silvério³⁷ (2020, p. 376) afirma que:

Du Bois teorizou a linha de cor – ou seja, uma estrutura global durável da supremacia branca sustentada por forças econômicas, políticas e ideológicas semelhantes em todo o mundo – argumentando que ela produzia estratificações raciais que configuraria o mundo social do século XX. As raças, nessa visão, eram criações sociológicas e não entidades biológicas. Segundo Du Bois, em sua famosa frase preditiva, “o problema do século XX é o problema da linha de cor, a relação das raças mais escuras com as mais claras dos homens na Ásia e na África, na América e nas ilhas do mar” (DU BOIS, 1903).

O conceito da linha de cor, evidentemente, remete ao processo de colonização, relacionando com a questão de raça, violência e do próprio capitalismo. A formulação do conceito de *linha de cor*, talvez tenha tido influência, décadas anteriores, quando Du Bois, ainda

³⁶ No texto: “W.E.B Du Bois, um exemplo de clássico”. Disponível em:

<https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/download/31373/16696/106431>. Acesso em 15 set. 2023.

³⁷ No texto: “W.E.B Du Bois no centro: Da ciência, do movimento de direitos civis, ao movimento Black Lives Matter”. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/download/892/1096/2996>. Acesso em: 15 set. 2023.

criança, enfrenta e percebe, numa experiência escolar, que era diferente de seus colegas. Diferença está, por conta da cor de sua pele negra. O episódio, certamente, impactou a compreensão de Du Bois, ao se deparar com a diferença e o preconceito. Du Bois narra este fato, logo no início de seu livro, *As almas do povo negro* (1903, p. 38):

Numa acanhada escola de madeira alguém pôs na cabeça das crianças, meninos e meninas, comprassem belos cartões de visita – dez centavos um pacote – e os trocassem entre si. A troca foi divertida, até que uma menina, alta e recém chegada, recusou receber meu cartão – rejeitou-o, peremptoriamente, com um olhar. Compreendi, instantaneamente, que eu diferente dos demais; similar, quiçá, no coração, na vida, no aspirar, mas apartado de seu mundo por um imenso véu. A partir de então, não senti qualquer vocação para arrancar aquele véu, arrastar-me através; mantive-os todos, distantes, em recíproco desdém, e vivo ao alto, numa região de céu azul e grandes nuvens errantes.

Essa passagem também elucida uma outra expressão usada na obra. A expressão *véu* – usada por Du Bois – é importante, porque representa, simbolicamente e metaforicamente, a diferença entre eles, entre as pessoas negras e brancas. Sobre a metáfora do véu, no prefácio da edição de 2021, Silvio de Almeida afirma que:

O véu é algo que impede que sejamos vistos como realmente somos, mas também nos impede de ver o mundo como ele realmente é. Nesse sentido, a metáfora de Du Bois diz respeito ao modo como as relações raciais nos Estados Unidos foram constituindo-se. Nas palavras de Du Bois: “Foi quando me veio a percepção quase imediata de que eu era diferente dos demais; ou semelhante, talvez, em termos de comparação e de força vital e de aspirações, mas apartado do mundo deles por um enorme véu”. Negros e brancos vivem simultaneamente no mesmo mundo e em mundos distintos.

O véu, portanto, sinaliza estes dois mundos, distintos e simultâneos – dentro e fora do véu. Du Bois considera que os brancos vivem fora do véu, já os negros, em seu interior.

Essa ideologia mantinha os negros enquanto uma raça inferior mais parecida com os chipanzés do que seres humanos. Insistia que negros eram sub-humanos infestados com DNA inferior e uma cultura defeituosa. Os negros foram enquadrados e definhavam no limbo da sociedade e iriam para sempre permanecer lá, porque Deus planejou desta forma (SILVÉRIO, 2017, p.372).

De algum modo, a metáfora do véu (dentro e fora), se relaciona com um outro conceito cunhado por Du Bois, o da *dupla consciência* – como um conflito da existência do negro norte-

americano. Isto é, trata-se da questão do pertencimento. A dupla consciência surge justamente da interação e da comunicação realizada, no pertencimento branco e não-branco, isto é, na “experiência de sempre enxergar a si mesmo pelos olhos dos outros, de medir a própria alma pela régua de um mundo que se diverte ao encará-lo com desprezo e pena (DU BOIS, 1903, p. 23). Ainda sobre o conceito de dupla consciência, Aldon Morris (2018, p.159) afirma que:

O conceito de Du Bois de “dupla consciência”, teoria que considera o sujeito como um produto social emergido da interação social e da comunicação. No entanto, a conceituação de Du Bois estava teoricamente avançada porque ele demonstrou que além das influências das interações sociais e da comunicação simbólica, a formação do indivíduo também era modulada pelas relações de raça e poder (ITZIGSOHN E BROW, 2015). Du Bois teorizou que as interações entre classe, raça e gênero tinham que ser explicadas para a compreensão da desigualdade social (MORRIS, 2007). Assim, esta ênfase teórica antecipou o paradigma da intersecção e da teoria crítica da raça (MORRIS, 2015). Finalmente, a teoria de Du Bois foi baseada num ponto de vista teórico original o qual privilegiou a análise do ponto de vista do marginalizado e do oprimido (WRIGHT, 2002). Sua análise da desigualdade racial se originou de uma questão fundamental em relação ao povo negro: Qual é a sensação de um problema? (DU BOIS, 1903).

Sobre essa passagem de Morris (2018), gostaria de destacar dois aspectos. O primeiro ponto, diz respeito a originalidade de estudos de Du Bois – em uma abordagem que permitiu uma perspectiva diferente – prevalecendo, portanto, a visão do oprimido. Tal visão, rompe com a hegemonia de se pensar e/ou problematizar aspectos sociológicos tendo a referência do homem branco. O segundo aspecto, é uma indagação – que o próprio Du Bois no livro *As almas do povo negro*, explicita logo no início da obra. A sensação de que o outro (o branco) poderia dirigir-se a ele, com tal pergunta. Será mesmo que o negro é o problema?

Os dois pontos em questão, se relacionam diretamente com a abordagem fílmica operada por Akomfrah – como veremos em seguida. A proposta fílmica de Akomfrah – especialmente nas obras que serão analisadas – proporcionam justamente essa ruptura, permitindo, portanto, uma abordagem que vai privilegiar precisamente os negros e as negras. Altera-se, assim, a visão de uma *história única*. A perspectiva escolhida por Akomfrah promove e implica, o ponto de vista dos excluídos, dos violentados, dos segregados.

Por fim, o questionamento de Du Bois sobre “ser o problema” também é fruto de interesse de Akomfrah. Ora, o problema não é do negro. E a filmografia de Akomfrah age neste intuito. O problema foi causado, provocado, exclusivamente, pela ganância e exploração do branco. O violento processo de colonização, reforço – causado pelo branco – é o único culpado deste problema.

É preciso ainda destacar o aspecto de ativismo praticado por Du Bois. Ele foi o principal fundador do *Niagara Movement* (Movimento Niágara)³⁸ – exercendo a função de secretário. Fundou também a NAACP – *National Association for the Advancement of Colored People* (Associação nacional para o avanço das pessoas de cor) – exercendo por muitos anos a função de presidente do conselho. Considera-se, inclusive, o nome de Du Bois, como importante referência para movimentos contemporâneos como o *Black Lives Matter* (Vidas negras importam) (MORRIS, 2018).

Na sequência, de modo a entender e adentrar, diretamente, nas nuances fílmicas de Akomfrah, será apresentado o importante coletivo fílmico BAFC – *Black Audio Film Collective* que Akomfrah fez parte de sua fundação, produzindo importantes obras que, direta ou indiretamente, apresentam, contextualizam e investigam a questão racial em seu bojo fílmico. As três obras separadas e que serão analisadas nesta pesquisa, nos capítulos seguintes, foram produzidos por Akomfrah enquanto pertencia e atuava no coletivo BAFC.

2.3. O coletivo B.A.F.C – *Black Audio Film Collective*

Junto de Reene Augustine, Lisa Gopaul, Avril Johnson, Trevor Mathison, Edward George e Claire Joseph (substituída por David Lawson, em 1985), Akomfrah funda, em 1982, o *Black Audio Film Collective* (BAFC). Ao longo de 16 anos, o coletivo atuou num cinema negro e periférico, de crítica e resistência. Seus filmes abordam as crises sociais, políticas e raciais da Grã-Bretanha de Margareth Thatcher. Vale ressaltar a produção documental realista produzida pelo grupo, explorando e expondo, fundamentalmente, fragmentos artísticos do imaginário colonial. Em outras palavras, o intuito do coletivo era proporcionar uma linguagem artística e fílmica, capaz de representar o sujeito (negro) e a experiência da diáspora, além da tensão entre o colonizado e o colonizador. Após esse período, Akomfrah continuou o seu trabalho artístico, mas desta vez, fora do coletivo que encerrou suas atividades em 1998.

³⁸ Fundada em 1905, foi uma organização de direitos políticos dos negros.



Figura 2 – Integrantes do coletivo Black Audio Film Collective (BAFC)

Fonte: <https://www.documentary.org/feature/twilight-city-black-audio-film-collectives-new-release>

O BAFC contou com um importante aliado na disseminação de sua produção artística. Servindo como um braço de distribuição, o canal público britânico *Channel 4*, tinha o objetivo de promover um conteúdo voltado para uma programação artística e cultural, além de servir de voz para as minorias e marginalizados da sociedade britânica. Nesse sentido, o *Channel 4* participou, inclusive, das produções filmicas “*Testament*” (1988), “*Who needs a heart*” (1991), “*Seven songs for Malcolm X*” (1993) e “*The last angel of history*” (1995), oferecendo oficinas e cursos para auxiliar na produção.

Enquanto característica, o coletivo se destaca pelo pioneirismo na abordagem cinematográfica com foco em questões da cultura negra e da experiência diaspórica inglesa – como a sofrida pela Geração *Windrush*. Mas não foi só isso. A estética da produção do coletivo também chama atenção. A multiplicidade de plataformas e formas artísticas merece destaque, como a exploração de filmes, fotografias, *slide tape*, vídeo e instalações artísticas. Uma outra característica peculiar nos trabalhos de Akomfrah, se dá pelas imagens de arquivo, como um recorte e memória, possibilitando assim, uma nova interpretação, um novo conceito visual, conforme reforça Sombra³⁹ (2021, p. 04):

Em seus trabalhos, as imagens de arquivo são arrancadas de contexto e forçosamente lançadas em um outro campo de relações. Destituídas da voz que originalmente lhe acompanhavam, tingidas com outras cores, justapostas a textos e dados visuais dessemelhantes, ao encontrar uma nova morada em seus filmes, as imagens sobrevivem seguidas manipulações.

³⁹ Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27766. Acesso em: 10 mai de 2022.

Essa peculiaridade fílmica, usada por Akomfrah no coletivo BAFC (e também após a sua saída do coletivo), certamente imprime um traço autoral e artístico em suas obras, falaremos mais desta especificidade no próximo tópico. No entanto, essa prática, de alguma forma, está inserida em dos propósitos ou objetivos do BAFC. Isto é, as técnicas fílmicas (neste caso, a técnica de apropriação de materiais de arquivo) funcionaria como uma estética do cinema independente, do coletivo e ainda, do próprio Akomfrah, enquanto realizador.

Importante destacar que o intuito do BAFC era explorar o aspecto identitário, isto é, a representação negra. Nas palavras do próprio realizador Akomfrah⁴⁰ (2017, p. 14), no artigo *A prática cinematográfica independente e negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective*, a proposta do coletivo era compreender, inicialmente, o que era “uma prática cinematográfica negra”. Isto é, como se opera a diferença entre a prática cinematográfica homogênea e branca, da prática negra independente. Será que existem diferenças?

Com essas indagações, o BAFC surge:

[...] com três objetivos principais: primeiro, tentar lançar um olhar crítico sobre as maneiras como as ideias e imagens racistas das populações negras são estruturadas e apresentadas 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 a 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 da prática.

O primeiro objetivo do coletivo, relatado por Akomfrah, de levar uma visão mais crítica, talvez encontre um paralelo, inclusive com o seu passado, conforme relatado pelo próprio realizador. Quando criança, se recorda de assistir a programas policiais, já no Reino Unido,

⁴⁰ Na obra “*O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*” (2017), disponível em: <https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. Acesso em: 10 set de 2021.

como o *Police 5*, que apresentava uma espécie de caçada aos bandidos. Em entrevista a Kodwo Eshun⁴¹, Akomfrah dizia que:

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.

Em outras palavras, era evidente que existia uma relação ou vínculo da presença negra com problemáticas sociais, em especial, com a criminalidade. Pelo menos, assim era apresentada a imagem do negro, como um invasor problemático, nesses tipos de produtos audiovisuais. Portanto, o primeiro intuito do BAFC era desmistificar essa associação, do negro como um símbolo depreciado, negativo, que estava envolvido em confusão. E mais, promover uma reflexão social acerca desta imagem - com a ideia de reverter esta imagem-símbolo. Dito de outra forma, o intuito era acabar com o preconceito racial, sofrido pelos negros.

O segundo objetivo, expressa o modo de narrar, conduzir e apresentar suas produções, proporcionando assim, filmes maduros, críticos e também políticos. A estética usada, com frequência, se apropriou de materiais de arquivo, isto é, de memórias imagéticas – já existentes – e que poderiam trazer, com a sua edição/montagem, uma nova reinterpretação daqueles fragmentos visuais e sonoros por parte do público. Essa característica, sem dúvida, acentua o estilo das produções.

Ainda sobre o segundo objetivo da BAFC elencado pelo próprio Akomfrah, no que diz respeito ao aspecto estilístico dos filmes, é importante destacar dois conceitos complementares. Ambos de certa forma, dialogam com a ideia do reemprego das imagens e materiais filmicos do coletivo, isto é, com esta característica singular das produções. De modo prático, o primeiro conceito versa sobre a práxis da reutilização destes materiais, isto é, com a ideia do filme de arquivo. Já o segundo, compreende esta característica em associação ao escopo do filme-ensaio.

⁴¹ Ver AKOMFRAH, J. apud ESHUN, K. “Uma ausência de ruínas – John Akomfrah conversa com Kodwo Eshun”. Disponível na obra “O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora” (2017).

Neste sentido, se faz necessário adentrar nestes dois conceitos antes de compreender o terceiro objetivo do coletivo citado por Akomfrah. Para iniciar, falaremos do cinema de arquivo e sua função memorativa.

A ideia de um cinema de arquivo, dialoga fortemente com o aspecto da memória. Isto é, de trazer à tona, determinados momentos históricos, remetendo, portanto, a distintas épocas e momentos. Dito de outra forma, o recurso audiovisual, no qual se apresenta o cinema, serve como um importante instrumento de resgate memorativo.

Sobre isso, Cristiane Freitas, no texto *Da memória ao cinema*⁴², apresenta uma perspectiva bastante interessante sobre esse diálogo entre o cinema e a memória. Segundo a autora, a relação que envolve a feitura fílmica (emissor), o filme (conteúdo) e o espectador (receptor) é bastante complexa e delicada, uma vez que envolve várias etapas e processos. A autora frisa que, ao adquirir sentido, na percepção, ocorre uma construção memorativa. Para a autora:

Todos esses fenômenos pela imagem levam-nos a avaliar o sentido. A imagem cinematográfica fabricada relaciona-se com o sentido porque repete as formas inicialmente produzidas no pensamento [...] A partir daí, percebemos que os fenômenos que condicionam a relação entre o filme e o público são diretamente ligados à percepção, que, por sua vez, engloba a memória. A compreensão de um filme exige do espectador a memorização das ações empreendidas durante a projeção, além de uma específica facilidade para elaborar as ações memorizadas (FREITAS, s.d, s.p).

Outro aspecto que Freitas destaca, é justamente a funcionalidade que o cinema tem, como um instrumento de recuperação de memória, uma espécie de memória coletiva ou social. De acordo com ela,

O cinema é a memória viva, uma vez que constantemente reproduzido, remete o passado ao presente, sem cessar. Ficção ou não, a imagem do filme, ainda que percebida individualmente, e coletivamente ativa, já que o julgamento pessoal é substituído pelo afeto coletivo, aumentando mais uma vez a sua força. O cinema não produz uma simples imagem, mas uma que, através da memória, transforma-se em um lugar de exercício dessa imagem e, simultaneamente, em uma interrogação sobre ela. (idem).

⁴² Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14591/11054>. Acesso em: 12 abr. 2021.

Trazendo esta discussão para as obras do coletivo, um dos temas explorados nas produções, por meio do racismo e da violência sofrida pela diáspora, ilustra a relação entre passado e presente. Isto é, as imagens ali apropriadas, servem como um elemento memorativo. E mais, o intuito da obra não se resume ao registro, mas, fundamentalmente, na construção desta memória social e coletiva, numa reflexão sobre o preconceito e violência racial.

Uma outra especificidade das obras do coletivo encontra referência no estudo desenvolvido por Catherine Russell (2018), conceituando o termo *Archiveology*. A arquivologia, grosso modo, se refere a reutilização, a reciclagem de uma imagem, como uma espécie de empréstimo de material de arquivo. A obra⁴³ se encarrega de promover uma discussão pormenorizada da (re)utilização das imagens, como um grande banco de imagens, onde a partir dele, memórias coletivas poderiam ser recuperadas. Isto é, a compreensão do cinema como um instrumento de memória. Logo, o cinema serviria como uma rica visão da experiência histórica. A principal referência de Russell, conforme sugere o título de sua obra, é Walter Benjamin, especialmente através de seu trabalho filosófico e ensaístico. Seu método crítico era baseado em arquivos – enquanto um pensamento sobre arquivologia – na consolidação da memória cultural. Essa prática de reutilização de imagens, tem se tornado cada vez mais comum e frequente nos filmes. Destarte, essa atividade desempenha uma função rememorativa, servindo para infinitas possibilidades temáticas.

Em outras palavras, Andrea França e Nicholas Andueza, no artigo *Cinema de Perda: a temporalidade longa nos filmes de arquivo*⁴⁴, trazem um conceito bastante similar ao desenvolvido por Russell (2018) com a *Archeology*. Fato é que, a estética usada por Akomfrah, se traduz como um cinema de arquivo, isto é, aquele que:

[...] prática a retomada, a reciclagem, a reapropriação de materiais que realizadores têm produzido ao longo de várias décadas. Trata-se de uma prática que aparece em diferentes estilos, formatos e modos. Para alguns estudiosos [como RUSSELL, 2018], o cinema de arquivo não é mais lugar onde filmes são preservados e armazenados como mero inventário inerte ao conhecimento histórico. O cinema de arquivo é uma prática de lidar com imagens e sons retomados que implica um comprometimento com instituições (museus, cinematecas, acervos), indivíduos (historiadores, arquivistas, bibliotecários, curadores, pessoas filmadas) e materiais de arquivos midiáticos diversos, enfrentando os desafios contínuos de preservar parte da história das imagens. (FRANÇA, 2019, p. 03).

⁴³ “*Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*” (2018).

⁴⁴ Disponível em:

http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_R2NH0ZQY8J5PBNY52LQH_28_7552_20_02_2019_13_26_36.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

Ainda sobre o aspecto do cinema de arquivo, Sylvie Lindeperg (2015⁴⁵) afirma que houve um crescimento acentuado desse tipo de produção, servindo como um instrumento frutífero em diferentes frentes, como no ensino ou na criação. Para a autora,

Desde o final do século passado, e de maneira acelerada nos últimos anos, as imagens de arquivo são objetos de todas as atenções. Seu atrativo se manifesta nos domínios da pesquisa, do ensino, da criação. Elas também são exploradas pelas indústrias culturais, que as levam ao conhecimento de um grande público, com um novo look, proporcionado pelos efeitos (p. 15).

No entanto, esse crescimento na utilização e exploração deste instrumento fílmico, não garantiu, de imediato, seu credenciamento ou status de uma fonte histórica segura e confiável - tão qual, o documento histórico impresso apresenta. Sobre isso, a autora faz uma alerta:

Fontes incontornáveis para a História do amanhã, as imagens filmadas não gozam de um estatuto equivalente ao dos arquivos escritos. Se elas entram, pouco a pouco no laboratório dos historiadores, seu lugar ali dentro permanece marginal. A invenção tardia do cinema e do audiovisual, as especificidades técnicas do seu arquivamento, seu valor mercadológico e as questões jurídicas que suas imagens levantam, as colocam à margem das regras em vigor para a conservação e a comunicação dos arquivos. Sua integridade se encontra, por vezes, ameaçada, o acesso a elas permanece desigual (LINDEPERG, 2015, p. 16).

Felizmente isso vem mudando. Isso porque, como podemos verificar nas obras, tanto do coletivo BAFC, como do próprio Akomfrah, essa reutilização da imagem de arquivo tem uma importante característica e função - não só de estilo -, mas, sobretudo, de memória. Serve, portanto, como um resgate ao passado, reflexão do presente e melhoria do futuro. Lindeperg (2015) têm uma visão otimista sobre uso decorrente:

Negligenciadas pelos historiadores por muito tempo, as imagens filmadas começam, aos poucos, a serem reconhecidas como fontes preciosas. Elas clareiam os acontecimentos de maneira sensível, renovam os pontos de vista sobre eles, reabrem suas perspectivas; elas guardam os rostos e gestos de mulheres e homens do passado, dão corpo aos ausentes da história, trazem à luz fatos e temas esquecidos. As imagens de arquivo são também os sintomas das mentalidades

⁴⁵ Disponível em: <https://docplayer.com.br/68969064-O-destino-singular-das-imagens-de-arquivo-contribuicao-para-um-debate-se-necessario-uma-querela.html> . Acesso em: 10 set. 2021.

de uma época, de suas maneiras de ver e pensar, de formar a opinião, de construir as memórias e fixar os imaginários (LINDEPERG, 2015, p. 16).

Sem dúvida, essa passagem de Lindeperg, sintetiza o espírito das obras do coletivo, sobretudo, ao resgatar aspectos cruciais da história, dando voz e corpo aos ausentes. Essa é a *mise-en-scène* do BAFC, seu estilo e traço autoral, conforme esclarece Sombra (2017):

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 rastros (sons, imagens, palavras) sacados de fontes e períodos distintos, ativando súbitas montagens do passado e presente. (p. 35).

Em síntese, os arquivos de imagens e memória, sinalizam para mais uma diversidade do campo cinematográfico e também para tantas outras possibilidades ainda a serem exploradas. Fato é a importância que a prática da arquivologia (*Archeology*), com a ressurreição de imagens, memórias e significados, emergem na produção e realização fílmica. Compreendendo essa peculiaridade tão marcante nos trabalhos do BAFC, como também, do próprio Akomfrah é necessário dialogar com um segundo conceito ainda dentro dos intuitos do coletivo, preconizados por Akomfrah.

Desta forma, é possível entender uma certa aproximação no estilo fílmico desenvolvido pelo coletivo como um tipo de obra que remete a um cinema de ensaio, ou um filme ensaístico, especialmente pelo uso crítico do dispositivo cinematográfico e seu aspecto vanguardista. Almeida (2018) frisa que,

No campo dos estudos do cinema, especialmente do documentário, o termo “ensaio fílmico” vem sendo utilizado como chave de leitura para um conjunto de obras marcadas por características como a autorreflexão, a metalinguagem, o uso crítico do dispositivo cinematográfico e um certo teor autobiográfico. Não raro, a expressão também designa filmes de difícil classificação, tornando o ensaio uma grande categoria que abarcaria diferentes formas de produção não-ficcional mais ou menos afastadas do cânone do documentário e dos seus principais modos de representação institucionalizados, como o expositivo, o observacional e o participativo, bem como do cinema experimental. (ALMEIDA, 2018, p. 92)⁴⁶

⁴⁶ No artigo: “*Ensaio fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro*”. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/485>. Acesso em 11 mai. 2022.

Notadamente, o filme-ensaio busca um posicionamento como um quarto domínio, somando-se, portanto, aos três estilos clássicos: ficção, documentário e experimental. Isto é, procura assegurar, em seu estilo, marcas que denotam suas especificidades e, a partir daí, um lugar contrastante aos demais estilos. Esta posição, por exemplo, é defendida pelo professor e cineasta Francisco Teixeira⁴⁷ (2015, p. 184):

Bem, se o ensaio não se reduz, nem se confunde ou se assimila com nenhum dos três domínios já clássicos, seria tão pertinente pensá-lo e propô-lo como formação de um quarto domínio/território do cinema? Formação que teria seu limiar a partir do cinema moderno e seu adensamento na contemporaneidade, com toda essa proliferação de filmes e peças audiovisuais que nos desafiam quanto à sua ontologia, quanto aos seus processos, modos e matérias construtivas, assim quanto a como situar tudo isso, já que diferem e rumam para uma singularização?

A reflexão proposta por Teixeira (2015) é pertinente porque desde os primórdios do cinema, o filme-ensaio já mostrava seus pilares, ou ao menos, o que pode ser conhecido como tal nos dias atuais. No artigo *Filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura*⁴⁸, os autores André Olzon e Rodrigo Gontijo, afirmam que ainda em 1909, no filme *A corner in wheat*⁴⁹, de D.W. Griffith é possível reconhecer características do filme-ensaio. No entanto, foi a partir dos anos 1990 que a categoria ganhou maior destaque. Ademais, foi a partir deste momento que cineastas, críticos e estudiosos da área, passaram a esmiuçar e melhor descrever métodos e conceitos relevantes sobre esse novo domínio. Atualmente, o filme-ensaio já encontra espaço em festivais de cinema, mostras de arte, bem como, relevantes publicações científicas na área de comunicação e cinema.

Além disso, há uma outra característica marcante nas produções do coletivo BAFC, bem como, do próprio Akomfrah – falamos especificamente da reutilização de materiais audiovisuais – que possibilita esta associação com o filme-ensaio. Neste sentido, Sombra (2021), explica que:

⁴⁷ Na obra: “*O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea*”. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

⁴⁸ Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2018v14n1p104>. Acesso em: 10 mai. de 2022.

⁴⁹ Um canto no trigo.

A tradição de reemprego de materiais já existentes à qual Akomfrah se filia é tão antiga quanto o cinema. Dentre as inúmeras feições por ela assumida, nenhuma oferece ângulo tão privilegiado para ler a obra do artista britânico como a do filme ensaio. Embora arredia a uma definição consensual, a noção de “filme-ensaio” é comumente associada a uma forma argumentativa, às possibilidades de figurar processos do pensamento por meio da linguagem cinematográfica. Naturalmente, a outra qualidade própria ao ensaio fílmico sobre a qual gostaria de me deter é a sua verve apropriadora, o ímpeto de citar, comentar ou reempregar imagens e palavras assinadas por outrem. Trata-se de uma característica herdada do ensaísmo literário, cujos procedimentos em geral tendem a se distanciar da ideia romântica de criação original, da expressão de um interioridade inimitável (p. 127).

Não só a característica do reemprego de imagens e outros elementos do escopo audiovisual que associa as produções do coletivo e do próprio Akomfrah ao filme-ensaio. Há ainda uma outra peculiaridade que Sombra (2021) reflete. Trata-se da capacidade que os planos cinematográficos retomam a si, isto é, no ato da insubordinação com discurso fílmico. Como se não houvesse um compromisso com o fluxo da montagem. De acordo com o autor,

Mais precisamente, o filme-ensaio é instrutivo pois as figurações do pensamento a ele associadas remetem a uma tensão formal determinante na obra do artista. Se em seus filmes os planos são em geral orquestrados a fim de concatenar “ideias”, tal arranjo se vê ao mesmo tempo perturbado pela aparição de imagens não subordinadas aos encadeamentos discursivos. Temos assim criações ensaísticas que assimilam as derivas das imagens que parecem querer a todo instante desligar-se do fluxo retórico da montagem (p. 128).

Posto estas reflexões complementares ao segundo objetivo do coletivo, expressado por Akomfrah, caminhamos para o terceiro intuito do BAFC. Grosso modo, a visão defendida pelo coletivo, de promover um debate mais ativo, aproximando público de realizador, se traduz como o terceiro objetivo do grupo. Destarte, com essa relação mais contígua, buscava-se um crescimento exponencial das produções e da sua representatividade. A razão se justifica em fazer um novo cinema, experimental, de memória, de arquivo, de ressignificação e, por fim, um cinema de apropriação.

Numa compreensão mais ampla, a reflexão, luta e resistência que o BAFC buscava, através de suas produções, reverberaram em diferentes direções, épocas e suportes. Evidente que o coletivo se tornou uma referência de luta na Inglaterra, mas ecos deste movimento se espalharam em todo o mundo.

O *Black Audio Film Collective* é um modelo de cinema negro na década de 1990, mas suas bases navegam por diferentes períodos. Isso porque, a reflexão proposta pelo coletivo,

encontra apoio e referência, numa teoria mais ampla e robusta, por meio de um pensamento pós-colonial e/ou decolonial.

A proliferação de suportes de resistência e luta – não só por meio do cinema ou das artes – se faz, felizmente, cada vez mais presente – há uma rica bibliografia e autores engajados numa revisão da constituição histórica, especialmente do eurocentrismo e das dinâmicas gerais do colonialismo, conforme mencionamos no primeiro capítulo desta tese. Em suma, mais autores, pensadores, cineastas, músicos, críticos se debruçaram na tentativa de compreender e debater tais afrontes, isto é, dos efeitos da colonização sob os colonizados.

2.3.1. *A produção filmica do BAFC*

Como vimos, as produções do coletivo são amplamente marcadas por um cinema que se interessa por questões políticas e marginais, que envolvem o passado e o presente multicultural. Em certo sentido, as obras marcam os anos 1980 e 1990 na Grã-Bretanha, por meio de um cinema de atitude, provocativo e artístico ao mesmo tempo, lançando mão de uma estética ímpar, se apropriando dos mais diversos arquivos que, nas mãos do BAFC, ganham uma nova roupagem de significados.

Com o intuito de apresentar, ainda que brevemente, as obras serão descritas em ordem cronológica de sua produção. Mais uma vez, reiteramos que as obras que seguem, tem um único objetivo de contextualizar o(a) leitor(a), fornecendo assim informações basilares de cada obra, bem como, algumas características ou peculiaridades da produção. Isto é, a proposta é orientar o(a) leitor(a) da prática cinematográfica do coletivo e de John Akomfrah numa perspectiva pós-colonial e/ou decolonial. O recorte profundo e analítico que visa dar conta das obras selecionadas, serão analisadas posteriormente nos próximos capítulos.

A primeira produção do coletivo, “Expedições 1: Signos do Império” (*Expeditions one: Signs of Empire*), de 1983, com 22 minutos de duração, trata-se de um projeto realizado em *slide tape* de 35mm (imagens projetadas em slides), composto por 320 fragmentos de imagens, retratando a barbárie do período colonial do século 19, isto é, evidenciando uma “supremacia racial” do colonizador, frente a violência em desfavor do colonizado, bem como, imagens simbolizando todo e qualquer tipo de violência predatória. Como sugere o título, a visualidade do projeto simboliza a exploração do império.

Na maioria das imagens estáticas há sobreposição de textos, frases ou expressões (em posições e estilos textuais distintos, de modo artístico, não óbvios e quase subliminar em alguns casos) que provocam o público a refletir acerca das temáticas do grupo, como o imperialismo, colonialismo, raça, violência etc. Dentre as palavras e frases, podemos perceber: “Vestígio”, “Assinatura”, “Fetichismo”, “Uma autobiografia descentralizada do império”, “As angústias retórica colonial”, “A negrinha fez cara de tonta”, “Fissura na memória popular”, “Insalubridade do clima”, etc. A trilha da obra é instrumental combinada com *loops* de gravações de discursos políticos, fazendo uso estilístico de reverberações destes sons. A atmosfera sonora, presente em toda a obra, de certa forma dialoga com as imagens, na perspectiva de causar uma certa angústia e desespero ao espectador.

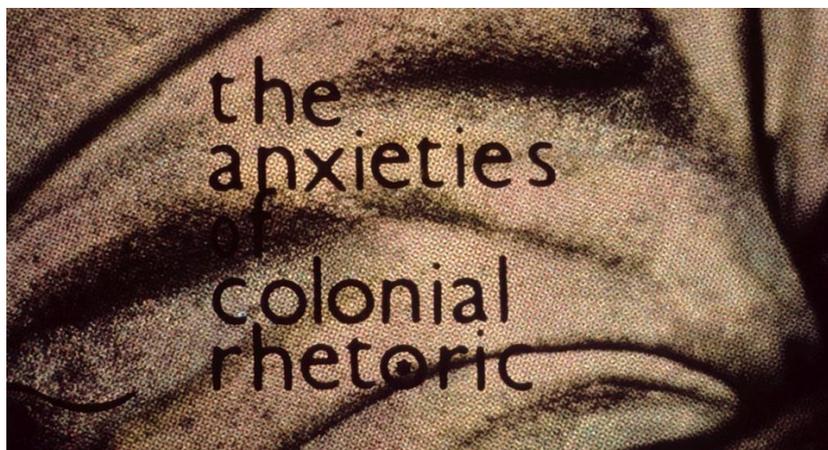


Figura 3 – *Expedições I: Signos do Império* – frame da obra “as angústias retórica colonial”

Fonte: <https://www.screenslate.com/articles/john-akomfrah-signs-empire>

A obra inaugura o foco nos temas centrais (tanto do coletivo, como do próprio Akomfrah), como: raça, etnia, desigualdade, diferença, colonialismo, exílio, diáspora, pós-colonialismo etc. Além disso, ela também inaugura a estilística do arquivo histórico, numa arqueologia da subjetividade colonial.

Ainda na primeira obra, se percebe um amálgama entre arte e filme. Em entrevista para Kodwo Eshun, Akomfrah afirma que esse hibridismo entre a galeria e cinema nunca foi uma barreira ou algo estanque para o coletivo. Em outras palavras, fazia parte do estilo do grupo romper qualquer tipo de barreira ou rótulo artístico. Ainda sobre esse o estilo deste projeto, Akomfrah afirma que *Signos do Império*,

[...] 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. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 47).

Uma outra vertente que chama atenção neste projeto é justamente o poder de dialogar com as questões tão densas, como o papel da autoridade europeia, refletindo, portanto, o momento imperial naquele continente. De acordo com Akomfrah,

A obra *Signos do Império*, feita pelo grupo em slide-tape, não visualizava os conceitos que então emergiam nos ensaios de Homi Bhabha e 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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 103).

Em resumo, o projeto certamente demarca o estilo filmico que viria a ser explorado recorrentemente pelo coletivo e por Akomfrah, não só pela experimentação, pelas imagens de arquivo, mas principalmente, por um cinema crítico e de vanguarda.

Dentre os trabalhos, o primeiro que recebeu uma atenção especial e reconhecimento foi o documentário “As Canções de Handsworth” (*Handsworth Songs*), produzido em 1986. Sendo vencedor do prêmio mais prestigiado da Grã-Bretanha para Documentários, o *British Film Institute Grierson Award*, de melhor documentário no ano de 1986.

Prova disso, é que o filme “As Canções de Handsworth” conseguiu atingir um público mais amplo, isto é, além dos colegas e amigos de Portsmouth e do circuito da vanguarda universitária. Para Pryston,

Primordialmente, *Handsworth Songs* é sobre a experiência diaspórica, sobre esse contato entre mundos, essa interpretação entre a experiência migratória, a busca pela liberdade do exílio e ao mesmo tempo a necessidade de se integrar, a diáspora não apenas negra, mas um experiência sempre tensionada, sempre sob rasura. Algo que tem a ver com a enorme abertura interpretativa dada pelo seu formato. (PRYSTON⁵⁰, s.d, p. 03).

⁵⁰ Disponível em:

https://www.academia.edu/49161313/Po%C3%A9ticas_da_Mem%C3%B3ria_e_da_Hist%C3%B3ria_na_Di%C3%A1spora_o_cinema_de_John_Akomfrah. Acesso em: 04 jun 2021.

O filme faz uma imersão nos protestos de rua, ocorrida em 1985 e a dura repressão policial aos bairros dos imigrantes – como o *Tottenham* (em Londres) e *Handsworth* (um distrito de *Birmingham*), em sua maioria, de imigrantes e moradores negros. O viés documental serviu para retratar e questionar a hegemonia midiática britânica que se calava a esses fatos. Rodrigo Sombra, descreve um momento simbólico do filme:

Numa cena do documentário *As Canções de Handsworth* (1986), de John Akomfrah, um homem corre e tenta desgarrar-se de um cerco policial. Logra escapar uma e outra vez, esquivando-se dos policiais, até ser neutralizado e arremessado ao chão. Repetida uma vez mais no filme, a imagem sintetiza os levantes raciais então em curso nas periferias das cidades britânicas. Era cena comum entre os imigrantes de *Windrush*, caribenhos desembarcados no Reino Unido do pós-guerra, que décadas mais tarde se rebelavam contra os abusos policiais e a precariedade econômica na paisagem pós-industrial do *thatcherismo*. (SOMBRA⁵¹, 2019, p. 13).



Figura 4 – *As Canções de Handsworth* – frame perseguição policial

Fonte: <https://micar.sosracismo.pt/2019/handsworth-songs-6-de-out-15h00/>

Mantendo a marca filmica da reapropriação dos materiais, sua construção combina fragmentos de noticiários e arquivos de períodos anteriores, fotografias, além das próprias imagens realizadas pelo coletivo - que dê certo modo, propiciam e revelam um olhar dos imigrantes negros, portanto um olhar mais subjetivo. A obra revela-se como um subterfúgio à

⁵¹ Disponível em: http://www.pos.eco.ufrj.br/site/download.php?arquivo=upload/tese_rcampos_2019.pdf. Acesso em: 25 mar. 2021.

cobertura midiática tradicional e hegemônica, transmitida pelos noticiários que acompanhavam o acontecimento. Ainda sobre o filme, é importante mencionar que ele é considerado um dos cinquenta melhores documentários, segundo classificação da revista *Sight & Sound*.

Na sequência de “As Canções de Handsworth”, o próximo filme do coletivo foi “Testamento” (*Testament*), em 1988. A obra recebeu o grande prêmio no *Rimini Cinema International Film Festival*, na Itália, em 1988. Recebeu ainda o prêmio especial do Juri no Festival Internacional Africano de Perugia, na Itália, em 1989.

A obra enquanto narrativa, traz a história de uma repórter televisiva que retorna a Gana, logo após o golpe de 1966. O filme de certa forma, explora o aspecto psíquico do sofrimento da personagem, por evocar algo não mais encontrado, a ideia de vazio, de uma memória, por lacunas irreconciliáveis entre passado e presente. O viés filmico aborda o socialismo africano. O filme teve direção e roteiro de John Akomfrah. Sobre a obra, Akomfrah relata:

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 1966, quando foi interrompido o experimento 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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 182).



Figura 5 – *Testamento* – frame da personagem Abena, jornalista e ativista

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0326643/>

Enquanto recurso estilístico, se mantém a reutilização de fragmentos na obra, bem como, uso mais deliberado de filtros de cores, favorecendo assim, a identificação e o aspecto traumático da memória do passado, especialmente para a protagonista Abena.

Nesse sentido, a última cena do filme é emblemática porque revela, por meio do crânio numa sepultura aberta, o sentimento do vazio, da memória, o apego de algo que não existe mais - neste caso, um flerte com o governo de Kwame Nkrumah, anterior, portanto, a paisagem colonial. Akomfrah narra este momento:

“Nós fomos a 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 metaforicamente significativo neste ato, porque muito da história diaspórica repousa precisamente nessa lacuna entre a história e o mito” (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 134).

Nas palavras de Akomfrah, a junção entre a memória da personagem e a cripta aberta - que revela o crânio, de algum modo, simbolizam, respectivamente, lembranças e afetos de um tempo - não mais existente e possível; e também, o desfecho, a morte, o cessar da esperança e memória.

No ano seguinte, em 1989, o coletivo lança seu terceiro filme, “Cidade do Crepúsculo” (*Twilight City*). John Akomfrah não participou desta obra. A direção é assinada por Reece Auguiste. O filme se apresenta como um grande amálgama entre entrevistas, imagens históricas e contemporâneas - geralmente noturnas. A obra retrata Londres, no final de 1980 e reflete uma nova configuração urbana da cidade. Vanessa Mudd⁵², contextualiza os caminhos revelados pela obra:

A discussão inteligente dentro do filme sinaliza o verdadeiro custo da desregulamentação da bolsa de valores de Thatcher e seu insensível convite aberto às empresas para comprar grandes áreas de Londres. Referências a comunidades ignoradas e depois destituídas, a súbita explosão de moradores de rua, a discussão sobre igualdade independente de sexualidade, raça, riqueza etc. Estão aqui uma bela montagem histórica. *Twilight City* é um artefato fascinante (2018).

⁵² No ensaio “Nem tudo o que vemos é verdade”. Disponível em: <https://theculturevulture.co.uk/cultures/black-audio-film-collective/>. Acesso em 10 mai 2022.

O diretor Reece Augustine, explica em entrevista⁵³, qual era a concepção inicial da obra:

“A ideia inicial era que quatro membros do grupo dirigiriam quinze minutos cada um de uma peça que se juntaria como um projeto. Então eu ia fazer algo sobre a velhice e a cidade, Eddie queria fazer algo sobre gays negros e sensibilidades lésbicas, Lina queria fazer algo sobre moda/juventude. No final, abandonamos isso para fazer uma coisa, mas o que eu fiz foi incluir todos esses desejos e ambições nisso” (1989).

Participam do filme importantes pensadores, predominante negros, dentre eles: Homi Bhabha, Paul Gilroy e George Shire. A narrativa se utiliza da carta - como um dispositivo, entre a filha (personagem da Olívia) para a sua mãe (personagem da Eugenia). Olívia é uma jornalista que pesquisa um programa do governo conservador, focado numa nova Londres e na criação da riqueza - fechando os olhos para as consequências desta medida. A mãe está ausente, havia deixado Londres - depois de viver por trinta e cinco anos na capital - e se muda para Dominica. O tom da carta - entre mãe e filha - simboliza justamente o aspecto de lugar e pertencimento, neste caso, o inverso, isto é, da ruptura, da ausência, do não pertencimento.

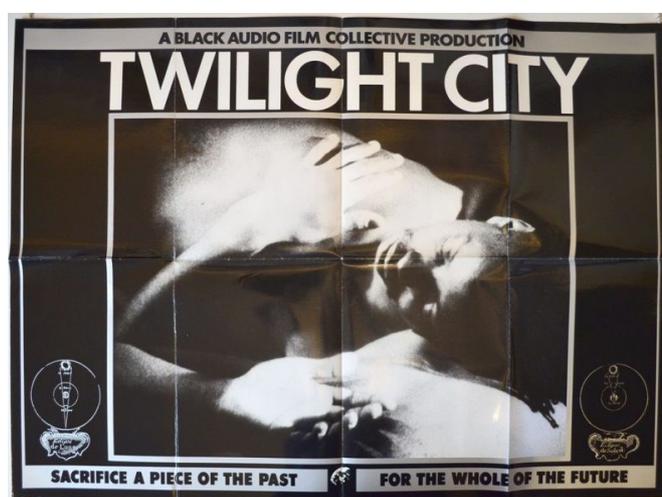


Figura 6 – *Cidade do Crepúsculo* - Cartaz original do filme.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt0326643/>

⁵³ Entrevista para Dan Marks, na Revista Documentary - “Twilight City: o novo lançamento do Black Audio Film Collective”. Disponível em: <https://www.documentary.org/feature/twilight-city-black-audio-film-collectives-new-release> . Acesso em: 10 mai de 2022.

“Mistérios de Julho” (*Mysteries of July*) é o quarto projeto do coletivo. Lançado em 1991, tem roteiro e direção de Reece Auguiste. Akomfrah também não participa diretamente da obra.

Para Kodwo Eshun e Anjalika Sagar⁵⁴ (2007), o filme foi crucial para investigar a crise do desconhecimento:

BAFC examined the 'crisis of unknowing' in *Mysteries of July* (1991), which investigated deaths in police custody to reveal the agony of blocked mourning among bereaved survivors when the factual cause of death is 'buried' and repressed as a state secret (p. 53).⁵⁵

O filme se debruça na investigação sobre misteriosas mortes ocorridas sob custódia da polícia da Grã-Bretanha. A proposta da obra é revelar não só as mortes que era encarada como segredo de estado, bem como, externar a agonia do luto, da dor e da perda.



Figura 7 – *Mistérios de Julho* - Frame do filme.

Fonte: <https://www.pamm.org/calendar/2017/06/summer-film-series-black-audio-film-collective-pamm-mysteries-july>

⁵⁴ Na obra: “*The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*”. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/98/Eshun_Kodwo_Sagar_Anjalika_eds_The_Ghosts_of_Songs_The_Film_Art_of_the_Black_Audio_Film_Collective_1982-1998_2007.pdf. Acesso em: 02 fev 2021

⁵⁵ BAFC examinou a “crise do desconhecimento” em *Mistérios de Julho* (1991), que investigou mortes sob custódia policial para revelar a agonia do luto bloqueado entre sobreviventes enlutados quando a causa factual da morte é “enterrada” e reprimida como um segredo de estado.

A quinta produção do coletivo, “Quem precisa de um coração” (*Who Needs a Heart*), de 1991, traz John Akomfrah na direção que divide o roteiro com Eddie George. A obra recebeu várias premiações, dentre elas: *Grand Prix Archive Usage, National Black Programming Consortium*, nos EUA, em 1991; Grande Prêmio de Estocolmo, na Suécia, em 1992; Prêmio do Júri, no Festival de Cinema de Atenas, na Grécia, em 1991 e o Prêmio de Melhor Trilha Sonora de Filme, no *City Limits*, nos EUA, em 1992.

O filme explora a história do movimento conhecido como *Black Power* britânico e da sua figura central: o Michael...

Michael, trata-se de uma figura camaleônica. Inicialmente como um malfeitor e traficante de drogas (Michael De Freitas). Depois, se transforma em um ativista (Michael X) e, por fim, num nacionalista cultural (Michael Abdul Malik). De acordo com Murari e Sombra (2017),

O filme 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. 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. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 183).



Figura 8 – *Quem precisa de um coração* - Frame do filme.

Fonte: <https://artsandculture.google.com/asset/who-needs-a-heart-as-part-of-get-up-stand-up-now-black-audio-film-collective-john-akomfrah/1AECtrCoGk--yw>

Nas palavras de Akomfrah, a ideia central do filme era o Michael Abdul Malik, o Michael De Freitas, ou simplesmente, Michael X:

Sobre o que é o filme - Michael De Freitas, seus amores, paixões, influências, imperfeições, fracassos. 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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 16).

No entanto, Akomfrah e Edward George, ao esboçar o roteiro, mudam o objetivo do filme e, de algum modo, percebem a necessidade de ampliar o foco da obra. A proposta era agora compreender o Michael X olhando para ele. Desta forma, Akomfrah afirma que:

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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 17).

Ainda sobre o personagem da obra - Michael X - Kodwo Eshun e Anjalika Sagar (2007, pág. 58), abordam que sua presença ocorre por meio de seus efeitos sobre os outros:

Michael X - is visually absent, and made present only through his effects on others, this lattice-work of metonymic implication moves towards the 'unrepresentable' by evoking the cyclical forms of the sorrow song that provides a holding environment in which unbearably painful stories can be made socially sharable for the very first time⁵⁶.

O aspecto sonoro da obra também é marcante, fazendo uso de música e dos diálogos - estes, por vezes silenciados em decorrência da trilha sonora, “o ouvinte está simultaneamente surdo aos diálogos e aberto à música” (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 108). Daí o aspecto visual se sobressai, por meio de gestos e encenações dos personagens.

Na sequência, temos a produção “Sete Canções para Malcolm X” (*Seven Songs for Malcolm X*), realizada em 1993. O documentário é dirigido por Akomfrah. Já o roteiro é dividido entre ele e Eddie George. A obra recebeu vários prêmios: Melhor Documentário

⁵⁶ Michael X – está visualmente ausente e se torna presente apenas por meio de seus efeitos sobre os outros, essa treliça de implicação metonímica se move em direção ao “irrepresentável” ao evocar as formas cíclicas da canção de tristeza que fornece um ambiente envolvente na qual histórias insuportavelmente dolorosas podem tornar-se socialmente compartilhável pela primeira vez.

Histórico, *National Black Programming Consortium Prized Pieces Awards*, em Ohio, nos EUA em 1993; Prêmio de Melhor Longa-Metragem Não-Ficção, no primeiro festival de Cinema da Cultura Negra de Paris, em 1994.

A obra, de certa forma, serve de legado para a figura emblemática, líder dos direitos civis afro-americanos, Malcolm X. Segundo Rodrigues (2010):

Malcolm X foi um dos responsáveis pelo início da chamada Revolução Negra nos EUA. Figura extremamente importante nos EUA na década de 1960, tendo lutado ativamente pela liberdade dos negros. Muçulmano, inicialmente adepto da Nação do Islã, propagava um discurso radical contra os brancos, afirmando que os negros deveriam criar um país dentro dos EUA e viver em separado da América branca. Após viajar em 1964 a Meca e aos países africanos recém-independentes, reformulou seus ideais, abandonou a violência e a Nação do Islã, caminhando para a construção de um discurso socialista, moderado, conciliatório que objetivava a criação de uma identidade afro-americana. Sua vida teve fim em 1965, quando proferia uma palestra e foi brutalmente assassinado (RODRIGUES⁵⁷, 2010, p. 01).

A narrativa procura costurar relatos testemunhais (entrevistas com amigos, críticos e familiares - dentre eles a viúva Betty Shabazz e Spike Lee) e reconstituições de sua trajetória de vida, focando suas conquistas e derrotas, amores e decepções. A obra apresenta uma narração em off (narrado pelo romancista Toni Cade), que conduz o espectador para os detalhes da história de vida do personagem.



Figura 9 – *Sete Canções para Malcolm X* - Frame do filme.

Fonte: <https://www.digit.in/digit-binge/movies/seven-songs-for-malcolm-x-768763.html>

⁵⁷ Dissertação de Mestrado em Teoria Literária. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99127/rodrigues_vm_me_sjrp.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 05 jun. 2022.

Sobre a construção estética da obra, Sombra e Murari (2017, p. 106), destacam que:

Sete Canções para Malcolm X é feito de planos compostos como *tableaux* rodados com lentes anamórficas, filtradas em azul. Um coral retumbante que anuncia com 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.

Mantendo a especificidade filmica, que marca o coletivo e demais obras do realizador Akomfrah, a produção mescla fragmentos ficcionais com filmes de arquivo - dando ênfase ao personagem central, Malcolm X, nestas ocasiões históricas. Enquanto aspecto sonoro, o filme se caracteriza pelos diálogos e na trilha sonora, sobrepõe o jazz. A obra certamente ocupa um espaço de destaque na produção do coletivo, bem como, na representatividade sobre a vida e obra do ativista.

O ano de 1995 marca o lançamento do projeto: “O Último Anjo da História” (*The last angel of history*), enquanto um documentário ensaístico. Novamente temos Akomfrah à frente, na direção deste filme e Edward George no roteiro. Skoller destaca a figura simbólica do anjo:

Evocando a famosa imagem de Walter Benjamim da história como um anjo que está ao mesmo tempo olhando para trás na direção do passado enquanto voa para a frente na direção do futuro, o último ensaio filmico de John Akomfrah é um voo similarmente não-linear através de uma história da arte e da ficção científica e sua relação com a experiência pan-africana. (SKOLLER⁵⁸, s.d, s.p).

O filme é uma curiosa mescla de documentário musical e ficção. A obra, de acordo com Angela Prysthon (s.d, pág. 06)⁵⁹, “faz uso de depoimentos e *talking heads* e é atravessado por um personagem, o *data thief* (ladrão de dados) que narra sua aventura em busca das ruínas do tempo (passado, presente e futuro).”

A obra se caracteriza como um ensaio filmico sobre a estética negra, navegando por caminhos da ficção científica. “Akomfrah articula o uso de imagens da nave espacial e do

⁵⁸ No texto: “O Último Anjo da História – Afrofuturismo”. Disponível em: https://protopia.fandom.com/pt-br/wiki/O_%C3%A9ltimo_Anjo_da_Hist%C3%B3ria . Acesso em: 19 fev. 2021.

⁵⁹ No texto: “Poéticas da Memória e da História na Diáspora: O cinema de John Akomfrah”. Disponível em: https://www.academia.edu/49161313/Po%C3%A9ticas_da_Mem%C3%B3ria_e_da_Hist%C3%B3ria_na_Di%C3%A1spora_o_cinema_de_John_Akomfrah . Acesso em: 18 fev. 2021.

alienígena no trabalho de três músicos de gênio excêntrico: Sun Ra, George Clinton e Lee Perry” (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 181).



Figura 10 – *O Último Anjo da História* - Frame do filme.

Fonte: <https://eofftvreview.wordpress.com/2018/02/18/the-last-angel-of-history-1996/>

O filme explora o contexto do afrofuturismo – grosso modo, trata-se de uma estética cultural e corrente filosófica, que combina elementos de ficção científica, tecnologia, história da arte e diáspora africana. De acordo com Murari e Sombra (2017),

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*”. 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 lembra Dery, a experiência da escravidão dos povos africanos a efetivação histórica na humanidade de um processo brutal de abdução extraterrestre. 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 (FREITAS in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 125).

A narrativa fílmica inclui viagens no tempo e no espaço, por meio do viajante, conhecido como “ladrão de dados”. O personagem nestas viagens, busca uma encruzilhada que guarda a chave para o seu futuro. Para conseguir desvendar e ter acesso, é necessária uma escavação arqueológica de fragmentos da história e das tecnologias da negritude do século XX

- em especial, por meio da literatura e da música negra. “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 (FREITAS in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 127).

“Sala da Memória 451” (*Memory Room 451*) foi lançado em 1997, tendo Akomfrah na direção da obra e Lina Gopaul, na produção. Trata-se do nono projeto do coletivo, com 22 minutos de duração. O filme é:

Permeado por silhuetas, sombras e estilização cromática, Sala da Memória 451 é o exemplo mais extremo da estética neo-expressionista⁶⁰ 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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 181).



Figura 11 – *Sala de Memória 451*- Frame do filme.

Fonte: https://www.lissongallery.com/artists/john-akomfrah/artworks/memory-room-451?image_id=14356

E por fim, temos “O Chamado da Névoa” (*The Call of Mist*), de 1998, encerrando o ciclo de projetos com o coletivo BAFC. O filme, com apenas 11 minutos de duração, trata-se de um curta-metragem, encomendado pela BBC para discutir conceitos como morte, clonagem e memória.

⁶⁰ Originado na Alemanha, na década de 1980, estilo que valorizava aspectos da cultura, da memória e das emoções, fazendo oposição à Arte Moderna.

A produção deste curta coincidiu com a morte de sua mãe. De modo que, Akomfrah, gostaria de homenageá-la no filme. No entanto, por diversos fatores, dentre eles a limitação temporal, isso não foi possível.

Sobre esse triste episódio, Akomfrah explica e lamenta sobre a concepção do filme:

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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 36).



Figura 12 – *O Chamado da Névoa*- Frame do filme.

Fonte: <https://lux.org.uk/work/the-call-of-mist/>

Posteriormente, em 2008, Akomfrah retoma a ideia, tomando o vasto acervo arquivístico que possuía e realiza o filme “As Crônicas do Genoma” (*The Genome Chronicles*), desta vez, num diálogo mais profundo e pertinente entre as duas mortes: de Donald e de sua mãe.

2.4. John Akomfrah, o artista

Akomfrah⁶¹ seguramente é um artista. O fato das suas marcas fílmicas - dentro e fora do coletivo BAFC - ressaltam essa característica. Mas não para por aí. Me refiro “artista”, não apenas enquanto uma competência ou ofício de quem produz arte, de uma forma ampla. Mas, principalmente, por nos permitir - através das suas mais variadas obras - enxergar e compreender as lacunas e angústias de seu povo, empreender lutas e reflexões imediatas e pertinentes, por ser uma voz que ecoa e faz resistência. E o faz de maneira crítica e bela, ao mesmo tempo. E isso é arte.



Figura 13 – *O artista - John Akomfrah.*

Fonte: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2016/jan/07/john-akomfrah-vertical-sea-arnolfini-bristol-lisson-gallery-london-migration>

Por meio das artes, especialmente do cinema, Akomfrah conseguiu traduzir as imagens, sons e arquivos, num verdadeiro escudo social, político e cultural. O escudo de defesa, ora serve de ataque. A investida que menciono, pode ser traduzida por meio de fragmentos fílmicos, sempre questionadores, reflexivos, inquietos e impacientes. As obras buscam nas memórias e arquivos - em sentido plural - trazer à tona a discussão do presente para repensar o futuro.

⁶¹ Nasceu em Accra, Gana, em 1957 – ainda colônia inglesa.

Akomfrah se torna uma figura central na construção de uma poética diaspórica audiovisual, na elaboração de imagens substanciais sobre raça, identidade e migração.

Não é exagero afirmar que o conjunto de suas obras - inclui-se, evidentemente, as também produzidas dentro do coletivo BAFC - apontam uma cartografia da diáspora africana por meio da construção imagética e sonora de suas obras. Para Murari e Sombra (2017),

Esse impulso em responder criticamente às imagens relaciona-se ao impacto da cultura midiática da 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 (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 07).

Isto é, o cenário que Akomfrah se depara, no Reino Unido, é de franca expansão da televisão, bem como, de outras ferramentas audiovisuais - como o próprio filme - que se tornaria seu principal instrumento de luta e resistência, anos mais tarde. Com essa expansão na produção audiovisual, aumenta também - meios e modos - de vincular, rotular ou subjetivar a presença do negro imigrante, atrelando a ele, o estigma da criminalidade. Isso foi ponto crucial para sua investida fílmica, porque:

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 seu sentido originário, Akomfrah se defronta com essa imagem faltante (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 08).

Curioso notar que, o estilo tão peculiar que viria a ser sua marca fílmica e de certa forma, do próprio coletivo BAFC, tenha surgido como uma resposta à ausência. Isto é, a imagem faltante que Murari e Sombra (2017) reforçam, é justamente aquela que poderia desmistificar o negro imigrante, rotulado como criminoso ou invasor.

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 (SOMBRA e MURARI, 2017, p. 35).

E assim, no reemprego, no reuso, na reinterpretção das imagens e sons, a sua produção artística e crítica é realizada. A memória, sempre um elemento tão presente e fundamental nas obras, contribui significativamente para incorporar informação, para adicionar reflexão.

Dito de outra forma, significa que os arquivos (e memórias) do passado - portanto, históricas - quando reempregadas por Akomfrah em suas obras, fazem incidir no presente, um novo olhar que é pensante e crítico. E ele fez isso quase que obstinadamente. Ele revisitou os arquivos (e memórias) audiovisuais do século XX. E com isso, promoveu pelos seus filmes, a capacidade de uma reflexão crítica em seu público.

Posto essas considerações, caminhamos com o objetivo de dar sequência e conhecer os demais trabalhos de John Akomfrah, desta vez, após a sua saída do coletivo BAFC, isto é, suas produções artísticas, a partir de 1998. Vale ainda menção da cofundação, juntamente com Lina Gopaul e David Lawson - antigos membros do BAFC - da produtora *Smoking Dog Films*⁶². Mas não para por aí, de 2001 até 2007 atuou como dirigente do *British Film Institute*. E de 2004 até 2013, atuou na organização cinematográfica *Film London*. Além disso, ensinou e ministrou cursos ligados à prática fílmica em diversas instituições, como: *Massachusetts Institute of Technology*, *Brown University*, *New York University*, *Westminster University*, *Princeton University* e Universidade de Toronto.

2.4.1. A produção fílmica de John Akomfrah

Como mencionamos, boa parte das características que marcaram sua produção, ainda no coletivo BAFC, se mantiveram após a sua saída. Isto é, a marca principal da reapropriação ou reaproveitamento de material de arquivo, bem como, de uma exploração fílmica mais ensaística – discutidas previamente no tópico 2.3 – ainda se fazem presentes em suas produções artísticas.

⁶² Responsável pela produção de filmes, como: “O Projeto Stuart Hall” (2013), “As Nove Musas” (2011), “Fale Como Uma Criança” (1998) etc. Página da produtora: <https://www.smokingdogfilms.com/>

Desta forma, evitando redundância ou prolixidade ao texto, os conceitos não serão explorados novamente. No entanto, é importante registrar que tais marcas fílmicas acompanham o trabalho de Akomfrah. Isto é, sua saída do coletivo, não imprime divergência autoral em sua assinatura fílmica. Pelo contrário, se mantém presente. De modo que, mesmo nas obras mais recentes, podemos encontrar tais peculiaridades, especificidades estas que se associam ao artista Akomfrah.

Nesse sentido, damos continuidade à explanação com o intuito de apresentar, ainda que brevemente, suas produções fílmicas, a partir de 1998 - ano que marca sua saída do coletivo *Black Audio Film Collective*. As obras também serão apresentadas em sentido cronológico.

Reitero que, a proposta agora, é simples e reduzida. Isto é, cabe neste momento uma rápida apresentação de cada obra, possibilitando assim, ao leitor e leitora, um primeiro contato com a sua produção.

Ademais, algumas obras não apresentam tanta repercussão ou representatividade no hall de produção de Akomfrah, carecendo inclusive pela escassez de fontes de pesquisa e referências. Para estas situações, a produção será apenas citada. A proposta de análise e investigação pormenorizada, de obras pré-selecionadas, será realizada nos próximos capítulos.

O primeiro filme que marca essa nova empreitada fílmica é “Fale Como uma Criança”, (*Speak Like A Child*) de 1998.



Figura 14 – *Fale Como uma Criança* - frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/films/speak-like-a-child>

A narrativa explora o universo de relacionamento de três jovens amigos: Sammy, Billy e Ruby. O filme aborda a amizade desenvolvida destes três adolescentes problemáticos que crescem num orfanato na costa da Nortúmbria. A estética filmica explora o litoral, por meio de grandes planos e panorâmicas.

Ainda em 1998, tem a produção documental “Goldie: Quando Saturno Voltar”, com cinquenta minutos de duração. A obra não apresenta grande representatividade e carece de fontes.

Em 1999, Akomfrah lança “O Maravilhoso Mundo de Louis Armstrong”. Com 63 minutos de duração, a obra documental se debruça na vida e obra do primeiro grande solista de jazz, líder de banda pop, pop star, ator e embaixador americano Louis Armstrong.



Figura 15 – *O maravilhoso mundo de Louis Armstrong* - frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/pt/films/the-wonderful-world-of-louis-armstrong>

Já em 2001, é lançado “Digitopia”. O curta-metragem de pouco mais de 30 minutos, explora o drama de um homem que vive em um mundo analógico, mas busca realizar seus desejos em um mundo digital. Digitopia é um filme em busca das correntes emocionais do digital.



Figura 16 – *Digitopia*- frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/fr/films/digitopia>

Num texto homônimo⁶³, Akomfrah explora os conceitos do digital e da diáspora negra, isto é, o lugar das práticas filmicas negras na história das mídias digitais. Muito caracterizado pelo silêncio, pela ausência, pelas omissões. Para Akomfrah,

[...] cumpre valer-se das tecnologias da imagem digital para engendrar uma contra-memória, uma versão da outra História(s) do cinema (1988-1998, *Historie(s) du cinéma*), ensaio filmico de Jean-Luc Godard dedicado ao cinema no século XX - ao qual se pode assistir sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 10).

No artigo, Akomfrah sinaliza três momentos que configuram esse cinema digitópico, demarcando, portanto, um “cinema por vir a ser”, onde o negro ganha um espaço, livre do fardo e das obrigações de sua história. Daí a importância da revolução digital.

Em 2003, Akomfrah dirige a obra “Stan Tracey - O Padrinho do Jazz Britânico” (*Stan Tracey - The Godfather of British Jazz*). O filme documentário, de 70 minutos de duração, explora a longa carreira musical de Stan Tracey.

⁶³ “Digitopia e os espectros da diáspora”. Disponível em:
<https://www.bb.com.br/docs/portal/ccbb/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>



Figura 17 – *O Padrinho do Jazz Britânico* - frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/pt/films/stan-tracey-the-godfather-of-british-jazz>

A próxima obra, *As Nove Musas* (*The Nine Muses*), de 2010, trata-se de um filme experimental que mescla a questão ensaística e pessoal, com documentário. Com 92 minutos de duração, Akomfrah mescla imagens do inverno de Alasca, com o conhecido estilo de imagens de arquivo, para narrar as experiências dos imigrantes que chegam no Reino Unido. A obra explora o conceito da sensação que o imigrante tem ao chegar naquele novo lugar, as incertezas apresentadas que se contrastam com a certeza que se tinha em sua cidade, país ou continente.

A paisagem cinza e gelada, que contorna toda a obra, foi usada intencionalmente por ele, porque remete a principal experiência ou lembrança do imigrante: o frio. Segundo Akomfrah,

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 folclore sobre imigração que é totalmente ligado ao frio. Pergunte às avós, mães, e a primeira coisa que dizem sobre vir pra 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. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 62).

O filme é dividido em nove capítulos e apresenta uma estrutura alegórica, narrando a odisseia da imigração.



Figura 18 – *As nove musas* - frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/pt/films/the-nine-muses>

Em 2012, Akomfrah assina o roteiro e a direção do curta *Peripécia* (*Peripeteia*). O filme, com 12 minutos de duração, apresenta como seria, na sua imaginação, vida de um homem e uma mulher negros que aparecem em um desenho do século XVI do renascentista alemão Albrecht Dürer. O filme, mais uma vez, abusa de uma paisagem áspera.



Figura 19 – *Peripécia* - frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/pt/films/peripeteia>

Ainda em 2012, Akomfrah lança o título do filme “A conversa inacabada” (*The Unfinished Conversation*). O título foi extraído justamente das ideias de Hall (2003) sobre o processo de construção e formação de identidades.

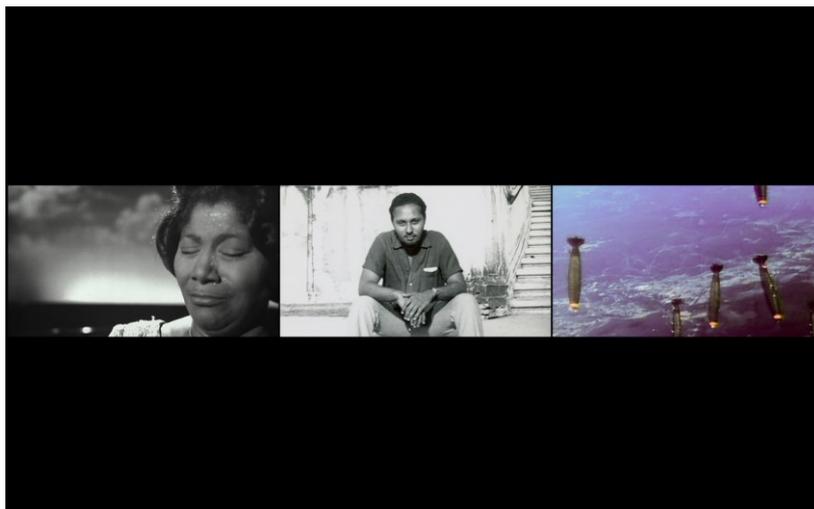


Figura 20 – *A conversa inacabada* - detalhe da instalação e dos três canais

Fonte: <https://www.moma.org/collection/works/202991>

O filme se debruça sobre esse conceito e acompanha a vida do intelectual até 1968. Ele foi exibido, por meio de uma instalação de três canais, tomando como tema central, o início da carreira de Hall, nos Estudos Culturais britânicos. Importante salientar a importância de Stuart Hall como um intelectual negro, alinhado com as ideias diaspóricas de identidade. Akomfrah relata esta experiência:

Hall representa um tema particularmente recorrente - e fascinante - para uma investigação focada na identidade, já que boa parte de seu trabalho foi dedicado a este tópico. Uma de suas ideias mais influentes, hoje um dos conceitos fundamentais nos 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) - em outras palavras, o caráter pessoal não é estático nem está jamais completamente formado, mas sempre emergindo na intersecção 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. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 39).

Vale registrar que “A conversa inacabada” (*The Unfinished Conversation*) é sucedido de um outro filme que também explora a vida do intelectual negro, chamado “O projeto Stuart Hall” (*The Project Stuart Hall*), que falaremos a seguir.

No ano seguinte, em 2013, Akomfrah lança o documentário “O Projeto Stuart Hall” (*The Project Stuart Hall*). Com 99 minutos de duração, o longa biográfico explora a vida, o pensamento e o ativismo do importante e representativo intelectual negro, e seu renomado prestígio dentro dos Estudos Culturais britânicos, sobretudo, pela exploração do conceito de identidade cultural. O filme se apropria de imagens da BBC, quase que integralmente, onde Hall fez aparições televisivas e concedeu entrevistas. O filme acompanha a vida de Hall até o ano de 2000. Como se percebe, o filme dá continuidade à obra passada, que acompanhou a vida do intelectual até 1968.



Figura 21 – *O projeto Stuart Hall* - frame do filme.

Fonte: <https://www.festivaldoriorio.com.br/br/filmes/the-stuart-hall-project>

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 [...] *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. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 152).

Ainda em 2013, Akomfrah dirige o documentário “Martin Luther King e a marcha sobre Washington” (*The march Martin Luther King and the march on Washington*). O longa de 60 minutos narra a renomada e histórica marcha de 1963 em Washington por empregos e liberdade. O ator Denzel Washington dá voz ao documentário, narrando o evento que reuniu mais de 250

mil pessoas em busca de empregos, liberdade e igualdade de direitos civis. O evento foi símbolo no movimento dos direitos civis estadunidenses. No mesmo movimento, temos a famosa fala de Luther King, por meio do discurso histórico “*I have a dream*”⁶⁴...” proferido em 28 de agosto de 1963.

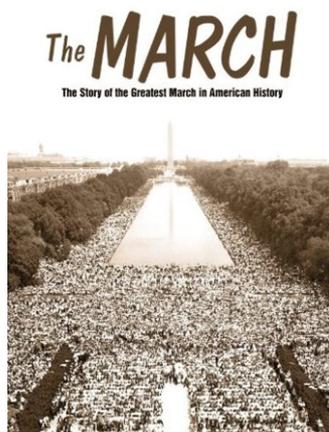


Figura 22 – *Martin Luther King e a marcha sobre Washington* - capa do filme.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt3122416/>

Em 2015, Akomfrah dirige a videoinstalação “Mar de Vertigem” (*Vertigo Sea*) que aborda a pesca industrial e faz alusão ao tráfico de escravos. Trata-se de uma videoinstalação de três canais que “sonda a capacidade do Atlântico de preservar e desaparecer memórias de escravidão e migração”⁶⁵.

A obra apresenta inspiração no poema épico de *Whale Nation* e também na obra *Moby Dick*, de Herman Melville, publicado em 1851.

⁶⁴ Eu tenho um sonho...

⁶⁵ Trecho da sinopse do filme. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/vertigo-sea>. Acesso em: 10 set. 2022.

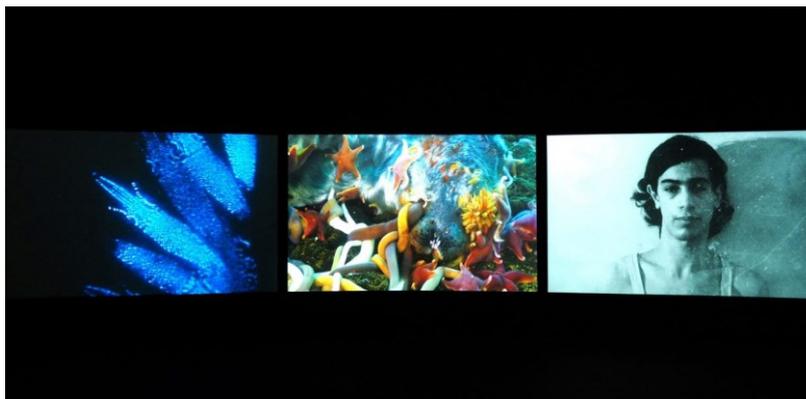


Figura 23 – *Mar de Vertigem* - detalhe da instalação e dos três canais.

Fonte: <https://visualartsnews.ca/exhibitions/john-akomfrah-vertigo-sea/>

Ainda em 2015, Akomfrah dirige a obra “Tudo o que é sólido” (*All That Is Solid*). Com 30 minutos de duração, a obra é construída por meio de imagens de arquivo e imagens próprias. Sobre a obra, Akomfrah explica:

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 o som e a imagem: em vez de acompanhar um ao outro, eles são concebidos como uma entidade única. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 182).

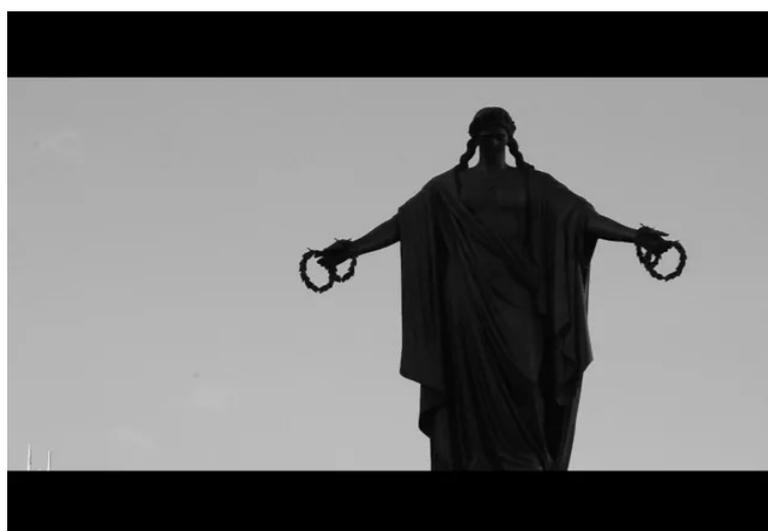


Figura 24 – *Tudo o que é sólido* - frame do filme.

Fonte: <https://www.artsy.net/artwork/john-akomfrah-all-that-is-solid>

No ano seguinte, em 2016, Akomfrah dirige o drama experimental e ficcional, de 36 minutos, “Tropikos” (Trópicos). Encenado como um drama de época do século XVI, o filme mescla referências literárias, como Shakespeare e Pedro Calderon de la Barca, ao abordar temas culturais e de paisagens da África e do Reino Unido, por meio do tráfico de escravos e, posteriormente, sua abolição. Segundo Murari e Sombra (2017),

Neste filme, os anacronismos propostos por Akomfrah sugerem que essa é uma narrativa de um só tempo histórico e vital: um retrato dos fantasmas que perduram e assombram a paisagem contemporânea. (AKOMFRAH in MURARI e SOMBRA, 2017, p. 182).



Figura 25 – *Trópicos* - frame do filme.

Fonte: <https://mubi.com/pt/films/tropikos>

Em 2017, Akomfrah dirige o documentário “Roxo” (*Purple*), com duração de 60 minutos. A obra explora a relação do homem com a natureza e os efeitos das mudanças climáticas do planeta, por meio de uma instalação de vídeo de seis canais.



Figura 26 – *Roxo* - detalhe da instalação e dos seis canais.

Fonte: <https://www.e-flux.com/announcements/195727/john-akomfrahpurple/>

Já em 2018, Akomfrah dirige o documentário "Mimese: Soldado Africano" (*Mimesis: African Soldier*), com duração de 75 minutos. Trata-se de um documentário experimental que “combina imagens de arquivo com cenas encenadas, sobre como a Europa colonial usou seus súditos de lugares como a África para lutar por eles na 2ª Guerra Mundial⁶⁶”.



Figura 27 – *Mimesis: Soldado Africano* - frame do filme.

Fonte: <https://www.imdb.com/title/tt9095860/>

A relação de filmes e obras artísticas, apresentadas acima, sintetizam o cinema de Akomfrah. Mas acima de tudo, expressam sua contribuição, não só artística, intelectual ou sensitiva, sobre temas relacionados à questão racial e diaspórica. Seu trabalho é oportuno e

⁶⁶ Trecho da sinopse do filme. Disponível em: <https://mubi.com/pt/films/mimesis-african-soldier>. Acesso em: 10 set. 2022.

necessário, mostrando sua robustez intelectual e sensibilidade na abordagem fílmica, trazendo elementos e instrumentos de luta e combate, servindo como um grande escudo na defesa da prática colonial, de colonialidade e eurocêntrica.

As obras, dentro de um significativo arco temporal, narram fatos simbólicos e personagens centrais do século XX, como Stuart Hall, Martin Luther King, Malcolm X, Louis Armstrong, todos eles ligados à luta pela defesa e manutenção cultural e artística, além, evidentemente, de uma abordagem identitária.

Como já mencionado anteriormente, a proposta foi explicitar, mesmo que resumidamente, o grande acervo do realizador e sua importância e simbologia para as questões raciais e diaspóricas.

O próximo capítulo, contudo, se encarregará de uma análise mais pormenorizada de fragmentos fílmicos, na esfera visual e sonora, com o intuito de resgatar traços e elementos pós-coloniais e/ou decoloniais na ampla e complexa *mise-en-scène* de Akomfrah. Reforçamos que a análise é ancorada na teoria de análise fílmica, portanto, trata-se de uma compreensão interpretativa destes elementos fílmicos. A obra que inaugura esta análise, trata-se justamente da primeira obra do coletivo *Black Audio Film Collective*. Estamos falando da *Expeditions On: Signs of Empire* (Expedições 1: Signos do Império).

3 - EXPEDITIONS ONE: SIGNS OF EMPIRE (EXPEDIÇÕES 1: SIGNOS DO IMPÉRIO)

“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”

JOHN AKOMFRAH

O terceiro capítulo da tese, desponta com o intuito de iniciar o aspecto da análise das obras fílmicas previamente selecionadas do realizador John Akomfrah. Partindo da ideia de que foi revisitado o contexto histórico do processo de colonização, colonialidade, dos estudos pós-coloniais e decoloniais no capítulo inicial e apresentado Akomfrah, seu coletivo fílmico BAFC e previamente suas obras no capítulo seguinte, chegou o momento de enveredar os esforços da pesquisa para um aprofundamento fílmico. Dito de outra forma, o momento agora é de se debruçar sobre as obras, explorando-as.

Nesse sentido, a análise compreende uma observação pormenorizada dos fragmentos imagéticos e sonoros, isto é, de toda a *mise-em-scène* da produção. Através teoria da análise fílmica, espera-se, analisar e compreender caminhos metodológicos e interpretativos da relação proposta entre o cinema de John Akomfrah como uma ferramenta de resistência.

No entanto, antes da análise fílmica, se faz necessário destacar dois aspectos igualmente fundamentais presentes neste capítulo. O primeiro diz respeito a uma compreensão mais ampla sobre o conceito cinematográfico, especialmente o cinema documental. O segundo, visa explicitar o rumo da análise. Como o trabalho de investigação e pesquisa numa análise fílmica apresenta particularidades, se faz necessário explicitar tais especificidades para uma melhor compreensão do texto e da análise.

3.1. Cinema documental

A prática cinematográfica, como adiantado, forma um dos instrumentos teóricos desta pesquisa. Em especial, o cinema documental. Nesse sentido, é fundamental iniciar fazendo, ainda que brevemente, uma distinção oportuna entre o cinema ficcional, do cinema documental.

Na perspectiva de compreender um cinema, diferente daquele ficcional, Teixeira (2004) afirma que os anos 1920 foram determinantes para cindir o cinema em duas modalidades: o de ficção e o de realidade, que conhecemos hoje como cinema documentário.

Para falar de documentário, enquanto um conceito representativo, é fundamental antes, falar de suas particularidades. O que separa uma narrativa fílmica documental de uma ficcional, vai muito além do seu traço fílmico, isto é, de suas potencialidades visuais e sonoras. Para Guzmán (2017), por exemplo, há uma carga de emotividade em sua produção, ou como ele prefere dizer, o filme documentário é formado por “átomos dramáticos”.

Há, em cada lugar da cidade, nas ruas, nas casas, em todas as partes, em todas as horas, inumeráveis átomos dramáticos que refletem um pedaço da vida, uma cena microscópica da existência humana. Esses átomos são como letras soltas de um enorme abecedário, e com essas letras o cineasta constrói palavras; com essas palavras, constrói frases. E pouco a pouco o cineasta (poeta) vai fabricando histórias com aqueles átomos que voam pelo ar. Esse é o segredo do documentário. Não existe modo mais simples para explicar o fenômeno do documentário. Se pudéssemos fazer um livro de apenas uma página, eu daria por concluído este texto, neste exato momento, porque não há nenhuma outra coisa verdadeiramente básica a acrescentar (2017, p. 19).

Deixando de lado a visão romântica de Guzmán (2017), o autor sinaliza uma atenção especial para a construção da narrativa, isto é, da história, do enredo e do discurso documental. Já Nichols (2005) acrescenta a importância do espectador para concretude fílmica. Cabe ao público o reconhecimento da obra, dando-lhe, portanto, um status de veracidade do que vê na tela. Em outras palavras, o público acredita, na observação documental, de que aquela experiência corresponde a uma autenticidade, uma prova. E o inverso ocorre na experiência ficcional, ou seja, o mesmo público sabe que ali, aquela experiência narrativa não é real.

Outro autor que valoriza a importância do público, na indexação do cinema não ficcional é Noël Carroll (2005). Usando do modelo de intenção-resposta, de Paul Grice, Carroll insere a ideia de asserção pressuposta, isto é, uma relação entre o autor (realizador) e seu público (espectador). Para Carroll, quando o cineasta apresenta sua obra fílmica, o faz com o intuito de que o público acredite nela. Essa intencionalidade ele chama de intenção assertiva do autor. Por sua vez, o espectador, acreditando no conteúdo fílmico, se coloca numa postura assertiva, reconhecendo a intencionalidade do diretor. Por ora, mesmo sabendo da complexidade da

separação entre as duas correntes fílmicas, tentaremos adicionar novos traços díspares entre elas.

A narrativa documental, em sua essência, se caracteriza por explorar em seu universo linguístico, abordagens relacionadas ao aspecto da realidade. Isto é, daquelas que se opõem ao contexto imaginativo, fantasioso, criado enquanto fábula. Vale ressaltar que essa característica, de maior entrosamento ou afinidade com a realidade, não o legitima como uma experiência do real. (RAMOS, 2008). Ainda estamos dentro de uma orbe representativa, porém, sua representatividade, frequentemente, dialoga com fatos concretos, fortalecendo assim, uma autenticidade. Para Bernard (2008),

O poder dos filmes documentários advém de eles se basearem em fatos, não em ficção. Isso não quer dizer que sejam “objetivos”. A exemplo de qualquer forma de comunicação, seja falada, escrita, pintada ou fotografada, fazer filmes documentários envolve o comunicador em uma rede de escolhas que devem ser feitas. Por essa razão, ele é inevitavelmente subjetivo, não importa quão equilibrada ou neutra se pretenda a apresentação. (BERNARD, 2008, p. 5).

Importante destacar essa tênue divisão que separa o cinema documental do ficcional. Morin (2014, p. 196) alerta que:

A ficção como o nome indica, não é a realidade, ou antes, sua realidade fictícia não é outra senão a realidade imaginária. A camada imaginária pode ser muito fina, translúcida, apenas um pretexto em torno da imagem objetiva. Ela pode, inversamente, envolvê-la como uma crosta fantástica. Tantos quantos forem os tipos de ficção (ou gêneros de filme), tantos graus de irrealidade e realidade haverá. Cada tipo pode ser definido segundo a liberdade e a contaminação das projeções-identificações imaginárias em relação à realidade, segundo a resistência ou a intransigência do real em relação ao imaginário, isto é, segundo seu sistema complexo de credibilidade e de participações.

Em outras palavras, enquanto o documentário se interessa pelo mundo concreto, com seus temas cotidianos e muitas vezes controversos, a narrativa ficcional tem total liberdade criativa para fantasiar e explorar histórias, desenvolvendo uma verdadeira experiência inventiva.

Morin (2014) faz uma analogia do cinema ficcional com o sonho. Segundo o autor,

As estruturas do filme são mágicas e respondem às mesmas necessidades imaginárias que as do sonho; a sessão do cinema revela características para-hipnóticas (obscuridade, envolvimento pela imagem, relaxamento “confortável”, passividade, impotência física). Mas relaxamento do espectador não é hipnose: a impotência de quem sonha é terrível, e a do espectador é uma impotência feliz: ele sabe que assiste a um espetáculo inofensivo. Quem sonha acredita na realidade absoluta de seu sonho, absolutamente irreal. (p. 182-183).

No entanto, Metz (1977) tem uma outra concepção. Para o autor, a experiência onírica, em sentido literal, não atinge diretamente o espectador. Ele destaca três situações: a) o sujeito do filme sabe que está no cinema, o do sonho não sabe que está sonhando; b) no cinema, o material perceptivo é real, ao passo que no sonho é imaginário; c) por mais fantasioso que seja um filme, ele é sempre infinitamente mais lógico do que o sonho.

Grosso modo, a narrativa ficcional, apresenta infinitas possibilidades exploratórias no desenvolvimento de suas histórias. Inclusive, aquelas distantes daquilo que Ramos (2008) chama de mundo histórico. Isso, portanto, assegura ao cinema de ficção um paralelo com a fábula, isto é, não apresenta amarras narrativas. Daí a proximidade com o mundo dos sonhos, atestada por Morin (2014). Para Ramos (2008),

O campo ficcional clássico no cinema se define a partir da estrutura narrativa (chamada de narrativa clássica) construída em 1910, centrada em uma ação ficcional teleológica encarnada por entes com personalidade que denominamos personagens. Tipicamente, a ação ficcional estrutura-se em trama que se articula através de reviravoltas e reconhecimentos. (RAMOS, 2008, p. 25).

Ramos (2008) destaca o papel imprescindível que a narrativa cinematográfica faz uso, isto é, os chamados pontos de virada, que se traduzem como reviravoltas típicas na história, com o objetivo claro de fidelizar e prender a atenção da recepção junto a narrativa. Sabemos que essa característica não é restrita ao cinema ficcional. O documentário também se apropria de técnicas semelhantes em sua narrativa. Justamente por isso, vale citar que o documentário não apresenta limites. Sua linguagem, normalmente, se mantém articulada com fatos, provas, documentos, personagens, depoimentos e claro, múltiplas abordagens. O amálgama resultante, sinaliza para uma narrativa bastante peculiar. É justamente essa característica que interessa este trabalho.

O fato do documentário possuir diferentes abordagens no tratamento criativo do tema, aliado a visão única do documentarista, resulta sempre em produtos desiguais. Mesmo quando empregamos personagens habituais, em um cotidiano semelhante, o resultado fílmico será destoante, único.

Nesta perspectiva, Nichols (2005) argumenta que os documentários apresentam diferentes vozes, isto é, atributos que configuram a relação entre autor, estética e obra. “Cada documentário tem sua voz distinta. Como toda voz que fala, a voz fílmica tem um estilo ou uma ‘natureza’ própria, que funciona como uma assinatura ou impressão digital. Ela atesta a individualidade do cineasta [...] (NICHOLS, 2005, p. 135)”. O conceito trazido pelo autor, enquanto uma voz fílmica, assegura ao documentarista mais uma importante ferramenta estética/discursiva na concretude de sua obra. Grosso modo, o conceito ratifica ao realizador, seu status de autonomia e subjetividade.

Ainda de acordo com o autor, existem seis vozes distintas, “[que] estabelecem as convenções que um determinado filme pode adotar e propiciam expectativas específicas que os espectadores esperam ver satisfeitas (NICHOLS, 2005, p. 135)”. Para o autor, os documentários podem ser classificados como: poético, expositivo, observativo, participativo, reflexivo e o performático. Falaremos brevemente de cada um deles.

O modo poético se baseia, enquanto origem, nos filmes modernistas. Esse modo enfatiza mais o estado de ânimo, o tom e o afeto do que as demonstrações de conhecimento. Já o modo expositivo, se encarrega de uma dinâmica mais retórica ou argumentativa, falando diretamente ao espectador e fazendo uso de *voz over* – uma locução conhecedora da narrativa, que guia a audiência.

No modelo observativo, existe uma proposta de uma não interferência ou influência no produto filmado, por parte do documentarista. Trata-se, claramente, de uma inspiração na objetividade jornalística. De modo inverso, opera o modo participativo. Como o nome sugere, aqui há uma interferência direta do documentarista, possibilitando a sua visão e audição de mundo, isto é, um recorte seu, particular, daquela temática. Isso também é conseguido por meio das entrevistas e depoimentos dos personagens.

O modo reflexivo prioriza os processos de negociação entre cineasta e espectador, isto é, dão foco e atenção a esta dinâmica. Esses filmes tentam aumentar nossa consciência dos problemas da representação do outro, assim como tentam nos convencer da autenticidade ou da

veracidade da própria representação. Em outras palavras, este modo convida o espectador a refletir o problema alheio que é representado na obra.

Por fim, o modo performático lida com uma narrativa de experiência pessoal, explorando a poesia e a literatura. Trata-se de uma obra subjetiva, carregada de afetos, sentimentos, experiência e memória. Esse modelo destaca a complexidade do nosso conhecimento de mundo, enfatizando suas dimensões afetivas e subjetivas.

Em razão da dinamicidade da obra, é comum um mesmo documentário se apossar de mais de uma voz em sua estrutura narrativa. Essa capacidade subjetiva do realizador ou documentarista está em sua disposição de enxergar o mundo, o seu entorno social. A peculiar visão de mundo, portanto, assegura o resultado único. Tal elemento reforça seu lado artístico, evocando, portanto, o traço autoral.

Dentro desta seara autoral, é fundamental acrescentar a peculiaridade fílmica de Akomfrah, que ocorre por meio das e pelas imagens de arquivo, como um instrumento de recorte e memória, possibilitando assim, uma nova interpretação, um novo conceito visual, conforme reforça Sombra⁶⁷ (2021, p. 04).

Em seus trabalhos, as imagens de arquivo são arrancadas de contexto e forçosamente lançadas em um outro campo de relações. Destituídas da voz que originalmente lhe acompanhavam, tingidas com outras cores, justapostas a textos e dados visuais dessemelhantes, ao encontrar uma nova morada em seus filmes, as imagens sobrevivem seguidas manipulações.

Essa peculiaridade fílmica, usada por Akomfrah no coletivo BAFC (e também após a sua saída do coletivo), certamente imprime um traço autoral e artístico em suas obras. Isto é, as técnicas fílmicas (neste caso, a técnica de apropriação de materiais de arquivo) funcionaria como uma estética do cinema independente, do coletivo e ainda, do próprio Akomfrah, enquanto realizador.

A ideia de um cinema de arquivo, dialoga fortemente com o aspecto da memória. Isto é, de trazer à tona, determinados momentos históricos, remetendo, portanto, a distintas épocas

⁶⁷ Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27766. Acesso em: 10 mai de 2022.

e momentos. Dito de outra forma, o recurso audiovisual, no qual se apresenta o cinema, serve como um importante instrumento de resgate memorativo.

3.2. Considerações sobre a análise

É bem verdade que, a tarefa da análise fílmica, se desenvolve por meio de uma seara subjetiva. Isto é, explora a concretude fílmica, porém dentro de um universo recortado, delimitado pelo próprio pesquisador.

Destarte, as escolhas realizadas partem de uma intencionalidade. A vantagem do uso metodológico da análise fílmica se concentra na imensa liberdade exploratória, na autonomia do pesquisador no momento da elaboração e construção da pesquisa. Por outro lado, talvez a maior dúvida do observador envolvido com a análise fílmica, resulta das não escolhas. Isto é, naquilo que não foi, na visão do investigador, contemplado ou apto a ser pesquisado.

Sobre esse dilema no procedimento do que entra ou não na pesquisa, do que serve ou não do *corpus*, temos ainda um outro revés. Que é justamente a ausência de um modelo, um método claro e vigoroso que orienta o pesquisador.

Nesse sentido, a liberdade ofertada esbarra na dificuldade de construir esse procedimento de modo adequado e que satisfaça plenamente a pesquisa. Isto é, não há uma receita de bolo. O caminho a ser explorado é novo, por isso, cabe ao pesquisador tatear com cuidado e atenção durante todo o percurso.

Desta forma, o *corpus* fílmico deve fornecer caminhos, indícios deste processo, buscando um diálogo com os estudos pós-coloniais e decoloniais. Suas imagens, fragmentos, sons, trilhas sonoras, recortes, montagem, luz, textos, enquadramento, etc. são instrumentos para a análise fílmica.

Em outras palavras, a proposta é, a partir dos filmes, em especial neste terceiro capítulo, da obra *Expeditions one: Signs of Empire* (Expedições 1: Signos do Império) compreender como esses elementos servem de instrumento preponderante para combater uma visão de mundo colonial, hegemônica e preconceituosa.

Importante considerar o empenho em conhecer e/ou reconhecer traços ou elementos fílmicos empregados que dialoguem com a teoria decolonial. Isto é, que forneçam ao pesquisador e aos espectadores, uma compreensão sobre o tema ou ainda, que tragam uma visão de luta e resistência no combate ao colonialismo e a colonialidade. Ademais, é importante frisar

a tarefa de estender um olhar valorativo para culturas não hegemônicas, combatendo inclusive uma visão eurocêntrica do mundo.

A questão racial, evidentemente, ganha uma importância de destaque na análise, pois se espelha nas próprias obras de Akomfrah, isto é, estão presentes em seus filmes. Trata-se de uma questão recorrente na produção do realizador, combater a desigualdade racial e toda a atrocidade vivenciada pelos negros e negras no processo de colonização e, mais adiante, pela continuidade da colonialidade em tempos atuais.

Como já mencionado a obra filmica que inaugura esse percurso metodológico e analítico é *Expeditions one: Signs of Empire* (Expedições 1: Signos do Império) de autoria do coletivo filmico BAFC (*Black Audio Film Collective*), tendo como diretor, John Akomfrah. O filme foi produzido em 1983 e estreou a produção do coletivo. Com vinte e dois minutos de duração, a obra buscava romper barreiras entre produção filmica e expressão artística.



Figura 28 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Fonte: <https://artssummary.com/2018/08/10/john-akomfrah-signs-of-empire-at-new-museum-through-september-2-2018/>

De modo prático, inicialmente, a análise parte de uma investigação acerca da narrativa filmica, isto é, apresentando-a. Ali será explorado a sua concretude, focando em aspectos centrais da obra, como por exemplo, os temas que norteiam sua exploração no universo filmico. Ainda na narrativa, será investigado o processo de montagem, isto é, a escolha dos fragmentos, das partes que possibilitam o ordenamento imagético e sonoro. Trata-se de compreender como se dá a construção de sentido dentro do filme.

Adiante, será analisado os aspectos imagéticos do filme. Em outras palavras, busca entender como as imagens e os outros recursos visuais adotados – como os letreiros, mapas, gravuras entre outras imagens usadas na obra – operam na intencionalidade da narrativa, proporcionando assim, interpretação na análise fílmica.

Na sequência, temos a oportunidade de incluir os elementos sonoros presentes na obra. Isto é, explorar esses recursos, entendendo de que forma o som e demais elementos sonoros foram utilizados no filme. E a partir deles, realizar a análise fílmica sob a ótica sonora. Aqui serão levados em conta a ambientação sonora do filme, os efeitos sonoros, o uso de vozes, repetição, intencionalidade etc.

Por fim, será a vez de envolver todos esses elementos como instrumentos que operam em favor de uma luta e resistência. Em outros termos, busca um diálogo entre esses elementos com os conceitos do colonialismo, da colonialidade, e dos estudos pós-coloniais e decoloniais.

Embora não se faça uso de pesquisa quantitativa, enquanto método, para fins de uma compreensão mais objetiva e de modo a quantificar e categorizar a análise fílmica, serão usados dois critérios básicos:

- a) Serão escolhidos para a análise, ao menos, cinco elementos fílmicos (podendo ser imagéticos, sonoros e/ou textuais) que vão dialogar com os estudos pós-coloniais e/ou com a teoria decolonial. Esse critério será utilizado para cada um dos três filmes previamente selecionados, totalizando, minimamente, quinze elementos fílmicos analisados ao final da tese;
- b) A escolha dos elementos fílmicos será baseada, exclusivamente, no maior potencial de relação ou diálogo com os estudos pós-coloniais e/ou teoria decolonial. Isto é, nos fragmentos que possibilitem ao pesquisador, bem como, ao espectador, compreender tais elementos fílmicos como uma ferramenta de luta ou resistência frente ao processo de colonização, colonialismo e/ou colonialidade;

Posto estas rápidas considerações, na sequência dos próximos dois capítulos da análise fílmica – capítulos quatro e cinco – faremos o uso das mesmas condições e tomaremos as mesmas precauções já frisadas.

3.3. Narrativa e Montagem

A obra, como brevemente apresentada no capítulo 2, foi inteiramente desenvolvida em *slide tape* de 35mm. A sequência de pouco mais de vinte minutos se encarrega de escancarar, em suas imagens, toda a exploração truculenta da colonização. A proposta investiga e indaga o império britânico.

Logo no início da obra, é informado em GC⁶⁸ do que se trata o filme: “*An investigation in to colonial fantasy*”, algo como “uma investigação sobre a fantasia colonial”. Isto é, Akomfrah reforça o seu compromisso contra a colonização, apresentando o objetivo ou proposta do filme. E mais, adianta que a narrativa que segue, parte de uma intencionalidade conhecida que é justamente de desmentir a *fantasia colonial* imperada historicamente.

A barbárie que se revela, se apresenta como uma primeira arma na luta - e de produção cultural - do coletivo BAFC e de Akomfrah contra o processo de colonialismo e de colonialidade.

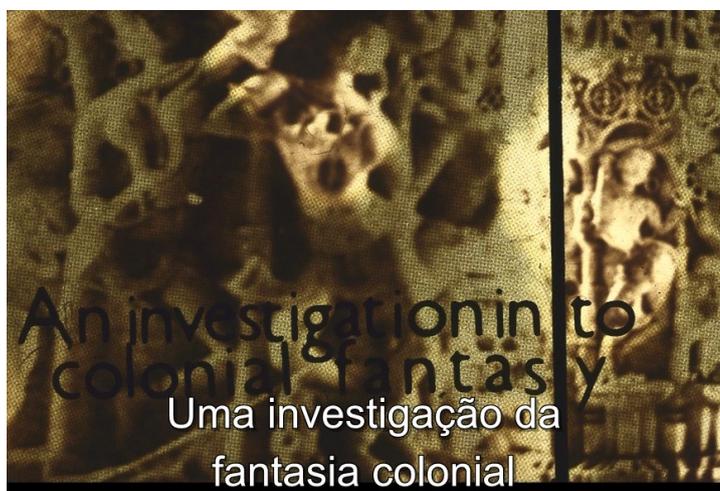


Figura 29 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Em uma entrevista para Coco Fusco⁶⁹, John Akomfrah fala que o filme *Signos do Império* 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

⁶⁸ GC - Gerador de Caracteres. Informações textuais apresentadas na tela, sobrepostas a imagem.

⁶⁹ Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2021

linguagem particular e uma visão desse momento. Sentimos que só podíamos fazê-lo, recorrendo a esses discursos teóricos europeus (2017, p. 45).

Importante considerar o papel relevante desta criação, ao inaugurar uma concepção fílmica poética e simbólica, disposta a discutir e apontar toda a brutalidade da colonização. Isto é, colocar em pauta - no cenário artístico e cinematográfico - o discurso colonial. Ademais, inaugura também um foco narrativo de interesse do grupo e do próprio Akomfrah. De certa forma, *Signos do Império* desponta inúmeros temas, indagações e lutas. Vem à tona questões raciais, étnicas, de desigualdade, diferença, exílio, diáspora, colonialismo, colonialidade, dentre outras.

De início, vale mencionar que o próprio estilo adotado de produção e exibição, em *slide tape*, de alguma maneira se apresenta como um elemento não hegemônico. Ou seja, o recurso artístico adotado nos diz sobre o seu trabalho, pela sua fuga ao padrão natural de exibição, mais comercial.

Neste caso, em especial, é sabido que tanto a obra *Signos do Império*, bem como, *Imagens de Nacionalidade*, foram produzidas em *slide tape* porque foram criadas especialmente para exibição em galerias de arte. No entanto, a mescla de cinema e galeria ou arte e filme, ganha uma nova dimensão com seus trabalhos. O hibridismo se torna corriqueiro, como uma consequência inevitável de uma transição ou movimentação natural.

Produzida no início da década de 1980, a construção em *slide tape* se baseia na reprodução de exatas 320 imagens estáticas. A narrativa, bem como o processo de montagem de *Signos do Império* foi elaborada com bastante cuidado, como explica Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun⁷⁰:

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 em *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 (2017, p. 55).

⁷⁰ Disponível em: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. No texto “Uma ausência de ruínas”. Acesso em: 07 mar. 2021.

A sucessão de blocos de frames, como observou Akomfrah, tinha o poder de levar o espectador para o século 19. Numa espécie de imersão, os espectadores se deparam com a barbárie de uma colonização exploratória, hostil e violenta.

O estilo adotado *still* – de imagens estáticas – sinaliza um estilo fílmico/artístico, bem como, evoca ou reforça o aspecto documental ou de memória em sua obra. Basicamente, se percebe ao longo da narrativa, três tipos de imagens. A primeira, se caracteriza por imagens fotográficas (Figura 30). Não há, portanto, qualquer tipo de sobreposição textual em GC, apenas a imagem como elemento informativo. O segundo tipo, se caracteriza por imagens fotográficas sobrepostas de textos em GC (Figura 31). E, por fim, um terceiro tipo de imagens, expressadas por gravuras, mapas ou outras inscrições textuais (Figura 32).

Destarte, as imagens ali apropriadas por Akomfrah, que são imagens do império, foram retiradas de instituições coloniais inglesas, como o Memorial de Albert e Memorial da Rainha Vitória. A peculiaridade de sua montagem, por meio da apropriação, e consequente ressignificação imagética, mostra, especialmente em *Signos do Império*, uma narrativa que discute o colonialismo, mas de um modo especial. Ele faz uso destas imagens e memórias representativas – como um patrimônio cultural e nacional inglês – com o intuito de promover uma nova visão, inversamente proporcional aquela exposta originalmente nos museus e memoriais – que evocava modernidade, conquista, bravura e vitória.

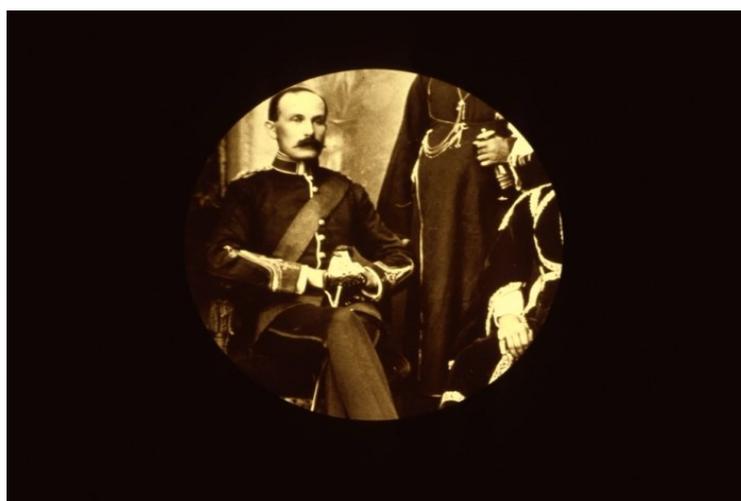


Figura 30 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

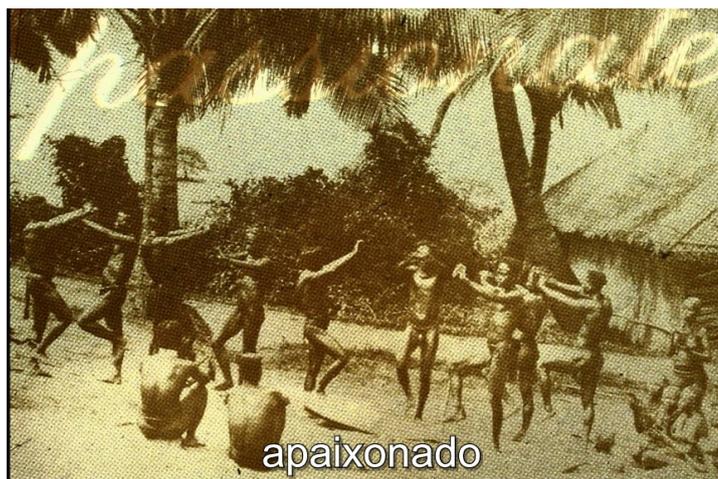


Figura 31 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

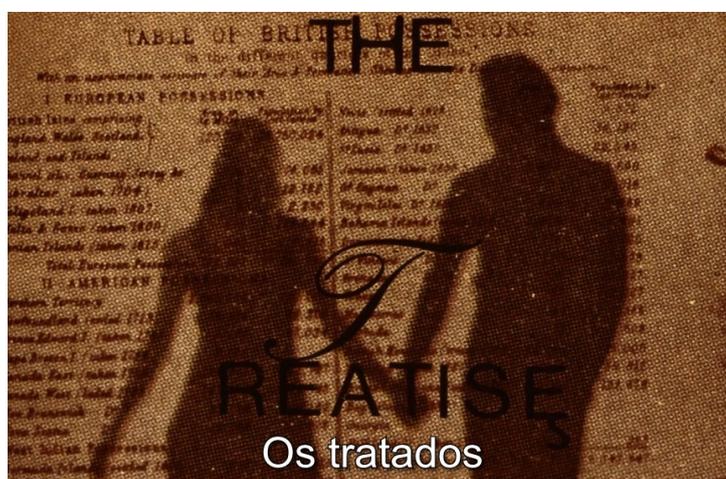


Figura 32 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

A apropriação por imagens de arquivo na obra *Signos do Império*, traz muito mais do que uma simples ressignificação de memórias. Porque as imagens ali justapostas apresentam um papel importante na (re)construção de uma memória, por ora vazia ou esvaziada. A lacuna existente deve e precisa ser preenchida. A história e memória dos colonizados, homens e mulheres, negros e negras, precisava ser contada. Daí a ideia de pertencimento defendida por Akomfrah:

Há uma frase recorrente em *Signos do Império*, 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? (2017, p. 68)

As indagações propostas por Akomfrah, certamente dialogam com a ideia da construção de um cinema de memória. No sentido de preencher um vazio histórico, de possibilitar um passado coerente, especialmente, na questão racial. O reemprego do arquivo no fazer fílmico-artístico, denota uma importante ferramenta de luta em desfavor das práticas coloniais.

Na montagem, temos uma construção bastante lógica da narrativa. Se explora o poderio imagético – evocando ou reforçando atos de violência em desfavor dos colonizados. Entre as imagens *still*, se percebe claramente o uso de fusões ao longo de todo o filme. O efeito de transição permite uma compreensão mais pormenorizada das imagens, além de ditar um ritmo mais lento. É quase um convite para degustar com parcimônia o filme. Não há uso do corte seco, isto é, as sucessões entre os tipos de imagens não são abruptas.

Vale também destacar o uso de sobreposição textual em vários fragmentos imagéticos. Não só para demarcar um tipo de ideia ou conceito, mas para dialogar as informações textuais com as informações imagéticas – resultando numa ampliação destas informações, bem como, na interpretação delas.

No aspecto sonoro, há um conjunto sonoro – formado pelo hibridismo de sons e efeitos sonoros – que está presente durante quase todo o filme. A trilha serve como um elemento que vai ambientar a narrativa fílmica, reforçando o convite ao espectador, de que se trata de uma viagem ao passado, um mergulho histórico. No início da obra, temos a presença de um efeito sonoro, evocando inicialmente o que seria uma ventania – como um presságio de uma forte tempestade. Ela só está presente no início da obra. A montagem faz uso, ao longo da narrativa, de fragmentos de vozes, retirados de discursos políticos. Tais fragmentos servem para temperar ou aclimatar a narrativa – possibilitando mais informações para reflexão e interpretação.

Além disso, pela montagem, percebe-se uma notória construção narrativa, fazendo uso dos elementos textuais, imagéticos e sonoros. A justaposição desses elementos, na feitura fílmica, se apresenta como uma resposta pós-colonial e/ou decolonial. Isto é, servem como uma repulsa a toda violência sofrida pelos colonizados.

De modo a aprofundar e detalhar com mais vigor os fragmentos fílmicos, optou-se na análise, por uma divisão e separação dos recursos visuais e dos recursos sonoros. Desta forma,

teremos uma análise voltada para os “aspectos imagéticos” e outra voltada para os “aspectos sonoros”, conforme segue.

3.4. Aspectos Imagéticos

Antes de adentrar nas especificidades visuais da obra, se faz necessário antes, algumas considerações. A divisão proposta em aspectos imagéticos e sonoros, surge na tentativa de separar essas duas categorias, da narrativa e montagem, possibilitando uma certa autonomia. No entanto, não se traduz em uma tarefa fácil. Isso porque as duas categorias de elementos filmicos – imagens e sons – são atuantes e presentes na narrativa. Isto é, participam com as suas especificidades no ato de contar a história.

Da mesma forma, no processo de montagem da obra. As duas categorias são ingredientes fundamentais no fazer filmico. A supressão ou inserção de um fragmento imagético ou sonoro, contribuem imediatamente para o significado filmico. Desta forma, é possível, que em algum momento, o texto perpassa a dimensão pura da imagem, adentrando assim, nos aspectos da narrativa e/ou montagem. Isso pode ocorrer não por falta de zelo, mas sim, para não atrapalhar a compreensão significativa do texto, e/ou o entendimento da análise fílmica.

Sendo assim, a tentativa desta separação textual, visa unicamente proporcionar um direcionamento para a análise fílmica, bem como, sinalizar o texto desta divisão, orientando assim, o (a) leitor (a). Posto esta consideração inicial, vamos aos aspectos imagéticos.

De modo a compreender suas características, é possível dividi-las em três grupos distintos. Como adiantamos, o primeiro grupo é composto por imagens fotográficas, sem inscrições textuais. Isto é, a imagem em si constitui a única informação a ser interpretada. O segundo, também apresenta imagens fotográficas, porém com sobreposição de novas informações, desta vez, textuais em GC. De certa forma, há uma relação informativa ou complementar, entre a imagem e o texto sobreposto. Já o último grupo, é formado por outros tipos de imagens, como gravuras, mapas, desenhos, pinturas ou ainda de imagens textuais. No último caso, das imagens textuais, ela é literalmente formada exclusivamente por caracteres. A informação reside ali, no texto apresentado. Vale acrescentar que neste último grupo, as imagens são distintas daquela derivada da ação luminosa fotográfica.

Sobre o aspecto dos caracteres, chama atenção não só as informações apresentadas em forma de texto, mas também, o seu modo de apresentação. Não há simetria. Não há um único estilo de fonte, tamanho ou cor. Mesmo na brutalidade das imagens que se revelam, se vê uma

construção artística nas fontes e cores, no modo como aparecem na tela, além é claro, do significado por vezes poético evocado pelos realizadores.

Em todas as situações, destacamos que as imagens se apresentam com a ideia de documento histórico, isto é, as imagens carregam traços que evocam e reforçam a sua intencionalidade. Destarte, há uma nítida construção por uma narrativa que opera a supremacia do colonizador branco em detrimento do colonizado, geralmente mestiço ou negro, subalterno e frágil. É possível compreender, que o colonizador branco se apresenta com o estigma de herói vitorioso que derrota o vilão. Em outros termos, o bem atua contra o mal.

É possível ainda, numa melhor categorização, classificar as imagens documentais de acordo com aquilo que é revelado. Num primeiro grupo há a predominância de uma violência extrema, caracterizada pela hostilidade sofrida pelo colonizado ou finalmente simbolizada pela sua condição final, isto é, a da morte. Aqui neste grupo, os atos de fúria são escancarados, não há nenhuma restrição imposta.

Existe ainda, uma outra categoria, onde os negros e negras se apresentam num papel de subordinação, de subserviência ao homem branco colonizador, seja no trabalho na condição de empregado/escravo, ou ridicularizados simplesmente pela sua condição racial. Neste segundo grupo, a violência se apresenta de uma outra forma, mais velada, quase que subliminar.

Um terceiro grupo de imagens diz respeito a documentar a prática da caça. A atrocidade aqui recai a um grupo especial de felinos, os tigres. Há várias imagens que revelam o ato da caça, expondo – como um troféu – a pele ou carcaça dos animais. Embora exista uma simbologia de superioridade racial, nos grupos anteriores, aqui ela opera em maior constância. A mensagem passada pelas imagens é de bravura, do homem branco viril.

Os três grupos de imagens, já citados, são formados quase que exclusivamente por imagens fotográficas. Isto é, carregam um traço documental, histórico e de verossimilhança com o objeto referente. No entanto, há um quarto grupo de imagens. Elas são formadas por imagens gráficas, especialmente, as que revelam um pequeno trecho textual informativo. Notadamente, as informações trazidas novamente fazem menção a qualidade ou superioridade do colonizador.

De modo a melhor explicitar, as quatro categorias serão detalhadas posteriormente.

3.4.1. *Violência extrema e morte*

Como mencionado, este primeiro grupo se apropria de revelar imagens de extrema violência. De um modo geral, as imagens chocam pela crueldade e fúria. Nelas é possível enxergar uma supremacia racial, um poder que emana da pele. O poderio se encarrega de causar dor, medo e destruição.

A questão racial é profundamente explorada nos trabalhos de Akomfrah, a escolha destas imagens – que chocam, indignam, entristecem-nos faz crer da necessidade de compreendê-las como uma ferramenta pós-colonial e decolonial. Isto é, as imagens não só ilustram a hostilidade sofrida pelos negros e negras, mas provocam reflexão, resultam em atitudes e ações contrárias as represarias sofridas. Esse lado foi e é silenciado com o colonialismo e a colonialidade. Portanto, o fato de um reordenamento dessas imagens, desses arquivos, por meio das obras de Akomfrah, faz ganhar um ressignificado valorativo, tanto no documento/arquivo, como na história. E com essa ressignificação, opera na tentativa de ser uma voz ativa e de resistência. Daí a sua importância.

A primeira imagem (Figura 33) revela o colonizador em seu cavalo – acompanhado de uma dama – num campo de batalha. No chão, espalhado sobre a terra, se percebe vários ossos, formando esqueletos humanos. Claramente, a imagem enfatiza o ato de valentia e heroísmo – que derrota, mata, extermina – contra o inimigo. A construção visual da imagem enfatiza o feito e os seus fatores.

Neste caso, a imagem apresentada trata-se de uma gravura ou pintura. Isto é, trata-se de uma representação visual de um feito histórico. A representação, portanto, estava condicionada à subjetividade de quem a produziu. O traço, a linha, a forma, a ideia, as mensagens estão subordinadas a uma ação subjetiva do desenho. Ou ainda, de quem a encomendou. Isso reforça a questão da feitura histórica, no modo de construção, do lado a ser contado – o lado vitorioso, o lado do colonizador. Ademais, apresentam indícios que não houve a utilização de recurso fotográfico em sua produção. Em outras palavras, tal imagem não sofreu, em sua produção, ação direta da luz.



Figura 33 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - sequência do filme

O fato de serem imagens de arquivo, faz crer na sua utilização como um documento histórico, uma prova incontestável, portanto, algo verídico. A tonalidade sépia da imagem, parece reforçar ainda mais esta característica de historicidade. Isto é, assegura os louros da conquista e da bravura ao colonizador. A história, desta forma, é registrada unilateralmente.

O lado derrotado perde sua vez e voz – daí as lacunas e os vazios destacados por Akomfrah. Não há espaço para o contraditório, para expressar a dor e a violência sofrida. Para relatar a crueldade da exploração. Só existe um lado, o lado vitorioso do colonizador.

De algum modo, o vazio histórico do colonizado, pode ser exemplificado pela imagem (Figura 33). Até mesmo os ossos que compõem as caveiras – e representam a bravura do colonizador – são ilustrados na imagem, de um modo depreciativo, meio que escondido e misturado com o chão e sombra, quase que subliminar. O apagamento é completo, mesmo na condição de morte, de ossos e caveiras.

Dito de outra forma, o inimigo foi extirpado, retirado de sua origem e apagado da sua história.



Figura 34 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frames do filme

A simbologia revelada na primeira sequência (Figura 33) dá lugar a um registro mais brutal, ancorado pelo valor real de documento histórico. A imagem (Figura 34) da esquerda mostra um ato de extrema violência sofrida pelo negro colonizado. A haste de ferro atua como uma lança que parece atravessar o peito do negro. A dor é registrada pela foto.

Já a imagem da direita (Figura 34), revela momentos que antecipam um possível fuzilamento. Nela, seis homens acompanham o ato, sendo quatro armados apontando em direção às pessoas que serão fuziladas. De certa forma, a fotografia eterniza a ocasião onde duas pessoas estão prestes a serem mortas.

Em outra imagem (Figura 35), um grupo de quatro homens armados, observam com naturalidade, três homens mortos. Ela sugere, evidentemente, que os corpos ao chão são o resultado dos atos praticados por eles. Em outras palavras, os três homens foram mortos pelo grupo armado.

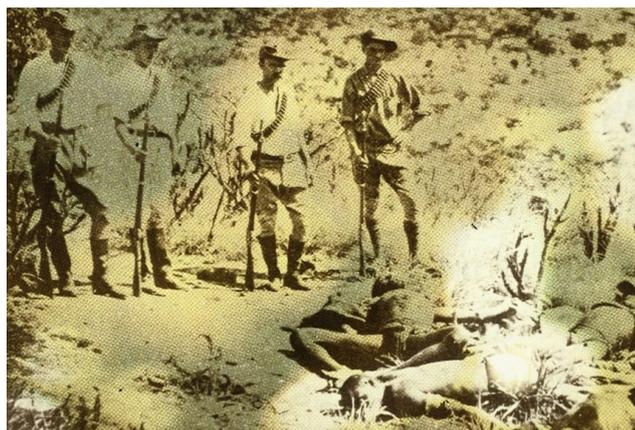


Figura 35 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

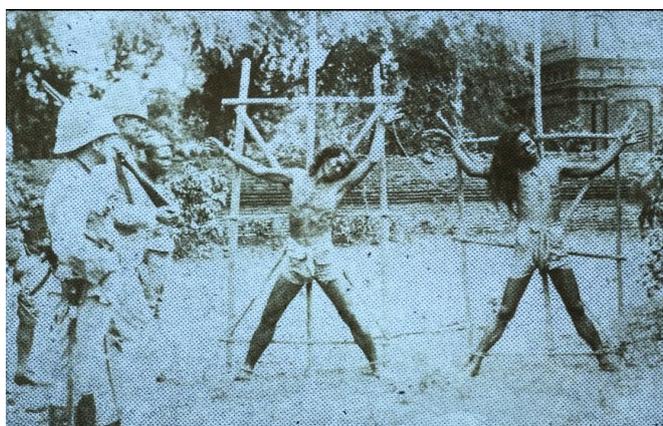


Figura 36 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Não faltam exemplos imagéticos da selvageria. Em outra imagem (Figura 36), se percebe dois homens colonizados, amarrados e que foram possivelmente torturados e mortos. A imagem também revela a trivialidade dos soldados colonizadores armados que acompanham de perto o desfecho do processo de tortura.

Ainda que as imagens mostradas, evidenciam situações de morte ou antecipem possíveis mortes (Figura 34), uma em especial me chamou mais atenção. Ela não mostra nenhum corpo ou insinua a morte. Mas a imagem consegue provocar muita indignação e repulsa pela crueldade.

A foto (Figura 37) mostra um pequeno grupo formado por dois negros e uma negra, com as mãos amputadas. A crueldade do ato, da violência sofrida, é sadicamente registrada. Nela, o retrato imagético, além de documentar a hostilidade, manifesta também um olhar perdido dos jovens violentados.



Figura 37 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

As sete imagens destacadas, transparecem a conjectura violenta da colonização, da colonialidade e do colonialismo. Na sequência, o próximo grupo ou categoria de imagens, não apresentam uma violência física extrema, a morte não está presente. No entanto, é possível compreender um outro tipo de violência.

3.4.2. *Violência e Submissão*

Neste grupo o tipo de violência presente, é sinalizado nas entrelinhas. Não é escancarado. A subserviência expressada, registrada nas imagens, denota um tipo de violência

silenciosa. Dito de outra forma, é possível compreender nas imagens, que a posição subalterna da raça – sob a ótica do colonizador branco – faz com que o negro e negra tenha a necessidade de lhe servir. Destarte, a subordinação racial é caracterizada como um ato violento. Ao não permitir uma outra opção, o negro e negra se veem obrigados a ser submissos.

Assim como em outros países, a Inglaterra foi uma das nações com maior atuação no comércio de escravos, especialmente entre os séculos 17 e século 18. Apenas no século 19 inicia um processo ou campanha abolicionista. Segundo o historiador Richard Toye⁷¹, a revolução industrial e a contribuição da escravidão para a economia britânica estiveram profundamente entrelaçadas, dificultando a identificação exata do impacto de longo prazo do comércio de escravos.

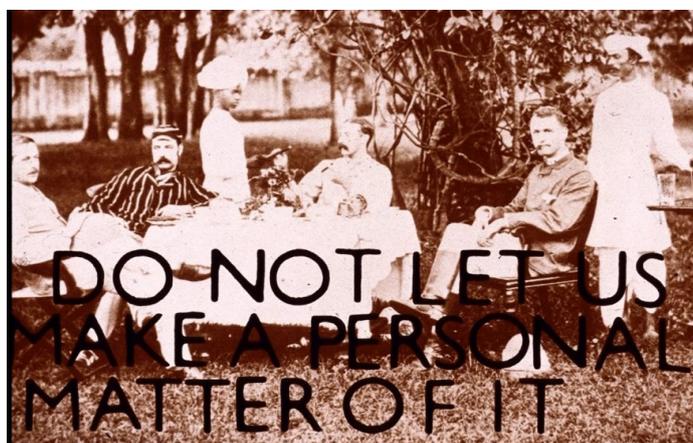


Figura 38 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Desta forma, as consequências seculares deste processo escravocrata estavam presentes no cotidiano do homem branco, como exemplificado no registro desta foto (Figura 38).

Na imagem, percebemos um grupo de homens brancos sentados confortavelmente em suas cadeiras, diante da mesa já servida. A comodidade é assegurada pelo trabalho de subserviência dos negros, de prontidão para atender os anseios e desejos dos brancos colonizadores.

Akomfrah, em seu filme, utiliza nesta imagem um texto em GC com os dizeres “*do not let us make a personal matter of it*”. A tradução sugere algo como “não vamos fazer disso um assunto pessoal”. A interpretação pode sugerir que o que não é pessoal é justamente o ato de servir, ou seja, a subserviência do negro ou da negra, ao homem branco.

⁷¹ Coautor do livro “*The Churchill Myths*” (Os mitos de Churchill). Reino Unido encara sua história da escravidão. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/reino-unido-encara-sua-hist%C3%B3ria-da-escravid%C3%A3o/a-53846519>. Acesso em: 10 jan. 2023.

Há ainda uma outra imagem que revela muita semelhança com a anterior, documentando justamente o ato de servir. Na imagem (Figura 39), é possível observar uma longa mesa posta. Os convidados, já sentados, estão prestes a desfrutar de um jantar. Nota-se que um grande grupo de negros e negras, aguarda em pé, igualmente de prontidão, para iniciar o trabalho, isto é, servir aos brancos.



Figura 39 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Notadamente, temos nos dois exemplos imagéticos, registros de uma submissão. A violência não é exposta, escancarada. Passa a ideia de que a submissão é travestida de subserviência, quase como um emprego. Do homem branco gentil que oferece um pagamento digno em troca do trabalho alheio. Quando na verdade, a violência e opressão sofrida, pelos negros e negras, em regime de escravidão e dor, para gerar conforto e riqueza ao homem branco.

Uma última imagem (Figura 40) merece destaque. Ela revela uma mulher negra – possivelmente escrava – que segura uma criança branca. A imagem faz crer que sua função era cuidar e zelar pela saúde e bem-estar do bebê. No Brasil, essa função ficou conhecida como “amas de leite⁷²”. Segundo Gilberto Freyre⁷³, se tratava de uma prática bastante comum. Mães brancas e ricas, terceirizaram por completo a tarefa de amamentar e cuidar das crianças.

As tarefas envolviam preparar comida, banho, roupa, contar histórias, brincar... Isto é, fazia todo o papel da mãe (dos pais) – por isso as amas de leite, são conhecidas como mães pretas. O critério de escolha das amas de leite, se dava pelo asseio, força e beleza. O costume

⁷² Um ofício no Brasil escravocrata, se tratava de uma espécie de mãe preta, de aluguel.

⁷³ No livro “*Casagrande e Senzala*”.

foi trazido de Portugal para o Brasil. Para as jovens escravas, era uma oportunidade de sair da senzala e adentrar a Casa Grande. Porém, sua exposição diante dos senhores brancos, aumentava e muito as chances de abusos sexuais.

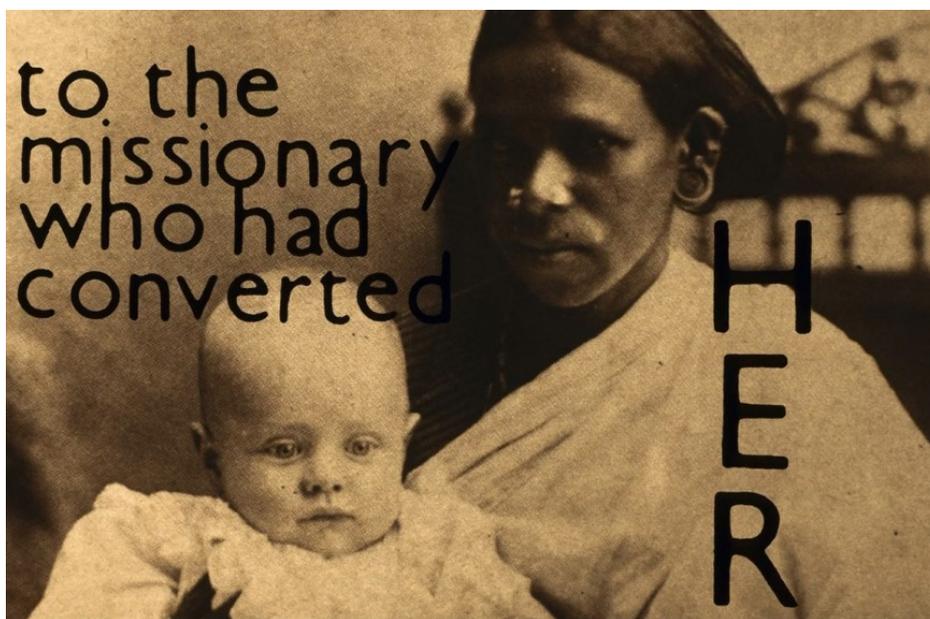


Figura 40 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

No filme, Akomfrah utiliza esta imagem sobreposta dos seguintes dizeres: “*to the missionary who had converted her*”. O texto traduzido “ao missionário que a converteu” faz alusão ao convertimento da negra colonizada. Isto é, a negra que saiu da condição animalisca, rude, inculta, grosseira para uma nova condição. A condição de civilizada, portanto, é convertida aos bons costumes e crenças do colonizador, sobretudo religiosa. O texto soa quase como um agradecimento, celebrando o novo *status quo*. Porque agora, convertida e civilizada, já pode cuidar das crianças brancas.

3.4.3. *Violência predatória*

O colonialismo e a colonialidade ganham vida em atos, em ações. As imagens revelam o processo, quase que didaticamente ensinam o caminho, o como fazer da destruição e da exploração. A violência também é enfatizada não só contra o negro e negra inimigos - o colonizado. Mas também, contra a natureza, exemplificada pela destruição da fauna e flora. Há uma série de imagens que revelam tais atrocidades.

Nelas, há predominância de algo em comum. As imagens servem como condição de registro ou documento. No entanto, as imagens não registram apenas o feito da caça ou da conquista. Mas principalmente, para elevar a condição de superioridade do colonizador.



Figura 41 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frames do filme

O ato de bravura, pela exploração e conquista de novos territórios, perpassa a necessidade da matança. A imagem reforça o trunfo da caça, numa espécie de troféu pela sua bravura, de homem branco colonizador. O poderio da raça humana se reverbera nestas ações de supremacia, pelo bel-prazer de demonstração de força – ancoradas, evidentemente, por armas de fogo.

Toda a matança exemplificada pelas imagens, reforçam não só a condição de supremacia. O ato da caça, denota uma atividade recreativa. Matar era uma prática de lazer, de festividade, como um ato de satisfação do colonizador. Isso pode ser reforçado pela imagem textual (Figura 44) – apresentada posteriormente no texto.

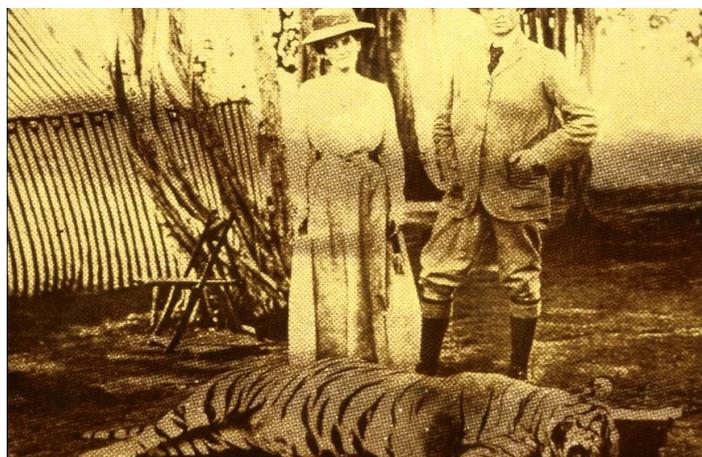


Figura 42 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Como na foto posada de um casal (Figura 42), com um tigre abatido jazido ao chão ou ainda, pela imagem das peles dos animais mortos (Figura 41), reforçando o ato heroico.

Em suma, é possível compreender pelas imagens, que os registros visuais ratificam a supremacia do colonizador. Isto é, reforçam a ideia de conquista, enaltecendo a coragem e força do colonizador, isto é, do homem branco europeu.

3.4.4. *Violência documentada*

Ainda no aspecto visual, é importante mencionar que há um outro elemento. Se trata de uma estrutura imagética composta, exclusivamente, de textos ou caracteres textuais. Em outras palavras, a imagem apresentada – com um grafismo démodé, datado – faz alusão, inclusive, com a ideia um de documento histórico. Daí o aspecto ou vínculo com o real ou verdadeiro.

Vale ratificar, portanto, que a imagem apresentada é um texto. Evidente que, os dizeres textuais estão alinhados ao contexto da narrativa, isto é, dialogam com os outros tipos de imagens - apresentadas anteriormente e/ou posteriormente ao fragmento imagético textual.

As informações contidas nestes fragmentos imagéticos também se apresentam de forma violenta. Não necessariamente física, mas aquela que ataca e fere a condição da pessoa, seja por sua raça ou pela sua condição de subalterna. Ou ainda, com o intuito de gerar medo, por uma superioridade – não da raça, mas sim balística.

Percebe-se que as imagens com informações textuais, fazem parte de uma espécie de alfabeto do colonizador, com ações que remetem a conceitos coloniais e/ou de colonialidade - isto é, ações violentas. No filme, são exemplificadas as letras “A” (*Army* - Exército), “I” (*India* - Índia), “N” (*Navy* - Marinha) e “W” (*Word* - Palavra).

A primeira imagem “A” (Figura 43), mesmo desfocada, parece revelar uma paisagem, pelo vulto de uma árvore. Sobreposta a imagem, percebe-se os caracteres com os seguintes dizeres: “*A is the Army That dies for the Queen: It 's the very best Army That ever was seen*”. A tradução sugere algo como: “A é o exército que morre pela rainha: é o melhor exército que já foi visto”. O texto faz menção ou refere-se ao poderio balístico imperial “*o melhor exército que já foi visto*”, bem como, a submissão dos homens pela figura hierárquica da rainha “*que morre pela rainha*”. Numa interpretação mais ampla, nota-se uma mensagem de superioridade do colonizador.

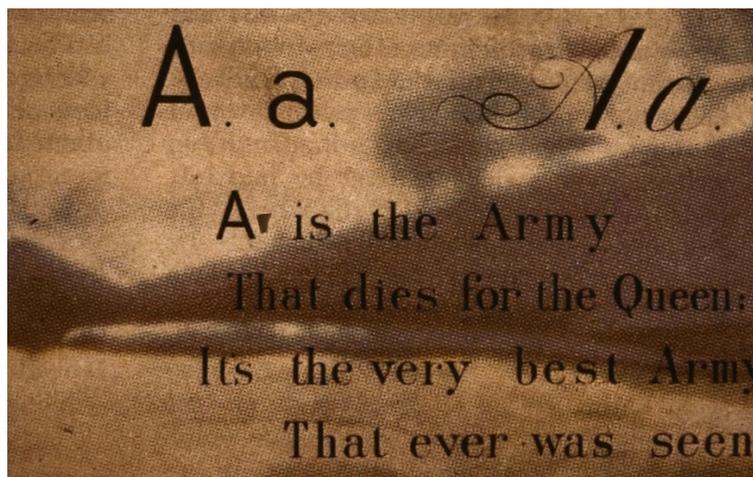


Figura 43 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Na segunda imagem “I” (Figura 44), não é possível compreender o que é representado ou revelado na imagem. Textualmente, se lê os seguintes dizeres: “*I Is for India, Our land in the East. Where everyone goes To shoot tigers, and feast*”. O texto, traduzido, compreende algo como: “I é para a Índia, Nossa terra no Oriente Onde todos vão Para atirar em tigres e festejar”.

Claramente, há uma associação entre esse texto com as imagens que mostram toda a brutalidade na caça desenfreada dos felinos – como um ato prazeroso e festivo “*atirar em tigres e festejar*”. E mais, ela sugere a Índia, como uma terra ou território conquistado “*nossa terra*”, bem como, sua população e suas riquezas. Nota-se ainda um tom de superioridade do texto, percebe-se uma hierarquia onde compete ao subalterno apenas a obediência.

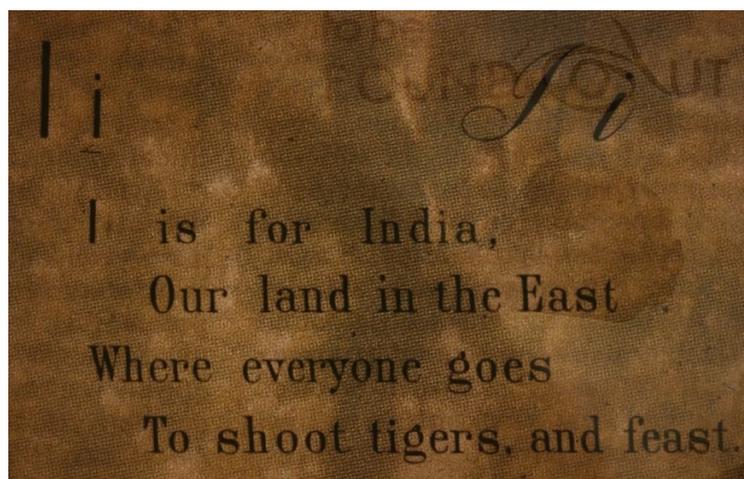


Figura 44 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

A terceira imagem “N” (Figura 45), apresenta muita semelhança com a mensagem da imagem da letra “A” (Figura 43). Ambas enfatizam o aspecto balístico, o poderio armamentista do império inglês. Como imagem, não é possível compreender o que ela representa, como ocorrido com a imagem da letra “I” (Figura 44). Os caracteres apresentam a seguinte mensagem: “*N is the Navy We Keep at Spithead⁷⁴, It's a sight that makes foreigners Wish they were dead*”. Traduzido o texto revela: “N é a marinha que mantemos em *Spithead*, é uma visão que faz os estrangeiros desejarem estar mortos”.

Como dissemos, o texto reforça a supremacia armamentista do colonizador – especialmente aquela utilizada em combate na água “*é a marinha que mantemos em Spithead*”, bem como, faz alusão ao medo ou derrota do adversário – colonizado “*visão que faz os estrangeiros desejarem estar mortos*” provocado pela sua supremacia armamentista.

Novamente, tal qual ocorre na imagem da letra “A” (Figura 43), a mensagem que fica é de superioridade de guerra, de combate, de força. Em outras palavras, o poder do colonizador.

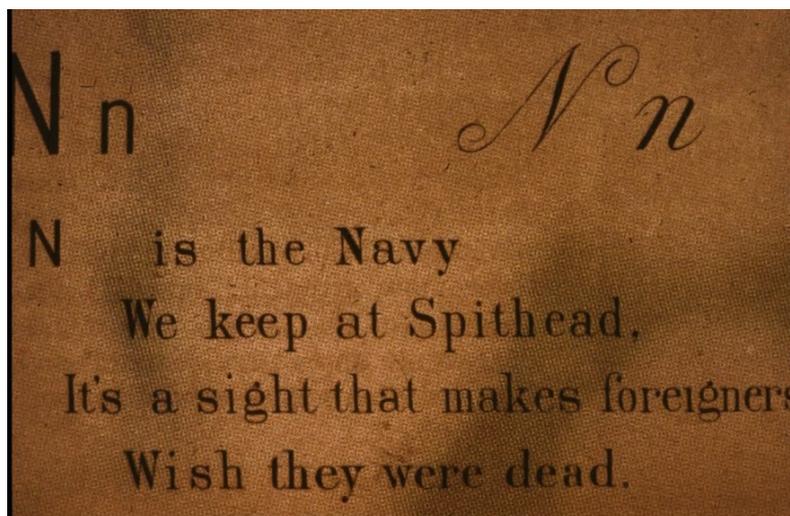


Figura 45 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

Por fim, a última imagem representada pela letra “W” (Figura 46) revela algo abstrato, de difícil compreensão. Enquanto mensagem textual, é apresentada os seguintes dizeres: “*W is the Word of an Englishman true: When given, it means What he says, he will do*”. A tradução revela: “W é a palavra de um inglês verdadeiro: Quando dada, significa o que ele diz, ele fará”.

⁷⁴ Spithead - É uma área do Solent e uma enseada de Gilkicker Point em Hampshire, Inglaterra. Ela tem 22,5 km de comprimento por 6,5 km de largura média. Disponível em: <https://en.wikipedia.org/wiki/Spithead> . Acesso em: 10 jan. 2023.

Grosso modo, o texto faz menção a condição de caráter do homem inglês “*é a palavra de um inglês verdadeiro*”. Isto é, reforça a superioridade enquanto uma característica deste homem colonizador. A supremacia está vinculada ao seu modo de agir diante de determinadas situações. No caso, o texto reforça o poder da palavra do homem inglês, de cumprir aquilo que fora combinado “*quando dada, significa o que ele diz, ele fará*”.

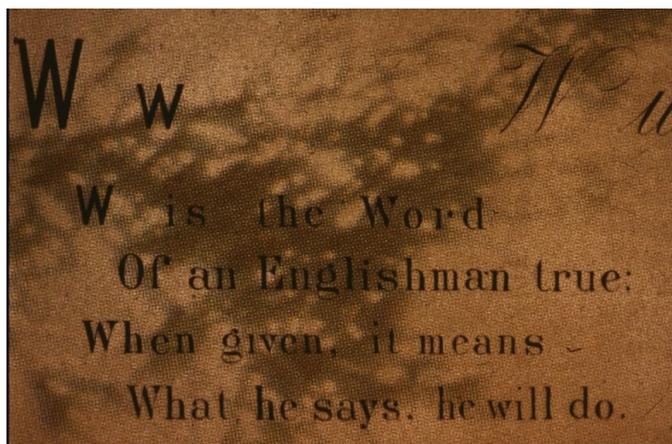


Figura 46 – Signos do Império (*Signs of Empire*) - frame do filme

De certa forma, as imagens documentadas evocam ou enfatizam sempre características positivas do homem colonizador. Seja no aspecto de sua astúcia, da sua força, do seu caráter, da sua condição de exército e de guerra. Não há páreo para ele. A condição do inimigo está fadada ao fracasso, a violência e à morte.

De modo amplo, os exemplos imagéticos destacados nas categorias acima, reforçam a ideia de conquista, enaltecendo a coragem e força do colonizador, do homem branco inglês e europeu.

Como mencionado, as imagens apropriadas por Akomfrah, para a construção do filme, eram pertencentes a instituições nacionais inglesas, com o intuito de um registro histórico, de memória, portanto, apresentavam uma intencionalidade original. A partir da sua construção filmica, tais imagens, passam a ter um novo significado. A ressignificação proposta por Akomfrah, certamente corresponde a uma intencionalidade inversa.

Esse ponto da intencionalidade é importante e crucial para a compreensão do filme e da análise. O que Akomfrah faz, em seu filme, é justamente inverter valores e significados. As imagens de arquivo, em sua condição original, resultam de uma memória hegemônica, contam uma história valorativa para os colonizadores. A partir da apropriação do realizador, esse significado se inverte. Se antes, as imagens significavam vitória e bravura, com o filme, elas

passam a significar fracasso e violência. O colonizador perde seu status e o colonizado ganha uma história.

Desta forma, é possível compreender que as imagens, quando analisadas isoladamente do filme, apresentam um entendimento. Diante do todo, isto é, por meio da justaposição dos elementos filmicos, elas ganham uma nova compreensão. Sendo assim, temos com as imagens uma origem, qualidade e significado que se altera.

No primeiro caso – da imagem isolada do filme como um todo – temos na origem imagens de arquivo, de memória, que remetem a feitos históricos. Enquanto qualidade, sabemos que se tratam de imagens estáticas, ou *still*. E seu significado reforça a feitura do colonizador, como um aspecto de conquista, algo valioso e vitorioso. O colonizado não faz parte deste processo.

No segundo caso – da imagem no filme – se mantém a origem e qualidade das imagens, mas o significado muda. O colonizador perde o feito de herói, a simbologia de bravura e conquista. A sua imagem significa agora destruição, violência e morte. A vitória enaltecida dá lugar a uma derrota por meio da carnificina operada em desfavor do colonizado. Antes suprimido da história, o colonizado passa a ter um lugar de destaque. Nesse sentido, as imagens se constituem como ferramenta crucial para uma reconstrução histórica. Essa resignificação não só dialoga com a teoria decolonial e pós-colonial, como exemplifica seu uso prático, por meio da narrativa cinematográfica expressada na obra de Akomfrah.

Posto as considerações sobre a seara imagética ou visual, é a vez de conhecermos agora, as características sonoras empregadas por Akomfrah em *Signos do Império*.

3.5. Aspectos Sonoros

De modo a compreender com maior eficiência ou objetividade a análise sonora da obra filmica, se propõe uma classificação em, ao menos, quatro grupos distintos, a saber: a) trilha sonora; b) efeitos sonoros; c) locução *off* ou *in*; d) silêncio. A divisão proposta se concentra em recortar tais características dentro da obra analisada.

Nesse sentido, é possível que um ou mais grupos não sejam contemplados na análise em razão de sua não exploração na referida obra filmica. Ou ainda, que um ou outro grupo ganhe destaque e se sobressaia se comparado aos demais. De início, vale apresentar, ainda que de modo sucinto, características ou especificidades de cada elemento sonoro da divisão proposta. Começamos pela trilha sonora.

A trilha sonora se conceitua pela utilização, ao longo ou em partes da obra, de uma ou mais músicas, em sua integridade ou de determinados trechos musicais. Elas podem ser acompanhadas de voz ou apenas de instrumentos, chamada de trilha instrumental (quando não há presença de voz, apenas de instrumentos musicais). A proposta, normalmente, na utilização de trilhas sonoras em filmes, é criar um elo com a imagem mostrada ou com a narrativa fílmica. Ou ainda, de possibilitar sensações, sentimentos e memórias nos espectadores. Em outras palavras, a trilha sonora serve para aclimatar o filme. O uso de trilha sonora é uma prática bastante antiga, inclusive no início da prática cinematográfica ou no período conhecido como “cinema mudo”⁷⁵ – quando se tinha músicos ou até mesmo orquestras nas salas de exibição – que executavam apresentações ao vivo, no momento da exibição fílmica.

Os efeitos sonoros são caracterizados pelo emprego de determinados recursos sonoros, artificiais ou não. Sua função é muito simples. Eles são empregados numa determinada obra com a função de auxiliar na criação de imagens mentais pelos espectadores. Esse conceito também é chamado de sensorialidade. Isto é, são sons artificiais ou que não representam algo. Os efeitos normalmente são empregados para enriquecer e valorizar um determinado aspecto sonoro. São inúmeros exemplos de efeitos sonoros, desde os mais simples e naturais, como: som de passos, do bater de uma porta, de um trânsito intenso; ou ainda, de exemplos mais excêntricos, como uma explosão que ocorre no espaço, ou o som de uma criatura animalesca em um filme de ficção.

Já uma locução diz respeito à presença de voz humana na obra. Quando há a indicação *off*, sugere que o dono ou dona da voz não aparece no vídeo, apenas a sua voz. Quando o dono ou a dona da voz aparece no vídeo, temos a indicação de voz *in*. Independentemente de seu tipo (*in* ou *off*), trata-se de uma prática bastante comum nos filmes. No caso de filmes documentais, é comumente a presença da voz *off*. Nesse último caso, funciona como uma voz que guia a narrativa fílmica, orientando ou destacando, inclusive, alguns pontos ou informações do filme. Isto é, enquanto o documentário mostra uma determinada imagem, aquela voz sinaliza ou destaca outras informações relacionadas àquela imagem.

Por fim, temos a prática do silêncio como um recurso sonoro. Isto é, a ausência de som também é uma informação importante na narrativa. Sugere pausas na narrativa, com o intuito de reforçar ou destacar alguma informação. É possível associar a função do silêncio no filme, da mesma forma como usamos a pontuação em um texto escrito.

⁷⁵ Prática cinematográfica empregada até início de 1920. Ficou conhecida pela incapacidade técnica de exibir, concomitantemente, áudio e vídeo na película cinematográfica.

Posto esta rápida distinção entre os tipos ou categorias sonoras, vamos agora para a análise sonora na obra fílmica.

3.5.1. Trilha Sonora

Na obra *Signos do Império* há presença de trilha sonora. Ela inicia relativamente no começo do filme, antes do primeiro minuto da obra. Mais precisamente, a partir dos quarenta e um segundos da obra. Trata-se de uma trilha instrumental, isto é, não há presença de voz nela. Na trilha se percebe claramente sons produzidos por meio de instrumentos de sopro, como trompete, clarinete, trombone e também por instrumentos de corda, como violino e violoncelo.

A trilha se mantém em destaque até os primeiros quatro minutos da obra. Depois disso, a trilha sonora parece perder força, ficando em segundo plano. Neste momento, os efeitos sonoros ganham destaque. Há um grande hibridismo de sons, muitas vezes de difícil identificação ou compreensão. Trata-se de sons sintetizados. Dito de outra forma, concomitantemente se mantém vários sons. Como se existissem diferentes camadas sonoras, de trilhas sonoras, efeitos sonoros e *off*.

No momento em que a trilha é destaque – até o quarto minuto da obra – chama atenção que os sons, especialmente com os instrumentos de sopro, remetem com bastante precisão a ideia da colonização. É possível destacar alguns pontos desta convergência, entre a trilha sonora e a colonização.

- a) Os instrumentos de sopro ficaram bastante conhecidos ou simbolizados como um som da monarquia, para fazer determinados anúncios, como da presença ou chegada de um monarca. Como exemplo, é possível citar a “clarinada da rainha” ou “odisseia”;
- b) A colonização implica, necessariamente, na imposição de determinados comportamentos ou culturas. Isto é, quem coloniza impõe seus costumes e crenças. A música, neste caso representada pelos instrumentos de sopro, certamente fizeram parte de eventos desta natureza, por meio de cerimônias, cortejos e procissões religiosas. Atualmente, como exemplo, em cerimônias matrimoniais, as mesmas clarinadas estão presentes. Não anuncia mais o monarca, mas sim, a noiva;

- c) Por fim, quando Akomfrah se apropria desta trilha oferece um diálogo primoroso entre o que as imagens mostram com a música escutada, isto é, a trilha sonora. Em suma, a narrativa fílmica é reforçada, possibilitando ao espectador verdadeiramente uma imersão neste processo de colonização.

Grosso modo, a trilha sonora parece reforçar, no espectador, o sentimento ou a sensação de exploração e descoberta. Ela se inicia mais calma e lentamente vai ganhando maior dinamismo em seus acordes, impulsionando o espectador. Apesar de estar em destaque e com forte presença apenas no início da obra, ela consegue realizar o seu papel com qualidade. Faz alusão a ideia de colonização.

3.5.2. *Efeito Sonoro*

Já no campo dos efeitos sonoros, logo no início, na apresentação do filme, se percebe um ruído de vento que ganha corpo e sinaliza para uma tempestade que se aproxima. Metaforicamente, a tempestade pode sugerir toda a atrocidade que seria cometida pelo processo de colonização e colonialidade.

Quase um minuto depois, o ruído do vento perde força e percebemos o início de uma trilha sonora, conforme destacamos no tópico anterior. Concomitantemente, é possível perceber um efeito sonoro num tom grave, sugerindo um som explosivo, como de uma batida, num instrumento de percussão. Ainda é possível notar, nesta batida, que há um efeito de reverberação sonora. Há uma repetição deste efeito em dois momentos. Tudo isso ocorre antes do segundo minuto do filme. A partir daí, até o quarto minuto, a trilha sonora ganha corpo, mas é silenciada abruptamente nos quatro minutos e vinte segundos da obra.

A partir deste momento, inicia um aglomerado sonoro, inclusive com a presença de uma locução - que será explicitada no próximo tópico. O que é importante destacar, é justamente o hibridismo sonoro, há uma miscigenação de sons, efeitos sonoros, batidas em metal, reverberação, ecos, sons sintetizados, etc. Tornando, inclusive, uma dificuldade em compreender a origem dos sons ou uma identificação imediata do que o som remete.

Talvez seja mais fácil compreender o seu significado. O uso deliberado dos sons, das misturas, das intensidades e variações causa um desconforto. Claramente isso foi intencional. Isso chama a atenção e Akomfrah sabia disso. O som parece tomar uma importância na narrativa fílmica, ficando em primeiro plano. Ele incomoda. Essa variação sonora dura pouco mais de quatro minutos. Aí percebemos um refúgio, os efeitos ficam mais amenos, mais suportáveis,

mas ainda estão presentes. O que ocorre é justamente um intervalo maior em sua intensidade, a variação é mais cadenciada. Ouvimos também o sopro do vento. A calmaria dura pouco.

Quando ancoramos o som com as imagens, a interpretação que temos, é que o desconforto sonoro que grita – em alguns momentos – sinaliza justamente o que vemos nas imagens. O mesmo incômodo, pelos atos violentos. O som se apropriou desta tarefa, de enfatizar a dor, das atrocidades mostradas. Há uma harmonia.

Também é possível notar que há uma cadência nos efeitos sonoros, em sua intensidade. Tem momentos que os efeitos sonoros já não incomodam tanto, ficam mais suportáveis. Novamente, a impressão que se passa, é de que aqueles refúgios são necessários para respiração do espectador, para refletir, para compreender, concatenar o que está na narrativa fílmica.

A partir do décimo minuto do filme, os efeitos sonoros retomam o seu papel de destaque. Percebe-se uma mudança no tipo de efeito. Novos barulhos estão presentes, em diferentes intensidades e intervalos. Claramente, se nota uma mudança no tipo de elementos sonoros presentes. O ruído do vento ainda está lá e de modo mais agudo pontua a narrativa.

Já após o décimo segundo minuto da obra, é possível compreender o som de uma voz humana aguda, como um soprano, que atua como um elemento sonoro, quase um grito. Cadenciando com o sopro do vento, percebe-se um coral, mais vozes estão presentes, mas não dá para compreender o que é falado/cantado. A sonoridade do que sugere ser um coral inicia suavemente, sem fazer alarde e depois ganha destaque. Isso vai até o décimo quinto minuto do filme.

Caminhando para o final da obra, os efeitos atuam com a mesma intensidade, variação e significado. Nota-se apenas, mudanças dos tipos de elementos sonoros empregados. De tempos em tempos, nota-se essa mudança. Mas o incômodo provocado por eles não se altera, se mantém fiel até o final da obra. É possível notar ruídos de buzinas ritmadas e também o uso híbrido de vozes. Nem sempre é possível compreender o que dizem. O que se percebe é o uso intenso de eco e reverberação nas vozes, o que dificulta ainda mais a compreensão.

Certamente, o uso dos efeitos sonoros contribui muito para a sensação de incômodo, de desconforto, de irritabilidade diante da narrativa mostrada. A irritação citada não é com a obra, mas sim com a violência exibida nas imagens. Com as atrocidades sofridas pelos negros e negras.

Grosso modo, é possível destacar que o estilo provocativo e, por vezes, incômodo do som, dialoga com o sofrimento e o mal-estar lançado pelas imagens. Isto é, o campo sonoro sai do campo ambientativo. Ele ganha corpo e presença na obra, a sensação indigesta parece ser proposital e mais uma vez se afirma como uma ferramenta poderosa e imersiva, refletindo no

espectador a angústia predatória reforçada pelas imagens e textos. O som e suas nuances operam artisticamente em sua intencionalidade. Em suma, os efeitos sonoros desempenham um papel preponderante para esse resultado.

3.5.3. *Locução in ou off*

Como dissemos, há uma grande mistura de sons. Certamente os efeitos sonoros roubam espaço nesta seara sonora. No entanto, embora em menor intensidade, há momentos em que se percebe o uso da locução *off*. Não há existência da locução *in*. Ninguém aparece falando no filme, não há um personagem nominal.

Nestes momentos da presença da locução *off*, é possível compreender a mensagem e identificar o conteúdo desta fala. Trata-se, na verdade, de gravações de fragmentos de discursos políticos. Murari e Sombra (2017, p. 94), nos ajuda a compreender o contexto delas na obra:

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”.

Elas se apresentam como um *loop*, sempre com o mesmo discurso que ganha espaço ao longo do filme. A primeira aparição se dá por volta do quarto minuto do filme. No fragmento do discurso, se percebe a seguinte mensagem:

“... de nações independentes, cobrindo cinco continentes e todas as raças, é potencialmente de imenso valor para o mundo e acredito com todo o meu coração, que a existência desta associação multirracial notável...”

Claramente, a mensagem é de otimismo, de esperança. Ela é empática ao sinalizar a ideia de boa convivência, entre diferentes raças, entre diferentes culturas, entre diferentes povos. A fala, no entanto, se mostra completamente alheia e destoante com a mensagem fílmica. Ela se mostra imperfeita na relação imagética e na relação sonora.

Há ainda uma outra gravação, igualmente retirada de um fragmento político, que discorre sobre a segunda geração de negros no Reino Unido. Na gravação, fica notório a sensação de deslocamento amplamente discutida por Hall (2003), um vazio existencial e a estranheza que acompanhava estes jovens da geração *Windrush*.

“Os que vieram para cá, se olhar para seus rostos, verá que são pessoas jovens, e acho que não sabem quem são ou o que são. E, na verdade, o que está me perguntando, é como diabos alguém os dá o senso de pertencimento que os jovens ingleses têm... acho que não sabem quem são ou o que são... acho que não sabem quem ou o que são.”

O discurso opera dentro de uma proximidade com o contexto fílmico e, claro, com o contexto histórico. O primeiro trecho da locução *“Os que vieram para cá, se olhar para seus rostos, verá que são pessoas jovens, e acho que não sabem quem são ou o que são”* mostra justamente a imagem de jovens com os olhos distantes, que expressam dor. Nota-se que seus punhos foram amputados (Figura 37).

Conforme se nota, os dois discursos são opostos e, sem dúvida, apresentam uma função poética ao filme.

3.5.4. Silêncio

Na obra, não foi identificado o uso ou apropriação deste recurso sonoro. Isto é, na narrativa fílmica não há momentos de silêncio.

4 – *HANDSWORTH SONGS* (AS CANÇÕES DE HANDSWORTH)

“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 contra-mitologias”

JOHN AKOMFRAH

As Canções de *Handsworth*, de 1986, se apresenta como a primeira obra do coletivo – tendo Akomfrah na direção – que consegue romper os ciclos mais restritos de audiência, ganhando assim, maior dimensão e reconhecimento por um público amplo, inclusive recebendo algumas premiações, como o *Grierson Award*, do *British Film Institute* (BFI).

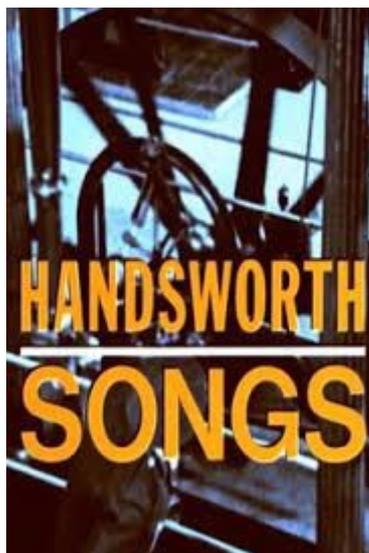


Figura 47 – As canções de Handsworth (*Handsworth Songs*) - frame do filme

Angela Pryston (2020, p. 24)⁷⁶, consegue resumir bem a essência do filme.

Primordiamente, *Handsworth Songs* é sobre a experiência diaspórica, sobre esse contato entre mundos, essa interpretação entra a experiência migratória, a busca pela liberdade do exílio e ao mesmo tempo a necessidade de se integrar, a diáspora não apenas negra, mas uma experiência sempre tensionada, sempre sob rasura.

⁷⁶ No texto “Poéticas da memória e da história na diáspora – o cinema de John Akomfrah”. Contido na obra *Imagem e exercício da liberdade cinema, fotografia e artes: Imagem contemporânea III*.

A experiência diaspórica que Pryston cita é concebida no filme não só pelas imagens da manifestação, mas também com auxílio das imagens de arquivo – uma marca já conhecida na filmografia de Akomfrah. Elas, basicamente, desenvolvem a função de *ir e vir*, de presente e passado, singularidades presentes na obra. Nestas imagens – caracterizadas, primordialmente, por meio de cinejornais, trechos de filmes e fotografias expostas – visualizamos esse fluxo migratório. Mostra-se caribenhos e africanos tendo o primeiro contato com a Grã-Bretanha e com os britânicos. O choque de culturas é evidente.



Figura 48 – Exposição fotográfica – amálgama cultural - frame do filme

Grosso modo, o filme explora as manifestações populares, ocorridas nos bairros imigrantes de *Tottenham* (Londres) e em *Handsworth* (Birmingham), em 1985. Como falamos, o uso de imagens de arquivos tenciona o passado e o presente. No filme, permite ao espectador, uma reflexão por um ponto de vista diferente – até então hegemônico promovido pelas coberturas jornalísticas locais, priorizando o olhar dos britânicos para com os imigrantes. Um exemplo deste tipo de situação – visão hegemônica – pode ser encontrada no filme. Em uma cena, um político local faz visitas pelos bairros próximos as manifestações e se depara com um senhor branco. Na conversa ele indaga o senhor sobre os acontecimentos, afirmando que deve ter sido assustador. O senhor apenas concorda, balançando a cabeça e afirmando: “Foi! Muito Assustador!”. Essa cena exemplifica o padrão da cobertura midiática e também, a perspectiva, recorrentemente adotada. Apenas um lado importava, o do britânico branco.



Figura 49 – Visão hegemônica - frame do filme

No entanto, a perspectiva escolhida por Akomfrah, permite uma ruptura neste processo. Isto é, a audiência passa a ter acesso e a compreender o ponto de vista não-hegemônico. De modo mais específico, o espectador se coloca na tentativa de, ao menos, compreender toda a repressão sofrida e vivenciada pelos negros imigrantes. Daí a importância destas imagens e das reflexões por elas propostas.

4.1. Narrativa e Montagem

Como já adiantado, o filme permeia as manifestações populares, ocorridas nos bairros de negros imigrantes. As manifestações se apresentam como um resultado ou resposta, frente aos constantes ataques recebidos de seus moradores e também da própria política inglesa – basta compreender o papel desempenhado pela polícia, registrado pelo filme. O que Akomfrah faz, na narrativa, é permitir a audiência uma observação mais precisa e detalhada destas afrontas e violências. Dito de outra forma, o filme explora na narrativa, a consequência de um choque cultural de décadas. O desprezo, preconceito e outras formas de injustiças praticadas aos negros imigrantes chegaram ao seu ápice. As manifestações parecem ser a gota d'água, uma espécie de escape.

Em entrevista para Nina Power⁷⁷, Akomfrah explica sobre o processo de produção e revela alguns detalhes da narrativa.

⁷⁷ No artigo: *Mídia alternativa, migração, poesia: Entrevista com John Akomfrah*. SOMBRA, Rodrigo; MURARI, Lucas (org.). **O cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora**. São Paulo: LDC, 2017. Disponível: <https://ccbb.com.br/wp-content/uploads/2021/07/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2021.

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 lento, decompor, espichar. Porque embora você possa 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 (2017, p. 59-60).

De fato, embora o filme tenha duração de pouco mais de uma hora, o que se vê, é um trabalho historiográfico, revelando um drama social e político de décadas. As imagens, majoritariamente, mostram a manifestação sob uma perspectiva não-hegemônica. Isto é, privilegiando uma visão em defesa dos colonizados. Nesse sentido, revela toda a ação ostensiva e truculenta da polícia e abre espaço para falas de alguns manifestantes envolvidos – negros e imigrantes, geralmente num tom de defesa ou de explicação das manifestações. No entanto, estão presentes na narrativa outros depoimentos – garantindo uma leitura mais rica e ampla.



Figura 50 – Depoimentos plurais - frame do filme

Há também, espaço para a fala de alguns políticos – inclusive da própria ex-primeira ministra do Reino Unido, a Margareth Thatcher, conhecida como “Dama de Ferro”. Sua fala alerta para a chegada desenfreada de imigrantes e como isso afetaria as pessoas, “o país seria inundado de pessoas de outras culturas”. Ela afirma que os países podem receber pequenas minorias de imigrantes, mas quando esta minoria ameaça se tornar grande, as pessoas (locais) se assustam. Como consequência, ela conclui que “as pessoas irão reagir e ser hostis com aqueles que estão chegando”.



Figura 51 – Primeira ministra Margareth Thatcher (na época) - frame do filme

Um aspecto que reforça essa perspectiva de defesa dos colonizados na narrativa se dá pelos arquivos de cinejornais. Akomfrah os utilizam dando a eles uma nova roupagem, há uma ressignificação destes arquivos. O que as notícias apontam, evidentemente, se coloca em desfavor aos negros imigrantes, conforme se observa na Figura 52. Perpassa a ideia de que eles são “violentos e perigosos”, que ocupam um espaço que não é deles. Não são bem-vindos. Não há qualquer tipo de contextualização profunda e histórica, não se concede espaço de fala, não mostra as injustiças e violências sofridas pelos manifestantes, anteriormente ao protesto. A história só tem um lado: o dos colonizadores. Portanto, o arquivo original – dos cinejornais – possuem uma visão parcial, indo em desencontro a visão dada por Akomfrah ao filme.



Figura 52 – Arquivo cinejornal - frame do filme

Nota-se dois tipos de imagens principais. A primeira que mantém uma relação direta com as manifestações, seja por meio das próprias imagens dos protestos ou por meio de depoimentos e entrevistas. E a segunda, que traz o passado para o presente (enquanto memória) e tenta explicar ou contextualizar, a razão daquelas manifestações. Ainda sobre este tipo de

imagem de memória, que procuram contextualizar o passado-presente, é possível destacar um tipo de imagem alegórica. Nesta sequência mostrada na Figura 53, em especial, temos como exemplo, uma família em condição de diáspora. É preciso destacar que existem outras manifestações alegóricas visuais ao longo do filme.

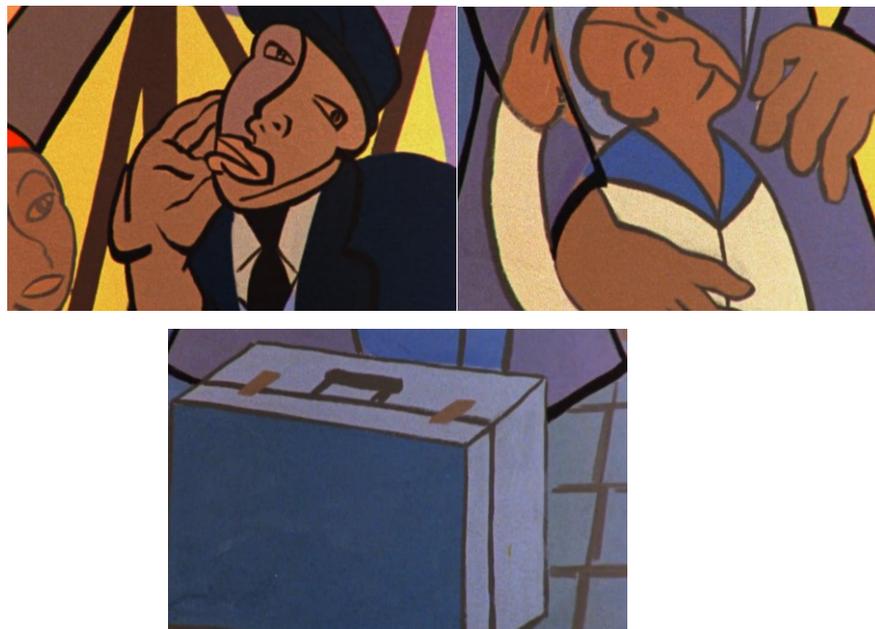


Figura 53 – Imagens alegóricas – diáspora - frame do filme

Importante frisar que nos dois tipos de imagens se percebe um empenho ao promoverem ao espectador essa visão não-hegemônica, sob a perspectiva do imigrante negro. Uma característica estética que reforça tal visão, se dá pelas imagens tremidas, em movimento. A agitação das imagens, de algum modo, faz alusão aos manifestantes sempre em movimento, fugindo do combate policial, da violência.



Figura 54 – Imagens trepidadas - frame do filme

Akomfrah revela algumas características sobre o filme, em especial, sobre essas imagens de arquivo que realocam o passado no presente. Segundo Akomfrah,

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. [...] 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 (MURARI e SOMBRA, 2017, p.52).

São vários exemplos imagéticos contidos no filme. A questão da memória, recorrentemente é apresentada, conforme vemos nas imagens da Figura 55. Isso é de fundamental importância para a narrativa. Porque os negros imigrantes representam o fruto da colonização. O choque entre colonizador e colonizado é o que resume a narrativa. Os tipos de violência – que serão discutidas, posteriormente – não são apenas da polícia durante o confronto. A violência se faz presente no dia-a-dia. De modo mais específico, há outros exemplos desta violência praticada pelos *nativos*, isto é, pelos colonizadores.



Figura 55 – Imagens de arquivo (memória) - frame do filme

Uma outra característica apontada por Akomfrah é a voz *over*. Ela guia a audiência, e é por aí que a narrativa fílmica se inicia. A narração feminina conduz inicialmente a narrativa. Ela menciona sobre a visita do ministro do interior em uma das ruas de *Handsworth*. Confuso, o ministro tenta compreender o que ocorre. Os negros estão sendo acusados de incendiarem lojas de indianos. Em outras palavras, negros e indianos estão sendo colocados como inimigos. Isso sem contar com a população branca local. Há muita tensão nas imagens.

Vale destacar a presença de Malcolm X no filme. O líder afro-americano também esteve presente nas manifestações em *Handsworth*. Malcolm X é o personagem principal do filme que será analisado no próximo capítulo, com a obra *Seven Songs for Malcolm X* (Sete Canções para Malcolm X), de autoria de Akomfrah.



Figura 56 – Malcolm X em *Handsworth* - frame do filme

Sobre o vai e vem temporal, o amálgama de passado e presente que permeia toda a obra, Murari e Sombra (2017, p. 94), destacam essa característica e apontam também, a mesma peculiaridade, na construção não-cronológica de sua montagem.

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.

Portanto, a escolha não-cronológica, do passado-presente se intercalando se observa como uma singularidade na obra, tanto na narrativa, como também, na montagem. Essa é uma marca na construção estrutural e da própria estética da montagem. A transição entre estes grupos de imagens funciona bem nesta construção temporal. Sobre a transição de imagens, nota-se o uso quase exclusivo de corte seco. Isto é, não há uma transição lenta de imagens, por meio de *fades* ou fusão. O predomínio do corte seco proporciona uma montagem mais dinâmica, rápida – sobretudo quando estando diante de cenas dos protestos ou da ação policial.

O som tem um papel fundamental. Os ruídos, o som ambiente, a mescla sonora se faz presente na montagem. Em especial, a atmosfera do som ambiente é bastante usada e isso provoca na audiência, uma experiência mais vivida das manifestações e de toda a atmosfera filmica. Falaremos com maior riqueza dos aspectos sonoros, no item 4.3.

4.2. Aspectos Imagéticos

O filme começa já mostrando imagens da confusão. De um lado, policiais e do outro, manifestantes, todos eles negros e imigrantes. Como falamos anteriormente, boa parte das imagens, que retratam a manifestação, apresentam baixa qualidade estética. Isto é, a câmera não está no tripé. A imagem em trepidação, registra a agitação do momento. A oscilação das imagens, de algum modo, já prepara o espectador para o filme. É uma característica peculiar.

O confronto e a violência, são pontos marcantes na obra. A violência em especial, sobretudo, aquela sofrida pelos negros imigrantes no filme, se materializa como um dos elementos de análise. Isto é, configuram uma ação do contato entre colonizador e colonizado.

Nesse sentido, para a análise imagética, foi observado três tipos de violências. A primeira, caracterizada pela *violência física* mais escancarada – notadamente da ação truculenta policial. A segunda, caracterizada pela *violência do dia-a-dia* – que está presente na rotina, quase que normalizada e que são praticadas pelos nativos. Ela é observada, com muito propriedade, ao menos, em dois momentos do filme. E por fim, um terceiro tipo, que chamamos de *violência documentada*. Elas estão presentes nas imagens de arquivos, especialmente, por meio de alguns cinejornais.

A estética imagética também pode ser dividida em dois grupos: das imagens coloridas e as em preto-e-branco. As coloridas, majoritariamente, foram as produzidas especialmente para o filme, nos dois dias de captação de imagens, conforme afirmou Akomfrah. Já as preto-e-branco, predominam-se, por imagens de arquivos. Evidentemente que, pode existir alguma imagem feita para o filme que, na montagem, foi decidido por deixá-la na tonalidade preto-e-branco. Da mesma forma, o inverso, com as imagens de arquivo, propositalmente, deixadas coloridas.



Figura 57 – Imagem alegórica mosaico - frame do filme

Por fim, é preciso ainda destacar a presença de imagens alegóricas. Há ao menos, três tipos. No primeiro tipo, as imagens apresentam traços de desenho, de pintura, conforme foi explicado anteriormente e representado pela Figura 53. Um segundo tipo, por meio de imagens pintadas e/ou montadas por pequenos materiais, formando um grande mosaico visual (Figura 57).

Ainda existe um terceiro grupo, ilustrado pela imagem de um boneco, de rosto pintado que remete a representação de um palhaço (Figura 58). Tal imagem, de algum modo, parece ironizar da situação. Do que ele ri? Dos negros? Do preconceito racial? Da violência constante? Das manifestações? A imagem do palhaço se faz presente em alguns momentos fílmicos, normalmente tendo um som em reverberação e cíclico.



Figura 58 – Imagem alegórica palhaço - frame do filme

Grosso modo, posto estas nuances mais amplas sobre a observação das imagens fílmicas, daremos início a análise. Começamos pelas imagens que mostram a *violência física*.

4.2.1. *Violência física*

O primeiro grupo, caracterizado pela violência física é aquele grupo onde se pode verificar imagens de ações violentas e/ou de repressão. No filme, a violência física ocorre, notadamente, pela ação policial na tentativa de repreender os manifestantes negros.

Uma destas ações se dá, justamente, logo no início do filme, precisamente aos quatro minutos e nove segundos, quando vemos um homem negro correndo pela rua. Ele tenta escapar do cerco policial, que se mostra fortemente montado. O homem tem sucesso na primeira investida policial, se deslocando para sua esquerda – numa espécie de drible – e escapando do cassetete que estava posicionado na mão direita do policial. Em contato com a parede, o homem

parece buscar um impulso e vai em direção contrária, agora para a sua direita. Novos policiais aparecem no quadro em sua captura. Sua perna é puxada e ele escorrega, caindo ao chão. Rapidamente tenta se desvencilhar, chegando inclusive a se levantar. Cambaleando tenta ganhar espaço, desloca-se por poucos metros. Porém, neste instante, já somam oito policiais para apanhá-lo. A sequência deste momento emblemático no filme pode ser verificada pela Figura 59.



Figura 59 – Sequência de perseguição pelas ruas de *Handsworth* - frame do filme

Já capturado e imobilizado, o homem é cercado pelos policiais. Pelas imagens, não é possível compreender, em detalhes, as violências sofridas pelo negro. Nota-se que ele é prensado, contra um muro. A força policial age na tentativa de esmagar o homem – um dos policiais que o cerca, utiliza-se do seu escudo para fazer esta ação. O que consegue se perceber é o combate de cinco policiais contra o homem negro. A ato truculento da polícia pode ser examinada pela Figura 60. Esta sequência é tão simbólica que é reexibida nos instantes finais do filme, logo após a fala da então primeira ministra, Margareth Thatcher.



Figura 60 – Violência nas ruas de *Handsworth* - frame do filme

Um outro episódio de violência ocorre em desfavor de um jovem negro. Há muita gritaria e agitação. O jovem parece ser apanhado de uma casa ou comércio, ele é retirado à força. Uma mulher mais velha – aparentando ser sua mãe – tenta fazer a sua proteção, agarrando-o. Sem sucesso, a força policial prevalece e ele é levado. Numa última tentativa, busca revidar implorando por socorro: “Me solta!”.



Figura 61 – Violência nas ruas de *Handsworth* - frame do filme

Por fim, um terceiro episódio de violência é mostrado no filme, quase aos trinta e sete minutos da obra. A imagem em si, não revela o ato de agressão. O que temos é um relato da violência. Um jovem negro foi parado numa batida policial. O carro que dirigia, estava com a documentação atrasada. Então, uma equipe policial foi até a casa do motorista. Lá chegando, quem abre a porta é sua irmã que estava fazendo uma faxina pela casa e se assusta com a presença da polícia. Os policiais entram na casa e se dirigem ao piso inferior, onde está a sua mãe. Na tentativa de passagem, os policiais empurram a idosa que vai ao chão. Ao se levantar, a idosa se queixa de dores, dizendo que não se sentia bem, tinha dificuldade para respirar. Logo depois ela desmaia. Sua filha, tenta realizar algumas manobras, na tentativa de salvar sua mãe. Em vão, a idosa morre – decorrente da ação policial.

A sequência das imagens da Figura 62 traz um apanhado deste depoimento, por meio das legendas é possível compreender o desfecho trágico desta ação policial.

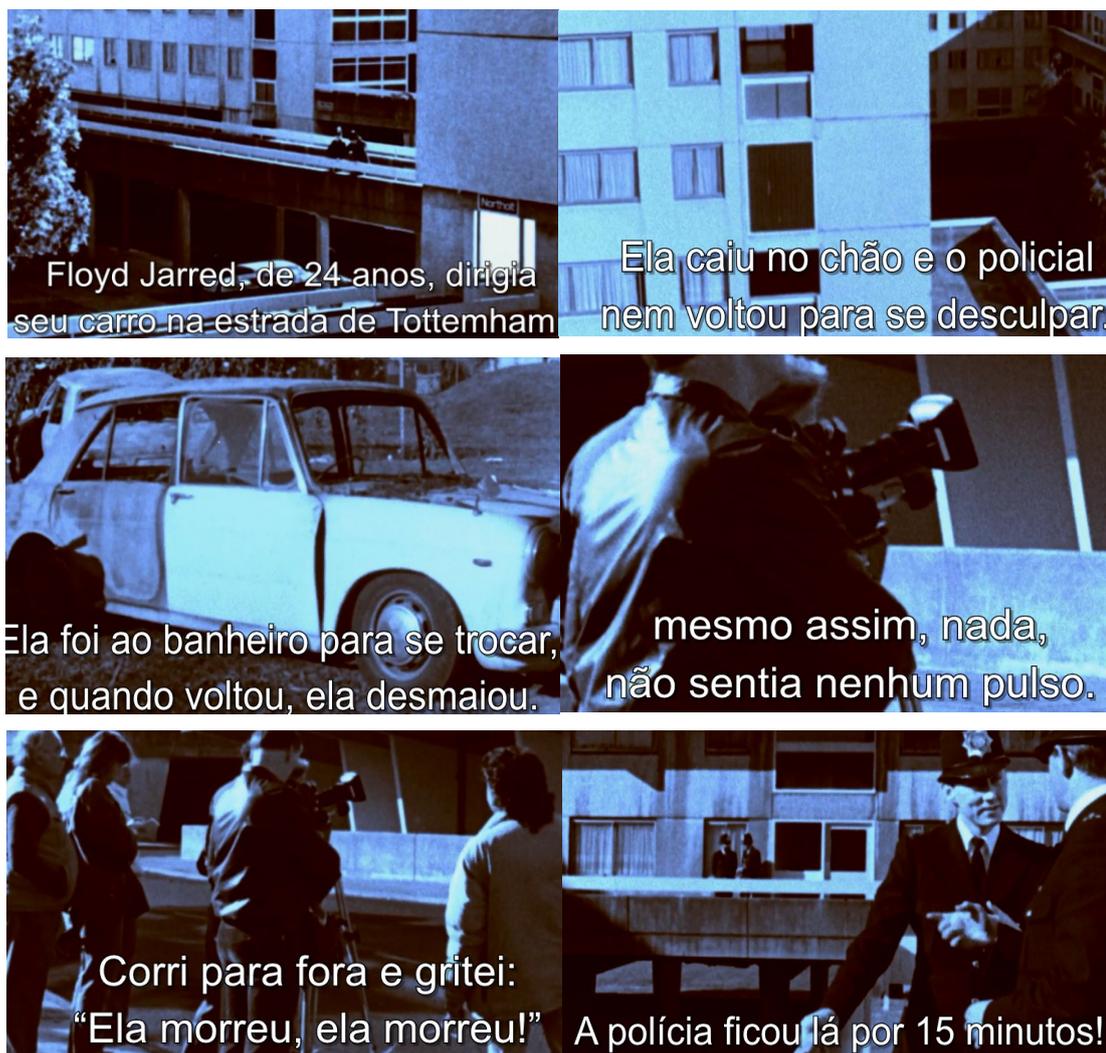


Figura 62 – Sequência de violência e morte - frame do filme

Esses três casos, ilustram a violência física sofrida pelos negros. Violência esta praticada – exclusivamente – por meio de ações policiais truculentas. A narrativa apresentada por Akomfrah revela, infelizmente, uma prática comum. Os exemplos, portanto, não são casos isolados. Pelo contrário, se apresentam como regra na ação policial. Como vimos, as manifestações – como resultado de um convívio nada amistoso de diferentes culturas – buscavam minimamente um tratamento igualitário. Buscavam respeito. Um basta contra o preconceito. No entanto, a resposta dada pela polícia foi a violência.

Esta não é a única forma de violência sofrida. No filme, podemos destacar, ao menos, mais dois exemplos visuais de tipos de violência cometidos pela polícia. Embora não exista uma violência física direta, temos exemplos de intimidação e ameaça. E também de uma visão estereotipada e preconceituosa sobre os negros.



Figura 63 – Intimidação policial - frame do filme

Nesta primeira imagem (Figura 63), vemos uma mulher negra sendo entrevistada. Enquanto ela dá o seu depoimento – falando abertamente sua opinião sobre as ações preconceituosas e hostis da polícia – um policial, em segundo plano, a observa. Nitidamente, temos um exemplo de uma prática de intimidação. O policial se mostra com a feição fechada, os braços cruzados indicando força e robustez. O olhar penetra diretamente a mulher, ameaçando-a, na tentativa de encerrar sua fala.



Figura 64 – Violência e intimidação - frame do filme

A sequência trazida pela imagem 64, mostram depoimentos de um grupo de jovens brancos. Nestes depoimentos, os jovens contam que os policiais justificam suas ações hostis e truculentas, contra os negros imigrantes, porque eles – os negros – são os responsáveis pelo consumo e/ou comercialização de “drogas pesadas”. Portanto, o alvará para cometer esse tipo de violência, intimidação e preconceito é o combate as drogas. No entanto, os jovens afirmam ser uma tremenda inverdade essa justificativa policial. Ainda segundo eles, o que ocorre é o contrário. Esse tipo de ilícito – de uso e comércio de drogas pesadas – ocorre em outro grupo racial. Tais drogas são encontradas em eventos e festas de pessoas brancas e não dos negros. Mais uma vez, temos nitidamente, ações de preconceito racial praticadas pela polícia.

Dando continuidade, o próximo grupo procura retratar um outro tipo de violência, mais velada, subliminar. Ela não é praticada ou dirigida a um indivíduo em especial, mas sim, a um grupo racial maior: os negros. Notadamente, quem a pratica agora – não é a polícia –, é a própria população branca, os nativos locais – conforme explicitou Margareth Thatcher – eles buscam *se defender* dos imigrantes.

4.2.2. *Violência do dia-a-dia*

O segundo grupo de violência identificada na obra se dá de um modo diferente do primeiro. O uso da expressão “violência do dia-a-dia”, foi adotado por compreender que, embora não seja aceitável e normal, há um espaço para tal prática rotineiramente. E mais, a violência passa a ideia de ser inofensiva, porque não há um contato físico direto – como na violência física. A agressão aqui se manifesta por outras vias. O lado psicológico e emocional, bem como a própria autoestima das vítimas, é afetado. Como falamos, a agressão não é direcionada a um indivíduo negro em particular, razão pelo qual, passa a ideia de que não há violência – ninguém é atingido ou quase ninguém se opõe ou se manifesta contrariamente – sendo assim, não há punição.

Esse tipo de violência expressa a mensagem de *boas-vindas* dos ingleses para os negros imigrantes, recém-chegados na Inglaterra. E de acordo com a ex-primeira ministra, Margareth Thatcher, esse tipo de reação é natural, é normal, é aceitável. Com essas condições, o preconceito racial impera e esta violência, ganha espaço.

Na obra, é possível identificar dois momentos que marcam essa prática. Ambas se manifestam por meio da pichação, isto é, de dizeres ofensivos e preconceituosos estampados num muro. Não é possível afirmar, mas há de se imaginar que, o responsável pelos escritos, trata-se de uma pessoa branca, um *nativo*. Isso por conta do próprio texto marcado no muro.

O texto traduzido, na Figura 65, diz: “Negros, voltem para casa”.



Figura 65 – “Negros voltem para casa” - frame do filme

Essa mensagem, permite, ao menos, duas compreensões. A primeira remete a questão espacial e segunda a questão de pertencimento.

Pela mensagem, o espaço que o negro imigrante adentra, não é dele. Aquele espaço é do nativo. É a sua região. É o seu país. E a mensagem pichada no muro deixa claro isso, uma vez que determina que o negro retorne a sua casa. A pergunta que fica é: Qual casa? Qual lar? Qual país? Quando falamos da questão do pertencimento, entende-se que o negro imigrante não tem um lugar. Ele não pertence a nenhum lugar. Ele é um intruso em seu país, um intruso em qualquer lugar...

A segunda imagem (Figura 66), mantém uma relação de proximidade com a primeira, no que diz a mensagem. Além disso, trata-se, igualmente, de uma pichação em um muro. Os dizeres, faz pensar que quem os produziu, é um morador *nativo*, tal qual da Figura 65. A mensagem também apresenta um contexto nada agradável, num tom preconceituoso e hostil. Enfim, uma mensagem de violência. A mensagem da pichação diz: “Mantenha a África negra... Mantenha a Grã-Bretanha branca”. O texto deixa claro a questão separatista. Não pode haver mistura, miscigenação, amálgama cultural – “não se misture conosco”. Além disso, a questão de cores (negra e branca) remete ao aspecto de limpeza, em um tom de purificação. Nesse sentido, o negro é colocado, na frase, como se fosse uma sujidade. Fique longe para – “manter a Grã-Bretanha branca”, isto é, *limpa*.



Figura 66 – “Mantenha a África negra, mantenha a Grã-Bretanha branca” - frame do filme

Como vimos, nos dois exemplos, a violência praticada se mostra de uma forma natural, espontânea. O negro ou a negra não são atingidos em sua individualidade, mas sim, de forma mais ampla, enquanto um grupo racial. Isto é, a mensagem hostil não é direcionada a um sujeito específico, mas sim, a todos sujeitos com as mesmas características e particularidades. Desta forma, talvez, a violência ocorra de forma mais livre e solta, de forma velada.

É preciso destacar ainda uma outra cena, ou melhor, uma sequência de imagens (Figura 67) que aparece em um diálogo entre uma equipe televisiva. O filme nos revela uma conversa de técnicos desta equipe. Possivelmente entre o diretor de TV e o cinegrafista. A conversa, inicialmente técnica, gira em torno do sinal televisivo, do ângulo de câmera que será usado, o tipo de lente, a iluminação etc.

De repente, um dos técnicos alerta de que as imagens estariam muito escuras, sinalizando a necessidade de mais luz ambiente e/ou artificial. Ou ainda, de que faça uma nova regulagem de abertura do diafragma da lente do equipamento. O outro responde, questionando se não era pela falta de brancos, isto é, de *pessoas brancas*. A cena do filme completa revela um público, predominantemente, negro ocupando aquele espaço.

O primeiro técnico é reticente, indicando que não era isso o problema – *pessoas negras*. E sim, da necessidade de maior entrada de luz na lente do equipamento. O segundo técnico insiste em seu argumento, trazendo inclusive uma segunda opinião – do Sr. Lenfenina. Ambos asseguravam que o *problema* de luz, de iluminação, deve-se, exclusivamente, da ocupação de *pessoas negras* naquele recinto.

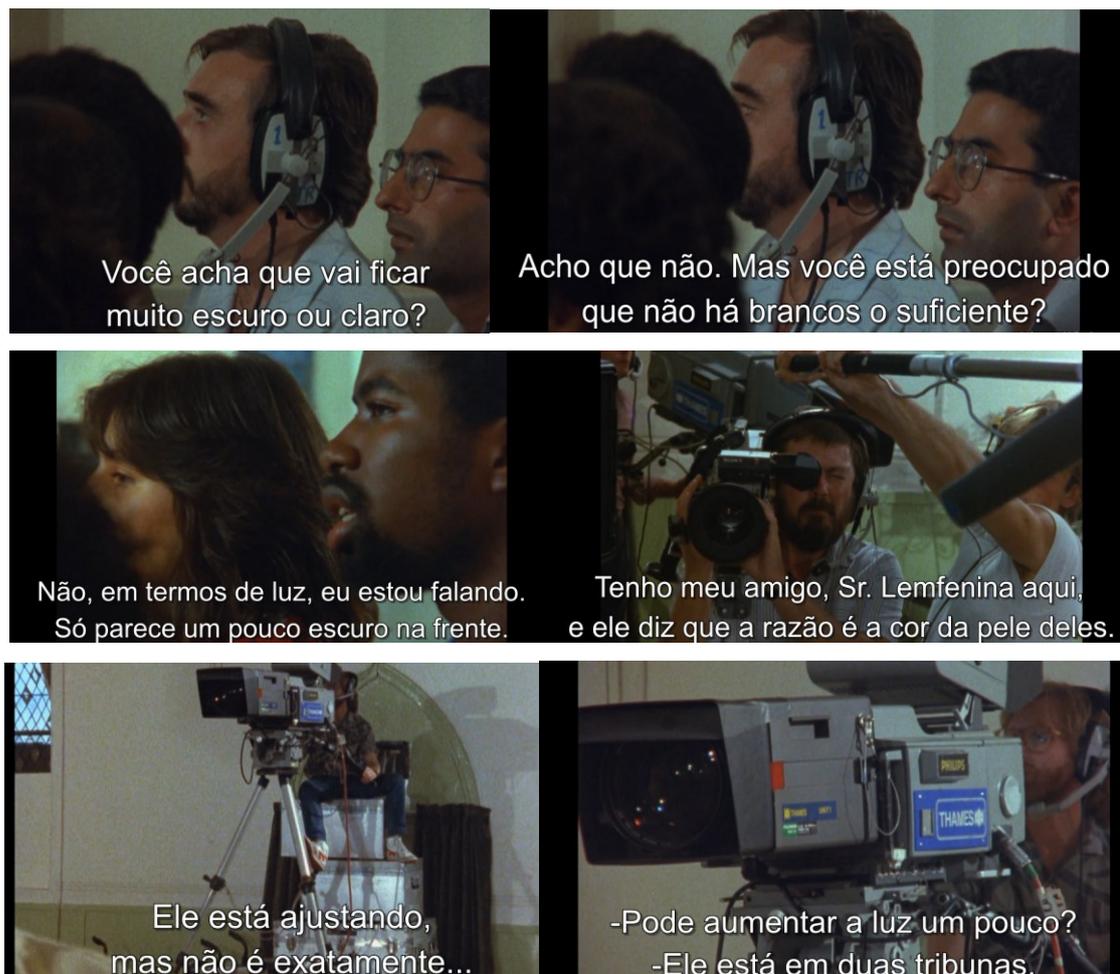


Figura 67 – Equipe de TV e racismo - frame do filme

Como vimos, a conversa do segundo técnico – num tom preconceituoso com a cor de pele das pessoas negras presentes naquele recinto – indica um ato de violência do dia-a-dia, destas corriqueiras. Há ainda um terceiro tipo de violência identificada na obra, falaremos dela a seguir.

4.2.3. *Violência documentada*

O terceiro tipo de violência presenciada e recortada para a análise filmica se dá por meio de alguns arquivos, especialmente, dos cinejornais em preto-e-branco. Bem verdade que, Akomfrah é conhecido pelo uso de material de arquivo em suas obras, dando a elas uma ressignificação. Neste caso, no filme “As Canções de *Handsworth*” (*Handsworth Songs*) não é diferente. A justaposição dos arquivos, somado ao aspecto da montagem, permite ao espectador compreender tal aplicabilidade do diretor. No entanto, para fins da análise, é importante

considerar o significado original destes arquivos noticiosos. É ali que reside a violência documentada.

Importante considerar que, a expressão *violência documentada* se dá por acreditar que o material noticioso – neste caso filmico, dos cinejornais – de algum modo, guarda um registro histórico, sendo, portanto, classificado como um documento. Não cabe aqui, neste momento, discutir aspectos de noticiabilidade ou ainda, de isenção ou imparcialidade da fonte para com o fato jornalístico. A consideração feita apenas é a existência de tais arquivos na obra fílmica, permitindo assim, a análise.

Já foi mencionado que a mídia tencionava sua cobertura jornalística numa perspectiva hegemônica. Isto é, priorizando os *nativos*. Razão pelo qual, com muita frequência é possível encontrar no filme, recortes ou fragmentos noticiosos reafirmando tal posição.

Desta forma, selecionamos quatro fragmentos noticiosos para a análise. Nestes recortes, as imagens hegemônicas da mídia, procuram promover duas ideias centrais. A primeira é a principal. Nela, a visão dada é do negro imigrante como um sujeito extremamente perigoso – atentando contra o estigma do negro, reforçando que são violentos e arruaceiros. A outra ideia central, de algum modo dialoga com a confiabilidade do poder policial de *Handsworth*, enaltecendo-os.

O primeiro recorte (Figura 68), trata-se de um arquivo sequencial. Isto é, permite uma continuidade para além da imagem, revelando também, um trecho textual desta notícia. Sobre a imagem em si, vemos em segundo plano, um veículo tomado pelo fogo. O primeiro plano, mostra um policial de costas, observando a destruição. O texto noticioso, se revela num tom extremamente preconceituoso. A tradução sugere algo como: “Que ninguém fale disto como um motim racial. Esta criminalidade assassina não tem a ver com ascendência, genes e pátria”.



Figura 68 – Recorte Cinejornal 1 - frame do filme

O texto acertou em cheio na questão racial, na tentativa de desviar o foco sobre isso. O jornal procura *informar* o seu público de que aqueles atos violentos (nota-se o veículo em chamas) não é legitimado. Isto é, não há razão para protestos. Ou ainda, de que tais protestos não se relacionam com a questão racial, preconceituosa ou violenta que os imigrantes sofrem. Em suma, passa a ideia de que o negro é um criminoso perigoso e arruaceiro – “criminalidade assassina”.

A segunda imagem (Figura 69), procura instaurar um clima de insegurança e medo aos moradores locais. Isto é, reforça, mais uma vez, a ideia do negro criminoso. A foto que ilustra a notícia revela destruição, objetos e veículos queimados, danificados. Em GC, a legenda informa: “podem dominar a cidade”. A insegurança reside na tentativa de desestabilizar a população, de gerar um caos. E por consequência, legitima a população a ser, não só contrária as manifestações, mas acima de tudo, agir com mais violência e hostilidade em quem promoveu tais protestos, isto é, os negros.



Figura 69 – Recorte Cinejornal 2 - frame do filme

A próxima imagem (Figura 70), também está alinhada com a mensagem geral de imputar a imagem do negro criminoso. A foto ilustra um manifestante negro, que segura algo com a mão direita – aparentemente uma garrafa. Em GC, a legenda revela: “Face de um homem bomba, tocha de ódio” – fazendo alusão a garrafa que segura.

Não é possível ler a manchete da notícia. No entanto, é revelado um pequeno texto, em um box noticioso. A tradução sugere algo como: “Cidades em crise ficam em alerta enquanto manifestantes atacam novamente”. O roteiro noticioso é o mesmo. Amedontrar a população sobre o perigo do negro marginal e violento.



Figura 70 – Recorte Cinejornal 3 - frame do filme

Por fim, a última imagem selecionada (Figura 71), faz alusão ao poderio policial. Sua força e organização no combate a crise instaurada pelos negros. A foto revela um grupo policial, devidamente aparamentado – com capacetes e escudos – passando a ideia de segurança. Isto é, a força policial está apta para defender a população branca do negro criminoso e arruaceiro. E nesta ação de defesa aos brancos *nativos*, tudo é válido, inclusive o uso de muita violência.



Figura 71 – Recorte Cinejornal 4 - frame do filme

Os três grupos – “violência física”, “violência do dia-a-dia”, “violência documentada” – explanam, grosso modo, as imagens destacadas para esta análise. Na sequência, o filme será investigado em sua plenitude sonora.

4.3. Aspectos Sonoros

O som e suas multiplicidades de combinações e misturas, estão presentes na obra. O próprio título – As Canções de *Handsworth* (*Handsworth Songs*) destaca a importância que o som tem no filme. Para a análise, será mantido o interesse investigativo nos quatro grupos sonoros, isto é: a) trilha sonora, b) efeito sonoro, c) narração ou locução (*in* ou *off*) e d) silêncio. Vale frisar que, uma breve conceituação de cada grupo foi realizada no capítulo anterior.

De antemão, é preciso considerar certa dificuldade investigativa na verificação e classificação, de acordo com cada grupo sonoro. O desafio, em especial, fica entre dois grupos: trilha sonora e efeito sonoro. Isso porque no filme, se percebe claramente uma ação proposital de mescla, de amálgama de sons. De modo que, a diferenciação de um grupo sonoro para outro, nem sempre é possível ser estabelecido. A maioria das cenas possui tal hibridização. No entanto, existem algumas cenas onde é possível compreender o uso clássico da trilha sonora e/ou do efeito sonoro.

Uma outra característica sonora, frequentemente usada no filme, se dá pelo uso do som ambiente. Nestas cenas, prioriza-se, especialmente dois tipos de eventos: a) quando há conversas, entrevistas ou depoimentos; b) quando mostra os bastidores das manifestações. Portanto, muitas cenas partilham desta singularidade, revelando ao espectador, a atmosfera dos eventos em *Handsworth*.



Figura 72 – Cena com som ambiente - frame do filme

Colocado estas rápidas menções, damos início a investigação da trilha sonora.

4.3.1. Trilha Sonora

Logo no início do filme já temos um exemplo da combinação de sons. A cena inicial do filme, mostra a movimentação de uma máquina, com roldanas e cabos. Presume-se que, o que ouvimos trata-se do som da máquina em movimento, isto é, o som ambiente. Após dois segundos deste som, escutamos vários sons misturados, sons sintetizados – ou seja, não orgânicos. Só depois, se percebe a entrada de um som. Desta vez, sons orgânicos de passarinhos.

O hibridismo sonoro parece mesclar esses sons sintetizados, de modo que não é possível compreender ou identificar qualquer ritmo musical – ao falarmos da trilha. A variação sonora, bem como sua intensidade, atua como um elemento chave. Isto é, chama a atenção da audiência para esta qualidade. O efeito, em si – além de atrair para o interesse sonoro – provoca um certo desconforto. É nítida tal intenção. O desconforto é no sentido de uma não identificação daquele som, remetendo a ideia de um ruído.

Nesta cena de perseguição (Figura 73) – que é simbólica do filme, por exemplo, temos uma junção de sons, como: instrumento de sopro, sons de piano, batidas metálicas – fazendo alusão a um sino, ruídos diversos não-orgânicos, com uso de sintetizadores. Não há uma harmonia, um ritmo, uma cadência sonora a ser seguida. Os sons se iniciam e terminam ao acaso.



Figura 73 – Amálgama sonoro - frame do filme

Na cena onde há o uso de imagens de arquivo dos cinejornais, aos sete minutos do filme, nota-se a presença de uma trilha sonora. No começo, há um ritmo marcado pela bateria, e o uso de um vocal em segundo plano. Segundos depois, notamos uma sobreposição de trilhas, desta vez, a trilha sonora é mais clássica. Nota-se a presença de instrumentos de sopro e no vocal, se escuta agora, um coral de vozes. Mesmo nesta situação, onde percebe-se uma trilha sonora mais usual, há grande predominância de outros sons. Inicialmente em segundo plano que se alternam, ganhando mais intensidade e volume, sem uma lógica para acontecer. Dito de outra forma, a

variação ou revezamento sonoro ocorre de acordo com a intencionalidade do montador e diretor.



Figura 74 – Trilha sonora e outros sons - frame do filme

No entanto, o momento em que se percebe uma trilha sonora realmente *limpa*, sem a presença de outros sons ou ruídos sintetizados ocorre na cena com as imagens de arquivo – fotos de casamentos – com duração de pouco mais de dois minutos. Nela percebemos realmente um arranjo musical e harmonia. Há cadência e ritmo. Temos piano e instrumentos de sopro, trata-se de uma trilha sonora instrumental.



Figura 75 – Trilha sonora instrumental - frame do filme

Em uma outra cena constituída por imagens de arquivo, temos uma entrevista com um imigrante recém-chegado a Londres. Quase como uma alegoria, o som ambiente da entrevista

logo se transforma em cantoria. A letra da música, revela o seu estado de animação com a chegada. E mais, o desejo de ser acolhido como se estivesse verdadeiramente em sua terra.

*“Londres, esse é o meu lugar...
Londres, essa cidade é adorável...
Você pode ir para França ou América, Índia, Ásia ou Austrália, mas precisa voltar à cidade de Londres
Creia, estou falando de mente aberta
Sou feliz de conhecer o meu país natal
Tenho viajado a outros países nesses anos
Mas este é o lugar que quero conhecer, querida
Londres, esse é o meu lugar...”*



Figura 76 – Trilha sonora cantada - frame do filme

Uma outra trilha sonora se percebe aos vinte e um minutos do filme. A cena mostra algumas crianças. Quando a criança negra, em primeiro plano abre o sorriso, a trilha sonora ganha força – antes, se tinha o mesmo amálgama sonoro já citado.



Figura 77 – Trilha sonora crianças - frame do filme

Por fim, uma última cena merece destaque. Nela, vemos várias mulheres trabalhando no que parece ser uma tecelagem. Predominantemente, vemos mulheres negras operando as máquinas. Na parte sonora, temos uma trilha formada, essencialmente, por vocais. A voz feminina é a primeira voz, com uma sonoridade firme e suave, ao mesmo tempo. No refrão, temos a incidência da segunda voz, masculina, que apenas acompanha a primeira.



Figura 78 – Trilha sonora vocais - frame do filme

Na sequência, daremos início a investigação dos efeitos sonoros presentes no filme.

4.3.2. *Efeito Sonoro*

Como já mencionado, a forte combinação de elementos sonoros – em especial de trilhas e efeitos – marcam a estética sonora fílmica. Um primeiro efeito sonoro, ocorre logo após a imagem – em contraluz – de pássaros repousando sobre uma árvore. Quando esta imagem sai, os sons dos pássaros permanecem por mais seis segundos. Indicando, portanto, o uso do efeito

sonoro. Um segundo efeito sonoro, se percebe logo na sequência. O som de pássaros dá lugar ao som das sirenes policiais – remetendo as manifestações de *Handsworth*. A imagem mostrada é constituída por imagens distorcidas e tremores, revelando-se, apenas cores, como vemos na Figura 79 (dir.).



Figura 79 – Efeito sonoro de pássaros e sirenes - frame do filme

Importante frisar que o efeito sonoro dos pássaros é usado mais de vez no filme. E esse som parece ter uma função muito especial. Ele remete a tranquilidade, calma. No entanto, logo após o seu uso, nos deparamos com imagens e sons da manifestação. Isto é, temos um conjunto de imagens e sons opostos a tranquilidade remetida pelos pássaros.

Um outro efeito sonoro que merece destaque ocorre aos trinta e dois minutos do filme. A cena, parece usar uma perspectiva de câmera subjetiva e mostra alguns negros imigrantes percorrendo a cidade de Londres. Há muito barulho, ruído e caos. Muita confusão nas imagens – arbitrariamente por meio de cortes secos, abruptos e rápidos. São diversos efeitos sonoros: sons de apitos, do trem nos trilhos, de pessoas conversando, de buzinas de automóveis, do trânsito, de pessoas anunciando taxi, etc.



Figura 80 – Efeito sonoro caos cidade - frame do filme

Um ruído de campainha, se faz presente na cena em que mostra o depoimento de um senhor. Isso ocorre aos quarenta e um minutos do filme. Enquanto ele discorre sobre os acontecimentos, escutamos o efeito sonoro incessantemente em segundo plano.



Figura 81 – Efeito sonoro campainha - frame do filme

Por fim, aos quarenta e seis minutos, temos uma tela preta. Nada é mostrado, apenas a cor. Temos apenas um som de ventania que dura pouco mais de quatro segundos. Os demais ruídos (efeitos sonoros) encontrados na obra, se encaixam no amálgama sonoro, já explicitado anteriormente. Passamos agora para a análise de uma nova categoria: as locuções (*in* ou *off*).

4.3.3. Locução (*in* ou *off*)

Ainda no início da obra, no primeiro minuto, nos deparamos com uma primeira imagem do palhaço. Aqui temos a primeira incidência de um tipo de locução. Trata-se de uma voz masculina e nela, se percebe um efeito de reverberação. A voz em *off*, diz: “Possivelmente assassinado, possivelmente assassinado”. A Figura 82 (esq.), com auxílio da legenda ilustra esse momento. A frase em reverberação é repetida sete vezes, até, finalmente, ser dissipada por outros sons. Em sua saída se percebe o uso de *fade out*. Mais adiante, nos deparamos com um outro ângulo do mesmo palhaço. A frase em reverberação também se altera. Identificamos agora “Eles vão rir de você”, na Figura 82 (dir.). A frase é repetida por quatro vezes, sumindo igualmente após um *fade*. É preciso considerar que há mais aparições deste mesmo palhaço ao longo do filme. A fórmula é sempre a mesma. Altera-se o ângulo da filmagem e a frase repetida. Se mantém, idênticas, a locução masculina em *off* e a voz reverberada que se dissipa em *fade*.



Figura 82 – Locução com reverberação - frame do filme

Mais adiante, aos três minutos do filme, temos a primeira incidência de uma narração. Desta vez temos uma voz feminina, com sotaque inglês característico. A narradora, em voz *over*, informa ao espectador sobre a presença do Ministro do Interior pelas ruas de *Handsworth* – fazendo um grande esforço de se *solidarizar* com os manifestantes e ouvindo seus moradores. Ainda da narradora, obtemos uma informação privilegiada. O Ministro havia se queixado com alguns jornalistas, dizendo que estas manifestações *não tinham razão de existir*. Importante ressaltar que, a mesma narradora retorna ao filme em outros dois momentos.



Figura 83 – Narradora em voz *over* - frame do filme

É possível também identificar uma nova narração. Desta vez temos um narrador. A voz masculina não traz o mesmo sotaque londrino da narradora. A cena mostra um imigrante negro – Louis Thomas – saindo para trabalhar. A voz *over* informa que ele está se especializando – aprendendo a dirigir ônibus. Como ele – o narrador informa – “há perto de um milhão de pessoas na Grã-Bretanha. Os nativos brancos estão distintivamente infelizes com isso”. Dá mesma forma, como ocorreu com a narração feminina, é possível identificar a sua passagem no filme outras vezes. Na verdade, há uma sobreposição desta narração, quando se compara com a narração feminina. Na imensa maioria das vezes, ao longo das cenas do filme, escutamos este narrador.



Figura 84 – Narrador em voz *over* - frame do filme

Ao final do filme, por volta de cinquenta e um minutos, identificamos uma outra narração. Também masculina. O som ambiente reforça o ruído dos trens, passando pelos trilhos. Na cena, o narrador descreve a área em volta da linha férrea, “são epitáfios deixados pela revolução industrial”. Os planos mostram as ruas estreitas, os prédios, as moradias... O narrador descreve como era a rotina destas pessoas. Há um certo saudosismo na cena, ancorado pela voz do narrador. Abruptamente, a voz se altera e ganha uma forte entonação. Ele anuncia: “Mas hoje, as vísceras insulares das comunidades estão apodrecendo. A reestruturação das favelas, consternam as gerações, e para somar a isso, ao sentimento de insegurança, chegou um exército de completos estranhos: os imigrantes”. É provável que, a cena que vemos, por tratar-se de uma imagem de arquivo, seja na verdade um trecho ou recorte extraído de uma outra produção, talvez um filme. Daí o entendimento desta outra locução, que se difere das outras. Sobre o conteúdo da fala, nitidamente, compreendemos o tom de preconceito racial “exército de completos estranhos” ao se referir aos trabalhadores negros.



Figura 85 – Narrador imagem arquivo - frame do filme

4.3.4. Silêncio

Da mesma forma, como na obra anterior, neste filme também não foi possível encontrar elementos de silêncio por completo. Temos sim, algumas cenas onde há uma baixa intensidade sonora – prevalecendo por exemplo, um único ruído. Mas não há a completa supressão do som, isto é, o silêncio.

CAPÍTULO 5 – *SEVEN SONGS FOR MALCOLM X* (SETE CANÇÕES PARA MALCOLM X)

“Esse governo falhou com o Negro. Esta chamada democracia falhou com o Negro”

MALCOLM X

O quinto e último capítulo da tese, tem como objetivo finalizar o corpus de análise trazido na pesquisa. Com esta proposta, o filme “Sete Canções para Malcolm X (*Seven Songs for Malcolm X*)” será investigado a partir de agora. Com pouco mais de 50 minutos de duração, esta média metragem, dirigido por John Akomfrah, apresenta características peculiares. Talvez a principal, deve-se ao fato de que a narrativa funciona como uma homenagem ao líder dos direitos civis afro-americano Malcolm X, isto é, o filme se baseia em recortes da vida deste personagem (e com isso, perpassa por fatos simbólicos e históricos de seu legado) até a sua morte em 21 de fevereiro de 1965, aos 39 anos.

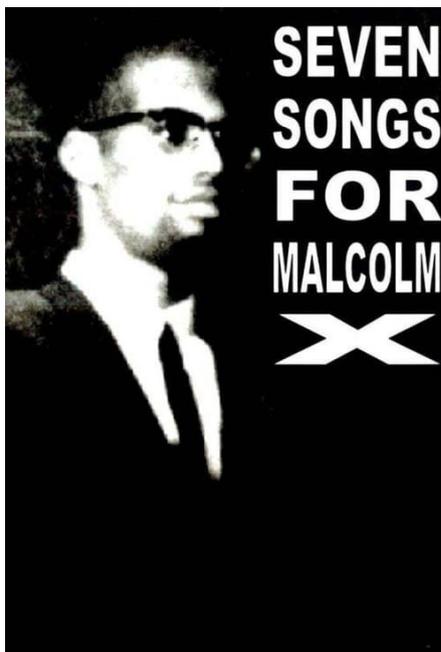


Figura 86 – Sete Canções para Malcolm X (*Seven Songs for Malcolm X*) - frame do filme

De antemão, o fator morte, isto é, o assassinato de Malcolm X, de alguma maneira se traduz como o aspecto mais importante da narrativa. O fato de ter se tornado um mártir político, na luta racial dos afro-americanos, influencia, inclusive a própria estética do filme. Há um ar fúnebre – expressada não só no contexto informativo e/ou de depoimentos – como em elementos alegóricos, na luz, na sombra, na vestimenta dos personagens. A morte, simbolicamente, faz oposição a vida. E o que Malcolm X buscava era justamente uma vida decente – com qualidade, sem preconceito ou discriminação – para seus irmãos de pele. A morte de Malcolm X, funciona no filme como um repúdio.

Sem Malcolm X não há filme. Desta forma, antes de adentrar nas especificidades da narrativa fílmica, se faz necessário, apresentar, ainda que brevemente, quem foi Malcolm X. Ou ainda, quem foi Malcolm Little, Malik el-Shabazz ou Detroit Red⁷⁸. A razão se justifica, pela compreensão do personagem central da obra. Importante salientar que o filme, perpassa por boa parte da vida adulta de Malcolm, no entanto, fatos emblemáticos, ainda de sua infância, também são contemplados na obra. Grosso modo, esta apresentação de Malcolm se faz fundamental para a uma melhor compreensão fílmica e, posteriormente, para a análise proposta.

⁷⁸ Alguns dos nomes usados por Malcolm X

5.1. Malcolm X

Antes de ser um ativista norte-americano – um dos mais polêmicos e populares líderes do movimento pelos direitos civis dos negros nos Estados Unidos da América – é preciso conhecer a sua trajetória até este momento. Ainda na infância, Malcolm já enfrentaria diversos problemas, tendo que lidar com perdas e dores. Nasceu com registro de Malcolm Little em 19 de maio de 1925.



Figura 87 –Malcolm X

Cresceu num núcleo familiar que emanava meios e modos de promover melhorias para a comunidade afro-americana – numa época de um racismo extremamente galopante nos Estados Unidos. Seus pais, Earl Little (pouca instrução formal, trabalhou como carpinteiro até, finalmente ser um reverendo batista) e Louise Little (havia recebido excelente instrução anglicana, fluente em francês) eram membros da *Universal Negro Improvement Association and African Communities League* (UNIA⁷⁹) e como tal, recebiam ameaças constantemente, inclusive por membros da Ku Klux Klan⁸⁰ (KKK). Marable (2013, p. 27) narra um destes episódios:

No inverno de 1925, homens da Klan foram à casa dos Little no meio da noite. Louise, grávida, saiu corajosamente até a varanda para enfrenta-los. Eles exigiram que Earl saísse imediatamente – as responsabilidades de Earl na UNIA exigiam que às vezes viajasse centenas de quilômetros – Louise disse-lhes que estava sozinha com três filhos pequenos e que o marido viajara para pregar em Milwaukee. Frustrados os justiceiros da Klan avisaram a Louise que ela e toda a

⁷⁹ Fundada pelo ativista jamaicano Marcus Garvey – personagem de muito interesse de Malcolm X. O garveyismo criou um ambiente social positivo para fortalecer famílias negras e famílias que enfrentavam preconceito racial na vida diária. Como em qualquer movimento social abrangente, membros entusiásticos geralmente encontravam dentro do grupo o melhor clima de companheirismo”. (MARABLE, 2013, p.23)

⁸⁰ “Criado no rescaldo da Guerra Civil, a primeira Klan tinha sido uma organização de justiceiros brancos crentes na superioridade de sua raça, que utilizava a violência e o terror, principalmente contra afro-americanos recém-libertos. A segunda Klan, surgida na onda da xenofobia que tomou conta de milhões de americanos brancos depois da Primeira Guerra Mundial, ampliou seus alvos, incluindo judeus, católicos, asiáticos e “estrangeiros” não europeus”.. (MARABLE, 2013, p. 25).

família deviam deixar a cidade, e que os “problemas provocados” por Earl na comunidade negra de Omaha não seriam tolerados.

Para atender as demandas da UNIA, a família se mudava constantemente. O objetivo de seu pai era encontrar um lugar ou estilo de vida que propiciasse a eles maior liberdade, onde a cor de pele não fosse um problema. Numa destas mudanças, compraram uma casa de fazenda em Lansing, Michigan. No entanto, havia uma cláusula que não havia sido observada pelos Little. Tratava-se de uma cláusula de exclusão racial. Em poucos meses, os vizinhos brancos exigiam a saída da família. Na manhã do dia 08 de novembro a casa dos Little estava completamente em chamas. Aston Bateman⁸¹, discorre sobre esse período, “Malcolm tinha 4 anos quando a casa da sua família foi incendiada. A família escapou por pouco antes da casa desabar. Mais tarde, Malcolm sentiria que policiais e bombeiros observaram o fato com total indiferença” (2021, p. 04). Os reveses eram comuns e frequentes, e Earl era inclinado a violência física com a mulher e os filhos. Malcolm quase sempre se livrava dos castigos – para ele, sua pele mais clara, de alguma maneira colaborava para escapar.

Aos 6 anos, recebeu a notícia da morte de seu pai. Oficialmente, a morte foi consequência de um acidente violento de bonde. A possibilidade de Earl ter sido vítima de violência racista jamais foi levada em consideração. Muitos atribuíram o envolvimento do grupo Legião Negra no acidente. Mas isso nunca foi provado, ao menos, oficialmente. Sobre esse episódio, Marable (2013, p. 14) descreve que:

Os meninos ficaram profundamente abalados com os rumores que circulavam sobre a violenta morte do pai. Philbert, então com 8 anos, ouviu dizer que “alguém tinha atingido meu pai com um carro pelas costas, jogando-o debaixo do bonde”. Uma reconstrução pericial da morte de Earl Little sugere que a história ouvida por Philbert talvez seja verdadeira. Antes de sair de casa na noite da sua morte, Earl disse à mulher que ia à parte Norte de Lansing. No entanto, de acordo com os jornais locais, seu corpo foi encontrado na intersecção da rua Detroit com a avenida Michigan, um quarteirão a Leste da linha que delimita a cidade. Poucos negros moravam nessa área. A estranha localização do corpo sugere a possibilidade de que Earl tenha sido atingido por um carro, ou quem sabe atacado a cacetadas num lugar, e levado para debaixo do bonde em outro, a fim de criar a impressão de que houve um terrível acidente. O provável assassinato de Earl pode ter tido o mesmo objetivo dos linchamentos praticados no Sul – o de aterrorizar os negros e suprimir atos de resistência.

⁸¹ Autor da obra “Malcolm X: a vida, história e legado de um dos maiores ativistas negros de todos os tempos”. Editora Book Brothers, 2021. Versão Kindle.

Esta série de eventos tristes e recentes fizeram com que Malcolm se envolvesse em brigas e desentendimentos, com frequência, na escola. Além disso, a situação financeira da família ficou muito delicada, Malcolm e seus irmãos sofriam com a desnutrição. Os assistentes sociais do Estado intervieram e começaram a distribuir os filhos, entre vizinhos e lares adotivos. Aos 12 anos, Malcolm passa a morar com os vizinhos Thornton e Mabel Gohanna – um casal de idosos – que propiciou uma vida mais estável. Diante de tanta adversidade e com a separação dos filhos, sua mãe passa a enfrentar crises psicológicas graves, sendo internada no hospital psiquiátrico de Kalamazoo, em 31 de janeiro de 1939, ficando lá pelos próximos 24 anos.

Com dificuldades para fazer amigos e seguir a vida escolar, Malcolm foi expulso da escola e enviado para uma casa de detenção em Mason, em Michigan. As ofensas sobre a sua raça faziam com que Malcolm ficasse mais irritado com a condescendência demonstrada pelos brancos. Em 1940, já com 15 anos, ele viaja para encontrar sua meia-irmã Ella Little, em Roxbury, Boston. Ele se encanta com a cidade e com a comunidade negra ali presente. “Pela primeira vez na vida, Malcolm viu casais de negros e brancos andarem juntos, tranquilos, sem aparentar medo” (MARABLE, 2013, p. 43). Sua irmã consegue sua custódia e Malcolm é transferido para Massachusetts. Lá aprende a ganhar dinheiro rapidamente como engraxate, e se envolve com bebida, o fumo da maconha e o jogo. Além de um tratamento para alisar os cabelos – experiência está, que no futuro, Malcolm havia condenado “Esse foi o meu primeiro grande passo em direção à autodegradação: quando suportei toda aquela dor, literalmente queimando minha carne para que parecesse um cabelo de homem branco” (BATEMAN, 2021, p.09).

Um ano depois, o encanto por Roxbury passa, e ele vai para Harlem, em Nova York. Com 17 anos trabalhou como garçom no Small’s Paradise, um bar de Harlem. No bar, faz amizade com um cafetão chamado Sammy, e passa a ser chamado de “Detroit Red”, por causa do seu cabelo vermelho. Após ser demitido do bar – por oferecer drogas a clientes – Sammy lhe dá dicas para conseguir um novo emprego: e passa a ser traficante de drogas em tempo integral. A nova ocupação lhe rende uma boa grana em pouco tempo. O uso constante de drogas faz sua saúde ficar debilitada. Mais adiante, ele organiza uma quadrilha de roubo profissional. Em fevereiro de 1946, aos 20 anos, Malcolm foi preso, sendo direcionado para *Charlestown State Prison*. Na prisão a identidade se perde, e ele é conhecido apenas com um número. Em 08 de março de 1946, um psiquiatra do estado de Massachusetts entrevistou o preso número 22843. “Nunca ouvimos o nosso nome, só o nosso número”, recordaria ele, anos depois. “Em

todas as roupas as peças trazem um número gravado. Acaba gravando no nosso cérebro” (MARABLE, 2013, p. 81).

As condições físicas enfrentadas por Malcolm na prisão eram deprimentes. Pouco espaço na cela, instalações sanitárias decadentes – os presos faziam suas necessidades em baldes que eram esvaziados uma vez ao dia – não havia refeitório comum, as refeições eram feitas na própria cela. Como resultado, o processo de adaptação e/ou aceitação foi penoso. Malcolm reagia de maneira violenta, agressiva, com xingamentos frequentes dirigidos a todos. O número, pelo qual era reconhecido na prisão, rapidamente se perde dando lugar a um apelido: satã.

Tamanha agressividade e descontentamento foi sendo remediado graças a insistência de um interno – John Elton Bembry (“Bimbi”) – ao sugerir que fizesse melhor proveito de seu tempo na prisão. Recomendou que Malcolm frequentasse a biblioteca, se dedicando a leitura. Com isso, o tempo pareceria mais rápido e, em troca, Malcolm ganharia novos saberes. “Os pensamentos de Malcolm ganharam vida sob a tutela de Bembry. Ali, finalmente, estava um homem mais velho, com curiosidade intelectual e senso de disciplina para partilhar com um seguidor mais jovem”. (MARABLE, 2013, p. 84).

O tempo passa e Malcolm, já transferido, passa a receber correspondências de seus dois irmãos. O conteúdo da carta revelava que eles haviam se convertido a uma versão americana da religião muçulmana. A carta tinha por objetivo fazer com que Malcolm também fizesse o mesmo – daí a necessidade de parar, imediatamente, de comer carne de porco e fumar. Já em 1948, nova transferência. Desta vez para a Colônia Penal de Norfolk. As condições eram melhores, mais espaço, inclusive na biblioteca. Lá, seu irmão, Reginald o visita, e o assunto gira em torno do Islã. Então, Reginald indaga Malcolm:

“Se um homem soubesse tudo o que se pode saber, quem seria esse?” Perguntou Reginald. “Uma espécie de Deus”, respondeu Malcolm. Reginald explicou que este homem existia – “seu verdadeiro nome é Alá” – e se revelara anos antes a um afro-americano chamado Elijah – “um negro, exatamente como nós”. Alá identificara todos os brancos, sem exceção, como demônios. De início, Malcolm achou extremamente difícil de aceitar. Nem mesmo o garveyismo o preparara para uma mensagem tão extrema contra os brancos. Mas depois, ao relembrar cuidadosamente cada relação significativa que tinha tido com pessoas brancas, concluiu que todo branco que conhecera na vida alimentava profunda animosidade contra os negros. A semente estava lançada (MARABLE, 2013, p. 88)

Aquela seria a primeira vez que Malcolm ouvia falar de Elijah Muhammad – líder supremo da Nação do Islã. Anos mais tarde, aquele homem se tornaria o seu grande líder e guia de vida. Durante algumas trocas de cartas, Elijah apresenta a visão de Wallace Fard, considerado por ele, o próprio Deus e que, mais adiante, Malcolm concordaria. “O maior e mais poderoso Deus que apareceu na terra foi o mestre W. D. Fard” (ibidem, p.100). De posse de todo esse conhecimento, Malcolm já estava convencido de qual caminho seguir. Ele foi o último irmão a se converter ao Islã – mais especificamente, a Nação do Islã (NOI), no entanto, o mais empenhado em seguir suas doutrinas e ensinamentos.

A doutrina seguida por Malcolm pregava uma total separação aos brancos. Visão que Malcolm compartilhava com bastante veemência, afinal, para ele, os brancos eram compreendidos com os verdadeiros “demônios” na terra. Malcolm defendia essa ideia, amparado nas leituras que fizera na prisão – sobre o imperialismo praticado pelas raças brancas. Finalmente, em 1952, o Conselho de Liberdade Condicional do Estado de Massachusetts concedeu sua liberdade condicional.

No mês de agosto deste mesmo ano, Malcolm tivera a oportunidade de conhecer Elijah. Na oportunidade, o líder da Nação do Islã teceu elogios a Malcolm sobre a sua fidelidade e dedicação aquela recente religião. Malcolm Little, passará a ser chamado agora de Malcolm X. No ano seguinte, passa a ser o ministro assistente no templo. Seu ódio e ira sobre os homens brancos só aumenta. Seus discursos ficam mais inflamados, incitando com veemência a raiva diante dos brancos.

Com o passar dos anos, o seu engajamento e dedicação à Nação do Islã era total. O objetivo era reunir mais pessoas, mais fiéis. No entanto, a tarefa não era fácil. Afinal, para ser convertidos, era necessário abdicar de muitas coisas. A Nação do Islã exigia de seus seguidores regras duras, conforme destaca Bateman (2021):

Esses líderes religiosos exigiam uma vida limpa e moral de seu povo, o que eliminava comportamentos como sexo ilícito, abuso de substâncias, mentira, roubo, jogo e transgressão da lei. Bem como, entretenimentos como dançar, namorar, assistir filmes, praticar esportes ou até tirar férias também eram proibidos. Além de realizar uma série de rituais diários e comparecer aos serviços religiosos no templo, esperava-se que os membros da Nação do Islã observassem rígidas leis dietéticas. Até a quantidade de sono desfrutada a cada noite deveria ser regulamentada de acordo com a lei religiosa (p.24).

Mesmo com a proibição muçulmana de namorar – e de profundas desconfianças por parte de Malcolm em relação as mulheres – em 1958, depois da liberação de Elijah, Malcolm se casa com a Betty. Morando em Queens, a família é conhecida com a família X. No mesmo ano, nasce a primeira filha do casal, chamada Attallah, “em homenagem a Átila, o Hun, o bárbaro de pele escura que conquistou brutalmente os ramos de pela branca nos tempos antigos” (BATEMAN, 2021, p. 26). Em dezembro de 1960, nasce a segunda filha, de nome Qubilah – em homenagem a Kubai Khan. Mais duas filhas e depois irmãs gêmeas formam a família X, totalizando 6 meninas.

Dá mesma forma que a família de Malcolm se amplia, o mesmo acontecia com a Nação do Islã. Como exemplo, em 1961 é construído um grande Centro Islâmico em Chicago que custou mais de 20 milhões de dólares. A Nação também dispunha de meios de comunicação próprios – como jornal e emissoras de rádio – além de escolas primárias. Malcolm tinha um papel pessoal neste crescimento e ganhava mais autonomia, quando Elijah Muhammad, com problemas de saúde, confia a Malcolm responsabilidades na gestão da Nação do Islã. Seus discursos, carregados de grande empatia e comoção, mobilizava os fiéis. Um discurso em especial, proferido em maio de 1962, tinha como objetivo pregar contra o preconceito sofrido pelos povos afro-americanos, buscando sua aceitação. No discurso, Malcolm dizia:

“Quem te ensinou a odiar a textura do seu cabelo? ” Ele trovejou. “Quem te ensinou a odiar a cor da pele? Quem te ensinou a odiar o formato do seu nariz e o formato dos seus lábios? Quem te ensinou a se odiar do topo da cabeça às solas dos pés? Quem te ensinou a odiar sua própria espécie? ” (BATEMAN, 2021, p. 29).

Discursos como estes de Malcolm, somados a outras práticas da Nação do Islã estavam ajudando muitos afro-americanos – na sua maioria, com as vidas destroçadas por vícios. Em outras palavras, a rígida conduta e os programas de reforma social, ajudavam os afro-americanos a escaparem de estilos de vida imorais – para a religião Nação do Islã. O fato de serem constantemente encorajados, instruídos e tendo exemplo de pessoas que saíram de uma condição próxima das deles – de violência, drogas e vícios – faziam aflorar mudanças nas vidas destas pessoas. Mas há um detalhe. A rigidez na conduta dos fiéis não se aplicava ao seu líder, Elijah Muhammad. Malcolm tentava desacreditar, mas havia muitas evidências de práticas de imoralidade sexual. Em abril de 1963, Elijah, calmamente, admite todas as práticas a Malcolm. O descontentamento dele era evidente: “Eu tinha fé na Nação”.

Esse episódio talvez tenha sido o primeiro descontentamento com Elijah. Mas não o único. Logo após o assassinato de Kennedy, na tarde do dia 22 de novembro de 1963, Elijah aconselha a Malcolm a não criticar o presidente assassinado. Elijah sabia que:

O presidente desfrutava de considerável popularidade de entre os americanos negros e tomou providências para impedir que a NOI fosse tomada pela tempestade de raiva e descrença que abalava o país. Divulgou uma breve declaração para manifestar o seu pesar “com a perda do nosso presidente e ordenou que sua coluna em o *Muhammad Speaks* fosse publicada na primeira página, ao lado de uma foto de Kennedy. Instruiu todos os ministros da NOI a nada dizerem em público, tendo o cuidado de pedir a um dos filhos que ligasse para Malcolm a fim de lhe ditar, pelo telefone, o que queria que seu ministro nacional dissesse, caso lhe pedissem alguma declaração sobre o assassinato (MARABLE, 2013, p. 299).

No entanto, de nada adiantou. Em seu discurso, intitulado “O julgamento da América branca por Deus” para pouco mais de 700 pessoas, Malcolm até consegue se manter distante do fato, isto é, do assassinato de Kennedy. Porém, após sua fala e abertura para perguntas, lhe é perguntado sobre a morte do presidente. Ele, então, não perdoa e logo dispara:

O que a imprensa queria dos muçulmanos, afirmou, era uma declaração do tipo “Hurra, hurra! Ainda bem que aconteceu!” Ouvintes riram e aplaudiram, e o estímulo da plateia empurrou Malcolm justamente na direção que Elijah Muhammad não queria. Agora ele estava agitado, finalmente sem mordada, e as críticas começaram a fluir. Recentemente, Kennedy tinha “cruzado os braços” quando o presidente do Vietnã do Sul, Ngo Dinh Diem, e seu irmão, Ngo Dinh Nhu foram assassinados. O assassinato em Dallas, disse Malcolm, era um caso de “galinhas voltando para o galinheiro”. Os Estados Unidos tinham fomentado a violência, e não era de surpreender que o presidente tivesse sido uma vítima disso. Se estivesse satisfeito com aquilo, Malcolm talvez escapasse ileso, ou pelo menos provocaria menos problemas do que provocou. Tais comentários, apesar de sem dúvida ofensivos, poderiam, pelo menos, ser compreendidos no contexto dos discursos anteriores e das opiniões da Nação do Islã como geralmente entendidas. Mas acrescentou, com floreio retórico: “Sendo, como fui, um antigo menino da fazenda, quando as galinhas voltavam para o galinheiro, eu não ficava triste, sempre me deixaram feliz”. Houve mais risadas e aplausos na plateia, mas essa frase extra condenou-o por mostrar-se feliz com a morte do presidente (MARABLE, 2013, p. 303-304).

Sua afirmação sobre a morte do presidente não agrada a Elijah. Como consequência, Malcolm descobre, como punição, uma suspensão de noventa dias em suas atividades – como ministro da mesquita nº 7 – junto à Nação do Islã. Já se tinha por parte de Muhammad a intenção de afastá-lo em definitivo de suas atividades. Seus inimigos internos, da Nação do Islã estavam felizes.

Quase sem recursos financeiros, Malcolm temia pelo futuro de sua família. Constantemente, via cartas, solicitava a Elijah sua reintegração como ministro da mesquita nº 7. Meses se passam, Malcolm se vê ainda fora da Nação do Islã. Rumores dão conta do envolvimento político e religioso de Malcolm com um pugilista negro, até então desconhecido. Seu nome era Cassius Clay. Ele disputaria uma luta de boxe, em 25 de fevereiro de 1964, contra Sonny Liston, valendo o título mundial dos pesos pesados – Clay não era o favorito. Malcolm acompanhou de perto a luta de seu amigo, sentando-se na primeira fileira, na cadeira nº 7. Com a vitória de Cassius Clay, Malcolm e ele, tornam-se duas celebridades negras. Elijah preocupado e temendo a força política deste encontro – que poderia dividir e enfraquecer a Nação do Islã – rapidamente convence Cassius Clay a ficar com a Nação do Islã, sugerindo, inclusive, um nome de peso, mais adequado a religião muçulmana. Cassius Clay passa a se chamar Muhammad Ali.

O rompimento oficial de Malcolm X com a Nação do Islã aconteceria pouco depois deste episódio. Em 05 de março, recebe uma carta de Elijah informando o seu desligamento, em definitivo. Malcolm, tenta evitar um confronto com a Nação do Islã, buscava uma saída amigável, tendo inclusive declarado – em matéria publicada pelo *New York Times*, em 08 de março de 1964: “Quero deixar bem claro que meu conselho a todos os muçulmanos é que fiquem na Nação do Islã, sob a orientação espiritual de Honrado Elijah Muhammad” (MARABLE, 2013, p.325). Dias após esta fala, e amparado por vários movimentos e apoiadores de suas ideias – alguns, inclusive, que pertenciam a Nação do Islã – Malcolm funda seu próprio grupo espiritual, a Mesquita Muçulmana (*Muslim Mosque Incorporated*, MMI). No novo grupo, Malcolm profere o seu discurso mais famoso, “O voto ou a bala”, em 03 de abril de 1964. Malcolm se ausentaria para fazer a sua viagem de peregrinação a Meca.

A viagem provocou uma grande mudança em Malcolm, uma visão mais fraterna, de maior aproximação, fugindo da segregação de raças. Ele agora enxergava com otimismo a possibilidade de uma mudança nas questões raciais nos Estados Unidos. E o Islã, era a chave para que isso acontecesse. Se antes, enxergavam o branco como “o diabo” – responsável por toda mazela aos negros, passou a considerar, uma mudança de opinião.

Durante o seu hajj, Malcolm escreveu, com palavras que seriam muito citadas nos anos vindouros: “Comi no mesmo prato, bebi no mesmo copo, dormi na mesma cama ou no mesmo tapete, enquanto orava ao mesmo Deus... com colegas muçulmanos cuja pele era do branco mais

branco, cujos olhos eram do azul mais azul... [pela] primeira vez na vida... Não os enxerguei como homens ‘brancos’” (MARABLE, 2013, p. 364).

Com este novo pensamento, seus discursos e reuniões com apoiadores deixam claro uma mensagem mais amistosa, quase de união. Malcolm afirma a necessidade de se criar “o respeito como ser humano”. Com as viagens cada vez mais constantes, sua ausência era muito sentida por Betty – especialmente, por passar a receber ameaças e todo tipo de importunação, via telefone. Do outro lado da linha, Membros do Fruto do Islã – entidade de guarda ligada à Nação do Islã. O tom das ameaças dizia respeito a vida de Malcolm. “Você nunca mais verá o seu marido” ou “Nós o pegamos. Cortamos a sua garganta”.

As ameaças dirigidas a Malcolm continuavam. Mas ele seguia com os seus compromissos. Se precavia como podia, mantendo alguns seguranças. Novas investidas foram feitas. No dia 22 de janeiro de 1965, em sua casa por pouco não cairá numa emboscada provocada por muçulmanos da Nação do Islã; numa viagem para Chicago, em fevereiro de 1965, Malcolm teve que ser escoltado por polícias para poder embarcar; na participação no programa de TV Hotline, em Nova York, uma nova emboscada. O cerco começa a se fechar. “Minha morte foi ordenada pelos chefes do movimento”, revela Malcolm durante uma entrevista.

Na madrugada do dia 14 de fevereiro, a casa de Malcolm foi atacada. Um coquetel *molotov* invade a janela de vidro da casa. Em poucos instantes a fumaça negra invade toda a casa. Mais duas bombas foram jogadas ao alvo. Todos conseguem escapar a tempo, mas Malcolm tem pouco tempo de vida. Por mais que houvesse interesse em fortalecer a segurança de Malcolm, com novas medidas de proteção, fazendo revista aos participantes de seus comícios – em especial, no próximo que ocorreria no dia 21 de fevereiro – Malcolm se posicionava contrário à medida. Não admitiria revista e também exigia que o pessoal da MMI ficasse desarmado na ocasião. A única exceção seria o chefe da segurança de Malcolm.

Domingo, dia 21 de fevereiro de 1965. Malcolm adentra o salão, no segundo andar do Audubon. Estima-se que 400 pessoas estavam sentadas aguardando Malcolm – dentre elas, estava Betty e as meninas. Por volta das 14h55, após a fala inicial de Benjamin 2X, Malcolm finalmente toma a tribuna. Naquele dia, amigos e fieis próximos a Malcolm relataram que ele estava mal-humorado, nervoso, parecia desconcentrado. Após um minuto de aplausos, ele inicia

a sua fala “*Assalaam alaikum!*” Malcolm, em árabe, profere as tradicionais palavras muçulmanas de saudação. “*Walaikum salaam*” respondem na plateia.

Antes que ele pudesse proferir outra frase, houve um distúrbio na frente do salão, a aproximadamente seis ou sete fileiras do palco. ‘Tire as mãos dos meus bolsos’, gritou Wilbus Mckinley para outro conspirador sentado ao lado. Enquanto os dois fingiam brigar, o empurra-empurra distraiu a atenção de toda a plateia, incluindo a equipe de segurança da MMI. Do palco, Malcolm gritava: ‘Parem! Parem! Parem!’. Os principais guardas da tribuna aquela tarde eram Charles X Blackwell e Robert 35X Smith, escolhas inusitadas, uma vez que não costumavam servir nesta função e tinham pouca experiência na proteção de Malcolm. William 54X George, por outro lado, havia protegido Malcolm na tribuna várias vezes, mas nesse dia, foi posto do lado de fora. No momento da comoção, Blackwell e Smith cometeram um crasso erro tático: saíram de seus postos e caminharam na direção dos dois altercadores. Gene Roberts, George Whitney e vários outros seguranças se aproximaram dos homens por trás. Malcolm ficou completamente sozinho e desprotegido no palco. Naquele exato momento, uma bomba incendiária de fumaça inflamou-se no fundo do salão, provocando pânico, gritos e muita confusão. Só então Willie Bradley, sentado na primeira fila, levantou-se e dirigiu-se às pressas para a tribuna. A uma distância de três metros, ergueu a espingarda de cano curto que trazia debaixo do sobretudo, caprichou na mira e disparou. As balas de chumbo penetraram diretamente o lado esquerdo de Malcolm, abrindo um buraco de dezoito centímetros em volta do coração e do peito esquerdo. Foi o tiro mortal, o golpe que executou Malcolm X; outras balas causaram terrível estrago, mas não foram decisivas (MARABLE, 2013, p. 482).

Além de Willie Bradley, os outros dois atiradores foram Hayer e Leon X Davis. Hayer, na tentativa de escapar foi atingido na coxa esquerda e logo apanhado e espancado pela multidão enfurecida. Leon X e outros conspiradores conseguiram escapar. Na confusão, Betty havia jogado as meninas ao chão, ao lado dos bancos de madeira, na tentativa de protegê-las com seu corpo. Ao ver Malcolm alvejado, grita: “Estão matando o meu marido”. O dia 21 de fevereiro de 1965 entra para história, como o dia do assassinato de Malcolm X, aos 39 anos.

5.2. Narrativa e Montagem

De início, antes de adentrar em pontos específicos da narrativa e montagem, vale destacar a especificidade desta obra. Akomfrah apresenta, neste filme, talvez a maior singularidade, dentre os filmes analisados – que é dedicar um filme sobre alguém, um personagem, isto é, a Malcolm X. Por mais que os feitos do líder nacionalista da causa negra afro-americana – sirva como elemento fundamental e norteador da narrativa fílmica – a obra explora o personagem, o simbolismo de Malcolm X. Prova disso é que, o título da obra já faz referência a ele. E mais, também ao número 7 (ele era o sétimo filho, Ministro do templo nº 7 e gostava muito deste número) e a música (no filme, há *inserts* que reforçam o aspecto musical – como o som de trompetes como ilustra a Figura 90).

De certa forma, a obra que encerra este ciclo de análises, não poderia ser diferente, levando em consideração a importância e o simbolismo de Malcolm X na causa racial. O filme consegue expressar, mais diretamente, o papel histórico de liderança na questão racial afro-americana, tanto que a obra, dá conta deste fragmento específico de vida de Malcolm X. Além disso, outros elementos filmicos nos chamam atenção e merecem destaque.

Por se tratar de uma obra dedicada a um personagem, a narrativa filmica perpassa momentos emblemáticos da vida do líder do movimento negro estadunidense. E para isso, faz uso de alguns elementos estéticos. Como a participação de vários personagens que, diretamente ou indiretamente, estavam ligados a vida dele. Esses personagens são mostrados logo nos primeiros minutos da narrativa, como uma espécie de apresentação de elenco. Ao todo, são 17 personagens. Alguns, tem um maior destaque, tanto na vida de Malcolm, como também, expressados na participação – em forma de depoimentos – ao longo da narrativa filmica. Como é o caso do seu irmão Wilfred Little, da sua esposa, Betty Shabazz e do cineasta Spike Lee – que interpreta Malcolm nos momentos de encenação e reconstituição – dentre outros personagens.

O fato de existir interpretação e/ou encenação destes personagens – reconstituindo momentos emblemáticos da vida de Malcolm, também se apresenta como uma singularidade a obra. Grosso modo, é possível estabelecer na concretude do filme três elementos imagéticos básicos (Figura 88) – essa tríade será importante também para análise – a saber: a) amálgama de depoimentos dos 17 personagens – dando ênfase a participação de seu irmão e esposa; b) fragmentos de arquivos filmicos – comumente de gravações de discursos ou palestras proferidas por Malcolm X em diferentes momentos de sua vida – dentro e fora da Nação do Islã; c) encenações pontuais reconstituindo momentos importantes de sua vida.



Figura 88 – Exemplo da tríade imagética explorada no filme - frame do filme

No comparativo com as outras obras analisadas, percebe-se um uso mais moderado, mais comedido dos arquivos. Posto de outra forma, no filme existe um recorte mais equilibrado entre imagens de arquivo e aquelas produzidas especialmente para a obra. Além disso, é fundamental esclarecer que, as imagens de arquivo, se apresentam como um reforço na validação do fato. O arquivo ganha uma nova dimensão no aspecto da realidade. Isto é, as imagens de arquivo dão conta de esclarecer, ilustrar, exemplificar um determinado momento na vida de Malcolm X. Em várias situações, essas imagens reforçam o depoimento dos personagens. Portanto, as imagens de arquivo despontam com singularidade na narrativa, levando ao espectador para aquele tempo e espaço.

Sobre as encenações – trata-se de relatos e reconstituições dramáticas da vida do líder nacionalista – dão uma estética própria ao filme. Vale destacar também, alguns elementos cenográficos e alegóricos (que aparecem suspensos no cenário, como: livros, aviões, rifles, gaiolas) que reforçam a visão reconstitutiva de sua vida na obra ou ainda, simbolicamente, atuam como uma pista, um indício de um fato.



Figura 89 – Exemplo dos elementos cenográficos e alegóricos - frame do filme

Posto estas características mais amplas da obra, a narrativa se inicia contando os momentos finais da vida de Malcolm. O faz, sob a ótica de três depoimentos testemunhais deste

dia. O primeiro depoimento, de Imam Benjamin Karim (assessor de Malcolm na Mesquita Muçulmana) enfatiza, inicialmente, uma postura cansada e melancólica de Malcolm, no dia de seu assassinato. Na sequência, ele relembra instantes antes do tiroteio, quando ele fazia o discurso de abertura antes de passar a palavra a Malcolm.

O segundo depoimento, de Yuri Kochiyama (ativista comunitária) também descreve uma atmosfera pesada, de muita ansiedade. Yuri tinha por hábito, tomar notas das palestras de Malcolm e relembra o que tinha anotado no dia, enquanto Benjamin ainda fazia a fala inicial. Logo depois, descreve o tumulto provocado por dois homens – que chamou, propositalmente, a atenção de todos – inclusive, dos seguranças de Malcolm, desviando-os de suas funções e, com isso, tendo maior êxito na prática do assassinato.

Por fim, o depoimento de Betty, que destaca inicialmente sua localização no Audubon, de frente para as laterais e depois, quando ela escuta e percebe a presença dos assassinos de Malcolm. Ela relembra que a sua reação foi a de proteger as suas filhas – que as acompanhavam naquele dia – estirando o seu corpo por sobre o corpo das meninas.

A escolha de Akomfrah por iniciar o filme pela morte de Malcolm X, se deve talvez, pela dimensão simbólica que isso representou e ainda representa na luta racial – como a figura de um mártir. Ao longo da narrativa, trechos resgatam – esta importância – em diferentes falas e depoimentos como o da professora da Universidade de Wisconsin, Patricia Williams. Só depois disso, é que a narrativa se apresenta de maneira cronológica e biográfica, apresentando os pais de Malcolm – Earl Little e Louise Norton – e a inclinação de ativismo familiar, seguindo os passos de Marcus Garvey.

Em suma, a narrativa do filme – como adiantamos – perpassa os momentos mais importantes da vida de Malcolm, como a morte de seu pai, a pressão na vida de sua mãe – culminando em seu internamento num hospício e a separação dos filhos – a sua dificuldade na escola (sendo o único negro), a falta de uma perspectiva de futuro, o seu envolvimento com as drogas, sua prisão, seu renascimento através do conhecimento, a sua conversão ao Islã e o batismo muçulmano, a devoção à Nação do Islã, sua punição e saída da Nação do Islã, as perseguições, ameaças, culminando, finalmente, na sua morte.

Quando falamos na montagem, o filme segue uma receita bastante simplista. Se percebe, uma voz *over* – conhecedora da história – que guia o espectador por meio da tríade imagética: a) depoimentos dos personagens; b) imagens de arquivo; c) encenação e reconstituição dos fatos

mais marcantes da vida de Malcolm – essa tríade funciona como um elemento de ligação, tanto na montagem, como na narrativa em si.

Normalmente, os depoimentos dos personagens têm o papel de relembrar, rememorar um determinado fato da vida de Malcolm ou contextualizar algo. Aí se vê, na sequência, duas opções: Ou as imagens de arquivo surgem com o intuito de dar veracidade e legitimar tal fato; ou ainda, uma encenação é apresentada, reconstituindo aquele testemunho. Vale frisar que estes elementos imagéticos serão explorados, com mais detalhes, mais adiante no tópico 5.3.

Em alguns momentos, existe a presença de imagens simbólicas ou alegóricas – que funcionam como *inserts* de edição (e até de passagem de tempo, atuando na cronologia do filme), como se tivesse a função de proporcionar um “respiro” para a compreensão do espectador.



Figura 90 – Exemplo de uma imagem de *insert* - frame do filme

As transições de imagens seguem também um padrão simples ao usar corte seco. Não há fusão ou qualquer outro efeito de transição na sucessão das imagens. É necessário também comentar, que a edição filmica é marcada por alguns subtítulos ou tópicos textuais – apresentados em GC – ao longo do filme. Estes subtítulos funcionam como guias, orientando a audiência, na narrativa filmica, como na Figura 91. Se percebem dois tipos de subtítulos. O primeiro, com as letras em caixa alta, servindo como uma orientação para a narrativa específica do filme. Já o segundo, tem o intuito de descrever alguma emoção ou pensamento do

personagem Malcolm X, daí a sua relação com as cenas de encenação na reconstituição de sua vida – “Uma noite Malcolm tem uma visão”.



Figura 91 – Exemplo de subtítulos - frame do filme

Conforme se nota, o filme apresenta na sua construção – narrativa e montagem – uma receita eficaz. De modo a esmiuçar ainda mais a narrativa, daremos a ênfase ao detalhamento das imagens presentes na obra.

5.3. Aspectos Imagéticos

Vale ressaltar que a análise proposta neste trabalho, busca compreender elementos fílmicos (neste caso, de imagens, cenas ou trechos de cena) que mantêm indícios de um cinema de resistência e luta – frente a colonização. Neste filme, em especial, a obra como um todo se debruça numa investigação da vida de Malcolm X. E ela – a vida de Malcolm X –, por sua vez, se apresenta com bastante simbolismo, ancorada na luta racial do povo afro-americano. Nesse sentido, o entendimento que se têm, de forma ampla, é que todo o filme já traz tais indícios. Em outras palavras, devido a especificidade da obra – o simbolismo e vida de Malcolm X – as categorias de análise que evocam a violência, serão também singulares.

No entanto, visando uma compreensão mais metodológica na condução desta análise é necessário a criação de categorias imagéticas. Nesse sentido, aproveitando que a narrativa e montagem, como vimos, já faz uso de três elementos basilares – ou tríade imagética – na construção fílmica, optou-se por apropriar deste modelo também na análise. De modo a explorar em detalhes, cada particularidade imagética – que forma esta tríade – a análise está dividida nas

categorias: a) depoimentos; b) arquivos filmicos; c) encenação/reconstituição. Isto é, o aspecto de violência, de luta e resistência se dará por meio destes três grupos imagéticos.

O primeiro grupo ou categoria é formado pelos personagens que aparecem no filme. O segundo grupo é formado pelas variadas imagens de arquivo de Malcolm X – em diferentes momentos de sua vida. E, por fim, o terceiro grupo, é formado pelas cenas de encenação que reconstituem momentos emblemáticos da vida de Malcolm X, dando vida e enriquecendo, alegoricamente, a obra. Começaremos pelo primeiro grupo: Depoimentos.

5.3.1. *Depoimentos*

Os personagens, literalmente, contaram a história e construíram a narrativa do filme. Isso se fez, essencialmente, por meio dos depoimentos dados e usados no filme. Nesse sentido, é possível dividir os personagens em dois grandes grupos. O primeiro é formado por pessoas que, testemunharam ou vivenciaram os fatos mais emblemáticos com Malcolm X. Isto é, suas falas são carregadas de detalhes, de emoção. Há uma maior proximidade e/ou intimidade destes personagens com Malcolm X. Talvez por isso, o testemunho ganha um peso de maior veracidade, dá credibilidade ao filme, nos sentimos íntimos, próximos. Este grupo de personagens promove ao filme *depoimentos testemunhais*.

Já o segundo, é formado por pessoas que não vivenciaram ou testemunharam tais fatos, mas, posteriormente, por meio da compreensão e do entendimento do papel simbólico de Malcolm X, participam contextualizando essa importância, especialmente em sua luta pelos povos afro-americanos. Nesse sentido, não há uma proximidade destes personagens com Malcolm X, tão qual no primeiro grupo. Normalmente, formam esse grupo estudiosos, professores, historiadores, escritores, biógrafos, produtores culturais, cineastas etc. Este segundo grupo de personagens fornecem a obra *depoimentos contextuais*. Para o recorte da análise, será investigado um personagem de cada grupo.

Na categoria de *depoimentos testemunhais*, o personagem analisado é o irmão de Malcolm X, o Wilfred Little. Já para a categoria de *depoimentos contextuais*, a escolhida foi a autora Thulani Davis.



Figura 92 – Depoimento testemunhal de Wilfred Little 1 - frame do filme

No caso de Wilfred, a escolha se deve, ao menos, por três motivos. O primeiro, pela proximidade e intimidade familiar (sendo irmão de Malcolm X) proporcionando um testemunho verossímil. A segunda razão, pelo incentivo na formação social, cultural e intelectual de Malcolm, especialmente, nos tempos da prisão e, por fim, por apresentá-lo, juntamente com um outro irmão, o Reginald, ao Islã – sendo este um instrumento – que o fez pôr em prática, seus conhecimentos e reivindicações, na luta por uma igualdade racial do povo afro-americano.

Já para Thulani, a escolha deve-se, sobretudo, por dois fatores. Inicialmente, pelo número de repetição das suas aparições ao longo da narrativa – o que indica uma escolha pontual de Akomfrah no modo como ela articula suas falas – e também, claro, pelo conteúdo de suas observações, dando a audiência uma contextualização adequada, sobre tempo e espaço dos eventos raciais, em que Malcolm estava imerso.

Importante mencionar que, quase todos os 17 personagens – apresentados logo no início do filme – estão com trajes sociais escuros, acessórios também escuros, numa imagem em preto e branco e com uso extravagante de sombra, conforme exemplificado pelas Figura 92 e Figura 94 de Wilfred Little e Thulani Davis, respectivamente. O cenário, com raras exceções não se altera. Há uma predominância, pelo plano de câmera médio dos personagens, estes sentados sob uma cadeira de madeira, com uma iluminação difusa, fazendo presente nos personagens sombras propositais. Em outras palavras, a sensação fúnebre – mencionada no início do capítulo – está presente entre os personagens e suas participações em forma de depoimentos.

A relevância desta observação, está no diálogo aqui proposto de luta e resistência. A morte de Malcolm X resplandece tal resistência. Os personagens e seus depoimentos, sobretudo com os personagens mais próximos a Malcolm (do primeiro grupo - *testemunhais*) – embora tragam lembranças de dor e tristeza em seus relatos, se fortalecem na própria luta travada por Malcolm X, na esperança de dias melhores – como foi almejado por ele.

O depoimento selecionado para a análise exemplifica bem isso. Ele ocorre próximo aos dez minutos do filme. Na imagem colorida, em plano médio e levemente sombreada, Wilfred narra, sentado na cadeira de madeira, que logo após a morte de seu pai, sua mãe precisou receber ajuda assistencial porque ninguém contrataria uma “viúva de um negro louco”. Após muita pressão em sua mãe – por parte do testamenteiro – que foi atormentada, diminuída e pouco tempo depois internada em um hospício e nunca mais saindo. Ao final, a família de Malcolm de fato perde a casa – que fica para a família do homem responsável pelo testamento. É nítido que se trata de um relato desolador.

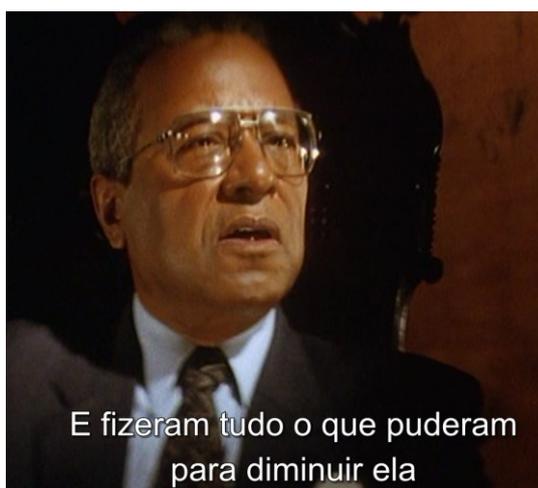


Figura 93 – Depoimento testemunhal de Wilfred Little 2- frame do filme

Aquilo que é contado, embora tenha uma carga altíssima de sofrimento, Wilfred narra com bastante sobriedade. Sua expressão é serena. Esse é o fato inicial da ruptura familiar de Malcolm. Seu pai morre, sua mãe é internada e os filhos distribuídos. A partir daí se inicia um longo período de degradação e dor, de crimes até a sua prisão. A vida de Malcolm desmorona. Novamente se percebe a luta e resistência.

Como mencionado, a segunda personagem, que compõe o grupo de *depoimentos contextuais*, trata-se da escritora Thulani Davis. Ela também é dramaturga e autora da obra fotográfica *Malcolm X: The Great Photographs*, de 1993.



Figura 94 – Depoimento contextual de Thulani Davis 1- frame do filme

Da mesma forma, como se observou com Wilfred Little, Thulani também é apresentada num cenário fúnebre. Vestida de preto, com acessórios igualmente escuros, numa imagem em preto e branco. Percebe-se a predominância da sombra em sua imagem. O plano médio enfatiza sua expressão fechada, séria, sentada na mesma cadeira de madeira.

O depoimento selecionado para a análise também está no início do filme, precisamente aos nove minutos e quinze segundos. Thulani contextualiza o momento racial nos EUA, fazendo alusão, quando Malcolm, na infância, teve a casa incendiada por um grupo da Ku Klux Klan. Thulani argumenta como uma série de eventos dramáticos abalaram, ainda cedo, Malcolm. Tais eventos, exemplificam, não só a luta racial americana, mas fundamentalmente, a própria luta de Malcolm. De certa forma, todos estes episódios contribuíram para a sua formação, sobretudo, em sua resistência.



Figura 95 – Depoimento contextual de Thulani Davis 2 - frame do filme

Como se observa, há um padrão imagético entre os dois depoimentos – com ênfase ao plano de câmera, ao cenário, vestimenta e luz. A diferença existente nos depoimentos está no contexto da fala. Enquanto Wilfred destaca particularidades de sua convivência com Malcolm, a intimidade do contexto familiar, o discurso fica restrito a esfera pessoal, no privado.

Já Thulani se encarrega de fazer um esforço na direção contrária. Isto é, a partir de fatos específicos e particulares, da vida de Malcolm, Thulani amplia a discussão, na esfera racial, de luta e resistência. Daí, portanto, a importância de sua contextualização.

Passamos agora, ainda no escopo imagético, para a segunda categoria de análise. Estamos falando das imagens de arquivo ou arquivos filmicos de Malcolm X.

5.3.2. Arquivos Filmicos

Os arquivos como reaproveitamento de material para uso nos filmes, sem dúvida é uma marca autoral de Akomfrah. A diferença aqui, na obra *Seven Songs for Malcolm X*, é que não há uma alteração em seu uso. Não há uma ressignificação. Isto é, sob o ponto de vista conceitual e informativo, as imagens mantêm o sentido original.

Quando falamos em arquivos filmicos, nesta obra de Akomfrah, quase que exclusivamente falamos de discursos proferidos por Malcolm X. Seus pensamentos, suas falas, reivindicações, ideias, dores, angústias, tudo isso se propagam no filme – percorrendo vários

anos – de seu momento inicial, isto é, quando proferido, até o presente e o futuro – no momento em que uma nova audiência tiver acesso a eles. Em outras palavras, suas falas e pensamentos não são estanques. Não ficaram presos na feitura do filme. Vão além. Ganham um novo corpo, amplia-se os sentidos, não são percíveis. Suas falas são atuais, contemporâneas.

De modo prático, as falas de Malcolm X – no seu contexto original – se mantêm intactas enquanto sentido, em momento presente e futuro. A ideia propagada não se perde. Pelo contrário, é possível afirmar a existência de um ganho em suas falas, amplifica-se a mensagem de luta e resistência.

Enquanto análise, dois arquivos são selecionados. Embora ambos sejam arquivos filmicos de falas de Malcolm, existe uma diferença imensa entre eles. Não só a diferença temporal foi levada em questão, mas sobretudo, a diferença de seu posicionamento frente a Nação do Islã – movimento que Malcolm ajudou a consolidar nos EUA.

O primeiro arquivo é de quando Malcolm ainda estava vinculado à Nação do Islã, como Ministro do sétimo templo. Nitidamente, há uma mistura de subordinação e admiração por parte de Malcolm a Elijah Muhammad, seu líder. Ele seguia fielmente seus passos. Muitos, inclusive, tinham a percepção que Malcolm tinha uma devoção, algo quase paternal – visto ter perdido o pai aos seis anos. Era comum, suas falas iniciarem assim: “*O honrado Elijah Muhammad nos ensina que...*”. Vale destacar que, quando Malcolm X ingressa na Nação do Islã, ele deixa para traz um passado sombrio, de violência. Em sua visão, fazer parte da Nação do Islã, significaria combater qualquer tipo de preconceito, significaria fazer resistência. Este era o seu entendimento.

Já o segundo recorte se refere à quando Malcolm X, já expulso da Nação do Islã, passa a sofrer, constantemente, represálias. É atacado, têm sua casa incendiada, sua família quase é morta. O discurso, antes benevolente e submisso, passa por uma profunda transformação. Elijah não é mais líder, torna-se um adversário, um inimigo.

É possível considerar ainda um terceiro tipo de arquivo. Mesmo que fora do contexto da análise, esse terceiro tipo fica numa espécie de meio termo entre os dois tipos de arquivos – o primeiro de total admiração e o segundo tendo Elijah como inimigo. Esse terceiro é caracterizado pelo intervalo temporal, quando Malcolm estava suspenso por noventa dias de suas atividades como Ministro do sétimo templo. Neste intervalo, é perceptível em sua fala que

não existe a mesma admiração de outrora, no entanto, não há também, qualquer tipo de animosidade, é mantido ainda o respeito por Elijah Muhammad.

Na questão imagética, ambos arquivos são datados, portanto, enquanto característica a qualidade é regular, com imagens levemente granuladas em preto e branco. Malcolm, nos dois momentos, mantém a sua tradição de vestimenta social. Com o terno, geralmente, mais escuro e camisas claras, sempre impecáveis.



Figura 96 – Discurso de Malcolm X, em 1961 - frame do filme

Na primeira imagem de arquivo, localizada aos dezenove minutos do filme – que foram gravadas no Harlem, em 1961 – percebe-se um discurso proferido por Malcolm ao ar livre, pela presença do sol forte – razão de sombras duras visíveis do microfone em seu corpo e também dos óculos escuros, como uma medida de proteção. Sua feição amistosa reflete o seu discurso. Em sua fala, ele incita a população sobre a benevolência de Elijah, na criação de oportunidades, comércios – garantindo empregos para a população negra. “ [Ele] Criou mais negócios que qualquer negro na América”. Mais adiante, ainda com um discurso enfático, apontando o dedo enquanto diz: “Ele não está abrindo igrejas, está abrindo negócios, porque negócios criam empregos para vocês! E igrejas só criam empregos para pastores”.

Na mesma gravação, Malcolm convida, quase intimando a plateia, a colocar um dólar na cesta que passava entre as pessoas. Ele diz: “Eu acho que todo mundo que está aqui em pé, deveria por um dólar na cesta. Não acham que deveria? ”. A plateia reage, gritando com entusiasmo, concordando com ele. Malcolm continua: “Esses são dólares da liberdade”. A liberdade que Malcolm alarde, faz uma clara referência a prisão imposta pelos homens brancos

contra os negros. Sua visão de mundo, naquele momento, era de separação. Negros não deveriam se misturar com brancos e vice-versa. E para isso, os afro-americanos precisavam ter condições – inclusive financeiras – para sua manutenção e subsistência. A Nação do Islã funcionaria como uma entidade paternalista, de proteção aos negros e negras.

Malcolm, enquanto pertencia a Nação do Islã, trabalhava incansavelmente, acreditava realmente na mudança de vida que a Nação e Elijah promovia e promoveria aos afro-americanos, no futuro. O seu discurso, carregado de ativismo, comprova o que ele acreditava.

Mas isso mudou. Com o clima nada amistoso e com os frequentes ataques, cada vez mais agressivos – comandados pela Nação do Islã – sua segurança e de sua família estava em jogo. Um destes episódios, ocorre quando sua casa foi incendiada. Na ocasião, todos estavam lá dentro, inclusive suas filhas – todas crianças menores de sete anos. A Figura 97, mostra o momento em que Malcolm faz esse reconhecimento do ataque, avaliando não só os prejuízos materiais, mas sobretudo, os físicos e mentais.



Figura 97 – Visita à sua casa após atentado a bomba - frame do filme

A segunda imagem de arquivo selecionada para a análise, ocorre aos quarenta e seis minutos do filme. Desta vez, Malcolm fala em um local fechado – não há presença de sol, apenas o reflexo de alguma luz artificial nas lentes de seus óculos. Sua vestimenta, segue o mesmo padrão social, com ternos escuros e camisetas claras. O discurso, reflete justamente este episódio – o atentado em sua casa. Na Figura 98, é perceptível o tom de agressividade e revolta, não só em seu semblante mais agitado, como também em sua fala, mais estridente.

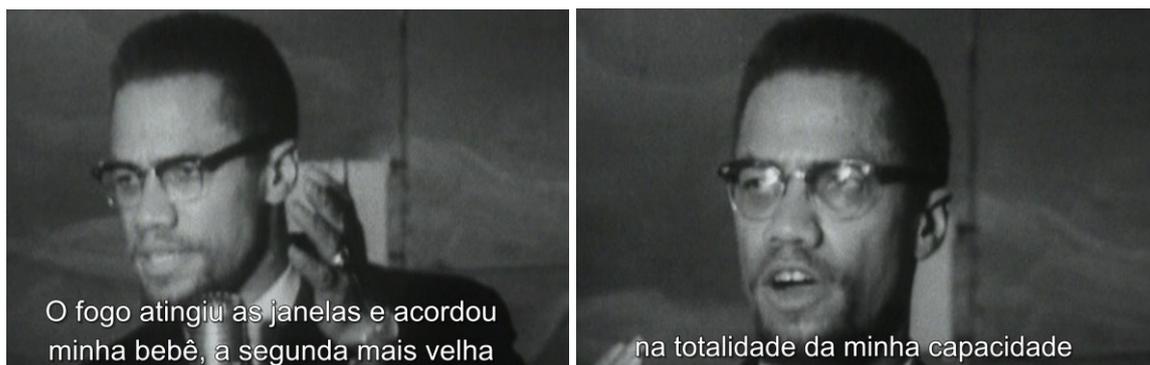


Figura 98 – Discurso após o atentado - frame do filme

No discurso, ele faz questão de informar que o ataque em sua residência, foi motivado e comandado por Elijah Muhammad. O movimento que Elijah liderava tinha sido o responsável por quase matá-lo – um ex-integrante e Ministro – e também, toda a sua família, inclusive suas filhas, ainda crianças. Nota-se aqui, uma mudança radical em seu posicionamento. Elijah não é mais uma pessoa que ele admirava e se espelhava. Sua fala refletia o estado de fúria que estava, sobretudo, quando comenta de suas filhas.

Malcolm X discursava explicitando o fato do ataque, de que o fogo por pouco não atinge as suas filhas de 6, 4 e 2 anos. Neste momento, ele afirma, qual seria a sua reação caso suas filhas tivessem sido atingidas: “E eu vou dizer a vocês, se isso tivesse acontecido eu usaria o meu rifle e dispararia em qualquer um que estivesse à vista”.

É notório a mudança de comportamento de Malcolm. O ataque deixou claro que ele precisava proteger a sua família. Ficou evidente que as ameaças eram reais e que ele corria um sério risco de vida. E mais, ele precisava agir sozinho na tentativa de neutralizar estes ataques, isso porque a polícia – de alguma maneira – estava sendo conivente com a Nação do Islã. Prova disso pôde ser confirmada, no dia de seu assassinato, quando não havia policiamento suficiente para garantir a segurança – algo que era comum e trivial nos encontros promovidos por Malcolm por conta da aglomeração de pessoas.

Como se percebe, no filme, os arquivos de imagens que registram as falas de Malcolm apresentam particularidades temporais. Na primeira, quando ainda fazia parte da Nação do Islã, seu discurso reforçava as benevolências executadas aos afro-americanos pelo grupo e seu líder. Com o passar do tempo, e com as animosidades aumentando, evidentemente o posicionamento

de Malcolm se altera. Numa tentativa de proteção, após vários ataques, ele resolve, em discurso, revelar que tais assaltos eram atribuídos ao seu antigo líder, Elijah Muhammad. E passa a tomar medidas numa tentativa – em vão – de segurança.

No entanto, o uso de tais arquivos no filme se mantém fieis aos significados originais, não há uma ressignificação. A mudança existente – entre um arquivo e outro – nas falas de Malcolm refletem apenas o momento, e sua mudança de percepção perante aos fatos ocorridos. Akomfrah, deliberadamente, não altera ou promove ressignificação dos arquivos.

Dando sequência, no próximo tópico, a análise debruçará sobre as imagens encenadas que reconstituem momentos da vida de Malcolm.

5.3.3. Encenação/Reconstituição

Um outro ponto que merece destaque no filme são as cenas encenadas. A ruptura do padrão de recorte da realidade, amparadas em testemunhos e/ou depoimentos ou por imagens de arquivo, certamente confere ao filme tal singularidade.

A encenação atua não só como um papel alegórico. Mas também fornece ao espectador uma visão particular de um momento de vida de Malcolm. No filme, vários são estes momentos representados. Ainda na infância, com seus pais; na prisão – tendo uma gaiola como elemento cenográfico; no processo de amadurecimento – tendo os livros como elemento cenográfico; nas ameaças sofridas, etc. A reconstituição realizada tem essa função de resgate, de recordar, de ilustrar, de exemplificar e com isso, auxiliar com grandiosidade a narrativa fílmica.

De modo a sistematizar a análise, foram selecionadas um apanhado de onze imagens, com o intuito de ilustrar e exemplificar as especificidades deste tipo de tratamento estético dado por Akomfrah em seu filme. Começamos pela representação de alguns personagens centrais da vida de Malcolm.

O cineasta Spike Lee – conhecido por trabalhar com um cinema negro – desenvolve um papel importante, interpretando o próprio Malcolm. A semelhança física do cineasta somada

com a caracterização, confere ao público um verdadeiro estranhamento, se perguntando: “seria ali o próprio Malcolm X?”.



Figura 99 – Representação de Malcolm X e Elijah Muhammad - frame do filme

Não só o Malcolm é representado. Seus pais e suas filhas também os são como mostra a Figura 100. Vale mencionar que o Elijah Muhammad – que fora seu líder e, depois, opositor, também é lembrado nestas cenas (Figura 99 – da direita).



Figura 100 – Representação das filhas e pais de Malcolm X - frame do filme

Fazendo oposição as imagens de arquivo – sempre granuladas e em preto e branco – as encenações, por sua vez, são coloridas. E mais, as cores são vistosas e límpidas. Nas cenas, é comum encontrar cenários, objetos cenográficos ou figurinos com cores intensas e

contrastantes. Como resultado, estas cenas chamam bastante a atenção. Na Figura 101 do cemitério, a grama verde somada com o colorido das folhas das árvores faz resistência com o simbolismo da morte, com a vestimenta preta, tendo o X em destaque na cor branca.



Figura 101 – Representação das cores vibrantes - frame do filme

Ainda sobre a cenografia, é preciso destacar alguns elementos cenográficos suspensos – que, simbolicamente – atuam com um reforço alegórico e informativo.



Figura 102 – Representação dos elementos cenográficos suspensos - frame do filme

Um destes elementos cenográficos, merece destaque. A gaiola representava a ausência de liberdade do Malcolm X. No entanto, como já explicitado, o período na cadeia foi fundamental para essa ruptura comportamental, quando Malcolm recebe orientação de seu irmão Wilfred para fazer melhor uso do tempo na prisão. Como resultado, há uma mudança de postura e atitude. Malcolm, entra em cárcere um sujeito sem grandes perspectivas, com inúmeros problemas e sem foco. Quando de lá saí, Malcolm passa a não só acreditar em seus sonhos, como também, amplificar tais desejos, ancorados na melhoria de seus irmãos afro-americanos.

A Figura 103 exemplifica com bastante propriedade este momento. A vestimenta social – notadamente pela gravata – viria acompanhar a mudança de Malcolm X, bem como, os óculos – que se fizeram companhia presente em razão das constantes leituras, nos tempos da prisão, sob baixa luz, ocasionando um problema de vista.



Figura 103 – Representação da fusão de Malcolm X na prisão - frame do filme

O simbolismo da morte também está presente nestas cenas. Se não por meio das vestimentas escuras – como observado nos depoimentos; ou ainda pela baixa luz e o excesso de sombras – como observado nas imagens de arquivo – aqui, ela se faz de modo mais alegórico. Em duas ocasiões, podemos compreender o tratamento estético dado a narrativa de Akomfrah.

O destaque fica para a Figura 104, o simbolismo da letra X em chamas, representando Malcolm deitado sob o seu jazigo. O X pegando fogo pode ser traduzido como a luta cessada por sua morte. O fogo do corpo que é cremado. Mas a chama também promove luz, e com ela

a expectativa da esperança. É possível também verificar a representação dos correligionários que velam o corpo de Malcolm X.



Figura 104 – Representação do X em chamas e seus correligionários - frame do filme

São vários os exemplos frutíferos, usados por Akomfrah, nas encenações de momentos marcantes da vida de Malcolm X. Esse apanhado apenas teve a função de ilustrar como isso foi feito e suas diferenças estéticas e imagéticas – quando comparadas com os outros dois grupos de imagens analisadas.

Dando sequência a investigação da obra, tomaremos agora o aspecto sonoro como pauta de análise.

5.4. Aspectos Sonoros

De modo a sistematizar a análise, novamente serão explorados os quatro grandes grupos de elementos sonoros, a saber: trilha sonora, efeitos sonoros, locuções (*in* ou *off*) e também a ausência do som, por meio do silêncio.

O filme consegue explorar com bastante qualidade as nuances sonoras, sobretudo, pela variedade dos elementos usados e também pela precisão estética, gerando ainda mais interesse da audiência pela narrativa. Os quatro grandes grupos sonoros estão presentes – uns mais do que outros – e a mistura destes, asseguram a narrativa o predicado sonoro.

De modo amplo, é possível afirmar que a fala, a voz humana – locução – tem um peso muito maior no aspecto sonoro da narrativa. O que vai diferenciar é o seu tipo, ora sendo conduzida por uma narração *off* – guiando a audiência na narrativa –, pelos próprios

depoimentos dos personagens, ou ainda, pelo material de arquivo – quase com exclusividade, pela voz de Malcolm X.

É bem verdade que o título faz menção ao aspecto sonoro, reforçando a expressão “canções”. Na obra, como rapidamente mencionado no tópico anterior, há pequenas cenas – com a função alegórica ou ainda de passagem de tempo – que exploram o universo musical, das “canções” – por meio de três instrumentos sonoros: a bateria, o saxofone e o trompete.

Dando início a análise, o primeiro grupo sonoro a ser estudado refere-se as trilhas sonoras.

5.4.1. *Trilhas Sonoras*

As trilhas, como já adiantado, estão presentes na obra. Elas se resumem, em sua imensa maioria, por trilhas instrumentais. Em alguns casos, é possível compreender apenas solos de instrumentos musicais – bateria, saxofone e trompete. Como a própria narrativa explora um contexto de maior tristeza – em razão do assassinato de Malcolm – as trilhas usadas mantêm essa atmosfera, com raras exceções.

Uma particularidade sonora perceptível nesta análise – tal qual do capítulo anterior – é a dificuldade de separar o que é classificado como “trilha sonora” e o que é classificado como “efeito sonoro”, daí o obstáculo na compreensão e/ou separação destas minúcias sonoras. Ao longo da narrativa se percebe, em muitas cenas, apenas um som. Geralmente um ruído que, eventualmente, ganha ramificações sonoras, daí a sua dificuldade de compreensão. Uma outra observação pertinente, ocorre quando há mescla entre dois ou mais elementos sonoros, como trilhas sonoras e efeitos sonoros. Nestes casos, a proposta é citar o que é percebido. Grosso modo, fica este alerta importante da dificuldade de uma classificação precisa. O responsável pela parte sonora do filme é Peter Hodges.

Logo no início, quando se expõem os 17 personagens ouvimos uma trilha instrumental que remete ou proporciona uma atmosfera de suspense. Ela tem pouco mais de um minuto, suficiente apenas para fazer esta apresentação dos personagens, logo depois, perde a intensidade por meio de um *fade out*. A mesma trilha retorna em alguns outros momentos do filme e sempre provocando a mesma sensação de suspense.

Uma nova trilha é inserida aos nove minutos e quarenta e quatro segundos, quando é mostrado um desfile do grupo supremacistas brancos da Ku Klux Klan. É possível perceber

uma trilha sonora por instrumentos de sopro. No entanto, o que surpreende é a sensação: ela não provoca nada. Nem suspense, medo ou alegria. É uma trilha monótona – fazendo jus a imagem mostrada.

Embora não seja uma trilha sonora completa, é possível compreender, na narrativa fílmica, um apanhado de solos musicais. A primeira aparição ocorre aos onze minutos quando temos um solo de bateria de pouco mais de dez segundos. A imagem mostra o baterista em sua performance. Isso volta a acontecer, quinze segundos depois, mas desta vez, com o solo do trompete. Mais adiante, aos doze minutos e nove segundos é a vez do músico conduzindo um saxofone. O solo tem um destaque de pouco mais de vinte segundos – é maior do que os outros – talvez o som sirva para traduzir a atmosfera de uma Nova Iorque da década de 1940.

Nas cenas, exemplificadas pela Figura 105, embora exista uma função alegórica presente, elas atuam na narrativa com uma outra função especial: a de passagem de tempo. É o momento de transição em que Malcolm logo após a morte do pai e a internação da mãe muda-se de lar em lar – até chegar, anos depois, em Nova Iorque, os problemas na escola, o envolvimento com fatos ilícitos. Resumindo: trata-se de uma revolta pessoal.



Figura 105 – Trilha sonora e passagem de tempo – bateria, trompete e sax - frame do filme

Uma outra trilha sonora é percebida aos quatorze minutos. A trilha gera uma sensação de melancolia na audiência. Propositalmente, nas imagens e na narrativa, coincide com o Malcolm na cadeia. Ela dura pouco mais de trinta segundos. Mais adiante, aos dezesseis minutos, no momento em que há uma entrega de Malcolm ao Islã, a trilha dialoga com essa nova cultura. Neste momento ouvimos uma trilha musical com características muçulmanas. Aqui temos uma primeira exceção, quando se percebe uma música cantada, percebe-se voz e não apenas instrumentos musicais.

A primeira trilha – da abertura – reaparece em vários momentos do filme. O entendimento que se tem é que está trilha seja a principal, a que conduz recorrentemente a narrativa, isto pelas repetições observadas no filme. Como por exemplo, aos vinte e um minutos, quando são mostrados trechos da Segunda Guerra Mundial, o suspense e o medo estão presentes. Verificado novamente aos vinte e seis minutos. Outra vez, aos trinta e um, assim por diante. Vale ressaltar também uma outra observação sobre isso. Uma outra trilha apresenta está mesma dinâmica de repetição. No entanto, ela é usada em situações que remetem à Nação do Islã ou ao seu líder Elijah Muhammad. Trata-se da mesma música cantada com características muçulmanas. Ela se apresenta, portanto, como um elemento de identificação.

Aos vinte e três minutos e trinta e três segundos temos algo inédito. Uma apropriação sonora da imagem de arquivo – que mostrava a ocupação dos afro-americanos da região do Harlem em Nova Iorque. O som desta ocupação, que mostra um grupo de pessoas fazendo uma batucada, com auxílio de tambores é usado como trilha sonora para o filme. A música produzida pelos tambores, se apresenta como a única mais animada, transmitindo alegria – refletindo, claro, o estado de espírito daquelas pessoas – que até dançavam.



Figura 106 – Apropriação sonora da imagem de arquivo - frame do filme

Combinações de trilhas sonoras e efeitos sonoros – como adiantado – também são encontradas da narrativa. Talvez a mais emblemática, para a narrativa, ocorre logo no início do filme, aos quatro minutos. Quando a esposa de Malcolm, Betty Shabazz narra com detalhes o fatídico momento de sua morte. A trilha sonora já acompanha sua fala segundos antes, no entanto, no momento em que mostra a cena de Malcolm X – interpretado por Spike Lee – com o rifle suspenso, ouve-se ruídos de tiros, isto é, fica ali caracterizado o efeito sonoro de tiro.



Figura 107 – Mescla de trilha com efeito sonoro - frame do filme

Por fim, uma última característica sonora observada nas trilhas se dá por meio da simbologia com a morte de Malcolm X. Tanto na cena que é mostrada o cemitério, como ao final do filme – quando se revelam recortes de matérias jornalísticas impressas sobre o assassinato, bem como, imagens de arquivo do velório de Malcolm, é possível identificar a

mesma trilha sonora. Basicamente formada por um coro de vozes líricas, acompanhadas por um piano.

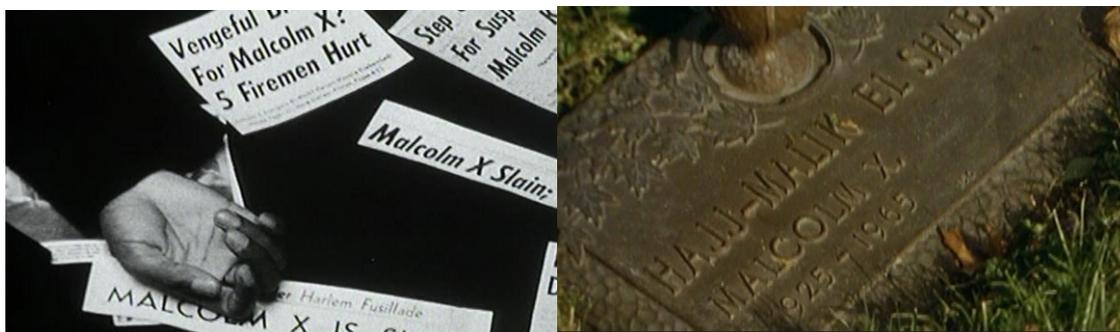


Figura 108 – Simbologia morte com trilha lírica - frame do filme

5.4.2. Efeitos Sonoros

Os efeitos sonoros, quando comparado com as trilhas sonoras, se apresentam de maneira muito mais tímida. Além do que, como já observado ao falar das trilhas sonoras, há uma mescla muito intensa entre estes dois grupos sonoros. De modo que, em várias situações ao longo da narrativa fílmica, fica dúbio o entendimento e a compreensão de qual grupo sonoro se faz mais presente.

De toda forma, seu uso é bem mais restrito. De modo a dar continuidade na análise, passaremos agora a investigar tais aparições no filme.

Aos oito minutos, é possível compreender o uso sonoro de uma imagem de arquivo (Figura109). O som, em especial, de pessoas em uma marcha, avança por dois segundos, após o fim da imagem de arquivo, caracterizando, portanto, um efeito sonoro. Sobre as imagens de arquivo, é possível compreender duas soluções estéticas usadas na obra.

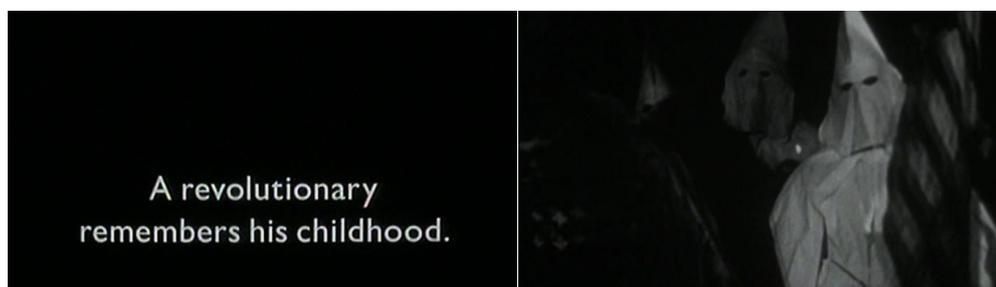


Figura 109 – Efeito sonoro da marcha - frame do filme

A primeira, evidentemente, se caracteriza por usar um *sobe som*⁸² destas imagens. Isto é, o som da imagem de arquivo ganha destaque. Nestas situações, o mais corriqueiro encontrado na narrativa, é o uso da voz de Malcolm – durante algum discurso. No entanto, como no exemplo da análise, outros sons vez ou outra, são também contemplados no filme.

A outra saída apresentada por Akomfrah, na obra, é usar apenas as imagens de arquivo, suprimindo o som original e substituindo por outro som qualquer – podendo ser uma trilha sonora, como observamos no tópico anterior – ou ainda, pela voz, numa narração e/ou locução.

Quase aos nove minutos, percebe-se um efeito sonoro de grilo – que remete à noite, ou ainda um lugar afastado, ao ar livre – o efeito dura quase vinte segundos. A cena mostra o episódio, de Malcolm na infância, quando a casa em que vivia com os pais e irmãos é atacada, em uma noite, pelo grupo de extremistas brancos Ku Klux Klan (Figura 110).



⁸² Recurso estético sonoro usado para valorizar ou destacar um determinado som ou ruído sonoro, captado originalmente durante a gravação. Isto é, trata-se do som original e não feito em pós-produção (grifo nosso).

Figura 110 – Efeito sonoro do grilo, remetendo à noite - frame do filme

Mais adiante, aos vinte minutos, percebe-se um novo efeito sonoro. O efeito faz referência a uma plateia agitada vibrando, comemorando. Mais adiante, ao final da cena, é possível também ouvir, o barulho ou ruído do vento pelo balanço da corda. A cena se inicia, mostrando o discurso de Malcolm, informando e motivando as pessoas sobre as benfeitorias realizadas pela Nação do Islã. Trata-se de um momento alegre e de descontração. Logo depois, é mostrado duas meninas brincando de corda, acompanhadas de perto por homens da segurança do Nação do Islã – remetendo a proteção (Figura 111).



Figura 111 – Efeito sonoro da multidão e da corda - frame do filme

Por fim, aos vinte e três minutos e oito segundos é possível ouvir mais um efeito sonoro. O efeito que se escuta é o ruído de uma sirene de polícia. A cena narrada mostra o momento em que Malcolm, juntamente com centenas de membros da Nação do Islã, vão ao 38º departamento de polícia com o intuito de fazer vigia e proteção a um negro muçulmano. Hinton Johnson, que vendia jornais pelas esquinas, havia sido preso por se recusar a andar rápido. O fato ocorreu em 14 de abril de 1957. Tal departamento de polícia, era bastante conhecido pela população afro-americana por oprimir e agir com violência contra os negros.



Figura 112 – Efeito sonoro sirene de polícia - frame do filme

5.4.3. Locuções (*in* ou *off*)

O filme faz bastante uso de locuções e/ou narrações. É possível verificar, tanto locuções *in* – quando existe, além da voz, a presença visual do dono ou dona da voz, como também, de locuções *off* – onde apenas a voz é contemplada no filme. De modo geral, antes da análise e dos exemplos, será feita uma rápida explicação destes tipos.

Como há forte presença de depoimentos – dos 17 personagens – em certos momentos, é mantido a voz dos personagens explicitando algum fato – e mostrando imagens relacionados aquele conteúdo. Isto é, trata-se de um exemplo típico de locução *off*. Quando se mantém, além da voz, a imagem daquele personagem, temos um exemplo de locução *in*. As legendas usadas no filme, auxiliam na função informativa de comprovar a fala dos personagens nas imagens tomadas como exemplo.

É preciso ainda, destacar que as locuções ocorrem tanto nas imagens produzidas, especificamente para o filme – com destaque para os depoimentos dos personagens – como também, nas imagens de arquivo, isto é, aquelas que foram apropriadas para o filme. Nas imagens de arquivo, predomina-se o tipo de locução *in*. E nelas, quase sempre, se vê Malcolm discursando.

Por fim, existe ainda uma outra característica encontrada. Trata-se da figura de uma narradora, que faz uso do conceito de voz *over*. Como já apresentado, esse conceito tem por intuito guiar a audiência, trata-se de uma voz conhecedora da história. Ela aparece em alguns

momentos do filme, em especial, quando há um contexto histórico informativo. Nessa situação, como exemplo, ela alerta o espectador para se atentar a um determinado nome que será importante, mais adiante, na narrativa. Um outro exemplo é visto, quando é mostrado a *première* do filme produzido por Spike Lee, também em homenagem a Malcolm X.

Logo na abertura do filme, é possível visualizar o primeiro tipo de locução *in*. Uma mulher aparece fazendo leitura do que seria um relatório do FBI datado de 12 de junho de 1964 (Figura 113). A mesma mulher aparece em outros momentos do filme, fazendo o mesmo tipo de leitura. O que se altera, evidentemente, é o conteúdo de sua leitura, isto é, altera-se o relatório do FBI.

Um outro exemplo de locução *in*, desta vez, promovida pelo depoimento da Yuri Kochiyama ao explicitar instantes anteriores do assassinato de Malcolm X. O uso da legenda é proposital, servindo como um elemento indicial destes depoimentos. Em ambos exemplos, temos imagens que foram produzidas, especificamente, para o filme (Figura 113).



Figura 113 – Exemplos de locução *in* com imagens feitas, especificamente, para o filme - frame do filme

Na Figura 114, temos uma proposta diferente. Também temos uma locução *in*, no entanto, é possível perceber que se trata de uma imagem de arquivo. Isto é, de uma imagem que foi apropriada por Akomfrah para a feitura do filme. Na imagem, temos a fala de Malcolm X durante um discurso. Novamente a legenda foi usada com a função de comprovar que se trata de uma fala.



Figura 114 – Exemplo de locução *in* – imagem de arquivo - frame do filme

Passamos agora para exemplos de locução *off*. Isto é, quando o dono ou dona da voz não é contemplado pela imagem. Neste exemplo, temos o irmão de Malcolm, Wilfred Little, em depoimento, explicando a relação da sua família com o ativismo. Ele salienta que essa característica familiar, certamente, ajuda a compreender melhor a personalidade de Malcolm. A imagem não mostra o irmão de Malcolm. Apenas a sua voz é compartilhada. Neste caso, temos a legenda informando o que Wilfred Little fala (Figura 115).



Figura 115 – Exemplo de locução *off* - frame do filme

Por fim, o último exemplo, é caracterizado pela narradora com o conceito de voz *over*. Na primeira sequência de imagens, temos o alerta dado a audiência, para memorizar o nome de Gabriel Prosser – um piloto que ajudou a Nação do Islã no contrabando de armas. Na segunda sequência, temos o lembrete da narradora, dado a audiência, para o nome Gabriel Prosser (Figura 116).

Além disso, temos também a imagem sobre o filme dirigido por Spike Lee. No filme, a relação da narradora com o contexto histórico é forte, tanto que nas quatro imagens exemplificadas, todas são imagens de arquivo, isto é, mantêm uma carga de historicidade nelas. A legenda novamente tem um papel informativo, trazendo textualmente, a voz da narradora (Figura 116 – parte de baixo a direita).



Figura 116 – Exemplos da narradora com voz *over* - frame do filme

5.4.4. Silêncio

Esta categoria, caracterizada pela ausência sonora total, quase não é contemplada no filme. É bem verdade que existe no filme, algumas cenas com pouca sonoridade – quando falamos da exploração de um ou outro grupo sonoro – ou ainda, no que diz respeito intensidade sonora, com o volume do som bastante reduzido. No entanto, ainda existe a presença do som, de alguma sonoridade em certo volume.

Salvo por uma única cena, que ocorre nos momentos finais do filme. Precisamente se inicia aos quarenta e seis minutos e vinte e quatro segundos e vai até os quarenta e seis minutos e vinte e seis segundos do filme. A duração não ultrapassa dois segundos. A cena, trata-se de

uma reconstituição. E pode ser traduzida tendo o perfil de Malcolm em contraluz, em primeiro plano. Ao fundo, em segundo plano e em cores, duas de suas filhas, estão sentadas e acenam para a frente, fazendo o gesto de tchau com as mãos (Figura 117).



Figura 117 – Exemplo do silêncio - frame do filme

Na narrativa, foi o momento em que sua casa foi alvo de um atentado a bomba. Todos de sua família estavam presentes. Segundos antes, é mostrado uma imagem de arquivo, em que Malcolm acusa a Nação do Islã do atentado. No discurso, Malcolm afirma que as suas filhas estavam próximas a explosão, mas que, felizmente, não se feriram. No entanto, caso isso tivesse acontecido, Malcolm, em tom de ameaça diz: *“E eu vou dizer a vocês, que se isso tivesse acontecido eu usaria o meu rifle e dispararia em qualquer um que estivesse à vista”*.

O silêncio de dois segundos acontece após esta fala. Não é possível afirmar que o silêncio usado foi proposital. A impressão que se tem, mesmo com a pouca duração desta ausência sonora, é sim de que foi intencional. Vale reforçar que o silêncio enquanto uma ferramenta estética fílmica – normalmente é usado como uma ruptura da narrativa, uma pausa para a audiência. E neste caso, mesmo com a pouca duração, trata-se de um momento importante e tem este intuito. Isto é, se traduz como um ponto de virada da narrativa. Quando Malcolm, finalmente compreende, pelo ocorrido a bomba, que a Nação do Islã e seu líder, Elijah Muhammad são inimigos. E estão atentando contra a sua vida e de sua família. No entanto, reiteramos que não é possível afirmar está intenção com exatidão.

CONCLUSÃO

A tentativa de compreender, no cinema de John Akomfrah, indícios de luta e resistência, frente ao processo de colonização foi o que me motivou a realizar esta pesquisa. No entanto,

antes de adentrar na filmografia de Akomfrah, ou ainda, na questão fílmica – seja por meio do documentário, filme-ensaio ou qualquer nuance imagética ou sonora – o percurso investigativo enveredou pelo campo teórico.

Nesse sentido, o primeiro capítulo, proporcionou um panorama na discussão colonial. Trazendo, inicialmente, um resgate histórico com o intuito claro de contextualizar tal dinâmica. Mais adiante, a pesquisa se debruçou na tarefa de esmiuçar as metodologias coloniais, revelando assim, os caminhos e pretextos empregados neste processo. Como uma forma de resposta, a investigação se ampara, perpassando por duas correntes teóricas preponderantes, refiro-me aos estudos pós-coloniais e a teoria decolonial. Cada uma, a sua maneira, acomodou uma complementação teórica significativa, isso porque – como explanado na introdução desta tese – a metodologia adotada, se torna mais apropriada ao somatizar estes epistemas – ao invés de escolher uma única linha de pensamento – na tarefa de ampliar a compreensão, buscando rotas e alternativas para combater o processo de colonização e de colonialidade.

Inicialmente, a criticidade imposta pelos estudos pós-coloniais, guiaram a pesquisa, numa compreensão atenta sobre o mecanismo colonial. Césaire (1978), Fanon (1952; 2022), Memmi (2007), de modo inaugural, desbravaram esse processo, mostrando com clareza, os aspectos operantes do processo de colonização e seus efeitos – em âmbito social, econômico, cultural, político, epistêmico – dentre outros – em desfavor dos colonizados. O olhar fronteiriço destes autores, enriquece a pesquisa, por proporcionar uma ótica ímpar – saindo de um lugar, de uma prática colonial onde se é operado uma posição de colonizado, para uma outra, agora, na geografia do colonizador. A compreensão por este pensamento, apoiado na valorosa contribuição destes e outros autores, forneceram a pesquisa respostas fundamentais. Mais adiante, a teoria decolonial atua, na compreensão desta resistência – porém agora, numa geografia diferente, apoiada em pensamentos e críticas formuladas a partir do Sul global – naquilo que Boaventura de Souza Santos e Maria Paula Meneses conceituam por epistemologias do Sul (2010).

O segundo capítulo veio com a proposta de apresentar o realizador Akomfrah. Antes, porém, se fez necessário ambientar o momento e local de fala do cineasta. Daí a necessidade de se apropriar do processo conhecido como *Geração Windrush* – inicialmente, porque trata-se de um marco temporal importante. Ele representa a diáspora daquele povo, de sua cultura. Inicia-se também, a partir deste momento, uma série de eventos truculentos, ampliando-se através de preconceitos, sobretudo, o racial. Akomfrah está intimamente ligado a estes eventos, uma vez

que a sua família estava na embarcação *Windrush*. De modo mais direto, toda a violência sofrida por aquele povo, ao desembarcar em território do colonizador, também foi sentida, experimentada por ele. Logo, o sentimento deste encontro, de alguma maneira, se apresenta em sua peculiaridade fílmica. A questão racial – que simboliza aquele encontro entre colonizado e colonizador – também foi refletida na tese, uma vez que, trata-se de um elemento fundamental para a pesquisa.

Oportunamente sinalizado o ambiente de produção de Akomfrah, chega o momento de compreender melhor, suas peculiaridades fílmicas. Isto é, se apossar das especificidades com que o realizador, desenvolve suas obras. O coletivo BAFC (*Black Audio Film Collective*) que Akomfrah ajuda a formar e que atua por alguns anos, também foi contemplado. Logo nas primeiras obras – como *Expedições 1: Signos do Império* (1983), fruto de interesse e análise desta pesquisa – Akomfrah já inaugura um estilo fílmico que o acompanharia ao longo de sua carreira. O olhar crítico e seu engajamento político se fazem presente. A importância de ter compreendido o contexto de época e lugar, foi preponderante para a análise que é desenvolvida nos capítulos seguintes, isto é, nos capítulos três, quatro e cinco.

Ancorado pela teoria, a pesquisa avança. Agora, foi a vez de se debruçar pela questão fílmica. Brevemente foi contextualizado as especificidades do cinema documental, visto que o realizador faz uso desta linguagem cinematográfica em suas obras. Adentrar no universo de Akomfrah não foi uma tarefa fácil. Os filmes, como era de se esperar – apresentam uma densidade significativamente peculiar. A primeira obra, anteriormente citada, *Signos do Império*, narra a grande *aventura do colonizador* – impossível não lembrar dos escritos de Césaire (1978) e Memmi (2007) sobre a peripécia colonial. A narrativa fílmica foi construída inteiramente por *slide tape* (imagens estáticas). As imagens procuram evidenciar o feito do colonizador. Sua posição é sempre de destaque, de evidência. Existe uma aura angelical – o colonizador é um enviado de Deus – mesmo diante de tamanha brutalidade e violência. Em contrapartida, o colonizado é um coitado. Se mostra frágil, um *selvagem* à espera da salvação. Um *selvagem* que é vítima da selvageria do colonizador (Figura37). É exatamente assim que o colonizador narra a sua história e conta, vitoriosamente, os seus feitos. Akomfrah, ao se utilizar das imagens de arquivo, para a realização do filme, procura evidenciar uma outra história, contrastante daquela, que foi amplamente divulgada, e de certo modo, depositada em nossas memórias como verdadeira e absoluta. Neste engajamento do cineasta, é revelado um cinema de luta e resistência, que procura recontar esta história, desfazendo assim, as *fantasias* do colonizador.

No capítulo seguinte, foi a vez de investigar a obra *As Canções de Handsworth* (1986). A atmosfera da narrativa fílmica, remonta as manifestações populares ocorridas nos bairros de imigrantes, especialmente em *Tottenham* e em *Handsworth* (que dá título ao filme). Akomfrah procura realizar um movimento contra hegemônico. Isso porque, a cobertura midiática se encarregava de mostrar apenas um lado: o do colonizador, o do *nativo* inglês. Os imigrantes – quase todos negros e pobres – são colocados e tratados como marginais. As cenas revelam perseguições, segregação – inclusive da então primeira ministra, Margareth Thatcher – afirmando, categoricamente, que não há espaço para eles (Figura 51) – e inúmeros atos de violência (Figura 59). Nitidamente, há uma perseguição, existe um *inimigo*. Os imigrantes, sob a ótica do colonizador, não pertencem aquele território. Sua cor de pele não é bem-vinda lá (Figura 65). A narrativa de Akomfrah, se encarrega de mostrar aquilo que não era mostrado – revelando assim, um instrumento necessário na luta contra as ações colonizadoras, sobretudo, enfatizando a questão racial.

Malcolm X é o personagem principal da terceira e última obra analisada. *As Sete Canções para Malcolm X* (1993), procura compreender o legado da mais famosa liderança dos direitos civis afro-americanos. Este filme apresenta algumas particularidades. As outras obras, tinham como proposta, narrar momentos ou situações. Isto é, atuavam com uma narrativa mais ampla, o foco não era uma pessoa, mas sim, uma determinada situação. Uma outra especificidade fílmica, é a utilização de cenas interpretativas, isto é, existe uma encenação – que dá conta de ilustrar fragmentos de vida do personagem. Com *As Sete Canções para Malcolm X*, Akomfrah faz um trabalho investigativo, dando conta, do personagem Malcolm X. O filme é formado por imagens de arquivo (do próprio líder nacionalista) e de entrevistas testemunhais (de pessoas próximas a Malcolm ou de estudiosos que pesquisam a sua vida) e procura representar os momentos mais relevantes – politicamente falando – de Malcolm X. Pela distinção da obra, Akomfrah deixa suas marcas de resistência e luta, revelando em sua narrativa, peculiaridades do envolvimento de Malcolm X com a Nação do Islã – instituição que Malcolm atuou e defendeu por longos anos (Figura 96), e até mesmo com o líder desta organização, o Elijah Muhammad. Malcolm X é expulso da organização e, após alguns embates com o Muhammad, ele é assassinado em 1969.

Ao final da pesquisa, a dimensão fílmica de Akomfrah, bem como, suas marcas autorais, puderam ser reconhecidas e compreendidas neste exercício analítico. A análise fílmica procurou destacar ou privilegiar o aspecto interno das obras fílmicas. Dito de outra forma, a investigação procurou enaltecer a própria linguagem audiovisual operada no filme, *o filme pelo filme*. O

trabalho de *dissecar* o plano, o enquadramento com seu ritmo narrativo, os sons, a luz, a textura, tudo isso foi motivado na intenção de comprovar que o próprio filme, com sua narrativa e montagem, era capaz de revelar e construir sentido. Isto é, o filme sozinho daria conta de revelar toda a barbárie. Os elementos externos, acessórios aos filmes, apresentam igualmente importância, claro. No entanto, a minha proposta era justamente viabilizar a construção do sentido fílmico – nas questões pós-coloniais e decoloniais – por meio do próprio filme. E isso foi feito. Os filmes falam por si, revelam, escancaram as barbáries coloniais.

Nesse sentido, as cenas – destacadas e separadas – que serviram como instrumentos de análise, despontaram os elementos de luta e resistência – diante do processo de colonização – como marcas (foto)sensíveis presentes na filmografia de Akomfrah. Mas não só isso. A sensibilidade operada por Akomfrah, em suas obras, deu vazão a uma reflexão pertinente e necessária – por parte de quem se depara com ela, como os espectadores e estudiosos de sua produção artística. Mais uma vez as obras escancaram a necessidade – sempre atual – de reflexão e debate da questão racial, sendo, portanto, um outro ponto positivo para sua filmografia.

Ratificamos, portanto, que a filmografia analisada de Akomfrah foi exitosa, pois ela apresenta indícios, traços, marcas pós-coloniais e/ou decoloniais. Ou seja, a obra com sua linguagem e narrativa, o *filme pelo filme* conseguiu contribuir positivamente para uma releitura. E esse rearranjo atua em defesa, no combate com as atitudes coloniais. Sendo assim, tal envergadura fílmica, sem dúvida, promove uma nova leitura e compreensão cultural, econômica, social, política e epistêmica.

Evidentemente, que esta não foi a única contribuição alcançada com a pesquisa. É preciso compreender que o próprio caminho investigativo atua como uma ferramenta epistêmica importante. Dito de outra forma, a observação oportunizada pela escrita da tese, certamente, se configura como um instrumento que fornece resistência frente as ações coloniais. A pesquisa que se finda, tendo como fruto este texto acadêmico, servirá, a partir de agora, como mais um importante mecanismo de luta. Certamente (e felizmente), outros virão.

Ainda neste processo de fechamento da pesquisa, creio que seja oportuno relatar minha vivência de pesquisador, diante da tese e das obras de Akomfrah. De certo modo, olhando a pesquisa agora, desta ótica privilegiada que parece sobrevoar e enxergá-la em sua totalidade e complexidade, compreendo-a de duas formas distintas, mas ao mesmo tempo, complementares:

a primeira, me remete ao prazer. Sem dúvida alguma. Se colocar diante da tela, no papel de um espectador inquieto e curioso, consumindo narrativas fílmicas, com interesse, me trouxe memórias afetivas. De um tempo sem tantas obrigações, sem pressa, como em uma infância alegre e despreocupada – como a que tive – ou no descompromisso de assistir um filme, aos finais de semana ou em algum tempo vago. E assim fiz. Me entreguei, deliberadamente, ao prazer fílmico – tentando me desvencilhar de compreender aquela atividade com a seriedade imbuída que o processo de doutoramento, vez ou outra, tentava acenar em meus pensamentos.

Desta forma, ao me deparar com as obras selecionadas de Akomfrah – *Expedições 1: Signos do Império* (1983), *As Canções de Handsworth* (1986) e *As Sete Canções para Malcolm X* (1993) – assisti, reassisti e pausei incontáveis vezes. Outras tantas, me retirei, ausentando-me daquela função. E neste percurso, pouco a pouco, como era de se esperar, a dimensão prazerosa, relaxada, descompromissada de um simples espectador foi se alterando. Inicialmente, porque há cobranças – externas e internas – tão comuns e corriqueiras ao dia-a-dia de um estudante de pós-graduação. Segundo, porque a reflexão provocada pelas obras era um convite irrecusável. Impossível não se entregar aquele pensamento. Abster-se diante do que era exibido nos filmes. Me pus a refletir sobre os dilemas – irretocavelmente – trazidos por Akomfrah. A ponderação exercida aumentava mais e mais. E foi, neste momento, ao me deparar com a dura realidade das obras, que entra a segunda e muito mais ampla e densa etapa desta pesquisa. O sentimento, evidentemente, que iria se alterar. E se alterou. Com um certo ar melancólico, fui agora envolvido.

As obras de Akomfrah – com sua peculiaridade fílmica e estética autoral muito bem definida – conseguem expressar sensações. A tarefa de se discutir preconceitos, violência racial, e outras tantas barbáries cometidas pelo processo de colonização foi o que fez Akomfrah. Se deparar com tais imagens e sons, num processo, agora emocionalmente exaustivo – sobretudo pela simbologia fílmica – esmiuçando, fragmentando a narrativa das obras, compreendendo o momento histórico, a geografia política e social, dentre outras tantas especificidades. O desprazer não é pela atividade da pesquisa ou da observação e da análise fílmica. A infelicidade se dá por compreender e constatar tanta violência – seja física ou não – do processo de colonização e de colonialidade. Mas não só isso. De modo mais direto, tomo a questão racial, a título de exemplo. Esse tipo de barbárie, mostradas inúmeras vezes na obra, é revoltante. E se torna ainda mais, quando refletimos o processo em que negros e negras, em condições de diáspora, foram expatriados de seus territórios, de suas culturas.

Notadamente, uma peculiaridade fílmica de Akomfrah é o uso de material de arquivo, quase sempre, proporcionando uma ressignificação a estes. Os filmes analisados, tem um arco temporal, relativamente curto – pelas décadas de 1980 e 1990. No entanto, devido a característica estética do realizador, os materiais de arquivo remontam outros períodos. E neles, vemos uma violência mais afluada, efusiva – não fica restrito a condição de preconceito racial. Isto é, a selvageria se revela – como é despontada por diversos pensadores dos estudos pós-coloniais e/ou decoloniais. Fiz questão de explicitar o período – tanto dos materiais de arquivos, como da obra em si – porque, ambas, se apresentam no passado, com um processo histórico. Daí, poderia se imaginar que, violências deste tipo, ficariam também neste pretérito. Mas não é isso o que acontece.

Recentemente, isto é, na contemporaneidade, tivemos inúmeros exemplos destas atrocidades. Práticas que foram vergonhosamente replicadas nas mais diversas geografias – tanto em regiões sabidamente ocupadas por povos colonizadores (como as do Norte global), como em regiões historicamente reconhecidas pelo povo colonizado (no Sul global). Soma-se a isso, uma condição muito própria e particular – que certamente foi um fator determinante para o meu envolvimento nesta pesquisa. A condição de ser um homem branco e heterossexual, me coloca na pirâmide inversa de quem sofre qualquer tipo de preconceito – não só o racial. Mas não só isso, minhas características físicas ou meu estereótipo, de algum modo, poderiam me aproximar ao perfil padrão do colonizador. E isso, me incomodava. Muito. Tanto que, ao me deparar com os estudos pós-coloniais e decoloniais me senti na obrigação de alterar a pesquisa – originalmente proposta, debruçando-me agora por esta investigação.

Evidentemente que, há muito a ser feito. Mas toda e qualquer ação – que remonte atos de luta e resistência, pautada nos estudos pós-coloniais e/ou decoloniais se apresentam oportunos. Primeiro porque há muito o que se pesquisar, existe muito mais dúvidas do que certezas. Depois, porque é fundamental ampliar e externar práticas contrárias ao processo de colonização – seja ela qual for, de ordem social, política, cultural, econômica, epistêmica etc. Com isso, certamente, teremos um futuro mais igualitário, onde a cor da pele não será motivo de preconceito, mas sim, de um atributo.

O cinema – como o legitimado por Akomfrah vai neste sentido. O filme – como um instrumento – se apresenta como uma prática social formidável. Pode atuar de modo valorativo, de modo a externar e publicizar tais práticas, sendo uma ferramenta potencial de luta e resistência. Nesse sentido, munido desta intenção, Akomfrah desenvolve suas obras,

mostrando, revelando, proporcionando reflexão a sua audiência, por meio de uma narrativa esclarecedora e provocante – por exemplo, ao dar novo sentido ao material de arquivo, ressignificando-o. E com isso, constrói a sua estética e sua narrativa. Desta forma – remetendo a inquietação inicial lançada no primeiro parágrafo desta conclusão – Akomfrah promove sim, em suas obras, atos de lutas e resistência. Isto é, se mostra empenhado em combater atrocidades, atreladas ao processo de colonização.

Ressalto que há muito a ser feito. A pesquisa por si só, nunca é algo finito, estanque – sempre haverá a necessidade de novos autores, de mais pensamentos, de mais discussão, crítica, fundamentação. Sempre haverá um mais. No entanto, por uma série de questões usais e pertinentes ao processo de pesquisa, ela precisa – em algum momento – ser concluída. O ponto final é necessário. Fecha-se uma etapa, na certeza de que outras virão, dando assim continuidade e vazão, mantendo o espírito inquieto do pesquisador diante de sua pesquisa. E assim, eu fecho este ciclo, guardando na memória cada momento deste processo, cada fragmento fílmico observado, cada trecho analisado, cada texto refletido, cada autor consultado. Como disse, o ponto final é imperativo.

REFERÊNCIAS

ABREU, Mariana. **Dimensões metodológicas do Atlântico Negro: revisitando a obra de Paul Gilroy**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. Vol. 37, 2022. Disponível em:

<https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/t3b54d4DvVQqscKPh8J3tjJ/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 23 jul. 2023.

AGUIAR, Jórisa. **Teoria pós-colonial, estudos subalternos e América Latina: Uma guinada epistemológica?** Araraquara: UNESP - Revista estudos sociológicos. Vol. 21, 2016. Disponível em: <https://periodicos.fclar.unesp.br/estudos/article/view/8659/6059> . Acesso em: 01 dez. 2021.

ALBUQUERQUE, Aldemar. **W.E.B. Du Bois, um exemplo de clássico**. Revista Inter-Legere, volume 5: 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/interlegere/article/download/31373/16696/106431>. Acesso em 15 set. 2023.

ALEIXO, Célia Regina Lessa. **Racismo e resistência: a memória em Fruit of the Lemon (1999), de Andrea Levy** (dissertação de mestrado). Marília, SP: UEM, 2011. Disponível em: <http://repositorio.uem.br:8080/jspui/bitstream/1/4284/1/000185940.pdf>. Acesso em: 12 mai. 2022.

ALMEIDA, Gabriela Machado Ramos de. **Ensaio Fílmico, eterno devir: projeto de filme inacabado e de um cinema futuro**. 2018. Disponível em: <http://ojs.labcom-ifp.ubi.pt/index.php/doc/article/view/485> . Acesso em: 11 mai. 2022.

ANTABI, Marcia e FRANÇA, Andrea. **O cinema Yiddish: O gesto da escavação como método de transmissão**. 43º Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação – VIRTUAL, 2020. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/sis/eventos/2020/resumos/R15-1569-1.pdf> Acesso em: 20 fev. 2021.

AUMONT, Jacques e MARIE, Michel. **A análise do filme**. Rio de Janeiro: Texto e Grafia, 2010.

BHABHA, Homi. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BAPTISTA, Maria Manuel. **Estudos Culturais: O quê e o como da investigação**. Carnets: Cultures littéraires, 2009. Disponível em: http://ppg.fumec.br/ecc/wp-content/uploads/2017/06/Maria-Manuel-Baptista_estudosculturais.pdf. Acesso em: 20 set. 2022.

BATEMAN, Aston. **Malcolm X: A vida, história e legado de um dos maiores ativistas negros de todos os tempos**. Editora Book Brothers, 2021. Edição Kindle.

BERNARD, Sheila Curran. **Documentário: Técnicas para uma produção de alto impacto**. Rio de Janeiro: Elsevier, 2008.

BRASIL, André; PARENTE, André e FURTADO, Beatriz. **Imagem e exercício da liberdade: Cinema, Fotografia e Artes**. Fortaleza, Ceará: Imprensa Universitária da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2020. Disponível em: <https://repositorio.ufc.br/handle/riufc/53591> . Acesso em: 30 mai. 2022.

CARNEIRO, Suelaine; DA SILVA, Rodnei Jericó. **Violência Racial: uma leitura sobre os dados de homicídios no Brasil**. São Paulo: Geledés Instituto da Mulher Negra, 2009.

CARRERA, Fernanda. **A raça e o gênero da estética e dos afetos: algoritmização do racismo e do sexismo em bancos contemporâneos de imagens digitais**. Matrizes: São Paulo, 2020. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/matrizes/article/view/167187> . Acesso em: 10 abr. 2021.

CARROL, Noël. **Ficção, não-ficção e o cinema da asserção pressuposta: Uma análise conceitual**. In: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). *Teoria Contemporânea do Cinema*, volume II. São Paulo: SENAC, 2005.

CÉSAIRE, Aimé. **Discurso sobre o colonialismo**. Lisboa: Editora Sá da Costa, 1978.

DESCARTES, René. **Discurso do Método**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DUARTE, Jorge e BARROS, Antonio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2009

DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. Disponível em: <https://afrocentricidade.files.wordpress.com/2016/04/as-almas-do-povo-negro-w-e-b-du-bois.pdf> . Acesso em: 10 jul. 2023.

DU BOIS, W.E.B. **As almas do povo negro**. São Paulo: Editora Veneta, 2021. Edição Kindle.

DU BOIS, W.E.B. **O negro da Filadélfia: um estudo social**. Belo Horizonte, MG: Autêntica editora, 2023. Versão Kindle.

ESCOSTEGUY, Carolina D. **Uma introdução aos Estudos Culturais**. 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/revistafamecos/article/view/3014/2292>.

Acesso em: 10 ago. 2022.

ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. **The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective**. 2007. Disponível em: https://monoskop.org/images/9/98/Eshun_Kodwo_Sagar_Anjalika_eds_The_Ghosts_of_Songs_The_Film_Art_of_the_Black_Audio_Film_Collective_1982-1998_2007.pdf. Acesso em: 02 fev. 2021.

FANON, Frantz. **Pele Negra, Máscaras Brancas**. 1952. Edição Kindle.

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

FANON, Frantz. **Os condenados da Terra**. Rio de Janeiro: Zahar, 2022.

FERREIRA, Andrey Cordeiro. **Colonialismo, capitalismo e segmentaridade: nacionalismo e internacionalismo na teoria e política anticolonial e pós-colonial**. Revista Sociedade e Estado. vol. 29, 2014. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/se/a/LMbR7mNnPDM7CXV5L59MkFR/?lang=pt&format=pdf>.

Acesso em: 02 nov. 2021.

FRANÇA, Andréa e ANDUEZA, Nicholas. **Cinema de perda: A temporalidade longa nos filmes de arquivo**. COMPÓS, Porto Alegre, 2019. Disponível em: http://www.compos.org.br/biblioteca/trabalhos_arquivo_R2NH0ZQY8J5PBNY52LQH_28_7_552_20_02_2019_13_26_36.pdf. Acesso em: 10 abr. 2021.

FREIRE, Gilberto. **Casa-Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1977.

FREITAS, Cristiane. **Da memória ao cinema**. Revista Logos. [s.d]. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/logos/article/viewFile/14591/11054>. Acesso em: 12 abr. 2021.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: Modernidade e dupla consciência**. São Paulo: Editora 34, 2001.

GODOY, Arilda. **Pesquisa Qualitativa: Tipos fundamentais**. Revista de Administração de Empresas, v. 35. 1995. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rae/a/ZX4cTGrqYfVhr7LvVyDBgdb/?format=pdf&lang=pt> . Acesso em: 12 jul. 2022.

GROSGOGEL, Ramón; MALDONADO-TORRES, Nelson; BERNARDINO-COSTA, Joaze (Org.). **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Edição Kindle.

GROSGOGEL, Ramón. **Para descolonizar os estudos de economia e política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global**. Revista crítica de ciências sociais. Lisboa: Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2008. Disponível em: <https://journals.openedition.org/rccs/697>. Acesso em: 04 nov. 2021.

GUZMÁN, Patrício. **Filmar o que não se vê: um modo de fazer documentários**. São Paulo: Edições SESC, 2017.

HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Rio de Janeiro: Editora PUC, 2016.

HALL, Stuart. **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOOKS, bell. **Olhares negros: Raça e representação**. São Paulo: Elefante, 2019. Edição Kindle.

IGLÉSIAS, Francisco. **Encontro de duas culturas: América e Europa**. Revista Estudos Avançados. 1992. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ea/a/Cy6CSJcWShQPxDcMs76wpm/?lang=pt&format=pdf> . Acesso em: 03 nov. 2021.

KELLNER, Douglas. **A cultura da mídia – estudos culturais: identidade e política entre o moderno e o pós-moderno**. Bauru, SP: EDUSC, 2001.

KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano**. COBOGO, 2019.

LEMONS, Marcelo Rodrigues. **Modernidade & Colonialidade: Uma crítica ao discurso científico hegemônico**. Curitiba: Appris, 2019. (versão Kindle).

LI, João Roberto Barros. **Colonialidade da natureza**. Buenos Aires: 8ª Conferência Latinoamericana y caribenha de ciencias sociales, 2018. Disponível em: https://www.clacso.org.ar/conferencia2018/presentacion_ponencia.php?ponencia=201849103243-167-pi. Acesso em: 02 dez. 2021.

LINDEPERG, Sylvie. **O destino singular das imagens de arquivo: contribuição para um debate, se necessário uma “querela”**. Revista Devires, vol. 12. Belo Horizonte, 2015. Disponível em: <https://docplayer.com.br/68969064-O-destino-singular-das-imagens-de-arquivo-contribuicao-para-um-debate-se-necessario-uma-querela.html>. Acesso em: 10 set. 2021.

LUGONES, María. **Colonialidade e gênero**. 2018. Disponível em: https://docs.google.com/document/d/11w4R4IIdK-RBCZx9nQ8SueBxU0T5w_zOfaLshiVMhdk/edit. Acesso em: 02 dez. 2021.

MALDONADO-TORRES, Nelson; BERNARDINO-COSTA, Joaze e GROSGOUEL, Ramóm. **Decolonialidade e pensamento afrodiaspórico**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2018. Edição Kindle.

MARABLE, Manning. **Malcolm X: Uma vida de reinvenções**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

MATA, Inocência. **Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas**. Revista Civitas. 2014, volume 14. Disponível em: https://www1.pucminas.br/imagedb/documento/DOC_DSC_NOME_ARQUI20161026130823.pdf. Acesso em: 10 out. 2021.

MEMMI, Albert. **Retrato do colonizado precedido de retrato do colonizador**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.

METZ, Cristian. **A significação no cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MIGNOLO, Walter D. **Colonialidade: O lado mais escuro da modernidade**. Revista Brasileira de Ciências Sociais. 2017, volume 32. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbcsoc/a/nKwQNPrx5Zr3yrMjh7tCZVk/?lang=pt&format=pdf>. Acesso em: 10 ago. 2021.

MORIN, Edgar. **O cinema ou o homem imaginário: Ensaio de antropologia sociológica**. São Paulo: É realizações Editora, 2014.

MORRIS, Aldon. *W.E.B Du Bois at the center: from Science, civil rights movement, to black Lives Matter*. British Journal of Sociology, 2017.

MUDD, Vanessa. **Nem tudo o que vemos é verdade**. 2018. Disponível em: <https://theculturevulture.co.uk/cultures/black-audio-film-collective/>. Acesso em: 10 mai. 2022.

NICHOLS, Bill. **Introdução ao documentário**. Campinas, SP: Papirus, 2005.

NOVAIS, Fernando A. **Estrutura dinâmica do antigo sistema colonial**. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2007. Disponível em: <https://www.eco.unicamp.br/images/publicacoes/Livros/30anos/Estruturaedinicadodoantigosistemacolonial.pdf>. Acesso em: 27 out. 2021.

OLZON André; GONTIJO, Rodrigo. **O filme-ensaio e sua contemporaneidade: imagens para além da sala escura**. (s.d). Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/textodigital/article/view/1807-9288.2018v14n1p104/37111> . Acesso em: 10 mai. 2022.

PENAFRIA, Manuela. **Análise de Filmes: conceitos e metodologias**. 2009. Disponível em: <http://www.bocc.ubi.pt/pag/bocc-penafria-analise.pdf> . Acesso em: 03 ago. 2022.

PRADO, J. F de Almeida. **O Brasil e o colonialismo europeu**. São Paulo: Editora São Paulo S/A, 1956. Disponível em: <https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/60/1/288%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf> . Acesso em: 02 nov. 2021.

PRYSTHON, Angela. **Poéticas da memória e da história na diáspora – o cinema de John Akomfrah**. [s.d]. Disponível em: https://www.academia.edu/49161313/Po%C3%A9ticas_da_Mem%C3%B3ria_e_da_Hist%C3%B3ria_na_Di%C3%A1spora_o_cinema_de_John_Akomfrah . Acesso em: 04 jun. 2021.

QUIJANO, Anibal. **A colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina**. Buenos Aires: CLACSO, 2005. Disponível em: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20100624103322/12_QUIJANO.pdf . Acesso em: 02 mai. 2021.

QUIJANO, Anibal. *Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina*. 2000. Disponível em: <https://www.decolonialtranslation.com/espanol/quijano-colonialidad-del-poder.pdf>. Acesso em: 09 nov. 2021.

QUINTERO, Pablo; FIGUEIRA, Patricia; ELIZALDE, Paz Concha. **Uma breve história dos estudos decoloniais**. São Paulo: MASP, 2019. Disponível em: <https://assets.masp.org.br/uploads/temp/temp-QE1LhobgtE4MbKZhc8Jv.pdf>. Acesso em: 11 nov. 2021.

RAMOS, Fernão Pessoa. **Mas afinal... O que é mesmo documentário?** São Paulo: SENAC, 2008.

RAMOS, Fernão Pessoa. *A mise-en-scène no documentário*. Disponível em: <https://hosting.iar.unicamp.br/docentes/fernaoramos/20Mise-en-SceneSiteCineDocumental.pdf> Acesso em: 20 fev. 2021.

REIS, Elisângela; BARBOSA, Rosimari; RODRIGUES, Elaine. **A representação do índio no livro didático**. Anais Semana de Pedagogia da UEM. Vol. 1. 2012. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/2074339/mod_resource/content/1/ARILD.pdf . Acesso em: 03 nov. 2021.

RODRIGUES, Vladimir Miguel. **Malcolm X: entre o texto escrito e o visual** (dissertação de mestrado) Universidade Estadual Paulista. São José do Rio Preto, 2010. Disponível em: https://repositorio.unesp.br/bitstream/handle/11449/99127/rodrigues_vm_me_sjrp.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Acesso em: 05 jun. 2022.

RUSSEL, Catherine. **Archiovelogy: Walter Benjamin and archival film practices**. Durham: Duke University Press, 2018.

SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do Ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Volume 1. Guimarães: Nós por cá todos bem – Associação cultural; Rio de Janeiro: Edições LCV, 2019.

SALES, Michelle; CUNHA, Paulo; LEROUX, Liliane (org.). **Cinemas pós-coloniais e periféricos**. Volume 3. Rio de Janeiro: NAU Editora, 2021.

SANTOS, Souza Boaventura; MENESES, Maria Paula (org.). **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. **Crítica da Imagem eurocêntrica: Multiculturalismo e representação**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SILVA, Denise Almeida. **Por um lugar no império: Inglesidade, pertencimento negro e memória nacional em dois contos de Andrea Levy**. Revista Ilha do desterro. Vol. 70. Florianópolis, 2017. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ides/a/zk7PVTZzVSGwR6fyWSyyfJD/?lang=pt&format=pdf> Acesso em 27 jun. 2021.

SILVÉRIO, Valter Roberto et all. **W.E.B Du Bois no centro: Da ciência, do movimento de direitos civis, ao movimento *Black Lives Matter***. Revista ABPN, volume 12: 2020. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/download/892/1096/2996> . Acesso em: 15 set. 2023.

SKOLLER, Jeffrey. **O último anjo da história – Afrofuturismo**. [s.d]. Disponível em: https://protopia.fandom.com/pt-br/wiki/O_%C3%9Altimo_Anjo_da_Hist%C3%B3ria. Acesso em: 19 fev. 2021.

SOCHODOLAK, Hélio; BERNASKI, Joice. **História da violência e sociedade brasileira**. Oficina do Historiador. Vol. 11. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2018. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/24181/17068>. Acesso em: 08 nov. 2021.

SOMBRA, Rodrigo. **O cinema de John Akomfrah: Passagens entra a diáspora e o arquivo**. Tese de Doutorado. Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2019. Disponível em: https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwiRgoyD74PyAhVzKlKGHWt3CIAQFjAAegQIBxAD&url=http%3A%2F%2Fwww.pos.eco.ufrj.br%2Fsite%2Fdownload.php%3Farquivo%3Dupload%2Ftese_rcampos_2019.pdf&usg=AOvVaw0Or-T1AeOJebgvXHpU_rrU . Acesso em: 15 mai. 2021.

SOMBRA, Rodrigo; MURARI, Lucas (org.). **O cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora**. São Paulo: LDC, 2017. Disponível: <https://cbb.com.br/wp->

<content/uploads/2021/07/OCinemadeJohnAkomfrahEspectrosdaDiaspora.pdf>. Acesso em: 07 mar. 2021.

SOMBRA, Rodrigo. **O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica**. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/significacao/article/view/125156/130151> . Acesso em: 15 mai. 2021.

SOMBRA, Rodrigo. **Montagem e apropriação no cinema de John Akomfrah**. 2021. Disponível em: https://revistaecopos.eco.ufrj.br/eco_pos/article/view/27766/15253. Acesso em: 10 mai. 2022.

SOUZA, Jessé. **Como o racismo criou o Brasil**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2021.

SOUZA, Jessé. **Max Weber e o “racismo científico” da sociologia moderna**. Campinas (SP): Ideias, 2014. Disponível em: <https://www.semanticscholar.org/paper/Max-Weber-e-o-%E2%80%9CRacismo-Cient%C3%ADfico%E2%80%9D-da-sociologia-Souza/9180a2bafb21513f847c6a09e38fc2187504b28d> . Acesso em: 10 out. 2023.

SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** (trad. Sandra Regina Goulart Almeida). Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

STADEN, Hans. **Dois viagens ao Brasil: Primeiros registros sobre o Brasil**. (trad. Angel Bojadsen). L&M Pocket, s.d. Edição Kindle.

TEIXEIRA, Francisco. **Documentário no Brasil: Tradição e transformação**. São Paulo: Summus, 2004.

TEIXEIRA, Francisco. **O ensaio no cinema. Formação de um quarto domínio das imagens na cultura audiovisual contemporânea**. São Paulo: Hucitec Editora, 2015.

TURNER, Graeme. **Cinema como prática social**. São Paulo: Summus, 1997.

YOUNG, Robert J.C. **Pós-colonialismo: uma breve introdução**. São Paulo: Editora Dialética, 2022. Edição Kindle.

REFERÊNCIAS AUDIOVISUAIS

BHABHA, Homi. Entrevista ocorrida na 30ª Bienal de São Paulo, intitulada “A iminência das poéticas”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ym2dPYqIvmA> . Acesso em: 20 jun. 2023.

EMPIRE of Signs. John Akomfrah. United Kingdom, 1984.

HANDSWORTH Songs. John Akomfrah, United Kingdom, 1986.

MALCOLM X Seven Songs for. John Akomfrah, United Kingdom, 1993.