



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FELIPE CORRÊA BOMFIM

DERIVAÇÕES DO OLHAR: VISUALIDADES,
CINEMATÓGRAFIA E AS RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS

CAMPINAS

2021

FELIPE CORRÊA BOMFIM

DERIVAÇÕES DO OLHAR: VISUALIDADES,
CINEMATOGRAFIA E AS RELAÇÕES ÉTNICO-
RACIAIS

Tese apresentada ao Instituto de Artes da
Universidade Estadual de Campinas como parte
dos requisitos exigidos para a obtenção do título
de Doutor em Multimeios.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho

Este trabalho corresponde a versão final da tese
defendida pelo aluno Felipe Corrêa Bomfim e
orientado pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

CAMPINAS

2021

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

B639d Bomfim, Felipe Corrêa, 1985-
Derivações do olhar : visualidades, cinematografia e as relações étnico-
raciais / Felipe Corrêa Bomfim. – Campinas, SP : [s.n.], 2021.

Orientador: Gilberto Alexandre Sobrinho.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Representação (Filosofia). 2. Olhar. 3. Visualização. 4. Cinematografia.
5. Relações raciais. I. Sobrinho, Gilberto Alexandre, 1973-. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: Derivations of the look : visualities, cinematography and ethnic-
racial relations

Palavras-chave em inglês:

Representation (Philosophy)

Gaze

Visualization

Cinematography

Race relations

Área de concentração: Multimeios

Titulação: Doutor em Multimeios

Banca examinadora:

Gilberto Alexandre Sobrinho [Orientador]

Almir Antonio Rosa

Andréa Carla Scansani

Filipe Mattos de Salles

Marina Cavalcanti Tedesco

Data de defesa: 25-02-2021

Programa de Pós-Graduação: Multimeios

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0003-3376-9505>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/1383707716085211>

COMISSÃO EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

FELIPE CORRÊA BOMFIM

ORIENTADOR: GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO

MEMBROS:

1. PROF. DR. GILBERTO ALEXANDRE SOBRINHO
2. PROF. DR. ALMIR ANTONIO ROSA
3. PROFA. DRA. ANDRÉA CARLA SCANSANI
4. PROF. DR. FILIPE MATTOS DE SALLES
5. PROFA. DRA. MARINA CAVALCANTI TEDESCO

Programa de Pós-Graduação em Multimeios do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da comissão examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DA DEFESA: 25.02.2021

Agradecimentos

Dedico meu primeiro agradecimento a essa energia divina que preenche todos os seres e mantém viva a chama da vida, em sua eterna harmonia e equilíbrio. Agradeço às bençãos divinas e peço que estejam sempre ao nosso favor, pois sem isso, nada é possível, mesmo com esforço e dedicação.

Agradeço, acima de tudo, a minha querida família, meu pai (Leonardo), minha mãe (Maristela) e ao meu irmão (Léo) que sempre estiveram ao meu lado com prontidão para conselhos, emanando imensurável força e sabedoria. Por construírem sólidos alicerces, preenchidos com educação e carinho, esmerando uma edificação que a cada dia torna-se mais robusta para sustentar-se diante dos percalços que a vida trouxe e ainda há de trazer.

Faço um agradecimento profundo à Layla, minha esposa e *dharma patni*, que sempre esteve ao meu lado durante cada passo desta pesquisa e muito além dela. Seus gestos de leveza, doçura e resistência, me inspiram e fazem surgir em mim uma força descomunal para meu crescimento. O valor à admiração e ao respeito mútuo, que amadurecemos dia a dia, gera a coragem para sustentar a compreensão do que é ser naturalmente livre.

Um agradecimento de maneira especial aos meus queridos antepassados: vó Agmar, vô Maurício, vó Gilda, vô Bomfim, pela oportunidade de ter uma família tão linda ao meu lado. Agradeço especialmente ao Tio Marinho, Tios Humberto e Ninha pelo carinho e apoio constante que, em um sorriso verdadeiro, fazem valer o significado pleno da palavra 'família'.

Aos primos de primeiríssimo grau no coração, Maria e Pedro, Tia Ana e Tio Irineu por sempre acreditarem em meus sonhos e acompanharem cada minha vitória.

Agradeço à nova e querida família que me recebeu de braços abertos, aos queridos e admiráveis Maxim, Sarah, Leon, Emília, Timon, Nina Lou, Carlos, Dona Marcelle e Mathilda.

Agradeço aos meus amigos de além-mar, especialmente, Edoardo Maticena, Andrea Bonanno, Stefano De Pieri e toda a família De Pieri (Magda, Renzo, Erika, Francesco, Felipe e Viola), que considero minha segunda família.

Agradeço a todos meus amigos da UNICAMP, particularmente, Gabriel Tonelo, Renan

Paiva, Regiane Ishii, Natalia Barrenhas, Milena Leite, Rodrigo Gontijo, Renato Coelho, Priscylla Belttim, Ivan Ferrer e Caio Lazaneo por compartilharem sempre bons pensamentos e conversas enriquecedoras.

Agradeço profundamente aos meus amigos de Jacareí, principalmente a João Rodrigo (Fofão) e Mauro (Sagui); amizade que atravessa décadas com a firmeza e a tenacidade. Além dos queridos amigos Léo (Perereca), Igor, Ianco, Priscila, Priscila, Danielzinho, Rafael, Leonardo e Vanildo.

Agradeço aos queridos amigos do Instituto Vishva Vidya - professores, sevakas e alunos - que me ensinam, constantemente, o caminho infundável de aprendizado por meio da persistência e determinação.

Um agradecimento aos meus amigos de Rio Novo e Juiz de Fora, que, apesar da distância estão sempre presentes.

Ao pessoal da Secretaria da Pós-Graduação do Instituto de Artes da UNICAMP pela solicitude, além dos bibliotecários do I.A., sempre muito atenciosos.

Agradeço imensamente ao meu orientador Gilberto Alexandre Sobrinho, educador que concilia com maestria sua grande humanidade à intensa dedicação da prática da orientação – um exemplo a ser seguido com grande admiração. Aos professores do Instituto de Artes da Unicamp e aos colegas do Grupo de Pesquisa NACID, orientados pelo Prof. Dr. Gilberto Alexandre Sobrinho.

Um agradecimento aos meus amigos e colegas do grupo de pesquisa de Cinematografia Expressão e Pensamento pelo constante engajamento e discussões profundas sobre a imagem fotográfica e cinematográfica.

Agradeço à Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, pelo ensino gratuito e de qualidade.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001. Número de processo de concessão de bolsa de estudos: 88882.441657/2019-01.

Ao Programa Santander Mobilidade Internacional Estudantes de Pós Graduação 2018 pela

oportunidade cedida ao desenvolvimento de um curto período da pesquisa em Leeds, na Inglaterra. Convênio Unicamp/Santander, alocado ao Programa de Internacionalização da Unicamp – DERI 031/2018.

Agradeço à equipe da DERI - Diretoria Executiva de Relações Internacionais – pela atenção e solicitude durante durante todo o processo de meu curto intercâmbio na Inglaterra.

Um agradecimento ao BFI e ao LUX Films pela oportunidade de acesso aos materiais filmográficos do recorte britânico desta pesquisa.

Agradeço especialmente à Profa. Stephanie Dennison pela sensibilidade e sua humanidade que me recebeu no período de intercâmbio. Sinto-me muito agradecido pela maneira generosa e atenciosa que conduziu nossas reuniões no período de desenvolvimento da pesquisa em Leeds, na Inglaterra.

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo realizar um estudo crítico das imagens, com ênfase na cinematografia, atentando-se para dois aspectos principais: em primeiro lugar, a formação e a construção do olhar e, em segundo, as relações de poder que compreendem os privilégios estabelecidos por meio de tais relações. Esse movimento resulta em uma visualidade em disputa, norteada, principalmente, por relações étnico-raciais e, também, de gênero. O trabalho se divide em três momentos. Em um primeiro momento lidamos com o vasto campo da representação de imagens raciais da branquitude, por meio de referências e amostras da construção do olhar da autoridade no contexto ocidental. Na segunda parte, investigamos, de um lado, os apagamentos e, de outro, os contrapontos significativos de imagens da negritude, considerando suas lógicas constitutivas. No último segmento deste estudo, revisitamos o direito de ver e ser visto, descortinados pela potência da autorrepresentação negra a partir do uso de imagens históricas, visões e narrativas redescobertas.

Adotamos um caráter mais ensaístico na tese, de modo a analisarmos pontualmente as particularidades dos temas e recortes de cada um dos capítulos. Esta pesquisa gravita em torno dos estudos culturais e da cultura visual, nos contextos anglo-saxões, a partir de abordagens de Richard Dyer, Nicholas Mirzoeff, Stuart Hall, entre outros. Tensionamos o campo da imagem em suas diversas especificidades – como linguagem, técnica, estética e cultura – a fim de investigarmos o sistema de representação dominante e aferirmos os tensionamentos presentes em seus contrapontos em outras formas de visualidades.

Palavras-chave: Visualidades; Olhar; Representação; Relações étnico-raciais; Privilégio; Poder; Eurocentrismo; Cinematografia;

Abstract

This research aims to carry out a critical study of images, with an emphasis on cinematography, paying attention to two main aspects: first, the formation and construction of the look and, second, the power relations that comprise the established privileges through such relationships. This movement results in a contested visibility, guided mainly by ethnic-racial and also gender relations. The work is divided into three moments. At first, we deal with the vast field of representation of racial images of whiteness, through references and samples of the construction of the look of authority in the Western context. In the second part, we investigate, on the one hand, the erasures and, on the other, the significant counterpoints of images of blackness, considering their constitutive logics. In the last segment of this study, we revisited the right to see and be seen, unveiled by the power of black self-representation from the use of rediscovered historical images, visions and narratives.

We adopted a more essayistic character in the thesis, in order to punctually analyze the particularities of the themes and excerpts of each of the chapters. This research revolves around cultural studies and visual culture, in Anglo-Saxon contexts, based on approaches by Richard Dyer, Nicholas Mirzoeff, Stuart Hall, among others. We tension the image field in its various specificities - such as language, technique, aesthetics and culture - in order to investigate the dominant representation system and assess the tension present in its counterpoints in other forms of visibilities.

Keywords: Visibilities; Look; Representation; Ethnic-racial relations; Privilege; Power; Eurocentrism; Cinematography;

Lista de ilustrações

- Figura 1: *Hercules at the Crossroads path*(1500), de Benvenuto di Giovanni – p. 31
- Figura 2:*Hercules at the Crossroads path*(1596), de Annibale Carracci – p.31
- Figura 3 A e B: *Psycomachy* (1470-1), de Francesco di Giorgio Martini – p. 32
- Figura 4:*The ladder of divine ascent (Scala Paradisi)* – p. 34
- Figura 5: *Family portrait in a landscape* (1630), de Pieter de Guebber – p. 39
- Figura 6:*Mr and Mrs Andrews* (1750), de Thomas Gainsborough – p. 39
- Figura 7: Perspectiva de observação do *Plantation* (Mirzoeff, p. 36) - p. 43
- Figura 8:*Transport d'une voiture de montée* (1835), de Jean-Baptiste Debret – p. 43
- Figura 9: *Convicts* (1821), de Thomas Alken – p. 43
- Figura 10: Perspectiva de observação do complexo imperial(Mirzoeff, p. 125) - p. 48
- Figura 11: Aquarela Campanha Italiana de Napoleão, de Giuseppe P. Bagetti – p. 48
- Figura 12: Aquarela Campanha Italiana de Napoleão, de Giuseppe P. Bagetti – p. 49
- Figura 13: *Bataille au pont de Lodi* (1796),de G. P. Bagetti (Mirzoeff, p. 126) – p. 49
- Figura 14:Imagem que ilustra a potência da figura do herói (Mirzoeff, p. 54) – p. 50
- Figura 15: Retrato de Arhur Wellesley, de Benjamin Robert Haydon (1830-40) – p. 58
- Figura 16:Retrato de Napoleão Bonaparte, de Benjamin Robert Haydon (1830-40) – p. 58
- Figura 17: Retrato de Thomas Stamford B. Raffles, de George Francis Joseph (1817) – p. 59
- Figura 18:Retrato do Rei James I (1621), de Daniel Mytens – p. 61
- Figura 19: Retrato do Duque de York, Frederic, de David Wilkie – p. 61
- Figura 20: Retrato do Arcebispo de Canterbury, William Laud, de Anthony Van Dyck – p. 62
- Figura 21: Retrato do Conde de Strattford, Thomas Wentworth, de Anthony Van Dyck – p. 62
- Figura 22:Retrato de Humphry Davy (1803), de Henry Howard – p. 63
- Figura 23: Retrato de Edward Jenner (1803), de James Northcole – p. 63
- Figura 24:*Dante com Beatriz no Paraíso*, Séc. XIV, Biblioteca Nazionale,Veneza (Eco, p. 174) – p. 67
- Figura 25: *Beata Beatrix* (1864-70), de Dante Gabriel Rossetti – p. 68
- Figura 26:*The Damsel of Sanct Grael* (1857), de Dante Gabriel Rossetti – p. 68
- Figura 27: *Marie Spartali as memory* (1868), fotografia de Julia Margaret Cameron – p. 70
- Figura 28:*Marie Spartali as the 'imperial Eleanore'* (1868), fotografia de Julia Margaret Cameron – p. 70
- Figura 29: *The geography lesson* (1850), fotografia de Antoine François Claudet - p. 74
- Figura 30:*At the bus station Durham, North Carolina* (1940), fotografia de Jack Delano–p. 75

- Figura 31: *Women of Madagascar* (1863), fotografia de Désiré Charnay – p. 77
- Figura 32: *Anonymous actor dressed as a tramp* (DYER, p. 114) – p. 82
- Figura 33: *Anonymous as a blacksmith* (DYER, p. 114) – p. 82
- Figura 34: *Keokuk, sauk chief* (1847), fotografia de Thomas Eastery – p. 83
- Figura 35: *Lewis Carroll* (1863), fotografia de Oscar Gustav Reijlander – p. 83
- Figura 36: *My niece Julia [Jackson]* (1880), fotografia de Julia Margaret Cameron – p. 83
- Figura 37: *C's portraits* (1840), fotografia de William Henry Fox Talbot – p. 83
- Figura 38: Imagem publicitária *The Kodak camera* (Aquino, p. 61) – p. 87
- Figura 39: Imagem publicitária de divulgação Kodak – p. 87
- Figura 40: Imagem publicitária *Kodak simplicity* (Aquino, p. 71) – p. 88
- Figura 41: Imagem publicitária *Kodak as you go* - p. 88
- Figura 42: Imagem publicitária *Kodak as you go. Kodak girl* (Aquino, p. 64) – p. 89
- Figura 43: Imagem publicitária *Kodak and the north pole* (Aquino, p. 64) – p. 90
- Figura 44: Imagem publicitária Kodak comentário poeta Rudyard Kipling – p. 90
- Figura 45: Publicidade sabonete Pears Soap *White man's burden* (Popovic, p. 110) – p. 92
- Figura 46: Publicidade sabonete Pears Soap (Popovic, 102) – pg. 92
- Figura 47: Publicidade sabonete Pears Soap *Birth of a nation* (Popovic, 108) – pg. 93
- Figura 48: Publicidade sabonete Pears Soap Revista McClure (nov. 1898) – p. 94
- Figura 49: Publicidade sabonete Pears Soap Revista McClure (fev. 1908) – p. 94
- Figura 50: Esquema de iluminação *Figure lighting* (Salt, p. 121) – p. 100
- Figura 51: *Close up* Marlene Dietrich, filme *Desire* (1936) de Frank Borzage – p. 105
- Figura 52: Frame do filme *Red Dust*, presente no documentário *Visions of light* (1992), de Glassman, McCarthy e Samuels - p. 106
- Figura 53: Frame do documentário *Visions of light* (1992), de Glassman, McCarthy e Samuels - p. 106
- Figura 54: Frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith – p. 108
- Figura 55: Frame do filme *Broken blossoms* (1918), de D. W. Griffith – p. 109
- Figura 56: *Close ups* de atrizes de Hollywood (Van Damme, p. 66-67) – p. 110
- Figura 57: Retrato de Toussaint L'Ouverture (Mirzoeff, p. 107) – p. 118
- Figura 58: Plano médio de Ben Cameron, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 121
- Figura 59: Plano detalhe da fotografia de Elsie Stoneman, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 122
- Figura 60: Ben Cameron e paisagem, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p.

124

Figura 61: Espancamento na árvore, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 127

Figura 62: Imagem de apresentação de T. D. Rice, interpretando Jim Crow (1833), no Bowery Theatre de Nova York – p. 128

Figura 63: Roda de dança com estereótipo Sambo, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 129

Figura 64: Família branca em aflição, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 132

Figura 65: Cavaleiros Klu Klux Klan, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 133

Figura 66: Imagem da sub-representação de lideranças negras na Assembleia, frame do filme *O Nascimento de uma nação* (1915) – p. 135

Figura 67: Fotografia de Timothy O’Sullivan (1862), voluntários negros junto ao exército da União (Mirzoeff, p. 90) – p. 137

Figura 68: Fotografia *J. F. Seabrook’s flower garden, Edisto Island, S. C.* (1862), Library of Congress – p. 138

Figura 69: Fotografia *Rebel General T.F. Drayton’s House, Hilton Head, S. C.* (1862-63), Library of Congress – p. 138

Figura 70: Retrato fotográfico de Sojourner Truth, Library of Congress (Mirzoeff, p. 149) – p. 139

Figura 71: Plano de Larry Pichard, frame do filme *Within our gates* (1920), de Oscar Micheaux - p. 150

Figura 72: Plano de Red (estereótipo de gambler), frame do filme *Within our gates* (1920), de Oscar Micheaux - p. 151

Figura 73: Plano médio de Silvia Landry, frame do filme *Within our gates* (1920), de Oscar Micheaux - p. 153

Figura 74: Plano médio de Silvia Landry, frame do filme *Within our gates* (1920), de Oscar Micheaux - p. 154

Figura 75: Imagem de John J. Kim, Lemon Reccord (2015), Tribute Newspaper (Mirzoeff, 2017, p. 87) - p. 177

Figura 76: Fotografia intitulada *London transport Garage*, Exposição *Reflections of the Black Experience Arts Programme* - p. 185

Figura 77: Fotografia intitulada *Mural Stockwell*, Exposição *Reflections of the Black*

Experience Arts Programme - p. 185

Figura 78: Fotografia intitulada *Fine rapping in seven sisters Road*, de Madahi Sharak - p. 186

Figura 79: Fotografia intitulada *Making the pennies stretch. Brick Lane*, de Madahi Sharak - p. 187

Figura 80: Fotografia intitulada *Looking through you following through me*, de Madahi Sharak - p. 188

Figura 81: Fotografia intitulada *Disgust, Brixton*, de Madahi Sharak - p. 188

Figura 82: Retrato Gail Ann Dorsey, fotografia de Suzanne Roden – p. 190

Figura 83: *Reading the Granth Sahib*, fotografia de Suzanne Roden – p. 191

Figura 84: Fotografia do Pub do Castelo de Windsor, em Leeson Rd. Imagem da BBC News, ‘Brixton Riots’ – p. 195

Figura 85: Imagem fotográfica da série intitulada ‘Brixton Riots’ (abril de 1981), da BBC News – p. 195

Figura 86: Capa do jornal *Daily Star* de 11 de julho 1981 – p. 197

Figura 87: Capa do jornal *Daily Mirror* de 11 de julho 1981 – p. 197

Figura 88: Capa do jornal *The Sunde* 09 de julho 1981 – p. 197

Figura 89: Capa do jornal *The Mirror* de 11 de setembro 1985 – p. 197

Figura 90: Imagem fotográfica da série intitulada ‘Brixton Riots’ (abril de 1981), da BBC News – p. 198

Figura 91: Imagem fotográfica da série intitulada ‘Brixton Riots’ (abril de 1981), da BBC News – p. 199

Figura 92: Fotografia de Neil Libbert sobre as revoltas de Brixton (abril de 1981) – p. 199

Figura 93: Fotografia de Neil Libbert sobre as revoltas de Brixton (abril de 1981) – p. 199

Figura 94: Imagem da exposição *Into the open* (1984), de Lubaina Himid – p. 204

Figura 95: Imagem intitulada *Thee women at the fountain*, da exposição *The Black thin line* (1985), de Lubaina Himid – p. 204

Figura 96: Imagem da exposição *Black Women time now* (1983), de Lubaina Himid – p. 205

Figura 97: Imagem contra-plongée de policial vigiando. Frame do filme *Territories* (1984), de Isaac Julien – p. 208

Figura 98: Imagem de bonecopalhaço. Frame do filme *Handsworth Songs* (1985), de John Akomfrah – p. 208

Figura 99: Imagem de duas mulheres na moviola. Frame do filme *Territories* (1984), de Isaac Julien – p. 209

Figura 100: Imagem de mural de Brixton *The dream, the rumour and the poets* (1984), de Gavin Janjies e Tom Joseph. Frame do filme *Handsworth Songs* (1985), de John Akomfrah – p. 211

Figura 101: Detalhe do mural *The dream, the rumour and the poets* (1984), de Gavin Janjies e Tom Joseph. Mulher com a mão na cabeça – p. 211

Figura 102: Imagem de arquivo. Frame do filme *Handsworth Songs* (1985), de John Akomfrah – p. 212

Sumário

Introdução	16
1. O olhar e o corpo branco. A construção da representação visual da branquitude.....	26
1.1. A constituição do corpo branco	27
1.2. A criação do olhar da autoridade	40
1.3. A iconografia dos retratos	59
1.4. A construção da imagem da beleza feminina branca	65
1.5. O ‘eurocentrismo’ e o advento da fotografia	71
2. Da pele negra ao cinema negro	79
2.1. ‘Arqueologia’ da imagem: os retratos fotográficos no século XIX e a segmentação de classes.....	80
2.2. O discurso publicitário da fotografia na passagem do século XX.....	87
2.3. A padronização	99
2.4. A iluminação do <i>star system</i>	103
2.5. A institucionalização da indústria cinematográfica e seus modos de produção.....	111
2.6. O herói ao inverso: narrativas e contra-narrativas da figura heroica	114
2.7. O herói sem fronteiras	120
2.8. A dicotomia da representação em <i>O Nascimento de uma nação</i>	125
2.9. Os contrapontos e o ‘direito de olhar’	134
2.10. A sub-representação do negro e a invenção do outro em <i>O Nascimento de uma nação</i>	141
2.11. A indústria cinematográfica como um terreno de disputas	144
2.12. Os tensionamentos e ressignificações no campo da representação em <i>Within our gates</i>	148
2.13. O cinema negro dos dois lados do Atlântico: movimentos, representação e diáspora.....	158
3. O olhar e a pele negra.....	169
3.1. Os princípios de vigilância e o ‘direito de olhar’	173
3.2. A esfera cultural e a efervescência artística negra nos anos 1980.....	178
3.3. A demanda da representatividade negra	180
3.4. Os ensaios fotográficos da <i>Reflections of the Black Experience Arts Programme</i>	183
3.5. Os corpos negros e o espaço	188
3.6. A maleabilidade da visão	192
3.7. O olhar displicente da perspectiva midiática	194
3.8. A proposta da sensorialidade háptica	200
3.9. Do óptico ao háptico e o vestido de retalhos	202
3.10. Tecendo imagens da negritude: fixação e a mobilidade.....	207
4. Considerações Finais	214
5. Referências Bibliográficas.....	221

Introdução

Esta pesquisa se debruça sobre o estudo crítico das disputas das visualidades, com o foco na cinematografia, atentando-se para dois aspectos principais: em primeiro lugar, a formação e a construção do olhar e, em segundo, as relações de poder que compreendem os privilégios estabelecidos por meio de tais relações, norteadas por questões étnico-raciais e, também, de gênero. Em um primeiro momento, o percurso traçado por este estudo pretende apontar para a maneira pela qual as relações raciais se estabeleceram nesse jogo das relações humanas com ênfase em materiais iconográficos e pinturas, para em seguida observar o modo como essas lógicas se desdobraram no contexto fotográfico e cinematográfico. Ao tensionarmos o campo da imagem em suas diversas especificidades – como linguagem, técnica, estética e cultura – algumas perguntas podem despontar desta investigação: como se organizou o aparato institucional cinematográfico considerando as relações étnico-raciais? Como se estabeleceu a construção do olhar e a afirmação de privilégios nas relações raciais ao longo do período de consolidação da indústria cinematográfica?

Neste sentido, voltamos nosso olhar para a construção dos capítulos desenvolvidos nesta pesquisa. No 1º Capítulo direcionamos a investigação para um processo de naturalização da representação racial branca na cultura ocidental que tornou o sujeito branco como um sujeito universal, dotado de privilégios, como resultado de uma representação controlada sobre si mesmo, em narrativas iconográficas ocidentais. Esse pensamento se reverberou na forma de autoridade e direitos que tomou para si, afim de estendê-los sobre tudo e todos ao seu redor, incluindo as outras raças com as quais se depararam em seu percurso. Sendo assim, investigaremos o sistema visual de representação dominante, presente no contexto de expansão colonial européia, em campos artísticos, como a pintura do século XIX.

Em seguida, voltaremos nossa atenção, em um primeiro momento do 2º Capítulo, para a reverberação de um olhar da autoridade branca em segmentos perceptíveis no campo de artes mais recentes, como a fotografia e o cinema. De modo a contemplar o percurso desses campos artísticos, estabeleceremos uma breve arqueologia de seus suportes e seu significativo impacto social e cultural nos Estados Unidos. Optamos por incluir os Estados Unidos em nosso recorte, por considerarmos parte de uma geografia eurocentrada. Em relação ao suporte fotográfico, nos atentaremos às suas relações com a linguagem, técnica, estética e cultura, somados ao olhar da autoridade branca em suas práticas e discursos. No cinema, procuramos um recorte específico do campo da cinematografia, considerando a iluminação e a

padronização de seus procedimentos, além de seu processo de institucionalização como linguagem, constituída, em sua maioria, por cineastas brancos. Trazemos como epítome cinematográfica desse processo o filme *O Nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, para discutirmos a reprodução de dinâmicas já vistas anteriormente em outras artes, assimiladas pela linguagem cinematográfica, no calor do momento de sua construção.

Em um segundo momento do capítulo, discutiremos a resistência a essas formas de construção visual do olhar da autoridade. Neste sentido, avançaremos na direção de compreender a posição da negritude como contraposição, ao assumirmos a sua perspectiva como postura que busca desestabilizar as posições discursivas dos sujeitos e suas narrativas. Para tal, partimos da desconstrução da figura-chave do herói carlyliano, figura que serviu de esteio para o princípio de autoridade branca. Deste modo, de um lado, invocamos a sua real origem em Toussant L’overture, herói haitiano revolucionário, além de acionarmos um estudo a respeito das contravisiões na historiografia norte-americana, tomando a obra de D. W. Griffith como ponto de partida para essa investigação. Buscaremos ainda problematizar as formas de sub-representação da imagem do negro, presente em estereótipos antigos trazidos do campo das artes da cena, como os *Minstrel Shows*¹.

Por fim, levantaremos a importância da ênfase a respeito da potência da autorrepresentação negra como sujeitos produtores de suas próprias imagens, que possibilitou a manutenção da ordem de representação da negritude enquanto um grupo visível. Discutiremos o ‘direito de olhar’ e de ser visto por meio de um conjunto de referências fotográficas que vasculham tais propriedades para o aprofundamento de um olhar da negritude. Lançaremos um olhar atento ao trabalho de diretores negros como os irmãos Johnson e o emblemático Oscar Micheaux, pensando a sua obra *Within our gates* (1920) como um posicionamento que estabeleceu contrapontos afeitos à construção de uma contravisualidade negra.

No 3º Capítulo notamos um percurso particular no contexto britânico dos anos 1980. Constatamos um amálgama de experimentações que conduzem a um processo gradual da constituição de um olhar da negritude, por meio de um conjunto de valores (como a visão háptica) que moldam as experiências e se contrapõem à prática visual da branquitude (de organização e ordem), ocasionando uma momentânea desestabilização do olhar da autoridade. Deste modo, o capítulo parte da discussão sobre a visualidade branca a partir da força da

¹ Espetáculos teatrais populares norte-americanos, formados por quadros cômicos, danças e música, fundamentados em ideais racistas e na representação do negro por *black faces* (brancos que maquiavam seus rostos de preto).

autoridade britânica, como repressão aos movimentos políticos e revoltas que marcaram o início da década de 1980. Posteriormente, discutimos os tensionamentos e as disputas por espaço, seguidos pela luta por formas de representação negra. Por fim, voltamos a nossa atenção para a reverberação das buscas por representação negra no campo artístico, por meio do trabalho de artistas negros britânicos, coadunando em um forte impacto na cinematografia de dois coletivos, o *Black Audio Film Collective* e o *Sankofa*, representados pelas obras dos diretores John Akomfrah e Isaac Julien. Esse percurso buscou a constituição de uma sensorialidade capaz de dialogar com as demandas reais da produção artística e cultural negra, com enfoque particular nos trabalhos de Julien e Akomfrah. Estas produções, em primeiro lugar, representariam uma resposta à força autoritária para, seguidamente, tomar seu rumo natural a configuração de uma sensorialidade háptica na cinematografia negra e diaspórica.

Após apresentarmos a organização dos capítulos desta pesquisa, cabe ressaltarmos outro alvo de interesse que gravita em torno de tais estudos, como um aprofundamento específico, de maneira sucinta, a respeito do uso das técnicas de suportes fotográficos e cinematográficos que serão discutidos nesta tese de doutoramento sob outra perspectiva. É possível elencar um conjunto de estudos que trouxe ênfase a um particular percurso do desenvolvimento de tecnologias fotográficas e cinematográficas que, de maneira recorrente, identificou seus usos alinhados ao processo de padronização de seus suportes, técnicas e procedimentos.

De imediato, salientamos as reflexões do cineasta francês Jean-Luc Godard, a partir do convite feito durante o governo de Samora Machel, entre os anos 1977 e 1978, para a implementação de um projeto de televisão e vídeo em Moçambique. Ao analisar o material disponível para ser utilizado nas filmagens, o diretor francês rechaçou o uso da película Kodak, que seria utilizada, argumentando que os filmes coloridos da Kodak que tinha testado não apresentavam de maneira fidedigna as expressões faciais dos sujeitos, sublinhando as regiões dos olhos e dentes, como se estivesse observando um ‘vaudeville americano, de *blackface*’². De acordo com a fotógrafa francesa Diarra Sourang, esse evento, somado ao diário de anotações, publicado por Jean-Luc Godard na edição 300 da revista *Cahiers du cinema* (1978), foi considerado o único posicionamento que contestou a suposta neutralidade das emulsões fotográficas deste período pelo cinema francês (SOURANG, 2019: 27).

Em um aprofundamento do desempenho dos suportes e emulsões fotográficas,

² Publicado no Jornal Folha de São Paulo, 14 de setembro de 2019. Disponível em : <<https://flashback.blogfolha.uol.com.br/2019/07/14/quando-os-filmes-fotograficos-eram-racistas/>>. Consultado em: 22.05.2020.

considerando um conjunto significativo de testes laboratoriais e emprego de ferramentas – como, por exemplo, os testes sensitométricos, curvas gama, de desempenho ideal da película e testes psicofísicos aplicados por Loyd A. Jones -, Diara Sourang, mestre e especialista em Fotografia pela academia francesa de cinema *Louis Lumière*, estabeleceu um conjunto de reflexões por meio de testes em câmeras como *Panasonic Varicam LT* e *Penelope Delta* da *Aaton* a partir dos resultados obtidos das curvas espectrais de resposta, que ‘permite ao operador um maior conhecimento da superfície sensível, sua reação à luz, do ponto de vista da sensibilidade e da colorimetria’ (SOURANG, 2019: 53-62).

Outros estudos se debruçaram sobre a discussão do uso de tecnologias das emulsões fotográficas, como o trabalho desenvolvido pela pesquisadora canadense Lorna Roth (2009), que, em seu artigo intitulado *Looking at Shirley, the ultimate norm: colour balance*, discutiu uma série de imagens chamadas de cartões *Shirley*³, utilizadas amplamente para a calibragem de imagens fotográficas. Segundo Roth (2009: 115), essa série de imagens é considerada emblemática para a discussão do ‘estado das relações raciais e estéticas na indústria de representação visual’, além de, em um sentido mais técnico, apontarem para as alterações graduais que ocorreram na tecnologia dos filmes fotográficos, no desempenho da sensibilidade das emulsões e latitudes da imagem fotográfica. Neste sentido, a autora discute um percurso a partir dos anos 1950, subdividido por décadas ao longo do século XX, a fim de aferir o desempenho de tais películas, a partir da sensibilidade espectral dos materiais sensíveis, considerando desde fotografias mais ligadas a uma esfera particular, como imagens de família, até uma esfera mais pública, relacionada à repercussão disso inclusive em imagens de cartazes e anúncios da indústria publicitária.

Apontaram em uma direção semelhante os estudos desenvolvidos por Brian Winston, em seu livro *Technologies of seeing: photography, cinematography and television* (1996). Em suas reflexões, Winston lançou mão de uma discussão sobre os modelos e padrões que ocorrem nas mudanças tecnológicas e sua relação com as comunicações de massa e as demandas sociais em um sentido mais amplo. No segundo capítulo deste livro, intitulado *The case of color film: White skin and the colour film the ideology of the apparatus* e em seu artigo *A whole technology of deying: a note on ideology and the apparatus of the chromatic moving image*, Winston tomou como objeto de estudo as películas cinematográficas, enumerando os

³De acordo com Lorna Roth (2009: 112) os cartões Shirley, produzidos pela Kodak a partir dos anos 1940, foi o nome cedido a modelos de ‘cartão de tira para testes de cor’ baseados em modelos femininas com tonalidades de pele claras que passaram a ser utilizados por laboratórios fotográficos analógicos norte-americanos e reconhecidos como ‘padrão ideal de pele’.

procedimentos de tingimento das cores nas películas e problematizando a falsa naturalidade da cor, muitas vezes compreendida, nas palavras de Peter Wollen⁴ como ‘registro [...] direto da cor no mundo natural [...]’, sendo que não há uma relação direta entre as cores no mundo e as cores em uma projeção cinematográfica’. Sendo assim, é essencial sublinhar a relevância dos estudos de Winston (1996: 39-57), sobre os usos e procedimentos e tecnologias de tingimento da cor na película fotográfica e cinematográfica.

Notamos a retomada dessa discussão sobre os desenvolvimentos tecnológicos em relação à fotografia e seus usos em um contexto recente, a partir da década de 2010, com inúmeras publicações em jornais com grande circulação. Podemos mencionar duas publicações recentes do jornal britânico *The Guardian*. O artigo escrito por David Smith (2013) em Joanesburgo⁵ - que discutiu o trabalho dos artistas ingleses Adam Broomberg e Oliver Chanarin, exibidos na exposição na Goodman Gallery – e o da cineasta Nadia Latif (2017), que mencionou o trabalho da diretora de fotografia Ava Berkofsky, na série intitulada *Insecure* (2016-2021), e as suas práticas de iluminação para a pele negra⁶. Em relação às publicações mais especializadas no campo da fotografia e cinematografia, podemos mencionar a publicação nacional da revista de fotografia *Zum*⁷ – que retoma as discussões desenvolvidas pela pesquisadora canadense Lorna Roth, sobre os filmes *Kodak* e os cartões *Shirley*. Os cartões *Shirley* também foram alvo das discussões sublinhadas pelo fotógrafo haitiano-americano Marc Baptiste⁸, em suas declarações no vídeo da *BBC Reel*, intitulado *The dark history of photography lighting*, publicado recentemente, no mês de dezembro de 2020⁹. A repercussão dessa temática no conjunto de vídeos e matérias intitulado *Photography’s hidden bias*, em um canal como BBC, demonstra a pertinência e a atualidade de tais discussões. No vídeo *The dark history of photography lighting*, de Marc Baptiste, vemos os testes elaborados pelo fotógrafo em um trabalho realizado para o jornal *Washington Post* a

⁴ Peter Wollen *Cinema and technology: a historical overview*. In: *The cinematic apparatus*. Teresa de Lauretis e Stephen Heath. New York: St. Martin Press, 1980. P. 24

⁵ O trabalho de Broomberg e Chanarin se utilizou de um modelo específico de Polaroid, ativando um botão *boost de flash* fotográfico. sugeriram a possibilidade de que ‘preconceito pode ser inerente ao meio da fotografia em si’. Publicado no dia 25 de janeiro de 2013. Disponível em: <<http://www.broombergchanarin.com/text-racism-of-early-colour>>. Consultado em: 24.07.2020.

⁶ O artigo de Latif elencou um elevado número de fotógrafas e fotógrafos que discutiram essas práticas de iluminação da pele negra ao longo das últimas anos como, Bradford Young, Arthur Jafa, Ernest Dickerson e Malik Sayeed. Por fim, o texto conclui com a declaração do renomado cineasta britânico, Isaac Julien, ao declarar que ‘as políticas de iluminação são resumidas em que todas as tecnologias produzidas não são neutras’. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/film/2017/sep/21/its-lit-how-film-finally-learned-how-to-light-black-skin>>. Consultado em: 24.07.2020.

⁷ Disponível em: <<https://revistazum.com.br/revista-zum-10/questao-de-pele/>>. Consultado em: 24.07.2020.

⁸ Trabalhou como fotógrafo de revistas como *Vanity Fair*, *Cosmopolitan*, *Ebony* e *Marie Claire*.

⁹ O vídeo *Photography’s hidden bias* da BBC foi realizado por Brandon Drenon foi lançado no dia 15 de dezembro de 2020. Consultado em: 19.12.2020. Disponível em: <<https://www.bbc.com/reel/playlist/why-equality-matters-now-more-than-ever?vpid=p091ncj9>>.

partir do uso dos cartões *Shirley* para adicionar a cor, juntamente a outros testes, com uma referência de impressão convencional que, segundo Baptiste (2020) notou, ‘a diferença é notável’.

Por fim, ressaltamos a mesa ocorrida no ano passado, em 2019, durante o evento internacional da IMAGO (*International Federation of Cinematographers*), em Bruxelas. Durante o encontro internacional de diretores(as) de fotografia da IMAGO, as mesas do *Third International Conference on teaching and researching Cinematography* transitaram sobre diversos temas¹⁰, em particular, *Diversity in Cinematography* (diversidade na cinematografia). Nesta, houve três apresentações sobre a temática da cinematografia negra. Em primeiro lugar, o artigo *Skin tone and faces: cinematography pedagogy which foregrounds inclusivity and diversity in teaching lighting*, de Cathy Greenhalgh, seguida da pesquisa de Diarra Sourang, *Filming black complexions: why bother?*, e a apresentação de Yao Joseph Homadji Ladzekpo, intitulada *An introspection of an African cinematography educator in the 21st century* (CHARREAU, 2019).

Para além de estudos mais específicos voltados a cinematografia, outros estudiosos voltaram seu interesse para aspectos relacionados às nuances na percepção de cores em filmes fotográficos, em particular na figuração de peles negras. O artigo da escritora norte-americana Syreeta McFadden¹¹ evidenciou a relação da autora com as imagens dos álbuns de sua infância. McFadden notou que em algumas de suas fotografias de família, particularmente em casos com fotos sacadas muito de perto, seus entes próximos pareciam possuir tonalidades de pele distintas de seus aspectos naturais, variando entre matizes próximas às nuances de marrom e azul¹². Segundo a diretora de fotografia francesa, Diarra Sourang (2019: 24), os comentários de McFadden não se endereçavam diretamente ao aparato fotográfico, e sim a superfície sensível do filme e seus resultados que, em um diagnóstico mais técnico¹³, poderiam ser explicados diante de diversas maneiras referentes a subexposição e falta de

¹⁰ Leslie Charreau escreveu as mesas ocorridas durante o evento ocorrido em 04 de abril de 2019, na cidade de Bruxelas, na Bélgica. Disponível em: <<https://www.imago.org/index.php/news/item/930-attending-the-3rd-cinematography-in-progress-conference.html>>. Consultado em: 24.07.2020.

¹¹ MCFADDEN, Syreeta. *Teaching the câmera to see my skin*. 2 de abril de 2014. Disponível em: <<https://www.buzzfeednews.com/article/syreetamcfadden/teaching-the-camera-to-see-my-skin>>. Consultado em: 20.07.2020.

¹² Em seu texto intitulado *Teaching the camera to see my skin* encontramos as expressões: ‘*mude brown*’ e ‘*black blue*’.

¹³ Para além de uma abordagem técnica, Sourang sublinhou que há certo equívoco na interpretação que pressupõe que as mídias fotográfica e cinematográfica produzem uma imagem fiel a realidade. Essa interpretação elide o fato de que tais mídias procuram ‘realizar uma imagem mais próximo possível da percepção que temos de realidade’ e se utilizam de métodos como a ‘curva de rendimento subjetiva ideal, em que os fabricantes usaram para estabelecer a curva de resposta para os filmes’ (SOURANG, 2019: 24).

dinâmica e de sensibilidade (SOURANG, 2019: 24). As impressões de McFadden¹⁴ sobre fotografias feitas juntamente com a sua família, em um estúdio fotográfico em 1988, trouxeram, em suas interpretações, uma impressão depreciativa de sua imagem, algo que foi recuperado somente após apreciar os trabalhos de fotógrafas como Carrie Mae Weems, cujo o trabalho *Peaches, Liz, Tamike*, um ensaio fotográfico em que corpos negros e a feminilidade moldavam as imagens, trouxe a ela o alívio em sentir-se representada.

Neste sentido, para além de qualquer interpretação de cunho técnico do aparato fotográfico, Syreeta McFadden levanta em seu artigo *Teaching the câmera to see my skin* uma interrogação ainda mais significativa sobre os usos, contribuições e questionamentos dessas tecnologias na vida cotidiana. Ao revisitar as imagens que perpassaram a sua história pessoal e considerar a pressuposta automaticidade do registro¹⁵, marcadamente embutido da retórica da fotografia, McFadden pergunta se a suposta imparcialidade de tais tecnologias e o conhecimento disponível sobre elas poderiam oferecer-lhe uma outra narrativa visual de sua vida, ‘uma história alternativa’, em que ‘as tecnologias disponíveis para nós naqueles dias teriam me ensinado, desde cedo, como amar a riqueza da minha pele marrom’ (MCFADDEN, 2014).

Tais depoimentos nos fazem questionar sobre a constituição de privilégios assimilados por detrás dos usos de tecnologias como a fotográfica. Notamos a importância de investigar uma possível herança iconográfica e visual que abarca a ordem representacional e um possível jogo de poderes na concepção e uso de suas imagens. A propósito das relações de poder, cabe salientar que, nesta pesquisa, as compreendemos a partir da importância em enfatizar a ‘condição e poder da branquitude’ e os processos de racialização. Neste sentido, compreendemos as relações de poder a partir da leitura de Richard Dyer (1997: xiv), em que ‘enquanto raça é algo aplicado apenas a pessoas não brancas, desde que as pessoas brancas não sejam vistas e nomeadas racialmente, elas funcionam como norma humana’. Em poucas palavras, a posição poderosa considerada por Richard Dyer consistiu no processo de naturalização ‘de ser “apenas” humano’. Em consonância com as reflexões de Dyer, o branco reivindica a autoridade para falar de interesses comuns à humanidade, não admitindo que, na

¹⁴ McFadden descreveu a experiência de observar as imagens fotográficas e perceber as mudanças em seus pais e irmã nas fotografias, além de alterações em seu rosto que tornaram seus olhos como ‘buracos afundados em um pequeno rosto marrom e minhas pupilas eram invisíveis’.

¹⁵ Em consonância com os escritos de Livia Aquino em seu livro *Picture Ahead. A Kodak e a construção do turista fotográfico*, os investimentos de empresas fotográficas como a Kodak caminham no sentido de ‘convencer o público sobre quão simples pode ser o processo fotográfico’ como forma essencial para o sucesso da empresa (AQUINO, 2016: 62). Neste sentido, notamos uma retórica recorrente nas publicidades da empresa, como no conhecido *slogan*, utilizado como divulgação de Eastman para a câmera com rolos de películas Kodak: ‘você puxa o gatilho, nós fazemos o resto’ (AQUINO, 2016: 95).

verdade, ‘na maior parte do tempo [...] fala apenas pela (própria) branquitude’, enquanto outros grupos que passam a ser racializados ‘só podem falar por sua raça’ (DYER, 1997: 02). Sendo assim, com a intenção de nos debruçarmos em um estudo da imagem e as construções das representações étnico-raciais, tomamos como ponto de partida a perspectiva adotada pelo autor britânico Richard Dyer em seu livro *White* (1997).

Os estudos de Dyer (1997) sobre a representação racial branca se tornam uma referência para situarmos os jogos de poderes envolvidos na construção da imagem racial branca e negra, pois acreditamos que, para além de investigar as construções da imagem da negritude, devemos, em primeiro lugar, ressaltar possíveis privilégios que envolveram as representações raciais na cultura ocidental. Entendemos por ‘privilégio’ a relação descrita pelos estudos de Peggy McIntosh (1988) sobre o ‘privilégio branco’, mencionados por Richard Dyer, em seu livro *White* (DYER, 1997: 08). McIntosh (1988: 5-9) descreveu quarenta e seis circunstâncias e condições especiais que pessoalmente experimentou e, apesar de mencionar não tê-las conquistado, ‘me fizeram sentir que eram minhas por nascimento’. Citaremos um trecho breve de sua declaração: ‘Posso ligar a televisão ou abrir a primeira página do jornal e ver pessoas da minha raça amplamente representadas [...] Nunca fui solicitada a falar por todas as pessoas do meu grupo racial’ (MCINTOSH, 1988: 5-9).

Em suma, McIntosh (1988: 14) observou um conjunto de situações em que os brancos desfrutam de ‘vantagens imerecidas e domínio conferido’, sendo que, em muitos casos, tais privilégios parecem imperceptíveis para os próprios brancos. Sendo assim, diante de uma postura incrédula, ou que intui a ignorância de tais privilégios, cabe ainda sublinhar que ‘o privilégio de não saber reside na capacidade de alegar ignorância das relações de dominação e seus efeitos’ (SEDGWICK *apud* CERVULLE, 2017: xiii). Portanto, ao lançarmos mão de um estudo que questiona a ordem representacional da figura racial do branco, buscamos, por um lado, atentarmos aos movimentos que envolveram a sua configuração ao longo dos últimos séculos da história da imagem e, por outro, desnaturalizar esse processo e trazer uma espécie de estranhamento em relação a sua construção, a fim de desestabilizar sua possível posição de privilégio.

Consideramos esse ponto de partida sobre a representação de pessoas brancas na cultura ocidental e seus desdobramentos, como um tema relevante a ser balizado para esse estudo, pois determina um recorte mais específico dentro da cultura ocidental. Além disso, esse posicionamento busca salientar a organização e questionar os movimentos de ordem

representacional, ao invés de assumir a sua ‘branquitude’¹⁶ como um processo natural tomado pelas formas de representação. Ou seja, destacamos como os brancos são culturalmente representados na cultura ocidental e, principalmente, quais são os aspectos que envolvem a sua ‘branquitude’ nesta cultura. Assim, direcionamos nosso foco para o campo da representação para, em primeiro lugar, identificarmos com clareza a ‘posição de autoridade branca’, sublinharmos o seu campo de atuação, para, somente então, confrontarmos esta visão com o intuito de miná-la (DYER, 1997: xiv). Em consonância com os escritos de Richard Dyer (1997: xiv), assumimos uma leitura mais ampla que considera aspectos-chave para a constituição da branquitude – como as noções da dualidade corpo/espírito, a semelhança com o herói, os atributos ‘encarnados’ da branquitude e a visão de autoridade – para enveredar para um processo mais específico que contempla a representação nas imagens fotográfica e cinematográfica.

Em relação a esse movimento mais amplo da ordem representacional, notamos uma miríade de exemplos com o objetivo de observar a constituição da representação de pessoas brancas na cultura ocidental. Até mesmo um olhar menos atento poderia facilmente observar o notável volume dessa produção iconográfica, ao ponto de se confrontar com a dificuldade de estabelecer parâmetros de partida para uma discussão coesa sobre o assunto. De modo a evitarmos obstáculos que a própria ordem da representação da imagem do branco na cultura ocidental poderia gerar, como a dificuldade de situar os limites entre a representação racial branca e a própria cultura ocidental - apesar de acreditarmos que a primeira se situe profundamente arraigada na segunda -, optamos por balizar alguns pontos que consideramos relevantes para a constituição da representação étnico-racial branca. Seguindo este propósito, procuramos situar necessariamente a representação cultural das figuras brancas dentro da cultura ocidental, a fim de delimitarmos o seu campo de ação e observarmos as dinâmicas que envolveram a construção dessa ordem representacional.

Estabelecemos assim, duas dinâmicas bastante evidentes neste processo de construção da imagem racial do branco, que ajudaram a nortear este estudo. A primeira é a presença absoluta e maciça da imagem da branquitude na cultura ocidental, perpassando os mais diversos campos artísticos. Em segundo lugar, e talvez menos evidente, é o grande controle

¹⁶ Apesar de o termo ser pouco utilizado nos estudos brasileiros, esse campo de estudos da ‘branquitude’ foi desenvolvido a partir dos anos 1990 na Inglaterra e se desdobrou de maneira impactante nos Estados Unidos, a partir da passagem dos anos 2000. Há um vasto número de compilações de artigos que discutem a particularidade dos privilégios da posição racial branca em seus textos, desde discussões interdisciplinares como em DELGADO; STEFANCIC (1993), ROEDIGER (1999), LEVINE-RASKY (2002) e FINE (2004), até discussões específicas da branquitude no campo do cinema em BERNARDI (1996); (2001); (2008), HILL (1997), FOSTER (2003) e, no contexto nacional, podemos mencionar as seguintes publicações de BENTO (2002) e SCHUCMAN (2012), além de a publicação mais recente de MÜLLER; CARDOSO (2017).

que os brancos possuem de sua própria representação racial. Essa peculiaridade em possuir mais controle sobre a definição de si mesmo, dentro da cultura ocidental, abre caminho para um pensamento recorrente, porém pouco discutido no campo da representação - em seu sentido visual e iconográfico -, que é o entendimento do privilégio branco diante da ordem representacional dentro da cultura ocidental.

1. O olhar e o corpo branco. A construção da representação visual da branquitude

As interações humanas em nosso contexto contemporâneo sugerem trocas dinâmicas nos mais diversos campos possíveis. Tais trocas estão presentes na circulação de mercadorias, na maneira como notícias e informações circulam ao redor do mundo e, particularmente, como certos parâmetros representacionais atuam como peças fundantes no funcionamento efetivo para a manutenção organizacional destes campos mencionados, moldando a nossa percepção das chamadas ‘imagens raciais’. Neste sentido, podemos observar que tais práticas de interação com o mundo são atravessadas por concepções preestabelecidas a respeito do outro, configurando um conjunto de formas de valoração nessas interações. Cabe sublinharmos os termos em que tais práticas humanas são estabelecidas e validadas, haja vista que normalmente são filtradas por informações que compreendem julgamentos sobre ‘a capacidade e o valor das pessoas’, tomando como base a origem, a aparência, modos de falar, ou até estilos de vida e formas de alimentação. Ao considerarmos essa conjuntura, apesar de os constantes esforços no sentido de minuar as barreiras da raça e grandes gestos de lutas por sua superação, cabe atentarmos para um ponto significativo dessa discussão que abrange as questões raciais levantada por Dyer (2017: 01), de que para além das diferenças geográficas ou de ordem física, a questão que está realmente em jogo é, de fato, as imagens das raças e as maneiras as quais essas imagens são figuradas.

Ao tomarmos tais argumentos como ponto de partida, podemos identificar um conjunto de práticas e reflexões interessadas nas imagens racializadas, que abrangem diversas etnias, para além da branca. Neste sentido, o estudo desenvolvido por Richard Dyer (2017: 01) descortina a importância sobre a discussão a respeito da posição da raça branca, considerando o seu processo de afirmação e, simultaneamente, frisando o problemático movimento de excetuá-la dos estudos sobre imagens raciais, como um gesto de considerar a raça apenas atribuível a pessoas não brancas. Ou seja, essa dinâmica que corresponde a gestos de inclusão/exclusão nos fazem prestar atenção em algo mais primordial, que consiste em evidenciar aquilo que está em jogo, por trás da inclusão/exclusão, que consiste no ato de ‘observar ou continuar a ignorar as imagens raciais brancas’ (DYER, 1997: 01).

A partir do momento em que passamos a não nomear as pessoas brancas enquanto raça, elas passam a não serem vistas do ponto de vista racial e um mecanismo ainda mais complexo se apresenta diante de nossos olhos: elas passam a funcionar como ‘norma humana’. O gesto de associar a figura do branco, a partir de ‘sua colocação como norma’ intui uma errônea percepção de que os brancos podem falar por pessoas de diferentes gêneros,

classes sociais e de outras etnias, haja vista que parecem não caber dentro da própria representação como brancos, como determinada raça, mas como ‘apenas a raça humana’ (DYER, 1997: 01). A sugestão implícita de que pessoas de raça branca podem não possuir uma raça acarreta em resultados muito embaraçosos. No mínimo, podemos dizer que se trata de uma posição vantajosa, pois passa a ser atribuído um poder que não pertence exclusivamente aos brancos, mas a partir do momento em que a etnia branca se permite libertar das amarras étnicas, ela assume um lugar ainda mais problemático que compreende a invisibilidade da branquitude. Em outras palavras, a etnia branca passa a clamar por uma posição dominante no discurso branco ditado por sua ‘onipresença’ que, em muitos casos, se estende para os mais diversos campos de ação humana, em um sentido teológico de objetivar uma fala ‘pelos interesses comuns da humanidade’, sem considerar que ‘ainda falamos pelos brancos’ (DYER, 2017: 02-04). Em contrapartida, é reforçado de maneira intuitiva que o discurso de outras etnias como a negra e a indígena, apesar de suas duras e intensas lutas, passem a ser lutas que, diante dessa lógica, possam a se enquadrar dentro de uma chave racial.

Essa lógica endêmica a respeito da branquitude é um ponto nodal da atribuição de seu poder atrelado a um conjunto de privilégios que sustentam e reforçam um processo instável e dissimulado de naturalização da branquitude ao longo dos últimos séculos. Neste sentido, é mister sublinhar os mecanismos que permitiram tornar a branquitude um processo orgânico. Ou seja, buscaremos enfatizar como se organizou essa construção privilegiada do olhar na cultura ocidental, a fim de apontarmos para a fragilidade de suas construções simbólicas, de modo a desestabilizar essa posição de poder e ‘minar a autoridade com que falamos e agimos no mundo’ (DYER, 2017: 02). Sabemos dos riscos envolvidos em discutir as formas de representação da branquitude a partir de uma perspectiva da imagem racial branca. Por outro lado, em consonância com as reflexões de bell hooks (2019: 298-99), acreditamos na relevância em apontar para o ‘ponto de vista a partir do qual “ser branco” é um símbolo de privilégio’. Tais reflexões são extremamente potentes para traçar um percurso de desmistificação da noção de ‘homogeneidade’ que, na verdade, reflete ‘o poderio da branquitude como um elemento, quem são e como pensam’ (hooks: 2019: 298-299).

1. 1. A constituição do corpo branco

Buscaremos discutir neste texto a maneira a qual se constituíram as lógicas que ofertaram um conjunto de privilégios e poderes ao branco. Para avançarmos nessa direção é essencial nos atentarmos aos procedimentos que estabeleceram uma espécie da amalgama

entre o cristianismo, que se desdobrou em religiões dominantes no ocidente, e a figuração racial branca para a futura elaboração de sua imagem representada. Os estudos de Richard Dyer (1997: 14-15) apontaram para um processo de corporificação¹⁷ da branquitude, que se desdobra em algumas direções evidenciadas pelo autor, como, por exemplo, a relação do corpo muscular masculino com as ficções de aventura, as narrativas de fragilidade do corpo feminino e mesmo a relação dessa branquitude representada em uma última chave de leitura, associada à morte e à morbidez do corpo. Outras chaves de interpretação para a representação desses corpos estão associadas a aspectos que discutiremos ao longo deste capítulo, ao nos debruçarmos com essa representação racial na cinematografia, que trata de uma relação associada particularmente à chamada ‘cultura da luz’ e sua construção como ‘tecnologia estética’ (DYER, 1997: 84)

A inflexão de um pensamento dualista ocidental presente na ótica religiosa europeizada do cristianismo¹⁸ traz um enigma em sua relação com o corpo e sustenta os pensamentos sobre a encarnação cristã a partir de um espírito que habita o corpo, mas, paradoxalmente, não pertence a ele. Ao considerarmos esse ponto de partida, cabe ressaltar o elemento fulcral que sustenta esse pensamento. A partir do momento em que o espírito anima e habita a carne branca, ela gradualmente se torna uma característica intrínseca dessa raça branca, induzindo a errônea e instável conclusão que difere essa raça em relação às demais, tornando-a distinta (DYER, 1997: 14). As acepções do cristianismo a partir de uma chave dual¹⁹ e a relação instável entre esse espírito e uma única carne, que no contexto ocidental, passou a ser considerada a branca.

Essa conjuntura que permeia a cultura branca ocidental é capaz de reduzir as outras etnias a seus próprios corpos, considerando-os desprovidos dessa pulsão interna chamada de ‘espírito’, que passa a habitar exclusivamente corpos brancos. Em consonâncias com as reflexões de Richard Dyer (1997: 14-15) a materialização desse processo em um sentido visual se dá no período de expansão imperial europeu e da formação de colônias na expansão ultra marítima. Sendo assim, o autor considera três aspectos fundantes para a constituição

¹⁷ O termo utilizado pelo autor Richard Dyer (1997: 14-15) é ‘*embodiment*’.

¹⁸ Ao especificarmos uma ótica europeia diante do pensamento cristão não queremos limitá-lo a essa esfera geográfica e étnica. Entendemos somente delimitar o nosso campo de discussão sobre as reflexões e reverberações da visão cristã de modo particular no continente europeu.

¹⁹ De maneira sintética, entendemos o princípio de dualidade ou dualismo como o pensamento que promoveu a divisão entre seres finitos e o divino. A reverberação dessa visão teológica pode ser encontrada nos escritos do filósofo francês René Descartes, que promoveu a taxionomia das substâncias em duas espécies diversas: a corpórea e a espiritual. Em reflexões sobre o indivíduo e suas próprias capacidades, Descartes mencionou os escritos do filósofo grego Cícero para reforçar as disjunções entre corpo e espírito, trabalhando ironicamente com as analogias de ‘saúde corporal e saúde espiritual’ (JONES, 2001: 42).

desse corpo racial branco: o cristianismo, a ‘raça’ e o espírito empreendedor (em sua natureza aventureira, dotada de iniciativa) que há no seu coração o imperialismo. A forma histórica do imperialismo, discutida por Nickolas Mirzoeff (2011: 34) em seus complexos de visualidades, dentre os quais o complexo imperialista, geram uma forma palpável para compreender as dinâmicas desses corpos que agem no mundo, marcados por um particular gesto ‘natural’ de expansão com o meio que interagem.

Esse espírito religioso gradualmente se descolou de seu significado direto e passou a ser um entendimento de como esses corpos brancos agem diante do mundo que os circundam. Fez-se necessário atribuir um conjunto de adjetivos a esse ‘espírito’ que foi se tornando um espírito de ação, dinâmico, que passa a empreender atividades e desbravar lugares a serem vividos e experienciados. Deste modo, essa percepção do ‘espírito’ parte de uma noção que busca ‘organizar a pele branca’ de maneira constitutiva e avança em um sentido de extrapolar o corpo em sua extensão com o ambiente em seu entorno, tornando-o mais vívido, ao ponto deste ‘espírito’ tomar uma outra acepção, em que são atribuídos valores como o impulso de vasculhar novos horizontes e estabelecer empreitadas no mundo físico, como novos espaços a serem ocupados. Em suma, um espírito ‘empreendedor’. Ambas acepções de ‘espírito’ mencionadas por Richard Dyer (1997: 14) se configuram como aspectos fundantes e sustentam as bases intelectuais que moldam o aspecto racial da branquitude. Por um lado, temos as suas estruturas e formas que ancoram o registro cultural e, por outro, a maneira como se estabeleceram as noções mais cognitivas de ‘pensar e sentir sobre o corpo branco’ (DYER, 1997: 14).

Em relação aos modos de sentir esse corpo específico - que sugerimos possuir uma intrínseca e profunda relação moldada pela percepção do cristianismo assimilado em solo europeu -, são agregados os modos de vida e os costumes que contemplam formas de agir e de se relacionar com as pessoas e o mundo ao redor. Essas posturas sintetizam os temperamentos nas práticas da vida cotidianas que são moldadas e reforçadas por alguns símbolos. Como ápice dessas referências mencionamos particularmente as figuras da Virgem Maria e de Jesus Cristo que postularam, por meio de um conjunto de narrativas religiosas e iconográficas – basta pensarmos na vasta reprodução da interação dessas figuras com o mundo -, revestimentos que moldaram referências morais e padrões de interação humana. Na medida em que tais padrões foram compreendidos como intangíveis, mas, na medida do possível, reproduzíveis, suas referências morais foram traduzidas na percepção sobre patamares diretos de interação (como a paternidade, a maternidade e o próprio sexo), além de outros níveis indiretos, como o sofrimento e a culpa (DYER, 1997: 15-17).

Em muitos casos se trataram de práticas assimiladas por meio de narrativas centradas no corpo²⁰, oriundas de pilares constitutivos das bases cristãs, atravessadas pelas intenções que gravitaram em torno de demandas sociais do contexto europeu. Ou seja, as diversas narrativas permeadas pelas mais diversas iconografias – como uma miríade de imagens de Cristo e de seus discípulos, realizando inúmeras tarefas que contemplavam suas atuações no mundo ou mesmo gestos mais simbólicos como o de oferecer seu corpo e sangue na forma de pão e vinho - transmitiram bases para a percepção do cristianismo europeu assimilado como uma religião também presente e vivida nas práticas cotidianas (DYER, 1997: 15).

Acreditamos que esse gesto em registrar um conjunto de atividades por meio do recurso iconográfico e suas narrativas passam a moldar e assegurar algumas características que embasaram o aspecto racial da branquitude. Neste sentido, a potência iconográfica desses registros culturais se apresenta capaz de moldar e dar forma a esse aspecto racial, além de atribuí-lo a um conjunto de referências e parâmetros, associados ao seu modo de vida. As práticas de vida associadas a modelos de representação da iconografia cristã podem ser notadas a partir atividades religiosas envolvidas em um complexo sistema sacramental do corpo e seus ritos religiosos (batismo, crisma, entre outros) como ritos que materializam uma ponte com a iconografia cristã, tornando o processo intelectual da figuração algo mais palpável em ações e procedimentos físicos e materiais engajados na vida cotidiana (DYER, 1997: 16-17).

O efeito de materializar tais práticas, nas mais diversas representações pictóricas, oferecem uma leitura do cristianismo como uma religião, por um lado, obcecada por certo modelo de corpo e, por outro, um movimento para além da matéria, configurado na presença do espírito que é apresentado como habitando tais corpos. Neste sentido, o indivíduo possui seu aspecto baseado na forma material do corpo, que é estendido para uma consistência etérea, traduzida pelo ‘espírito’ que o mobiliza. A antítese gerada pela segmentação do indivíduo em corpo-espírito sustenta a inflexão particular cristã da visão dual religiosa. Esse ‘espírito’ que habita o corpo e, simultaneamente, não pertence a ele – que pode ser entendido como outras acepções como alma ou mente -, é dotado de um percurso na visão dualista, uma espécie de ponte para o encontro do indivíduo com o divino e sua trajetória é guiada por uma voz interna que trilha os seus comportamentos e decisões diante das inúmeras situações que compreendem esse percurso (DYER, 1997: 16).

²⁰ De acordo com as considerações da autora Elaine Scarry, há duas peças fundamentais para essas narrativas de personificação do divino, centradas notadamente no nascimento e na morte de Cristo, natividade e crucificação (DYER, 1997: 15).

Tais embates presentes na dicotomia corpo-espírito estão presentes em uma parte significativa das iconografias cristãs, simbolizadas por duelos os quais a voz interna do indivíduo se depara no momento de se posicionar a partir de suas decisões que trilham seus comportamentos diante do mundo em que vive. Diante de um conjunto de referências da visão dicotômica entre bem e mal, podemos ressaltar as alegorias figuradas na fábula de *Hércules na encruzilhada* (*A escolha de Hércules*) do filósofo sofista grego Pródico de Ceos, presente nos escritos de Marcus Tullius Cicero, em *De Officiis*²¹ (GIORGI, 2005: 122). Em síntese, a narrativa mencionada apresenta o momento em que Hercules se depara com uma encruzilhada e diante de cada um dos dois caminhos possíveis se encontra com duas mulheres como guardiãs de cada trilha, personificando a Virtude e o Vício, respectivamente para cada um dos dois caminhos sugeridos a Hercules.



FIG.01



FIG. 02

Diante de cada caminho sugerido vemos a simbologia que sustenta cada uma das opções descortinadas pelas imagens [FIG. 01] (*Hercules at the Crossroads path* (1500), de Benvenuto di Giovanni [FIG. 02] (*Hercules at the Crossroads* (1596), de Annibale Carracci. Para além das indumentárias e a representação personificada de cada uma dessas mulheres, podemos avançar em uma compreensão ainda mais sintomática da visão dicotômica entre a disparidades morais dos caminhos sugeridos por meio de um conjunto de elementos simbólicos que sustenta a composição dos dois quadros. Em consonância com os escritos da historiadora de arte italiana, Rosa Giorgi (2005: 122-123), devemos nos atentar aos elementos das paisagens que compreendem cada um destes dois caminhos. O caminho da virtude é marcado pela maciça presença de grandes estruturas rochosas e a característica íngreme do percurso, sugerindo um caminho árduo, mas seguido de recompensa. Por outro lado, o

²¹ Para maior detalhes sobre a narrativa, indicamos consultar a publicação traduzida por Benjamin Patrick Newton, intitulada *On Duties (De Officiis), de Marcus Tullius Cicero*. Nova York: Cornell University Press, 2016. P.70.

percurso do vício remete aos prazeres dos sentidos, no quadro caracterizado pelas pessoas nuas que caminham livremente pelos campos abertos. A importância dos valores é demonstrada pela tomada de decisão do herói Hércules que optou pelo caminho da virtude, apesar de ser um percurso dotado de esforço em relação ao segundo.

Segundo Rosa Giorgi (2055: 124), a fábula de Hercules é vista como um desdobramento de uma predecessora metáfora referente as encruzilhadas da vida, em que urge a tomada de decisões. Deste modo, ao atentarmos a representação iconográfica dessa fabula, é perceptível o modo o qual a fábula de Hercules ‘adquiriu um significado alegórico cristão’. As reflexões de Giorgi apontaram para o poema *Psychomachia*²², escrito pelo poeta romano cristão Prudentius, que se traduz no entendimento da luta do ser humano entre a virtude e o vício como pensamento fulcral para a sua salvação. Essa visão traduzida no poema de Prudentius obteve grande difusão no período da Idade Média, sendo que sua narrativa foi registrada de maneira iconográfica em ornamentos de colunas de igrejas e catedrais, além de ser incluída em elementos ornamentais cristãos. Tal representação da visão dicotômica virtude-vício foi reapropriada no período da Renascença, como podemos ver no confronto figurado no quadro do pintor italiano Francesco di Giorgio Martini, *Psychomachy*, (1470-71) [FIG. 03] (GIORGI, 2005: 125).



FIG. 03A



FIG. 03B

A figuração do caminho da salvação mencionada pelo poema de Prudentius simboliza de maneira sintética um elemento chave dentro da leitura religiosa cristã, em que o percurso, apesar de ser realizado pelo corpo, é mobilizado pela alma que sustenta as decisões. O

²² Obra literária realizada pelo poeta cristão romano Aurelius Prudentius Clemens no final do século IV evidencia uma visão dicotômica entre a fé religiosa cristã e o paganismo, figurando, respectivamente, as virtudes e os vícios.

maniqueísmo que compreende a segregação entre corpo e espírito - que são arraigadas na visão dualista do cristianismo assimilado no contexto ocidental - buscou anular o próprio corpo a favor da mente/alma que mobiliza a carne, em detrimento o corpo, considerando-o subalterno.

Diante da segregação corpo-mente ou corpo-espírito, notamos que o gesto de tomar as decisões com clareza foi o que corroborou o favorecimento do espírito/mente, interpretado na fábula de Hercules pela decisão de percorrer o caminho da austeridade e provação a fim de alcançar as recompensas desse feito. A mente/espírito se torna a responsável por tomar decisões e, por sua vez, aquela apta a percorrer um caminho de austeridades em direção ao divino. Essa analogia do percurso do indivíduo em direção ao divino pode ser observada na iconografia do sonho de Jacob, presente na narrativa do Genesis. Ao repousar-se na localidade de Luz, Jacob visualiza em seu sonho uma escada, que estabelece uma conexão possível entre a terra e o céu. Neste sentido, a simbologia da escada figura uma ascensão atribuída por meio de uma austera disciplina individual. Rosa Giorgi (2005: 139) elencou um conjunto de pinturas em que vemos as escadarias de Jacob figuradas, como nos quadros de Honorius de Autun (no século XII) ou ainda na iconografia da freira e abadessa alemã Herrade de Landsberg.

Em consonância com a autora Rosa Giorgi (2005: 141), são nos escritos de do teólogo cristão Gregório de Níssa (século XIV) que a narrativa de Jacob tomou forma e foi assimilada como a ‘escada das virtudes’, a partir do momento em que Gregório de Níssa enumerou e organizou as beatitudes de maneira sequencial, ‘explicando-as através da imagem da escada das virtudes’.

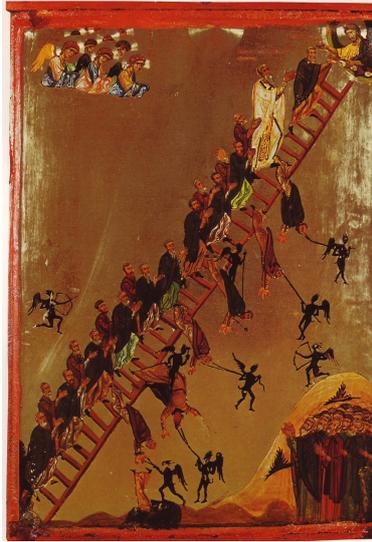


FIG. 04

Na imagem intitulada *The ladder of divine ascent (Scala Paradisi)* (século XII), vemos a escada alegórica com os degraus e os monges em ascensão, sendo o último deles, próximo ao topo, o santo Joannes Climacus. Na imagem retratada [FIG. 04] temos na parte superior da imagem a figura de Cristo, simbolizando a motivação do esforço individual em alcançar a divindade. No percurso ascendente temos a figuração das virtudes, que assinalam uma dinâmica de ascensão. O gesto simboliza uma tentativa de emular os feitos virtuosos, espelhando-se na figura de Cristo, a fim de transcender o espírito do corpo e fundi-lo no divino. No entanto, como alertou Richard Dyer, os modelos exemplares do divino figurados por Cristo e Maria apresentam um impasse para outra virtude religiosa do indivíduo que almeja a salvação: a tentativa de se igualar ao modelo divino encarnado de Cristo e Maria seria ‘presunçoso e carente de humildade cristã’. Sendo assim, é adequado ao indivíduo aspirar tais atributos, porém deve saber que são inalcançáveis. Trata-se do impasse da visão dualista religiosa que se depara com o indivíduo que almeja transcender o espírito-do-corpo, mas que valoriza a virtude da humildade de vê-lo simbolicamente apartado da figura do divino (1997: 16-17).

A dinâmica da aspiração torna-se força motriz mesmo diante da impossibilidade de transcendência, pois é a partir de modelos de vida e de comportamento que o indivíduo é capaz de ascender em direção ao sublime. Diante dessa leitura iconográfica que leva em consideração a tentativa de transcendência, ao levarmos a atenção ao aspecto do corpo podemos notá-lo como uma espécie obstrução carnal do processo de ascensão do indivíduo, figurado pelo conjunto de desejos e ambições que o habitam, tornando ainda mais árduo o seu processo de ascensão.

A ênfase no aspecto mente/espírito do indivíduo durante essa tentativa de alcançar o divino estabelece o desequilíbrio que desloca o corpo, carregado de emoções e desejos, para

uma condição secundária de sua essência. O detrimento do corpo em face a esse empreendimento rumo ao divino submete-o gradualmente ao seu entendimento como caráter carnal e humano do indivíduo – portanto algo que deve ser rechaçado – tornando-se aspecto fundante do maligno que assola a sua existência como indivíduo. Neste sentido, a ascensão do indivíduo rumo ao divino deve-se libertar dos pesares que habitam o seu caráter humano, marcado pelas emoções e desejos atribuídos pela pulsão carnal do indivíduo. A incessante tentativa de anular seus gestos humanos e mundanos gera a incessante tentativa de assemelhar-se a natureza divina e, portanto, anular a existência do corpo.

Ao considerar a aproximação ao divino como algo que deve ser entendido como um caminho, pode-se intuir que indivíduos se encontram em momentos e distâncias diferentes neste percurso. Essa suposição gera uma série de conclusões equivocadas. Richard Dyer nos alertou sobre as possíveis deduções que poderiam se revelar, a partir de absurdas suposições como a de que ‘corpos possuem qualidades espirituais diferentes’ ou, ainda mais problemático, a percepção de que essas qualidades podem ser exclusivas de alguns indivíduos e que outros absolutamente não a possuem. Esse complexo emaranhado, dotado de conclusões errôneas se trata, de acordo com as reflexões de Dyer (1997: 17), de uma interpretação carregada de falsas suposições que sustentou a construção do racismo perpetrado pelos brancos (DYER, 1997: 17).

Notamos que esse emaranhado de interpretações, nascidos da compreensão dual da religião cristã no contexto ocidental, atrelada a um conjunto de conclusões precipitadas ou, no mínimo, muito duvidosas sobre a natureza do indivíduo – como, por exemplo, sobre a sua constituição (mente/espírito e corpo; benigno e o maligno) – coadunou para a corroboração do racismo que reverberou para outras esferas em um processo de institucionalização, em que o imperialismo teve grande contribuição. Esse processo de institucionalização marcado pelo contexto histórico do imperialismo – que, a partir da perspectiva branca, busca estabelecer poder sobre outras etnias por meio de uma organização de corpos, práticas econômicas e o uso e segmentação de territórios – toma forma também na forma de narrativas e significados iconográficos, se desdobrando em dois pensamentos instáveis sobre a natureza dos indivíduos. O primeiro discrimina os corpos a partir de sua característica de cor e atribui, principalmente, ao corpo negro a designação de raça – excetuando assim a própria branquitude de sua racialidade – e conseqüentemente, sublinhando o aspecto racial da negritude, a fim de elaborar um gesto ainda mais instável e complexo: de desprovê-lo de um espírito; de tal modo que o homem branco possa manter a exclusividade sobre essa visão da alma que o habita e sustenta a sua própria noção de branquitude.

Em consonância aos pensamentos de Dyer (1997: 17), não defendemos, de modo algum, que o cristianismo seja essencialmente branco. Ao agir deste modo estaríamos ocultando pilares fundamentais de sua constituição religiosa, como a sua origem no judaísmo, ou ainda uma miríade de pensadores fundamentais para o seu desenvolvimento. Buscamos somente sublinhar o papel do cristianismo no ocidente, ao inspirar religiões de exportação da Europa para outros lugares do mundo. Temos as cruzadas como uma epitome desse processo, cujas atribuições incluíram um processo em que, sob a ideologia do cristianismo, racializou-se o “outro” e produziu-se um mapeamento dicotômico das identidades geográficas, que passavam a pertencer ou tornar-se inimigos de sua cristandade, levando a bandeira da cor da pele como estandarte das diferenças.

As cruzadas se desenvolveram a partir do século XI e seus embates territoriais se alastraram por uma vasta geografia do continente europeu, rumando para regiões específicas do continente asiático, contando como uma das formas de segregação, a identificação do inimigo por meio da construção racial. A potência dessa construção se estendeu para além dos simples relatos ou mesmo narrativas escritas sobre os oponentes, ao ponto de moldar a sua construção iconográfica e suas formas de representação. Deste modo, as representações iconográficas para identificações étnico-raciais e, particularmente, a construção racial entre culturas e povos diferentes, eram notadamente pautados na identificação pela aparência física²³, como podemos notar em um vasto conjunto de referências elucidados pelo autor Francisco Bethencourt (2013: 49-62), em seu livro intitulado *Racism from the cruzades to the 20th century*.

O processo de racialização que permeou o período das cruzadas passou a estabelecer taxinomias em relação a tez nas representações iconográficas, enfatizou a particularidade do branco em relação a outras etnias diferentes dela, conseqüentemente, hipervalorizando a invenção de proezas particulares às pessoas de pele branca. O conjunto de atributos que passa a incorporar a figuração racial branca é dotado de uma perspectiva que abarca a visão de um homem ideal (branco), capaz de manter seu raciocínio intacto diante das tribulações cotidianas e gerenciar suas decisões com discernimento. Esse processo de idealização desconsidera a complexidade humana, suas barreiras emocionais e de interação com o mundo

²³ Um exemplo emblemático descrito por Bethencourt (2013: 49-50) foi a tomada do castelo de Kerkyra (Corfu) em 1149, que após a vitória dos bizantinos, os venezianos elaboraram eventos de narrados pelo cronista Niketas Choniátēs, um alto oficial imperial, que descreveu o evento como monstruoso. Choniátēs descreveu o roubo do navio imperial, os adornos das cabines e a procissão de coroação do imperador Manuel Konmenos substituindo-o por ‘um certo etíope de pele negra’, aclamando-o como imperador bizantino e zombando de seus aspectos físicos. Em particular, o gesto de menosprezá-lo por não possuir cabelos loiros e sim negros, justificando que ‘o sol o olhou de soslaio’.

que o tornam infinitamente limitado. Ao reconhecer suas limitações, esse indivíduo passa a reconhecer esses atributos como uma aspiração em vida, os quais é capaz de lutar com todas as suas forças para alcançá-las. Tal empreitada a ser desbravada atribui ao indivíduo que se dispõe heroicamente a encarar um mar de tormentas, a fim de obter discernimento em suas decisões, uma ‘alma’ enaltecida, que enobrece seu ‘espírito’ com bravura e a tenacidade de um corpo capaz de suportar as mais austeras provações. Essa narrativa é reconhecível e, de certo modo, recorrente na literatura ocidental, mas tomemos como exemplo o momento particular da literatura no final do século XIX, em que algumas narrativas sublinharam as particularidades dos atributos da mente humana, mais especificamente a mente/espírito branca.

Tomemos como ponto de partida a noção desse espírito branco como aventureiro, recorrente em diversas narrativas literárias europeias do final do século XIX, como nos romances de Robert Louis Stevenson, *Kidnapped* e *Ilha do tesouro*; do escritor Joseph Conrad *O coração das trevas*; os romances *A ilha misteriosa*, *Vinte mil léguas submarinas*, *Viagem ao centro da terra* de Jules Verne; e romances como *Ela*, *Ayesha – o retorno de Ela*, *As minas do rei Salomão*. Em seus estudos sobre romances de aventuras europeus, Marica Miyuki Iwai (2010: 33) mencionou que, muitos romances do gênero de aventura apresentam, como temática, o embate entre homem e natureza, sendo que, em casos como *O mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle, a figura humana se sobressai como ‘herói viril’. Cabe-nos atentarmos ainda aos desafios que esses heróis se deparam durante suas empreitadas, como o encontro ‘com povos exóticos, estranhos, pitorescos, às vezes ameaçadores’²⁴ (IWAI, 2010: 34).

Para além do caráter exótico atribuído às personagens dos nativos territórios visitados pelos aventureiros, Iwai (2010: 34) salientou que os povos locais são criados com poucas particularidades e são entendidos mais como grupos considerando a ‘pouca individualização entre seus membros’. Os diálogos entre os aventureiros e os povos locais se adensam à medida que o nativo ‘passa a ser uma entidade existencial e social domesticada, domada, conhecível’ (KRYSSINSKI *apud* IWAI, 2010: 34). Iwai sublinhou dois modelos de nativos presentes em inúmeros romances de aventura europeus escritos entre a passagem do século XIX e início do século XX. O primeiro cânone é o dos bons servidores, que jamais se opõem aos seus senhores, além de serem ‘fieis, eficientes’ e, por outro lado, ‘servis e obedientes’. O

²⁴ Tais estereótipos na caracterização das personagens é recorrente em obras de Haggard, como em *Ela*, com os seus Amahaggers e em *As minas do rei Salomão*, com os Cacuanas, além de os Kafires em *O homem que queria ser rei* (Rudyard Kipling), os Highlanders de *Kidnapped* (Robert Louis Stevenson), os índios Accala e os homens-macacos, em *O mundo perdido*, de Arthur Conan Doyle (IWAI, 2010: 34).

segundo é o arquétipo do ‘esperto e artiloso’, que se apresenta como figura mais perigosa, pois pode trair sua autoridade. Em consonância com os escritos de Iwai (2010: 34) as atribuições narrativas em papéis de ‘auxiliar e vilão equivalem à diferença entre obediência e rebeldia, e mais profundamente, à diferença de raças’ (IWAI, 2010: 34).

As relações estabelecidas entre as raças nos romances de aventura é uma faceta do grande impacto das narrativas ao longo das construções étnico-raciais na cultura ocidental. Tais criações moldam e reiteram posturas diante do mundo em que o indivíduo vivencia e elege atributos individuais para enfrenta-lo. Sendo assim, na cultura ocidental, vemos um conjunto de qualidades cedidas em particular ao homem branco que o tornam um indivíduo capaz de desbravar os territórios mais inusitados a fim de assimilar o equilíbrio, ou melhor, o controle sobre si mesmo. Esse percurso individual se torna hiperbólico ao ponto de o indivíduo sentir-se capaz de não somente adquirir controle sobre si, mas ainda de estendê-lo ao domínio sobre o outro.

Vemos esse caminho delineado por um aspecto desse espírito associado ao conceito de vontade. Do espírito ‘empreendedor’ emergem um conjunto de outros atributos que gradualmente preenchem a alma do corpo branco como ‘ousadia’ [...] ‘firmeza, a capacidade de organização, dureza e rapidez’, mencionadas no romance *Cabine do Tio Tom*, de Harriet Beecher Stowe, para descrever a natureza dos homens brancos. Neste sentido, outras características complementares se somam, como as ganas por descoberta, ‘energia, vontade, ambição’, incluindo ainda a ‘construção de nações, a organização do trabalho (realizada por seres humanos racialmente menores)’ (DYER, 1997: 31).

Essa retórica é tomada por uma inércia que sugere a naturalidade de liderança desses indivíduos, construída pelas qualidades positivas falsamente adquiridas e erroneamente interpretadas como pertencentes somente a figuras brancas, ao ponto desses indivíduos tomarem para si a responsabilidade e o compromisso de conduzirem uma nação, seus avanços e progressos. Consideramos o efeito mais concreto desse empreendimento o imperialismo, somado a uma literatura que esteia essa narrativa de expansão territorial, como podemos notar nas reflexões dos escritos de John L. Sullivan com sua doutrina do ‘Destino manifesto’ (1845). Sullivan sublinhou a relevância da presença branca como forma de enraizar seus princípios e valores, que deveriam se estender para todo o continente, pois este território o foi ‘designado pela providência’ (DYER, 1997: 33).

Considerando a noção de ‘Destino manifesto’ no contexto de ocupação territorial norte-americano, ao deparar-se com tais vastos terrenos – implícita aqui a noção de que desconsidera a presença nativa indígena – como territórios a desbravar, tais indivíduos

assumem a narrativa teológica do destino (divino) para enraizar seus princípios, ao ponto de enfrentarem aquilo que for necessário para implementar sua presença física nessas terras, incluindo nessa expansão a capacidade de organizar a matéria com ‘bens, terreno, pessoas’ (DYER, 1997: 32).

O valor da terra passa a ser aquele atrelado à intervenção humana. Uma intervenção dotada de princípios e valores - relembramos aqui todos os atributos que elencamos anteriormente como adjetivos que foram somados à branquitude -, que lavra e ara a terra, atribuindo uma nova carga a ela. Desse gesto simbólico de apossar-se simbolicamente da terra se reproduz o direito de possuí-la materialmente. A geografia do terreno agora passa a ter limites e pode ser repartida. Em seu sentido amplo, o território se conforma a partir da cristalização na imagem de fronteira que, simultaneamente, sugere o caminho ascendente do espírito humano do indivíduo, enquanto sustenta a dinâmica do progresso, pronto a avançar rumo a uma paisagem. Nas palavras de Richard Dyer, a essa conjuntura composta pela simbologia do território e suas fronteiras sustenta o drama de um povo em busca de suas terras, que se traduz no ato de ordenar tais paisagens a fim de estabelecê-las e mantê-las sob seu domínio. (1997: 33).

Em um sentido iconográfico, percebemos o gesto de moldar a paisagem ao fundo em sua apropriação como forma de propriedade a partir de seu valor atribuído, como na pintura do pintor holandês Pieter de Guebber intitulado *Family portrait in a landscape*, 1630 [FIG. 05], em que a imagem sugere o valor da terra como um fundamento da edificação da família. Praticamente todos integrantes da família apontam para a área vazia de um terreno, enquanto a outra parte do quadro é ocupada pela construção ao fundo e as crianças menores brincando com um fio de lã.



FIG 05



FIG 06

O mesmo equilíbrio composicional é perceptível no retrato do casal britânico *Mr and Mrs Andrews* (1750), de Thomas Gainsborough [FIG 06]. O casal, Robert Andrews and Frances Carter, permanecem no canto esquerdo do quadro enquanto vemos ‘a sua propriedade perto de Subbury, em Suffolk, que foi unida durante o casamento’²⁵. Nesta imagem a paisagem da propriedade é moldada pela união gerada pelo casamento dos Andrews, que integram esse território materializado pela pintura de Gainsborough.

A busca por território não foi o único projeto da narrativa que compôs a configuração da branquitude. Um desdobramento consecutivo e, certamente, resultante do primeiro foi justamente o desejo de domínio sobre o outro, haja vista que tais territórios (no caso do continente americano) não eram inóspitos, mas densamente povoados por uma pluralidade de povos. Neste sentido, a branquitude tinha outro desafio pela frente: o de afirmar-se como autoridade, capaz de controlar territórios e dominar outras etnias, que eventualmente poderiam obstruí-los de seus direitos natos, como a terra. Conforme já notamos ao longo desse estudo, é notável a instabilidade dos valores os quais se apoiam a construção da raça branca, pois sua afirmação como tal depende constantemente de objetos materiais – como bens, territórios ou mesmo a figura do outro em termos de comparação -, ou mesmo quando lidamos com sua constituição mais etérea, atrelada a noção de mente/espírito, as suas qualidades elencadas poderiam cumprir-se como atribuíveis facilmente a qualquer etnia, excetuando pela narrativa religiosa, que busca particularizar a branquitude como um povo escolhido.

1. 2. A criação do olhar da autoridade

Diante de todo o percurso que traçamos até aqui para mencionar a configuração da branquitude, cabe elencarmos uma contribuição essencial que afirmaria a manutenção constante de seu domínio sobre si e os outros. Apesar de o homem branco ter edificado um enorme arcabouço para afirmar sua história como raça branca – com o respaldo de narrativas, desde temáticas religiosas até inúmeras literaturas ficcionais, que reiteraram seus atributos, passando por iconografias que reafirmam o seu valor, por meio de posses e vangloriando suas vitórias -, ainda assim, seus propósitos poderiam ser constantemente questionados por outras etnias, tornando árduo manter a sua imagem integralmente intacta. A relação com outras

²⁵ Depoimento em vídeo realizado da curadora chefe do Departamento Curatorial do National Gallery, Christine Riding. Disponível em: <<https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/thomas-gainsborough-mr-and-mrs-andrews>>. Consultado em: 23.07.2020.

etnias poderia ser hierarquizada a partir do momento que o homem branco assume a figura da autoridade, mas, por outro lado, tal figura poderia ser constantemente testada e questionada. Não se trata simplesmente de assumir um posto, mas de mantê-lo em constante manutenção. Neste sentido, afirmar diante de todos o seu lugar de autoridade, para além da simples força, mas forjando uma naturalização de seu posto, a fim de que ele possa somente ser ocupado pela branquitude.

Encontramos nos escritos de Nicholas Mirzoeff o conceito de ‘visualidade’, que atua de forma ampla a favor da autoridade como um laborioso sistema desenvolvido ao longo dos últimos séculos da história ocidental, descortinando um conjunto de práticas que o autor definiu como ‘complexos de visualidades’ (MIRZOEFF, 2011: 01-05). Segundo Nicholas Mirzoeff (2011: 02) o conceito de ‘visualidade’ é um projeto antigo, gestado especificamente no século XIX. Conforme mencionou Mirzoeff em seu artigo *On visibility* (2006) o termo ‘visualidade’ foi cunhado pelo historiador escocês Thomas Carlyle, em suas palestras intituladas *On Heroes* (1841), sobre o heroísmo visualizado na cultura imperial, com o intuito de reivindicar uma subjetividade atravessada pelas lógicas da então chamada visualidade.

Portanto, esse conceito pode ser percebido como uma forma de visualizar a história por meio de uma prática ‘imaginária e não perceptual’, pois não se trata do sentido cognitivo que compreende a atuação do sentido sensorial da visão, mas de compreender uma visão mais ampla e substancial, que envolve um conjunto de ideias, imagens e informações. A competência de configurar uma forma de visualização confere a ‘autoridade do visualizador’ (MIRZOEFF, 2011: 02). Apesar de possuir um contexto e um percurso histórico específico, essa visualidade apresenta tendências paradoxais. Por um lado, é marcada pela característica de se tornar imperceptível e, por outro, ‘inevitável’. Esses aspectos proeminentes da visualidade podem ser explicados pela relevância de que essa autorização ‘requer uma constante renovação’ e, conseqüentemente, devido ao modo arraigado como se apresenta na cultura ocidental, passa a ser vista sob a ótica da invisibilidade e inevitabilidade, que oferece a impossibilidade de ser contestada.

As reflexões de Mirzoeff traçam um percurso historiográfico que compreende uma taxionomia dos complexos de visualidades desenvolvidos a partir do século XIX. Em contrapartida, o autor descreve contrapontos a cada uma dessas visões desenvolvidas, as quais Mirzoeff se refere como ‘o direito de olhar’, terminologia homônima do título de seu livro *The right to look: a counterhistory of visibility*. Em seus escritos, Mirzoeff (2011: 01) investiga as particularidades desse ‘direito de olhar’ que se estabelece em um nível pessoal e empático, como o gesto natural de ‘olhar nos olhos de uma pessoa’, com o intuito real de

estabelecer laços construtivos de amizade, amor e solidariedade. Em oposição à perspectiva da visualidade, o ‘direito de olhar’ se estabelece como um olhar mútuo, que invoca as virtudes do altruísmo nas relações humanas.

Em relação ao percurso historiográfico traçado por Mirzoeff (2011: 39), a visualidade é apresentada a partir de uma taxionomia que consideratrês grandes complexos²⁶ que se desdobram a partir do século XVII; a saber: o complexo do *plantation* (1660-1860), o complexo imperial (1860-1945) e o complexo militar-industrial (1945-presente). O primeiro complexo do *plantation* é baseado nas formas de vigilância e supervisão das plantações nas colônias, encabeçada pela figura do capataz. O complexo imperial é atrelado à figura do general do final do século XVIII e a maneira como esta figura observou o campo de batalha. Por fim, o terceiro complexo, chamado militar-industrial, tomou como ponto de partida a propriedade fotográfica de ser ampliada e seu uso como investigação de um determinado território para fins militares. Essa visualidade tomou como base a visão aérea de aviões, no início do século XX.

Em primeiro lugar, temos o complexo do *Plantation*. Tal complexo parte de um sistema de vigilância constantemente monitorado por uma figura encarregada dessa função. Diante da ausência do monarca durante as empreitadas, a realização de trabalhos manuais era observada pela figura do supervisor - muitas vezes um capataz - que substituíria provisoriamente o posto do soberano. Ao incorporar temporariamente essa posição, seu compito era vasculhar o andamento e o fluxo das atividades, assim como supervisionar o ritmo e a precisão das diversas atividades desempenhadas. Em complementação a esse formato de vigilância da *Plantation* estavam as punições, utilizadas de acordo com o descumprimento das demandas das atividades, em que a autoridade poderia responder deliberadamente com ‘autoridade, força e violência’. Segundo Mirzoeff, esse complexo de visualidade chamado de *Plantation* e que envolvia a supervisão foi estabelecido com o código dos escravos de Barbados em 1661 e com o código *noir* de Luis XIV em 1685 (MIRZOEFF, 2011: 10-11).

A figura abaixo [FIG. 07] apresenta essa perspectiva de observação mencionada por Mirzoeff. As práticas de plantio eram acompanhadas em diversas colônias ao redor do mundo.

²⁶ Sendo que cada complexo se subdivide, por sua vez, em duas formas de visualidades mais específicas. *Plantation*: supervisão e visualidade; *Imperial*: visualidade imperial e visualidade fascista; *Militar-Industrial*: visualidade aérea e postpanopticon.

Segundo o latifundiário jamaicano John Stewart²⁷(1823: 187): ‘O dever de um capataz é supervisionar as demandas de plantio ou cultivo do estado. Ordenar o trabalho adequado a ser feito e ver que ele é devidamente executado’.



FIG. 07

Deste modo, a visualidade do *Plantation* procurava dar conta das práticas empregadas nas plantações, além de ‘o mapeamento do espaço, identificação das técnicas de cultivo, rendimento do cultivo e divisão precisa do trabalho’.

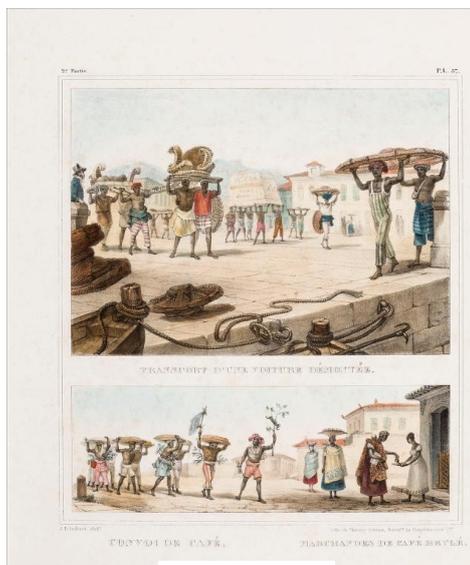


FIG. 08



FIG. 09

Em outras colônias, como no Brasil, estratégias semelhantes de observação foram documentadas por diversos pintores e gravadores ao longo do século XIX - como podemos observar as técnicas de supervisão adotadas nos trabalhos registrados pelo pintor Jean-

²⁷ *A view of the past and present State of the Island of Jamaica. Remarks on the moral and physical condition of the slaves, and the abolition of slavery in the colonies.* J. Stewart. Edinburgo: Oliver & Boyd, 1823. Disponível em:

<<https://archive.org/details/aviewpastandpre01stewgoog/page/n8/mode/2up/search/duty>> . Consultado em: 31/03/2020.

Baptiste Debret, em *Transport d'une voiture demontée*, 1835 [FIG. 08] e o gravador Thomas Alken, em *Convicts*²⁸, 1821 [FIG. 09] -, ambos sobre a cidade do Rio de Janeiro, entre os anos 1820 e 1830.

A partir da passagem para o século XIX o pintor francês Jean-Batiste Debret (1768-1848) voltou o seu interesse para pinturas de Napoleão Bonaparte, recebendo inclusive menções honrosas pelo seu trabalho de acompanhar de maneira minuciosa as vitórias e conquistas do imperador francês. O reconhecimento e o forte apoio financeiro por parte o império o fez investir com mais força nessa temática, recebendo reconhecimento nos Salões franceses por seus quadros como: *Napoleão I em Tilsitt condecorando o granadeiro Lazareff com a cruz da Legião de Honra* (1808) e ainda *A primeira distribuição de cruces da Legião de Honra na Igreja dos Inválidos* (1812).

Nos anos seguintes, com a queda de Napoleão Bonaparte em 1815 e o adoecimento e morte de seu filho, o artista foi convidado pela corte portuguesa a integrar a chamada *Missão Artística Francesa* composta por um grupo de artísticas, que se descolaram para o Brasil no ano de 1816. O período de sua chegada foi marcado por funções atribuídas pela corte portuguesa como 'serviços de decoração, cenografia e ornamentação para eventos oficiais'²⁹, além de lecionar pintura histórica na Escola Real de Artes e Ofícios, chamada posteriormente de Academia Imperial de Belas Artes. Cabe notarmos que a influência seus trabalhos no início do século XIX na França imperial de Napoleão Bonaparte e sua subsequente adesão a *Missão Artística Francesa*, trouxeram em seus trabalhos realizados no Brasil uma perspectiva questionável sobre o registro dos eventos em suas pinturas. Em particular, evidenciamos a maneira como inúmeros de seus quadros sobre a escravidão no Brasil sugerem uma falsa harmonia com a violência explícita, carregando um processo delicado de naturalização da tortura no contexto do Brasil colônia.

Essa ótica colonial pode ser percebida em outros trabalhos do artista francês, como vimos nas pinturas mencionadas anteriormente. Nas pinturas como a imagem *Transport d'une voiture demontée* (1835) [FIG. 08] vemos um conjunto de peças de veículos, feitos a base de madeira, trazidos sobre a cabeça de escravos que carregam tais peças de maneira esparsa por uma praça próxima a região do cais. A presença do porto no extracampo dessa imagem é intuída devido às descrições trazidas em uma das peças carregadas por um conjunto de cinco

²⁸ Em conjunto com o trabalho do desenhista Henry Chamberlain. Ver: Thomas McLean. *Views and costumes of the city and neighbourhood of Rio de Janeiro*. Henry Chamberlain (desenhista) Londres: Howlett and Brimmer, 1821.

²⁹ Disponível em: <<http://museuafrobrasil.org.br/pesquisa/indice-biografico/lista-de-biografias/2016/04/08/jean-baptiste-debret>>. Consultado em: 02.04.2020.

homens: ‘Ilustríssimo (Ilmo.) Sr. Gibe’, que menciona ao endereçamento do conjunto de (peças) que serão enviadas por mar. A empreitada é ordenada pela figura presente no canto esquerdo da imagem, que, apesar de não tomar grande atenção do quadro, possui nítida e ampla visão de toda a extensão da praça, dos próprios trabalhadores que a ocupam em ações segmentadas e particularmente distribuídas para orquestrar o trabalho.

A mão direita da figura toca a estrutura cimentada na altura de sua cintura e, com a sua cartola, - quase como se estivesse em um palanque - realiza o seu único compito com austeridade: supervisiona atentamente o feito dos trabalhadores. Notamos um processo similar na gravura de Thomas Alken [FIG. 09], em que vemos uma fila composta por quatro presidiários, como remete o título da gravura, acorrentados com seus olhares perdidos, voltados para as mais diferentes direções. O gesto motriz, que impulsa o direcionamento do olhar na imagem é estabelecido pela figura com indumentária militar, que ocupa o campo esquerdo da imagem. Com sua boca aberta e, em sua mão direita a espada empunhada, a figura indica, com um gesto de apontar com a mão esquerda, veemente a direção a qual os presidiários devem seguir. Novamente, tais figuras que simbolizam a autoridade ocupam regiões estratégicas da imagem de modo possibilitar uma visão ampla do espaço portuário, com o cais ao fundo. O gesto explicitado pela figura que conduz por presidiários gera um movimento horizontal da visão, que nos faz percorrer toda a gravura. O percurso nos conduz até o canto direito da imagem e, ao fundo, vemos outras duas figuras fardadas que, a postos, parecem aguardar orientações em uma espécie de guarita.

O segundo complexo de visualidade mencionado por Mirzoeff (2011: 08-12) trata-se do complexo imperial, que, segundo o autor, é atrelado à figura do general do final do século XVIII. Ao passo que as batalhas se estendem e tornam cada vez mais complexas, a figura do general utiliza-se da sistematização minuciosa do pensamento sobre o campo de ação em batalhas, como os processos descritos pelo general da Prússia Karl von Clausewitz (1780-1831) em seu livro *On war*. A obra póstuma de Clausewitz reuniu um conjunto de reflexões, desenvolvidas ao longo dos anos 1816 a 1830. Em um contexto repleto de disputas territoriais que ocorriam no início do século XIX, inauguradas pelos avanços das tropas napoleônicas ao longo do continente europeu. Após a derrota da Prússia em 1806, Clausewitz passou por um período de prisão na França e uma permanência na Suíça, neste período leu diversos manuscritos e, com o seu retorno à Prússia, assistiu seu antigo professor em tarefas atreladas de reorganização do exército, como a reorganização das tropas e novas instruções táticas, futuramente desempenhando um papel significativo para a noção de oficial moderno ‘na evolução do pensamento político e estratégico do grupo que trabalhava nas reformas’

(PARET, 1984: 12-13).

Ao se aprofundar em estratégias empregadas nas guerras napoleônicas, Clausewitz estabeleceu um novo discurso sobre as práticas de guerra a partir de noções como ‘acaso, contingência e probabilidade’ (CLAUSEWITZ, 2013 [1832]: 08). O conhecimento do general prussiano sobre os desenvolvimentos em campos como a filosofia e a matemática foram aplicativos para solucionar questões militares como maneiras de gerenciar o acaso. Clausewitz notou a dialética entre fatores opostos, que se desenrolam de maneira não linear, gerando uma opacidade sobre o conflito, que o general prussiano chamou de ‘nevoeiro da guerra’. Tais fatores foram chamados de ‘uma notável trindade’ - composta pela ‘força cega e natural da violência’, somada a ‘chance e probabilidade enfrentadas’ pelo comandante e seu exército, além de a ‘subordinação racional da guerra à política do governo’ – sintetizadas em uma metáfora visual, marcada por um objeto suspenso entre três imãs, que representa o equilíbrio entre os três fatores mencionados (CLAUSEWITZ, 2013 [1832]: 49). Clausewitz conclui com uma analogia, de que, dentre os possíveis jogos, aquele que mais se assemelham as vastas possibilidades de ações humanas possíveis em uma conjuntura de combate, pode ser as notáveis variáveis de um jogo de cartas.

O emprego de outros conhecimentos e práticas para o entendimento das estratégias de combate ofereceu uma mudança representativa no entendimento das lógicas de guerra, considerando essas últimas não mais ‘excepcionais, mas normativas [...] (como) um prisma que revelava a (sua) lógica operacional (CLAUSEWITZ, 2013 [1832]: 153). Ao elucidar sobre o vasto aspecto do combate, Clausewitz – no texto *O combate em geral* - ponderou sobre as perdas físicas e a relação da moral que determinaram ou não o recuo e mencionou a importância de considerar uma visão mais ampla que constitui a ‘interdependência das partes do exército no plano geral (CLAUSEWITZ, 2013 [1832]: 332).

O entendimento das inúmeras partes que constituem as faces da guerra e a necessidade de assimilar a batalha em si como um evento completo, por meio da interrelação entre breves eventos que a compõem, trouxeram uma transformação representativa em um sentido de visualidade. Ora, para um general moderno, segundo as reflexões de Clausewitz, é mister observar o campo de batalha em sua vastidão, em detrimento a adoção de um ponto de vista único sobre o campo de batalha. A necessidade de assimilar em sua complexidade toda a topografia determina um ato de imaginação, descrita claramente por Clausewitz: ‘Se o todo não estiver vivamente presente na mente, estampado no cérebro como uma fotografia, como um mapa [...] isto só poderia ser realizado pelo dom mental a que chamamos de imaginação’ (PARET, 1984: 119-120).

Dentre as destrezas exigidas dos estrategistas de guerra, Clausewitz salientou a sagacidade de visão de uma ‘imagem vívida’ que em seus pensamentos abarca o ‘uma província ou país inteiro em minutos’ (MIRZOEFF, 2011: 124-125). Já as proezas, acumuladas a esse senso de unidade espacial, se inclui ainda um elevado poder de julgamento, atrelado ao ‘maravilhoso grau de visão’, sendo ambas as características que compõem o ‘olho infalível do próprio gênio’ (PARET, 1984: 123). Segundo Clausewitz, as atividades que são atribuídas aos postos de alto escalão militar são de ordem essencialmente mental, intelectual e de discernimento. Apesar de o autor considerar a coragem como uma qualidade importante, costuma ser um traço reprimido devido ao seu teor temperamental em outros postos da hierarquia (PARET, 1984: 217).

Por outro lado, quando aliada aos outros atributos mencionados, a coragem atua energicamente em um grande poder de análise e, guiada pelo intelecto torna-se ‘a marca de um herói’ (MIRZOEFF, 2011: 124-125).

Em seu livro *On war*, Clausewitz se referiu a figuras como o monarca prussiano Frederico, o Grande (1712-1776), para falar de seu gesto de coragem, perante a inevitabilidade da guerra em 1756, quando ousou se antecipar ao ataque de seus inimigos e invadiu a Saxônia. (PARET, 1984: 217). Como nos alertou Nicholas Mirzoeff (2011: 125), poucos anos após a publicação póstuma de Clausewitz, o historiador escocês Thomas Carlyle, exatamente em 1840, cunhou os termos ‘visualizar’ e ‘visualidade’ com o intuito de explicar sobre a visão dominante do herói sobre a História. Sendo assim, Carlyle lança mão dos princípios estabelecidos por Clausewitz, sobre a imagem mental do campo de batalha, para gerenciar a visualização da própria História ‘como o meio de ordená-la e controlá-la’ (MIRZOEFF, 2011: 124-125). Em consonância com os pensamentos de Mirzoeff (2011: 125), Carlyle generalizou os princípios muito específicos da imagem mental do estrategista de guerra de Clausewitz e, em um gesto problemático e audacioso, procurou estender as noções do campo de batalha para os aspectos da vida moderna em sua generalidade, considerando a vida como uma ‘batalha que só poderia ser vencida pelo herói’.

Neste sentido, o historiador Carlyle estabeleceu uma tentativa de configurar a própria visualidade do herói como agente da guerra em um gesto que se desvencilha da visão e imaginação atrelada às táticas para a guerra e estabelece uma ‘engenharia reversa como modo de governança’. O dilema enfrentado por Carlyle era a sua vontade de perpetuar a figura da autoridade em um contexto histórico em que nem mesmo os monarcas conseguiam conter mais a sua autoridade como absoluta. O receio de que as mudanças que já ocorriam em território francês pós-revolução - como a reivindicação de princípios como igualdade e

democracia - avançassem em direção as terras anglo saxãs, fez com que Thomas Carlyle se apropriasse das figuras de revolucionários do Haiti e da França, para servi-los como ferramenta da contrarrevolução, invertendo as virtudes de revolucionários para a configuração de uma visualidade heroica (MIRZOEFF, 2011: 125).

A figura de Napoleão tornou-se o epítome para a constituição dessa visualidade devido ao fato de que o imperador francês iniciou, ainda em seu período como primeiro cônsul, um processo de burocratização da visualidade como ferramenta do império. A reintrodução da cartografia³⁰ por meio de um robusto investimento financeiro no trabalho de ‘engenheiros geógrafos’, além de a nova categoria implementada por sua gestão dos ‘engenheiros artistas’, que foram os responsáveis por criar imagens das batalhas realizadas pelo império, tomando como referência o ponto de vista do general em comando.

Durante as campanhas realizadas na Itália, Bonaparte constatou o valor militar e político proporcionado pelas imagens cartográficas, organizando cuidadosamente os registros de eventos dos combates no chamado *Depot de la guerre*, em que instruções precisas sobre a orientação na composição das imagens eram cedidas aos pintores para a confecção das paisagens de batalhas. De acordo com a pesquisadora Anne Gotlewska (2005: 03), o pintor italiano Giuseppe Pietro Bagetti (1764-1831) - que trabalhou na primeira década do século XVIII em esboços e pinturas para o *Depot de la guerre* do império francês sob as orientações dadas pelo seu superior, François Martinel - reproduziu cenários com o intuito de conceber uma ‘narrativa sobre a conquista que refletia os pontos de vista das autoridades francesas’.

As paisagens eram acompanhadas em muitos casos por uma espécie de legenda de modo com o intuito de organizar o pensamento e nortear o espectador em relação às imagens representadas, como nos esboços escritos [FIG. 10] (MIRZOEFF, 2011: 125) ou nas aquarelas da campanha italiana [FIG. 11] [FIG. 12]³¹.



FIG. 10



FIG. 11

³⁰ A Revolução Francesa (1789-1799) havia desmantelado o aparato cartográfico francês que é retomado fortemente por Napoleão Bonaparte na virada do século.

³¹ Respectivamente, *L'entrata dei francesi a Cuneo per la porta di Nizzae Allegoria napoleônica*. Disponível em: <<https://www.lastampa.it/torino/2011/10/20/fotogalleria/gam-bagetti-al-servizio-di-napoleone-1.36926041>>. Consultado em> 02.04.2020.

O artista italiano integrou o *Depot da le guerre* como corpo de engenheiros topográficos do império francês, sendo responsável por ‘retraçar os diferentes momentos de batalhas napoleônicas’. O pintor recebeu o reconhecimento e premiações, como a medalha atribuída nos Salões Parisienses de 01 de novembro de 1812 (MORETHY, 2016: 35).



FIG. 12

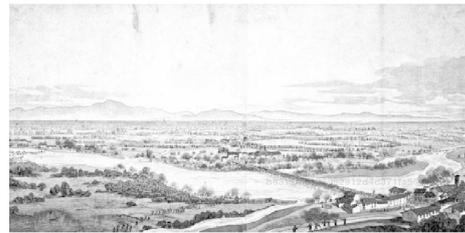


FIG. 13

Em alguns casos, as orientações decididas pelos superiores do *Depot de la Guerre* era de tal modo sugestiva que distorcia as proporções do evento ocorrido em favor de posicionar o espectador dessas imagens no posto do general no campo de batalha, assumindo deste modo a sua visualidade. As descrições precisas atribuídas sobre o ponto de vista a ser utilizado na confecção da paisagem de guerra da *Bataille au pont de Lodi* (1796) [FIG. 13] sugeriam que as visões deveriam ser pintadas o mais distante possível de modo a sugerir a visão do general sobre o terreno e representar como ele comandava as suas tropas. Em consonância com as reflexões de Nicholas Mirzoeff (2011: 126-127), para reproduzir as exigências dos superiores, a pintura de Bagetti passa a transgredir as lógicas pictóricas da perspectiva isométrica, pois, se considerássemos o ângulo ótico na tela³², deveríamos obter uma diferença de dois centímetros a mais de altura em relação às figuras que ocupam a tela. Essas instruções carregavam um amalgama entre uma ‘força ideológica’ e uma crença no realismo, pois pinturas como esta foram reunidas no acervo no Mapa Geral da Campanha de Bonaparte na Itália (MIRZOEFF, 2011: 126-127).

Essa qualidade de aglutinar em uma única perspectiva a visão do líder em combate se traduz nos investimentos do historiador escocês Thomas Carlyle em sua percepção da História. Carlyle articulou um processo bastante atípico para descrever eventos históricos por meio de uma narrativa visual, inspirada por uma bagagem iconográfica cristã, para conceber uma fantasiosa exposição dos eventos históricos. Ditado por práticas atreladas ao imperialismo, o historiador se apropriou de uma ótica que emulasse a percepção dos eventos históricos vivenciados por ‘grandes homens. A figura central que sustentou o discurso de

³² Para considerar a precisão dessa distância, é preciso acionar as informações atribuídas ao pintor sobre a distância de 140 metros entre margem do rio e o encontro em Arcola.

Carlyle era o herói. O impacto dessa visualidade do heroísmo estabeleceu uma narrativa auto vidente, que intuía uma recusa naturalmente forjada a qualquer reivindicação de subjetividade que passaram a enfrentar o crivo dessa visualidade que as tornou gradualmente despercebidas [FIG. 14] (MIRZOEFF: 2011: 54).

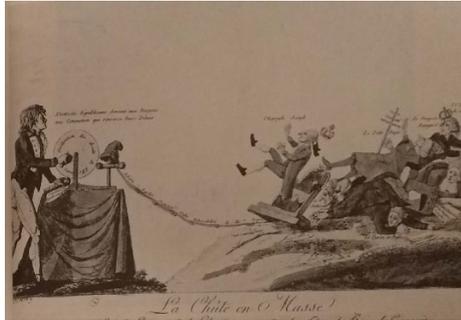


FIG. 14

A noção fundante de ‘visualidade’³³ foi cunhada por Carlyle em uma série de escritos confeccionados entre os anos 1837 e 1841. As propostas de ‘observação’ histórica concebidas pelo historiador escocês aparentavam inovadoras para seu período, mas eram altamente carregadas de um discurso conservador. Disfarçadas de uma visão moderna, possuíam um intuito muito claro de minar as emancipações sociais conseguidas pelas revoluções recentes que ocorreram no início do século XIX. A proposição de Carlyle se chocava com os métodos de seu período, pois sua metodologia³⁴ demonstrava certa aleatoriedade em relação à construção da História por meio dos fatos históricos. Carlyle pregou a simultaneidade dos eventos históricos em detrimento à concatenação de eventos sucessivos, acompanhados de aparatos históricos que eram utilizados sabiamente pela maioria dos historiadores de seu período. O historiador escocês se sustenta nas proposições da visão militar descrita por Clausewitz para fundar o seu pensamento em um sentido genérico para o campo da História. Neste sentido, para capturar a simultaneidade dos eventos e transmitir uma compreensão mais ampla dos eventos históricos, Carlyle ponderou a visão da História como um sucesso de imagens vivas e recorreu a uma possível capacidade iconográfica de sustentar uma pluralidade de narrativas em um único quadro. Carlyle reconheceu esse gesto como a potência de ‘ordenar o caos da vida moderna de forma inteligível e visualizada’ (MIRZOEFF: 2011: 55-56).

O próximo passo do historiador escocês foi aproximar tais impressões visuais ao que

³³ Carlyle empregou ainda o verbo ‘visualizar’ em seus escritos entre os anos 1837 e 1841.

³⁴ Segundo autores como Rigney (1996: 348–9) e Schoch (1999: 27–30), Carlyle negou-se a utilizar arquivos ou mesmo bibliotecas, violando uma consolidada construção de um aparato técnico para conceber sua pesquisa histórica.

chamou de ‘olho interior ou espiritual’ que após aberto ‘transforma o observador em um vidente’. Deste modo, Carlyle aproximou uma visão da História atrelada a uma motivação espiritual e analisou diversos eventos históricos³⁵ através de seu ‘olho da história’. Eventos da Revolução Francesa foram analisados por imagens complementadas por um drama de realidades espectrais, divididas entre as polaridades ‘espectro branco’ e ‘espectro negro’. Em suas palestras reunidas no livro *On Heroes, hero-worship and the heroic in History* (1841) Thomas Carlyle (2011 [1841]: 246) aprofundou o percurso de sua história pictórica - coadunada a uma percepção altamente conservadora, atrelada a uma tradição patriarcal -, reivindicando a visão do herói como a única figura suficientemente qualificada para observar a história como ela de fato ocorreu. O ‘olho da história’ de Carlyle percorria com sua ‘visualidade’ e com sua clareza de visão ‘visualizando’ o que há tempos era obscurecido na visão de uma pessoa comum, de figuras ‘menores da história’ (MIRZOEFF, 2011: 57).

A visualidade do herói de Carlyle se estabeleceu como contraponto ‘à maré moderna da escuridão’, que, no contexto de sua escrita, se referia justamente as mudanças sociais que ocorriam descortinadas pela Revolução Francesa. Nas palavras de Carlyle, somente o herói é suficientemente capaz a se opor ‘aos gritos de democracia, liberdade e igualdade’ (CARLYLE, 2011 [1841]: 14), e conclui argumentando que aquilo que é requisitado a uma pessoa comum ‘não é a visualidade, mas devoção ao herói, uma submissão a essa autoridade quase divina’. Em contrapartida a figura do herói para Carlyle é aquele capaz de trazer a luz aonde há escuridão, como vemos na sua citação a seguir, o herói é visto como

fonte de luz viva, da qual é bom e agradável estar perto. Luz que ilumina e iluminou a escuridão do mundo. E isso não apenas como uma lâmpada comum acesa, mas como uma luz naturalmente brilhante pelo dom do céu. Como uma fonte de luz que flui, como eu digo, dotada de nativo discernimento, de masculinidade e nobreza heroica; cujo esplendor todas as almas sentem estar bem com ela (CARLYLE, 2011 [1841]: 02).

Deste modo, o historiador escocês não somente aproxima o aspecto reluzente a figura do herói, que escreve e visualiza a História, mas, em consonância com as reflexões de Mirzoeff (2011: 59), ainda reforça aspectos que remontam ao ponto de vista colonial ao atribuir o vigor e a masculinidade como seus atributos. Em consonância com o pensamento do estudioso britânico Pam Morris (1999: 288) essa herança colonial agrega ao herói os ideais

³⁵ Como o assalto à Bastille pelos *sans-culottes* do Faubourg Saint-Antoine (14.07.1789)

nacionais, além de qualidades como a virilidade que, na visão de Carlyle, são capazes de combater as obscuras revoluções e suas ameaças, como a efeminação cultural e degeneração racial.

Em relação ao terceiro complexo, ressaltamos o processo de distanciamento do ponto de vista da visualidade imperial, que perpetua o seu poder de autoridade, porém ampliando o seu raio de distância. Em consonância com os escritos de Nicholas Mirzoeff (2011: 17) salientamos que o início desse processo é perceptível nas estratégias de política internacional entre potências ocidentais e colônias, de modo a afirmar a sua hegemonia na chamada diplomacia das canhoneiras. Essa hegemonia da potência era demonstrada visualmente, por meio de seu vasto poderio naval, que levava a sua frota até a costa da colônia, a fim de demonstrar visualmente seu poderio militar. De modo geral, a diplomacia se limitava nesse gesto intimidador, sendo que normalmente outras ações não eram necessárias para impor a supremacia do colonizador. Na perspectiva dos colonizadores, esse recurso era utilizado para minimizar atritos com as demandas do império, enquanto na ótica do colonizado o que era apresentado era uma intimidadora frota, composta por números exorbitantes de navios, afim de intimidar e persuadir qualquer decisão a favor do império.

A impressão da visão dos colonos era representada na forma da vista panorâmica que os permitia vislumbrar a imensa frota que despontava no horizonte ocupando toda sua costa com o grande poderio naval. Sendo assim, é notável o deslocamento gradual da ação no campo de batalha, como vimos no complexo imperial, para uma distância assimilada em relação ao sujeito visualizado. Tal gesto de distanciar-se do sujeito visualizado, conforme notamos em relação a distância império-colônia (autoridade-colono), se conforma em uma ótica marcada pela enganosa serenidade a qual o império impulsionava suas decisões.

Segundo Nicholas Mirzoeff (2011: 17), essa postura calma foi desestabilizada por meio da ruptura com a chegada da Primeira Guerra Mundial. A partir desse momento, a passos largos de abandonar esse distanciamento, tal atitude foi levada a condições mais extremas, afastando cada vez mais o local de visualização da autoridade, em primeiro lugar, com os registros da fotografia aérea - que geram oscilações no ponto de vista por meio de uma miríade de imagens manipuláveis em sua magnitude com a utilização de *zooms* óticos ou digitais - e, em um contexto contemporâneo, graças ao avanço do desenvolvimento tecnológico, a utilização de satélites como formas de vigilância³⁶ (MIRZOEFF, 2011: 17).

³⁶ Em um balanço realizado por Mirzoeff (2011: 19-20) sobre o Estados Unidos, uma série de medidas de contra insurgência foram tomadas a partir da Guerra Fria - como as táticas do COINTEL PRO (1956-71) do FBI, que foram 'globalizadas como o sistema operacional da Revolução nos Assuntos Militares (RMA)' - que

Ao considerarmos o bojo da conjuntura política descortinada pela Segunda Guerra Mundial temos a marcada presença do fascismo, que se configurou, segundo as reflexões de Mirzoeff (2011: 17), por meio do amálgama entre estado, partido e nação. Essa aglutinação em uma entidade única era subordinada a uma figura de liderança na forma da política fascista, revivendo aspectos da figura mítica do herói de Carlyle, ora assumindo um indivíduo capaz de transformar estrategicamente o terreno. A partir das reflexões de Mirzoeff (2011: 17) o território passa a ser legível somente por meio da personificação catalizadora do líder fascista, capaz de definir e separar pela lógica da racialização. Esse processo de estetização e segregação, que ocorre em todos os complexos mencionados por Mirzoeff (2011: 34), passa a naturalizar esse processo de visualização como uma forma de realidade plausível e correta, permitindo ao líder fascista usar todo aparato e conhecimento tecnológico, aéreo e de infantaria – como os recursos já aplicados na fotografia aérea para explorar e delimitar terrenos - a seu serviço para organizar e ‘registrar as campanhas de bombardeio de blitzkrieg’ (MIRZOEFF, 2011: 17).

Como vimos nos complexos anteriores, a particularidade de considerar o território como a forma de exploração atribuída à autoridade do colonizador (branco) corroborou o funcionamento dos complexos de visualidades descritos ao longo das páginas anteriores. Notamos que esse processo de compartimentar o terreno como propriedade não foi um mecanismo recente e tratou-se de um reconhecimento de si como autoridade, capaz de obter direitos que deveriam ser naturalmente atribuídos. Neste caminho, vimos o direito a terra, que remonta as narrativas religiosas cristãs descritas anteriormente, e a maneira como foi fragmentada pela propriedade, estabelecendo a ela limites. Esse percurso que trilhou a noção dos direitos da branquitude se estendeu em outros projetos muito mais delicados como, na colonização, o da noção de propriedade não só estendida para as terras, como também sobre os outros (em particular, a outras etnias para além da branca).

Ao tomarmos como exemplo o processo de colonização britânico nas ilhas da América Central, como a Jamaica, é notável como esse processo de delimitação e organização, primeiramente configurado para o uso da terra se atribuiu gradualmente a outros campos, como, por exemplo, o sanitário e, deste último, se lançou em direção a uma construção equivocada sobre os direitos e ainda ‘propriedade’ sobre o outro; neste caso, o escravo negro. Ao lançarmos mão dessa discussão, não pretendemos abarcar uma historiografia que contempla os estudos sobre o regime escravocrata, mas somente jogar luz nas dinâmicas que

conduziram a confecção de uma autoridade capaz de visualizar uma determinada locação e simultaneamente tornar-se invisível, a partir das tecnologias visuais contemporâneas utilizadas.

envolveram a constituição de uma estética que tornou esses processos como algo naturalmente aceitos. Esse gesto de naturalização foi evidenciado pela terceira etapa que compreende qualquer um dos três complexos de visualidades elencados por Mirzoeff (2011: 03), a saber a recorrência da classificação, segregação e estetização. Nas palavras de Mirzoeff (2011: 03) essa conjuntura, a qual os complexos de visualidades fazem parte, permitiu uma assimilação e um respeito pelo *status quo*, ‘do dever, do agradável, do sentido de certo’, que autoriza a naturalização de um fenômeno, tornando-o aceito pela sociedade em que esse fenômeno é vivenciado.

Ou seja, após um fenômeno passar pelas etapas anteriores, que envolvem a segregação e a classificação, há um processo de estetização do evento que o torna em primeiro lugar, compreensível e ainda necessário, ‘correto’ e, portanto, naturalmente aceito pela sociedade que o vivencia. Tomemos como exemplo as dinâmicas que envolveram o tratamento sanitário entre o final do século XVIII e início do século XIX na cidade de Kingston, na Jamaica. Rana A. Hogarth (2017) observou as nuances no processo de racialização por meio de um viés dos tratamentos médicos observados no território colonizado jamaicano.

Hogarth (2017: 148-160) sublinhou as dinâmicas que ocorriam no cotidiano do *Kingston Hospital and Asylum for Deserted Negroes (Hospital e Asilo de Kingston para Negros Desertores)* a partir de informações recolhidas em documentos do hospital na capital jamaicana. Segundo Hogarth (2017:149), em um momento específico do dia, durante as atividades diárias do hospital, havia os chamados ‘minutos da sacristia’, em que as enfermeiras eram fumigadas, possivelmente com turíbulo ou outra forma de incenso, enquanto os pacientes negros deveriam ser mantidos ocupados colhendo *oakum*, uma fibra de alcatrão antigo, utilizada na confecção de cordas navais. Segundo as anotações do hospital recolhidas por Hogarth (2017: 149-150), tais cômputos tinham o intuito de mantê-los ocupados, diante das longas horas de trabalho, além de ‘incutir moralidade, protegendo contra a ociosidade’. Notamos que esse gesto de selecionar o grupo que é convidado a permanecer as atividades religiosas nos remete a um dos passos que constituem os modelos de visualidade elucidados por Mirzoeff (2011: 03), marcado pela segregação que, neste caso, seleciona as atribuições dos grupos que circulavam nos espaços internos do hospital.

Quanto ao passo seguinte, o de classificação, podemos voltar nossa atenção para os procedimentos de acolhimento dos escravos negros, que passavam por um processo rígido de admissão, ‘registrada e validada por uma figura de autoridade branca’ (HOGARTH, 2017: 149). Tais procedimentos tinham como objetivo, por um lado, evitar abrigo a escravos fugitivos e, por outro, permitia a monitoração dos reclusos por parte dos superintendentes do

hospital. As descrições dos procedimentos de seleção de entrada dos escravos eram documentados no chamado *Negro Hospital Book*, que constava o nome do escravo, além daquele de seu ‘*proprietário*’ (HOGARTH, 2017: 150). Ao invés de considerar as particularidades do estado salutar do escravo em sua totalidade, notamos que o maior interesse das descrições presente na documentação de ingresso ao hospital eram documentos que comprovavam o seu ‘*status* legal como bem móvel’, sendo que esse documento eliminava qualquer exigência de cartas de recomendação de figuras do hospital ou mesmo da elite social da Kingston.

A agenda salutar aparentava estar subordinada a outros interesses defendidos pelas instituições médicas no final do século XVIII na Jamaica, como o projeto de reforçar a ‘ordem social’. Conforme sublinhou Hogarth (2017: 150), dentre os objetivos do primeiro hospital público de Kingston havia um interesse ‘não apenas na saúde’, mas ainda na ‘sobriedade, temperança e comportamento decente e ordenado’ (HOGARTH, 2017: 150).

O *Kingston Hospital and Asylum for Deserted Negroes* possuía características de uma instituição punitiva e se utilizou de métodos de controle e confinamento como forma de restringir os reclusos, considerando-os ‘vetores da ilegalidade’. Em seu guia intitulado *Practical rules of the management and medical treatment of negro slaves* (1803), Dr. Collins, a partir de uma posição de autoridade médica, recomendou os hospitais de plantação (*Plantation Hospitals*) para os escravos, pois se tratavam de locais com segurança, que os priva de diversão e ainda ‘são próximos do trabalho’ (HOGARTH, 2017: 155). Segundo Hogarth (2017: 153) esse era um guia popular no período para o tratamento médico. O contexto sanitário na cidade de Kingston nos ofereceu uma leitura das duas primeiras etapas elucidadas por Mirzoeff (2011: 03) – classificação e segregação - sobre o percurso tomados nos complexos de visualidade notados no caso específico dos hospitais de Kingston, na passagem dos séculos XVIII e XIX. Por fim, temos a terceira etapa deste processo: a estetização que sugere uma espécie de naturalização de um fenômeno ou processo; neste caso, do tratamento sanitário dos negros na cidade de Kingston. A articulação dos pensamentos sobre a negritude como *propriedade*, a sua associação a ilegalidade, ou mesmo a desordem, promoveram na sociedade branca colonizadora *senso de dever* e um sentido de retidão, que permitiu atrocidades como as inúmeras mencionadas em um contexto de saúde pública fossem cometidas. Além de subordinar a agenda sanitária a outros projetos mais produtivo para os colonizadores. Somente o processo de estetização do fenômeno seria capaz de tornar esses eventos *naturais* e *necessários* no contexto da agenda sanitária jamaicana da passagem do século XIX.

Esses eventos da experiência sanitária na cidade de Kingston apresentam como os colonizadores brancos foram capazes de estender seus direitos e obrigações para além de si mesmos e, por meio de uma estetização deste último, tornar essas práticas de violência *naturais*. Esse princípio de direito se estendeu também para o campo das propriedades da terra e vemos durante os períodos entre a abolição da escravidão e a libertação de ex-colônias uma repartição injusta dessas propriedades³⁷. É implícito nesse gesto da divisão que as terras foram *cedidas*. Ou seja, era considerada propriedade dos brancos, pois já havia sido conquistada e apossada. Havia uma associação a terra como *direitoda* branquitude, haja vista que estava atrelada a um conjunto de valores que elucidamos anteriormente ao longo desse texto.

Notamos que uma maneira muito efetiva de reforçar o poderio sobre a propriedade da terra e toda a suas atribuições - como o valor da terra e o senso de propriedade - foi o de estabelecer a sua própria imagem atrelada a ela. Assim temos incontáveis retratos pictóricos em que vemos autoridades brancas que posam para assinar documentos, enquanto, ao fundo na composição da imagem, temos uma paisagem se descortinar em profundidade. Em um sentido composicional, no primeiro plano estão amalgamados os atributos da branquitude – sua capacidade, intelecto e virilidade – que o permitiram se apoderar da geografia que aparece em segundo plano. Sendo assim, ao fundo da imagem o que temos não é somente a figuração de uma paisagem, mas a materialização de uma propriedade, moldada pelo gesto astuto do homem branco. A ação é reforçada ainda pela presença de cortinas, que simbolizam certa coesão entre o espaço da casa (onde a figura assina o documento) e sua transfiguração de paisagem em propriedade, tornando essa última quase um aposento da casa. Ou seja, a habilidade da branquitude em acumular propriedades é ambiciosa o suficiente para modelar a própria natureza a seu gosto e prazer. Assim o homem branco usa-se da composição pictórica para organizar todos os elementos visuais a fim de obter um controle absoluto sobre a própria figuração e de tudo que o tangencia, direta ou indiretamente. De modo a mascarar cada vez mais a instabilidade dos atributos atrelados a branquitude, o homem branco se utiliza de *suas* posses para maquiagem cada vez mais a sua própria imagem.

Segundo as reflexões de Richard Dyer (1997: 37-38), essa característica de moldar as

³⁷ Ao considerarmos ex-colônias britânicas, nos Estados Unidos vemos as divisões de terra para famílias libertas em '40 acres a uma mula emprestada do exército' (BERKIN et al., 2011: 364). Na América Central, vemos o caso da Jamaica com os desdobramentos dos *slavegardens* da Ilha de São Domingos nos chamados *negro gardensem* uma experiência pré-abolição em 1811 (com a pequena parcela de meio hectare em um padrão geométrico) e em 1837-38, com a abolição, a área de 16 acres de terra para cultivo (MIRZOEFF, 2011: 100). Para além disso, podemos refletir sobre a chamada Conferência de Berlim (1884-1885) 'cujo objetivo era garantir uma repartição da soberania entre as diferentes potências europeias engajadas na partição do continente (africano)' (MBEMBE, 2019: 198).

propriedades da terra é permeada por dois movimentos. Em primeiro lugar, a presença humana que evoca o percurso, a passagem diante da paisagem. A seguir, um processo de distanciamento estético necessário para ‘atingir um estado fundamental da natureza humana’. Notamos ambos os movimentos no romance britânico de Jane Austen, *Northanger Abbey* (1818), no momento em que a personagem Catherine visita as colinas nas proximidades de Bath. Ao se deparar com a beleza da paisagem, Catherine reflete sobre essa experiência de seu ‘gosto natural’. Após ouvir as instruções de Henry sobre o espaço e seu arranjo composicional, Catherine nota a ausência de instrução em sua visão sobre a paisagem e nota a relevância em conformar esse cenário³⁸ que permitia ‘um estado fundamental da percepção humana’ (DYER, 1997: 38-39).

No romance mencionado, Catherine chega ao ponto de negar a própria paisagem que viu diante de seus olhos. A admiração que tomou conta de seus olhos no momento em que vislumbrou a paisagem das colinas com naturalidade, agora havia sido influenciada pelos comentários composicionais e plásticos de Henry. Tal influencia se traduziu nos esforços de tornar os seus sentidos em instrumentos capazes de reorganizar a própria paisagem vista, a fim de gerar um distanciamento estético primordial. David Lloyd menciona essa posição de desinteresse como uma construção estética de ‘domínio desinteressado da cultura’ como atrelada a uma narrativa de desenvolvimento humano por meio desse ímpeto dos sentidos humanos em ultrapassar a apreciação de aspectos locais para reconhecê-los como formas universais para tornar um ‘sujeito sem propriedades’.

Em consonância com Richard Dyer (1997: 38-39), apesar deste movimento buscar ser aplicado de maneira igualitária a todas as raças humanas, pode-se intuir, a partir da perspectiva da branquitude, que os povos não-brancos não estejam vivenciando essa passagem para a ‘subjetividade desinteressada’ e estejam atrelados as ‘sensações locais’ na experiência. Em suma, salientamos que esse gesto do distanciamento em relação a paisagem tornou-se uma forma potencial de afirmar o autocontrole sobre a própria imagem e, em um sentido mais amplo, apresentar a branquitude como forma universal.

A construção da imagem do homem branco em relação a paisagem, no âmbito iconográfico dos retratos pictóricos, é marcada particularmente pela apropriação dessa paisagem como cenário interno de elaboração de sua suposta grandiosidade. Tomemos como ponto de partida dois retratos [FIG. 15] [FIG. 16] confeccionados pelo pintor britânico

³⁸ Henry mencionou dos arranjos e das distâncias composicionais como o primeiro e o segundo plano, para além de os efeitos de perspectiva e o efeito das luzes na paisagem que observou (AUSTEN *apud* DYER, 1997: 38-39).

Benjamin Robert Haydon entre 1830 e 1840.



FIG. 15



FIG. 16

Ao lado esquerdo, vemos o retrato do marechal e primeiro-ministro do Reino Unido, Arthur Wellesley, primeiro duque de Wellington, [FIG. 15] observando absorto a paisagem que se descortina em um sol poente no horizonte. A composição elide parcialmente o seu rosto e as mãos cruzadas sublinham o gesto de reflexão de Wellesley sobre o campo de Waterloo cerca de 15 anos após os combates³⁹. A sua figura emoldura a paisagem e seus utensílios de batalha (como o capacete e a espada) circunscrevem a paisagem a sua frente. Wellesley vestido com trajes civis reflete sobre uma outra paisagem de 15 anos atrás que é vista como uma paisagem mental diante de si.

Confeccionado apenas alguns anos após esse primeiro retrato, temos o retrato de Napoleão Bonaparte [FIG. 16], ao lado direito. Notamos inúmeras similaridades entre os dois retratos de Haydon, como a atmosfera da luz em um pôr-do-sol, o herói de braços cruzados que emoldura a paisagem a sua frente. De maneira similar ao retrato anterior, Haydon oferece o semblante de Bonaparte ainda menos visível, com o olhar perdido ‘refletindo sobre suas fortunas e infortúnios’⁴⁰. Para além da composição da paisagem, que se inicia com uma falésia⁴¹, seguida pela densidade marítima, que ocupa boa parte da composição, vemos que a contrastada atmosfera transmitida pelo contraponto entre as matizes claras e rastros de luz ao fundo da imagem e a escura imensidão marítima aludem a construção de uma paisagem

³⁹ Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06661/Arthur-Wellesley-1st-Duke-of-Wellington>>. Consultado em: 18.07.2020.

⁴⁰ Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw04614/Napoleon-Bonaparte>>. Consultado em: 18.07.2020.

⁴¹ A área limítrofe figurada pela falésia poderia, de certo modo, simbolizar encerramento de um ciclo de vitórias em batalhas travadas pelo imperador francês.

mental conflituosa para o imperador francês.

Ao nos debruçarmos em outros retratos de figuras raciais brancas que interagem com paisagens, podemos notar uma outra interpretação recorrente ao seu uso nas composições iconográficas atreladas ao sentido de posse e propriedade. No retrato do militar britânico Sir Thomas Stamford Bingley Raffles⁴² [FIG. 17], concebido durante o retorno de Raffles a Inglaterra em ocasião da publicação de seu livro sobre a história de Java.



FIG. 17

Notamos uma composição que favorece alusões a sua experiência e estudos etnográficos, como a presença de estatuetas de referências hindus e budistas, assim como a disposição das folhas sobre a mesa, espalhadas para fora de uma pasta repleta de anotações. Essa construção se refere a então recente publicação de Raffles, *History of Java* (1817) e seu pressuposto conhecimento linguístico e de antigas civilizações. Para além do primeiro plano da composição, temos ao fundo uma paisagem com flora oriental, que pode ser apreciada pelas cortinas vermelhas ligeiramente abertas, que se encerram em sua mão esquerda apoiada sobre a cadeira, enquanto a mão direita sustenta uma folha repleta de anotações. A paisagem aqui se constrói como uma forma de propriedade intelectual, assimilada pelos estudos de Raffles, por meio do cenário se materializa em sua mente, capaz de confeccionar toda uma historiografia da ilha de Java.

1. 3. A iconografia dos retratos

⁴² Atuou como administrador colonial no período das guerras napoleônicas em regiões do sudoeste asiático, na Singapura e na Indonésia, em particular durante os conflitos com os holandeses na ilha de Java. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw05193/Sir-Thomas-Stamford-Bingley-Raffles>>. Consultado em: 18.07.2020.

Ao nos debruçarmos na tradição pictórica notamos aspectos contundentes para a construção da iconografia eurocêntrica da imagem do homem branco. Apesar de mais sutil do que aspectos meramente composicionais, como enquadramento ou mesmo a pose e a sua encenação, a luz é um fator pungente e desempenha papel fundamental nesta construção. Tomamos como exemplo um conjunto de retratos extraídos do acervo da *National Portrait Gallery*, em Londres, na Inglaterra⁴³, para que possamos investigar como esse gênero pictórico se desdobrou ao longo dos séculos. A passos largos de tratar desta temática de maneira exaustiva, aqui temos o simples intuito de aprofundar os usos e os arranjos que fundamentaram essa construção do homem branco por meio de uma amostragem pontual diante da infinidade de materiais disponíveis no acervo mencionado.

Diante deste *corpus* pontual de retratos buscaremos salientar o entendimento dos usos da iluminação como recurso estilístico que dá indícios de como determinados grupos se apropriam das dinâmicas da luz para estabelecer sua interação e seus lugares na sociedade. Ora, tomemos como exemplo o emprego da luz nos retratos associados às diversas acepções da noção de ‘ideia’. Para ler estas imagens, optamos em classifica-las em dois veios: em primeiro lugar, as ideias que chamamos aqui de assertividade e liderança, que compreende o campo das ações no mundo. Segundo a acepção associada às invenções, que confere a ordem de contribuição social de impacto direto e da descoberta.

Na primeira chave de leitura estão relacionados os retratos de diversos líderes, desde figuras religiosas até personalidades de importância militar e política. Ao atentarmos a exposição da luz nos retratos realizados sobre figuras de liderança, notamos com frequência a presença de uma exposição acentuada de luz na região das mãos e na região da cabeça, particularmente, no ponto limítrofe entre o final do couro cabeludo e início da testa. Na pintura realizada por Daniel Mytens, em 1621, [FIG. 18] vemos Rei James I retratado com a testa iluminada com uma iluminação homogênea, mas de certo modo díspar em relação a outras zonas de seu corpo e rosto expostas à luz. A iluminação homogênea se dissipa ao alcançar a região dos olhos e nariz.

Essa característica de contraste na iluminação, mais intensa na região da testa do Rei James I, poderia ser justificada pelo perspicaz investimento de iluminar a região da ponta

⁴³ O acervo de pintura estudado faz parte da *PrimaryCollection* que é composto por cerca de 11.000 retratos. O material das cerca de 4.000 pinturas em retrato é organizado a partir de temáticas, como *Os primeiros Tudors, Charles II: a restauração da monarquia, Arte, invenção e pensamento: os românticos*, entre outros, segmentado por séculos de maneira cronológica. O acervo considera a disposição geográfica do espaço do *NationalPortraitGallery*, elucidando a localização precisa onde a obra selecionada se situa em relação aos andares e salas da galeria. Além disso, as imagens podem ser ampliadas para as análises mais específicas que contemplem as técnicas empregadas ou a construção do quadro, por exemplo. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/location/3>>. Consultado em: 20.07.2019.

esquerda da cadeira com um ponto de luz marcante. Outra figura de liderança, retratada aqui pelo pintor David Wilkie, é o retrato do Duque de York, Frederic [FIG. 19].



FIG. 18



FIG. 19

Neste retrato a região mais iluminada compreende o espaço entre três espadas: a primeira pendurada na parede ao lado da grande janela; a segunda sobre a robusta mesa de madeira maciça e, por fim, a última embainhada na cintura. A encenação apresenta, possivelmente, a leitura do *Horse Guard Memorandum*⁴⁴ e, considerando o uso da iluminação, temos o ponto de atenção na marca lida pelo Duque. O ponto é marcado pela maior exposição à luz na imagem e figura o agenciamento de ideias permeadas pela leitura do Duque, que confeccionou o Memorando.

Um retrato intrigante de uma das figuras do governo episcopal britânico, realizado pelo emblemático pintor holandês Anthony van Dyck, é o retrato do arcebispo de Canterbury, William Laud. O efeito de iluminação nesta imagem [FIG. 20] é condizente a proposta anterior do retrato do Rei James I. A região superior da cabeça do bispo Laud é explicitamente mais iluminada do que o resto de seu rosto. Apesar de a lógica do direcionamento da luz ser evidentemente respeitado - como vemos as sombras na parede na parte central e na quina -, o impacto da luz na testa de William rende, comparativamente, um grande contraste com as outras regiões da imagem, deixando-as em uma leve escuridão. Outra

⁴⁴ O retrato mencionado, com as descrições sobre o documento de 1822, estão no site da *National Portrait Gallery*. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw06989/Frederick-Duke-of-York-and-Albany?LinkID=mp04975&search=sas&sText=Frederick%2C+duke+of+york&role=sit&rNo=6>>. Consultado em 22.07.2019.

figura emblemática retratada por Van Dyck foi o Conde de Strattford, Thomas Wentworth. Neste retrato [FIG. 21] é retratado até a região da cintura, em que vemos a sua espada embainhada do lado oposto ao enquadramento na composição. As mãos e o rosto são em absoluto as regiões mais expostas a luz e traduzem um sentimento de intelecto coadunado ao poder de ação representados pela mão direita de Wentworth que aponta para o alto como se sustentasse a cavalaria ao fundo da imagem em perspectiva. A armadura usada por Wentworth, sem o capacete – situado do lado direito, embaixo da imagem – apresenta um grande contraste com o seu rosto bastante iluminado, frisado pela escolha do próprio fundo, com o caule escuro de uma árvore robusta. A luz que emana do rosto de Wentworth parece se espalhar sutilmente nas cascas escuras da árvore, na região ao redor do rosto. Por um lado, este efeito aparenta a intenção de uma técnica para separar o assunto do fundo, por outro, este uso da luz figura o governante britânico em um intensificado nível de importância, classificando-o, possivelmente, como um exímio e culto estadista.



FIG. 20



FIG. 21

Para além deste primeiro conjunto de imagens que corrobora a percepção de como a interação da luz se ressalta dentre os elementos composicionais na confecção dos retratos de figuras *ilustres* de liderança para gerar significados atuantes na sociedade em questão com o intuito de eternizar seus semblantes e gestos a ação de tais governantes no mundo. No segundo conjunto de retratos os quais relacionamos a noção de ideia atrelada às invenções e às descobertas, que conferiram certa contribuição social de impacto direto na vida dos cidadãos, notamos a ênfase da iluminação verticalizada que articula o seu segundo ponto de interesse por meio de objetos e assuntos que procuram sintetizar a obra realizada pela personalidade retratada. Neste primeiradição, temos a pintura feita por Sir Godfrey Kneller

do projetista, arquiteto e anatomista inglês Sir Christopher Wren. A direção da luz é elaborada a partir da própria disposição dos adereços que compõem a encenação neste retrato. Deste modo, temos uma diagonal traçada desde o campo superior direito da imagem até a ponta inferior esquerda. O alvo principal é a planta baixa e seus esboços, provavelmente figurando a construção da Catedral de São Paulo, a obra primeira de Kneller. Esta disposição diagonal da luz inicia-se na região superior da cabeça de Kneller e caminha através de zonas de maior exposição como o lenço e manga branca de sua indumentária. A sugestão desse efeito visual de verticalização funciona como guia e conduz o nosso olhar para o segundo ponto de interesse, representado pela planta baixa. Esta ênfase se torna ainda mais evidente pelo gesto da mão direita de Kneller apoiada, desdobrando a planta como um pergaminho para baixo, segurando suavemente um compasso.



FIG. 22



FIG. 23

Os retratos compostos da primeira década do século XIX de Sir Humphry Davy e de Sir Edward Jenner, [FIG. 22] [FIG. 23], ambos compostos no ano de 1803, também reproduzem um arranjo de iluminação que respeita a lógica zenital da luz. Na pintura de Sir Humphry Davy, concebida por Henry Howard, o recorte vertical é evidente e, apesar do leve contraste com o resto da imagem, entendemos que o uso zenital nesta composição tem o intuito de favorecer a elaboração de um eixo que, dentro desta temática, chamaremos de ‘inventor – invenção’.

Na configuração de uma pose para o retrato, a mão esquerda de Davy sustenta o seu queixo, em uma gestualidade normalmente associada, por sua simbologia, ao raciocínio e

reflexão⁴⁵. A zona mais iluminada se limita ao rosto de Davy e a esta mão, devido à proximidade do rosto. Há uma marcada distinção entre a luz presente no rosto e no resto da imagem, excetuando o ponto iluminado da mão direita de Sir Humphry Davy. A intensidade de luz na mão direita iluminada destoa das demais regiões ao redor que são mais escuras. O desenho da luz zenital apresenta o rosto de Davy perdido em raciocínios, mas nos convida a seguir a sua direção até o livro aberto sobre a mesa. Este eixo luminoso entre ‘inventor – invenção’ é iniciado em Davy e concluído no livro aberto. Ou seja, é o campo das ideias, do pensamento conjunturado pela escrita que resultam no processo inventivo. As invenções de Sir Humphry Davy no campo da eletrólise e da eletroquímica neste retrato são representadas, prioritariamente pelas ideias, com o livro aberto, e mais ao fundo, no canto superior esquerdo da imagem, por duas estruturas de vidro interligadas. Há certa difusão da luz que permite observarmos tanto os tubos de vidro ao fundo como a região de menos interesse abaixo da cadeira de Davy.

Confeccionado por James Northcote no mesmo ano de 1803 temos o retrato de Sir Edward Jenner. A lógica do eixo de luz zenital apresenta novamente a relação entre o inventor e a invenção, neste último caso, entre Jenner e os estudos do médico britânico sobre os processos de imunização, resultando na invenção da vacina contra a varíola. Algumas soluções relacionadas à composição da imagem são similares. Em primeiro lugar, a construção do gesto: aqui o dedo indicador esquerdo aponta para a cabeça em um gesto sutil e espontâneo, geralmente associado a alguma solução astuta ou ideia que surge no intelecto. Concomitantemente temos o adereço da mão direita, uma pena que o faz escrever prontamente as possíveis anotações em um caderno. A mão direita é bastante iluminada em relação às zonas escuras ao redor. Acreditamos tratar-se de um efeito desejado pelo pintor, pois não se justificaria manter, por exemplo, as nuances e detalhes da toalha, enquanto as indumentárias, em matizes tão próximas, mergulham na escuridão. Como vimos no retrato anterior, aqui temos um livro aberto sobre um conjunto de rascunhos com a assinatura de Jenner. Neste livro temos o seguinte título: ‘Sobre a origem da vacina inocular’. O fundo do retrato⁴⁶ faz uso de adereços como uma pata de vaca com sua casca e um frasco figurando a solução injetada para simbolizar o processo de imunização.

⁴⁵ Se refletirmos sobre a iconografia da gestualidade relacionada a este pensamento podemos acionar obras como o retrato de Lady BertheCapel de Jacques-Emile Blanche, de 1897, ou mesmo a emblemática escultura em bronze de Auguste Rodin: *O pensador*, de 1904. Apesar de tais obras serem mais recentes que o retrato de Davy, as obras mencionadas estabelecem um amalgama sobre o campo da gestualidade, tornando tal gesto como estabelecido socialmente para que pudesse, posteriormente, ser eternizado pelas obras.

⁴⁶ Segundo o próprio pintor James Northcote, o fundo foi realizado posteriormente. Disponível em: <<https://www.npg.org.uk/collections/search/portrait/mw03459/Edward-Jenner?locid=29&rNo=12>>. Consultado em: 22.07.2019.

A partir desse conjunto representativo de retratos, em particular os dois últimos mencionados para elucidar a acepção de ‘ideia’ atrelada a invenções e os impactos das descobertas no início do século XIX, passamos gradualmente aos usos da iluminação em outras formas artísticas que se descortinam ao longo deste século. No conjunto de retratos apresentados buscamos tensionar o campo da imagem nas produções pictóricas, a fim de discutir sobre a construção do olhar e a afirmação de privilégios nas relações raciais, considerando aspectos composicionais como a distribuição dos planos nos retratos (primeiro e segundo plano), arranjo das figuras na composição (como a relação da branquitude e a paisagem) e o uso particular da luz e sua incidência sobre as figuras de pele branca nos quadros. Nos parágrafos seguintes, buscaremos discutir a construção da imagem da mulher branca diante do contexto da representação visual da branquitude.

1. 4. A construção da imagem da beleza feminina branca

A graça e a elegância são sugeridas como atributos da figura feminina, em uma espécie de beleza idealizada, que se torna o alvo das atenções das cantigas trovadorescas, com as suas descrições do feminino, como nas cantigas de *goliardos*⁴⁷ (*Carmina Burana*) ou ainda nas poesias chamadas ‘pastoris’ (ECO, 2004: 158). De acordo com Umberto Eco (2004: 161), o desenvolvimento mais aprofundado da imagem feminina como ‘objeto de amor casto e sublimado’ está presente em três momentos da literatura europeia do século XI com a poesia dos trovadores provençais, os romances cavaleirescos do ciclo bretão e a poesia stilnovista italiana (ECO, 2004: 161). Tais narrativas literárias tinham como pano de fundo para os cantos de amor e o obsequio feudal, que possibilitavam a adoração da dama, em forma de respeito, estendida para a figura do senhor, ausente por conta das cruzadas. Tal fidelidade de ambas figuras à autoridade do senhor feudal tornou as figuras do artista/poeta como vassalo da senhora -, capaz somente de seduzi-la platonicamente com suas canções e encantos – e da dama, como uma espécie de *propriedade* do senhor feudal. Esse gesto passa a estabelecer novos paradigmas para a imagem da mulher (branca europeia), que passa a tornar ‘inalcançável’ e ‘intocável’: ‘desejada, mas intangível e muitas vezes desejada por ser inatingível’ (ECO, 2004: 161).

O moralismo medieval desconfiou de forma assertiva dos prazeres carnavais, ao ponto

⁴⁷ Encontrada na literatura italiana a partir da metade do século XII, normalmente associada aos estudantes universitários e suas formações de republicas de estudantes.

de alguns trovadores tomarem como influencia a heresia catarista⁴⁸ em seus versos. Notamos uma grande atenção desses trovadores em escrever sobre um aspecto mais etéreo - como a alma, aqui figurada como luz - em detrimento do corpo feminino em si, como nos versos de Bernart de Ventadorn: ‘Quando a vejo, *de luz me inundo* / dos olhos seus, do rosto e da cor / e me tremo todo inteiro de pavor / como frágil folha ao vento. (ECO, 2004: 163). Para o poeta, a figura branca feminina passa a ser louvada como uma ideia (sentimento e sensação) e o trovador provençal prioriza o semblante a *pari passu* que elide o seu corpo em suas descrições da musa adorada.

Segundo Umberto Eco (2004: 167 -169), a paixão perenemente insatisfeita dos trovadores em relação as damas proporcionou uma espécie de ‘invenção do amor’, que se traduziu amplamente nos poemas de Jaufré Rudel e seu profundo amor pela Condessa de Tripoli⁴⁹, ou ainda em textos de trovadores como Heine, Carducci e Rostand, que no século XIX retomam, com citações quase literais, as canções originais, fazendo de Rudel um mito romântico. Ainda no século XIII podemos encontrar a nítida presença da construção da figura branca feminina associada a virtudes divinas e a castidade, como no poema de Gianni Lapo intitulado *A mulher feita anjo* (Século XIII):

‘Angélica figura / angélica figura novamente / do céu veio espalhar sua graça / tudo que tinha de virtude pousou em ti, oh deus do amor. [...] ‘Oh alma, ajuda-me a levantar / e a manter o domínio sobre a minha mente!’ (ECO, 2004: 170).

Vemos no poema *A mulher feita anjo* do poeta Gianni Lapo a marca dos stilnovistas italianos para a construção de um ideal feminino que, a partir desse movimento literário, tomou diversas interpretações, particularmente, a visão fantasiosa dos *Fieis do amor*, que propunham o ideal feminino como um ‘véu alegórico pra complexas concepções filosóficas e místicas (ECO, 2004: 171). Por outro lado, a mulher angelical em Dante Alighieri não está associada ao desejo reprimido e sim ao caminho da salvação e ‘meio de elevação a Deus’ [FIG. 24]⁵⁰. Ou seja, a relação com a imagem do feminino se distancia do ‘erro, pecado’ em prol de uma visão espiritualmente elevada (ECO, 2004: 174). Neste sentido, podemos notar a

⁴⁸ A heresia catarista estava atrelada a Igreja Católica medieval em regiões particulares da França.

⁴⁹ Que passa a conhece-lo pessoalmente somente em seu leito de morte, ao despedir-se de Rudel com um beijo casto.

⁵⁰ *Dante com Beatriz no paraíso (XIV)*, Biblioteca Nazionale Marciana, Veneza.

passagem da figura dantesca de Beatriz⁵¹ descrita em *Vida Nova* é revista em *Divina Comédia* como a figura que permite ao poeta alcançar ‘à contemplação suprema de Deus’, transformando a beleza feminina em espiritualizada⁵² (ECO, 2004: 174).



FIG. 24

A atmosfera de religiosidade do ideário stilnovista italiano é retomada no início do decadentismo, porém por meio de uma leitura ambígua pelos pré-rafaelistas que ofereceram uma visão ‘misticamente carnal e carnalmente mística’ ao representar as ‘criaturas dantescas diáfanas e espiritualizadas’ em suas obras (ECO, 2004: 174).

A influência dos escritores stilnovistas italianos é notável no trabalho de alguns pintores britânicos da chamada irmandade pré-rafaelita, mas a influência mais marcante é a do renomado escritor e poeta florentino, Dante Alighieri, nas obras pictóricas e literárias do artista britânico de origem italiana, Dante Gabriel Rossetti, cujo admiração pelo trabalho do poeta foi tamanha ao ponto de inverter a ordem de seu próprio nome⁵³.

A figura dantesca de Beatrice aparece já em um de seus primeiros trabalhos, no início de sua carreira dentro Academia de Liverpool, com pinturas como *Dante's dream (at the time of the death of Beatrice)*(1858)⁵⁴ e (1871) e em alguns anos depois com a obra intitulada *Beata Beatrix* (1864-70) [FIG. 25]. Esta última pintura estabelece um paralelo a partir da aflição do

⁵¹ Beatrice Portinari, que Dante Alighieri conheceu brevemente no período de sua adolescência e guardou a lembrança da jovem em seus escritos.

⁵² Como no trecho do Paraíso, XXIII, V. 1-34, mencionado no livro *A história da beleza*, Umberto Eco. P. 174.

⁵³ Originalmente Gabriel Charles Dante Rossetti.

⁵⁴ Na versão em aquarela (1858). Disponível em : <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-dantes-dream-at-the-time-of-the-death-of-beatrice-n05229>>. Consultado em : 18.08.2020. E a versão em óleo sobre tela (1871) mencionada como *Dante's Dream* no livro de Umberto Eco, *A história da beleza*. p. 172-173.

poeta fiorentino sobre a morte de sua amada Beatrice Portinari com a sua própria dor do falecimento de sua esposa Elizabeth Siddall, que foi retrata inúmeras vezes nos trabalhos de Rossetti.

Frances Bowle (2000)⁵⁵ mencionou a qualidade ‘nebulosa’ e ‘transcendental’ do retrato ao estabelecer uma atmosfera onírica, carregada de elementos simbólicos, que buscaram representar uma ‘súbita transfiguração espiritual’, ao invés de enfatizar o momento preciso de sua morte. A postura das mãos, os lábios entreabertos, ‘como se estivesse prestes a receber comunhão’, e a chegada da pomba luminosa que desce em sua direção, com a papoula de ópio no bico, são somadas a cena que ocorre na paisagem de *Ponte Vecchio* ao fundo, com figura pouco nítida de Dante que observa no outro canto da imagem o seu amor partir, na forma de um anjo com a chama da vida em sua mão esquerda (BOWLE, 2000).



FIG. 25



FIG. 26

Apesar de trabalhar com o óleo sobre tela, a técnica remete as suas obras desenvolvidas na década anterior, 1850, com os trabalhos em aquarela como *Paolo and Francesca da Rimini* (1855)⁵⁶, *The Damsel of Sanct Graal* (1857)⁵⁷ [FIG 26] e *The Mary Nazareth* (1857)⁵⁸. Para além da presença iconográfica pomba branca ao lado as figuras femininas, temos vemos os contornos indefinidos em *Beata Beatrix*, assim como na imagem de *The Damsel of Sanct Graal*, com a região do rosto e dos cabelos espalhados suavizados

⁵⁵ Disponível em : <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-beata-beatrix-n01279>>. Consultado em 15.08.2020.

⁵⁶ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-paolo-and-francesca-da-rimini-n03056>>. Consultado em: 15.08.2020.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-the-damsel-of-sanct-grael-n03061>> .Consultado em: 15.08.2020.

⁵⁸ Disponível em: <<https://www.tate.org.uk/art/artworks/rossetti-mary-nazarene-n02860>> .Consultado em: 15.08.2020.

pelo efeito de luminosidade e teor sonial, evocando uma atmosfera transcendental na imagem.

Durante o mesmo período de meados do século XIX, ainda na Inglaterra, outra artista passa a trabalhar com o desenvolvimento de atmosferas oníricas em suas imagens registradas através de outro suporte além do quadro. Julia Margaret Cameron em seus retratos fotográficos assumiu obras literárias ou ainda poemas como fonte de inspiração a fim de capturar com a sua lente fotográfica uma sensibilidade particular em suas imagens. Os interesses em evocar atmosferas atípicas nas obras de Cameron correspondem a um conjunto de questões que gravitavam em torno dos trabalhos de artistas britânicos em meados do século XIX, particularmente influenciados pelas obras dos pintores pré-rafaelistas. Essa ligação entre artistas em diferentes campos de atuação pode ser notada por meio dos contatos de Cameron com a poetisa vitoriana Cristina Rossetti⁵⁹, que foi fotografada por ela durante uma de suas visitas na casa em *Little Holland House*⁶⁰, em 1867 (COX; COLIN, 2003: 24). Após a visita, Cristina escreveu ao seu irmão William Michael Rossetti, um dos fundadores do movimento pré-rafaelista, comentando sobre o exímio trabalho de Cameron, sendo que no mesmo ano, Cameron apresentou também para os irmãos Rossetti um conjunto de 7 fotografias realizadas pela fotógrafa britânica (COX; COLIN, 2003: 08).

Um razoável número de artistas e intelectuais visitaram a casa da família Cameron na ilha de Wright, na costa sul da Inglaterra. Na ocasião desses encontros, inúmeras discussões sobre obras artísticas e pensamentos de renomados intelectuais vitorianos eram discutidos em uma atmosfera tranquila no ambiente da casa de *Dimbola*⁶¹, próximo ao *Freshwater Bay*. Notamos a recriação de uma dessas atmosferas familiares dos Cameron na peça escrita por sua sobrinha neta⁶², a escritora inglesa Virginia Woolf, ao fabular sobre momentos da vida cotidiana dos Cameron, discutindo sobre as inúmeras partidas e retornos entre Inglaterra e Índia. Logo no início do primeiro ato notamos a constante presença da arte no ambiente familiar, assim como a sua relação com a transcendência, quando Julia Cameron adentra a sala de estar em encontra com Charles e Mary falando sobre a sua barba. Ao observar a cena a partir da ótica de uma fotógrafa, Cameron exclamou: ‘que composição! [...] que verdadeira fonte de inspiração!’. Em seguida, sugere a pose para um possível retrato de Charles, quase moribundo, que apoia o queixo sobre o peito, enquanto Julia Cameron elogia a composição da

⁵⁹ Irmã de Maria Francesca Rossetti, de Dante Gabriel Rossetti e do poeta William Michael Rossetti.

⁶⁰ Diversas figuras renomadas foram fotografadas por Cameron, como o historiador Thomas Carlyle a partir de um conjunto de retratos realizados pela fotógrafa. *Julia Cameron: the complete photographs*. Julian Cox; Colin Ford. p. 297 ; 312.

⁶¹ Nome atribuído pelas lembranças das paisagens de Dimbula e as plantações de chá e café da família, no Sri Lanka. Disponível em: <<http://www.dimbola.co.uk/dimbola-lodge/>>. Consultado em: 15.08.2020.

⁶² Disponível em <<https://www.newyorker.com/culture/photo-booth/a-life-in-focus-julia-margaret-cameron-at-the-met>>. Consultado em: 15.08.2020.

fotografia emulada, impostando sua fala ironicamente, Cameron profere sobre o rastro da alma, que, com suas asas, deixa a ‘sua habitação mortal do corpo’ (WOOLF, 2017: 06).

A fabulação de cenas cotidianas, como essa de Cameron e sua família mencionadas de maneira ficcional na peça de Woolf, leva a nossa atenção para os convívios e encontros da família Cameron com figuras ilustres vitorianas em meados do século XIX, particularmente, entre os anos de 1860 e 1870, em sua casa em Dimbola, que, em certas ocasiões, sediava informalmente encontros do chamado ‘circuito de *Waterfresh*’⁶³. Dentre um conjunto de figuras ilustres que gravitavam em torno desse ambiente da casa de Dimbola⁶⁴, podemos notar a figura do poeta Alfred Lord Tennyson, vizinho da família Cameron, que se tornou mentor artístico da fotógrafa. Para além de retratos de renomados artistas e escritores britânicos do período, como Cristina Rossetti e Lewis Carroll, a fotógrafa inglesa ainda desenvolveu retratos que recuperavam breves cenas e narrativas literárias, ou ainda poesias escritas por poetas do período, como o conjunto de retratos realizados da artista e modelo dos quadros pré-rafaelistas, Marie Spartali, nos retratos intitulados *The imperial Eleanore* (1868) e *Memory* (1868) (COX ; COLIN, 2003: 260-262; 264).



FIG. 27



FIG. 28

No conjunto de fotografias concebidos por Cameron de *Marie Spartali as memory* (1868), notamos diferentes poses da partir do mesmo ensaio. Em uma primeira imagem, temos Spartali com as mãos soltas sobre o vestido longo, enquanto segura com a mão

⁶³ Diversas figuras ilustres do circuito artístico e literário britânico do período frequentaram a casa de Julia Margaret Cameron, que distava poucos minutos da baía de *Waterfresh*. Disponível em : <<http://www.dimbola.co.uk/the-freshwater-circle/>>. Consultado em: 15.08.2020.

⁶⁴ Podemos mencionar outras figuras que frequentavam esse circuito artístico como o pintor pré-rafaelita William Holman Hunt, a atriz Ellen Terry e o escritor Lewis Carroll. Disponível em : <<http://www.dimbola.co.uk/the-freshwater-circle/>>. Consultado em: 15.08.2020.

esquerda uma espécie de coroa de folhas. Em outra imagem no mesmo ensaio de *Marie Spartali as memory* [FIG. 27] vemos Spartali com a mão direita que segura a coroa estendida e sua mão apoiada levemente sobre lado esquerdo do peito. Além desse gesto de Spartali, ainda podemos notar a coroa de folhas sobre a sua cabeça⁶⁵ e o vestido longo e claro, estabelecendo um grande contraste entre a modelo, muito clara, e o fundo escuro da imagem.

Em alguns dos retratos de Cameron realizados entre os anos de 1867 a 1870 notamos uma relação ainda mais direta com obras literárias. No retrato intitulado *Marie Spartali as the "imperial Eleanore"* (1868) [FIG. 28] (COX ; COLIN, 2003: 260) vemos o diálogo entre o trabalho fotográfico de Cameron com o poema de seu mentor, Lord Alfred Tennyson, intitulado *Ambrosial smile*⁶⁶, que ao mencionar sobre a figura de Eleanore, encontramos relações entre as características da luz e características de sua beleza feminina, declamadas pelo poeta inglês. De imediato, no primeiro verso, nos deparamos com palavras como ‘luzes luxuosas’ acompanhadas de versos como ‘alimentado a ti [...] criança / mel mais branco’. Esse amalgama entre a luz e o branco, associados a figura feminina é levado aos limites, ao ponto de figurar a representação do feminino com algo intangível ao artista que a admira. Assim caminha o sexto verso do poema ao declamar que: ‘não sou nada à sua luz / como se uma estrela / no mais íntimo do céu se pusesse / mesmo enquanto olhamos para ela / deve girar lentamente em seu orbe’. A fascinação com seu *brilho* é tamanha que ao descrever tal *astro*, o poeta arrebatado com a última estrofe: ‘como um sol permanece teus grandes olhos, Imperial Eleonore’⁶⁷. A atmosfera onírica, cara aos pré-rafaelistas, gradualmente assume quase uma espécie de espetacularização da figura feminina branca que passa a estabelecer formas de diálogo com outros campos artísticos para além da poesia e pintura.

1. 5. O eurocentrismo e o advento da fotografia

O diálogo, a partir de aspectos plásticos da imagem, entre campos artísticos distintos, pode ser encontrado em meados do século XIX, com um primeiro momento da produção

⁶⁵ Apesar de não se tratar necessariamente de uma coroa de louro, o gesto de vestir uma coroa sobre a cabeça rememora figuras literárias como Petrarca e Dante Alighieri, que, em muitos casos, eram figurados com coroas de louro, símbolo de premiação ou vitória. O símbolo está associado a mitologia grega, na busca incessante do deus Apolo pelo amor da deusa Dafne, sendo que a última está ligada a figura do loureiro e o primeiro associado ao sol e a luz da verdade, mencionado inclusive em épicos como a *Iliada* de Homero.

⁶⁶ Disponível em: <[⁶⁷ Disponível em: <](http://www.online-literature.com/tennyson/the-early-poems/30/#:~:text=I%20stand%20before%20thee%2C%20Eleanore.out%20thy%20deep%20ambrosial%20smile.>”. Consultado em: 18.08.2020.</p>
</div>
<div data-bbox=)

fotográfica no contexto europeu e também norte-americano, que gradualmente passou a naturalizar seus processos e métodos. Ella Shohat e Robert Stam (2006: 20) observaram esse processo de naturalização como algo endêmico no campo da produção cultural e social, em que podemos identificar ‘traços residuais de séculos de dominação europeia’. Neste sentido, ambos autores alertaram a propósito da insistência de uma perspectiva única que procurou matizar a diversidade cultural a uma ótica que vê a Europa como ‘a origem única dos significados’, uma espécie de eixo gravitacional com uma perspectiva privilegiada, que sustenta uma ‘realidade ontológica’ em detrimento a outras regiões do globo.

Nesse sentido, vemos o eurocentrismo por meio da construção de um discurso de justificação do colonialismo a partir do momento em que as potências europeias alcançaram posições de hegemonia em parte significativa do globo. Em suma, o eurocentrismo é entendido como uma maneira de pensar ‘que permeia e estrutura práticas e representações contemporâneas’ ainda em um contexto posterior a um momento ao próprio colonialismo (SHOHAT; STAM, 2006: 21). Salientamos ainda a preocupação dos autores em definir as distinções entre os discursos colonialistas e eurocêntricos. Apesar de estarem intimamente atrelados, Shohat e Stam (2006: 21) sublinharam que o discurso colonialista busca justificar de maneira explícita as suas práticas, enquanto o eurocêntrico procura ‘normalizar as relações de hierarquia e poder geradas pelo colonialismo e pelo imperialismo, sem necessidade de falar sobre tais operações’.

Em relação ainda ao discurso eurocêntrico, Shohat e Stam (2006: 21) o definiram como ‘complexo, contraditório e historicamente instável’. O eurocentrismo se construiu por meio de uma ‘trajetória linear’ que abarcou uma contínua sequência de impérios, em que a geografia europeia foi vista como potencializadora de ‘mudanças históricas progressivas’. Dentre outrastendências e operações intelectuais que reforçaram o sistema eurocêntrico, podemos sublinhar o pensamento que ‘o ocidente progride naturalmente na direção de instituições democráticas’, enquanto a presença das tradições democráticas não-européias são ignoradas. Sendo assim, as posturas opressoras do ocidente são curiosamente definidas como ‘contingentes, acidentais e excepcionais’, enquanto notamos a produção cultural e material ‘dos ‘outros’ (entendidos para além do ocidente) sendo, de um lado, apropriadas e, de outro, com as suas vitórias negadas’. Esse gesto de anular as origens de suas conquistas os deixa as margens enquanto vemos o ocidente se vangloriar pelo seu cosmopolitismo (SHOHAT; STAM, 2006: 22).

Em consonância com essas reflexões, concordamos que esse pensamento eurocêntrico se tornou ineficaz ao considerarmos um ‘mundo que há muito tempo é multicultural’.

Segundo os autores, a própria noção de multiculturalismo não é recente e se estendeu para vários territórios e países, como particularmente os Estados Unidos que passou a se constituir desde seu início como um terreno poliglota e multicultural, compreendido por uma vasta variedade de línguas europeias africanas e indígenas (STAM; SHOHAT, 2006: 26). Em poucas palavras, vemos o pensamento a respeito do multiculturalismo desenvolvido por Shohat e Stam (2006: 26) como um aspecto que ‘descoloniza as representações [...] principalmente quanto às relações de poder entre diferentes comunidades’ (SHOHAT; STAM, 2006: 26).

Cabe salientar que esses autores apontaram para uma investigação profunda a respeito da conjuntura a qual se sustentou o eurocentrismo caracterizado por presença pouco perceptível, como um ‘mau hábito epistêmico’ evidente no campo da produção cultural, assim como nas reflexões intelectuais sobre a cultura. Neste sentido, eles apontaram para um estudo que visou a desestabilização do discurso do eurocentrismo, balizando conceitos-chave como ‘ocidente’ e a noção de uma Europa ‘pura’ a fim de evidenciar suas fragilidades. Sendo assim, a propósito da compreensão do termo ‘ocidente’⁶⁸, os autores avançaram em sua investigação como ‘construção fictícia baseada em mitos e fantasias’, além de sua relatividade diante de uma perspectiva geográfica. Vemos outra noção investigada pelos autores como o entendimento de uma Europa ‘pura’, que remeteu a Grécia clássica e a concatenação que sustentou um conjunto de exclusões a respeito das influências⁶⁹ africanas, semíticas ou mesmo a das culturas islâmicas e judaicas ‘que tiveram papel crucial na Europa durante a chamada Idade das Trevas (uma designação eurocêntrica para um período de supremacia oriental) e também durante a Idade Média e o Renascimento’ (SHOHAT; STAM, 2006: 38).

Os estudos de Jan Pieterse, mencionados por Shohat e Stam (2006: 38), descreveram as ‘etapas de evolução europeia’ como momentos de ‘mescla cultural’, sublinhando ainda as transformações no seu campo artístico ditado pelo encontro com a ‘arte não-ocidental’. Deste modo, os autores identificaram o colonialismo como uma situação, em sua origem, sincrética e composta por uma formação mista, dotada de uma ‘herança coletiva’, em que suas ‘minorias’ internas são, na verdade, ‘fragmentos dispersos do que havia sido ‘maioria’ em

⁶⁸ Podemos notar outras acepções a propósito do termo ‘ocidente’ estudadas pelo teórico britânico Raymond Williams, desenvolvidas em seu texto *Keywords*, que remontam a uma longa história que compreendeu a ‘divisão do Império Romano oriental e ocidental, a divisão da Igreja Cristã oriental e ocidental, à definição do Ocidente como judaico-cristão e do Oriente como muçulmano, hindu e budista’ (WILLIAMS *apud* SHOHAT; STAM, 2006: 37).

⁶⁹ Conforme notaram Shohat e Stam (2006: 39) até poucos séculos atrás, a Europa tomou emprestada ‘a ciência e a tecnologia: o alfabeto, a álgebra e a astronomia’ e ainda, de territórios como o da China e da Ásia Oriental lançou mão de empréstimos como ‘a imprensa, a pólvora, a bússola, as engrenagens mecânicas, as pontes em arco e a cartografia quantitativa’.

outros contextos (SHOHAT; STAM, 2006: 40).

A partir dessa linha de raciocínio, o racismo não é exclusivo do ocidente ou ainda da situação colonial, mas ‘um aliado e um produto parcial do colonialismo’. Os pensamentos de Shohat e Stam (2006: 45) evidenciaram os estudos de Albert Memmi em seus escritos intitulados *Dominated* (1986) sobre o racismo como ‘atribuição generalizada de valor as diferenças reais ou imaginárias para o benefício do acusador sobre a vítima, com a finalidade de justificar o privilégio e a agressão do primeiro’ (MEMMI *apud* SHOHAT; STAM, 2006: 40). Neste sentido, podemos observar a conjuntura que abarcou o racismo na cultura colonialista que se ancorou em um sentimento de ‘superioridade ontológica’ da Europa em relação às ‘raças inferiores desregradas’, como na legitimação da conquista sobre povos nativos, compreendidas nas declarações de Jules Harmand, ao afirmar com convicção ‘superioridade, não apenas mecânica, econômica e militar, mas também moral’ (CURTIN *apud* SHOHAT; STAM, 2006: 45).

Em suma, as marcas de tais práticas se fizeram presente em procedimentos adotados por colonizadores no uso de nomenclaturas para outros povos para além do branco (colonizador) como, por exemplo, o termo ‘selvagem’, para definir habitantes indígenas. Como forma de facilitar os procedimentos de ocupação territorial podemos evidenciar as dinâmicas que compreenderam a afirmação de uma suposta superioridade, incluindo a legitimação da destruição das ‘bases materiais de sua cultura, assim como a memória de sua história’, e assim, ridicularizar tais povos colonizados por não possuir uma cultura e uma história própria (SHOHAT; STAM, 2006: 45)[FIG. 29]⁷⁰.



FIG. 29

⁷⁰ Fotografia de Antoine François Claudet, *The geography lesson*(1850). GernsheimCollection, University of Texas, Austin.

Ao voltarmos nossa atenção para o nosso campo de estudos - considerando a produção e circulação de imagens compreendidas no campo das visualidades no contexto ocidental e eurocêntrico -, cabe salientarmos o impacto e os modos de construção do sistema visual de representação dominante. Lançamos nosso olhar para os primórdios da fotografia para além de uma geografia europeia, mas ainda compreendida dentro da visão eurocêntrica, sob a perspectiva montada e desenvolvida pelos autores Ella Shohat e Robert Stam (2006), podemos evidenciar que seu desenvolvimento inicial ocorreu contemporaneamente a um contexto bastante turbulento da história norte-americana. Os estúdios que passaram gradualmente a abrir as suas portas e temos uma rápida expansão da mídia fotográfica em algumas grandes cidades norte-americanas. Esse movimento foi concomitante a outros processos singulares, com a turbulência Guerra da Secessão, seguida da abolição da escravidão, que marcou a historiografia norte-americana em meados do século XIX.

Em relação a esse contexto histórico nos Estados Unidos cabe sublinhar a tensão significativa no campo das relações raciais descortinadas, de um lado, pelas formas de resistência da negritude⁷¹ e, de outro, por conta de restrições à liberdade negra mesmo após a abolição, particularmente nas regiões dos estados Confederados. Nessa direção, podemos sublinhar as retificações a *13th Amendment* logo após a abolição e o emprego dos chamados *Black Codes*⁷² que buscavam restringir, por meio de leis locais e estaduais, as formas de trabalho, além de como e onde ex-escravos poderiam trabalhar. Nas décadas seguintes vemos outra série de restrições mais intensas aos negros norte-americanos foram apresentadas, como as chamadas *Jim Crow*⁷³'s *Laws* – como um conjunto deles de segregação e privação dos direitos da negritude - que definiram um nítido ‘sistema formal e codificado de apartheid racial que dominou o sul dos Estados Unidos por três quartos de século’⁷⁴.

⁷¹ Com a presença de figuras emblemáticas, como, por exemplo, a abolicionista Sojourner Truth e o impacto de seus discursos e a circulação de suas imagens em meados do século XIX.

⁷² Consultado em: 22.12.2020. Disponível em: <<https://www.history.com/topics/early-20th-century-us/jim-crow-laws>>.

⁷³ O nome *Jim Crow* remete à uma dança executada no período da *Plantation* no final do século XVII, conforme a descrição do documentário *EthnicNotions*, de Marlon Riggs. O nome foi posteriormente utilizado ainda em alguns *Minstrel Shows* norte-americanos, como o nas interpretações em *blackface* de T. D. Rice. Disponível em: <<http://newsreel.org/transcripts/ethnicno.htm>> .

⁷⁴ Consultado em: 22.12.2020. Disponível em: <<https://www.pbs.org/wgbh/americanexperience/features/freedom-riders-jim-crow-laws/>>.



FIG. 30

As formas de segregação impostas pelas leis *Jim Crow* passaram a impactar diretamente a vida cotidiana da população negra norte-americana, segregando seus acessos a espaços e estabelecimentos públicos, por meio da utilização de cartazes com o uso de frases como ‘*White only*’ ou ainda ‘*Coloured people*’ [FIG. 30]⁷⁵.

Durante tais décadas nos Estados Unidos vemos o desenvolvimento da fotografia e seus trabalhos em estúdios fotográficos com o desenvolvimento do retrato nas principais capitais americanas. Em um sentido estético, de modo geral, podemos observar a maneira como as poses fotográficas buscaram evidenciar, por meio do aparato fotográfico, características mais internas da natureza humana. Neste sentido, podemos notar que a imagem fotográfica dos estúdios fotográficos visava captar, por meio do registro das aparências e fisionomias, aspectos da personalidade humana. A expressão facial e o estudo acurado das poses eram utilizados como artifícios para avançar uma suposta revelação do caráter do indivíduo fotografado (ROSENBLUM, 1997: 309).

Enquanto os estúdios das grandes cidades ao redor do mundo, nas cidades europeias e também norte-americanas se preocupavam em capturar os atributos da burguesia branca por meio da pose fotográfica e da fisionomia facial, outro método ocorria concomitantemente para o registro de pessoas de outras raças e etnias ao redor do globo.

Os escritos de Michel Frizot (1998: 267) lançaram mão de um estudo do trabalho de fotógrafos em meados do século XIX interessados em formar uma coleção universal de imagens através da fotografia, com o intuito de identificar as diferenças significantes entre traços físicos que etnógrafos encontraram em suas viagens e expedições. Salientamos que em muitas dessas obras, o registro de diferentes povos ao redor do globo passou a excetuar os povos que os documentavam, em sua maioria esmagadora europeus e norte-americanos. Além

⁷⁵Fotografiaintitulada *At the bus station Durham, North Carolina*, de Jack Delano (1940). Disponível em: <<https://www.loc.gov/resource/fsa.8a33837/>>. Consultado em: 22.12.2020.

disso, as fotografias assumiam um método de registro completamente diferente ao adotado nos estúdios burgueses. Frizot (1998: 268) evidenciou que a fotografia foi utilizada como ‘método científico’ e as técnicas empregadas na captação desse ‘outro’, que passou a ser construído pela branquitude então por meio da fotografia.

Neste sentido, Frizot (1998: 268) o uso de elementos composicionais e técnicas fotográficas para o registro do outro se utilizaram de aspectos como a importância em capturar sua imagem ‘em ambientes externos’, encorajá-lo a utilizar utensílios e roupas típicas, a necessidade de captura-los em uma pose assistida pelo gesto do fotógrafo em ‘colocá-lo em uma atitude típica’. É interessante refletirmos sobre essa atitude ‘típica’ investida pelo próprio fotógrafo, que, em muitos casos trazia uma espécie de desconforto ao ser fotografado. Em muitas imagens vemos o olhar direto para a câmera ou a pose feita em pé, gerando um desconforto e deslocamento para o fotografado.

Segundo Frizot (1998: 268), os métodos empregados em muitas dessas imagens visavam o estudo dos corpos para avaliações antropométricas, como visto nas obras de Bertillon, em seu livro intitulado *Les Races Sauvages* (1873). Frizot mencionou ainda as coleções de imagens de daguerreótipos -, como as fotografias dos Botocudos, indígenas brasileiros, registrados na expedição de Thiesson (1844) - presentes no *Musée de L’Homme* em Paris. Podemos mencionar ainda outras coleções salientadas por Frizot, como a *Skeleton of a negro* (1844) (ossada de um negro) ou ainda a ‘cabeça de um árabe’, estas últimas cedidas pelas fotografias de Horace Vernet, utilizando técnicas normalizadas por meio do registro de costas, frontal e laterais – *norma facialis* e *norma lateralis* (FRIZOT, 1998: 286). Por fim, o autor ainda explicitou o trabalho de outros etnólogos e seus estudos sobre os tipos raciais, como Louis Agassiz, que coletou fotografias de tipos humanos a partir de um conjunto de fotografias feitas com Hunnewell em 1865 registrando indígenas brasileiros nus ou parcialmente sem roupas, nas poses normatizadas com teor científico, de costas, de frente e lateral.

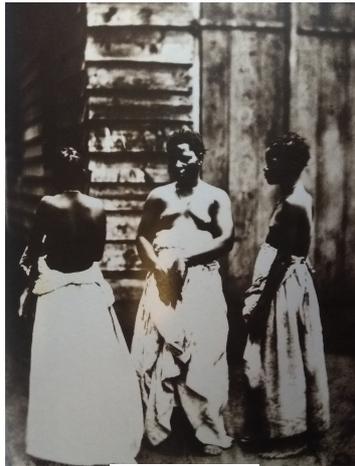


FIG. 31

Assim vemos em outros lugares ao redor do globo, como o trabalho de Potteau, que registrou outras etnias que vinham para Paris em missões diplomáticas ou ainda Charnay com sua expedição em Madagascar na década de 1860, no ensaio fotográfico *Mulheres de Madagascar* (1863) [FIG. 31] (FRIZOT, 1998: 269). Frizot (1998: 268) sublinhou ainda o trabalho realizado pelas fotografias de J. T. Zealy, que registrou escravos norte-americanos da Carolina do Sul. Sentimos que o momento do advento fotográfico é marcado pela organização de um aparato ideológico em relação a outros corpos. A acuidade da captação da burguesia branca nos estúdios fotográficos nas principais cidades da Europa e Estados Unidos, com o intuito de mostrar a grandeza de suas figuras se opõe abruptamente a animosidade dos tratamentos e procedimentos fotográficos utilizados no registro do outro, como grotesco, constituído por meio da imagem fotográfica nas expedições e investigações ‘científicas’. Vemos simultaneamente a branquitude assumir o aparelho fotográfico para a manutenção de seus atributos enquanto explora o potencial fotográfico para subjugar e inferiorizar o outro em um processo de desqualificação racial que esbarra a existência de estereótipos.

2. Da pele negra ao cinema negro

Ao avançarmos o nosso estudo em direção as construções do olhar e suas relações de poder, buscaremos discutir ao longo deste capítulo como o campo da fotografia e do cinema lidaram com as reverberações de um olhar da autoridade, estabelecendo privilégios nas relações raciais. Neste sentido, o estudo desse capítulo se subdivide em dois momentos que discutem o campo da imagem a partir de suas especificidades, como linguagem, técnica, estética e cultura. Em um primeiro momento, aprofundaremos esse entendimento no âmbito fotográfico a partir de uma espécie de ‘arqueologia’ em diferentes linguagens e suportes de imagens com o intuito de sublinhar arranjos atrelados a noção de branquitude, como uma espécie de reverberação do olhar da autoridade⁷⁶ na fotografia.

Nos atentaremos aos mecanismos de sua sustentação (classificação, segregação e estetização) nas construções de suas práticas e discursos. Em segundo lugar, investigaremos de maneira sucinta os avanços da indústria cinematográfica em seu período de formação, considerando o recorte específico da iluminação e a padronização de seus procedimentos técnicos, a fim de observarmos os modos de construção do olhar e a afirmação de privilégios nas relações raciais ao longo do período de consolidação dessa indústria.

Voltamos nosso interesse para as demandas que antecedem o emprego de tais tecnologias, compreendendo os procedimentos de padronização, além de suas formas e esquemas de iluminação. Neste sentido, salientamos a importância de vasculhar outras esferas que indiretamente compreendam tais tecnologias. Em consonância com os escritos de Richard Dyer (1997: 83), cabe considerar de onde surgem seus financiamentos, quais são as razões para explorá-la e investir nelas e, algo bem particular, ‘o que é realmente feito com o resultado dela’, diante da pluralidade de possibilidades que poderiam ser feitas. Acreditamos que o estudo sobre a tecnologia da iluminação desenvolvido por Richard Dyer (1997: 83) apontou para essas direções, a fim de compreender as demandas ligadas ao uso das tecnologias fotográficas e cinematográficas e o gesto de considerá-las diante de sua coexistência cultural, história e sua inscrição social.

O campo do cinema passa ser um ambiente fértil para notarmos a construção do olhar da autoridade e sua gradual formação na década de 1910. Sendo assim, estudaremos os processos da formação desse olhar elaborado por cineastas brancos, que lidam com esse campo da representação a fim de sublinharmos a presença nítida de um posicionamento, o

⁷⁶ A partir dos princípios de funcionalidade dos complexos de visualidade de Nicholas Mirzoeff (2011: 03).

lugar de poder da branquitude. Em seguida, buscaremos lançar mão do contexto do final da década de 1910 e início dos anos 1920 – momento em que sublinhamos indícios de uma virada discursiva na produção cinematográfica – por meio de cineastas e da comunidade negra que cumpre a premissa cara a negritude de reconstruir a sua história a partir de uma perspectiva própria. Ou seja, contamos aqui com uma inversão discursiva na posição dos sujeitos na narrativa e passamos a balizar o jogo das relações de poder atreladas ao período de consolidação da indústria cinematográfica norte-americana. Em relação ao cinema negro desenvolvido na passagem dos anos 1910 e 1920 nos Estados Unidos, sugerimos pensa-lo a partir de uma contraposição, considerando as desvantagens em relação os meios de produção - como orçamento, distribuição e posição hierárquica confortável em sua execução -, que trazem um ponto de partida, de certo modo, marginal em termos de produção.

2. 1. ‘Arqueologia’ da imagem: os retratos fotográficos no século XIX e a segmentação de classes sociais

No início dos anos 1840, os estúdios fotográficos passaram a abrir gradualmente as suas portas nas principais cidades europeias, como Londres e Paris – respectivamente, com Richard Beard e Antoine Claudet em Londres e Felix Nadar em Paris – e nos Estados Unidos, com o renomado estúdio fotográfico de Matthew Brady na cidade de Nova York, trouxeram uma grande repercussão da fotografia em meados do século XIX. Já na década de 1840 temos uma expansão da mídia fotográfica atrelada a sociedade burguesa dessas grandes cidades nos dois continentes, que ofereciam o registro de figuras ilustres que passaram a frequentar com certa assiduidade tais estúdio fotográficos. Segundo Richard Dyer (1997: 104), ao retratar tais figuras da burguesia havia, de certo modo, a crença de que o aparelho fotográfico fosse capaz de revelar algo mais interno da personalidade humana. Dyer apontou para essa tentativa de investigação minuciosa sobre a natureza humana como uma herança que remete aos estudos e o crescimento da cirurgia, dos teatros anatômicos e as ciências da frenologia que explicitam a vontade de observar ‘o que está dentro do ser humano, corpo e alma’ (DYER *apud* CLAIR, 1997: 104). Tal percepção sobre a própria fotografia passa a gerar um problema, considerando que a mídia fotográfica, por maior mais insistente que seja a sua prática do olhar, não permitia ‘um acesso autoritário ao seu ser interior’ para uma investigação de sua natureza fisiológica ou mesmo mais espiritual (DYER, 1997: 104).

Por outro lado, a imagem fotográfica mostrou capacidade em investir claramente na captura de aparências e ainda estender tais impressões. Nos estudos realizados por Naomi

Rosenblum (1997: 39) a propósito de retratos realizados na segunda metade do século XIX⁷⁷, a autora observou precisamente que ‘a fotografia retratista refletiu em sua origem a convicção de que a personalidade, o intelecto e o caráter de um indivíduo poderiam ser revelados por meio da representação da figuração facial e expressão’ (ROSENBLUM, 1997: 39).

Neste sentido, ao observarmos sob a ótica dos desenvolvimentos tecnológicos da fotografia neste período, é notável a segmentação entre dois pensamentos. Em primeiro lugar, a tendência das inovações técnicas, com a aparência nítida e detalhada das imagens, e, em segundo lugar, as experimentações com a difusão e o desfoque, que passam a ser utilizada com o intuito de registrar um aspecto etéreo de um retrato, ‘a essência de um assunto’, que, de outro modo – com a imagem nítida e detalhada - se ‘perderia na brutalidade dos contornos (DYER, 1997: 112). À propósito do desenvolvimento das imagens em seu teor estético, Richard Dyer apontou para uma diferença significativa entre ‘a qualidade espiritual borrada dos retratos dos grandes e bons’ e, por outro lado, a particularidade da ‘qualidade brutal e investigativa da fotografia criminal, médica, eugênica, etnográfica’ (DYER, 1997: 112). O estudo crítico de Dyer apontou para a dicotomia difusão/nitidez que passa a distinguir os retratos, primeiramente, em um sentido plástico. A porosidade dos corpos sob o efeito do borrão ou desfoque que evocava uma espécie de contato com uma natureza quase transcendental e, do outro lado, a rispidez dos contornos do corpo, cedido pela precisão da nitidez e claros contornos que limitavam um acesso ao etéreo. Em segundo lugar, a distinção entre os próprios assuntos (rígidos e opacos) marcados pela nitidez, com retratos estereotipados ‘(o lunático, o criminoso, o nativo)’ e na outra extremidade as imagens dotadas de contornos leves e suaves, ‘apropriadamente translúcidas’, os ‘anjos, fadas, santos e pessoas como eles; os brancos’ (DYER, 1997: 112).

Em consonância com as reflexões de Richard Dyer (1997: 112-113) a branquitude encontra no uso do suporte e da tecnologia fotográfica dois extremos: a opacidade do sujeito não branco e o sujeito branco, transparente. A figuração por meio da tecnologia fotográfica passa por uma ‘estrutura diferenciada e hierarquizada’ que passa a considerar aspectos como a sanidade, criminalidade e seus opostos a partir de critérios de branquitude. Tais critérios são ‘expressos em graus de translucidez’, em que vemos a baixa exposição a luz notadamente associada a figuras de estratos de classes sociais mais baixas em um contexto europeu ou norte-americano, como imigrantes e trabalhadores (DYER, 1997: 113). O autor forneceu um conjunto de exemplos, como as chapas de daguerreótipos de retratos de um ator e um ferreiro,

⁷⁷ Sob o título *A plenitude of portraits. 1839-1890*, presente no livro *A world of photography*, de Naomi Rosenblum. Ed. 3. Nova York: Abbeville Press, 1997.

evidenciados por Jean-Claude Lemagny e André Rouillé⁷⁸. Em tais imagens⁷⁹ temos o rosto do ator branco e claro [FIG 32] composto a partir de um fundo escuro, ao passo em que o ferreiro [FIG 33] apresenta poucos pontos intensos de luz no rosto, destacando a escuridão em seu rosto, acompanhado de um fundo claro, reforçando pelo contraste entre as áreas escuras e luminosas, ainda mais o efeito de escuridão em seu semblante (DYER, 1997: 113).



FIG. 32



FIG. 33

Outro aspecto relevante nestes retratos é a constituição da pose, em que temos o ator com um olhar voltado para cima e o do ferreiro diretamente direcionado para o aparelho fotográfico. Tal diferença social é sublinhada por Dyer e apresenta o primeiro ‘glorificado’ e o último ‘submetido’ à câmara fotográfica. Em outro exemplo, vemos o retrato realizado pelo daguerreotipo de Thomas Eastery na fotografia intitulada *Keokuk, Sauk Chief*, (1847) [FIG 34], em que a figura observa com um olhar veemente a câmara fotográfica. Por outro lado, retratos de celebridades do período, como *Lewis Carroll*, (1863) [FIG 35], no retrato homônimo de Oscar Gustav Reijlander, apresenta um olhar contemplativo para fora do quadro em uma composição menos simetricamente figurada como a imagem de Eastery.

⁷⁸ No livro intitulado *History of photography social and cultural perspectives*, de Jean-Claude Lemagny e André Rouillé. Cambridge: Cambridge University Press: 1987. p. 22.

⁷⁹ As fotografias foram realizadas em meados dos século XIX, intituladas *Anonymous actor dressed as a tramp (n.d.)* e *Anonymous A blacksmith*, e estão disponíveis no livro *Whiteness*, de Richard Dyer, p. 114.



FIG. 34



FIG. 35

Encontramos esse efeito do olhar distanciado em um conjunto de retratos realizados neste período, como por exemplo, em imagens de Julia Margaret Cameron - (*My Favourite Picture of all my Works*) *My niece Julia [Jackson]* [FIG 36] e em inúmeros retratos realizados pela fotógrafa nos anos 1880, como *The gardener's daughter*, *The Echo*, *Vectis* e uma série de retratos com Isabel Bateman (1874)⁸⁰ – além de retratos anteriores como o calótipo intitulado *C's portrait* (1840), de William Henry Fox Talbot [FIG 37].



FIG. 36



FIG. 37

Ana Maria Mauad (2008: 75- 93) sublinhou o papel da fotografia retratista em meados do século XIX em construir por meio de elementos marcantes, como a pose e a *mise en scène* nos estúdios fotográficos, a distinção entre grupos sociais distintos e ‘a adoção de um determinado estilo de vida e padrão de sociabilidade’ (MAUAD, 2008: 75). Neste sentido

⁸⁰ Os retratos mencionados estão disponíveis no livro *Julia Margaret Cameron. The complete photographs*. de Julian Cox e Colin Ford. Los Angeles: Getty Publications: 2003. p. 186-188.

podemos notar como o gesto de olhar diretamente para a câmera pode sublinhar uma ausência de compreensão dos princípios da pose e da própria *mise en scène*, particularmente amplamente assimilado por classes mais altas da burguesia, colocando o assunto fotografado em um estrato social segmentada.

Ao tomarmos como exemplo as fotografias de imigrantes realizadas pelo fotógrafo americano Jacob Riis, como *How the other half live*⁸¹, é possível notar em suas imagens e notas a associação de pobreza ao próprio ambiente, estabelecendo uma visão errônea de que a pobreza é resultado ‘do caráter e da torpeza moral dos próprios pobres’ (DYER, 1997: 113). Neste sentido, o fotógrafo lançou mão de um discurso racial para sustentar a razão pela qual as pessoas permanecem na pobreza ao sugerir que ‘as famílias do norte da Europa’ (assim como a de Jacob Riis), diferentemente dos imigrantes ‘chineses, italianos e judeus’, são organizados e trabalhadores e possuem maior probabilidade de sair de uma condição periférica (DYER, 1997: 113). Em consonância com os estudos apontados por Richard Dyer (1997: 113), além de a distinção de classes sociais, os extremos na representação fotográfica podem ainda constituir uma nítida distinção de gênero, como na absoluta branquitude do rosto ‘de uma mulher aristocrática de classe média ou alta’ e, em um outro oposto, as áreas sombrias do rosto de um homem de classe trabalhadora. Ainda nessa direção, temos uma maior gradação de nuances de luminância entre o claro e o escuro nos rostos dos homens brancos enquanto as mulheres brancas ‘são mais propensas a serem totalmente translúcidas, mas de maneiras que podem negar sua carnalidade por completo’ (DYER, 1997: 113).

Ana Maria Mauad (2008: 77) descreveu as variações de *mise en scène* e cenários construídos nos estúdios fotográficos do século de meados XIX e suas décadas subsequentes que variavam desde colunas e cortinas, vagões, até mesmo palmeiras. De acordo com Mauad (2008: 77), apesar de um investimento grande nos cenários, o elemento principal da *mise en scene* fotográfica de meados do século XIX foi a pose que respeitava padrões bem delineados de acordo com a origem social. A partir de uma série de princípios apontados em livros como *Estética da fotografia*, de Eugene Disderi, conjugados a uma referência de beleza ideal, o fotógrafo passou a criar ‘um padrão de representação que apagava o indivíduo em prol de um estereótipo social’ (MAUAD, 2008: 77). Tais padrões revestiam a imagem de acessórios e emblemas de determinadas classes sociais (normalmente burguesas), as quais o fotografado gostaria de se identificar ou pertencer, gerando uma sensação de pertencimento a classe

⁸¹ Jacob Riis. *How the other half lives: studies among the tenements of New York*. New York: Charles Scribner's Sons, 1890. Disponível em: <<https://archiv.ub.uni-marburg.de/eb/2016/0255/>>. Consultado em: 12.10.2020.

almejada.

Ao investigarmos os usos dessas imagens realizadas a partir de meados do século XIX nos estudos apontados por Richard Dyer, podemos lançar mão de um pensamento do autor a respeito da imagem fotográfica em que ‘a tecnologia estética da fotografia, tal como foi inventada, refinada e elaborada, e os usos dominantes dessa tecnologia, à medida que se fixam e se naturalizam, assumem e privilegiam o sujeito branco’ (DYER, 1997: 103). Além de privilegiar o sujeito branco, os seus usos e soluções adotadas – aparentemente alinhadas a sociedades e classes notadamente brancas (como a burguesia os grandes centros europeus e norte-americanos) – passam a construir e balizar a manutenção da branquitude, ‘ou seja, se baseiam e contribuem para uma percepção do que significa ser branco’ (DYER, 1997: 113).

Sendo assim, um conjunto de gestos implícitos nas decisões e nos usos do desenvolvimento da imagem fotográfica estabelecida ao longo do período de sua formação, sublinhados anteriormente nesse texto – como a noção de uma superfície translúcida para a construção da representação do mundo através da mídia fotográfica – ofereceu recursos palpáveis para a manutenção das formas de vislumbrar a própria branquitude, ora aplicada à mídia fotográfica. Cabe salientar que as formas de visualizar a branquitude foram descritas nesse texto são seguramente precedentes, em muito tempo, ao contexto da fotografia, mas gostaríamos de sublinhar a maneira a qual um grupo racial específico (branco e burguês) passa a ver a própria branquitude a partir da mídia fotográfica, se apropriando de seus recursos e simultaneamente afirmando a própria branquitude através dela. Ou seja, estamos falando de um olhar da autoridade branca que lança mão do recurso a mídia fotográfica para delinear, aprimorar e manter a sua própria imagem, se utilizando de sua tecnologia para estabelecer dinâmicas já discutidas anteriormente, que compreendem o processo de naturalização de um evento investido pela visualidade branca que, nas palavras de Nickolas Mirzoeff (2011: 03), envolvem respectivamente os processos de classificação, segregação e estetização.

Neste sentido, podemos observar a própria segmentação do branco na produção dessas imagens atreladas a categorias de classes, raça e gênero, conforme sublinhou Richard Dyer e ainda criar uma afinidade especial entre a luz e branquitude por meio de uma laboriosa construção da beleza e do prazer atrelada a imagem a partir do brilho especialmente ligado as figuras femininas (DYER, 1997: 122-142). É impressionante notarmos como um conjunto de temáticas e valores que já havíamos encontrado nos romances e na pintura do século XIX – como a construção da imagem de si (sendo este nitidamente branco), o gestode submeter outros povos e culturas (como se fossem inferiores) e a relação desse homem branco com a

sociedade a qual se inseriu (particularmente pensando a noção de propriedade) - agora se repetem em um contexto da mídia fotográfica.

Apesar de notarmos a presença dessa construção eurocêntrica da imagem no campo da fotografia, cabe sublinharmos a nítida existência de contrapontos a essas construções hierarquizantes. No início do século XIX, na Pennsylvania, o silhuetista negro Moses Williams ‘recortou mais de 8.000 retratos por ano’, utilizando esse recurso financeiro para comprar sua própria liberdade (MIRZOEFF, 2011: 110) Segundo os escritos de Crispin Thompson (1983)⁸² podemos sublinhar um número representativo de fotógrafos negros que gradualmente abriram seus estúdios fotográficos ao longo do século XIX. Podemos sublinhar a Jules Lion, francês que passou a fotografar na cidade de New Orleans na passagem nos anos 1840, período em que Glen Alvin Goodridge abriu seu estúdio fotográfico na cidade de York, na Pennsylvania. Ainda no final da década de 1840, J.P. Ball abriu as portas de sua galeria de daguerreótipos, em Cincinnati, 1847. Por fim, podemos mencionar também os trabalhos de fotógrafo Daniel Freeman, que abriu seu estúdio fotográfico em 1885 ou ainda a importante atuação de fotógrafos negros, como Prentice Herman Polk, Cornelius Marion Battey e James Van der Zee, em cidades como Nova York no início do século XX (THOMPSON, 1983).

Embora consideramos extremamente significativa existência desses contrapontos e suas grandes contribuições para o pensamento sobre a imagem em um contexto do século XIX, é importante notarmos que a fotografia, em seu pleno processo de massificação no final do século, passou por uma grande transformação que passou a considerar a relação do dispositivo fotográfico e os espaços geográficos. Neste sentido, discutiremos brevemente sobre a apropriação dos espaços geográficos por meio das imagens agora com aparelhos fotográficos portáteis, para além dos daguerreótipos.

De certo modo, podemos dizer que o automatismo assumiu grande repercussão com os processos de massificação das câmeras fotográficas, como a Kodak a partir de 1888. A potência e o alcance de seus *slogans* publicitários impactaram uma visão sobre a fotografia no final do século XIX. Frases bastante conhecidas, como ‘*you press the bottom, we do the rest* e muitas outras⁸³, trouxeram uma associação da fotografia com uma carga de automatismo e praticidade, sendo que anteriormente tais questões não gravitaram no imaginário atrelado a

⁸² Consultado em: 14.12.2020. Disponível em:

< <https://www.washingtonpost.com/archive/local/1983/02/16/history-of-blacks-in-photography-brought-to-light/a7523765-7e57-4709-8e58-930c8dab2bcf/> > .

⁸³ Podemos encontrar diversas frases que apontam para simplicidade e automatismo do aparelho fotográfico nas publicidades da Kodak neste período da última década do século XIX, como as elencadas pela pesquisa de Lívia Aquino (2016: 62), em seu livro intitulado *Picture Ahead. A Kodak e a construção do turista-fotógrafo: ‘photographyiseasy’* (a fotografia é fácil) ou ainda ‘theonly camera thatanybodycan use withoutinstructions (a única câmera que qualquer um pode usar sem um manual de instruções).

mídia fotográfica. Apesar de tais frases transmitirem um impacto sobre a percepção da fotografia em um sentido de ampliação de seu uso e consumo após algumas décadas de seu período de formação, havia ainda algo que identificamos mais relevante para o nosso estudo sobre a imagem nesse período da passagem do século XIX para o século XX que relaciona a essa produção de imagem a verossimilhança.

2. 2. O discurso publicitário da fotografia na passagem do século XX.

A partir de um levantamento de diversos anúncios publicitários da Kodak, realizados nos seus primeiros anos de formação, Livia Aquino (2016: 62) mencionou a presença de um apelo à verossimilhança em um deles, de 1890 [FIG. 38]. No anúncio se inscreve uma citação de William Shakespeare antes da frase ‘*you press the button, we do the rest*’ (você aperta o botão e nós fazemos o resto). Trata-se de uma conversa extraída de *AMegera Domada* – um diálogo entre o ‘segundo criado’ e o ‘nobre’ – sendo que este último, ao receber o quadro em mãos do ‘criado’, exclama ‘o quadro parece tão vivo que se acredita estar vendo a (própria) coisa’⁸⁴. Um exemplo que demonstra a estratégia de criar laços entre cânone literário e o desenvolvimento da mídia fotográfica, legitimando essa última.

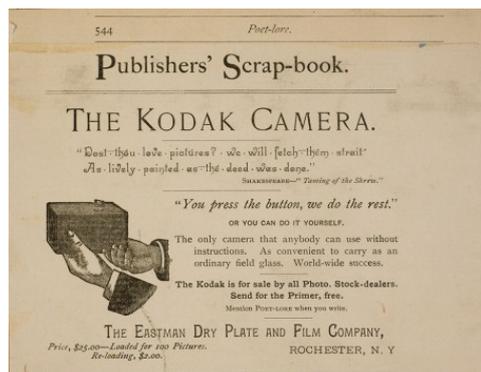


FIG. 38

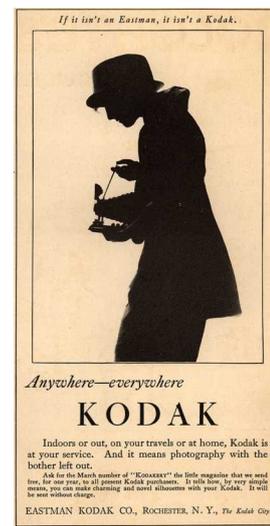


FIG. 39

Essas relações foram marcantes nos trabalhos do publicitário Lewis Bunnell Jones, que desenvolveu um conjunto de estratégias para a divulgação da marca da *Kodak*. Aquino

⁸⁴Trecho em inglês: ‘As lively painted as the deed was done’. Disponível no livro *Picture Ahead. A Kodak e a construção do turista-fotógrafo*, de Livia Aquino. p. 62.

(2016: 63) sublinhou as personagens femininas [FIG. 39] como a chamada *Kodak Girl* que, nas publicidades da marca aparecia com trajes listrados, sempre com uma câmera a tiracolo, ou mesmo a investigadora *Kate Kodak*, personagem no romance de Edward Wheeler no livro homônimo⁸⁵ (AQUINO, 2016: 65).

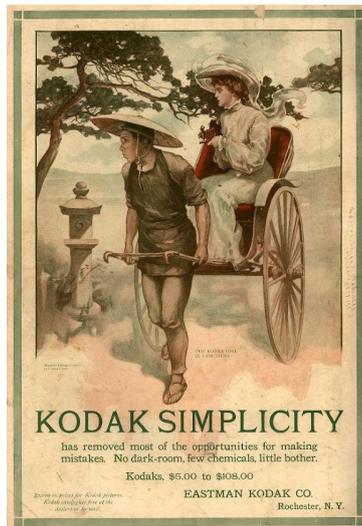


FIG. 40



FIG. 41

Ainda nesse livro (Aquino, 2016: 50), encontra-se o estudo sobre a relação entre a fotografia e o turismo, a partir da segunda metade do século XIX. Ao observarmos esse conjunto de imagens, podemos notar como elas apresentam a fotografia atrelada a uma espécie de grande liberdade de circulação e acesso aos locais visitados, como paisagens, cidades desconhecidas e assim por diante. Por outro lado, cabe notarmos ainda que essas imagens figuram um estilo de vida específico da sociedade burguesa europeia e norte-americana no final do século XIX. A imagem [FIG. 40] apresenta uma mulher com trajes elegantes empunhando uma câmera na mão, mas não podemos desconsiderar que as facilidades de circulação somente são possíveis devido ao esforço de outros – outras classes sociais ou grupos étnicos que prestam os serviços para que a viagem se torne confortável e prazerosa – como vemos ainda na imagem [FIG. 41] em que a senhora de uma classe social mais alta (que somente vemos os trajes e mão direita) recebe a sua câmera fotográfica de uma empregada doméstica com sorriso estampado no rosto e, ao fundo, no banco frontal, um motorista que a conduz para o passeio.

Além de fazer emergir de maneira implícita a segmentação de classes, alguns desses anúncios (ou cartazes) retomam discussões que traçamos anteriormente sobre a noção de

⁸⁵ Edward L. Wheeler. *Kate Kodak*. Beadle and Adams Company, 1891.

propriedade sobre a terra. No subcapítulo *A criação do olhar da autoridade* desenvolvemos a construção de uma perspectiva que remonta as narrativas religiosas cristãs e o estabelecimento do direito sobre a terra naturalmente atribuídos ao homem (branco) que passou a compartimentá-la e explorá-la. Apesar de parecer um momento bem mais sutil (em relação aos retratos pictóricos descritos no subcapítulo anterior), ao observarmos imagens como as das propagandas da *Kodak Girl* na figura abaixo [FIG. 42], vemos a repetição de uma prática de interação paisagem e retrato, como a discutida a respeito da propriedade sobre um terreno.

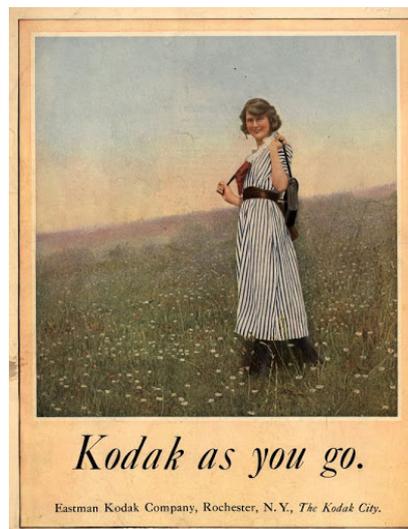


FIG. 42

Para além disso, acreditamos que imagens como a da publicidade buscam, na verdade, emular a condição de um(a) suposto(a) usuário(a) que visita a paisagem com a sua câmera fotográfica com o intuito de produzir imagens e simultaneamente, quase como um desejo implícito, possuir tais paisagens, identificar a sua presença em tais territórios e ainda levar o registro dessa experiência para a casa. Esse momento se torna muito mais tenso em outras publicidades realizadas ainda por Lewis Bunnell Jones para a Kodak, em que notamos com maior profundidade um *espírito empreendedor branco*, recuperado dos romances do século XIX. Ao estendermos a temática das viagens em tais publicidades, podemos notar em um dos anúncios a figura de Robert E. Peary, considerado um dos primeiros exploradores do Polo Norte, em sua primeira expedição ao Ártico em 1886 [FIG. 43] e a do poeta britânico Rudyard Kipling, que viaja pela África em 1896.

A propósito de Peary, é representativo a figura de um desbravador ter sido selecionada uma de suas empreitadas para o reconhecimento de um terreno a ser desvendado, passando a reproduzir a lógica de um espírito *empreendedor*.

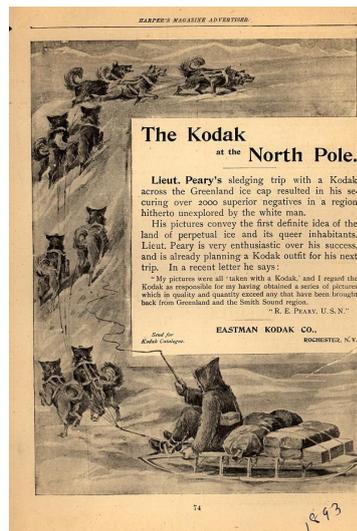


FIG. 43

Em publicidades como a de Peary [FIG. 43] temos essa figura do desbravador, que utiliza a mídia da fotografia para registrar a sua visita ao norte do globo. A publicidade menciona a viagem pela Groenlândia e o volumoso número de negativos extraídos da viagem ‘em uma região até então inexplorada pelo *homem branco*’ [...] ‘suas fotos transmitem a primeira ideia definitiva da terra de gelo perpétuo e seus *habitantes estranhos*’ (ênfases do autor). Seguidamente, nota-se a de uma figura renomada, como a do poeta britânico Rudyard Kipling [FIG. 44] que afirma o potencial e a qualidade das câmeras, em uma imagem que também acompanha sua assinatura.

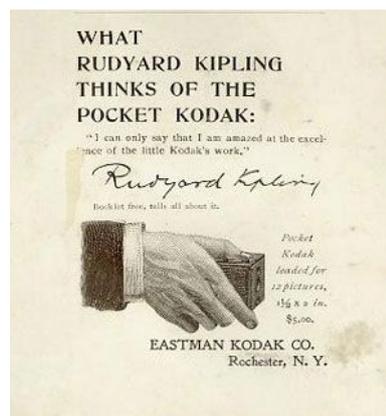


FIG. 44

Dentre os poemas compostos por Rudyard Kipling⁸⁶ destacamos um intitulado *O fardo do homem branco*⁸⁷. A menção do autor a temas como línguas, religião, técnicas, educação,

⁸⁶ Kipling recebeu o prêmio Nobel de literatura em 1907.

⁸⁷ O poema intitulado *The White Man's Burden: The United States and the Philipines* foi escrito por Kipling para (falar) sobre as conquistas dos Estados Unidos sobre as Filipinas e outras ex-colônias espanholas. Foi publicado

medicina e ainda noções de higiene, respectivamente trazidos em seus versos, apresentam uma espécie de justificativa do colonialismo como um nobre empreendimento. Uma missão árdua, um ‘fardo’⁸⁸ (como o título do poema sugere), do homem branco (civilizado) em levar a civilização para os lugares mais longínquos do planeta. Nos versos, ainda encontramos menções a inúmeras responsabilidades do homem branco, como ‘encher a boca da fome’ e ‘cessar as doenças’, enquanto lidava com a ‘preguiça e a insensatez pagã’ de ‘povos taciturnos, meio diabo e meio criança’ (SHAPIRO, 2002: 158). O poema que levou o título completo *The White man’s burden. The United States and the Philippine Islands*, a respeito da conquista dos Estados Unidos do território das Filipinas, foi publicado na revista *McClure’s* de Nova York na edição de fevereiro de 1898, em seguida, em jornais londrinos como *The Times* e *Literature* (ambos em fevereiro de 1899) e nos jornais nova iorquinos *The New York Sun*, *The Daily Mail*, em 5 de fevereiro de 1899.

Kipling contribuiu com frequência na revista norte-americana *McClure’s Magazine*⁸⁹, uma revista nova iorquina com enfoque em literatura (romances, poemas, curtas novelas) e retratos fotográficos. Além da publicação do poema em fevereiro de 1898, seu nome aparece na parte superior da capa da revista⁹⁰, além de um vasto dossier publicado por Charles Eliot intitulado *A biographical sketch*⁹¹, em que Eliot se debruça sobre a carreira e vida de Kipling. Acreditamos que o poema de Kipling tenha dito grande repercussão no circuito da revista, pois no ano seguinte, em outubro de 1899, uma propaganda de sabonete da marca *Pears’ Soap* [FIG. 45] retoma parte do título do poema de Kipling para fazer um comentário racista associado a discursos higienistas que já gravitavam no contexto do século XIX nos Estados Unidos. A autora Ana Popovic, (2015: 101) em seu artigo intitulado *Late Victorian scientific racism and British Civilizing Mission in Pears’ Soap Ads* mencionou os valores simbólicos atrelados a pele nos anúncios da *Pears Soap* em que ‘lavar era ser limpo, estar limpo era ser branco e ser branco era ser civilizado’.

na revista *McClure’s* em 1898 e nos jornais *The times* (Londres) e *Literature* (Londres), em 4 de fevereiro de 1899, e *New York Tribune* e *New York Sun*, em 5 de fevereiro de 1899.

⁸⁸ Disponível em: < <http://historymuse.net/readings/KiplingWHITEMANSBURDEN1899.htm> > . Consultado em: 05.10.2020.

⁸⁹ Até mesmo Robert Peary obteve uma reportagem de sua exploração na região norte do globo na edição de março de 1899 p. 417-426. Disponível em:

<https://archive.org/details/cihm_17541/page/n11/mode/2up?q=white>. Consultado em: 05.10.2020.

⁹⁰ Edição de maio de 1899. Vol. 13.

Disponível em <<https://archive.org/details/mccluresmagazin03unkngoog/page/n8/mode/2up?q=kipling>>. Consultado em 05.10.2020.

⁹¹ Edição de Julho de 1899. Vol. 13, n. 3. P. 282-285. Disponível em:

<<https://archive.org/details/mccluresmagazin03unkngoog/page/n296/mode/2up?q=kipling>>. Consultado em: 05.10.2020.

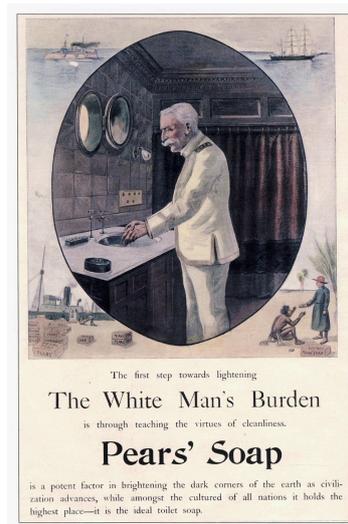


FIG. 45

Ana Popovic (2005: 101) apontou para o discurso racista das propagandas a partir dos estudos de autores como Anne McClintock (2000) e Anandi Ramamaurthy (2003) que se voltaram para análises sobre a série de duas publicidades [FIG. 46] da *Pears' Soap*, publicada primeiramente na revista *The Graphic*⁹², em que vemos na banheira um menino branco cede a barra de sabonete para um menino negro, sendo que este se revela na segunda imagem com a pele branca do pescoço para baixo.

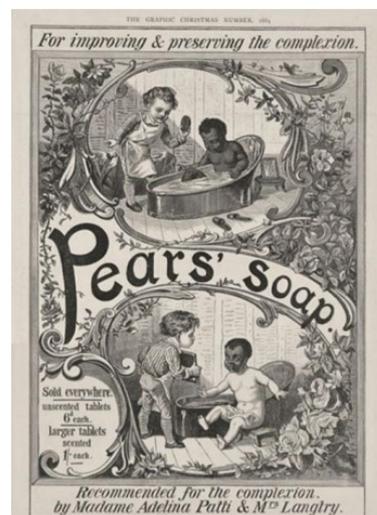


FIG. 46

Popovic (2015: 100) identificou dois processos que se desdobraram simultaneamente a partir da segunda metade do século XIX na Grã-Bretanha. Em primeiro lugar a atenção dada à pele saudável (branca) na saúde pública britânica e as implicações de raça e classe neste processo e, em segundo lugar, a circulação e massificação do sabonete como um produto do

⁹² A edição de natal de 1884 do jornal britânico *The Graphic*, Christmasnumber.

império, impulsionado pela exploração dos óleos de palma e palmiste em diversas regiões da África. À propósito do discurso da pele saudável, Popovic (2015: 101) apontou para o trabalho intitulado *Healthy Skin* (1845) do dermatologista Erasmus Wilson e seu pensamento sobre como a pele, juntamente com as glândulas sudoríparas, dispõe de uma ferramenta de purificação do próprio corpo. Neste sentido, Wilson explicitou a importância da ‘higiene privada e individual e da reforma sanitária para as classes trabalhadoras’. A impulsão da produção de sabonetes já havia ampliado a partir dos anos 1880, por conta da exploração de óleo de palma e palmiste nas colônias africanas, e a classe média britânica passa a ter mais acesso ao produto antes vendido por peso, ora por meio de marcas que competiam espaço de mercado.

De acordo com Popovic (2015: 100) as análises de McClintock (2002) e Te Hennepe (2014) do impacto de marcas de sabonete como a inglesa *Pears Soap* - com suas publicações em inúmeros volumes na revista *McClure's magazine* – podem ser lidas a partir de três chaves: em primeiro lugar, como um produto de beleza para a classe média para uma *pele perfeita*, em segundo, para educar a população britânica sobre as *virtudes da limpeza*, e, por fim, como um produto imperial com poder civilizatório que investiu na analogia sanitária com o intuito de branquear a população negra.

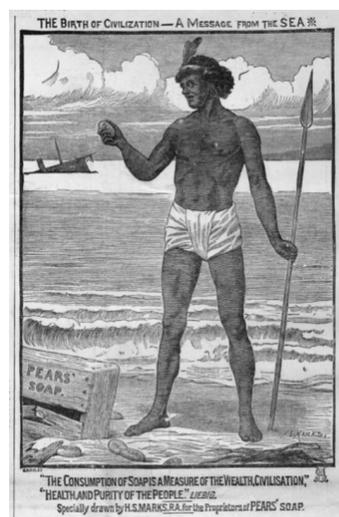


FIG. 47

Neste sentido, Popovic estabeleceu um diálogo com McClintock para pensar o valor simbólico dessas publicidades que transformaram, no pensamento de McClintock (2000: 133), o sabão em ‘uma tecnologia de purificação social’. Outras publicidades da *Pears' Soap* como a imagem[FIG. 47] de uma figura que simboliza, na visão da publicidade, uma diversidade étnica diferente da branca – por conta de uma lança na mão, acompanhado de

trajes atípicos⁹³ para a sociedade ocidental (branca) e a paisagem ao fundo da costa marítima - que segura em sua mão direita um sabonete e a frase ‘*The birth of a nation. A message from the sea*’ apresenta o pensamento de caráter civilizatório do produto, obviamente simbolizando a civilização (branca) que traz o seu saber para povos que eles consideram não-civilizados.

A outra chave apontada por Popovic (2015: 101) sobre os sabonetes associados como produto de beleza para a classe média pode ser notada em imagens como as figuras mencionadas a seguir [FIG. 48] [FIG. 49]. Na primeira [FIG. 48] vemos a aproximação da noção de pele perfeita, sem uso de qualquer adereço ou maquiagem ao vermos a imagem de uma jovem (branca) com o sabonete em mãos declarando ‘(Essa) é a única feitiçaria que eu uso’⁹⁴. Ou seja, de maneira implícita é sugerido que a beleza já está na própria pele (branca) e *limpa* (a noção de classe também aparece implícita).



FIG. 48

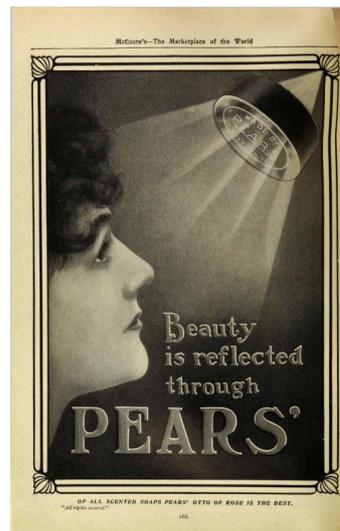


FIG. 49

É intrigante notarmos como essa noção da *pele perfeita* perdura por anos, pois a primeira publicidade [FIG. 48] é 1898 e a segunda imagem [FIG. 49] foi exibida na edição de fevereiro de 1908, 10 anos depois. Nesta publicidade [FIG. 49]⁹⁵ vemos uma associação do sabonete que emula a luz de um refletor, acompanhada da frase ‘a beleza é refletida através de *Pears soap*’. Os avanços e os interesses as artes do espetáculo eram constantemente

⁹³ A mistura bastante atípica e a pluralidade de adereços díspares e sem alguma conexão como, por exemplo, a pena na cabeça, uma veste similar a um *dothi* indiano (com o sistema de dobragens semelhantes aos utilizados em regiões do norte da Índia) e uma lança na mão esquerda.

⁹⁴ Revista McClures Magazine, Novembro de 1898, Vol. 12, n. 01. Disponível em: <https://archive.org/details/bub_gb_QC00iTpXcQ4C/page/n7/mode/1up>. Consultado em: 05.10.2020.

⁹⁵ Disponível em: <<https://archive.org/details/McCluresMagazineV30n04190802/mode/1up?q=SOAP>>. Consultado em : 06.10.2020.

mencionadas nas edições da revista *McClure*, desde de peças de teatros, mas também um conjunto de retratos fotográficos, propagandas de objetivas e mesmo menções a obras cinematográficas começam a aparecer nas edições da primeira década do século XX. Deste modo, acreditamos que a menção à linguagem fotográfica – por conta do posicionamento do refletor de luz de maneira zenital –, associada às ideias já propagadas na década anterior de limpeza e beleza, apresentam a pele (branca), em uma *perfeita luminosidade*, descortinando a branquitude e sua espetacularização que é presente em edições posteriores na revista *McClure* ao longo da década de 1910.

Ao estendermos essa relação com a publicidade em campo fotográfico para outras propagandas da Kodak para além das mencionadas nas páginas anteriores – como do explorador Robert E. Peary e o escritor Rudyard Kipling – vemos o seu campo de ação também no âmbito literário como em poemas, romances⁹⁶ e até mesmo em contos infantis, como o livro intitulado *Captain Kodak: a câmera story*⁹⁷, que menciona as ‘aventuras de um garoto e sua câmera’ em ‘uma jornada em busca do pitoresco’ (BLACK, 1889: 9-10). O conto descreve um conjunto de experiências vividas pelo jovem Allan Hartel, com o apelido de capitão Kodak, que decide montar um clube de fotografia amadora, aprende a manipular a sua câmera fotográfica, criar uma sala escura e revelar seus próprios filmes. A narrativa foi pensada para o público infantil, a fim de estabelecer um ponto de contato com a formação de um público jovem, assim como outras experiências da Kodak, como a câmera *Brownie*.

Assim, podemos notar a construção de um discurso no campo da fotografia que foi auxiliado pelo diálogo com diferentes campos artísticos. Deste modo, as temáticas ligadas à branquitude - como a construção e manutenção da imagem de si e do outro (sendo este último considerado inferior a ele), a percepção de direitos e propriedades sobre lugares longínquos e doutrinação de seus costumes e práticas – passam gradualmente por um processo dotado de uma forma específica que molda costumes e práticas que passam a ser considerados mais adequados e saudáveis. Os estudos de Livia Aquino (2016: 74-78) sobre os usos dos manuais e revistas⁹⁸ fotográficas da Kodak criados nas primeiras décadas do século XX apontaram

⁹⁶ A pesquisadora Laura Aquino (2016: 65) mencionou um conjunto de títulos de romances como os títulos *Kodak Kate*, de Edward L Wheeler (1891) e *Wonby a Kodak*, de Herold Sander (1917). Segundo a autora Nancy West (apud AQUINO, 2016: 65) um vasto número de escritores de ficção produziu, entre as décadas de 1890 e 1900, obras literárias que mencionavam a câmera fotográfica Kodak.

⁹⁷ Consultado em: 02.10.2020. Disponível em:

<http://www.childrenslibrary.org/icdl/BookReader?bookid=blacapt_00870721&twoPage=true&route=text&size=15&fullscreen=true&pnum1=10&pnum2=11&lang=English&ilang=English&tsize=0> .

⁹⁸ Dentre os periódicos podemos destacar *The kodak Magazine* (1920-44), *Kodak Park Bulletins* (1913-20), *Kodak Trade Circulars* (1899-1930; 1974-2005) e principalmente *Kodakery* (1913-32) e *Studio Light* (1909-47; 1970) que eram mais atrelados a aprendizagem da fotografia respectivamente para o fotógrafo amador e profissional (AQUINO, 2016: 74 - 77).

para um processo de aprendizagem por meio do uso de imagens e textos, concomitante a uma conexão com modos ‘de narrar e compreender a vida cotidiana’ a partir de um discurso elaborado em muitas décadas de publicação e seus materiais (AQUINO, 2016: 77).

À propósito dos modos de vida, a autora se debruçou nos estudos desenvolvidos pela pesquisadora Ana Maria Mauad (apud AQUINO, 2016: 78) para evidenciar a influência das revistas da *Kodak* no Rio de Janeiro da década de 1930, a partir de ‘um conjunto de valores e formas identificados com a estética norte-americana que nada tinha a ver com a realidade carioca’. Segundo a pesquisadora, a forma e o conteúdo de expressão ‘eram totalmente controlados pelo órgão emissor’ e transmitidos de uma maneira que a sugerisse ‘como a justa representação, a única possível’. Neste sentido, podemos notar a afirmação de práticas que se difundem e, de certo modo, passam a uniformizar ou colaboram na “naturalização” de modos de vida, fundamentados em práticas fotográficas.

À continuação, Aquino (2016: 78) identificou no discurso de tais publicidades princípios como qualidade e frequência, levando-a a concluir que ‘a Kodak convence sobre o que é fotografia, como fazê-la, quais suas aplicações e por que deve ser incorporada aos hábitos e costumes no decorrer da modernidade’ (AQUINO, 2016: 78). Esse mecanismo apresenta um circuito impulsionado pela realização de imagens e seu consumo, em seguida, temos os modos de utilização ditados por seus procedimentos e práticas, por fim, podemos somar o impacto das imagens e sua circulação, gerando e fortalecendo hábitos e costumes.

Tomemos como exemplo as publicações da revista especializada em iluminação na Kodak intitulada *Studio Light*⁹⁹. A edição de janeiro de 1914 descreve a importância que deve ser dada à velocidade da emulsão utilizada nas fotografias por conta do efeito de enevoado que a luz pode causar¹⁰⁰. Nas descrições, o efeito *fog* é considerado algo a ser necessariamente evitado na fotografia e são sugeridas todas as precauções para ‘termos certeza de que a influência degradante do enevoado (*fog*) seja eliminado’¹⁰¹. Já a edição de agosto de 1914¹⁰² traz um método para trazer uniformidade e velocidade no processo de aparar impressões com margens brancas e descreve uma solução artesanal com o uso de utensílios como um prego, uma corda de piano e uma faca. Procedimentos como os mencionados trazem propósitos ligados à natureza estética da imagem e não necessariamente as suas práticas de produção. Neste sentido, acreditamos que o ciclo mencionado no parágrafo anterior, envolvendo a

⁹⁹*Studio Light*, Janeiro de 1914, vol. 5, n. 11. p. 12.

¹⁰⁰Originalmente em inglês no texto: ‘the greater must be the precautions taken to protect it from light fog’.
Studio Light, Janeiro de 1914, vol. 5, n. 11. p. 12

¹⁰¹*Studio Light*, Janeiro de 1914, vol. 5 n. 11. p. 12.

¹⁰²*Studio Light*, Agosto de 1914, vol. 3, n. 6.

qualidade, frequência e alcance de mercado - é coadunado à massificação da fotografia na passagem do século XIX para o século XX, tornando, cada vez mais, o processo de padronização adequado para a vasta repercussão das imagens e seus usos em larga escala. No caso da Kodak, os inúmeros manuais e revistas publicados buscaram dar vazão a essa crescente demanda de aprendizagem que, com o intuito de assumir certo pragmatismo na descrição de suas práticas, acabaram por incrustar uma qualidade formal nacional e internacionalmente aceita.

Acreditamos que esse processo pareceu acomodar um conjunto de qualidades formais que se estabeleceram nas primeiras décadas do século XX, passando a uniformizá-los, para facilitar as dinâmicas que envolveram a construção da mídia fotográfica. Olhando um conjunto mais volumoso de manuais, nos atentando ao discurso empregado na utilização dos aparatos fotográficos e cinematográficos, podemos notar a padronização de soluções técnicas que compreendem os seus usos e práticas. O movimento para a massificação fotográfica e cinematográfica – com a sua rápida evolução de câmeras, suportes, iluminação – levou pouca atenção para a influência do olhar da branquitude (antecessor a própria fotografia), que se instaurou paulatinamente sobre os usos e técnicas ao longo de sua formação. Neste sentido, as tecnologias avançaram de maneira rápida e simultaneamente suas práticas se tornaram cada vez mais restritas, uniformizando seus modos de fazer. Esses modos assumiram uma espécie de neutralidade que, por um lado, passaram a elidir que tais práticas eram pensadas *por e para* uma etnia e classe social precisa (branca e burguesa) e, por outro – por se apresentarem como neutras – passaram a minguar os processos e experimentações do uso de tais técnicas e tecnologias aplicadas a outras peles senão a branca.

Em um contexto mais recente, podemos investigar os temas em que os manuais se atêm. Por exemplo, muitos manuais amadores de fotografia estática enfocam na plasticidade da luz, como noções de contraste entre luz e sombra para a captura de imagens bem expostas (POPPOVIC, 1981: 313-317; 374-377). Ainda podemos avançar na direção dos manuais de bolso no campo do vídeo. Alguns apresentam o emprego da luz de ordem pragmática, com o intuito de sintetizar a prática de iluminação, evitando um posicionamento inadequado das fontes de luzes artificiais para os registros (OLSENIUS, 2009: 69-73). Deste modo, podemos observar o efeito de uma reprodução das práticas e manuais do início do século no sentido de considerar a avanço das práticas por meio de uma uniformização de seus usos ao invés de sublinhar experimentações e usos de tais tecnologias aplicadas a outros grupos senão os de pele branca.

Nos manuais profissionais podemos notar a atenção primordial na descrição técnica de

equipamentos: desde as lâmpadas e suas fontes de luz até dados sobre iluminação, propagação dos feixes em diferentes refletores, a sua distribuição de energia e balanceamento de cores (RYAN, 1993: 313-393). Outra direção apontada por manuais de iluminação profissionais de cinematografia foi a apresentação da historiografia da iluminação de cinema, seguida de um recurso de apresentação ‘cenas básicas de iluminação’, com diferentes variações como ‘cena *noir*’, de ‘ficção científica’ ou ‘iluminação de *sitcom*’ para *reality shows*, a fim de exemplificar soluções práticas de iluminação (BROWN, 2008: 1-7; 58-85).

Encontramos ainda um conjunto de estudos que aprofundam em diferentes tratamentos da luz e da iluminação: desde a prática da entrevista - a diretores e a diretoras de fotografia¹⁰³ (SCHAEFER; SALVATO, 1984); (MALKIEWICZ, 1986); (ETTEDGUI, 1998); (GATTI, 2001); – passando pelos livros de filmografia comentada por fotógrafos (YOUNG, 1972); (ALMENDROS, 1981); (ALTON, 1997); (NIKVIST, 1998) até pormenores atenciosos sobre as técnicas de exposição da imagem (ARONOVICH, 2011). Podemos excetuar casos específicos em alguns dos livros mencionados, como o fato de a publicação da edição de 1986 do livro *Lighting* de Kris Malkiewicz inserir um subcapítulo intitulado *Lighting for skin tones*, (Iluminação para tons de pele), que apresenta uma sucinta discussão sobre a iluminação da pele negra no cinema e amplía-la com a inserção de cinco comentários extras, na reedição de 2012. Os novos comentários acrescentados na versão de 2012 evidenciam desde cuidados com a absorção de luz em relação a pele negra (Robert Baumgartener), sobre o brilho e a textura natural das peles (Dion Beebe), sua reflexão em relação a luz (Robert Elswit) e, por fim, a distância da fonte de luz e sua temperatura de cor, sublinhadas por Mauro Fiore (MALKIEWICZ, 2012: 182-184).

Ao estendermos esse pensamento sobre a uso das câmeras e iluminação no cinema, cabe considerar o vertiginoso processo de industrialização, a partir da década de 1910, com os primeiros passos da formação de uma indústria cinematográfica. Tal indústria facilitou o processo de standardização marcados pelas ‘práticas publicitárias, grupos de interesse industriais e instituições adjacentes à estrutura industrial’ (BORDWELL, 1997 *et al.*: 106-124). Tais mecanismos se disseminaram em certos tipos de padrões que compreenderam ‘as práticas estilísticas’, ‘a tecnologia, as práticas econômicas, de produção e de exibição’ estabelecendo redes formais, sendo que, já no final da década de 1910 a indústria já possuía ‘toda uma coleção de técnicas sistemáticas para disseminar os discursos e os *standards* industriais com rapidez’ (BORDWELL *et al.*, 1997: 107).

¹⁰³ Cabe salientar que entre os livros de entrevistas encontrados não houveram entrevistas a diretoras de fotografia, apesar de um número bastante representativo de entrevistas.

Tal processo de industrialização do cinema, de certo modo e em uma escala muito maior, se assemelha às dinâmicas que ocorreram com a massificação da fotografia. Neste sentido, destacaremos os procedimentos adotados em relação aos usos da iluminação no cinema para observarmos três processos – segmentação, normatização e estetização – descritos por Nicholas Mirzoeff (2011: 03) como as etapas que fundamentam a construção de um olhar da autoridade¹⁰⁴. A seguir, discutiremos como esse percurso se desenvolve ao longo da cinematografia, considerando a padronização e a hierarquização do uso da luz e seu subsequente processo de estetização.

2. 3. A padronização

No final da década de 1910 temos já breves indícios de uma padronização na iluminação de personagens com o uso particularmente frequente de difusores na frente dos refletores *Cooper-Hewitts* com o intuito de amenizar a ‘projeção das sombras’ nos rostos de atores e atrizes (SALT, 1992: 153). Como afirmou Barry Salt, é a partir da década de 1920, em particular entre os anos de 1920 a 1926, que a variação dos modelos de iluminação converge a uma uniformidade marcada pelo uso constante de um sistema de iluminação então chamado ‘iluminação de quatro pontos’¹⁰⁵. Uma das justificativas para essa configuração foi a adoção mais frequente de planos aproximados das personagens. Antes disso, a iluminação era utilizada para iluminar atores e espaço de uma maneira mais homogênea, por meio de arcos voltaicos, com uma fonte de luz principal e outra, do lado oposto para compensar as intensas sombras criadas (SALT, 1992: 120).

O rearranjo mais representativo das técnicas de iluminação aconteceu em 1917 com o objetivo de aperfeiçoar o uso das luzes para a iluminação de personagens, chamada ‘*figure lighting*’, tomada como referências de padrões já amplamente utilizados nas práticas de iluminação da fotografia estática[FIG. 50]. A configuração composta por uma luz mais potente de um lado da figura, em seguida, outra luz menos intensa posicionada do outro lado do eixo da lente e, por fim, uma última luz atrás do ator ou atriz, direcionada para frente da câmera, que era utilizada para ressaltar a parte de trás da personagem. Em relação à altura

¹⁰⁴ Em nosso estudo aproximamos o conceito de ‘olhar colonizado’ desenvolvido por Nicholas Mirzoeff (2011: 03) e o seu princípio de ‘autoridade’ para pensarmos essa construção da branquitude nos diferentes campos das artes no ocidente.

¹⁰⁵ É emblemática a relação com este sistema de iluminação desenvolvido a cerca de 100 anos atrás com as práticas e soluções de iluminação apresentados na maioria dos manuais recentes de iluminação para estúdio, chamados ‘iluminação de três pontos’.

utilizada dos refletores e sua intensidade, costumava-se utilizá-los na altura dos olhos¹⁰⁶ dos atores e as intensidades entre a luz principal e de preenchimento de sombras eram relativamente similares em potência. Em relação ao uso dos contraluzes, há uma pequena variação no emprego dos refletores, em que se torna perceptível a partir de uma oscilação no uso de um único refletor traseiro para de dois refletores atrás da personagem, sistemas que coexistiram diante de uma adequação ainda não afirmada e padronizada dos modelos disponíveis até o fim da década de 1910 (SALT, 1992: 121-122).

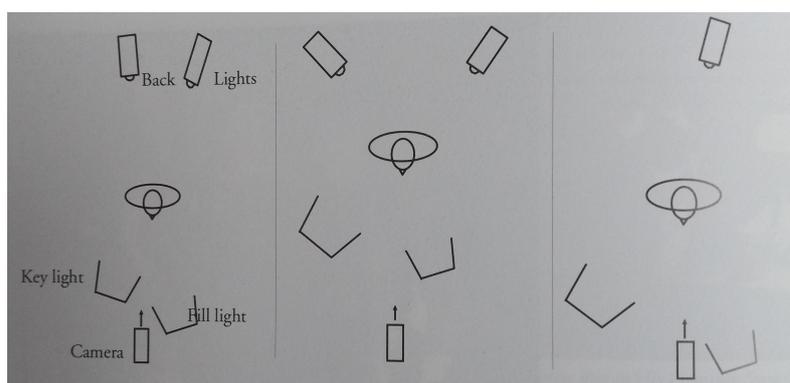


FIG. 50

Em meados da década de 1920, tornou-se mais frequente o uso da iluminação a partir de quatro pontos de luzes, composto por duas contraluzes, uma luz principal e uma luz de preenchimento. Apesar de a presença predominante deste arranjo de iluminação, se fez presente um conjunto de outras configurações para o posicionamento dos pontos de luzes que partiam desde a então antiga iluminação de três pontos a outras variantes mais inusitadas como o uso de um único refletor à contraluz. A título de exemplo, podemos sublinhar algumas das variáveis existentes como a utilização da contraluz pouco intensa a as luzes principal e de preenchimento amplamente distantes. Outra variação dos modelos apresentados se configurou por meio das modulações de altura da luz principal, variando entre altura dos olhos dos atores, abaixo ou acima dos mesmos (SALT, 1992: 152-154).

Bary Salt (1992: 154) ainda ressaltou abordagens particulares quanto ao arranjo das luzes em filmes do início da década de 1920¹⁰⁷. Os diretores de fotografia Rosher e Seitz caminhavam em um contra fluxo aos processos de standardização do emprego das luzes. O

¹⁰⁶ No final da década de 1910 notamos o alçar dos refletores acima da altura dos olhos dos atores na cinematografia de George Barnes no filme *Dangerous Hours* (1919), de Fred Niblo, como sublinhou Barry Salt.

¹⁰⁷ Em particular os trabalhos dos diretores de fotografia Charles Rosher (em filmes como *Daddy long-legs* (1919), de Marshall Neilan, *Rosita* (1921), de Ernest Lubistch e Raoul Walsh) e John Seitz nos filmes *The four horsemenoftheapocalypse*(1921) e *Scaramouche* (1923), ambos de Rex Ingram.

primeiro investiu, a partir de 1919, na criação de imagens muito nítidas e iluminação com direcionamentos atentamente escolhidos, apesar de utilizar arranjos de luzes pouco rebuscados. Já Seitz aperfeiçoou o uso de luzes principais de intensidades equiparadas ??? posicionadas em ambos os lados dos rostos de seus atores em *The four horsemen of the apocalypse* (1921). Tal arranjo deixava a parte central do rosto dos atores muito escura, como se houvesse uma espécie de depressão criada pela luz no semblante dos atores. Posteriormente, Seitz utilizou-se de uma luz de preenchimento pouco intensa, simplesmente para reduzir as sombras criadas da região central dos rostos de seus atores.

O aperfeiçoamento da iluminação na cinematografia buscou uma conformidade dos arranjos de luz que, por um lado, ofereceu um leque de condições e de recursos técnicos para modelar cada vez mais os rostos dos atores e atrizes, por outro, enfraqueceu soluções originais e abordagens mais individuais aos processos de iluminação. Neste sentido, podemos sublinhar que o grande investimento na iluminação cinematográfica nos anos 1920 foi a afirmação do trabalho da luz sobre o rosto das atrizes do chamado *star system*, que priorizou uma iluminação que corroborasse o fascínio e o encantamento por meio do uso de artifícios fotográficos, como o desfoque, molduras ou intensa difusão da luz.

O arranjo de iluminação do *star system* despontou a partir do fortalecimento da indústria cinematográfica e seu processo de institucionalização. Interessa-nos suas particularidades, como o estabelecimento de artifícios e privilégios para a constituição de imagens que seriam amplamente disseminadas. Adotaremos uma ótica que busca sublinhar os componentes que atualizam essas noções de privilégios na superfície da imagem, tais como: 1) ‘Suavidade’ (a imagem ‘aprazível’); 2) ‘Exposição’; 3) ‘Visibilidade’. Tais aspectos estão intrinsecamente conectados com a iluminação do *star system* e se relacionam, de maneira consciente ou inconsciente, com os modos de construção da imagem da estrela de cinema.

Ao considerarmos a iluminação de três pontos como padrão, estabelecido na cinematografia entre as décadas de 1910 e 1920, podemos analisá-la a partir da função básica de seus pontos de luzes com o intuito de apresentarmos a noção de ‘imaterialidade’ da imagem. Diante dos padrões estabelecidos, temos o primeiro ponto de luz: uma luz principal alta. Como segundo ponto de luz (luz de preenchimento), tomando como base a relação de contraste dos dois lados do rosto do assunto fotografado. Por fim, nosso terceiro ponto de luz corresponde ao contraluz, posicionado atrás da personagem, com um intuito de conferir uma luz de ‘recorte’.

Neste sentido, a intenção destes três pontos de luzes, utilizados em uma situação hipotética em um primeiro plano, caminha na direção de atribuir um significado de

‘imaterialidade’ da figura fotografada, ao considerarmos que: A) a luz principal alta que, além de gerar o desenho de luz nos rostos¹⁰⁸, projeta ainda as sombras¹⁰⁹ dos corpos no chão. Conseqüentemente teremos uma figura enquadrada sem alguma sombra de seu corpo, anulando a sua referência material na imagem; B) a luz de preenchimento reduz as sombras de sua face ao ponto de, em alguns casos, apresentar uma imagem levemente superexposta, que altera e subverte a referência real da pele da figura; C) a contraluz que separa a figura do fundo, descontextualizando-a de qualquer relação direta com o espaço fotografado. Apesar de tais intenções cedidas aos pontos de luzes aparecerem à primeira vista pouco nocivas como forma de representação da figura fotografada, podemos notar o efeito evidente de descolamento da imagem iluminada por meio da carga intencional que esta imagem se constitui em relação à sua ‘referência real’.

Os rostos das atrizes do *star system* eram muito mais claros (superexpostos) do que sua configuração original. Os escritos de Brian Winston (1996: 55-57) evidenciam a sutil relação traçada entre a sensibilidade da cor de uma emulsão de filme e a sua reprodução das imagens das peles. Segundo o autor, não são todas as matizes e tonalidades de pele que se encontram igualmente acomodadas na latitude dos filmes. Winston recorreu às considerações proferidas por David Mac Adam, da Eastman Kodak, a partir de um experimento que elidiu a interferência social diante de processos considerados puramente técnicos. Neste experimento mencionado por Mac Adam havia séries de impressões coloridas, emitidas a partir de negativos, que reproduziam cenas típicas e bem expostas, porém cada uma delas possuía ‘diferenças em reprodução de tons, equilíbrio’. Os próximos passos do procedimento foram elucidados por Mac Adam da seguinte forma:

Estas séries foram apresentadas a inúmeros juizes, e seus julgamentos foram comparados com resultados de medições de várias cores nas estampas. [...] os juizes foram convidados a aceitar ou rejeitar cada um com base apenas na cor. A reprodução desejada da cor da pele não é a reprodução 'exata' [...] A 'reprodução exata' foi rejeitada quase por unanimidade, considerada 'corpulenta'. Por outro lado, quando a impressão de maior aceitação foi mascarada e comparada com o assunto original, parecia bastante pálida (WINSTON, 1996: 56).

A reverberação deste efeito de superexposição da pele branca é permeada por um tratamento de seleção do próprio suporte e acarreta em uma tez desvinculada de sua referência

¹⁰⁸ Por meio da criação de sombras, volume e texturas no rosto do assunto fotografado.

¹⁰⁹ Consideramos nesta situação hipotética o enquadramento de um primeiro plano. O ato de iluminar um assunto somente com a luz principal, gera, fora do enquadramento, a projeção da sombra de seu corpo inteiro no chão.

fidedigna, pois só existe enquanto imagem em uma superfície translúcida, que pertence ao próprio suporte fotográfico da película transparente. Em uma possível ramificação deste processo arriscamos dizer que a superexposição da pele branca não só apresenta uma tentativa sutil de figurar sua ‘imaterialidade’ diante do espaço (como vimos com o posicionamento dos pontos de luzes), mas ainda pelas atrizes, atores e, recentemente, apresentadores(as) de televisão que figuram nas diversas telas e televisores, diante dos anos que se passam - apoiado por uma indústria dos cosméticos, aliado a vontade de figurar a ‘jovialidade’ - a superexposição da luz e seu uso contínuo como luz difusa e intensa busca extrapolar o tempo vivido¹¹⁰. O princípio de cultivar tais figuras, já bastante entendido e assimilado previamente no *star system*, apresenta atrizes e atores por meio de suas imagens atemporais, desvinculadas da relação direta com o espaço ao seu redor; estrelas inatingíveis em um céu inalcançável¹¹¹.

2. 4. A iluminação do *Star System*

A marcada presença do *Star system* na indústria cinematográfica hollywoodiana gerou uma enorme demanda, encabeçada por produtores que despontaram na virada da década de 1920 - como Adolph Zukor (Paramount), Carl Laemmle (Universal), William Fox (Fox), os irmãos Warner (Warner Brothers) e Marcus Loen (Metro Goldwyn Mayer) - que priorizaram um gerenciamento das operações e fluxos de gravações de modo a otimizar suas produções cinematográficas. As equipes que compuseram tais estúdios deram grande relevância à configuração dos chamados ‘looks’ que procuravam realçar diferenças no estilo visual de suas imagens. Como descreveu o diretor de fotografia Stephen Burum¹¹², o conjunto composto pela equipe de fotógrafos, diretores de arte e diretores trabalhou de maneira intensa no desenvolvimento de técnicas e aprimoramento dos equipamentos, juntamente aos laboratórios próprios que cada estúdio possuía, para chegarem um *look* particular que enfatizasse a concepção de um ‘estilo’ próprio de imagens para os estúdios emergentes.

¹¹⁰ Há um conjunto de casos que poderíamos tomar como base para exemplificar este intuito de manter a jovialidade das personagens e apresentadores(as). Considerando o enfoque deste estudo em iluminação, cabe salientar as práticas desenvolvidas por Edgar Moura (2016: 178) na luz que intitulou *Xuxa light*, em seu livro *Da cor*, desenvolvida para o filme *Xuxa Gêmeas* (2006), de Jorge Fernando. Moura considerou o efeito ‘uma adaptação da *obie light*’, com o intuito de criar um efeito de grande difusão de luz que reduz drasticamente ‘sombras e contrastes’, além de anular ‘relevos desagradáveis pela passagem do tempo’.

¹¹¹ Como Jean-Louis Comolli (2015: 42) retoma os lamentos de Pier Paolo Pasolini sobre o excesso de luz para ver as estrelas de *Hollywood*, como vagalumes na luz da noite, são ‘as minúsculas lâmpadas de esperança que podem ser vistas ao baixarmos um pouco as luzes’. Presente no artigo intitulado *L’articolo dele lucciole*, originalmente publicado no jornal italiano *Corrieredellasera*, em 01 de setembro de 1975 e reunido junto ao livro *ScrittiCorsari*, de Pier Paolo Pasolini. Milão: Editore Garzanti, 2011 [1975].

¹¹² Depoimento presente no documentário intitulado *Visionsof light* (1992), de Arnold Glassman, Toddy McCarthy e Stuart Samuels.

A configuração dos *looks* costumava favorecer os gêneros narrativos específicos de cada estúdio em Hollywood. Neste sentido, o aspecto visual dos filmes se configurou dentro de um padrão de estúdio, estabelecendo certa uniformidade no que diz respeito à aparência visual de suas produções. Tal standardização dos arranjos de iluminação e tratamento das imagens por seus próprios laboratórios afirmou marcas bem precisas para cada estúdio de produção, como por exemplo, ‘o brilho da Paramount, o alto contraste e contornos bem delineados da Warner Bros e o glamour associado a MGM’¹¹³. Tais aspectos visuais se estabeleceram de maneira a afirmar traços das narrativas contadas por estes estúdios como o uso do forte contraste para corroborar a caracterização da personagem de um estereótipo masculino do tipo ‘durão’, por exemplo, marcados pela produção da Warner Bros em oposição ao tratamento das imagens de estilo mais suave, como as produções da Paramount e Columbia, para filmes que narravam tramas ‘românticas’, com o emprego comum da difusão por meio de acessórios, luzes ou até mesmo lentes apropriadas para este fim (KEATING, 2010: 51).

As demandas dos estúdios evidenciavam o protagonismo de suas atrizes e atores. Essa característica utilizada na iluminação do *star system* descortinou um aspecto essencial para uma percepção da relação da iluminação como forma de hierarquização, em que a exposição fotográfica se organizava de forma mais iluminada por ordem de ‘importância’ dentro do próprio *star system*. Neste sentido, procurou-se ‘pensar no *glamour* como um ideal de perfeição’ na tentativa de tornar as figuras ‘imaculadas’, em particular as atrizes, que ‘são iluminadas de acordo [...] com ideais já estabelecidos de beleza feminina’, por meio de uma iluminação composta por uma luz principal uniforme e ‘difusa’, acrescida por ‘uma quantidade generosa de preenchimento e uma luz de fundo brilhante’ (KEATING, 2010: 51).

A iluminação privilegiava grandes estrelas que povoaram o imaginário do público, configurando um vocabulário de imagens na cinematografia que se estenderam para a composição dos enquadramentos, com o uso insistente de ‘planos médios, *close-ups* e *over-the-shoulders*’ pautados pela noção primordial de manter as estrelas ‘mais bonitas e sedutoras possíveis’¹¹⁴. Podemos ilustrar alguns procedimentos de iluminação concedidos às estrelas de cinema da década de 1920. Por exemplo, sublinhamos o trabalho do diretor de fotografia Charles B. Lang, ao mencionar o tratamento de luz que desenvolveu para a atriz alemã Marlene Dietrich no filme *Desire* (1936), de Frank Borzage (Fotografia: Charles B. Lang): ‘eu achei que seu rosto necessitava de um tipo de luz diferente. Uma luz que fizesse uma

¹¹³ Declaração do diretor de fotografia Stephen Burum no documentário *Visionsof light* (1992).

¹¹⁴ Frases proferidas pelo diretor de fotografia Allan Deviau, no documentário *Visionsof light* (1992).

sombra abaixo das suas bochechas e criava um belo aspecto nela'¹¹⁵[FIG. 51].



FIG.51

Segundo o fotógrafo, Marlene Dietrich insistiu que Lang utilizasse esta luz para iluminá-la em outros trabalhos, além de diretores, como Josef von Sternberg¹¹⁶, que já haviam trabalhado em parceria com Dietrich anteriormente, consideraram o resultado fotográfico bastante positivo. Elencamos ainda outro exemplo de um desenho de luz particular a uma determinada atriz, como no caso do filme *Midnight* (1939), de Mitchell Leisen, fotografado pelo mesmo diretor de fotografia, Charles B. Lang. Lang elucidou que para elaborar o esquema de luz da atriz Claudette Colbert, foi-lhe solicitado pela própria atriz que evitasse mostrar e iluminar um de seus lados do rosto¹¹⁷.

A parceria entre os fotógrafos e as estrelas do cinema¹¹⁸ rendeu para os primeiros a possibilidade de manter futuros contratos de trabalho, considerando a influência dos atores e atrizes com os produtores e, para os últimos, a garantia de uma imagem ‘bem exposta’ e sucesso de bilheteria. Neste sentido, é perceptível a preocupação dos estúdios em modelar os rostos pelas luzes, em detrimento do cuidado específico com os atores e atrizes em si. Essa preocupação com a exposição dos rostos à luz se faz sentir em frases como: ‘Não me interessa se a estrela vai passar por uma inundação ou incêndio. Eu quero que ela esteja linda’; ou ainda ‘Coloque as suas sombras onde quiser, menos nos rostos deles (dos atores). Eles

¹¹⁵ Depoimento de Charles B. Lang presente no documentário *Visionsof light* (1992).

¹¹⁶ O diretor e fotógrafo Sternberg dirigiu filmes como *The blue angel*(1930) e *The evilis a woman*(1935), protagonizados por Marlene Dietrich.

¹¹⁷ Charles B. Lang cedeu este depoimento no documentário *Visionsof light* (1992).

¹¹⁸ Essa relação estabelecida pela imagem da estrela se estende ao longo da produção hollywoodiana e pode ser encontrada entre figuras como a atriz Greta Garbo e o fotógrafo William (Bill) H. Daniels, em filmes como *As you desire me* (1931), *Queen Cristina* (1934) e *Camille* (1936), entre tantos outros exemplos cinematográficos. O documentário intitulado *Cameraman. Life and work of Jack Cardiff* (2010), de Craig McCall, descreve minuciosamente essa relação a partir da carreira do fotógrafo inglês da Technicolor, Jack Cardiff, em seus trabalhos juntamente aos grandes ícones do cinema.

(espectadores) querem ver os rostos deles' [FIG 52] [FIG. 53]¹¹⁹.



FIG. 52



FIG. 53

Após mencionarmos breves exemplos do uso e articulação do aspecto da hierarquização que apresenta e organiza por ordem de luminosidade a importância cedida a figuras do próprio *star system*, podemos finalmente nos deter sobre o uso da hierarquização da luz aplicada à lógica de produtividade, que se iniciou nos estúdios já em meados da década de 1920. Neste sentido, pautadas por demandas de mercado, as produções engendraram uma lógica de otimização dos serviços e se confrontaram gradualmente com padronizações, desde o uso das câmeras, acessórios (até então manualmente produzidos pelos próprios fotógrafos) e essencialmente no emprego da iluminação, descrita por Kristin Thompson (BORDWELL et al., 1997: 291-311). Tal gesto se reverberou no pensamento presente na carta aberta de Donald Joseph Bell, fundador da Empresa Bell & Howell¹²⁰, publicada em 1930¹²¹ sobre a ênfase dada à estandardização da indústria cinematográfica como seu maior desejo (BORDWELL et al., 1997: 293).

Para além padronizações técnicas no uso das câmeras, podemos perceber a priorização e a criação de uma iluminação particularizada para o elenco principal das produções, segmentando o *casting* em ordem de relevância de suas personagens e a intensidade de luz empregada. No topo estavam as *stars*, atrizes renomadas (em sua grande maioria, mulheres brancas). O privilégio, consentido pelo emprego da hierarquização, consistia em uma exposição à luz que foi favorecida e corroborada pelo emprego da contraluz e a difusão da

¹¹⁹ Respectivamente proferidos pelos fotógrafos Harry Wolf e Charles B. Lang, no documentário *Visionsof light* (1992) ao comentarem os pedidos insistentes de alguns produtores. As figuras são do filme *RedDust*(1932), de Victor Fleming, com a fotografia de Harold Rosson.

¹²⁰ A empresa norte americana Bell and Howell foi fundada em 1907 por Donald J. Bell, juntamente a Marguerite V. Bell e Albert Summers Howell, e produziu projetores e câmeras de diferentes bitolas, além desenvolver uma vasta produção de refletores.

¹²¹ Bell declarou 'Meu maior desejo para a indústria: a estandardização'. Donald J. Bell *A letter from Donald Bell*, IP, 2, n.1, Fevereiro de 1930, p. 19.

luz, bastante presente nos filmes da década de 1920.

Apesar de tal procedimento de hierarquização no uso da luz procurar a *priori* não estabelecer distinções entre as diversas personagens de um filme, gradualmente o seu uso no cinema foi delineando o emprego da exposição à luz como espécie de categorização por meio da iluminação, extrapolando em certo grau a necessidade meramente narrativa apresentada pela trama. Outro efeito do âmbito fotográfico que passou a ser utilizado para enfatizar as particularidades das estrelas foi o uso do desfoque.

Segundo Kristin Thompson (1997: 319) a fotografia com uso de desfoque, utilizada no fim da década de 1910, remete a referências quanto à qualidade visual desejada alguns anos anteriores e teve sua reverberação nos primeiros planos de atores e atrizes do cinema, com o intuito de se espelhar na fotografia estática e na tradição retratista. Thompson (1997: 323-325) descreveu o desenvolvimento de objetivas específicas para o efeito de suavidade na imagem como a *Pictorial Lens* do fotógrafo e diretor de fotografia de Karl Struss ou ainda a *Rosher Kino Portrait Lens* de Charles Rosher¹²². Neste sentido, Thompson avançou em uma relação entre a escola da fotografia estática do Pictorialismo¹²³ - que investiu no processo de manipulação das imagens pelo uso de laboratório - com o estilo cinematográfico que se desenvolvia na década de 1920 em Hollywood, como ‘uma imitação de estilos anteriores, já estabelecidos em outras artes’, em particular na fotografia estática (BORDWELL et al, 1997: 324).

Dentre os inúmeros efeitos luminosos nas atrizes em meados da década de 1910, podemos ressaltar ainda o uso da contraluz aplicado em iluminação externa pelo fotógrafo Billy Bitzer. Bitzer fotografou utilizando a luz natural da chamada ‘hora mágica’¹²⁴ com o acréscimo de um espelho posicionado para favorecer o destaque e captar o efeito de uma luz de contorno da personagem de Elsie Stoneman (Lillian Gish), em *ONascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith [FIG. 54]. Cabe notar que o posicionamento desta luz que se afirmou nos anos subsequentes ainda é muito baixa em relação ao posicionamento das contraluzes utilizadas a partir da década de 1920, estas últimas cada vez mais altas.

¹²² As lentes foram confeccionadas em meados da década de 1920 e seus efeitos obtiveram grande repercussão, pois o primeiro prêmio Oscar da história para a cinematografia foi dado aos dois fotógrafos pela realização do filme *Sunrise: a song of two humans* (1927), de W. F. Murnau.

¹²³ O movimento chamado de Pictorialismo se desenvolveu a partir de expoentes fotógrafos como Henry Peach Robinson e Oscar Reijlander na segunda metade do século XIX e, posteriormente na passagem para o século XX, nos trabalhos de Alfred Stieglitz e Edward Steichen, culminando nos trabalhos da revista *CameraWork* (1902) e o movimento da *Photo-Secession*, na virada do século XX. O movimento se estendeu, com menor fôlego, até os anos 1920.

¹²⁴ Trata-se de uma metonímia utilizada na cinematografia para mencionar o efeito visual do desaparecimento do sol no céu e a presença dos raios solares por cerca de 20 minutos.



FIG. 54

Em relação à difusão, o uso de um suave desfoque foi utilizado nos primeiros planos realizados em locações externas com a atriz Mary Pickford, no filme *Fanchon the Cricket* (1915), de James Kirkwood. Barry Salt (1997: 130) mencionou que no mesmo ano, outro filme intitulado *His phantom sweetheart*, do diretor Ralph Ince, fez uso de leve desfoque para apresentar de maneira misteriosa uma personagem feminina. Segundo o autor, o uso apresentou-se de maneira intencional devido ao uso repetido de planos médios com a personagem feminina levemente desfocada enquanto as personagens ao fundo apareciam perfeitamente focadas.

As aplicações do desfoque não se limitaram a efetuar tênues variações na focagem das imagens. Os primeiros planos de Lillian Gish, registados três anos após do filme *O Nascimento de uma nação* (1915), em *Broken Blossoms* (1918) [FIG. 55], possuíam um investimento mais pesado no desfoque criado pela equipe de D. W. Griffith, em que o fotógrafo, Billy Bitzer, se utilizou nos planos aproximados de Gish ‘pelo uso de camadas de malha de algodão preto fino aplicados na frente da lente’ para conseguir o efeito de difusão bastante intenso (SALT, 1997: 130). Segundo Salt (1997: 161), apesar de alguns filmes como *Broken Blossoms* (*Lírio partido*) ou *Sex* (1920) empregarem técnicas de suavização da imagem por meio de desfoque, foi somente a partir de 1923 que a difusão nas lentes se tornou refinado nos Estados Unidos. Este período de quase uma década marcou um momento emblemático de experimentações para a suavidade das imagens, em que diferentes técnicas foram utilizadas, desde camadas densas de gaze, malhas de algodão na frente das lentes ‘suficientemente próximas para o desfoque’, besuntar filtros com vaselina ou ainda utilizar-se de lentes construídas propositalmente com pouca definição (SALT, 1997: 161).



FIG. 55

As imagens com o foco tênue ou levemente desfocadas incidiram em questões de continuidade das imagens, pois o seu emprego se limitou a planos aproximados de atores e, particularmente, atrizes, em primeiros planos e *close ups*. Deste modo, saltos entre imagens perfeitamente nítidas em planos gerais ou médios para as imagens levemente desfocadas marcaram uma sutil discordância na continuidade que foi gradualmente solucionada pelo uso de uma quantidade intermediária de difusão, como por exemplo, uma redução gradual da quantidade de gazes entre os planos para atenuar o efeito do salto entre planos focados e levemente desfocados. Outra alternativa presente neste contexto do início da década de 1920 foi a utilização da difusão parcial da imagem por meio do emprego de vinhetas (já muito utilizadas na década anterior como alternativa de desfoque) ou filtros parcialmente unguídos nas bordas da imagem¹²⁵.

Em meados da década de 1920, a utilização de difusão tornou-se tão usual que a própria Kodak começou a fabricar conjuntos de filtros de difusão prontos para o uso dos operadores de câmeras e diretores de fotografia. Houve ainda casos particulares como as lentes especiais, como as objetivas desenvolvidas pelo fotógrafo Charles Rosher, as chamadas ‘*Rosher Kino Portrait*’ mencionadas previamente, que produziam um ‘efeito de suavização da imagem progressivo em direção as bordas do quadro’, utilizadas pelo fotógrafo já em *Sunrise* (1927), de W. F. Murnau, e *Tempest* (1928), de Sam Taylor. A partir do ano subsequente, os procedimentos de suavização da imagem iniciaram um processo de constrição devido à implementação dos sistemas sonoros e a sincronização da imagem e do som, caminhando para uma busca de certo ‘realismo’ no campo da imagem cinematográfica (SALT, 1997: 186).

Cabe salientar ainda que as lentes utilizadas para os *close ups* eram as objetivas de

¹²⁵ Ressaltamos a vinheta circular utilizada no filme *The Crowd* (1928), de King Vidor.

distância focal 75mm e 100mm, consideradas teleobjetivas. Além disso, as aberturas de diafragmas, a partir de 1920, iniciaram gradativamente a se ampliarem desde a produção de objetivas 50mm e diafragma $f/2$ pela empresa britânica Taylor & Hobson, Bausch & Lomb, com aberturas $f/2.7$ e Zeiss com aberturas de $f/1.8$ e $f/2.3$ já em 1925, considerando que o caso particular das teleobjetivas a abertura de diafragma neste período não ultrapassava $f/3.5$ (SALT, 1997: 160).

Portanto, estabeleceram-se técnicas para a construção da imagem das estrelas dos filmes, mediante a instauração de hierarquias entre atores e atrizes. Em consonância com as reflexões de D'Allonnes (1991: 55), mirava-se, desde de o último dos figurantes até a primeira estrela do filme, de tal modo que podemos observar um percurso representativo da construção de uma visibilidade por meio da mídia fotográfica e cinematográfica. Com isso, podemos avançar para a noção de exposição da imagem que como conceito fotográfico, que possui um referente e inclui a subexposição e a superexposição.



FIG. 56

Ao observarmos um conjunto representativo de close-ups de atrizes [FIG 56]¹²⁶ e a particular presença da superexposição em seus rostos, coadunados ao efeito particular do contraluz, é possível sustentar o pensamento de que esse tratamento fotográfico, corrobora os princípios de estrelato. A repercussão desses traços da figuração do *star system*, a partir dos elementos da superexposição e a visibilidade concebem um processo de hierarquização dessas figuras por meio do uso do contraste e da luminância na imagem.

Salientamos que esse conjunto de elementos que foram discutidos ao longo deste breve estudo sobre a iluminação do *star system* estão intrinsecamente ligados à construção da imagem da estrela do cinema e o seu brilho artificial gerado pela superexposição, sublinhando

¹²⁶ Como esse conjunto de *close ups* de atrizes, retirados do livro *La lumière actrice*, de Charlie Van Damme. Paris: Femis, 1990.

a excessiva branquitude de uma pele branca. O processo de estetização da figura da estrela cinematográfica nos faz rememorar a maneira como essa elaboração se deu em outros campos artísticos, como, por exemplo, a pintura e a fotografia ao longo do século XIX. Sendo assim, acreditamos que esse percurso no campo da iluminação do *star system* está atrelado ao olhar da autoridade (branca), ora sustentado em campo cinematográfico, por meio das etapas mencionadas por Nicholas Mirzoeff (2011: 03) da segmentação, normatização e estetização. O arranjo de iluminação do *star system* despontou a partir do fortalecimento da indústria cinematográfica e seu processo de institucionalização. Deste modo, nos atentaremos em algumas de suas particularidades, considerando os usos da tecnologia cinematográfica, pensada a partir das soluções e do discurso empregado pela indústria cinematográfica.

2. 5. A institucionalização da indústria cinematográfica e seus modos de produção

Em consonância com o pensamento de Janet Staiger e David Bordwell (et al., 1997: 269-273), no modo de produção hollywoodiano é possível identificar que as mudanças tecnológicas podem se explicar por meio, de pelo menos, uma das três seguintes causas: ‘eficiência na produção [...] diferenciação do produto [...] adesão aos padrões de qualidade’. Em relação à ‘eficiência de produção’, o escritor e ilustrador norte-americano E. G. Lutz¹²⁷ mencionou que eram realizados grandes esforços para facilitar as produções no sentido de que surgiam uma pluralidade de ‘invenções’ além de ‘novos métodos para fazer o trabalho mais fácil e melhor’ (BORDWELL et al., 1997: 269). Em segundo lugar, a chamada ‘diferenciação do produto’ compreende a característica de diversificar e discernir produtos de uma empresa ou outra e nesta direção se sustentam as transformações tecnológicas que fomentaram, por meio de investigações e desenvolvimento, a tradição da indústria cinematográfica norte-americana. Por fim, a terceira causa evidenciada por Bordwell (et al., 1997: 270) é uma reverberação da segunda, pois diante da inovação tecnológica se fazia sentir a ressonância do ‘discurso da indústria’ que ‘defendia a conveniência de certas inovações’. Ora, as três causas se constituem como um movimento cíclico que foi evidenciado pelos autores e, neste sentido, cabe um breve parêntese sobre a indústria cinematográfica a fim de avançarmos, posteriormente, no sentido das inovações tecnológicas, sua investigação e possíveis modulações estilísticas (BORDWELL et al., 1997: 269-273).

As reflexões sobre a indústria cinematográfica traçadas por David Bordwell (1997:

¹²⁷Declaração presente no livro *The motion Picture Cameraman*, Nova York, Charles Scribner’ Sons, 1927; rep. Nova York, Arno, 1972, p. 125.

106-124) identificaram o surgimento de mecanismos industriais específicos que facilitaram o processo de standardização marcados pelas ‘práticas publicitárias, grupos de interesse industriais e instituições adjacentes à estrutura industrial’. Tais mecanismos se disseminaram em certos tipos de padrões que compreenderam ‘as práticas estilísticas’, ‘a tecnologia’, as práticas econômicas, de produção e de exibição’ estabelecendo redes formais, sendo que, já no final da década de 1910 a indústria já possuía ‘toda uma coleção de técnicas sistemáticas para disseminar os discursos e os *standards* industriais com rapidez’ (BORDWELL et al., 1997: 107).

A conjuntura composta por técnicas, padronizações da indústria e seus discursos foi a base necessária para a configuração de uma uniformidade das práticas cinematográficas e da própria indústria. Como alertou Bordwell (et al., 1997: 107) apesar de enfatizarmos a uniformidade, cabe considerarmos que esta unicidade compreende uma ‘infinidade de pequenos aspectos’. O fluxo contínuo de novos produtos e modelos tensionam este campo da standardização, se tornando uma alternativa diante dos modelos prévios estabelecidos. Essa dinamicidade das práticas e produtos é responsável pela própria mudança e reconfiguração do *standard*, sendo esse gesto o reflexo de uma necessidade econômica. As inovações eram ainda apreciadas no campo do espetáculo, particularmente por razões econômicas, pois o ato de propagação da diferença entre produtos corrobora ‘um método competitivo que propicia o consumo repetido’. Neste sentido, o intuito de uma empresa em enfatizar particularidades de seus ‘bens ou serviços como diferentes dos demais’ é traduzido pelo pensamento de ‘diferenciação do produto’ (BORDWELL et al., 1997: 107).

O passo seguinte que podemos identificar em relação às inovações tecnológicas diz respeito ao empenho de criar metas definidas, com uma investigação ‘controlada e dirigida por uma ideologia do progresso, em um sentido bastante concreto, que configurou o arranjo em setores de investigação institucionalizados. Assim, surgem, a *American Society of Cinematographers* (ASC), a *Society of Motion Picture (and Television) Engineers* (SPM(T)E) e a *Academy of Motion Picture Arts and Sciences* (AMPAS) (BORDWELL et al., 1997: 278-289). Trazemos aqui de maneira concisa, a título de exemplo, a condição desenvolvida pelo uso do desfoque, como um parâmetro de investigação desenvolvida. Primeiramente, um pequeno grupo de fotógrafos se utilizou-se de materiais na frente da lente de maneira bastante artesanal (como gazes, malhas de algodão ou ainda besuntavam filtros com vaselina) para conseguir um efeito de pouca nitidez. Em seguida, surgiram os comentários positivos de revistas especializadas e das próprias associações (em particular a ASC) sobre o impacto de tais efeitos visuais. O passo seguinte foi a adesão de empresas na tentativa de produzir *kits*

prontos com lentes de efeitos de desfoque e, por último e não menos importante: a premiação da associação AMPAS com o primeiro Oscar para a direção de fotografia aos fotógrafos que avançaram de maneira mais consistente neste processo do uso do desfoque.

Sendo assim, se faz sentir uma investigação tecnológica, norteadas por compromentimentos com ‘os padrões canonizados por um paradigma estilístico clássico’ e afirmado por premiações nos seus mais diversos campos de atuação, desde inovações sonoras, de película, entre outros. O elogio dos próprios polos e instituições adjacentes à indústria enrobustece o emprego de padrões clássicos e, segundo Bordwell (et al., 1997: 271), a anuência das empresas aos padrões estabelecidos perpetua ou ainda acresce os benefícios empresariais. Outro fator importante a ser considerado nas mudanças tecnológicas é que as causas econômicas, conforme observamos: ‘eficiência na produção’; ‘diferenciação do produto’ ‘adesão aos padrões de qualidade’ podem ofuscar a ênfase nas mudanças que abarcam o campo estilístico (como inovações na imagem ou sonoras). Bordwell (et al., 1997: 273) alertou que as tentativas de uma abordagem teleológica do estilo na história¹²⁸ do cinema poderia evidenciar problemas, pois apesar de a noção de estilo hollywoodiana não recusar o entendimento de progresso, por outro lado, a ideia de progresso pode ser limitada para examinar minuciosamente as direções das mudanças de estilo. Alinhado as reflexões traçadas pelo autor francês Jean-Louis Comolli (2009: 178-180) diante da irregularidade do estilo ao longo da história, Bordwell (et al., 1997: 274) salientou que a mudança estilística é isenta de uma direção própria considerando-a ‘fundamentalmente não linear’.

Segundo Bordwell (et al., 1997: 274) a característica de dispersão imanente à direção de mudanças do estilo clássico é corroborada pela obstinada intenção por padronizações por parte de Hollywood, que restringe a configuração de avanços de estilos. As restrições da indústria hollywoodiana são traduzidas nas asserções de Comolli (2009: 213), que tomou como elemento-chave os atrasos no desenvolvimento da película cinematográfica ao longo dos seus primeiros cinquenta anos de existência – considerando que havia conhecimento científico suficiente (por exemplo, para o desenvolvimento da cor¹²⁹) -, para sublinhar que a resposta para este atraso se encontraria na ‘esfera socioeconômica’. Ora, as considerações de Comolli, evidenciadas por David Bordwell (et al., 1997: 275), nos trazem uma breve

¹²⁸ David Bordwell, em *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960* (1997) recorreu aos escritos do crítico francês André Bazin, em particular a busca por um ‘cinema total’ que convergia a um ‘perfeito realismo’ ou ainda aos escritos de V.F. Perkins que considerou os avanços tecnológicos como de natureza puramente formal. p. 273 e 274.

¹²⁹ O autor Brian Winston dedicou um capítulo completo ao estudo sobre o percurso do desenvolvimento das cores nas películas em seu livro *Technologies of seeing. Photography, Cinematography and television*, Londres: British Film Institute, 1996, p. 39-57.

conclusão a respeito da história das tecnologias de Hollywood: por um lado temos a evidenciação das causas econômicas - ‘eficiência na produção’; ‘diferenciação do produto’ ‘adesão aos padrões de qualidade’ (Bordwell) – por outro, a segmentação da inovação tecnológica entre ‘entre pressões econômicas, as demandas ideológicas e as práticas de significação’ (Comolli) (BORDWELL et al., 1997: 274-275).

Após discutirmos sobre as diversas soluções aplicadas pela indústria cinematográfica - como o estabelecimento de padrões canonizados por um paradigma estilístico clássico ou ainda o claro elogio dos próprios polos e instituições adjacentes à indústria que enrobusteceu a naturalidade desses padrões – podemos voltar nossa atenção para algumas obras emblemáticas deste período de formação da indústria cinematográfica com o intuito de observarmos os padrões e modelos estéticos assimilados em suas narrativas fílmicas.

2. 6. O herói ao inverso: narrativas e contra narrativas da figura heroica

A produção cinematográfica que passou a se afirmar a partir de meados da década de 1910 foi majoritariamente encabeçada por diretores e produtores (homens e brancos) e contou com um apoio exorbitante em termos de produção e distribuição por meio da conjuntura estabelecida a partir de 1908 formada pela fusão Edison/Biograph e os acordos com a Eastman Kodak em acordos e licenças gerando ‘diversos instrumentos de controle’ em uma espécie de ‘truste’ no campo da indústria cinematográfica (JOHNSON, 2013: 33). No bojo dessa conjuntura temos o filme *O Nascimento de uma nação*¹³⁰ (1915), de D. W. Griffith, com seu majestoso impacto de distribuição, grandes recursos de produção e ainda a exibição do filme na Casa Branca, em sua Sala Oeste. A sessão foi presidida por nada menos do que o então atual presidente dos Estados Unidos, Thomas Woodrow Wilson, e ‘membros de sua família e de seu gabinete’, no dia 18 de fevereiro de 1915 (JOHNSON, 2013: 41).

Notamos uma competição desleal entre as produções do cinema negro e o lugar de poder ocupado pela maioria esmagadora de cineastas brancos no início da década de 1910. Sendo assim, tomaremos como ponto de partida a própria construção da branquitude e seu posicionamento no contexto cinematográfico a fim sublinhar seus tensionamentos e desestabilizá-la. Conforme notamos no capítulo anterior, a construção da visão da autoridade precedeu em muito tempo a sua visão no cinema e havia em seu âmago o pensamento sobre a figura do herói de Thomas Carlyle. Neste sentido, buscaremos evidenciar alguns nós a serem

¹³⁰ O filme foi baseado no romance do escritor Thomas Dixon Jr intitulado *The Clansman* (1905).

desatados em relação ao conceito de herói que nos direciona as colônias da América Central para, em seguida, avançarmos em direção ao momento específico da Reconstrução dos Estados Unidos.

Thomas Carlyle lançou mão de uma densa reflexão sobre a possibilidade de visualizar a História por meio da figura do herói, a partir de uma ótica que emulava a percepção dos eventos históricos vivenciados por ‘grandes homens’, sendo a figura do herói carlyliano única figura capaz de ‘ordená-la e organizá-la’ (MIRZOEFF. 2011: 124-125). O impacto dessa perspectiva do herói de Carlyle estabeleceu uma narrativa auto vidente, que intuía uma recusa naturalmente forjada a qualquer reivindicação de subjetividade que passaram a enfrentar o crivo de sua visão, tornando qualquer outra perspectiva alternativa a ela inviável e ainda menos valiosa (MIRZOEFF: 2011: 54). Os escritos confeccionados por Carlyle entre os anos de 1837 e 1841 sobre a construção de uma perspectiva visão do herói apontaram para uma visão a partir de momentos históricos específicos como uma sucessão de imagens vivas, dotada de uma pluralidade narrativa, mas que poderia ser assimilada em um único quadro, tamanha a capacidade do herói em ordenar o caos da vida em uma forma inteligível (MIRZOEFF: 2011: 55-56).

Acreditamos que tais textos sobre a construção da visão da figura do herói (e conseqüentemente a figura da autoridade) desenvolvidos por Carlyle em meados do século XIX haviam um propósito bastante claro de minar as ações revolucionárias que ocorreram no início do século XIX e evitar as suas repercussões em território britânico. Neste sentido, o livro *On Heroes, hero-worship and the heroic in History* (1841) de Thomas Carlyle (2011 [1841]: 246) aprofundou esse percurso de uma história “pictórica” com o uso do termo o ‘olho da história’ que reivindicou o a visão do herói como a única figura suficientemente qualificada para observar a história como ela de fato ocorreu. Para além de uma compreensão bastante enviesada da História, ao analisar a Revolução Francesa, o autor faz dois movimentos simbólicos. Primeiro, exalta a competência sobre-humana do herói – considerando-o àquele capaz de se opor ‘aos gritos de democracia, liberdade e igualdade’ (CARLYLE, 2011 [1841]: 14) - e, em segundo lugar, exige a subordinação das pessoas comuns à sua maestria, uma submissão a essa autoridade quase divina’ (CARLYLE, 2011 [1841]: 14). Para Thomas Carlyle, a figura do herói apresentou-se como a antítese das revoluções e seus atributos (como vigor e a masculinidade) passaram a ser somados aos ideais nacionais para um enfrentamento direto da ‘efeminação cultural e degeneração racial’ (CARLYLE, 2011 [1841]: 14).

Após retomarmos as discussões sobre a figura do herói apontada por Thomas Carlyle,

voltamos nossa atenção para a força de tais construções. Sendo assim, cabe fazermos um pequeno balanço da perspectiva histórica adotada por Carlyle na configuração do herói de batalha. Esse movimento visa desestabilizar os fundamentos dessa construção que visou a adoção da proposta histórica - sob uma ótica enviesada a favor da construção de uma autoridade (branca) - que procurou se defender das forças das revoltas que despontaram nas colônias francesas na América Central e a luta de classes marcada pela Revolução Francesa, com o intuito de manter intacta a figura do poderio britânico sobre outras etnias e, evidentemente, suas colônias.

Como um primeiro passo, avançamos no sentido de esmiuçar o contexto que favoreceu a adoção da figura do herói para além da perspectiva branca e que antecede a eclosão da visão de Thomas Carlyle, de um herói (branco) como o imperador francês Napoleão Bonaparte. Neste sentido, analisaremos a imagem do revolucionário haitiano Toussant L'Ouverture a fim de apontar para a visibilidade de contrapontos alternativos a uma historiografia eurocentrada, que buscou matizar o protagonismo de figuras negras. O gesto de observarmos as imagens de Toussant visa um reposicionamento em relação ao repertório de imagens ao lançar um olhar atento a perspectivas que buscam reivindicar a potência da construção da imagem do negro, a partir de momentos históricos específicos, como contra visões às noções naturalizadas, como a própria figura heroica a partir do século XIX.

Os estudos de Nicholas Mirzoeff (2011: 10-11) a respeito do complexo de visualidade do *Plantation* corroborou os estudos sobre as operações no mundo atlântico, o regime escravocrata e, principalmente, a sua organização de realidade. Neste complexo, havia a figura do capataz, simbolizando a autoridade diante da ausência do monarca, e a constituição de leis para presar a organização sob controle da autoridade - como o Código dos Escravos de Barbados (1661) e a promulgação do Código Noir de Luis XVI (1685) - , além de a manutenção da ordem. Tal conjuntura, uma vez montada e assimilada, passou a ser compreendida como um procedimento 'correto' (MIRZOEFF, 2011: 11). Obviamente, formas de resistência despontaram, como formas de contra-ataques as figuras de supervisão nas *Plantations* como os *Maroons*¹³¹ e seus assentamentos que passaram a remapear diversos territórios das colônias.

Saint-Domingue foi campo de outras batalhas futuras ainda no final do século XVIII que adotaram formas de resistências emblemáticas para exemplificar modelos consistentes de resistência aos regimes escravocratas. O estopim da revolta ocorrida em 1791 ocorreu após

¹³¹ Podemos tomar como exemplo a revolta organizada pela figura de François Makandal no território de Saint-Domingues (Haiti) em 1757 que havia um intuito claro de desestruturar a escravidão.

mudanças que tendiam a automações nos meios de produção e extração de açúcar. A resposta dos revolucionários foi a queima dos canaviais, as destruições dos moinhos de açúcar, inundação dos campos para evitar cultivo em grande escala e matar capatazes e proprietários de plantações que estiveram em seus caminhos.

Revolutas subsequentes obtiveram cada vez mais força, ao ponto de figuras emblemáticas da revolução se tornarem heróis nacionais, como o herói revolucionário Toussaint L'Ouverture. Deste modo, L'Ouverture 'encarnou a democracia como representante do povo', simbolizando um herói popular em um gesto concreto e material de resistência, desafiando a autoridade soberana do colonizador (MIRZOEFF, 2011: 12). Concomitantemente, vemos as ações dos revolucionários franceses como a figura de Jean-Paul Marat em defesa dos *sans culotte* como uma síntese da força popular em suas diferentes frentes de ação. Em ambos os casos mencionados, o líder funcionou como uma espécie de catalisador das potências populares tornando possíveis confrontos em busca de direitos as classes populares. Por outro lado, figuras como Toussaint L'Ouverture e Marat passaram a tomar um papel novo a ser assimilado no entendimento de sustentar a visão da nação na forma de um herói nacional (MIRZOEFF, 2011: 31).

Em consonância com os estudos de Nicholas Mirzoeff (2011: 104) havia uma grande repercussão de gravuras pelo mundo atlântico de heróis revolucionários como L'Ouverture, Christophe, Pétion e Dessalines. Sendo assim, tornou-se perceptível a construção de uma memória oferecida a partir de então da figura do herói negro, como podemos notar nas declarações de Georges Biassou, que em 1793 comentou que o momento que marcou a revolução de Saint Domingues foi 'um período que será para sempre memorável entre os grandes feitos do universo' (MIRZOEFF, 2011: 104). Conforme notou Mirzoeff (2011: 104) a respeito desse momento da revolução haitiana, havia um entendimento claro a respeito da importância da iconografia visual heroica. Tomemos como exemplo dois casos específicos em Saint-Domingues com as figuras dos revolucionários Dessalines e L'Ouverture. Dessalines possuía 'um retrato em tamanho real de si mesmo cercado por suas tropas pintadas à óleo' em sua casa e ao assumir o poder no ano de 1804, optou por realizar um corte o emblema branco da bandeira do tricolor francês 'para fazer uma nova bandeira da nação [...] que rebatizou de Haiti em homenagem aos ancestrais indígenas'. (MIRZOEFF, 2011: 104).

Em relação a figura do herói revolucionário Toussaint L'Ouverture, tomemos como exemplo a imagem recorrente de Toussaint montado a cavalo [FIG. 57]. Ao analisar essa imagem em particular do revolucionário haitiano, Mirzoeff (2011: 106-107) apontou para duas possíveis interpretações. A primeira trata-se de uma visão mais facilmente decifrável por

conta de elementos bastante conhecidos a partir de referenciais históricos comuns a uma herança histórica ocidental - como o cavalo, o uniforme completo e uma espada erguida sustentada pela mão direita em um gesto de ação.



FIG. 57

Ao estendermos ainda mais essa perspectiva europeia, como esse primeiro veio de interpretação sublinhado por Nicholas Mirzoeff (2011: 107), é possível notar a grande semelhança com o conhecido retrato de Napoleão Bonaparte - *Napoleão no passo de São Bernardo* (1799) -, realizado por Jacques Louis David, em que o então cônsul domina seu cavalo empinado prestes a vencer uma batalha na Itália. Em contrapartida, ao investigarmos mais a fundo o retrato pictórico de Toussaint, podemos observar seu cavalo empinado sobre um conjunto de elementos simbólicos da tecnologia atlântica, como uma fortaleza e um navio (MIRZOEFF, 2011: 107). Por fim, é possível salientar que essa ótica adotada pelo retrato de L'Ouverture evidencia uma posição evidentemente de destaque para a negritude, figurando a luta pela libertação, representada como supremacia diante o próprio colonialismo e a escravidão.

O segundo veio de estudo do retrato de Toussaint salientado por Mirzoeff (2011:109-110) investigou o pensamento sobre a autoria do retrato de Toussaint L'Ouverture, elaborando um pensamento por meio da perspectiva de Saint-Domingues assumindo suas leituras particularizadas da imagem de Toussaint. Sendo assim, essa leitura se torna bastante adequada devido ao fato de considerar as demandas e os ensejos de representação locais a fim de estabelecer a figura heroica de Toussaint. O autor retoma os estudos desenvolvidos pelo estudioso Srinivas Aravamudan sobre as imagens de Toussaint L'Ouverture, em seu livro

intitulado *Tropicopolitans: Colonialism and Agency 1688-1804*¹³², que analisa a fundo o retrato do herói a cavalo por meio da cultura e religião local de Saint-Domingues, incorporando o vocabulário *vodu*. Aravamudan (*apud* MIRZOEFF, 2011: 109) assume as palavras como *loi* e *chwal*¹³³, assumindo a aceção de sua pronúncia em *kréyole*, a primeira como leitura de divindade pessoal (*Iwa*) e a segunda no sentido análogo ao humano como veículo religioso de manifestação – para sugerir a figura do revolucionário como um próprio *Iwa* ‘cavalcando seu povo como a personificação da lei’. Deste modo, o autor estendeu o ato de cavalgar associando a figura da divindade sincrética de *Sen Jak*¹³⁴, que aparece montado em um cavalo, e é originário da família *Ogou* composta por guerreiros e lutadores a favor da justiça (MIRZOEFF, 2011: 109).

Em relação a confecção dessa imagem, Aravamudan (*apud* MIRZOEFF, 2011: 110) lançou mão das anotações de viagem do militar britânico Marcus Rainsford¹³⁵ no território de Saint-Domingues para sublinhar os meios de realizações iconográficas adotados no período. Ao aprofundarmos os escritos de Rainsford (1805), notamos a descrição de técnicas iconográficas aplicadas em St. Domingo, desde materiais pictóricos até realizações de retratos por meio de silhuetas. A respeito desta última Rainsford descreveu em alguns detalhes o registro de sua imagem como silhueta realizado por uma jovem artista negra chamada La Roche, recortando o seu rosto em perfil a partir de um papel preto. Portanto, é possível perceber uma mobilização artística em um sentido de a Ilha de Saint-Domingues voluntariamente produzir, por meio de seus artistas incluindo mulheres negras como La Roche, ‘uma iconografia heroica para seu próprio imaginário cultural’ (MIRZOEFF, 2011: 110).

A ampla repercussão no imaginário popular em Saint-Domingues da figura emblemática de Toussaint L’Ouverture ocasionou a eclosão de um herói revolucionário como força motriz e contracorrente das tentativas de submissão impostas aos escravos haitianos pela presença autoritária do superintendente das plantações, a fim de tornar a escravidão impossível no contexto da ilha (MIRZOEFF, 2011: 110). Toussaint passou a encarnar a democracia e atuar como representante do povo e seus anseios. Nicholas Mirzoeff (2011: 111) notou o ágil processo de intensificação da figura do herói revolucionário no imaginário da população local e a subsequente afirmação de prioridades para as lutas locais, em particular o

¹³² Em particular os estudos desenvolvidos entre as páginas 48 e 68 deste livro, em que afunda as análises do retrato de L’Ouverture.

¹³³ Em francês respectivamente ‘lei’ e ‘cavalo’, *cheval*.

¹³⁴ Terminologia *Kréyol* para a divindade de São Tiago.

¹³⁵ Rainsford conheceu Toussaint e também esteve em Saint-Domingues nas últimas décadas do século XVIII. Foi autor do livro *An historical account of the black empire of Hayti*. Durham: Duke University Press, 2013.

pensamento de estado-nação do Haiti, diante da constituição haitiana de 1801, de Toussaint L'Ouverture.

A força dessas necessidades populares e, em particular, o estabelecimento de uma figura para a manutenção da nação foi o estopim para as reflexões de Thomas Carlyle no sentido de condicionar valores do ideal de nação associadas ao herói, ora apropriadas para a sua visão imperial, simbolizada pela figura de Napoleão Bonaparte. Sendo assim, em 1841, a partir de seus seminários sobre a construção da figura do herói em *On Heroes*¹³⁶ temos uma conversão do herói à visão da autoridade branca assimilada no contexto europeu, absolutamente díspar a figura anterior francesa dos *sans culotes*. Sendo assim, uma inversão de valores toma corpo. Em consonância com Nicholas Mirzoeff (2011: 115-116), o herói que havia sido produzido para as demandas do povo e reivindicava seu direito à existência, passou a ser apropriado e reconfigurado - sob a ótica do historiador Thomas Carlyle em seus escritos e seminários aglutinados em *On Heroes* (1841) -, a fim atribuir uma nova roupagem, que o permitiu direitos natos sobre a propriedade, além de um domínio ilimitado e absoluto sobre outras geografias.

2. 7. O herói sem fronteiras

Ao lançarmos mão de um estudo sobre a figura da autoridade associada à branquitude no campo do cinema, consideramos o renomado filme *O Nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, como ponto de partida relevante diante de diversos fatores. Em particular, a sua repercussão no circuito cinematográfico, o seu contexto histórico e seus usos inovadores em um sentido de linguagem e estratégias de registro melodramático. Logo nos primeiros planos do filme, a narrativa de Griffith apresenta a personagem de Ben Cameron retornando a sua casa após uma visita ao jardim, trajado com cartola e bengala. Cameron aguarda a chegada de Phil Stoneman e seu irmão mais novo para um encontro quase fraternal entre as famílias Stoneman e Cameron, respectivamente, do norte e do sul do país. Após os momentos iniciais do desdobramento da trama, a atenção do melodrama é voltada para o norte do país – na Pennsylvania - na casa de Austin Stoneman em sua suposta relação com Lydia Brown - e em Washington, com as decisões no escritório presencial de Lincoln.

Após essa primeira contextualização, que precede os embates entre norte e sul, temos a apresentação da bandeira sulista por meio da interação entre Ben Cameron e a figura infantil

¹³⁶Compilados na obra intitulada sob o título completo *On heroes, Hero Worship and the Heroic in History*.

de Flora Cameron em seu colo, ao apontar para a bandeira pendurada sobre o batente superior da porta, com a frase, ‘Precisamos conquistar. Vitória ou morte’. Em um momento seguinte, vemos Ben montado em um cavalo com trajes militares e a espada em sua mão direita [FIG. 58]. Enquanto é aplaudido pela população de Piedmont, Ben lidera a infantaria com inúmeros soldados brancos da confederação. Vemos a figura heroica de Ben Cameron disposta a lutar para sua terra e seu povo sulino (branco). Apesar de menos evidentes que os valores morais do herói Ben, temos outros assuntos indiretamente envolvidos no contexto do início do conflito entre norte e sul. A motivação do confronto entre as duas partes do país não se tratava de uma simples condição de ordem moral, mas fundamentalmente econômica - com enfoque direto nas discordâncias sobre as taxações de produtos e diferentes modelos de sociedades - e social, devido a clara disparidade de posturas em relação a escravidão nos Estados Unidos.



FIG. 58

A figura heroica do coronel sulista Ben Cameron é explorada no melodrama a partir de outras chaves importantes. Notamos como suas supostas qualidades são acionadas para afirmar e tornar adequado o lugar de liderança ocupado por Ben. Neste sentido, podemos evidenciar alguns atributos do sulista sublinhados pela trama. Em primeiro lugar, a coragem e o vigor de seus princípios, simbolizado pela entrega cega e absoluta no campo de batalha – a maneira com enterra a bandeira sulista em um morteiro nortista ou socorre um soldado oponente ferido – e ainda a sua secreta paixão: a imagem de Elsie Stoneman. Ben traz a imagem de Elsie desde o momento que roubou o retrato das mãos de seu amigo nortista Phil Stoneman, irmão de Elsie, no campo de algodão, no início do filme. Mesmo em um campo de batalha, Ben encontra espaço para mergulhar em pensamentos sobre a sua amada. Uma paixão distante e com muitas barreiras – como as ideológicas (entre os pensamentos das famílias do norte e sul), a distância espacial, além de o desconhecimento absoluto da suposta paixão – transmite uma visão idealizada de um romance que habita a mente do herói Ben Cameron.

Essa proposta romântica se traduz como um eco de diferentes momentos da literatura europeia, como os trovadores provençais e as seduções platônicas das respeitadas damas dos senhores feudais engajados nas cruzadas ou ainda os poemas stilnovistas italianos e a sua hipervalorização da alma em detrimento do corpo feminino. As primeiras passam a tornar a figura feminina inalcançável enquanto as segundas permitiam um aspecto etéreo que equiparou a noção de alma a luz estabelecendo novos paradigmas atrelados a mulher (branca) como a adoração e sua visão como uma ideia sintetizada em versos como de Gianni Lapo em *A mulher feito anjo*, os poemas de Jaufré Rudel para a Contessa de Tripoli ou até mesmo a figura da mulher angelical em Beatrice em Dante Alighieri, capaz de conduzir o homem ao encontro com o Deus¹³⁷.

Notamos assim um conjunto de valores ligados a branquitude que passam a ser associados a figura de Elsie. A imagem de Elsie carregada pelo Coronel sulista Ben Cameron é um conceito, uma ideia. Nesta imagem [FIG. 59] podemos encontrar elementos que nos remetem aos ideais brilhantes das estrelas do cinema, como a superexposição e a difusão. O efeito das duas molduras da imagem – a primeira como um efeito ótico no enquadramento e a segunda pelos próprios contornos do retrato em si – direcionam drasticamente o nosso olhar para a imagem de Elsie. O contraste entre as regiões escuras da imagem, a ser considerada em ambas molduras intensificam a região luminosa em que encontramos a sua imagem. O rosto de Elsie é completamente banhado de luz e os adereços (como a coroa de flores e o véu) evocam a natureza ‘pura’ de sua personalidade, que obviamente ainda não é conhecida por Ben, não obstante profundamente admiradas por meio de sua imagem.



FIG. 59

¹³⁷ O filme nos propicia esse encontro próximo ao final do filme, em que temos o momento da lua de mel entre o casal e a visão de Cristo sobre as águas, abençoando o casal que observa a paisagem diante de seus olhos.

A imagem-ideia de Elsie Cameron permanece profundamente arraigada na memória do Coronel sulista Ben Cameron. Mesmo quando o herói pensa em se desvencilhar da imagem de Elsie por ela fazer parte de uma família poderosa nortista, não consegue por não se tratar simplesmente de uma imagem, mas de um conceito implícito: um ideal de uma nação (branca) unida, que, diante da perspectiva adotada pela narrativa, passou a ser segmentado pela brutalidade do poderio negro particularmente forte em terras sulistas, como a fictícia Piedmont. Ou seja, por mais que Ben Cameron estivesse lutando contra o norte, na verdade, o herói sonhava com um país indivisível marcado ‘pelo direito ariano de nascimento’, conforme explicitam as cartelas do filme no momento da pequena cabana atacada pelo exercito negro próximo ao final do filme.

Neste sentido, tais afirmações da narrativa explicitam claramente o entendimento de um direito nato da branquitude sintetizados pelo encontro de Elsie (mulher nortista branca) e Ben (homem sulista branco) como parte simbólica dessa construção. Em seu primeiro encontro com Elsie, oferecido pela natural casualidade do melodrama¹³⁸, Ben Cameron, moribundo no leito hospitalar, declara ‘embora não nos conheçamos, te levei comigo por muito tempo’, reforçando essa ideia do herói e seus ideais.

Em relação aos outros atributos desse herói (branco), o sulista Ben Cameron, podemos salientar um ‘bom coração’, que está fielmente atrelado ao sul, por meio de duas características: a ternura e a proteção, sintetizadas na carinhosa relação estabelecida no filme entre Ben e sua irmã mais nova, Flora Cameron, a ‘pequena irmã’ (do Sul), como apresentada nas cartelas. Salientamos ainda outras qualidades sublinhadas pela trama em relação a figura de Ben Cameron como a sua grande compaixão e o sentimento de unidade com o seu povo (branco). Essas características do herói se fazem presentes no momento em que o vemos aflito, com o ‘espírito em agonia [...] pela degradação e ruína de seu povo’, diante a ocupação negra simbolizada pela presença do exército de Silas Lynch em Piedmont. A postura de reflexão de Ben se torna evidente em um plano geral [FIG. 60], bastante longo, em que vemos a figura do herói emoldurando a paisagem ao fundo. No primeiro plano, temos a grandiosidade do herói, o único capaz de se confrontar com tamanhas dificuldades e lidar com o fardo do futuro ameaçado de seu povo escolhido.

¹³⁸ Além de combater justamente com o exército nortista encabeçado por seu amigo Phil Stoneman e ainda parar em um hospital em que ElsieStoneman foi voluntária.

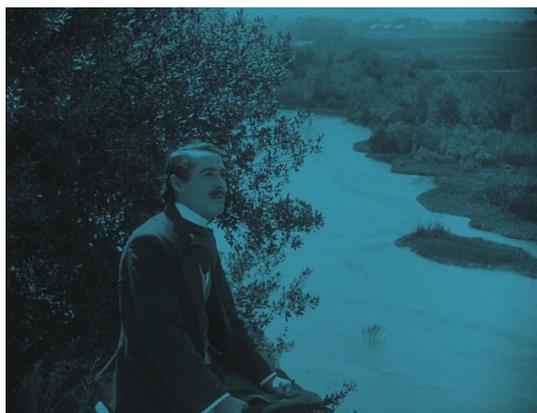


FIG. 60

A situação em que a personagem se insere e a própria composição plástica da imagem ressoam uma herança visual da representação de figuras heroicas que observam a paisagem de um território descortinado no fundo da composição. Deste modo, o território se apresenta praticamente como uma paisagem mental para o herói, como se toda a América coubesse em um enquadramento e seu destino endereçado a figura de um líder, como Ben Cameron. Em seguida, temos ainda uma solução para o povo (branco) liderado por Ben Cameron, uma ‘inspiração’¹³⁹ - como se o herói fosse mobilizado por um dom natural de solucionar as dificuldades de seu povo, auxiliado pelo próprio contingente - , ao ver as crianças brancas vestirem um lençol claro para assustarem um grupo de crianças negras que estava indo em sua direção.

Sendo assim, a trama descreve a invenção da *Klu Klux Klan* por Ben como uma espécie invenção artística, quase divina. Inspirado pela ação de uma família branca ‘indefesa’, com teor quase infantil e lúdico, o líder Ben a transforma em uma associação as escondidas, capaz de erradicar as aflições de seu povo (branco) diante da ‘ameaça’ negra, por meio da criação de uma justiça própria, sob jurisdição do *Klan*, para as diversas situações futuras presentes na trama como a sentença pessoal de Ben a Gus e o casamento interracial forçado entre Elsie Stoneman e Silas Lynch. Embora cometa um conjunto de crimes e atrocidades contra figuras negras, sob a perspectiva do melodrama de *O Nascimento de uma nação*, a associação passa a ser encarada como um grupo capaz de fazer a ‘justiça com as próprias mãos’ e reestabelecer a ordem na sulista Piedmont.

O *Klu Klux Klan* sob liderança de Ben Cameron passa a ser um grupo adequado para a branquitude, que sobrepõe a força o retorno do poder para as suas mãos, ao ponto de impor a sua justiça local acima da própria justiça pública (estabelecida pela eleição) a fim de

¹³⁹ Como explicitado pelas cartelas do filme.

reestabelecer a ‘ordem’ e a ‘paz’ em suas terras natais. Sendo assim, temos a montagem paralela entre os planos que precedem a chegada de seu exército do *Klan* no momento da ameaça de estupro e violência física de Silas Lynch diante da recusa de Elsie em aceitar o casamento. Nestas imagens vemos o herói Ben Cameron com seu exército ‘ariano’, capaz de cruzar as paisagens sulistas, pronto a resgatar sua amada. As paisagens ao fundo funcionam como um fluxo de pensamento do herói que revisita o seu *direito natural* de possuir o *seu* sul, *suas* paisagens, *suas* propriedades, por fim, incluindo a *sua* amada. Ben Cameron passa a encarnar literalmente a branquitude, por um lado, trajado de branco e possuído por seus ideais brancos e, por outro, impregnado da virilidade do herói que deseja reestabelecer a ordem por meio de sua grandiosidade e reconquistar aquilo que considera *seu*, de direito natural e divino.

2. 8. A dicotomia da representação em *O Nascimento de uma nação*

Em *O Nascimento de uma nação* (1915) temos uma narrativa claramente favorável ao posicionamento sulista sobre o período da Reconstrução e da Guerra de Secessão Americana. Essa perspectiva é notável na maneira como vemos os tratamentos em relação as famílias Stoneman, do norte, e Cameron, do sul. É possível notar isso nos primeiros planos de apresentação das família no filme, em que temos uma apresentação de menor duração da família Stoneman em uma das áreas externas da casa, enquanto, na família Cameron visitamos cômodos como o salão da família, uma área externa a fachada, além de uma apresentação de duração mais longa. Ou ainda em outros momentos, como a recepção triste das famílias em relação a morte de ambos os filhos mais novos em combate, em que no trecho sulista o drama é bastante sucinto em relação ao sofrimento familiar dos Camerons.

Essa postura dicotômica passa gradualmente a se estender no melodrama, que busca estabelecer uma oposição clara entre brancos e negros, matizando os conflitos entre norte e sul, lançando mão de recursos narrativos como os romances entre os jovens casais Ben/Elsie e Margaret/Phil ou ainda os investimentos em uma degradação sucessiva ao longo da trama da figura do negro. A partir do segundo ato do filme, em que temos um teor mais histórico dos eventos, o melodrama de Griffith buscou matizar o conflito Norte/Sul em detrimento de um conjunto de recursos narrativos que foram acionados para reconfigurar uma batalha entre negros e brancos.

Podemos tomar como ponto de partida atuação militar dos exércitos, em diferentes momentos da trama, para considerarmos a intensificação da disparidade entre brancos e

negros. Ao pensarmos nas ações dos exércitos do norte e sul (brancos)¹⁴⁰, temos a coragem e resiliência do exército sulista de Ben Cameron, que luta com todas as forças mesmo quando não há mais esperanças contra o exército mais forte da União, somados a coragem de seu líder sulista, Ben Cameron, que enfia a bandeira sulista no morteiro do exército de Phil Stoneman. Além disso, ainda temos o gesto de compaixão em auxiliar um inimigo moribundo no campo de batalha com água de seu cantil, arriscando a própria vida. A ação gera um aplauso por parte do exército da União, algo bastante atípico, somente possível em um campo de batalha transformado em espetáculo pela nobreza de Ben Cameron.

Neste sentido, observamos diversas ações que parecem criar uma identificação entre os exércitos dos Confederados e da União, desde o evento de rendição do General Lee ao General U. S. Grant, até as declarações das cartelas do filme ‘liberdade e União, uno e inseparável’. Por outro lado, ao desenrolar da narrativa, o exército negro de Silas Lynch passa a se tornar cada vez mais agressivo. Já na primeira revolta dos negros na fictícia Piedmont¹⁴¹, os vemos invadir as propriedades dos brancos, quebrando utensílios de casa e, em seguida, ateando fogo nelas. Desde então, Griffith passa a apresentar o exército negro como covarde, considerando que tais ações aconteceram diante da ausência do exército sulista branco dos Confederados, que partiu para os embates contra a União. Ou seja, um exército capaz de qualquer coisa, inclusive de atacar civis desarmados, em particular, mulheres, idosos e crianças.

A partir da chegada do batalhão negro de Silas Lynch, tal exército passa a atacar até idosos, como um velho branco na fila de votação, que é empurrado bruscamente por figura armada. Outros gestos covardes são trazidos por Griffith como o ataque ao Sr. Cameron por inúmeros soldados do exército negro em sua própria casa, com sua esposa e filhas. Enquanto os soldados negros são representados como figuras sem alguma índole, em contrapartida, as figuras brancas são colocadas em um lugar de bravura. Um exemplo dessa postura é a ação singular de um adepto ao *Klan* que procura Gus no Saloon do Joe. Ele luta incessantemente contra seis homens negros sozinho e só é vencido quando a força excede, tornando-se descomunal para o domínio da força física de uma luta justa, sendo vencido por tiros que toma na frente do Saloon.

Os combatentes negros são representados ainda como traiçoeiros e capazes de atacar ‘seu próprio povo’, como dizem as cartelas do filme. De maneira sorrateira, sequestram um

¹⁴⁰ Cabe salientar que o melodrama de Griffith elide a maciça presença de figuras negras no exército nortista em suas imagens de combate, apresentando-os normalmente segregados, atuando em uma espécie de base sulista em Piedmont, ao invés de integrados as tropas da União.

¹⁴¹ Apresentada como localizada na Carolina do Norte no filme.

negro ‘fiel’¹⁴² e lhe dão uma surra coletiva enquanto estava completamente imobilizado, amarrado em uma árvore [FIG. 61]. Notamos aqui uma primeira inversão de papéis, que busca anular eventos marcadamente históricos de linchamentos coletivos utilizados como atitudes ‘com aprovação moral e social’ de linchadores brancos em relação figuras negras (JOHNSON, 2013: 44).



FIG. 61

O jogo de papéis não se limitou a representação da camada social militar, pois podemos notar a marcada presença de estereótipos ao figurar a população negra no filme de Griffith. *O Nascimento de uma nação* recupera construções pejorativas da figura do negro que remetem ao *Plantation* e a circulação de modos de sub-representação das imagens da negritude pertinentes a um nítido processo de segregação racial. A triste herança de desqualificação da figura do negro nos Estados Unidos no contexto do entretenimento, como no teatro ao longo do século XIX - com as marcadas figuras em *black face*, como a do ator T. D. Rice na figuração da personagem teatral *Jim Crow*¹⁴³ [FIG. 62]¹⁴⁴ ou ainda *Zip Coon*, no período da guerra civil norte-americana.

¹⁴² Um dos poucos negros próximos à família Cameron e que não votou em Silas Lynch nas eleições. O termo ‘fiel’ é utilizado nas cartelas do filme.

¹⁴³ Segundo o depoimento do coreógrafo Leni Sloan, a performance executada por T. D. Rice foi inspirada em uma dança do período do *plantation*, considerada proibida em 1680 possivelmente por conta do movimento que evitava o cruzamento dos pés e o ditado que descreviam a astúcia do movimento: ‘*Wheel about, andturnabout, and jump justso, every time I wheelabout, I jump Jim Crow*’. Depoimento descrito na transcrição completa do documentário *EthicNotions*, de Marlon Riggs, disponível em: <<http://newsreel.org/transcripts/ethnicno.htm>> .

¹⁴⁴ Imagem da apresentação de T. D. Rice, interpretando Jim Crow em *blackface* no *Bowery Theatre* de Nova York, no ano de 1833. Disponível em: <<https://www.blackpast.org/african-american-history/jim-crow/>>. Consultado em: 12.12.2020.

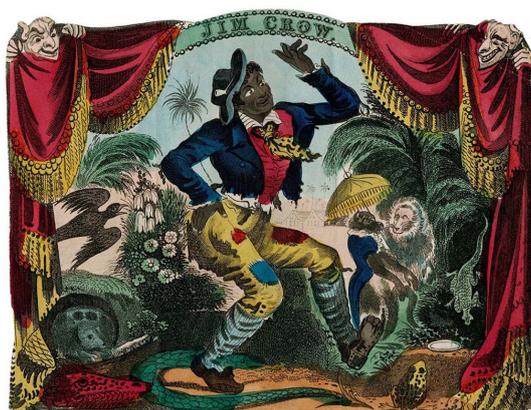


FIG. 62

Os dois estereótipos desenvolvidos nas peças de *Menstrel shows* mencionados traziam grande incompatibilidade com a proposta de visão de mundo da branquitude. Por um lado, a figura de *Jim Crow*, que sugeria uma vida acomodada e natural, que utilizava ‘o seu tempo dormindo, caçando e pescando’ e, por outro, a imagem de *Zip Coon*, normalmente figurado com roupas exageradas - camisas espalhafatosas, calças listradas, polainas, cartola e polainas – e um ‘discurso pomposo’, repleto de lacunas e ‘vocabulário incompatível’ (LEMONS, 1977: 102).

A figura do Zip Coon, que emergiu no contexto da Guerra Civil Americana, buscou ridicularizar a figura do negro nortista livre a fim de evidenciar a sua incompatibilidade e inadequação com a civilização (branca) norte-americana diante da noção de igualdade racial. Nas peças teatrais dos *Menstrel shows* aparentou ser um desdobramento da figura (antiga) sulista negra do Sambo. Essa figura precedente sugeria a crença de que ‘a escravidão era boa para o escravo, uma vez que se baseava em sua inferioridade “natural” e disposição de servir’. Em consonância com as reflexões de Larry Levine (1985)¹⁴⁵, o imaginário da figura contente de sambo como um contribuidor feliz, revolvía o conflito moral e político para muitos americanos do norte e do sul. Neste sentido, tais estereótipos eram carregados de significados implícitos. Por um lado, o Sambo oferecia um negro contente ‘em seu devido lugar’ nas plantações sulinas e, por outro, o Zip Coon provava a absoluta inadequação do negro à liberdade (LEVINE, 1985).

O Nascimento de uma nação é repleto de referências a estereótipos pejorativos sobre a imagem do negro. Em um momento inicial do filme, temos o passeio de Phil Stoneman e

¹⁴⁵ Os comentários de Larry Levine no documentário do cineasta americano Marlon Riggs, *EthicNotions*(1986), estão disponíveis nas transcrições no site Newsreel. Disponível em: <<http://newsreel.org/transcripts/ethnicno.htm>>. Consultado em 12.12.2020.

Margaret Cameron pelas plantações de algodão da família sulista. A atmosfera de encantamento de Phil Stoneman em relação a Margaret dá pouco espaço de tela para observarmos os escravos negros ao fundo, trabalhando nas plantações. Somente nos planos seguintes, quando vemos a família Cameron praticamente completa, juntamente aos dois Stoneman que fizeram a visita a Ben Cameron, é que temos alguns planos dedicados aos escravos negros nas plantações da família. A cartela do filme alerta sobre o curto momento de repouso que precede ao jantar. Depois de uma longa jornada de trabalho, subitamente vemos de improviso um grande conjunto de trabalhadores negros do campo de algodão sorridentes, batendo palmas com as mãos enquanto um deles certifica um lugar de público para a família Cameron que observa a rodas de dança formada [FIG. 63].

A caricatura de *Sambo*, que buscava exagerar ao extremo traços ao ponto de torna-los absurdos e bizarros, que partiam desde ordem física (tamanho de partes do corpo, como lábios, olhos e cabelos) ou ainda adereços como roupas esfarrapadas e, em muitos casos, uma navalha e uma melancia. Esse imaginário do *Sambo* repousando-se sob uma árvore se refrescando com uma melancia remetia simultaneamente a intenção de apresentá-lo como preguiçoso, lento e ainda a ausência de ambições, considerando o seu tempo dedicado aos prazeres da vida simples.



FIG. 63

Há outros estereótipos conhecidos, como a *Mommy* e *Oncle Tom*, que repercutem algumas características já presentes em *Sambo*, como uma espécie de alegria natural de viver, mas que nestas duas últimas caricaturas se trata de um contentamento em servir pessoas brancas.

Em diversos momentos do filme as cartelas explicitam a fidelidade de alguns negros

sulistas em relação aos seus ‘patrões’. Podemos notar ainda a maneira como a *Mammy*¹⁴⁶ lida com negros que se opõem aos pensamentos da família Cameron. Por exemplo, a sua primeira fala ocorre no momento em que a família Cameron recebe Sr. Stoneman acompanhado de um negro do norte. No momento em que o nortista entrega a ela as malas para serem guardadas, ela se revolta e diz a ele: ‘lixo nortista [...] esses negros me deixam louca’, o obrigando a guardar as próprias bagagens, após um chute no traseiro dele, sendo que a *Mammy* se sentiria confortável em guardar as malas de uma figura branca, como a do Sr. Stoneman. Outro momento em que a fidelidade dos negros que trabalham para a família Cameron é reafirmado temos o gesto de raiva da *Mommy* no trecho em que um negro que trabalhava na plantação do Sr. Cameron caçoa da situação difícil que Sr. Cameron estava enfrentando. Essa colaboração é intensificada pelas cartelas que explicitam ‘Os fiéis dão uma mão’ e vemos ambos ajudarem a afugentar soldados negros de Silas Lynch em deterem a charrete com a família Cameron partir da cidade de Piedmont.

Há outras personagens negras com um peso muito mais incisivo para a trama, apresentados como os dois negros do norte - Lydia Brown e Silas Lynch. Em poucas palavras, Lydia Brown possui grande influência na casa dos Stoneman devido a sua suposta relação com Sr. Stoneman, sugerido pelas cartelas nos momentos iniciais do filme, que a apresentam como ‘a fraqueza do grande líder’. No melodrama, Brown aparenta ambiciosa e mal intencionada, capaz de mobilizar grandes ações para alcançar seus objetivos, como vemos a sua reação de sussurrar no ouvido do Sr. Stoneman: ‘agora você é a máxima autoridade da América’, momentos após saber sobre o assassinato de Lincoln.

Silas Lynch torna-se uma espécie de braço direito de Stoneman e suas ações políticas e militares passam a incomodar profundamente os sulistas bem estantes e com relevância política em Piedmont. A narrativa de *O Nascimento de uma nação* busca a todo momento sublinhar aspectos negativos da figura de Silas e sua ação nos territórios sulistas. Deste modo, seus vícios e defeitos são repetidamente expressos na trama, como a falta de caráter, de dignidade, vícios com bebida, o mal uso que faz do poder e, por fim, um abusador, induzindo a conclusão de o líder negro ser completamente incapaz de cuidar de seu próprio destino.

A liderança negra é figurada como um grande algoz, anulador da paz e dos direitos do povo (branco) do sul. Podemos notar nitidamente a redução dos direitos e do espaço (dos brancos) no momento em que vemos a pequena Flora e seu irmão mais velho, Coronel Ben Cameron, saírem pelo portão da casa dos Camerons. A ação é interrompida abruptamente pela

¹⁴⁶ Nas próprias cartelas a personagem interpretada pela atriz Jennie Lee não possui um nome e é referida como ‘*Mammy*’ ao mencionarem o elenco das cartelas finais do filme.

passagem do exército de Syllas Lynch pela calçada, gerando uma sensação de disrupção em um ciclo natural da vida dessa família, simbolizando obviamente outras famílias brancas sulistas. Nas cartelas vemos a fala de Lynch ‘a calçada é tão nossa quanto sua, Sr Coronel Cameron’.

No início do filme, quando vemos a visita dos irmãos Stoneman, a casa dos Camerons, os negros somente utilizavam o espaço da rua, em terra batida. Ou seja, dividir a calçada foi um primeiro passo para considerar, a cada momento, no desdobrar do melodrama, os negros ‘insolentes’. A partir do momento em que os negros assumem o poder em diferentes aspectos – como militar e legislativo – se instaura uma crise que leva os cidadãos brancos de Piedmont a um crescente vitimismo, enquanto a narrativa transforma as figuras negras a cada momento mais violentas e incontroláveis. Essa violência é presente no exército negro, que aparenta hostil em relação as famílias brancas e mesmo em relação a outros negros que se opõem ideologicamente a visão de Silas Lynch, como vimos as hostilidades com o servente idoso da casa dos Camerons, duramente castigado em uma árvore.

Posteriormente a narrativa intensifica a construção dessa violência dos negros em relação aos brancos *oprimidos* ao ponto de torná-la desmedida diante dos ataques da multidão de negros a civis simpatizantes do *Klan*, isolados no centro de Piedmont. A partir deste momento – desenvolvido paralelamente à intensificação dos ataques de Silas Lynch e seus comparsas a Elsie e seu pai Sr. Stoneman – vemos nitidamente a intenção de corroborar o sofrimento das famílias brancas *indefesas* dentro de suas casas, amedrontadas pelos ataques furiosos e o descontrole da multidão negra que toma a cidade.

Nesta direção, podemos observar quatro *takes* de famílias brancas como acudadas dentro de suas casas intercaladas com a imagens dos ataques da multidão negra, a fim de intensificar um olhar aflitivo em relação as famílias enclausuradas. Há uma mistura de pânico e pavor nos rostos dessas pessoas (brancas), aguardando uma espécie de justiça divina. Vemos a branquitude ligada à uma espécie de herança cristã, articulada entre sofrimento e redenção, bastante eficaz na parte final do melodrama *O Nascimento de uma nação*. O sofrimento quase religioso destas famílias é trabalhado em um sentido plástico e composicional, desde o olhar para o alto de uma das mulheres que, com um livro em mãos, lança para cima um olhar de aflição como se clamasse por piedade [FIG. 64], até nos gestos em um plano de uma outra família em que temos um pai de família aflito observar as cenas de violência pela janela enquanto sua esposa, na casa, sustenta uma vela acesa.



FIG. 64

Mais interessante ainda é notarmos que esse momento de absoluto sofrimento para as famílias brancas em Piedmont na verdade é o momento deslocamento do poder, previamente controlado pelos brancos e então tomados pelos negros em Piedmont. Esse jogo de inversão de poder, quando assumido por figuras negras, passa a ser frisado diante da perspectiva da branquitude, com a *mise en scène* evocando um desmedido sofrimento das famílias que são obrigadas a permanecer em casa, aterrorizadas diante da pressão dos negros nas ruas da cidade. Por outro lado, quando esse jogo de poder é revertido, ou seja, os brancos retomam o poder após a tomada de Piedmont pelo exército branco do *Klan*, o filme se limita a mostrar em um plano geral os negros retornando para as suas casas. O momento da próxima eleição passa a ser vigiado pelas sentinelas do *Klan*, que permanecem armados e a cavalos na soleira das portas das casas das famílias negras [FIG. 65].

Não há alguma valorização da *mise en scène* em relação ao momento vivenciado por essas famílias negras, ameaçadas com pessoas armadas na frente de suas casas. A ausência de enquadramentos que explicitem os sentimentos dessas famílias negras, agora dentro de suas casas, ou ainda o mesmo tratamento da insistente repetição dos planos das famílias brancas presas em suas casas, simplesmente não ocorre. Tudo isso passa a ser menos relevante para a trama que investe então em um clima de festa, uma espécie de redenção, misturada com evidências do domínio absoluto branco sobre o território de Piedmont. As famílias brancas saem contentes de suas casas e passam a reocupar todos os espaços, desde de físicos (como ruas e calçadas) até os ideológicos (como a superimposição a força do direito exclusivamente branco de votar, sugerido pelos planos após a cartela da última eleição no filme).

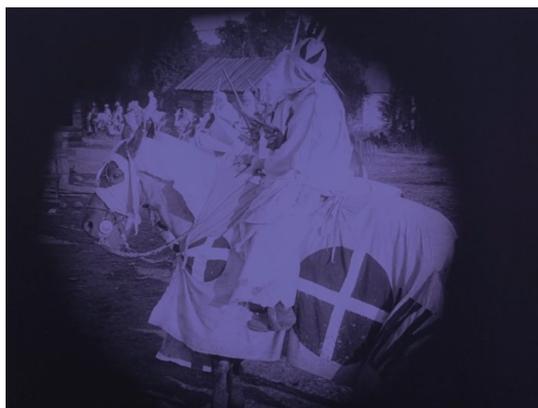


FIG. 65

Apesar de tais soluções da narrativa aparentarem simples e, de certo modo, desapercibidas em um primeiro olhar, notamos que os gestos de selecionar ou elidir elementos e sua ordem na trama passaram a viabilizar uma ótica que reverbera a ótica do olhar da autoridade branca, considerando que essa imposição do olhar inviabiliza a possibilidade de descortinar outras formas de observar os eventos. O desencadear dos planos que culminam no momento da última eleição do filme apontam para uma estrutura melodramática calcada em reforçar tal olhar da autoridade que passa a censurar a nossa visão sobre determinados eventos, desde de episódios menores no filme - como saber qual seria a reação das famílias negras presas em suas casas e ameaçadas pela presença armada do *Klan* – até situações de grande porte – como a decisão de censurar a importância e a presença de negros no exército militar da União ou a relevância histórica de muitos negros abolicionistas sequer mencionados pela trama. O que vemos aqui é o jogo natural que a autoridade branca se depara. A necessidade de afirmar o seu lugar de autoridade por meio de uma tentativa de naturalização de seu posto.

A estrutura melodramática de *O Nascimento de uma nação* torna-se um espaço bastante adequado para o desenvolvimento do olhar da autoridade¹⁴⁷, em que vemos a resolução de conflitos associada ao retorno ao momento de pacificação. Isso é notável nas cartelas iniciais quando Piedmont é mencionada como uma cidade que não será mais a mesma. O retorno da paz a sulina Piedmont no desfecho final do filme com o voto exclusivo branco seguida da lua de mel dos casais, é análogo as tentativas do olhar da autoridade em se afirmar e se assumir como a perspectiva natural de observar o mundo. Ou seja, encontramos paz no momento em que a branquitude ocupa em absoluto as calçadas, as ruas, as

¹⁴⁷ Considerando que é dotada de uma estrutura que aponta para o desfecho na resolução de conflitos após uma série de investidas tensas da narrativa.

propriedades, os casamentos, o direito ao voto. Os momentos em que a negritude passou a ocupa-los ou lutar por igualdade em relação a essas propriedades e direitos era apenas um momento de ‘tempestade’, uma tormenta passageira, que antecede a calmaria.

Neste sentido, voltamos a nossa atenção na análise de *O Nascimento de uma nação* para a maneira como os eventos são apresentados pela narrativa, a concatenação de seus planos e, especialmente, o ato de selecionar ou elidir determinadas perspectivas sobre o mesmo evento ou situação na narrativa. O intuito de sublinhar tal gesto de eleição é evidenciar as escolhas do olhar da autoridade a fim de abrir uma pequena fenda na estrutura do filme para que possamos refletir sobre as demandas da negritude sobre a sua necessidade de olhar e de ser visto, que incida no ‘direito de olhar’.

2. 9. Os contrapontos e o ‘direito de olhar’

Os estudos desenvolvidos por Cedric Robinson (2013: 36) a respeito de *O Nascimento de uma nação* apontaram para uma ‘mescla entre história e ideologia’ ao limitar o trabalho das tropas negras a ‘atos de pilhagem, vitimizando os fracos e as mulheres’. Sentimos esse gesto presente em diversos momentos em que o teor histórico é acionado pela ordem da representação, desde situações como a primeira eleição com a presença negra até (momentos) como a (configuração) da assembleia. As cartelas insistem nas ações covardes da tropa negra em Piedmont que passa a atacar idosos indefesos ou ainda a maneira como passam a cometer grandes ‘injustiças’ ao assumir o poder legislativo, como o veredicto emitido ‘contra os brancos por um júri negro’. É interessante notarmos o processo de racialização no filme, pois caso alguma *injustiça* fosse atribuída por algum juiz branco, possivelmente a cor de sua pele não seria um argumento para apelar contra o seu veredicto. O teor da *injustiça* se agrava ainda mais, pois foi o próprio Coronel Ben Cameron a levar pessoalmente o caso ante um magistrado negro para clamar por justiça. Ou seja, o olhar da autoridade (branca) que passa a reivindicar a justiça que, sob a perspectiva adotada no filme, passa a ser transgredida por um veredicto enviesado do juiz negro.

No trecho em que vemos o ‘partido negro controla(r) a Assembleia’, a representação histórica de Griffith é capaz de atribuir interpretações como ‘Alvorço na Casa do Governo’ e desenvolver ainda, em paralelo, um conjunto de imagens carregadas de estereótipos depreciativos da imagem de negros, como se buscasse salientar a incapacidade nata de liderar e de governar. As imagens neste trecho na Assembleia mostram as lideranças negras alcoolizadas, indisciplinadas, com os pés sobre as mesas e se alimentando com coxas de

frangos [FIG. 66] e outros alimentos, enquanto as cartelas comunicam a insatisfação do moderador que para todos estarem calçados durante o encontro.



FIG. 66

É mister notarmos como a trama salienta o número de negros na assembleia e descreve a minoria branca como ‘indefesa’, conforme as cartelas do trecho. Deste sentido, sob essa ótica adotada pelo filme, observamos como essa configuração da assembleia (gerida por uma maioria esmagadora negra) passou a gerar um conjunto de *injustiças*, como, por exemplo, o processo deferido mencionado anteriormente ou ainda a nota que ‘permite o casamento misto entre brancos e negros’. Novamente temos a ênfase sobre a presença de corpos negros ocupando posições de poder e o evidente incômodo transmitido pelas cartelas de *O Nascimento de uma nação*. Por outro lado, as eleições precedentes, ou mesmo as posteriores a nessa (no final do filme), que apresentam a ocupação maciça de figuras brancas em postos de poder não são mencionadas ou discutidas pela trama, como se tal conjuntura fosse a real natureza dos eventos.

O arranjo dos planos e a concatenação dos eventos estabelecidos pela montagem passam a suturar um olhar favorável a autoridade (branca), eliminando possíveis contradições que poderiam eclodir da narrativa. Deste modo, buscamos sublinhar os interstícios eliminados pela costura em *O Nascimento de uma nação* com o intuito de evidenciar possíveis contrapontos a esse olhar da autoridade no filme.

É notável o caráter ideológico da reconstrução histórica¹⁴⁸ dos eventos mencionados no filme. Em consonância as reflexões desenvolvidas por Cedric Robinson (2013: 34) Griffith ‘introduz um padrão para a branquitude disfarçada de metáfora edênica’, colocando a figura

¹⁴⁸ As cartelas presentes a partir do segundo ato do filme apontam para um caráter histórico do período da Reconstrução dos Estados Unidos.

do negro como ‘a primeira semente da desunião’. A seguir, nos momentos iniciais do melodrama, Griffith optou por omitir fatos que comprometeram em absoluto a vida dos negros nos Estados Unidos - como o sofrimento no tráfico de escravos, a opressão causada pela apropriação da vida e do trabalho - ao estabelecer um salto para o sermão de um pastor em um leilão de escravos. Deste modo, a ênfase é cedida aos abolicionistas brancos, ao invés de mencionar as importantes ações de abolicionistas negros, sintetizados na sensibilização com uma criança negra (ROBINSON, 2013: 34).

Sendo assim, em uma das primeiras sequências do filme já temos a ação de figuras emblemáticas para a história negra norte-americana, como Nat Turner e David Walkers, completamente esquecidos pelas escolhas do melodrama griffitiano. Segundo Robinson (2013: 34), o poder de resistência dessas forças negras, como as ‘centenas de comunidades de escravos fugitivos que levaram medo aos corações dos proprietários de terra, das autoridades oficiais e de suas milícias’, passam a sumir, como em um passe de mágica, no monumental espetáculo de *O Nascimento de uma nação*. Além de eliminar figuras de resistência negra da história norte-americana, a narrativa lança mão da estrutura melodramática para conduzir o espectador para questões de cunho familiar e pessoal. Na fictícia Piedmont, supostamente localizada na Carolina do Sul, a ‘paz’ tem seus ‘dias contados’ e *O Nascimento de uma nação* apresenta um sul norte-americano, em pleno 1860, como um local de aspecto sereno e ‘patriarcal da vida pré-guerra civil’, em que os negros ocupam as ruas de terra batida e trabalham como escravos domésticos (ROBINSON, 2013: 34).

A ausência de referências mais profundas sobre esse momento histórico específico, que é trazido como pano de fundo para o desenrolar do melodrama, nos faz investigar sobre os contrapontos a essa ótica elaborada para a construção do filme. Tomemos como referência duas balizas para discutir a imagem do negro a respeito das próprias temáticas tratadas pela trama de *O Nascimento de uma nação*, como o sufrágio e presença de tropas negras.

Iniciamos com as tropas negras. Houve um engajamento representativo de escravizados após o despontar da Guerra Civil Americana (1861-1865), já nos eventos ocorridos nas Ilhas do Mar da Carolina do Sul em 1861, que fizeram os proprietários de plantações sulistas fugirem em meio aos ataques fulminantes das tropas da União (MIRZOEFF, 2011: 88). No ano seguinte, em 1862, houve um passo decisivo para a eliminação do trabalho forçado com a greve geral de escravos ‘contra as condições de trabalho’, envolvendo cerca de ‘meio milhão de pessoas’, conforme descrito por W. E. B. Dubois em seu livro de 1935 (MIRZOEFF, 2011: 88-89). A magnitude e a importância de tais eventos é matizada em *O Nascimento de uma nação*, em que acreditamos que a possível breve

menção ao evento se limite a ação pontual de Silas Lynch, logo após sua chegada em Piedmont, que mobiliza os escravos sulistas a largarem as suas enxadas para participar das reuniões de seu partido.

Evidências desse evento histórico foram testemunhadas pelo fotógrafo oficial do Exército de Potomac, Timothy O’Sullivan, a partir de uma fotografia de grupo com ‘bem mais de cem afro-americanos’, desde voluntários (identificados pelos chapéus/bonés de soldados) até alguns recém-aderidos pelo exército da União, com todos os seus pertences pessoais em pacotes, conforme a análise da imagem descrita [FIG. 67] por Nicholas Mirzoeff (2011: 90).



FIG. 67

O autor sublinhou o efeito marcado da luz sobre o rosto dos soldados e o posicionamento da câmera sobre uma cabana de escravos a fim de que se pudesse observar o grupo por completo. Além disso, longa exposição, diante da marcada limitação técnica das películas deste período impossibilitaram qualquer gesto ou impulso de celebração, apesar de todos participantes terem consciência da importância histórica do momento (MIRZOEFF, 2011: 90).

Outra característica importante em relação a essa imagem evidenciada por Mirzoeff é a ausência de uma liderança em que ‘homens, mulheres e crianças estão reunidos em uma afirmação coletiva de seu direito de olhar e, portanto, de serem vistos’. Segundo Mirzoeff (2011: 90), durante o período da escravidão havia uma severa restrição para escravos em lançar seus olhares de maneira mais incisiva sob a população branca de modo geral e o gesto de interagir com a câmera por meio de um olhar que se calça em sua direção, passou a constituir ‘uma reivindicação de direitos a uma subjetividade’ entendida aqui como um envolvimento a partir da experiência sensorial (MIRZOEFF, 2011: 90).

Nicholas Mirzoeff (2011: 91) evidenciou duas imagens do fotógrafo Henry P. Moore, realizadas também no mesmo período que acreditamos permitirem, em primeiro lugar, uma problematização da perspectiva das autoridades sulistas em relação ao regime de plantações e, em segundo, a adoção de uma visão completamente inusitada a respeito desses territórios. A fotografia *J.F. Seabrook's Flower Garden, Edisto Island, S.C.*¹⁴⁹ (de abril de 1862) [FIG. 68] Moore se apropria do olhar da ‘casa grande’ ao tirar a foto de uma das janelas do andar de cima da casa de modo a evidenciar como as ‘plantações foram projetadas para serem totalmente visíveis do ponto de vista do plantador’.



FIG. 68



FIG. 69

Em outra imagem subsequente [FIG. 69], *Rebel General T.F. Drayton's House, Hilton Head, sc* (1862-63)¹⁵⁰, em que Moore acompanhou os Terceiros Voluntários de New Hampshire às Ilhas do Mar, vemos uma desconstrução do clima ordinário em uma fazenda de plantação. Nesta perspectiva, até então, inacessível aos trabalhadores da fazenda, vemos a casa com os portões completamente abertos. Na imagem nitidamente posada, temos o portão sustentado, de um lado, por um soldado da União e, de outro, por uma ex-escrava.

Outras mulheres negras obtiveram um papel fundamental no movimento de emancipação, como Harriet Tubman e Sojourner Truth, que marcaram decisivamente um papel de resistência, em meados do século XIX. Em particular, a figura de Sojourner Truth

¹⁴⁹ Disponível em: < <https://www.loc.gov/item/2010651640/> >. Consultado em: 14.12.2020.

¹⁵⁰ Disponível em <<https://www.loc.gov/item/2004666251/>>. Consultado em: 14.12.2020.

[FIG. 70]¹⁵¹ nos interessa por conta da forte circulação de suas imagens no contexto de meados do século XIX. Segundo Nicholas Mirzoeff (2011: 146-149) Truth compreendeu a potência de suas imagens manipulando-as atenciosamente por meio de seus signos e explorando os limites da retórica da pose fotográfica, já estabelecida na década de 1850.



FIG. 70

Diversos autores mencionaram o grande poder de eloquência de Truth como a escritora Olive Gilbert que, em seu livro intitulado *A narrative of Sojourner Truth*¹⁵², descreveu a sua presença marcante, sua singularidade expressiva e a carga emocional profunda de sua fala, que jamais poderiam ser transmitidas com a mesma potência para linguagens como a escrita ou mesmo em imagens fotográficas (MIRZOEFF, 2011: 149).

Nicholas Mirzoeff (2011: 149) identificou esse desejo de mulheres negras, engajadas em formas de resistência como Gilbert¹⁵³, e a sua identificação com o ‘direito de ver e de ser vista’ marcadamente presente nas fotografias de Truth. O autor identificou a forma de autorrepresentação das imagens de Truth como uma nítida forma de reivindicação performativa, no sentido de que a soma de seu papel ativa a alta circulação de suas imagens passaram a constitui-la como uma espécie de heroína da abolição. Em consonância com Mirzoeff (2011: 149) essa perspectiva que os impactos das imagens de Truth passaram a

¹⁵¹ Library of Congress. Gladstone Collection. Disponível em: <<https://www.loc.gov/item/98501244/>>. Consultada em: 05.12.2020. A fotografia mencionada por Nicholas Mirzoeff, em seu livro *The right to look*, p.149.

¹⁵² Título completo da obra: *A narrative of Sojourner Truth, a northern slave, emancipated from bodily servitude by the state of New York, in 1828*. Boston, 1850.

¹⁵³ Olive Gilbert, de Brooklyn em Connecticut, contribuiu juntamente a Sojourner Truth em associações como *Northampton Association of Education and Industry* na década de 1840 participando de outros circuitos até a década de 1870. *Representing Truth: Sojourner Truth's knowing and becoming known*. Nell Irvin Painter. In: *This far by Faith. Readings in Afro-American Women's religious biography*. Ed. Judith Weison e Richard Newman. Sublinhamos outras biografias publicadas no período, como o da abolicionista Harriet Jacobs, em seu livro *Incidents in the life of a slave girl* (1861) e outras mulheres abolicionistas como Harriet Tubman.

assumir, funcionaram como um contraponto a visão do herói de Thomas Carlyle, que considerava essa figura a partir do gênero masculino, de origem europeia e de pele branca.

Segundo Mirzoeff (2011: 149) a inversão do heroísmo carlyliano proporcionado pelas imagens da figura de resistência de Sojourner Truth passou a gerar tensões entre a própria reprodução e representação dos corpos, capazes de produzir um impacto a herança do herói pelo efeito da inversão de gênero. A força de circulação das imagens de Truth impeliu a ação de transferir a aparência de Truth para outras figuras negras engajadas no processo abolicionista nos Estados Unidos, simpatizantes da percepção do direito de ver e ser vista, utilizando-se do meio fotográfico como forma de financiamento de suas atividades (MIRZOEFF, 2011: 149).

Os tensionamentos das imagens de Truth apelam para o gesto de reivindicar não somente o seu próprio corpo, mas ‘a substância portadora de direitos’¹⁵⁴. Na análise da imagem de Truth [FIG. 70], Mirzoeff (2011: 148-150) é fotografada como se fosse interrompida durante a realização de um tricô, trajando roupas de classe média. A essa composição da imagem são acrescentados elementos a *mise en scène* para a posa fotográfica, como os óculos e o livro aberto, com os dedos da mão esquerda marcando as páginas de modo a sugerir uma leitura interrompida pelo ato quase espontâneo da fotografia. Esse convite a performance assumida na posa de Truth e o conjunto de elementos que compreendem a sua imagem, como as roupas e os objetos, a permitem expressar livremente os pensamentos e transmitir seus aprendizados.

Conforme notou Mirzoeff (2011: 149) a cartão de visita de Truth ainda traz uma legenda com uma carga que demonstra o conhecimento sobre as ambiguidades fotográficas, segmentando o rastro deixado na imagem fotográfica de sua ‘substância’, encarado aqui como o próprio sujeito. Neste sentido a frase: ‘eu vendo a sombra para sustentar a substância’ evoca a ‘mulher emancipada que faz de sua imagem objeto de troca financeira’, enquanto a sua substância, sua pessoa inteira sentencia ‘a abolição da propriedade de pessoas’ (MIRZOEFF, 2011: 149). Sentimos as reivindicações performativas na figura de Sojourner Truth atuar como elemento marcante em um momento de resistência de abolicionistas negras, que passaram a gerar fendas em um regime de sub-representação, passando a apresentar-se como

¹⁵⁴ Segundo Nicholas Mirzoeff (2011: 148), mencionou que na reunião abolicionista em Indiana em 1858, Sojourner Truth foi desafiada por homens na audiência incomodados com a sua pretensão em ser vista, quando um espectador pro-abolicionista chamado Dr. Stain duvida de seu gênero, exigindo que mostrasse seus seios. Em síntese, a resposta de Truth ao mostrar os seus seios foi ‘afirmar que seu corpo era certamente feminino, mas era mais capaz de gerar masculinidade do que os homens ao seu redor, que ela reduziu a bebês ao oferecer-lhes seu seio’

campo de resistência do dominado que reivindica ver e ser visto diante do regime de representação.

2. 10. A sub-representação do negro e a invenção do outro em *O Nascimento de uma nação*

A adoção de perspectivas dispare a suposta naturalidade construída da branquitude são evidentemente segregadas e excluídas¹⁵⁵ na narrativa de *O Nascimento de uma nação*. Enquanto o filme reproduz a lógica do herói carlyliano com seu gênero e raça bem delimitados (masculino e branco), insiste em manter a sub-representação da figura do negro, associando a negritude a atributos degradantes de sua imagem e inversamente opostos as qualidades desse herói¹⁵⁶. Em *O Nascimento de uma nação* a sub-representação da negritude não se limita a reproduzir estereótipos pejorativos provenientes do século XIX, investindo ainda em um processo de inversão de valores de opressão por meio da narrativa.

O Nascimento de uma nação apresenta a liderança negra no início dos anos 1860 como um hiato absolutamente sofrido para o ‘seu povo’. Na ótica empreendida pelo melodrama, esse povo é naturalizado como povo (branco), enquanto o povo negro é visto como símbolo de rebeldia e caos¹⁵⁷. Diante dessa dicotomia arquitetada no filme podemos observar a figura de Gus, o um dos soldados da tropa negra de Silas Lynch em Piedmont, e sua interação com Flora Cameron. De imediato, podemos tomar como referência o tratamento cedido a essas duas personagens no filme. Flora está presente desde os momentos iniciais do filme, enquanto a vemos abraçar o seu irmão mais velho, Ben Cameron. É importante notarmos esse laço familiar entre o herói e Flora, pois durante todo o filme não há praticamente menções ao seu nome, sendo continuamente apresenta como ‘*little sister*’¹⁵⁸. Acreditamos que a identificação fraternal estabelecida e reformada pela trama aponte para uma tentativa de identificação do público com a figura, por um lado, indefesa e frágil, por

¹⁵⁵ Notamos a repetição da dinâmica dos complexos de visualidade de visualidade empregadas no campo do cinema, de classificação, segregação e estetização. Apesar de a montagem ser um processo orgânico da construção da narrativa ficcional, é o campo da segregação como resultado dessas escolhas que acreditamos ser incisivo nos processos de naturalização das práticas racistas por meio da estetização pela forma melodramática no caso de *Nascimento de uma nação*.

¹⁵⁶ Ben Cameron encarna essa figura herói e, motivado pela ética e moral, reage as dificuldades dos eventos com postura de liderança e determinação.

¹⁵⁷ Nesta análise não estenderemos essa discussão, mas cabe salientar que durante grande parte da trama Griffith busca estabelecer um elo orgânico entre o norte e sul e estabelecer a figura do negro como um inimigo comum entre eles. Essa postura é notável desde a batalha entre norte e sul com os coronéis Phil e Ben, a tentativa de acordo com a rendição do general Lee ao general Grant, ou ainda a cabana dos nortistas que acolhem a família Cameron foragida e lutam juntos contra a opressão negra representada pelos soldados sitiando a pequena cabana.

¹⁵⁸ Pequena irmã.

outro, inocente, apaixonada pelas belezas da vida¹⁵⁹ e repleta de vontade de viver. Em relação a personagem de Gus, podemos mencionar a sua aparição, de relance¹⁶⁰, ajoelhado batendo palmas na roda de dança, no momento em que a família Cameron e seus convidados, os irmãos Stonemans, visitam a plantação de algodão.

A transformação da figura estereotipada com uma carga de *sambo* sulista, gradualmente se transforma em uma figura cada vez mais agressiva, com um empurrão a um senhor idoso em uma fila ou ainda ameaçando um pai de família com suas crianças pequenas na rua. A apresentação da personagem se dá somente no último terço do filme, com a cartela que o nomeia e, logo em seguida, classifica como ‘renegado’ e ‘produto de doutrinas viciosas’. Enquanto vemos Elsie e Flora sentadas em um banco conversando, vemos o olhar pernicioso de Gus observá-las entre as árvores ao circundar as cercanias da propriedade dos Camerons.

Notamos em Gus uma tentativa de sintetizar em um único corpo uma intensa carga de padrões negativos, que vão desde o desleixo até posturas que incitam a falta de higiene. Neste sentido, os gestos corporais – as mãos no bolso e o seu caminhar lento com os pés apontando para fora – suas indumentárias – o paletó aberto, o *cap* torno para o lado direito, e o barbante no lugar do cinto – e, por fim, ação de recolher arbustos no chão que coloca na boca e passa a mastigar enquanto caminha de maneira titubeante. Essa apresentação permite acomodar a impressão de Gus como um personagem de mente vacilante e caráter hesitante que é base para o desdobramento de seus atos.

Apesar da grande ênfase da narrativa na apresentação de Gus, é justamente o seu olhar pernicioso e mal intencionado - em um primeiro plano¹⁶¹ de 7 segundos de duração, com galhos completamente secos ao fundo da imagem - que o transforma de uma personagem simplesmente estereotipada em um vilão aterrorizador da paz e dos valores da branquitude, marcadamente presentes em ‘little sister’.

A falta de referências constantes ao nome de *Little sister* (Flora Cameron) no filme, somada a grande valorização de seu caráter infantilizado¹⁶², passam a impelir uma

¹⁵⁹ A maneira como se atém a detalhes, desde o gesto de acrescentar pedaços de algodão ao seu vestido simples para receber o irmão Ben até a maneira graciosa como observa a natureza ao seu redor.

¹⁶⁰ Há outros momentos breves momentos em que vemos Gus quando, por exemplo, empurra um senhor idoso branco, ou ainda chicoteia um outro negro amarrado em uma árvore.

¹⁶¹ O mesmo tratamento de duração em um primeiro plano é encontrado no momento do romance entre Elsie e Ben na mata, que, na verdade dura, 15 segundos. Cabe sublinhar que essa sequência do romance de Elsie e Ben é precedida pelo olhar mal intencionado de Silas Lynch, que observa, também escondido entre as árvores, o casal apaixonado.

¹⁶² Outros atributos de Flora Cameron extrapolam seu caráter inocente e infantil, como a raiva que recebe as notícias dos ataques as tropas dos Confederados.

identificação generalizada com outras pequenas jovens norte-americanas. O caráter inocente e infantil de Flora é acrescido de impulsos de raiva em relação aos negros opressores e ainda uma profunda admiração com as terras do sul do país. Sentimos esses gestos bastante presentes em sua continência a bandeira sulista ao entoar, com os pés firmes no chão e a bandeira sulistas sobre o ombro, uma canção de saudação a pátria sulista. Além disso, a interação da ‘pequena irmã’ com os valores do sul é constante ao longo do filme. A relação dela com bandeira sulista acontece em vários momentos da trama, como quando Ben a carrega no colo pela sala da casa dos Camerons, depois quando é usada por Ben para cobrir a ‘pequena irmã’ que dormia no sofá da sala, enquanto usava como travesseiro as roupas da Klan envolvidas por um pano, escondidas no encosto do sofá.

Em consonância com os escritos de Cedric Johnson, as cenas do suicídio de Flora Cameron tomaram como modelo ‘o assassinato em 1913 de Mary Phagan, de 13 anos’ de idade, ‘assassinada na National Pencil Factory, em Atlanta’. Segundo Johnson (2013: 44-45) o gerente da fábrica, um judeu nortista chamado Leo Frank recebeu a sentença de prisão perpétua em julho de 1915, mas foi raptado da prisão estadual da Geórgia pelos ‘Cavaleiros de Mary Phagan, levado para Marietta, cidade onde Phagan morava, e linchado’. O autor relatou a reconstrução da imagem de Phagan pela mídia, a partir de uma ‘inocência e beleza fabricadas’ como ‘provas de uma virtude racial’ e sua morte passou a ‘servir de emblema para a ameaça representada pelos judeus à raça branca norte-americana’ (ROBINSON, 2013: 45). No romance *The Clansman* (1905), de Dixon, Gus foi o líder dos ‘quatro negros brutos’ que estupraram Marion e Lenoir e no filme *O Nascimento de uma nação* Gus passa a ser o único ‘negro mau’ a atacar a jovem Flora Cameron, substituindo a figura de Frank por uma outra interpretação do estupro de Mary Phagan, que apontava para o zelador negro da fábrica, Jim Conley, como responsável (ROBINSON, 2013: 46).

Após Flora desrespeitar o pedido de seu irmão mais velho Ben em evitar a região do lago nas cercanias de Piedmont, ela passa a ser seguida por Gus que, ao encontra-la de maneira abrupta, a pede em casamento com o argumento de que possui um escalão militar mais alto. Flora nega o seu pedido e, desesperada, sobe em direção a uma montanha. A perseguição de Gus segue até o topo do penhasco, quando Flora ameaça saltar. Assustada com a reação de Gus, que insistiu em se aproximar, Flora salta do desfiladeiro e rola até o chão ao pé do penhasco. Ben tenta em vão socorrer-la enquanto Flora dá seus últimos suspiros. Ele enxuga o sangue do rosto da ‘pequena irmã’ com a bandeira sulista e, com um olhar de vingança, clama ardentemente por justiça. As cartelas explicitam o gesto ‘honroso’ de Flora: ‘por ela, que tinha aprendido a dura lição da honra, não devemos nos afligir [...] encontrou

mais conforto nas portas da morte' (sublinhado da cartela do filme).

A dura visão sobre a negritude explicitada neste momento específico do filme excede os limites do estereótipo e passa a apresentar as personagens negras como violentas e perigosas. Notamos ao longo do filme uma miríade de artifícios acionados para a invenção do outro (negro) e subjuga-lo. De fato, Robinson (2013: 54) evidenciou a produção de *O Nascimento de uma nação* como resultado de uma robusta conjuntura, a qual D. W. Griffith, Thomas Dixon, Thomas Woodrow Wilson, somados ao despontar da indústria cinematográfica¹⁶³ fizeram parte de uma 'plataforma social e cultural para uma economia robusta e uma agenda política'. O filme obteve uma vastíssima repercussão para o período e corroborou com a difusão da sub-representação do negro na cultura nacional norte-americana.

2. 11. A indústria cinematográfica como um terreno de disputas

A década de 1910 se tornou um marco para a produção cinematográfica em um sentido de uma organização da distribuição e circulação de filmes, além de uma profunda mudança estrutural, considerando a afirmação de empresas como grandes produtoras de filmes. Nos anos precedentes temos a grande concorrência entre a Edison e a Biograph, sendo que esta última, com o lançamento de D. W. Griffith como diretor, passou a se tornar as suas produções ainda mais competitivas. Dentre os filmes dirigidos por Griffith, *O nascimento de uma nação* (1915) obteve a maior repercussão, considerando a sua vasta circulação dentro do circuito de cinemas, propagando uma imagem negativa na cinematografia sobre a negritude em meados dos anos 1910.

De acordo com Cedric Robinson (2013: 30) *O nascimento de uma nação* coincidiu com um encontro de forças de ordem econômica e cultural de seu período de realização. O autor apontou para um confronto entre a hegemonia dos valores morais vitorianos e a expansão de uma classe trabalhadora com ensejos culturais diversos¹⁶⁴. O crescimento da classe trabalhadora passou a constituir um público maciço, atraído por uma produção cinematográfica que investiu nos anos anteriores em produções populares, desde os *Arcades* até os *Nichelodeons*, sendo estes últimos considerados uma espécie de 'pontos de encontros da comunidade' (ROBINSON, 2013: 31). A partir desse contexto, Griffith lançou mão dos

¹⁶³ Empresas cinematográficas encabeçadas por figuras como Adolph Zukor, Carl Laemmle, Robert Cochrane, William Fox e Harry Aiken.

¹⁶⁴ Segundo Cedric Johnson, se tratava de um público majoritariamente masculino, de trabalhadores migrantes em sua maioria, afastados de suas famílias e comunidades nativas, que buscavam o entretenimento em espaços em exibicionismo feminino (ROBINSON, 2013: 31).

princípios dos chamados reformistas¹⁶⁵, apesar de não compactuar com eles profundamente, Griffith via, nesse circuito e em suas propostas, um modo de conformar a produção cinematográfica em valores que o atrelaram a um ‘instrumento para a educação moral e cultural’ (ROBINSON, 2013: 32).

Tais incursões no domínio da moral ocorridas no contexto cinematográfico na passagem para a década de 1910, na verdade, foram condizentes a ‘uma profunda mudança estrutural na produção e na exibição de filmes’ (ROBINSON, 2013: 32). Em consonância com Robinson (2013: 32), podemos notar, por exemplo, como no período marcado pela passagem do controle de empresas conglomeradas no chamado Motion Picture Patents Company¹⁶⁶ para os investimentos estratégicos¹⁶⁷ de produtores e exibidores imigrantes, em sua maioria de origem judaica -, Adolph Zukor, Carl Laemmle com Robert Cochrane, William Fox e Harry Aitken –como foi possível perceber a gradual supressão de personagens nas telas com ‘referências diretas a criminosos judeus’ notadamente compatível ao momento em que empreendedores judeus passaram a assumir o poder sobre as produções da indústria do cinema (BROWNLOW *apud* ROBINSON, 2013: 33).

Deste modo, podemos considerar a produção cinematográfica como um terreno de disputas políticas entre os âmbitos da cultura e representação que passam a se configurar ao longo da década de 1910. A partir dessa passagem da década de 1910, com a gradual afirmação do cinema como indústria, os confrontos que estão em jogo no campo da cultura e da sociedade se estendem para outros planos na configuração da representação, em particular, o das relações econômicas em que temos uma grande confluência de interesses para pensar as questões de raça e da representação. Neste sentido, ao pensarmos os filmes como uma representação estética que abarca campos da cultura, política, arte e mercado, é mister pensarmos a produção cinematográfica para além de um circuito exclusivamente branco e ponderarmos a presença de artistas, produtores e realizadores negros e suas intenções de inserção na indústria audiovisual.

No início da década de 1910, nos Estados Unidos, despontam figuras como o cineasta

¹⁶⁵ Robinson os descreveu como engajados em limpar os cinemas de suas ‘obscenidades e impropriedades’ (ROBINSON, 2013: 31).

¹⁶⁶ Segundo Robinson (2013: 32) o também chamado *Edison’s Trust* era composto por empresas como Edison, Biograph, Vitagraph, Essanay, Kalm, Selig, Lubin, Star Film Company, Pathé Frères e Méliè e George Kleine, englobando patentes para câmera e projetores.

¹⁶⁷ Tais empreendedores passaram a importar filmes europeus, mover ações judiciais, gerar uma intensa procura de *casting* conhecido pelo público para suas obras cinematográficas e ainda gerenciar financiamentos a partir de bancos de investimento judeus (ROBINSON, 2013: 33).

negro William Foster, com o seu primeiro filme intitulado *The railroad Porter* (1913)¹⁶⁸. A obra obteve uma boa circulação em Chicago, nos cinemas *States* e *Grand* seguido de uma exibição junto a ‘primeiro cinejornal negro’, com imagens de uma parada da YMCA (Associação Cristã de Moços) e, possivelmente, impulsionou a carreira de Foster como produtor de comédias negras para a Pathé em Los Angeles (GAINES, 2013: 101).

A autora Jane Gaines (2013: 101) sublinhou a conexão dos jornais negros de grande circulação como uma das características principais que passou a distinguir o *mainstream* branco da indústria cinematográfica negra em seu início. William Foster colaborou com jornais de relevância como o *Chicago Defender*¹⁶⁹ e outros jornais como o *Indianapolis Freeman*. Neste último periódico, Foster publicou um artigo, no mesmo ano da realização de seu primeiro filme, sobre os ensejos de artistas e realizadores negros a respeito da indústria cinematográfica, que passava gradualmente a se afirmar (GAINES, 2013: 102).

Em suas contribuições no jornal *Indianapolis Freeman*¹⁷⁰, Foster lançou mão de diversas possibilidades que deveriam ser enfrentadas pelos então recentes empreendedores negros na indústria cinematográfica, desde de ambições e planos até situações traiçoeiras que poderiam se deparar nesta empreitada da recente indústria de cinema norte-americana. Segundo Gaines (2013: 102), Foster ainda investiu na elaboração de um pensamento sobre a representação da negritude em produções do *mainstream*, elencando questões contundentes como ‘o que o homem negro está fazendo para estabelecer o seu lugar no mundo do cinema?’, além de considerar o cinema um meio muito produtivo para ‘despertar a “consciência de raça”’ (GAINES, 2013: 102).

Cabe sublinharmos a importância desses escritos como maneira de evidenciar o grande descontentamento de figuras negras em relação da uma crescente repercussão da forma pejorativa em que o ‘negro era tradicionalmente retratado’. Em consonância com os estudos de Gaines (2013: 102), havia um número elevado de patronos negros que insurgiram contra imagens caricaturais em cartazes de filmes ou ainda manifestações públicas da comunidade negra a respeito da forma como as produções cinematográficas brancas passavam a figurar a imagem do negro. A partir desse contexto de reivindicação, Foster salientou que o ‘homem branco [...] não mostrará a excepcionalidade do homem negro [...] nasce cego e relutante a

¹⁶⁸ Produzido, dirigido e escrito por Foster. Segundo Jane Gaines (2013: 101), a obra se trata de uma comédia estilo pastelão, da série de filmes dos *KeystoneCops*, produzida por Mack Sennett e ‘possivelmente o primeiro filme afro-americano em 1913’.

¹⁶⁹ Utilizando-se do pseudônimo *Juli Jones*.

¹⁷⁰ Nos referimos particularmente a publicação de William Foster no jornal *Indianapolis Freeman* de 20 de dezembro de 1913, mencionado por Jane Gaines a partir da publicação de Sampson em seu livro *Blacks in Black and White*, p. 174-175.

enxergar os melhores aspectos e qualidades da vida negra americana'¹⁷¹ (GAINES, 2013: 102).

Os escritos de Foster apontaram para uma nítida compreensão da necessidade da autorrepresentação por parte da comunidade negra, além de reivindicar o seu espaço na 'grande e lucrativa indústria' cinematográfica (GAINES, 2013: 102). Segundo Gaines (2013: 103), cerca de dois anos depois, *O Nascimento de uma nação* (1915) confirmou aquilo duas suposições de intelectuais negros como Foster. Em primeiro lugar, a clara visibilidade de lucro com a indústria cinematográfica e, segundo, os protestos da comunidade negra contra 'a imagem dos negros na tela dos brancos' (GAINES, 2013: 103). Dentre as inúmeras críticas da comunidade negra em relação a produção de *O Nascimento de uma nação*, podemos nomear o marcado posicionamento do intelectual W. E. B. Dubois, como editor da revista *The Crisis*, da NAACP¹⁷² (*National Association for the Advancement of Colored People*), que se utilizou dos editoriais da revista para, por um lado, elaborar os termos do protesto contra o filme e, por outro, ainda estender a sua contribuição no sentido de defender uma 'tradição de cinema negro' (GAINES, 2013: 104).

Em relação a produção cinematográfica negra, algumas empresas passaram a se beneficiar da potencialidade estética e econômica de seus artistas, como, por exemplo, a *Photoplay*, com a produção do filme *Birth of a race* (1918), que obteve baixa circulação e repercussão devido à falta de capital (GAINES, 2013: 204). Tal incompatibilidade entre Hollywood a comunidade negra nesse contexto de meados da década de 1910 pode ser percebido na produção dos *Race cinema*¹⁷³. A produtora *Lincoln Motion Picture Company*¹⁷⁴ com o exímio trabalho dos irmãos Johnson, o reconhecido ator Noble Johnson, que estrelou em inúmeros filmes entre os anos 1915 e 1918¹⁷⁵. Apesar de o grande empenho dos irmãos Johnson, os filmes da *Lincoln* que começavam a circular tiveram diversas restrições, como, por exemplo, as condições contratuais impostas por empresas como a *Universal Pictures* que a partir de 1918 passaram a restringir as imagens de Noble Johnson nas publicidades da *Lincoln* em materiais como negativos ou positivos, slides, anúncios, entre outros (GAINES, 2013: 106).

Apesar de um movimento concomitante ao crescimento dos *Race movies*, que contou

¹⁷¹ Publicado em *The Indianapolis Freeman*, em 20 de dezembro de 1913.

¹⁷² Fundada em 1909, a associação é ativa até os dias atuais.

¹⁷³ Apesar de, em muitos casos, essa produção ser nomeada *Race Films*, mantivemos a nomenclatura da autora Jan Gaines

¹⁷⁴ A produtora foi ativa entre os anos de 1916 a 1923, produzindo cerca de cinco filmes de longa-metragem.

¹⁷⁵ O ator desempenhou diversos papéis em filmes neste período, normalmente, personagens com um caráter étnico nas produções hollywoodianas. Enquanto nas produções da *Lincoln* a parceria com seu irmão, George Johnson, gerou uma vasta rede de distribuição de filmes principalmente no Nebraska (GAINES, 2013: 106).

com certo apoio financeiro de investimento com ‘bancos e hotéis de propriedade negra’ e ainda com um crescente circuito de exibição – na figura de Frederik K. Watkins e o circuito de Harlem -, essa produção se deparou com inúmeras dificuldades de estabilização, ao ponto de ser considerada pela estudiosa Jane Gaines ‘uma indústria selvagem e indomável’ (GAINES, 2013: 109).

2. 12. Os tensionamentos e ressignificações no campo da representação em *Within our gates*

Neste contexto vemos despontar uma figura emblemática para a produção cinematográfica negra. Segundo De Almeida (2013: 24), Oscar Micheaux em seu artigo intitulado *Where the negro fails*, Micheaux já havia sublinhado a importância do empreendedorismo como forma de lançar mão de iniciativas para o acúmulo de capital. Sendo assim, ainda na passagem da década de 1910, Micheaux fundou a sua própria empresa de livros, a *Oscar Micheaux Book Company* e - partir do capital gerado pela empresa publicou, de maneira independente - lançou o seu primeiro livro, *The conquest: the story of a negro pioneer* (1913) (DE ALMEIDA, 2013: 24). Um romance publicado posteriormente, *The Homesteader* (1917), foi alvo de interesse da própria *Lincoln* em tornar-se uma obra cinematográfica. Apesar de Noble Johnson considerar *The Homesteader* um romance que poderia promover ainda mais o seu prestígio como ator entre o público negro, Johnson temia a repercussão do ‘conteúdo interracial do romance’ (DE ALMEIDA, 2013: 25).

A partir dos anos 1920, Micheaux inaugura uma carreira promissora, dirigindo cerca de 40 longas-metragens entre os anos 1920 e 1940, com uma média de dois a três filmes por ano. O cineasta passou a adotar diversas estratégias para o barateamento de suas produções como a adoção do ‘único *take*, sem chance de erro’, a exploração ao máximo dos cenários, ao ponto de, em casos específicos, ‘trocar moveis e os quadros de lugar’ com o intuito de otimização de tempo e orçamento, dentre outras soluções que tornavam suas produções dinâmicas e velozes. De modo a conseguir o montante necessário para as suas produções, Micheaux recorria a ações de sua companhia ‘para investidores da comunidade negra’ ou, em outros casos, gravava parte do material e apresentava o ‘material incompleto para os donos de cinemas’ solicitando o montante faltante para a sua conclusão (DE ALMEIDA, 2013: 27).

Neste sentido, podemos ver na figura de Oscar Micheaux um produtor, roteirista, diretor, além de se aventurar com certo sucesso nas empreitadas da distribuição de seus filmes. É mister notar a maneira como Micheaux sabiamente conduzia suas escritas como

forma de persuasão para a realização de seus filmes, desde os fundos de financiamento até a sua circulação. Em seu primeiro filme *The Homesteader* (1919), Micheaux foi capaz de transmitir extrema confiança sobre sua empreitada, como nas afirmações mencionadas no folheto para arrecadar fundos, que previam ‘um padrão de lançamento nos moldes de hollywood’ para circular ‘nos maiores cinemas’ e nas maiores cidades’ (GAINES, 2013: 125). Após a estreia do filme em Chicago, Micheaux elaborou uma longa carta descrevendo a experiência do público, as filas formadas para obtenção dos ingressos e até aspectos de fruição, que ressaltaram a qualidade da obra. É notável o engajamento de Micheaux em relação aos seus filmes. No ano seguinte o cineasta dirigiu *Within our gates* (1920), obra que também passou a circular devido ao grande esforço de Micheaux que levava, em muitos casos, seus rolos de cidade em cidade e, neste sentido, muitas de suas obras passaram a obter versões diferentes por conta das próprias modificações que o realizador fazia nas próprias fitas, em suas vinhetas ou outros pedaços dos rolos, que modificaram as versões disponíveis¹⁷⁶.

Em *Within our gates* (1920)¹⁷⁷ sentimos a presença de um diretor que, ao buscar a afirmação de seu espaço na indústria cinematográfica, passou a trazer as contradições existentes neste universo de produção. Deste modo, salta aos olhos a maneira como o diretor trabalha o campo da representação em seu filme, considerando as possíveis contradições envolvidas. Em relação ao ponto de vista da imagem, estamos interessados em pensar essa equação visual que Micheaux faz em relação aos estereótipos. Micheaux lança mão de um repertório visual atrelado a herança de estereótipos, porém busca trabalhar esse campo da imagem por meio de outras chaves de sentido, gerando um ambiente extremamente rico para ser explorado. Ao tomarmos como ponto de partida esse campo do estereótipo para a análise em *Within our gates* buscaremos investigar a maneira como a narrativa e a construção do filme lidam com esses elementos, considerando aquilo que permanece, o que é ressignificado e aquilo que é tensionado pela trama de *Within our gates*.

Em relação a permanência de estereótipos, podemos observar como muitas obras no contexto de produção dos chamados *Race films* já haviam abolido a imagem caricata do

¹⁷⁶ Em particular a versão de *Within our gates* que analisamos neste estudo, em que cabe considerar os processos de refeitura durante as exhibições realizadas pelo próprio Micheaux. Sublinhamos que a versão analisada do filme é a versão elaborada a partir de uma pesquisa exaustiva do Library of Congress por meio de escritos de Micheaux e da cópia encontrada na cinemateca espanhola de Madrid, em que houve um rearranjo dos intertítulos recuperados do espanhol e traduzidos minuciosamente para o inglês.

¹⁷⁷ Segundo De Almeida (2013: 26), o nome ‘Dentro de nossas portas’ é uma referência direta as cartelas iniciais do filme *The Romance of happy valley*, de D. W. Griffith, lançado pouco tempo antes que dizia ‘*Harm not the stranger / within your gates / lest you yourself be hurt*’ (não faça mal ao estranho / dentro de suas portas / para que você mesmo não seja ferido).

blackface, normalmente interpretado por uma personagem branca maquiada de modo a enfatizar pejorativamente, exagerando traços como lábios entre outros. Apesar de parecer algo óbvio que Oscar Micheaux e outros realizadores negros passaram a eliminar tais estratégias, consideramos representativo frisar tais posturas principalmente por conta de *O Nascimento de uma nação* (1915), de apenas cinco anos antes, ter investido maciçamente na representação de figuras negras com *blackface*. Embora os filmes de Oscar Micheaux tenham um cuidado especial para tratar a imagem na negritude, alguns elementos que remetem a estereótipos permanecem.

Tomemos como ponto de partida os primos da protagonista Sylvia Landry, Alma e Larry Prichard [FIG. 71] Nos momentos iniciais do filme já podemos observar como ambos personagens são carregados de aspectos negativos. Vemos as más intenções de Alma, que arquiteta planos mirabolantes - como esconder os telegramas enviados por Conrad a Sylvia - para desfazer o noivado entre Sylvia e Conrad, sua secreta paixão. Nas cenas seguintes, vemos a polícia e um detetive atrás do paradeiro de Larry, com as suas fotografias em mãos, apresentando um possível antecedente criminal desta personagem.



FIG. 71

A seguir, vemos Larry e seus colegas em uma mesa enquanto jogam cartas e bebem. As cartelas apresentam Red, um de seus companheiros, como ‘um jogador profissional’ [FIG. 72]. A palavra em inglês *gambler* utilizada remete a uma espécie de vício na jogatina e jogos de azar. Nos planos seguintes vemos as trapaças realizadas por Red que vê as cartas por meio de um espelho escondido em um vão da mesa.



FIG. 72

Em relação a permanência de alguns estereótipos, a figura de Larry e seus comparsas ilustram a figura caricatural assumida em um contexto de migração negra do sul para o norte, em cidades como Chicago, e competição por empregos que passava a perturbar ‘o *status quo* do norte’, configurando um conjunto de hostilidades raciais em relação a figuras negras, englobando ‘novas caricaturas do *Coon* urbano, refletindo a percepção da ameaça de uma força de trabalho negra em expansão’¹⁷⁸.

Nas imagens das cenas entre Larry e seus colegas podemos identificar um conjunto de elementos que mantém os estereótipos atreladas a essa figura do novo *Coon* nas cidades nortistas, como os jogos de azar, bebida e armas de fogo. Na verdade, a imagem estereotipada desse novo *Coon* nas cidades do norte dos Estados Unidos normalmente era apresentada com outras armas menos ofensivas, especialmente por lâminas de barbear. O objeto é mencionado em canções que remetem a esse estereótipo como *Darktown is out tonight* (1898), de Will Marion Cook no verso ‘*So fetch out your blazers / Bring out your razors / Darktown is out tonight!*’¹⁷⁹. Segundo O’Malley (2004)¹⁸⁰ a canção obteve bastante repercussão em seu lançamento. Ela fazia referência frequente aos ‘*coons*’, que habitavam os espetáculos de *Minstrel Shows*, além de utilizar muitas vezes o termo ‘*Darktown*’ para descrever bairros negros em canções em tais espetáculos.

Embora *Within our gates* apresente algumas lógicas que incitam a permanência de

¹⁷⁸ As declarações presentes na narração do documentário do cineasta americano Marlon Riggs, *EthnicNotions* (1986) estão disponíveis nas transcrições no site Newsreel.

Disponível em: <<http://newsreel.org/transcripts/ethnicno.htm>>. Consultado em 12.12.2020.

¹⁷⁹ Então pegue seus blazers / Traga suas navalhas / Darktown sai esta noite!

¹⁸⁰ Disponível em: <<https://chnm.gmu.edu/exploring/20thcentury/badrap/background.php>>. Consultado em 12.12.2020.

> . Consultado em: 09.12. 2020.

alguns estereótipos, há um conjunto de estratégias pensadas pelo diretor em relação a maneira como tais estereótipos passam a ser tensionados e, eventualmente, ressignificados. Deste modo, a fim de observarmos a complexidade narrativa do filme, buscaremos analisar brevemente *Within our gates* a partir de três princípios chaves que podem ser observados em sua narrativa: o espírito de elevação, a ascensão social, o espírito coletivo de consciência racial. Observamos tais princípios como formas concretas que discutem as formas de figuração da imagem da negritude, declinando as perspectivas pejorativas que o negro havia sido representado nos anos precedentes, em filmes como *Nascimento de uma nação*.

Notamos a complexidade da obra de Micheaux ao observarmos a maneira como as representações das personagens negras se apresentam na narrativa. Micheaux rechaça a dicotomia griffitiana, que segmentou brancos/negros ou ainda bons/ruins, optando por uma miríade de variáveis que considera aspectos de uma densa malha associada, por exemplo, a origem social, geografia do país e mesmo questões atreladas a gradações de tonalidade de pele¹⁸¹, com as possíveis ambiguidades que tais leituras podem oferecer.

A fim de avançarmos nas discussões sobre as formas de figuração na imagem da negritude em *Within our gates*, de Micheaux, tomaremos como ponto de partida o princípio de espírito coletivo de consciência racial. Em primeiro lugar, podemos pensar o espírito coletivo como um gesto gerado pelo desejo, somados a determinação e a oportunidade, de figuras negras em retratar a si próprias conforme suas próprias intenções e ensejos, reivindicando seu lugar como um grupo visível. Esse gesto ofereceu ao negro americano a constituição de sua própria identidade, com seus códigos e suas próprias demandas (GAINES, 2013: 111).

O segundo aspecto, da ascensão social está, de certo modo, atrelado a ideologia de elevação da classe média, que passa a reverberar em outras classes sociais (GAINES, 2013: 112). Segundo Gaines (2013: 112) ela traz elementos contraditórios endereçada a segmentos sociais diferentes. De um lado, as aspirações de emancipação e, de outro, tais aspirações eram menos efetivas e impactantes em classes sociais mais baixas, ‘limitando o sucesso a poucos’. Em consonância com Gaines (2013: 113), passa a ser atrelado a uma noção de ‘progresso social’ negro que nutria a elite negra, articulando um sistema de classes dentro da própria

¹⁸¹ Neste sentido, podemos associar esse pensamento aos estudos sobre colorismo. Segundo a pesquisadora Margaret Hunter (2013: 247) em seu artigo intitulado *The consequences of colorism*. elucida a noção de ‘colorismo como forma de discriminação baseada no tom da pele que rotineiramente privilegia pessoas de cor de pele clara e penaliza pessoas de cor de pele mais escura’. In: Hall, Ronald. *The melanin millennium. Skin discourse as 21st Century International Discourse*. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-94-007-4608-4_16>. Consultado em: 15.12.2020.

comunidade, mas passava a limitar a um grupo limitado de pessoas, não representando um avanço a todos (GAINES, 2013: 113).

Neste sentido, vemos de um lado a insistência na estereotipagem e de outro a noção de ‘melhoramento (*betterness*) [...] uma das versões mais sedutoras da elevação’ que se traduzia em uma espécie de distanciamento das classes mais baixas, as quais diante da perspectiva branca, a elite negra era então comparada’. A visão de estereotipagem e melhoramento são trabalhadas no filme de maneira densa, investindo em personagens que problematizam sua condição (como o pastor Uncle Ned), passando por personagens que insistem em suas ações negativas (como Larry Prichard ou o servente Effrem), figuras que sustentam a representação de uma burguesia intelectual negra (como Dr. Vivian ou mesmo Conrad), até personagens que nutrem um natural desejo coadunado a aspirações mais profundas, como empatia e compaixão (na protagonista Sylvia Landry). Deste modo, a modulação possível entre personagens com estereótipos mantidos até as nuances de personagens que buscam uma superação ao longo da trama, evidenciam a complexidade de *Within our gates*. Acreditamos que o cineasta Oscar Micheaux buscou descortinar uma demonstração clara da contradição, como a sua real presença na natureza do próprio ser humano.

Sendo assim, avançamos para o terceiro ponto. Encontramos o espírito de elevação bastante presente na personalidade da protagonista Sylvia Landry [FIG. 73], ao considerarmos esse aspecto do espírito de elevação ligado a ‘confluência de engrandecimento social e moral’, trabalhados um em decorrência do outro (GAINES, 2013: 112). Os estudos de Gaines (2013: 112) em relação aos *Race Movies* da década de 1910 apontaram para narrativas que evidenciam a ‘autoconfiança, engenhosidade e excepcionalidade’, as vezes articulados em um sentido de como as personagens negras buscam se inserir na elite negra, trazendo um conjunto de preocupações naturais de uma classe média emergente (GAINES, 2013: 112).



FIG. 73

Notamos um conjunto de valores morais associados a personagem de Sylvia Landry e seus constantes gestos individuais como força motriz para superação de seus desafios [FIG. 74]. A maneira como Sylvia é atravessada pela geografia norte-americana, em seus deslocamentos constantes entre o norte e o sul, e seu compromisso de ‘destruir a ignorância’ que assolava a região da escola sulista com as portas prestes a fechar por causa da falta de condição financeira.



FIG. 74

A ausência de recursos mobilizou Sylvia a migrar novamente para o norte com o intuito de conseguir o capital suficiente para manter a escola em funcionamento. Duas personagens acompanharam esse movimento da protagonista. Em primeiro lugar, Dr Vivian, médico que representa a burguesia negra em cidades do norte do país, e a filantropista Warwick, que conhece a jovem Sylvia de maneira muito abrupta em um acidente de carro. Ao ver uma criança branca com uma flor na mão no meio da rua, Sylvia se atira na frente para salvá-la, empurrando-a em direção a calçada no momento que é fortemente investida pelo carro da nortista.

Ao fazer a visita a Sylvia no hospital, filantropista se identifica com os princípios e o caráter de Sylvia ao ponto de decidir apoiá-la em suas ações benevolentes. As ações morais elevadas de Sylvia a colocam em um outro patamar em relação a grande parte das personagens da trama¹⁸², trazendo, de certo modo, a questão da miscigenação racial por meio de diferentes tons de pele aos quais Micheaux oferece diversos tratamentos narrativos. Trata-

¹⁸² Não se limitando as personagens negras. Basta pensarmos nas ações da sulista branca Geraldine Stratton, que se posiciona nitidamente contra a igualdade de votos e vislumbra a educação voltada para a população negra como um ‘erro’, considerando que ‘eles não querem educação’.

se de uma visão complexa, que, de um lado aciona elementos atrelados aos princípios da branquitude, e por outro, busca estabelecer uma ruptura com uma narrativa polarizada entre vitimados e culpabilizados. Essa dinâmica oferece uma percepção da obra de Micheaux dentro da lógica da contradição, que pode ser interpretada como uma forte contribuição de sua obra.

Em seu estudo sobre seus os filmes, Ronald Green (2013: 137-138) investigou os campos de força atuantes que Micheaux se deparou em relação ao status da classe média marcada por ‘extremos polarizados do africanismo e do americanismo’, muito bem descritos por W. E. B. Dubois em seu livro *The Souls of Black Folks*¹⁸³ o termo chamado de ‘dupla consciência’. Dubois evidenciou o dilema que os negros americanos enfrentaram diante da possibilidade de assumir simultaneamente duas identidades tensas¹⁸⁴ como duas facetas que fundamentam essa dubiedade. As facetas desse dilema residem, de um lado ‘na cultura branca dominante’, em um jogo de assimilação e rejeição da negritude e, de outro, própria ‘cultura étnico-racial da comunidade afro-americana’ (GREEN, 2013: 138).

Cabe observarmos as contradições inerentes a essa dubiedade a fim de evitarmos uma visão que possa tender a redução do trabalho de Micheaux a uma reprodução, com recursos reduzidos, de lógicas de uma cinematografia branca. Ao contrário, sentimos a necessidade de sublinhar esse dilema trazido pela obra de Micheaux, considerando a sua maleabilidade de produção - desde a maneira como lidava com a circulação de seus filmes, seus meios de produção ou ainda soluções no *set* de filmagem, como o emprego de tomadas únicas - como uma alternativa ao engessamento gradual de uma indústria cinematográfica hollywoodiana, com suas normas e padronizações, que passava a se afirmar neste período da década de 1920.

Em concordância com os estudos desenvolvidos por Ronald Green (2013: 146), acreditamos que o estilo dos filmes de baixo-orçamento produzidos e dirigidos por Micheaux eram adequados às circunstâncias de sua realização. Deste modo, seria incoerente comparar suas produções – determinadas com um conjunto de elementos como temáticas próprias da negritude, uma organização ímpar como modelo de produção e realização – com produções hollywoodianas de alto custo endereçadas a outros interesses, como uma espécie de ‘ilusionismo brilhante’, nas palavras de Green (2013: 147), para além do público e da

¹⁸³ W. E. B. Dubois. *The Souls of Black Folks* In: Three Negro Classics. Nova York: Avon, 1965. P. 214-215.

¹⁸⁴ ‘Uma pessoa sempre sente a sua dualidade: um norte-americano, um negro [...] dois ideais que batalham entre si num corpo escuro, cuja força insistente basta para impedir que ele se rompa’ (DUBOIS, 1965: 214-215). Mencionada por Ronald Green, em seu artigo *A Dualidade e o estilo de Oscar Micheaux*. In: Oscar Michaeaux. O cinema negro e a segregação racial. ALMEIDA, Paulo (Org.). Ed. 1. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013. p.137.

comunidade negra. Por outro lado, ao voltarmos nosso enfoque as suas produções podemos notar as habilidades artísticas de Micheaux somadas a essa sua dualidade desenvolvida juntamente ao processo de criação. Esse processo de esmerar o estilo de Micheaux por meio da chave da dubiedade nos permite observar as contribuições de sua obra *Within our gates* e a maneira como o cineasta questiona assuntos atrelados a negritude, trazendo os questionamentos e a valorização da vida negra norte-americana (GREEN, 2013: 147).

Dentre os diversos assuntos de interesses para a comunidade negra a serem tratados no cinema neste período entre a passagem das duas primeiras décadas de século XX, destacamos principalmente o desejo do negro em reconstruir a sua imagem, infringida pela enxurrada de imagens caricaturais das décadas precedentes e sua reverberação nas telas de cinema. Essa rejeição da versão branca sobre a imagem do negro construída a partir da década de 1910 durante os passos graduais de industrialização do cinema ressoou em diversas formas de manifestações da comunidade negra¹⁸⁵.

Nesta direção, podemos aprofundar nas cenas finais de *Within our gates* (1920), de Oscar Micheaux. Sentimos que a figura de Sylvia carrega uma espécie de mistério sobre o seu passado. Podemos notar isso em pequenos detalhes como a diferença do sobrenome em relação aos primos ou mesmo situações que são deixadas em suspensão pela narrativa, como o momento em que Sylvia conversa com um homem branco em seu quarto no momento da visita de Conrad, que se enfurece com a situação de flagrar o encontro de Sylvia com um possível amante. Conforme sublinhou Steward (2013: 184), notaremos somente no final do filme que essa figura inusitada que tem uma espécie de reunião sentimental com Sylvia na verdade era o seu pai, Armand Gridlestone (STEWART, 2013: 184).

Passamos a colher gradualmente as evidências sobre o passado de Sylvia a partir do momento em que vemos Alma encontrar o médico Dr. Vivian que ocorreu seu irmão após o incidente em um roubo em uma casa. Temos o *flashback* descortina todos os infortúnios que Sylvia passou ao longo de sua vida, como a perseguição de sua família, seguido do linchamento e enforcamento dos pais adotivos, além dos abusos sexuais de seu pai biológico, Armand Gridlestone. Steward (2013: 184) mencionou como esse *flashback* sobre o passado de Sylvia a revela nos momentos finais do filme como ‘um produto e vítima de relações interraciais ilícitas, um legado sulista do que nunca poderá fugir’. Neste sentido, sentimos a potência da construção dessa cena específica como uma forma de representação a respeito da

¹⁸⁵ Mencionamos anteriormente o posicionamento de intelectuais como W. E. B. Dubois que publicou sua insatisfação na revista *The Crisis*, da NAACP, ou ainda diversos protestos da comunidade negra contra a sua imagem na tela de filmes como o *Nascimento de uma nação* (1915).

vida do sul norte-americano, que sublinha as tentativas de ‘preservar as hierarquias sociais e econômicas da escravatura’ (STEWART, 2013: 184).

Ao voltarmos nosso olhar para o sentido narrativo, observamos o uso da montagem paralela, semelhante a sequência em *O Nascimento de uma nação*, quando vemos Silas Lynch embriagado, assediando sexualmente a Elsie Stoneman, enquanto o grupo dos Klans, liderado por Ben Cameron avança para a pequena cidade de Piedmont.

Em *Within our gates*, Micheaux estabeleceu uma sequência que interpõe os momentos do estupro de Sylvia pelo branco Armand Gridlestone com as cenas de linchamento, enforcamento e posterior queima de seus pais adotivos, os Laundry. Essa complexidade a propósito da origem de Sylvia é finalmente explicada em uma das cartelas finais da obra. Deste modo, Alma Prichard diz a Dr. Vivian que a cicatriz em seu peito fez com que o Gridlestone percebesse que ‘Sylvia era a sua filha legítima de um casamento com uma mulher de sua raça’, deixando a humilde família Laundry¹⁸⁶ a grande responsabilidade da adoção e criação de Sylvia.

Acreditamos que há outros pontos de encontros entre as duas obras, *O nascimento de uma nação* e *Within our gates*. Segundo Stewart (2013: 184) a cena do *flashback* ‘contém uma das críticas mais penetrantes de Micheaux ao racismo norte-americano’. A autora sublinhou como diversos estudos apontaram para a cena de estupro envolvendo Sylvia e Armand como uma ‘resposta direta à cena de “estupro” entre Gus e Little Sister em *Nascimento*’ (STEWART, 2013: 184). Neste sentido, tomar como ponto de partida a herança de imagens que se fixaram no imaginário, como o estereótipo terrível do negro brutal e hiper sexualidade, encarnado pela figura de Gus, vemos a postura de Oscar Micheaux que decidiu fazer as contas com a história norte-americana e a cinematográfica ao encarar cenas complexas de estupro e linchamento.

De acordo com Toni Cada Bambara (*apud* STEWART, 2013: 184) Micheaux buscou ‘deixar bem claro quem estupra quem’, considerando as acusações da violência de negros em relação a mulheres brancas como forma de justificar linchamentos públicos. Conforme notou Cedric Johnson (2013: 44), o mito do homem negro como estuprador de mulheres brancas foi empregado a fim ‘patrulhar negros por gerações e, ainda mais importante, para mascarar a realidade de estupradores brancos’. Johnson explicitou que negros suspeitos ou acusados de violentar mulheres brancas ‘eram linchados ou agredidos até a morte’ e o emprego de tais

¹⁸⁶ A família Laundry trabalhava nas terras do irmão de Armand Gridlestone, Philip Gridlestone, que foi assassinado por um homem branco enquanto JasperLaundy, pai adotivo de Sylvia, estava acertando os pagamentos suas antigas dívidas. JasperLaundy foi incriminado após Effrem, o servente negro de Philip Gridlestone, interpretar erroneamente os fatos, ocasionando na perseguição e no assassinato da família Laundry.

atitudes contavam ainda com ‘a aprovação moral e social’ (JOHNSON, 2013: 44).

Ao trazer nos momentos finais de *Within our gates* a história da protagonista Sylvia Laundry, Oscar Micheaux tensionou de maneira profunda a fixação de estereótipos, como o do estuprador negro de sexualidade incontrolável, trabalhando a sua ressignificação ao revisitar a história de uma cinematografia de filmes românticos da década de 1910 (em especial *O nascimento de uma nação*), dotadas de um racismo visceral que, de maneira consciente ou não, racializaram a imagem do negro. O olhar atento de Micheaux sugeriu a reversão das acusações feitas a imagem do negro, como a cena de Gus e Flora Cameron em *O Nascimento de uma nação*, fustigando a perspectiva branca da história colonial e trazendo ainda o devido respeito as muitas mulheres negras e indígenas que, em geografias colonizadas, encontraram a violência do colonizador.

2. 13. O cinema negro dos dois lados do Atlântico: movimentos, representação e diáspora

Para além de o impacto das produções de cineastas negros como os irmãos Noble e George Johnson e, particularmente, o grande empenho de Oscar Micheaux, em suas inúmeras produções¹⁸⁷ a partir de *Within our gates* (1920), vemos o início da década de 1920 como um momento de grande efervescência cultural, além de sua repercussão nas esferas social e política nas formas de representação negra. A passagem dos anos 1920 foi um marco para a valorização da reflexão sobre o negro e sua imagem, em particular, na cidade de Nova Iorque, com o prestigioso movimento da *Harlem Renaissance*.

A curadora e crítica de arte franco-senegalesa Lydie Diakhaté (2011: 87) apontou para a força de movimentos como a *Harlem Renaissance* e sua grande reverberação na ‘evolução da linguagem e do conteúdo fílmico’ (DIAKHATÉ, 2011: 87). Segundo a autora houve um conjunto de movimentos descortinados no início do século XX, que potencializaram mudanças ‘na representação e na definição de identidade negra nos Estados Unidos, na Europa e África’ (DIAKHATÉ, 2011: 104). Nos Estados Unidos, a partir desta década, vemos o bairro de *Harlem* em Nova York como um expoente para diversas formas de expressão artística. O circuito da chamada *Harlem Renaissance*, descortinado em 1918, passou rapidamente a defender os direitos cívicos e igualdade da população negra, enquanto

¹⁸⁷ Micheaux iniciou seus filmes na passagem para a década de 1920, encabeçando a direção e produção de uma vastíssima filmografia, que se estendeu pelas próximas duas décadas, representando um protagonismo para o cinema negro norte-americano na primeira metade do século XX.

celebrava a imagem do *New negro*, como um percurso de ‘inspiração no patrimônio africano para definir uma identidade negra e afirmar sua herança cultural’ (DIAKHATÉ, 2011: 105).

Em consonância com as reflexões de Diakhaté (2011: 105), já na década seguinte, podemos observar o desdobramento e profundas reflexões sobre a identidade negra, traduzida em emblemáticos encontros entre expoentes, dos mais diferentes campos artísticos e intelectuais negros, desde escritores como Langston Hughes e músicos como Sidney Bechet junto a intelectuais do Caribe e da África francófona. A capital francesa dos anos 1930 é marcada pela notável presença de figuras como Léon-Gontran Damas, Aimé Césaire, Léopold Sédar, além de inúmeros expoentes artísticos e literários da *Harlem Renaissance* americana. Estas figuras emblemáticas encontraram na cidade de Paris um lugar para a discussão e valorização da imagem do negro, distante da segregação e do racismo, ainda marcadamente presente em países como os Estados Unidos desse período.

A partir de uma abordagem mais ampla, vemos o despontar dos princípios fundantes da negritude nos pensamentos de intelectuais como Damas, Césaire e Senghor neste período dos anos 1930. O investimento na valorização das culturas e civilizações negras desenvolvidas por estes autores atuam como uma resposta ao colonialismo e à perspectiva ocidental. Escritores como Senghor buscaram arquitetar um vocabulário visual atrelado à essa nova consciência a respeito da negritude, utilizando-se de conceitos como *âme nègre* (alma negra), que apontou para tentativas na definição de ‘um lugar no mundo para o homem negro’ e, simultaneamente, celebrar suas heranças culturais e consciências (DIAKHATÉ, 2011: 105).

De imediato, podemos notar a grande pulsão intelectual e cultural protagonizada por diversas figuras emblemáticas negras em diferentes geografias que atravessaram o Atlântico. Notamos ainda outro movimento que marcou essa revolução intelectual e cultural engendrada a partir das primeiras décadas do século XX chamada de pan-africanismo. Segundo Diakhaté, (2011: 105), tal movimento ‘defende a expressão e uma cultura e de uma civilização africanas autênticas partilhadas pelos africanos e seus descendentes em todo o mundo’. Esse pensamento se desenvolveu de maneira fértil no final da década de 1940, percorrendo desde o marco das ações da *Rassemblement Démocratique* (RDA), em 1946, seguidos por diferentes investimentos em projetos culturais, como os desenvolvidos pelo poeta e, então, presidente senegalês, Léopold Sédar Senghor, além de outros estímulos culturais e políticos no continente africano, que tiveram impacto até meados dos anos 1980 (DIAKHATÉ, 2011: 105).

Dentre os inúmeros incentivos desenvolvidos por Senghor, podemos destacar a criação do *Festival Mondial des Arts Nègres* (FESMAN), organizado pelo poeta e presente senegalês

em 1966, em Dakar, que contou com a presença maciça de figuras ilustres negras de diversos lugares do globo, como Duke Ellington, Josephine Baker, Alvin Ailey, Aimé Césaire, André Malreaux, Langston Hughes, além de diversos expoentes da discussão sobre a negritude ao redor de todo o continente africano. De acordo com Diakhaté (2011: 106), tais impulsos sintetizaram um terreno fértil para novas formas de expressão que passam a tomar forma nos dois lados do Atlântico na segunda metade do século XX. Tais ‘sinergias transatlânticas e transnacionais’ passaram a ser observadas como espaços de trocas, descortinando conceitos sobre a modernidade africana inscrita nos mais diferentes territórios (DIAKHATÉ, 2011: 106).

É possível notar a importância e repercussão destes diálogos transatlânticos em produções cinematográficas, como o documentário *The First World Festival of Negro Arts* (1996), do cineasta William Greeves. O cineasta natural de Harlem, em Nova York, assinalou a suma importância do evento internacional de Dakar para a comunidade negra ao redor do mundo. O documentarista norte-americano promoveu um constante engajamento na destituição de estereótipos negativos em relação a imagem do negro nos Estados Unidos, em um contexto histórico e político marcado pela presença do racismo¹⁸⁸. A sua vasta produção de documentários¹⁸⁹ caminhou *a pari passu* com uma miríade de projetos extremamente significativos para a comunidade negra nos Estados Unidos, como a administração do departamento audiovisual da *United States Information Agency* (USIA) e a fundação¹⁹⁰ do *Black Journal* em 1968, série de notícias sobre o universo negro que passou a ser difundida pela emissora pública de televisão *Public Broadcasting Service* (PBS), com o intuito de promover ‘uma imagem positiva do negro’, em um momento de notada ausência da imagem negra na televisão norte-americana (DIAKHATÉ, 2011: 107).

Podemos compreender o período de meados do século XX como um momento de intensificação das lutas pelos direitos cívicos, em que vemos figuras emblemáticas, como Martin Luther King e Malcolm X, mobilizando o pensamento e reflexão sobre a importância da comunidade negra nos Estados Unidos. De certo modo, o desejo por reconhecimento, a

¹⁸⁸ A segregação racial como forma de controle social, implementada pelas chamadas leis Jim Crow. O nome remete à interpretação de uma dança do período do *plantation*, performada em *Minstrel Shows*, como as encenações de T. D. Rice, em *Black face*. Disponível em: <http://newsreel.org/transcripts/ethnicno.htm> .

Tais leis privavam inúmeros direitos da comunidade negra americana e foram mantidas até meados do século XX.

¹⁸⁹ Disponível em: <http://www.williamgreaves.com/william-greaves-biography-filmography/>. Consultado em: 01.04.2021.

¹⁹⁰ Os dois pilares dessa iniciativa foram Greeves e Sr. Clair Bourne, que trabalharam conjuntamente para ampliação e discussão sobre o cenário audiovisual norte-americano do período da década de 1960 e 1970.

valorização dos direitos do negro e sua herança lançaram uma espécie de ‘sinergia transatlântica’, nas palavras de Lydie Diakhaté (2011: 106), capaz de travar lutas em ambos os lados do Atlântico, como a vitalidade dos movimentos independentistas ao redor de grande parte do continente africano.

Em seu artigo intitulado *O documentário em África e a sua diáspora*, Diakhaté (2011: 85) selecionou três campos visuais como forma de abordagem e estudo a partir da seleção de um conjunto de filmes, que sublinharam as mudanças no campo documental na África e na sua diáspora. De acordo com os apontamentos da autora, temos na base do documentário o chamado ‘olhar etnográfico’, desenvolvido por realizadores ocidentais e que lançaram um ‘primeiro olhar sobre África’ (2011: 86). A seguir, o ‘olhar intimista’, em que vemos a narrativa por meio da ótica da história pessoal ou de uma comunidade, oferecendo um fluxo de imagens sobre a África ‘contada a partir de seu interior’. Há ainda uma terceira percepção, mais recente, que lançou sua ótica por meio de realizadores da diáspora ou africanos que vivem fora do seu local de origem, oferecendo um ‘olhar exteriorizante ou globalizante’, que ofertou narrativas realizadas a partir da história composta na interação e confronto entre diferentes contextos e continentes e seus diversos elementos estilísticos, culturais e linguísticos (DIAKHATÉ, 2011: 86).

A respeito da primeira visão, o ‘olhar etnográfico’, Diakhaté (2011: 87) mencionou desde as produções e distribuições de filmes franceses, em Dacar, no início do século XX, passando pela criação da *Colonial Film Unit*, em 1934, pelos ingleses, e a *Comission Du Cinéma d’Outre-Mer*, em 1949, pelos franceses, além de mencionar As formas de censura na exibição de filmes em meados do século XX. Neste período vemos ainda o desejo do cinema como fins educativos e de ensino, além de uma corrente contra-fluxo com as transgressões da *mise en scène* trazidas pelas experiências do cineasta francês Jean Rouch, discutindo o estilo e narrativa do cinema-verdade (DIAKHATE, 2011: 87).

As produções precedentes, excetuando as práticas de Rouch, destoavam das intenções dos realizadores africanos que, a partir de meados do século XX, passaram a apropriar-se de ‘ferramentas cinematográficas para se tornarem autores e sujeitos’. Nas palavras do poeta Aimé Césaire, ‘era muito importante [...] conhecermo-nos a nós próprios. Dominarmos a nossa história. Colocarmo-nos em cena para nos apropriar-nos de nós mesmos’ (DIAKHATE, 2011: 89). Neste sentido, o período de independência das nações africanas marcou a ‘liberdade do olhar’, questionando os valores do colonialismo. Este impulso visou abandonar a ‘visão do antropólogo e reencontrar a identidade’ (DIAKHATE, 2011: 91). Vemos, no descortinar das práticas do cinema direto e nos desdobramentos da produção de Jean Rouch, a

vitalidade de cineastas africanos na busca por ‘uma identidade africana’¹⁹¹ e, simultaneamente, se libertar de códigos e da linguagem, anteriormente criados pelos filmes de atualidades e de reportagens (DIAKHATE, 2011: 91).

Diakhaté apontou para o ‘olhar intimista’ como aquele responsável por uma relação diversa com o mundo, antes limitada a uma linguagem que veiculava estereótipos. Dentre um conjunto de produções, podemos ressaltar a ‘dinâmica e a qualidade fílmica’ do cinema senegalês, apontada pelo cineasta e historiador senegalês Paulin Soumanou Vieyra (1983)¹⁹², em particular os filmes de Ousmane Sembène inaugurados a partir da década de 1960, desde filmes como *Borom Sarret* (1963) até *La noire de* (1966). Outras produções com significativo impacto para a ótica do ‘olhar intimista’ são os filmes realizados pelos diretores e diretoras como Mahama Johnson Traoré com *Diamkha bi* (1969), *Diegue bi* (1970), Ababacar Samb Makharam, com *Kodou* (1971), Djibril Diop-Mambeti com *Constras City* (1969) e *Touki Bouki* (1973), além de *Lettre Paysanne* (1975), da cineasta Safi Faye. Segundo Diakhaté (2011: 93), filmes como *Lettre paysanne* (1975), de Safi Faye, marcam esse momento de passagem para um olhar intimista e suas demandas em relação às transformações sociais e da identidade negra.

No início dos anos 1970 no Senegal, temos a criação da *Société Nationale de Cinéma* (SNC) através do Ministério da Cultura com o intuito de ‘encorajar a produção senegalesa’. Diakhaté (2011: 94) mencionou o protagonismo de Faye em seu longa-metragem *Kaddu Beykat (Lettre Paysanne)* (1975), que recebeu diversos prêmios¹⁹³ e discutia a temática do êxodo rural e as mudanças em sua aldeia de origem (DIAKHATE, 2011: 94). Apesar de o início dos anos 1970 em Senegal ser marcado por um momento de grande investimento em produções cinematográficas, vemos a ruptura do financiamento nos anos seguintes, mobilizando os cineastas senegaleses a procurar outras formas de financiamento, como as colaborações com o Ministério da Cooperação Francesa (DIAKHATE, 2011: 94).

Os anos 1970 simbolizaram a chegada de outro movimento do outro lado do Atlântico, que lança seu olhar fortemente sobre as discussões políticas e na repercussão da luta por direitos sociais que impactam a produção cinematográfica negra, assinalando a disputa por espaço no terreno norte-americano. Antes de prosseguirmos com o impacto das produções

¹⁹¹ Diakhate (2011: 91) notou esse gesto ainda no trabalho de fotógrafos africanos, que incorporaram as técnicas fotográficas como forma de expressão em suas imagens sobre a identidade africana em transformação. Nesta direção foram os trabalhos de James K Bruce Van Der Puje, em Gana, Mama Castet, no Senegal, ou ainda Seydou Keita, no Mali, que discutiram, de formas distintas, identidades e contemporaneidade africana.

¹⁹² Paulin Soumanou Vieyra, *Le cinéma au Sénégal*. Paris: Éditions OCIC/L’Harmattan, 1983.

¹⁹³ O filme recebeu, em 1975, o Prêmio *Georges Sadoul* e o prêmio de crítica da *Federation of Film Critics* (FIPRESCI), do *Office Catholique International du Cinéma* (OCIC).

norte-americanas nos anos 1970, cabe dedicarmos algumas linhas ao terceiro olhar mencionado por Diakhate (2011: 121), chamado de ‘olhar exteriorizante ou globalizante’. Essa perspectiva, também chamada de olhar ‘pan-africano’, mencionada pela autora, toma força a partir de um momento em que as discussões sobre a diáspora passam a ser mais identificáveis nas narrativas dos filmes. Vemos cineastas africanos e da diáspora que investigarem diversas heranças de suas origens em diálogo com outros territórios, transformando ‘códigos visuais’ desta soma de contextos culturais, sociais e lingüísticos distintos (DIAKHATE, 2011: 121).

Esse pensamento a respeito de uma ‘identidade híbrida’ está associado ao movimento de transcender o pensamento de ‘estado-nação e os constrangimentos da etnicidade’ (DIAKHATE, 2011:122). Encontramos esse impulso nas narrativas dos anos 1980, em que as discussões sobre a individualidade negra e seus corpos passam a ganhar mais fôlego. Por outro lado, notamos um vasto número de produções norte-americanas dos anos 1970 voltarem sua atenção para o coletivo, se debruçando em discussões sobre territórios, conflitos, nações e seus processos emancipatórios, que compõem o contexto histórico específico presente nos anos 1970.

Tal conjuntura histórica foi acompanhada pela grande experimentação de diversos cineastas afro-americanos e africanos, recém ingressos na Universidade da Califórnia, na passagem dos anos 1960 para os anos 1970. Os Estados Unidos deste período foi marcado por um conjunto de tensões a partir do assassinato de Malcolm X, seguido pelo assassinato de Martin Luther King e os conflitos norte-americanos no Vietnã. Esse momento particular, segundo o estudioso sul-africano Ntongela Masilela (1993: 107), foi o contexto de formação do movimento independente de cinema negro da chamada *L. A. Rebellion*. A presença de cineastas como o etíope Haile Gerime e Charles Burnett, que chegam a UCLA entre os anos 1967 e 1968, em conjunto com mobilizações culturais e intelectuais, coordenadas pelos alunos e alunas da universidade californiana, caminhou *a pari passu* aos compromissos e lutas por direitos civis, marcando a presença deste movimento cinematográfico como diretamente atrelado às ‘lutas e convulsões políticas e sociais dos anos 1960’ (MASILELA, 1993: 107).

A conjuntura arquitetada entre as atividades da primeira onda¹⁹⁴ do movimento da *L.A. Rebellion*¹⁹⁵ de Los Angeles em conjunto às mobilizações de engajamento no movimento anti-

¹⁹⁴ Segundo Ntongela Masilela (1993: 108), o movimento possuiu duas ondas distintas. A primeira - com realizadores como Haile Gerima, Charles Burnett, Larry Clark, John Reir, Ben Caldwell, Pamela Jones, Abdosh Abdulhafiz e Jama Fanaka -, enquanto a segunda onda contou com a presença de diretores e diretoras como Julie Dash, Bill Woodberry, Alile Sharon Larkin e Bernard Nichols (MASILELA, 1993: 108).

guerra, as lutas por libertação nacional na África, Ásia e American Latina¹⁹⁶, simbolizaram a formação de uma consciência política dos membros do grupo de cineastas (MASILELA, 1993: 108). Em consonância com os estudos de Masilela (1993: 109) não havia uma ideologia única no movimento, apresentando duas tensões principais. A primeira, entre o nacionalismo cultural do *Black Arts Movement* e o nacionalismo revolucionário do partido do *Black Panther*, e, a segunda, mais presente entre os membros africanos, em relação às disparidades de posicionamento entre as reflexões de Franz Fanon e de Amílcar Cabral (MASILELA, 1993: 109).

Em relação ao conjunto de filmes, podemos sublinhar a importância de cineastas como Charles Burnett, com *Killer of Sheep* (1977) e do etíope Haile Gerima, com seu filme *Bush Mama* (1979), que inauguram a potência do movimento da L. A. Rebellion e sua repercussão para o circuito independente do cinema negro. O início da década de 1970 marcou ainda outro momento representativo para as produções no cinema negro. Há um conjunto de filmes que apontaram para uma direção oposta aos esforços que gravitaram em torno do engajamento político, mencionados nos parágrafos anteriores. Os filmes da chamada *Black Exploitation*, que despontaram no início da década - como *Sweet Sweetback's baadasssss Song* (1971), de Melvin Van Peebles¹⁹⁷, *Shaft* (1971), de Gordon Parks e *Ganja & Hess* (1973), de Bill Gunn -, traduziram um percurso que passou, de certo modo, a flertar com a indústria hollywoodiana norte-americana.

De acordo com Manthia Diawara (1993: 09), nos filmes da *Black Exploitation*, os trabalhos de diretores como Van Peebles e Bill Gunn, buscaram apresentar um posicionamento diverso para os espectadores, considerando 'diferentes imaginários derivados da experiência negra na América' (DIAWARA, 1993: 09). Em relação à narrativa dos filmes do início da *Black Exploitation*, é possível notar que as tramas apresentavam 'personagens estáticas', sem um percurso evolutivo ao longo do desdobramento das histórias (DIAWARA, 1993: 24-25).

Tal estagnação pode ser percebidas nas críticas a respeito da recepção de *Sweet Sweetback's baadasssss Song* (1971). A propósito da repercussão do filme de Van Peebles, Toni Cade Bambara (1993: 118) apontou para o impacto do filme e as opiniões díspares a

¹⁹⁵ Ntongela Masilela (1993: 111) a descreve também como *School of Black Filmmakers em seu artigo Los Angeles School of Black Filmmakers*.

¹⁹⁶ Podemos notar, no contexto latino-americano, o Che Guevarismo, na África, os desdobramentos da revolução argelina, as reflexões de Franz Fanon, além de outras ideologias revolucionárias.

¹⁹⁷ Van Peebles iniciou seu percurso ainda no final da década de 1960, com as obras *The story of a three-day pass* (1968), passando por *Watermelon man* (1970), até o seu impactante filme *Sweet Sweetback's baadasssss Song* (1971).

respeito dele. De um lado, a obra foi altamente criticada - por conta de sua ‘cruza sexual’, a criação da figura do ‘herói machista’ e a maneira parcial que apresentou as comunidades - por outro, recebida com bons olhos por Hollywood que notou rapidamente os faturamentos de *Sweetback* de Van Peebles e *Shaft* de Gordon Parks (BAMBARA, 1993: 118)

De acordo com o cineasta e teórico Manthia Diawara (1993: 23), é possível notar um percurso particular na evolução das personagens nos filmes de ficção da *Black Exploitation* dos anos 1970 para os filmes do chamado ‘realismo negro’ que surgem no início dos anos 1990, como os filmes *Straight out of Brooklyn* (1991) de Matty Rich e *Boyz n the hood* (1991), John Singleton. Segundo Diawara a estagnação das personagens presente em filmes como *Sweetback* (1971), de Van Peebles, e *Shaft* (1971), de Gordon Parks, são posteriormente substituídos, no ‘realismo negro’, por personagens destinados a vivenciar ‘ritos de passagem’, construídos por meio da superação dos obstáculos que se deparam, amadurecendo como pessoas, além de temáticas caras à uma ‘política de cuidar da comunidade’ (DIAWARA, 1993: 24-25).

Os temas da vida urbana das grandes cidades também são pano de fundo de algumas obras da produção emblemática do diretor Spike Lee, que inicia a sua carreira com um curta-metragem no início da década de 1980¹⁹⁸, seguido do filme *Joe's bed-stuy barbershop: we cut heads* (1983). Ao estabelecer um percurso do cinema negro, Manthia Diawara (1993: 04) refletiu sobre o diálogo entre o cinema convencional e o cinema independente, considerando que o primeiro ‘se apropria de seus temas e formas narrativas’ do cinema independente (DIAWARA, 1993: 04). Neste sentido, Diawara (1993: 06) avançou sua discussão sobre investimentos estilísticos, mais marcadamente presentes no cinema independente nos Estados Unidos, em diálogo com as expressões de movimentos anteriores europeus, como a *nouvelle vague* francesa (DIAWARA, 1993: 06).

Notamos os esforços de cineastas como Spike Lee em experimentar maneiras distintas de contar suas histórias. Em seu filme *Do the right thing* (1988), Spike Lee se utilizou do efeito de *jump cut* para enfatizar a característica repetitiva dos estereótipos e sua a retórica redundante, por meio do emprego de imagens em primeiro plano de atores negros, italianos, judeus e coreanos reproduzindo inúmeros estereótipos raciais (DIAWARA, 1993: 06). Em seu aclamado *She's gotta have it* (1985), vemos um efeito semelhante no uso do olhar direto para

¹⁹⁸ Egresso da *New York University*, Lee lançou seu primeiro curta-metragem intitulado *The Answer* (1980) como uma resposta ao renomado filme *O Nascimento de uma nação* (1915), de D.W. Griffith. Conforme mencionou Dennis Abrams, o curta-metragem obteve uma recepção bastante controversa no ambiente acadêmico de sua universidade, recebendo críticas sobre a falta de domínio da ‘gramática cinematográfica’ ou ainda sobre a própria qualidade do resultado final da obra (ABRAMS, 2018: 25).

a câmera na cena de Nola Darling, que se levanta da cama, com um olhar direto para a câmera. As declarações de Nola evocam o consentimento do filme com o intuito de ‘se livrar da acusação de “aberação”’, mencionada na fala da personagem (DIAWARA, 1993: 06).

A retórica de Nola Darling remete as frases declaradas por Janie Crawford, emblemática personagem em *Their eyes were watching God* (1973), de Zora Neale Hurston. O romance de Hurston, escrito no período da *Harlem Renaissance*, trouxe elementos de uma ‘autobiografia ficcional de uma mulher negra’, elaborando seu relato pessoal através de uma autobiografia seletiva de uma vida poética. Segundo Houston Baker (1993: 1620), através da influência e pressão das normas de gênero, implícitas nos relacionamentos vivenciados pela personagem de Janie Crawford, vemos emergir processos ‘inconscientes do desejo da mulher negra’ (BAKER, 1993: 162).

As discussões de gênero são alvos das reflexões da pesquisadora e cineasta Jacquie Jones (1993: 247-248), que apontou para as reflexões sobre a identidade negra no cinema negro independente norte-americano dos anos 1980 como fruto do processo de reconstrução da ‘sexualidade da personagem negra’ (JONES, 1993: 247-248). Tal processo de reparação flerta com um olhar atento ao cinema independente negro dos anos 1980, que investigou modelos alternativos, ‘em particular as produções *queer* independentes, que gestaram formas valiosas de pensar a identidade negra (JONES, 1993: 248). Um dos trabalhos expoentes dessa investigação experimental da identidade negra é *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs¹⁹⁹. De acordo com Jones (1993: 256), o filme de Riggs integra diferentes níveis, em sua forma estrutural e temática e, por meio desse gesto, ‘situa o sexual no centro da autodefinição’, passando a equilibrá-lo com as demandas políticas e sociais da negritude (JONES, 1993: 256).

Em relação ao cinema independente negro, podemos descrever a passagem dos anos 1980 para os anos 1990 como um período bastante frutífero para as investigações do *New Queer Cinema* norte-americano, em obras como *Tongues Untied* (1989), de Marlon Riggs, *Watermelon Woman* (1996), de Cheryl Dunye. Tais produções lançam_mão de preocupações e interesses particulares a comunidade *queer* negra e a extensão de sua visão de mundo no campo do cinema. Nestes filmes, vemos uma investigação que se utiliza da ocupação estratégica da performance e do experimental para pensar as relações de poder e o campo da imagem, nutrindo personagens mais densas, dotadas da presença do corpo e de sua sexualidade em cena.

¹⁹⁹ Para além dessa investigação mais exaustiva de Riggs, há outros documentários do cineasta, como *Ethic Notions* (1987) e *Color Adjustment* (1991) discutem a imagem do negro na indústria audiovisual, em uma observação atenta sobre a presença negra e os jogos de poder no campo do cinema e do entretenimento.

Neste sentido, podemos notar a potência do trabalho performático em *Watermelon woman* (1996), de Cheryl Dunye, a partir de suas demandas e questionamentos sobre a presença do corpo negro. De acordo com a estudiosa Kara Keeling (2005: 175), o filme de Dunye interroga o regime do visível, que oscila, não obstante seus esforços, entre a visibilidade e invisibilidade do sujeito ‘ético-político negra lésbica’ (KEELING, 2005: 175). Na ficção, vemos os investimentos da protagonista, a própria diretora Cheryl Dunye, em escavar a história da atriz negra - *Watermelon woman* / Fae Richards - que nos permite mergulhar na investigação da personagem de Richards que passou a se tornar ‘invisível’ nas catalogações historiográficas do cinema e que passa a se tornar visível novamente pelo gesto investigativo de Dunye no filme. Nas palavras de Keeling, (2005: 219), ‘corpos tipicamente invisíveis de lésbicas negras se tornam visíveis de diversas maneiras’ (KEELING, 2005: 219).

A discussão sobre o ‘direito de olhar’ e ser visto, assim como as práticas da autorepresentação, acompanharam grande parte do percurso sobre as formas de representação de corpos negros e suas práticas sobre o direito de sua imagem. Esse percurso nos remete às emblemáticas fotografias de períodos como o da abolição norte-americana, com retratos de Sojourner Truth e imagens de outras figuras negras que passavam a reivindicar a imagem para si. Em diversos momentos das produções cinematográficas negras independentes, vemos esse direito de olhar e de ser visto sendo investido pelas demandas da performance e em diferentes modos de autorepresentação.

Os diretores e diretoras da diáspora se apropriaram de tais investigações, levando a cabo experimentações atentas a dois percursos simultâneos. De um lado, a valorização de sua história pessoal e, por outro, um investimento na luta por direitos cívicos, além de o fim da segregação racial (DIAKHATE, 2011: 121). Vemos nesse amalgama o chamado ‘olhar exteriorizante’ de Diakhaté, em que identificamos nas narrativas de seus filmes preocupações particulares ao contexto da diáspora, como discussões como a ‘identidade híbrida’, ou ainda os esforços em ultrapassar a crença sobre o ‘estado-nação’ (DIAKHATE, 2011: 122).

De imediato, saltam aos olhos a produção de filmes entre a passagem dos anos 1970 e 1980 na Inglaterra, território de notável investigação para realizadores da diáspora, oriundos de diferentes lugares do globo. Segundo Diakhaté (2011:111), na Grã Bretanha, os ativistas e artistas da diáspora voltam seu olhar para os Estados Unidos, ao invés de a África ‘para definir a sua identidade negra’ (DIAKHATE, 2011: 111). A luta foi ao lado de outras diásporas para compreender o pertencimento à Inglaterra.

Cineastas provenientes de diferentes lugares do globo, como Menelik Shabazz, e Horacé Ové - oriundos respectivamente, de Barbados e Trindade e Tobago -, alcançaram uma

enorme repercussão com filmes como *Pressure* (1975), de Ové, e *Burning a Illusion* (1981) de Shabazz. Além disso, é notável o engajamento de realizadores como Shabazz na promoção de oficinas voltadas a formação de cineastas negros, como nos *Black Workshops* da *Ceddo Film and Video*²⁰⁰. O pioneirismo destes diretores em um despertar na consciência negra no campo do cinema britânico foi um primeiro impulso para a organização de uma conjuntura cultural e política que é inaugurada nos anos 1980. O cenário foi composto por um rico campo de estudos²⁰¹, somado às mobilizações sociais que ganharam corpo no início da década, além de o circuito artístico composto por diversas iniciativas, como a criação do *Channel Four*, a assinatura da *ACCT Workshop Declaration* e o esteio de instituições públicas como o *Greater London Council* (GLC) de Londres (DIAKHATE, 2011: 111).

²⁰⁰ Fundados por Menelik Shabazz no início dos anos 1980, juntamente a iniciativas do *Channel Four* e do *British Film Institute*.

²⁰¹ Diakhate, (2011: 111), elencou um conjunto de estudos que haviam notável presença nas discussões, como, por exemplo, a influência dos estudos culturais da diáspora caribenha de Birmingham, os estudos do subalterno da Índia e as 'tradições intelectuais da África Negra' (DIAKHATE, 2011: 111).

3. O olhar e a pele negra

O início da década de 1980, na Grã-Bretanha, foi marcado por uma atmosfera de tensões. De um lado, uma postura austera no campo das decisões políticas, encabeçadas pelo governo de Margaret Thatcher e, de outro, um conglomerado de intensas mobilizações sociais que se estenderam para o campo cultural e político. Somos convidados a retornar alguns passos para compreender melhor a conjuntura desse cenário que se descortinou nos anos de 1980, de modo a aferir como essas polarizações se intensificaram nos anos precedentes.

A perceptível cegueira referente às desigualdades sociais das chamadas minorias, que compunham a população negra e de origem asiática nos principais polos industriais e cidades britânicas, já era uma postura estabelecida ao longo das décadas anteriores. Ou seja, o posicionamento de marginalização em relação aos imigrantes instalados nas principais cidades inglesas não se limitava a perspectiva de figuras políticas do alto escalão, mas se alastrou nos diversos campos da sociedade inglesa, como uma erva daninha, semeando, com certa naturalidade, práticas racistas em relação aos recém chegados na Grã-Bretanha ou imigrantes de segunda geração. Ou seja, a irritação materializada na repressão policial durante os eventos erroneamente chamados de ‘riots’²⁰² que abrem a década de 1980, podem ser vistos como reflexos de um amalgama entre uma raiva contida e um completo desconhecimento em relação à diversidade, que já havia sido instaurada nos anos precedentes.

Cabe evidenciar que não temos intenção de aprofundar possíveis razões pelas quais o racismo latente existia na Grã-Bretanha, ou ainda balizar as causas de sua existência no contexto britânico. Por outro lado, sentimos a real importância de sublinhar a sua existência ao longo das décadas anteriores e, diante da condição adversa do momento dos anos 1980, a erupção de uma repreensão desmedida e violência descomunal diante da presença de imigrantes e minorias.

Nos estudos sobre minorias étnicas desenvolvidos pelo sociólogo britânico John Wrench (1986: 164-169), em seu artigo intitulado *Unequal Comrades: trade unions, equal opportunity and racism*, é notável o lento processo de adequação dos sindicatos britânicos aos trabalhadores imigrantes. Wrench discorreu minuciosamente sobre os posicionamentos da liderança sindical britânica a partir do período pós-guerra até meados dos anos 1970 –

²⁰²Em seu livro *Welcome to the jungle. New positions in black cultural studies*, o estudioso de arte britânico Kobena Mercer (1994: 77) mencionou as diferentes acepções adotadas para os eventos políticos de 1981, considerando que as expressões ‘riots’ ou ‘uprisings’ são colocadas como pontos de vistas opostos sobre os mesmos acontecimentos. Sendo assim, o autor adota em seu texto a acepção de ‘uprisings’ (revoltas), considerando-a adequada para as suas reflexões próximas à cultura negra.

mencionando as posturas adotadas da Federação dos Sindicatos do Reino Unido, traduzidas no *Trades Union Congress* (TUC) –, a fim de sublinhar os percalços enfrentados pelos trabalhadores negros e asiáticos em adquirir o reconhecimento de suas condições adversas de trabalho.

Ao recorrermos seus escritos notamos dois pontos que saltam aos olhos em relação à recepção dos imigrantes no aspecto social, considerado a partir das condições de trabalho: o primeiro, a considerável relutância em reconhecer as condições adversas que os trabalhadores imigrantes viviam; em segundo lugar, a marcada cegueira em relação a posturas racistas que se desdobraram em diversas situações descritas por Wrench, que ecoaram ao longo dos anos 1950 e 1960. Em ambos os casos, frases e *slogans* que registravam um falso sentido de justiça e igualdade poderiam ser sintetizados a partir de declarações como as de Radin (1966: 159), que salientavam tentativas de matizar as diferenças sociais entre os trabalhadores brancos e imigrantes, ao sublinhar que, diante da liderança sindical, não deveriam haver ‘considerações diferentes ou especiais’ no trato dos trabalhadores em geral, equiparando as dificuldades ‘enfrentadas por trabalhadores migrantes negros e da classe trabalhadora branca’. Tais posicionamentos ressaltam a tentativa de apagamento das origens dos trabalhadores imigrantes e suas condições díspares de trabalho em relação aos trabalhadores brancos britânicos e caminham para posturas mais graves como a visão desta classe emergente como um ‘problema crescente’.

Wrench (1986: 168-170) descreveu um conjunto de posturas marcadamente racistas nas indústrias britânicas. Podemos mencionar as tentativas, inclusive com o apoio de alguns sindicalistas, que insistiram na implementação de cotas em fábricas para restringir o número de trabalhadores negros – em uma média de cerca 5%, segundo Fryer (1984: 376). Tais posturas não se limitaram ao setor industrial, mas se estenderam para os setores de serviços como, por exemplo, as greves de motoristas de ônibus de *West Bromwich* - que se mobilizaram um dia inteiro em protesto contra o emprego de mão-de-obra negra nos ônibus em sua municipalidade –, ou ainda as moções de trabalhadores do transporte na Conferência anual da TGWU, solicitando ao sindicato que ‘banisse trabalhadores negros dos ônibus’. Outros setores foram afetados com discursos similares, como o ramo da saúde²⁰³ ou ainda a União Nacional dos Marinheiros que no período pós-guerra fez um ‘esforço determinado’ para manter ‘marinheiros negros fora dos navios britânicos’²⁰⁴.

²⁰³ Segundo Stuart Bentley (1976: 153) a Confederação dos Funcionários dos Serviços de Saúde, *Federation of Health Service Employees*, ‘aprovou resoluções objetivas ao recrutamento de enfermeiras de cor’.

²⁰⁴ Peter Fryer (1984: 367) mencionou as declarações do assistente geral, proferidas na conferência de 1948, em

O início da década de 1970 foi marcado por um conjunto de greves representativas dentro do setor industrial – como, por exemplo, a greve da *Imperial Typewriters* de Leicester e a *Mansfield Hosiery Mills* – devido a uma ‘série de anomalias no sistema de pagamento, condições de trabalho e baixos salários’. O fruto dessas iniciativas e mobilizações de trabalhadores negros resultou na Conferência de Sindicatos contra o Racismo, *Trade Unions Against Racism*, realizado na cidade de Birmingham em julho de 1973, com o intuito de ‘pressionar o movimento sindical para combinar suas palavras com ações’ (WRENCH *apud* SIVANANDA, 1982: 35-36).

Esta disjunção entre a política do *Trades Union Congress* (TUC) e a ação sindical confluiu em mudanças perceptíveis nos sindicatos, que assumiram um papel mais ativo por meio das demandas de sindicalistas negros ‘frustrados com a negligência sindical de seus interesses’ (WRENCH, 1986: 08). Se por um lado, haviam significativos sinais de transformação no diálogo entre as chamadas minorias e o setor industrial e os sindicatos - que apontariam para a uma mais visão progressista para este período de meados dos anos 1970 – por outro, houve uma grande ascensão de uma perspectiva conservadora ditada pelo fortalecimento da Frente Nacional no início dos anos 1970 e, em meados dos anos 1970, com a liderança do partido conservador assumido pela figura de Margaret Thatcher em fevereiro de 1975.

Diante dos primeiros anos do governo de Thatcher temos a emblemática virada para a década de 1980, iniciada como um grande turbilhão. A pressão de uma eminente crise econômica, marcada por altas taxas de desemprego e cortes nos serviços públicos são os primeiros indícios de uma agravada crise no governo britânico. Em abril de 1981, uma série de protestos se espalhou entre as principais cidades britânicas, partindo de Londres (no bairro de Brixton) e se estendendo para outras localidades como Liverpool (em Toxteth), Birmingham (em Handsworth), Leeds (em Chapeltown) e Manchester (em Moss Side). A inquietação política foi uma resposta às condições desfavoráveis em diversas camadas da sociedade britânica, em particular as comunidades afro-caribenhas.

Segundo o estudioso inglês Kobena Mercer (1994: 75-81), um conjunto de fatores colaboraram para que mudanças representativas pudessem ocorrer na virada dos anos 1970 para os anos de 1980. De acordo com Mercer (1994: 77) houve um fator incisivo para tais mudanças, caracterizado pelos eventos políticos ocorridos a partir de abril de 1981: os chamados ‘*riots* ou *uprisings*, o termo varia conforme o ponto de vista’. O autor mencionou as

que Liverpool e outros portos britânicos se posicionaram como ‘área de proibição’ para marinheiros negros.

duas terminologias com o intuito de apontar para a dualidade de posicionamentos e classificações, respectivamente adotados por conservadores e progressistas, que surgiram após a revolta de Brixton de 1981 e as que ocorreram sucessivamente ao longo deste ano.

Ao investigarmos a razão de tais eventos, faz-se necessário adentrar com maior profundidade nas razões para a mobilização social e política da população neste momento do início dos anos 1980. Neste sentido, a razão mais óbvia, traduzida em uma resposta política frente às formas altamente agressivas de policiamento urbano implementadas na era Thatcher, deveria ser investigada com mais propriedade. Kobena Mercer (1994: 75-81) elucidou que, para além desta primeira impressão, os eventos ocorridos em 1981 descortinaram uma nova forma de ‘gerenciamento de crises nas relações raciais britânicas’, além de demarcar ‘uma ruptura com a política de consenso do multiculturalismo’.

Os resultados mais profundos apontados por Mercer a respeito das manifestações ocorridas no ano de 1981 nos fazem investigar com maior profundidade a guinada dos posicionamentos adotados como tentativas de gerenciamento das crises nas relações raciais britânicas. Tomemos como ponto de partida o documento emitido no mesmo ano de 1981, pelo juiz e advogado inglês Leslie George Scarman, intitulado *Scarman Report*. O relatório foi encomendado subitamente após as revoltas ocorridas em Brixton²⁰⁵ e seu caráter proeminentemente investigativo perpassa minuciosamente sobre os problemas sócio econômicos - como desemprego, moradia precária e alto índice de criminalidade -, os quais enfrentavam as comunidades afro-caribenhas na cidade de Londres.

Após a eclosão da revolta, a polícia adotou a chamada ‘Operação *Swamp 81*’, em que policiais foram recrutados de diversas regiões para a contenção expressamente violenta às manifestações de revolta da população majoritariamente afro-caribenha no bairro de Brixton, em Londres. As medidas adotadas pela polícia e as particulares técnicas e estratégias de abordagem à comunidade de Brixton foram ancoradas e fundamentadas pela intitulada Lei Sus²⁰⁶, que ressignificou os usos da *Vagrancy Act* de 1824. Segundo Clare Demuth (1978: 11) a *Vagrancy Act* é um dos estatutos que remontam ao século XV, criados para controlar e, quando necessário, punir ‘pobres errantes’ no país. Ao remontar o emprego desta lei do século XIX, a Lei Sus tornou-se possível, com base em um simples referencial subjetivo na

²⁰⁵ O relatório Scarman foi encomendado pelo Governo Britânico através do secretário do interior, William Whitelaw, que escolheu o juiz Leslie George Scarman para realizar um inquérito sobre a revolta ocorrida entre os dias 10 e 12 de abril de 1981 e sugerir recomendações para amenizar o impacto das revoltas.

²⁰⁶ Essa lei ‘Sus(pect)’ foi fortemente empregada como estratégia de policiamento na passagem dos anos 1970 para os anos 1980. MagdeDresser e Peter Fleming (2007: 174) descreveram esse processo aplicado no centro da cidade de Bristol, a partir da lógica de busca e apreensão que ‘tendia a criminalizar a comunidade caribenha em geral e, particularmente, homens negros’.

identificação de uma ‘suspeita razoável’ de que uma ofensa havia sido cometida, a polícia usou estratégias de paralização e revista, aplicados de maneira desproporcional à comunidade negra.

A Lei Sus já havia sido empregada logo na virada da década de 1980 como tentativa para conter uma revolta anterior que ocorreu em Bristol, no bairro de St. Pauls²⁰⁷. Segundo os estudiosos Peter Fleming e Madge Dresser (2007: 146-149) a polícia local utilizou-se da Lei Sus com o intuito de ‘parar e revistar jovens, predominantemente da comunidade afro-caribenha’, sendo que essa postura policial aumentou gerou uma ampla tensão na população desta localidade.

3. 1. Os princípios de vigilância e o ‘direito de olhar’

Os eventos que descortinaram a década de 1980 ficaram por um lado, identificados por um posicionamento da população negra e afro-caribenha frente às crescentes desigualdades que marcaram os anos 1970 e, por outro, pela reação violenta policial frente a tais demandas da população. Essa triste conjuntura espalhou um sentimento compartilhado de rancor na população negra perante seus direitos. Ou seja, a postura adotada pelo governo diante das demandas da população foi expressamente de repressão e esse gesto se reverbera não somente no uso das leis empregadas em séculos precedentes, mas, principalmente, pela adoção de perspectivas datadas e seculares de visão em relação ao outro e na maneira de gerenciar as relações sociais e políticas.

O ato de reconstituir um pensamento sobre legislação não poderia ser isolada de seu contexto de pertencimento. Portanto, cabe retomarmos brevemente o contexto histórico que permeou o emprego de tais legislações, pertinentes ao século XVIII na Grã-Bretanha. De saída, citamos o historiador britânico Thomas Carlyle que, como grande defensor da autoridade, apropriou-se de heróis das revoluções do Atlântico²⁰⁸ para a constituição de uma nova figura para os olhos da autocracia moderna. Logo após a Abolição da Escravatura escreveu a história da Revolução Francesa (1837), em que descreveu que ‘toda revolução a

²⁰⁷ Segundo Dresser e Fleming (2007: 146-169) a cidade de Bristol ficou particularmente arrasada após a construção da rodovia M32, separando o distrito de Easton. A região sofria com problemas habitacionais e carência de serviços educacionais para as minorias étnicas, além da reverberação do aumento de desempregos e uma crescente deterioração nas relações raciais a partir do fortalecimento da Frente Nacional e sua campanha local e nacional.

²⁰⁸ Nicholas Mirzoeff (2011: 104) mencionou esse processo desenvolvido pelo historiador Carlyle em assimilar complexos atributos de heróis revolucionários, como o haitiano ToussantL’Ouverture, para sintetizá-los em um complexo do herói que Carlyle aplicou em Napoleão Bonaparte, acrescentando duas características: o ‘vernacular’ e o ‘nacional’.

partir de baixo é “negra”’, para tratar de uma negritude pertencente às forças populares francesas, conhecida como *sans-culottes*, da tomada da Bastilha em 1789 (CARLYLE apud MIRZOEFF, 2011: 13). Segundo Nicholas Mirzoeff, diante da perspectiva napoleônica, essa “negritude” encontrava-se como antítese ao heroísmo e, para Carlyle, ‘ser negro era estar sempre do lado da anarquia e da desordem’ (MIRZOEFF, 2011: 13-14). O processo de construção da perspectiva do herói adotada por Carlyle o qual havia a função de liderar e ser adorado tornou-se ponto fulcral na configuração da visualidade imperial.

Em consonância com as considerações de Nicholas Mirzoeff, a visualidade deve ser compreendida ‘como um meio de transmissão e disseminação de autoridade’, além de ainda ser um meio para a ‘mediação daqueles sujeitos a essa autoridade’ (2011: ii). Neste sentido, a constituição da visualidade é compreendida como ‘a criação de processos da história perceptíveis à autoridade’, assim como temos ciência do projeto imperial anglo francês adotado no sistema de *plantation* ao longo do século XVII²⁰⁹. A perspectiva da visualidade do *plantation*, apresentada pelo estudioso Nicholas Mirzoeff (2011: 03) tomou como base os processos da prática de cultivo e plantação que se traduzem nos procedimentos de ‘mapeamento do espaço de plantação [...] a identificação de técnicas de cultivo e a divisão de trabalho necessário para sustentá-las. Neste sentido, temos o processo de segregação por meio da visualidade que se inicia com a classificação dos grupos ‘como um meio de organização social’ com um ato de separação e segregação dos chamados visualizadores e, por fim, há um processo de naturalização que faz com que ‘essa classificação separada pareça correta e, portanto, estética’. Estes três gestos, consecutivos e, em conjunto, formam o chamado ‘complexo de visualidade’, descrito por Nikolas Mirzoeff.

Durante o período específico de meados do século XVIII, podemos identificar o processo gradual de passagem entre dois complexos de visualidades mencionados por Mirzoeff: da visualidade do *Plantation* (1660-1860) para a visualidade Imperial (1960-1945). Contudo, é evidente que a retórica desta construção do complexo de visualidade já estava presente na chamada visualidade de *Plantation*. Essa perspectiva adotada pelo processo do *plantation* é marcadamente caracterizada pela evidente presença do capataz. Esta figura de supervisor funcionava como um substituto do soberano e cumpria a sua função de vigilância reforçada pela ‘punição violenta’ (MIRZOEFF, 2011: 07). Conforme o plantador John Stewart descreveu em seus escritos, *A view of the past and present State of the Island of Jamaica* (1823), ‘o dever de um capataz consiste em supervisionar as demandas de plantio ou

²⁰⁹ Tratada aqui como modalidade de visualidade que compreende um conjunto de operações que compreendem, por exemplo, o processo de classificação e categorização, segundo Nicholas Mirzoeff (2011: 3).

cultivo do estado, ordenar o trabalho adequado a ser feito e ver que ele é devidamente executado' (STEWART *apud* MIRZOEFF, 2011: 36).

Ao retomarmos nos parágrafos anteriores o contexto no qual a *Vagrancy Act* de 1824 foi fundamentada para fins de aplicação da chamada Lei Sus a partir de 1980, podemos notar que não foi simplesmente a ressignificação da legislação que buscava ser retomada neste contexto, mas, diante de um momento de crise, a reprodução de processos colonizadores imbuídos de tal perspectiva em um grande complexo de visualidades. Como vimos anteriormente ao discutirmos os complexos de visualidades, há, em primeiro lugar, a segregação - com a classificação de grupos como um meio de organização social -, seguida de um processo forjado de naturalização - que faz parecer a classificação criada correta. Ao separarmos e tornarmos natural o processo de visualização, a ação de visualidade torna-se, por um lado, uma lógica permissiva, devido à mediação dos sujeitos a esta forma de autoridade, e perversa, por parte daqueles que a disseminam. Se estendermos essa lógica aos processos ocorridos em 1981 em Brixton, ao retomarmos a perspectiva do complexo de visualidade do *Plantation*, podemos notar similaridades em algumas medidas adotadas por meio de dois aspectos. Em primeiro lugar, a vigilância - simbolizada pelo documento *Scarman Report*, que adotou uma perspectiva teleológica dos eventos e, com base na figura do juiz Leslie George Scarman, analisou e proferiu um veredito com o intuito de 'relatar e fazer recomendações'²¹⁰ - em segundo lugar, a punição - ao utilizarem-se da 'Operação Swamp 81' - com o esteio da Lei Sus, corroborada pela *Vagrancy Act* de 1824, que a partir de referenciais subjetivos para a identificação de uma possível 'suspeita razoável' tornou possível a detenção e agressão de um número exorbitante de jovens negros na região de Brixton.

Apesar de darmos grande atenção a este preciso momento de inflexão do início dos anos 1980, cabe voltarmos a nossa atenção para as reverberações destes eventos que inauguraram na década na Grã-Bretanha. Para Kobena Mercer (1994: 77) devemos olhar para os resultados das revoltas de 1981 tomando como base a esfera política e a cultural. Na esfera política, a erupção das revoltas civis proporcionou uma forma de canalização das raivas, codificadas em demandas militantes de representação negra, considerando-as como um direito de base perante as instituições públicas britânicas. Quanto ao âmbito cultural, o autor apontou para a consequência da redistribuição de fundos para projetos culturais negros, como uma tentativa do governo em ser 'visto fazendo alguma coisa' pela população. Esses 'gestos benevolentes' das instituições públicas gerou uma grande demanda para a cultura periférica,

²¹⁰ Consultado em 13/01/2020.

Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/bbc_parliament/3631579.stm>.

ocasionando uma ‘verdadeira Renascença Negra’ por meio das mais diversas formas de arte, passando pela literatura, música, teatro, até televisão, o cinema e o vídeo (MERCER, 1994: 77). Discutiremos nos parágrafos seguintes os desdobramentos de cada uma destas duas esferas.

Na esfera política, este gesto pode ser interpretado como um movimento espontâneo de reivindicação por espaço, compreender a lógica da perspectiva colonizadora e atinar no sentido destituir processualmente suas lógicas precedentes de representação, pois (apresentavam uma forma engessada e única) nas formas de representação pautadas na perspectiva da colonização. A tentativa de descentrar o olhar colonizado, configurado sob complexos de visualidades como a de *Plantation* ou a *Imperial*, remontam a uma vontade real em clamar por valores como respeito mútuo, solidariedade e amor, cultivados em coletivos e grupos, que se traduziram de forma orgânica na mobilização da comunidade diaspórica a partir de valores fundamentais da experiência humana em busca por melhorias em suas condições de vida.

Esta conjuntura estabelecida pelas demandas sinceras das comunidades afro-caribenhas em bairros espalhados pelas diversas cidades ao redor da Grã-Bretanha pode ser compreendida na demanda real do que Nikolas Mirzoeff (2011: 01) chamou de ‘o direito de olhar’. O ato de reivindicá-lo não significa simplesmente apelar contra a clara censura imposta pela autoridade que, no caso específico das manifestações, detinha o poder da visão ou mesmo se opor a ela. Trata-se da tentativa real de desestabilizar a exclusividade deste olhar que, a primeira vista, pertencia somente a autoridade. Sentimos o pulsar das imagens repercutidas das manifestações de 1981 e num gesto de mergulhar para reproduzir o seu contexto real de ação é como se pudéssemos ouvir as falas que ecoaram na mente das pessoas reprimidas e atacadas durante as abordagens policiais, iniciadas com a retórica pronta e, neste sentido, carregada de significado, como nas frases de efeito ‘Não há nada para ver aqui. Circulando!’ [FIG.75]²¹¹.

²¹¹ Imagem de John J. Kim, Lemon Reccord (2015), Tribute Newspaper. Disponível no livro *e-book The appearance of Black Lives Matter*, de Nicholas Mirzoeff. Miami: [Name], 2017.

**FIG. 75**

Deste modo, o ‘direito de olhar’ age como um contraponto. É a força necessária que caminha no sentido oposto e atua como força motriz de reivindicação. O poder de ação do ‘direito de olhar’ consiste em transportar aspectos viscerais da natureza humana – como as necessidades essenciais em um campo exterior (a necessidade natural por moradia, direito de saneamento básico, um conjunto de formas de expressão, condições justas de trabalho, sociabilidade e interação) e interior (sentimento de pertencimento, respeito, dignidade, entre outros fatores) – e reivindicá-los como procedimentos explicitamente espontâneos e, sendo assim, direitos invioláveis de qualquer ser humano.

A erupção da vontade pelo ‘direito de olhar’ se articula a partir da esfera pessoal e esse impacto impetuoso surge devido à violação de limites, como o choque entre as placas tectônicas da esfera pública em relação à privada. O gesto de reivindicar o ‘direito de olhar’ é um processo espontâneo e um dos princípios da própria existência. Este direito antecede as práticas de visualização estabelecidas em complexos de visualidades, que foram utilizados para favorecer e naturalizar um processo nocivo de imposição de autoridade. A noção de visualidade é ‘um projeto antigo [...] um termo do século dezanove que significa a visualização da história’. Em consonância as reflexões de Mirzoeff (2011: 02) tal prática deve ser entendida não dentro do campo perceptual, mas da ordem imaginária, criada ‘a partir de informações, imagens e ideias’ tornando possível montar uma visualidade manifesta na autoridade do visualizador’.

3. 2. A esfera cultural e a efervescência artística negra nos anos 1980

Após discutirmos sobre a esfera política, cabe sublinharmos os resultados para a esfera cultural mencionada nos parágrafos anteriores por Kobena Mercer sobre o processo de uma Renascença Negra no campo das artes, devido ao incentivo do governo em projetos culturais negros. Cabe mencionar um conjunto de fatores que andavam a *pari passu* em meados da década de 1970 para atinarmos em uma compreensão mais coerente do investimento governamental em tais projetos no âmbito artístico a partir da década de 1980. De imediato, elencamos os tumultos gerados durante o Carnaval de Hotting Hill²¹² como evento impactante para reivindicações e uma série de eventos que floresceram a partir da metade dos anos 1970, como o adensamento das discussões de artistas negras no campo das artes britânicas em consonância ao crescente número de artistas que estavam se formando nas escolas de arte britânicas.

A possibilidade de exibição dos trabalhos de artistas negros dos mais diversos campos artísticos no início dos anos 1980 deve ser analisada com cautela, considerando os tensionamentos apresentados nos últimos anos da década de 1970. Apesar de uma aparente manancial de possibilidades nutrir expectativas e oportunidades, é visível que a oferta parece questionável, como afirmou Kobena Mercer, de ‘gestos generosos’ do governo britânico. Ora, já mencionamos que este impulso foi parcialmente resultado da pressão política acarretada das revoltas e, como sugestão, medidas foram sugeridas por representantes a favor do governo. Por outro lado, como a estudiosa Anjalie Clayton (2015) sugeriu, cabe elencarmos esse processo a partir da perspectiva dos artistas negros britânicos que atuavam neste período.

A ênfase por Clayton (2015) em relação a essa nova geração de artistas se dá justamente pelo fato de se tratar da primeira geração de artistas nascidos na Grã-Bretanha que se formavam nas escolas inglesas, problematizando um entendimento previamente estabelecido sobre a arte britânica e ‘precisamente quem contribuiu para tal’. Dentre os membros desta geração de artistas que concluíram seus estudos entre as décadas de 1970 e 1980, uma parcela razoável que procurou exibir suas obras nas galerias públicas e outros, se recusaram a participar dessa empreitada.

Jovens artistas como Eddie Chambers e Keith Piper se opuseram a este processo por uma razão bastante clara: segundo estes artistas, apresentar seus trabalhos em instituições

²¹²Segundo Anjalie Clayton (2015: 18), os embates ocorridos no mês de agosto de 1976 entre os jovens e a polícia ocasionaram em uma atualização das Lei de Relações Raciais e, futuramente, na criação do Comitê de Relações Comunitárias.

públicas, que anteriormente excluíram o trabalho de artistas negros, poderia ser inadequado, pois tais estabelecimentos provavelmente não dariam conta da real demanda do trabalho destes artistas que estavam perseguindo as questões de injustiça racial. Neste sentido, Chambers e Piper se sentiram imbuídos da tarefa de ‘caracterizar a experiência do povo negro britânico’ em suas produções artísticas. Estes artistas traçaram outro percurso na contramão do acesso direto as prestigiosas galerias de arte britânicas pelo fato de que o público negro não o frequentava com a devida assiduidade. A coerente empreitada destes artistas apontou para a direção de estabelecer novas formas de contato com a própria população negra, recorrendo a espaços de circulação e sociabilidade das comunidades negras com o intuito de fazer frente às suas demandas a serem abordadas nos próprios trabalhos destes artistas, além de apresentá-los em ambientes comunitários (CLAYTON, 2015: 16).

É neste sentido que temos a aglutinação de outros artistas, como Marlene Smith, Donald Rodney e Claudette Johnson, que estavam também interessados em processos similares que temos o pensamento da intitulada Arte Negra, nomeada por este grupo recém-formado de *BLK Art Group*. O envolvimento destes artistas buscou apresentar propostas de identificação e sensibilização por meio de trabalhos artísticos que corroborassem a união entre as comunidades negras, a fim de destituir as forças de opressão que os assolavam²¹³. As preocupações acionadas pelo *BLK Art Group* foram repercutidas em outros grupos que tomaram também a frente em dialogar de maneira direta com públicos especificamente negros, como foi o caso do *Black Art Gallery* em Londres, estabelecido em 1983 com o intuito de exibir trabalhos de artistas negros. Conforme sugeriu Clayton (2015: 16), apesar de reconhecer uma ‘estratégia curatorial separatista’ nas exposições organizadas pelo *Black Art Gallery*, o gesto, de certo modo instintivo, dos organizadores como Chambers cumpria uma percepção natural de que não ocorriam precedentes de ‘artistas negros exibindo seus trabalhos ao lado de artistas brancos em lugares dedicadas a exposição de arte’ (CLAYTON, 2015: 16).

Deste modo, um conjunto de exposições se limitou a exibição de trabalhos de artistas negros, considerando que eles tinham um espaço ínfimo dentro do circuito artístico londrino. A iniciativa de grupos como o *BLK Art Group* e as ações do *Black Art Gallery* eram condizentes a demanda crescente de artistas negros que procuraram alternativas para exibição de seus trabalhos em circuitos paralelos aos espaços artísticos estabelecidos na capital inglesa.

²¹³ Podemos notar este investimento de maneira clara nas declarações do artista Keith Piper sobre a apresentação de sua obra. *Black Art An’ Done* (Exhibition Catalogue), 1981: 4; Piper discutiu a divergência no ponto de partida social e de interesses entre a produção das obras de estudantes de arte brancos e negros, além de mencionar a urgência e as aspirações dos negros britânicos, apelando para uma força comunitária acompanhada de uma maturidade, com o intuito de elevar a conscientização e banir as barreiras ‘sociais, políticas e econômicas’ presentes ‘ao nosso redor e dentro de nossas próprias mentes’.

Por outro lado, o artista e curator Eddie Chambers, do grupo *BLK Art Group*, tinha um receio em relação a essa postura, pois, segundo Chambers, ao adotá-la, permitiriam, em primeiro lugar, que os espaços definidos em galerias renomadas permaneceriam sendo preservados ao que ele chamou de ‘sistema de arte branca’; em segundo lugar, o impacto das galerias de arte negras alterariam pouco ‘o status quo mais amplo dos artistas negros’ (CLAYTON, 2015: 17).

Um contraponto nas perspectivas de percepção de curadoria de exibição de trabalhos de artistas negros, pode ser o processo que foi desenvolvido pela artista Lubaina Himid. As declarações de Himid sugeriam outra abordagem para a recepção das obras de artistas negros, em que os trabalhos de artistas negros deveriam compor o espaço das instituições de arte subsidiadas por financiamento público. A curadora argumentou essa (forma de entrada) por duas razões: primeiro, porque se trata de um direito dos cidadãos britânicos o acesso a esses espaços; segundo, para que com a entrada destes trabalhos, o público branco ‘possa se familiarizar’ com as temáticas tratadas nas obras de artistas negros²¹⁴ (CLAYTON, 2015: 17).

3. 3. A demanda da representatividade negra

Para além dos pontos de vista sobre as abordagens de curadoria que deveriam ser adotadas para a maciça quantidade de obras de artistas negros, esta passagem dos últimos anos da década de 1970 e início da década de 1980 marcou a grande demanda por representação da comunidade negra. O teor dessa demanda elencou uma série de razões para tal, como sublinhar a sua amplitude de produções, a qualidade de seus trabalhos, a importância de suas temáticas e, o mais importante: a ‘contribuição para a prosperidade material do país com a evidência clara no campo das atividades artísticas e culturais’. Havia um consenso claro entre os curadores e artistas negros expoentes deste período de que o circuito de artistas negros e a qualidade de sua produção era, de fato, desconhecida pelo público branco. A falta de ciência diante do circuito artístico, pode ser traduzido nas palavras da curadora Himid sobre os percalços enfrentados por artistas negros em ter seus trabalhos reconhecidos em uma esfera mais ampla, em que ‘por um longo tempo, a resposta das ações foi que não existem artistas negros, os negros não fazem fotos’. Himid evidenciou que este percurso perpassa pela década de 1980 ao ponto de chegar ‘a 1986 e ter que provar que você

²¹⁴ Os trabalhos da artista Lubaina Himid foram exibidos em diversos espaços artísticos da cidade de Londres, como a exposição *Black Women Time Now* no *Battersea Arts Centre* em 1983. Outra exposição organizada por Himid foi a *5 Black Women* composta por desenhos, pinturas e esculturas das artistas Lubaina Himid, Houria Niati, Sonia Boyce, Veronica Ryan e Claudette Johnson que aconteceu no *Africa Centre*. Outra exposição foi a intitulada *The Thin Black Line*, realizada no *Institute for Contemporary Arts*, em 1985.

existe' (Himid *apud* Araeen, 1984: 163)

A noção da importância da contribuição do trabalho de artistas negros e asiáticos para a sociedade britânica já havia sido minuciosamente estudada nos anos anteriores pela artista Naseem Khan. Cerca de dois anos antes das declarações de Aaeren, o *Arts Council* solicitou um relatório, através da *Community Relations Commission* e a *Calouste Gulbenkian Foundation* com o intuito de elaborar um levantamento das 'atividades artísticas das minorias étnicas britânicas' e aferir, mediante parâmetros claros, que as produções artísticas desses grupos compostos por minorias étnicas 'não estavam recebendo o devido reconhecimento e apoio de organismos de financiamento britânicos', e que mediante a sua real contribuição para a 'vida cultural britânica', tais produções artísticas deveriam ser adequadamente financiadas (CLAYTON, 2015: 18).

O relatório intitulado *The Art Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, elaborado por Naseem Khan em 1976, trouxe um grande aporte no entendimento do lugar das comunidades negras e asiáticas no contexto britânico dos anos 1970-1980. Primeiramente, a compreensão da heterogeneidade da sociedade britânica, excluindo a visão eurocêntrica de uma população britânica como branca e homogênea. Em segundo lugar, o emprego da terminologia 'novo britânico' para descrever os cidadãos migrados de ex-colônias - como Caribe e os continentes da Ásia e da África - que possibilitou nutrir a noção de responsabilidade dos espaços públicos em exibir trabalhos destes 'novos' artistas britânicos de origem diaspórica.

Os escritos de Kahn emergiram justamente no bojo desse contexto, em que temos um notável vigor na luta por espaços e formas de representação da comunidade negra pelos seus artistas diante da cegueira de renomadas instituições artísticas britânicas. De acordo com o curador Rasheed Aaren²¹⁵ (*apud* CLAYTON, 2015: 19) a significativa invisibilidade das obras de artistas negros e a carência de sua presença nos circuitos artísticos estabelecidos, se dá pelo fato de que tais instituições foram 'fundadas no final da era colonial', por meio de separações 'frequentemente baseadas em hierarquias de raça altamente questionáveis'.

Aaren alertou instituições artísticas sobre essa particularidade ao estender o pensamento sobre essa segmentação da arte em possíveis grupos a partir de 'sexo e raça', na carta enviada a Andrew Dempsey do *The Arts Council of Great Britain*²¹⁶ em 1978. Nesta carta Aaren explicitou a necessidade de iguais possibilidades sem distinção de 'raça ou cor' e alertou-o do fato da eminência da conscientização da população no reconhecimento e da

²¹⁵ Artista e curador paquistanês Rasheed Aaren fundou a revista intitulada *Black Phoenix* em 1978.

²¹⁶ Carta do dia 28 de outubro de 1978, descrito no livro Rasheed Aaren.

contribuição dos negros para a sociedade britânica, seja pelo trabalho árduo e a prosperidade material, seja por aqueles que se engajaram nas atividades artísticas e culturais (AAREN: 1984, 163).

Podemos notar que estes dois documentos, - o relatório de Nassem Khan e a carta de Rasheed Aaren – ambos elaborados em meados dos anos 1970, descortinaram um conjunto de possibilidades concretas para a produção artística da comunidade negra a partir dos anos 1980. Norteados pelo pensamento de Clayton (2015:20), em particular, o Relatório de Khan funcionou como um efeito catalisador para as transformações internas de instituições públicas como a *Greater London Council* (GLC) que se posicionou claramente no sentido de investigar se os artistas negros possuíam acesso devido aos fundos e as razões para investimentos públicos nesta direção.

Cabe observar que esforços do *Greater London Council* (GLC) em promover e impulsionar investimentos públicos para a comunidade negra tomaram como base as terminologias utilizadas pela curadora Naseem Khan em seu relatório para sustentar seus editais e chamadas públicas. Como salientou Clayton (2015: 20), a retórica empregada por Khan agiu como uma faca de dois gumes: por um lado, noções como ‘novo britânico’ lançou mão para a discussão sobre um novo contexto de cidadania britânica, que assimilou cidadãos diaspóricos, por outro, as terminologias dicotômicas como: ‘nativos-britânicos’ – ‘novos-britânicos’ ou ainda ‘locais nativos’ – ‘locais étnicos’ gerou interpretações duvidosas, reforçando a retórica de instituições como o *Arts Council*²¹⁷ sobre a cidadania britânica e seu entendimento no campo das artes, além de abrir precedentes para uma interpretação das minorias étnicas na Grã-Bretanha como culturalmente segmentadas dos ‘cidadãos britânicos ‘autênticos’’ (CLAYTON, 2015: 20).

A guinada desse viés de interpretação do relatório de Nassem Khan deu, portanto, margem a interpretação das relevantes contribuições das comunidades negras e asiáticas, consideradas como minorias neste contexto britânico, como contribuições artísticas e culturais entendidas como segmentadas do bojo principal da cultura britânica autêntica. Aos olhos de artistas como Aaron Rasheed, o relatório era ‘uma receita para o separatismo cultural’ acompanhada de recomendações para financiamentos separados para as minorias étnicas. Contudo, apesar de a divergência entre alguns artistas e curadores, as medidas e

²¹⁷ Como a definição dada pelo secretário-adjunto sobre o *Arts Council* como uma ‘instituição britânica tradicional’ com o intuito de ‘apoiar seus próprios artistas e profissionais’. Segundo Aaren, ao se tratar de uma instituição tradicional, esse apoio não engloba artistas de herança migrante. Cerca de 10 anos após estas declarações, o próprio secretário-adjunto admitiu que, devido o estabelecimento da organização no período do imperial, as suas estruturas e práticas não estariam adaptadas as necessidades atuais (CLAYTON, 2015: 19).

recomendações de Naseem Khan emitidas em seu relatório *The Art Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain* foram amplamente adotadas pelo *Great London Council* (GLC). O Conselho iniciou a mobilizar fundos para as produções artísticas da comunidade negra e asiática, em particular, a mobilização junto a iniciativas artísticas voltadas para a comunidade negra, como resposta aos debates promovidos no final dos anos 1970 e as revoltas em Londres de 1981.

3. 4. Os ensaios fotográficos da *Reflections of The Black Experience Arts Programme*

Em consonância com as reflexões de Clayton (2015: 21), a partir dos anos 1980 o GLC se tornou o ‘defensor mais prolífico de artistas negros em Londres’. Além disso, impulsionou a organização e financiamento de exposições e de eventos, envolvendo uma miríade de artistas negros e uma gama variada de setores artísticos e da cultura, repercutindo em uma maior visibilidade do trabalho desses artistas e curadores. Um aspecto relevante a ser considerado é o fato de que algumas exposições optaram em posicionar a noção de raça ou etnia como ‘o aspecto mais significativo de seu trabalho’ matizando aspectos como estilo, mídia ou suporte utilizado, como é possível notar em trabalhos significativos como o *The Black Experience Arts Programme* de 1986.

O programa chamado *Reflections of The Black Experience Arts Programme*, que gerou uma exposição organizada pelo GLC no ano de 1986, convidou um conjunto de dez artistas negros²¹⁸ para a elaboração de projetos com o intuito de registrar a rotina e vida cultural negra britânica. A exposição foi apresentada pela *The GLC Race Equality Unit* sob curadoria do fotógrafo Armet Francis. Segundo Eddie George, responsável pela *Race Equality Unit* do GLC, essa exposição visou uma reflexão sobre a experiência negra no pós-guerra britânico. O conjunto de fotografias selecionado para a exposição procurou partir da pluralidade trabalhos destes fotógrafos para ‘atingir uma representação autônoma de assuntos centrais da vida da população negra britânica’(GEORGE, 1984: 03)

O conjunto de obras fotográficas reunidas no *Reflections of The Black Experience Arts Programme* procurou aglutinar uma pluralidade de perspectivas de fotógrafos negros em diálogo direto com outros campos de atuação destes artistas, como suas atividades como ‘fotopermalistas, estudantes, ativistas políticos’. George salientou a importância de reunir essa

²¹⁸ Os artistas que fizeram parte desta exposição fotográfica eram Marc Booth, Vanley Burke, Sunil Gupta, Mumtaz Karim Jee, David Lewis, Zak Ove, Ingrid Pollard, Suzanne Roden, MadahiSharak e Armet Francis. Disponível em: <<http://brixton50.co.uk/black-experience-photographers/>>. Consultado em: 12.0220.

diversidade de perspectivas em uma única exibição com o intuito de explorar a heterogeneidade contida no grupo como se intuitivamente procurasse esmiuçar os pertencimentos particulares a estes fotógrafos e, em um sentido mais amplo, da própria negritude no contexto britânico nos anos 1980.

Deste modo, a intuição da curadoria elaborada por George visou discorrer, por meio de um vasto repertório de imagens produzidas por diversos artistas, sobre uma força uníssona de representatividade negra imbuídos do título unificador como *Reflections of The Black Experience*. A sensibilidade dos artistas era acionada a partir de um campo sensorial para figurar experiências atreladas aos espaços públicos ou privados, carregados de significados, histórias e pertencimentos individuais e coletivos. O investimento da curadoria e dos artistas caminhou no sentido de explorar o potencial de criação dos artistas negros e mais ainda, de maneira fundamental, o aprofundamento de um público eminentemente negro que experiencia as imagens a coleção.

Em um primeiro olhar sobre esses ensaios fotográficos é possível notar temáticas recorrentes nas escolhas dos fotógrafos, como o registro de manifestações, convívio íntimo de famílias diaspóricas e os espaços reconhecíveis com a comunidade negra. Acessamos uma pluralidade de espaços, como centros de convivência e circulação, desde mercados, centros comunitários de secagem de roupas, até ruas e praças. Há certa aleatoriedade natural no uso da câmera fotográfica como recurso de aproximação as figuras fotografadas em trabalhos como *London transport garage* [FIG. 76] e em *Mural, Stockwell* [FIG. 77]. A primeira vista, essa aleatoriedade do registro do plano fotográfico pode ser entendida pela certa indistinção de interesses, devido ao emprego de plano geral.

A clareza do assunto pode ser definida somente após uma investigação mais precisa das imagens ao percebermos a relação direta desses espaços com as pessoas registradas. Em *London transport garage* nota-se a pequenez da figura humana diante da estrutura do transporte público londrino. Na fotografia *Mural, Stockwell* o jovem negro fotografado aparece borrado, olhando em direção à câmera. O jovem está posicionado no canto inferior da tela, emoldurado pela parte superior da imagem, com imagens de um mural da região de Stockwell. Esta imagem exige um conhecimento externo a própria imagem. Somente ao investigarmos essa imagem é possível perceber a relação entre o jovem e o espaço. O painel registrado na imagem leva o título de *Crianças brincando*²¹⁹ e foi realizado por Stephen

²¹⁹ O mural foi encomendado pela subprefeitura de Disponível em: <<https://www.brixtonsociety.org.uk/local-history/brixton-murals/children-at-play/>>. Consultado em: 21/01/2020.

Pusey²²⁰ em novembro de 1982 no Stockwell Park Walk, nas proximidades entre Stockwell e Brixton. Dois detalhes são importantes sobre esse painel. O primeiro é que foi produzido logo após as tensões de Brixton e o segundo é que Pusey utilizou-se de *Keim Silicate*, uma tinta de permanência de cerca de 100 anos²²¹. Tal conjectura sublinha camadas da imagem que só poderiam ser compreendidas por meio de um pertencimento e uma imbricada relação com esses espaços da cidade.



FIG. 76



FIG. 77

Essa relação se torna mais evidente na fotografia *Fine rapping in seven sisters road* [FIG. 78]. O primeiro impacto dessa fotografia de Madahi Sharak nos remete a sensação de uma imagem descontraída, que negligência aspectos composicionais (como o cuidado em priorizar as figuras em relação ao fundo, um olhar de perfil), em que o gesto fotográfico – devido ao uso do plano geral que apresenta um conjunto aparentemente descontínuo de informações - nos transmite uma relação comedida entre o fotógrafo e as figuras fotografadas.

Como na imagem anteriormente analisada, é preciso investigar com mais cuidado a imagem a fim de trazer a luz outros aspectos elididos em um primeiro olhar. Nesta imagem temos dois artistas que carregam uma enorme caixa de som. Os olhares dos artistas mal se cruzam com a câmera, pois o evento em si é a preparação para uma apresentação musical²²². Deste modo, o foco do registro do fotógrafo Madahi Sharak é caracterizar a forte presença dos movimentos culturais traduzidos nessa imagem em ação e mobilização dos artistas no contexto específico dos eventos e apresentações.

²²⁰ O artista Stephen Pusey realizou diversos murais em Londres entre meados dos anos 1970 e início dos anos 1980, em regiões como o *Earlham Street mural* em Covent Garden e o *Brixton Academy Mural*.

²²¹ Disponível em: <<https://londonist.com/london/art-and-photography/brixtons-murals>>. Consultado em: 21/01/2020.

²²² Cabe ressaltar que a cultura do *Sound System* estava muito associada à mobilização dos jovens negros britânicos no início dos anos 1980, como podemos ver nas imagens do fotógrafo Armet Francis *In a different light* ou no documentário *Territories* (1984), do diretor Isaac Julien.

O teor de muitas das imagens que foram reunidas nesta exposição *Reflections of The Black Experience* é expresso por meio de um conjunto de símbolos que sugerem um olhar mais atento as suas intencionalidades. O título da imagem de Madahi Sharak traz pistas sobre o intuito da discussão mais profunda por traz das imagens capturadas. Em particular, a região da *Sisters Road* foi palco de formação do Black Art Gallert e do OBAAALA (*Organisation for Black Art Advancement and Leisure Activities*) reunindo artistas de elevada importância como o cineasta Menelik Shabazz²²³ entre muitos outros de diversos campos artísticos²²⁴.



FIG. 78

Podemos condensar um conjunto de elementos que gravitam ao redor das práticas fotográficas presentes na maior parte dos ensaios dos fotógrafos negros da *Reflections of The Black Experience*. Como ponto de partida, o poder da ação, que se desdobra em impressões, mobilidade e interações humanas com o espaço de convívio. Um indício da importância desses princípios pode ser reconhecido em muitas imagens como em *Making the pennies stretch, Brick Lane* de Madahi Sharak [FIG. 79], em que a maneira enigmática como o título é apresentado, a partir de curtas informações, em que as lacunas que são preenchidas muitas vezes com a experiência e vivência traduzida nas relações pessoais e conhecimento prévio do contexto onde as imagens foram captadas. Ora, o interesse não está em fazer um retrato pessoal da senhora, pois não sabemos nenhuma informação sobre ela que poderia ser cedida no título.

²²³Diretor do filme *Burning an illusion* (1981).

²²⁴Figuras como o poeta Shakka Dedi, Bervely Francis, Menelik Shabazz, Michael Jessumba, Ken Yahw McCalla e Adziko Simba.



FIG. 79

O título e a imagem incitam a potência da ação evocada pelo uso do gerúndio no título. A opção de elidir o sujeito e iniciar o título com a ação escancara a proposta de mostrar a potência das ações no mundo, de maneira muito pragmática, como se a imagem se completasse na mente das pessoas que vivenciam o instante captado pela câmera.

Outro elemento bastante interessante que algumas imagens oferecem nesse conjunto de fotografias é o seu jogo de olhares característicos. Podemos mencionar a fotografia *Looking through you following through mede* Madahi Sharak [FIG. 80] e a maneira a qual o espaço do metro é investigado pelo olhar que atravessa o espaço e as figuras presentes nele. O título é uma espécie de alusão ao sentido da troca de olhares e as dinâmicas que envolvem tal troca. Um aprofundamento nessa direção está na fotografia *Disgust, Brixton* ainda de Sharak [FIG. 81]. Na composição dessa imagem temos um conjunto de cinco homens brancos, em um tumulto gerado próximos as grades, no fundo do enquadramento. O título da imagem e a vista fachada da loja em profundidade levam o nome 'Brixton', contextualizando o espaço geográfico em que a fotografia foi feita. A senhora negra ocupa o primeiro plano e seu olhar de desaprovação é endereçado para lado oposto do quadro, evidenciando um segundo ponto de interesse que é descortinado por esse olhar incisivo da senhora. O gesto do olhar sublinha o incômodo gerado por esse conjunto de pessoas ao fundo e nos traz ainda a ideia de movimento, devido o corte de seu ombro esquerdo no canto inferior direito da fotografia.



FIG. 80



FIG. 81

3. 5. Os corpos negros e o espaço

Essa preocupação em evidenciar o olhar e as relações com o espaço presente no conjunto de obras da exposição fotográfica *Reflections of The Black Experience* caminha concomitantemente com as discussões sobre as formas de representação negra no contexto de meados dos anos 1980. Conforme notamos as imagens analisadas deste conjunto de fotografias da exposição, é perceptível a importância cedida ao espaço e os atravessamentos dos corpos negros que o ocupam. A relação entre a arquitetura da cidade e imagens em movimento foi traçada pela autora Giuliana Bruno, em seu texto *Atlas of emotion* (2002: 55-58). Neste livro a autora discutiu a profunda relação do observador com o espaço, considerando-o uma entidade física, que percorre essa geografia por meio do seu olhar em movimento. Tal proposição revisita o espaço arquitetônico como um ‘território dinâmico e corporificado’, que descortina uma percepção díspar dos objetos que surgem diante dele. Bruno tomou como ponto de partida os escritos elaborados pelo cineasta russo Sergei Eisenstein, *Montagem e arquitetura* (1937)²²⁵, para descrever esse particular ‘dinamismo’ dos espaços arquitetônicos por meio do envolvimento dos corpos no espaço. Um dos conceitos empregados pela autora é o processo de ‘peregrinação’ utilizado pelo cineasta como prática espacial que estabelece ligações narrativas com as localidades visitadas. Neste sentido, há um processo narratização do percurso, ‘transformando histórias em trajetórias espaciais e itinerários em histórias’ (BRUNO, 2002: 62).

Esse impulso traduzido pelos escritos de Bruno busca apresentar o espaço a partir da inscrição do observador no campo, tornando a geografia espacial um território dinâmico e corporificado. As noções propostas por Bruno na relação dos procedimentos

²²⁵ Sergei M. Eisenstein. *Montage and Architecture* [1937], *Assemblage*, n. 10, 1989, p. 111-131.

cinematográficos, como montagem e ritmo – para relacioná-los com a arquitetura – sublinham, também, a miríade de perspectivas e pontos de vistas possíveis como modos de figurar a cidade e os corpos inseridos nela. Outro recurso que Giuliana Bruno (2002: 62) lançou mão foi à ênfase dada para soluções do campo fotográfico, como ‘altura, tamanho, ângulo e escala de vista’ da câmera para aprofundar as dinâmicas envolvidas nas inter-relações entre corpos e os espaços. O uso devido desse conjunto de soluções cinematográficas – como ritmo, montagem – e fotográficas – como o posicionamento da câmera, o campo de visão, o enquadramento, a distância focal – oferecem uma percepção mais adensada dos corpos nos espaços, que projetam sua corporalidade em uma ‘geografia háptica’ que ‘toca, penetra, ameaça ou beneficia’ os corpos nela envolvidos (BRUNO, 2002: 64).

Giuliana Bruno (2002: 64-65) evidenciou que o cinema e arquitetura lidam com práticas de representação ‘escritas sobre, e por, um mapa corporal’, acrescentando a complexidade da presença do corpo no espaço como morada de gênero e de sexualidade. Esse procedimento sintetiza tais habitações como construções de subjetividade, que são narrativizados por meio da presença dos corpos e seus cruzamentos, tornando o espaço habitável em ‘percebido, concebido e vivido’. Apesar de os estudos de Bruno sublinharem essas práticas mais atreladas ao entendimento da imagem em movimento, podemos notar que alguns desses princípios estão presentes nas práticas fotográficas adotadas nos retratos de Susane Roden, na exposição *Reflections of The Black Experience*, a partir da relação dos corpos com o espaço em seu ensaio fotográfico.

O ensaio de Sussane Roden é um dos trabalhos mais maduros em relação aos processos de inserção dos corpos nos espaços. A fotógrafa parte de estratégias simples na utilização dos recursos fotográficos para moldar os corpos negros no espaço do quadro, trazendo uma maior complexidade na investigação da geografia dos corpos registrados pela sua câmera. No retrato de *Gail Ann Dorsey*²²⁶ [FIG. 82], título homônimo da fotografia de Sussane Roden, vemos a jovem musicista norte-americana recém-chegada na Grã-Bretanha. Dentre a pluralidade de trabalhos vistos dessa exposição fotográfica, Roden se demonstra a mais preocupada em mostrar as feições das pessoas retratadas. A fotógrafa possui um cuidado muito acurado na composição do enquadramento, considerando o protagonismo que as pessoas negras retratadas possuem em suas imagens. Apesar de a intenção da imagem *Gail Ann Dorsey* seja, evidentemente, o retrato de Dorsey, há outro elemento na composição desse retrato. O contrabaixo de Dorsey marca a verticalidade da parte esquerda da imagem,

²²⁶ A renomada contrabaixista americana Gail Ann Dorsey se mudou para Londres em 1984, onde trabalhou em parcerias com grandes figuras da cena musical britânica, como David Bowie, Tears for fears e Queen.

sustentada pelo braço do contrabaixo, os trastes e as suas cordas espessas.

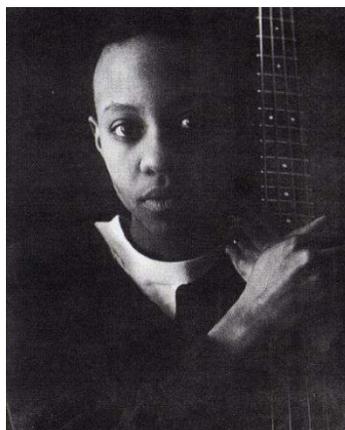


FIG. 82

Essa postura da fotógrafa Susanne Roden diante da realização dos seus retratos realizados caminha em uma direção semelhante aos processos que elucidamos nas análises anteriores. A complexidade de elementos que Roden se utiliza para compor o retrato da musicista é elidida em uma primeira vista da imagem. A particularidade desta imagem é que a relação com o espaço agora é feita de maneira mais interna, em detrimento das relações dos corpos e os espaços da cidade que evidenciamos nas análises anteriores. A relação com o espaço se faz de maneira mais restrita, através do diálogo com o enquadramento, e a disposição de elementos apresentados da composição arranjada em estúdio. Deste modo, mergulhamos nos elementos sugeridos pela composição do retrato de Dorsey: como o contrabaixo, o olhar da musicista e a incidência da iluminação em seu rosto. Ao levarmos nossa atenção para esse último aspecto, podemos notar como a característica plástica da imagem evoca os atravessamentos vividos pela compositora. De imediato, a iluminação dramática, com marcado alto contraste, particularmente usada em espetáculos, remete ao trabalho de composições musicais para o *Theatre of Black Woman* que Dorsey colaborava, e, de maneira ainda mais incisiva, a então recente composição que Dorsey havia realizado para a peça com o título *Chiaroscuro* (1985), que remete a técnica pictórica, sintetizadas aqui a partir do emprego de iluminação mais trabalhada no rosto de Dorsey.

Outro trabalho representativo da fotógrafa Suzanne Roden levou o título *Reading the Granth Sahib*[**FIG. 83**]. Apesar de o título evidenciar a importância da ação da leitura do texto

sagrado da comunidade *Sikh*²²⁷, notamos que outros elementos presentes na composição fotográfica acionam a integração com o espaço e a disposição dos corpos na imagem, representando essa grande comunidade indiana particularmente presente nos grandes centros urbanos britânicos. De saída, a possibilidade de registro fotográfico dentro de um *Gurudwara* (templo sique) e próprio posicionamento da câmera, situada onde as leituras do texto são escutadas pelos devotos, revela certa confiança com o ambiente e a cultura da comunidade sique. A composição evidencia o orador posicionado ao centro, sustentado por uma plataforma (chamada de *Takht*), enquanto o público o escuta declamar os versos²²⁸ desse escrito de suma importância para o siquismo.

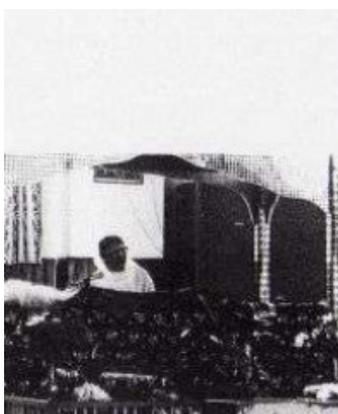


FIG. 83

A complexidade dessa imagem pode ser interpretada como um mergulho na tradição *Sikh* a partir de um de seus textos fulcrais. A composição da imagem nos coloca como receptores que observam esse amalgama de combinações rítmicas e tonais, traduzidas pelos motivos melódicos das *ragas*²²⁹, com o intuito de invocar emoções que emergem do ato de leitura do texto, como reverberação da tradição oral de estudo e sua difusão. É justamente por meio dessa densa malha de significados que podemos vasculhar o intuito das imagens em trazer um conjunto de conhecimentos sobre essas tradições.

Essa tessitura sutil, notável em textos como o *Granth Sahib*, está presente em outras tradições milenares, como a vasta cultura hindu, em que a prática da leitura de textos -

²²⁷ Segundo Louis Fenech (et MCLEOD, 2014: 01) o siquismo foi, por muito tempo, uma religião pouco compreendida e, atualmente, há certa diversidade de opinião dentre seus praticantes, sendo que alguns veem seu significado religioso como parte da Índia hindu e outros que acreditam em uma divisão.

²²⁸ Nos referimos evidentemente a métrica utilizada nos textos do *Granth Sahib* que está dividida em motivos melódicos (*ragas*), com uma seção introdutória, compostas por Guru Nanak (*Mul Mantra*, *Japje Sohila*) e composições de gurus siques e *bhagats* (FENECH; MCLEOD, 2014: 19).

²²⁹ As *ragas* tomam como base musical as *swaras*, que se assemelham, parcialmente, a noção ocidental de escala musical, com variações e modulações mais sutis pertinentes a música clássica indiana.

amplamente discutidos de maneira oral, por meio de métodos de estudos continuado²³⁰ - aciona uma dinâmica própria, que se estende e se adensa a partir da recitação focada de uma breve frase²³¹, chamada muitas vezes de *mantra*, ou ainda, em textos específicos²³², de *sutra*. Este termo *sutra* (fio)²³³ sugere um conjunto de aforismos acionados por meio do contato com a leitura e que descortinam um conjunto de reflexões sobre um tema específico, funcionando como curtos lembretes para temas a serem desenvolvidos na explicação do ensinamento implícito contido em uma única frase. Essa prática de síntese funciona, portanto, como tessitura do pensamento, que se utiliza de recursos da tradição oral para acionar a memória disponível na ordem de significância dessas palavras-síntese. Portanto, tais palavras funcionam como gatilhos para estabelecer um conjunto de reflexões em torno do tema tratado pelo texto lido (por um orador) e assimilado por um receptor, que recebe os significados decodificados dessas leituras.

3. 6. A maleabilidade da visão

A possibilidade de tecer reflexões a partir de um tema pode ser compreendido como uma característica intrínseca do funcionamento da mente humana, a partir da leitura de Giuliana Bruno. Em seus escritos, Bruno (2002: 19) tomou como ponto de partida o funcionamento da mente para estabelecer uma analogia com as noções de alfaiataria e confecção de indumentárias por meio de tecidos. A autora argumentou que os pensamentos, constituídos como quadros mentais, funcionam de maneira semelhante aos talhes de alfaiataria. As paisagens internas que geramos mentalmente são moldáveis e tangíveis, semelhantes ao ato de confeccionar roupas sob medida, que se ajustam ao nosso corpo por meio do gesto de manipulação do tecido feito à mão. As qualidades do tecido, como

²³⁰ Podemos mencionar a prática de estudo de *Vedanta*, considerado um dos *angas* (membros) do *Sanatana Dharma* (hinduísmo), em que o estudo continuado é desenvolvido por meio de métodos aplicados aos estudantes para que possam entrar em contato com as leituras de maneira progressiva, coadunadas a práticas e formas específicas de aproximação da relação estabelecida entre professor e aluno no formato de perguntas e respostas, chamado de *Satsanga*

²³¹ A acepção mais adequada dentro do contexto dessa tradição de estudo está relacionada a termos como *mantra* ou ainda *sutra*, dependendo do texto estudado. Apesar de o emprego e o entendimento da palavra *mantra* estar associada à acepção da repetição continua de uma frase, que simboliza um conhecimento, aqui nos referimos ao uso da palavra *mantra* entendida como uma frase que sintetiza um corpo de ensinamentos que é acionado a partir da leitura, em um processo semelhante a frases curtas, como lembretes, daquilo que deve ser explicado no estudo daquela frase específica.

²³² Como os escritos de Patanjali, intitulados *Yoga Sutras*. Podem ser acessados na versão em português da autora Glória Arieira intitulado *O yoga que conduz à plenitude. Os Yoga Sutras de Patanjali* ou em inglês com o título de *Understanding the Yoga Darshan. An exploration of the Yoga Sutra of Maharishi Patanjali* de Yogacharya Dr. Ananda Balayogi Bhavanani.

²³³ O significado da palavra *sutra* em sânscrito é fio, que une uma diversidade de conceitos durante a explicação de um tema específico (ARIEIRA, 2017: 19-20).

flexibilidade e maleabilidade, servem de suporte adequado para as dinâmicas que envolvem a natureza das emoções em seu constante despontar e desvanecer, em um emaranhado dinâmico e contínuo que tece a malha desse tecido.

Essa tessitura cognitiva mencionada na analogia de Bruno descortina uma aproximação às imagens mentais a partir de uma abordagem que aciona outros aspectos sensoriais, que, ao considerar uma condição têxtil nas dinâmicas da imagem, favorece uma experimentação tátil em detrimento do sentido isolado da visão. Bruno (2002: 19) comparou a cognição das imagens a partir desses dois sentidos mencionados ao esclarecer a recepção impactante do efeito tátil em relação ao sentido da visão. Em concordância com as reflexões traçadas por Bruno (2002: 19), ao olharmos para alguém não há alguma garantia de que estamos sendo observados. Esse princípio de reciprocidade pode ser evidentemente percebido pelo toque a partir de uma ‘regra tátil’ que, ao tocarmos alguém ‘somos, inevitavelmente, tocados em troca’. Diferentemente da visão, o toque ‘nunca é unidirecional’ e conflui para um retorno afetivo característico da experimentação tátil, sustentada pelos princípios de ‘imersão e inversão’, que sintetizam a reciprocidade como qualidade sensível do toque (BRUNO, 2002: 19-20).

Nas análises realizadas sobre um conjunto de ensaios fotográficos reunidos na exposição *Reflections of The Black Experience Arts Programme*, sentimos um sincero investimento dos artistas em transmitir a relação imbricada e profunda entre os espaços das cidades frequentados pela comunidade negra e os seus pertencimentos, que podem ser traduzidos na busca em transmitir a intimidade com os espaços e com as comunidades negras que os habitam. Neste sentido, a ação dos artistas foi vasculhar os recursos disponíveis que pudessem dar conta das demandas de transmitir o significado real das experiências vividas em sua completude, tateando soluções que pudessem satisfazer essa sensação pessoal de pertencimento. O percurso que desenvolvemos nas páginas anteriores buscou apresentar e discutir essa investigação feita por artistas negros envolvidos com diversos campos artísticos em suas formações individuais a fim de trilhar os primeiros passos da concepção de um olhar mais dedicado e comprometido em transmitir com profundidade as vivências e experiências pessoais que confluem na relação afetiva e emocional tão presentes na esfera privada desses artistas e suas comunidades.

3. 7. O olhar displicente da perspectiva midiática.

Em contrapartida, ao afastarmos dos investimentos ocorridos na produção artística negra a partir do início dos anos 1980 por instituições públicas como a *Greater London Council* (GLC), podemos notar um movimento contrário e, inclusive mais robusto, ao aprofundamento afetivo e empático em relação às comunidades afro-caribenhas nas grandes metrópoles britânicas. Deste modo, no início dos anos 1980, o espaço midiático da esfera pública havia sido tomado por publicações concisas e, em muitos casos, superficiais sobre os eventos políticos ocorridos em 1981. Reportagens e coberturas realizadas em diversos jornais, matérias e conteúdos audiovisuais ofereciam uma atmosfera pouco convidativa para os artistas negros. O cineasta John Akomfrah descreveu suas experiências vividas em relação ao impacto midiático da televisão ao comentar que, com muita frequência, a presença negra estava atrelada a problemas sociais. O cineasta comentou sobre o programa policíaco *Police 5* que assistia junto com os irmãos durante a juventude. O programa mostrava a procura real de bandidos a partir de telefonemas do público. Akomfrah ‘rezava para que o assaltante não fosse negro. Porque a gente sabia o que aconteceria no dia seguinte’ (MURARI; SOMBRA, 2017: 07-08).

A perspectiva utilizada pelo campo midiático adotou um olhar displicente em relação às dinâmicas mais pessoais da vida das comunidades afro-caribenhas e migrantes em geral. Essa visão apática dá margem a dois vieses problemáticos para a interpretação dessas imagens da revolta de 12 de abril de 1981. O primeiro toma como esteio a própria natureza ágil da circulação de imagens e informações na mídia para eventualmente justificar o gesto de tornar eventos, como a revolta de abril e a forte repressão policial, como acontecimentos levianos diante do grande acúmulo de conteúdos a serem publicados²³⁴. O segundo se trata de uma apropriação das imagens realizadas durante a revolta de 1981 com certa intencionalidade em estabelecer uma imagem deturpada dos fatos ocorridos e apresentar a revolta em si como um distúrbio social – basta pensarmos no termo bastante empregado pela mídia: *riots* - que desencadeou uma série de transtornos momentâneos para a sociedade britânica, estabelecendo e reforçando a associação indireta da negritude atrelada a problemas sociais.

Um conjunto de imagens realizadas durante o evento pode estabelecer essa associação problemática em relação às ações ocorridas durante as revoltas de 1981. A

²³⁴ A tese de doutoramento de Maria Cristina Nisco aprofunda as discussões sobre a repercussão das mídias das revoltas britânicas a partir de um estudo apurado dos jornais publicados, a linguagem utilizada e sua repercussão. Apesar de seu enfoque ser a revolta de 2011 na Inglaterra, a autora discute no capítulo 3 intitulado *Reading the riots from a sociological perspective*.

fotografia feita dos ‘escombros’ do *Windsor Castle Pub* na *Leeson Road* foi acompanhada da notícia sobre o impacto dessa ‘escala de destruição’²³⁵ [FIG. 84]. A ênfase dada ao impacto é dada por uma imagem complementar, na parte inferior do quadro de antes do evento, intensificando o efeito essa escala pela comparação e passagem de tempo. Os poucos momentos em que vemos a câmera mais próxima dos jovens negros é para sublinhar algum ato de ‘desordem’, que poderia suscitar polêmicas a respeito dos recursos utilizados para chamar a atenção - como a van com os vidros quebrados, virada por um grupo de jovens entre a calçada e a rua [FIG. 85]. O texto que acompanha a fotografia sublinha uma retórica que sublinha o distúrbio social e a intensidade pontual da violência gerada²³⁶, sem investigar, por outro lado, as razões que mobilizaram a revolta de modo mais amplo.



FIG. 84



FIG. 85

O discurso utilizado pelas manchetes nas capas de diversos jornais anunciava o impacto “desastroso” causado pelas revoltas de 1981, como os enunciados da manchete do jornal *Daily Star*²³⁷ em que temos a imagem de um carro policial virado de ponta-cabeça e incendiado por um jovem de 11 anos de idade. A ênfase ao ato isolado deste evento ocorrido em Brixton entre um policial e um garoto de 11 anos, conforme a descrição da manchete, incita uma espécie de fobia gerada nos meses posteriores aos eventos de 1981, que pode ser compreendido pelo uso da frase com escrita grande e em negrito: *Brixton again!* (Brixton de novo) [FIG. 86]. O gesto de canalizar o discurso midiático com o intuito de comparar um evento isolado ocorrido em julho de 1981 – entre o desentendimento do garoto e o policial - às complexidades dos atos de revolta do mês de abril do mesmo ano sugere uma aproximação naturalmente incompatível entre os dois eventos. Essa aproximação indireta entre dois atos da

²³⁵ O comentário completo que acompanhava a fotografia era o seguinte: ‘A luz do dia revelou a escala de destruição - o custo dos reparos foi estimado em 7 milhões de libras. O pub do castelo de Windsor em Leeson Rd foi reduzido a escombros’. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/shared/spl/hi/pop_ups/06/uk_brixton_riots/html/9.stm>. Consultado em 23/02/2020.

²³⁶ A descrição da notícia: ‘A violência continuou durante a noite e durou até o dia seguinte, com carros e vans incendiados, tijolos jogados nas vitrines das lojas, jóias e roupas saqueadas’.

²³⁷ Capa do jornal londrino *Daily Star* [11 de julho de 1981].

revolta de natureza completamente diversa pode, por um lado, transformar qualquer gesto intenso em atitude impetuosa ou violenta, e, por outro, causa um efeito ainda mais impactante que mina e matiza a importância das revoltas e as raízes de sua existência, retirando todo o mérito da mobilização social sintetizadas em sua potência de manifestação.

Outras imagens recolhidas a partir de capas de jornais²³⁸ caminham nesta mesma direção e buscam enfatizar o resultado negativo e pontual de atitudes impetuosas e truculentas. As notícias na capa do jornal *Daily Mirror* [FIG. 87] classificaram as revoltas de Brixton em Londres, Moss Side em Manchester e Toxteth em Liverpool como ‘frenesi’- termo que remete a ideias como descontrole e delírio -, para identificar e rotular as reivindicações das comunidades afro-caribenhas nestas cidades. O jornal *The Sun* selecionou o rosto de um policial ferido no campo superior da capa do tabloide para expressar os efeitos negativos gerados por essas agitações. A editoração do jornal optou, entre uma miríade de possibilidades de imagens da manifestação de abril, pela imagem da defensiva policial, em que temos policiais se protegendo com seus escudos dos ‘manifestantes’, acompanhado da frase ‘Pensar que essa é a Inglaterra’ [FIG. 88].

Entre as capas selecionadas, a do jornal *The Mirror* [FIG. 89] parece ser a mais carregada de intencionalidade. Apesar de uma diagramação simples, composta essencialmente por duas imagens, a maneira como elas são articuladas juntamente com os textos transformam as em carregadas de simbologia. Em primeiro lugar, a imagem do lado esquerdo da capa mostra um policial de costas que observa um veículo queimado a distância. A frase que o acompanha é: ‘Grã-Bretanha na linha de frente’. Como vimos em imagens anteriores, é significativo o lugar que a câmera ocupa: temos a câmera a poucos metros do policial, como se tivéssemos adotado o seu ponto de vista ao observar o evento. A fumaça e as chamas do carro à distância se mesclam com o fogo do *molotov* segurado pela mão direita de um jovem negro na imagem do lado direito da capa.

²³⁸Disponíveis em acervos como o British NewspaperArchive. Disponível em: <<https://www.britishnewspaperarchive.co.uk/>>. Consultado em 24/02/2020.



FIG. 86



FIG. 87

A frase disposta do lado dele é a seguinte: ‘Guerra nas ruas’²³⁹ e o texto recorre a forma violenta como os jovens ‘atacam’. O termo ‘linha de frente’ - normalmente utilizado para conflito armado ou guerra, para reconhecimento de território ou estratégias de combate – nos faz refletir sobre a presença da Grã-Betranha na linha de frente e a pergunta que podemos fazer é: contra quem ela está em conflito?



FIG. 88

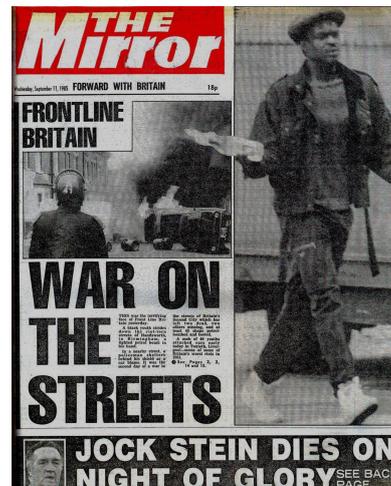


FIG. 89

Segundo as análises mais aprofundadas de jornais deste período, desenvolvidos por Maria Cristina Nisco (2014: 23-37) o impacto e a articulação das frases empregadas nas diversas notícias alimentaram, em sua maioria, a reprodução de um discurso racista. A autora retomou os estudos do linguista neerlandês Teun Adrianus Van Dijk (1985: 69) que, ao fazer um minucioso estudo sobre os discursos midiáticos repercutidos da revolta de 1981,

²³⁹ O comentário sobre a imagem é o seguinte: ‘Esta foi a face aterrorizante da Linha de Frente britânica de ontem. Jovens negros caminham pelas ruas destruídas pelas Riots de Handsworth, em Birmingham, com uma bomba caseira de gasolina em mãos’. Consultada em: 24/02/2020

identificou uma dicotomia entre estado/polícia e minorias étnicas, pelo uso de ‘amplas representações cognitivas internas’ a partir da dimensão usual ‘nós versus eles’. Um conjunto de interpretações e avaliações negativas das comunidades afro-caribenhas eram sustentadas por meio dessas formas cognitivas que estabeleciam como implícito nos discursos o ‘ “nós” (como) sendo britânicos, brancos e do outro lado "eles" [...] negros, criminosos, estrangeiros’. Nisco evidenciou a ênfase da noção de ‘ordem’ que, segundo a autora, se tornou fundamental para corroborar o combate das formas de ‘desordem’ e de ‘caos’ que poderiam se instaurar nestes eventos. A retórica empregada pelas manchetes e as imagens atreladas a ela compartilhavam uma ideologia, apesar de matizada, sobre uma visão clara sobre a noção de ordem, condenando as formas de manifestação e expressão das comunidades negras (NISCO, 2014: 26-27).

Para transmitir a sensação de um reestabelecimento da ‘ordem’ dos eventos para seus leitores, algumas notícias procuravam mimetizar o conjunto de estratégias adotadas pela polícia, descrevendo atentamente, por meio de palavras ou imagens os recursos empregados para tal fim: como o uso de escudos anti-motim, o processo de isolamento de áreas de riscos para assumir o controle da situação, entre outros. Na figura [FIG. 90], apesar de a informação sobre a imagem apelar para os recursos acionados para reestabelecer a ordem diante do evento, a notícia não explicita dois elementos da imagem: como o cassetete na mão direita de um policial no canto inferior direito do quadro ou o jovem, provavelmente desmaiado, sendo recolhido em direção ao lado direito do enquadramento.



FIG. 90

Algo que não pode passar despercebido nessas imagens é, novamente, o posicionamento da câmera e o lugar que ela ocupa durante os registros da chamada ‘Riot’: explicita, com exatidão, sob qual ótica o evento foi documentado. Em grande parte dos casos vemos uma documentação das ações do lado policial, algo que se torna bastante explícito pelas formas de registro nas figuras [FIG. 91]ditadas novamente pelo posicionamento da câmera, a partir do campo de visão traseira dos escudos policiais dos acervos disponíveis

sobre a revolta.



FIG. 91

Um contraponto a essas perspectivas pode ser identificado nas imagens feitas pelo fotógrafo britânico Neil Libbert que, ao documentar os eventos de Britxtton em 1981, estabeleceu um olhar mais próximo a comunidade. Em uma das imagens [FIG. 92] de documenta as agitações em Brixton, o fotógrafo posicionou em seu enquadramento residentes do bairro como uma família, com uma criança no colo, que observa perplexa toda a agitação. Outras imagens [FIG. 93] mostram como a câmera percorre os arredores da comunidade e se posiciona a cerca da comunidade afro-caribenha e muitos dos comentários de Libbert atestam a preocupação do fotógrafo em estabelecer uma relação mais afetiva com as pessoas que vivenciaram na pele os eventos ocorridos em Brixton.

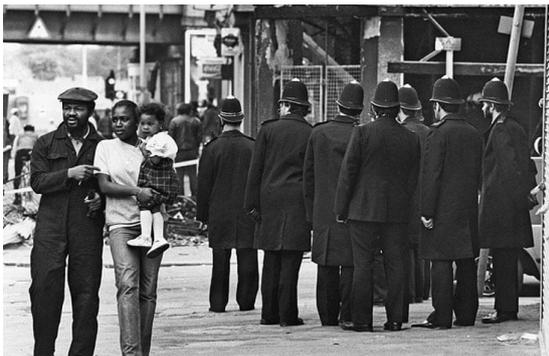


FIG. 92



FIG. 93

Ao identificarmos as nuances envolvidas na construção das imagens que compuseram os eventos da revolta de 11 de abril de 1981, podemos sublinhar que, de maneira geral, a diagramação dessas notícias – por meio da articulação do discurso das frases empregadas, em conjunto com o processo de seleção das imagens nas capas de jornais e revistas – reverberou na percepção dos leitores de modo a impactar consideravelmente, despontando uma miríade de opiniões inversas sobre a natureza dos eventos. Em particular, o impacto visual gerado

pelas imagens é consideravelmente marcante e elabora um ponto de vista induzido sobre os acontecimentos, que chamaremos de ‘perspectiva de retalhos’. Essa perspectiva elide a pluralidade de posicionamentos possíveis sobre os eventos e adota uma visão específica, que condiciona e a faz intuir os leitores como única verdade absoluta sobre tais episódios. As informações parciais – como figuras sem nomes, sem história pessoal, além de as descrições concisas sobre as ações e gestos envolvidos – que, em muitos casos, poderiam ser entendidas como uma abordagem teológica dos eventos, implicam um tensionamento entre a carga da notícia e a imagem, sendo que a primeira trabalha com a cognição efetiva, normalmente teleológica, e a segunda é uma obra aberta a maiores interpretações e sentidos. Esse conflito da imagem sublinha seu impacto como fragmento, uma fração de um todo. Sendo assim, acreditamos que essa produção do conteúdo midiático gerado durante as revoltas certamente não daria conta das complexidades que envolveram o evento de abril de 1981. Os atravessamentos da vida cotidiana e as preocupações dessas comunidades diaspóricas foi alvo do trabalho de artistas negros na Grã-Bretanha deste período que investiram seus primeiros passos nesta direção de afirmar o espaço da cultura negra no Reino Unido.

3. 8. A proposta da sensorialidade háptica

É sensato notar que as investigações de artistas negros e a parcial colaboração das instituições públicas em suas produções funcionaram, neste contexto, como uma espécie de contra fluxo diante da maciça presença midiática, com o seu teor marcante e impactante sobre a opinião pública. A vontade de se sentir representado nascia no coração das famílias de imigrantes, pois as imagens que circulavam não acrescentavam as suas intimidades e surgia a necessidade em figurar com imagens o campo mais afetivo, como potência para as suas próprias vidas.

Diante da impossibilidade das imagens em comunicar a condição real de vida dessas comunidades negras e as suas preocupações pessoais surge uma iminente e profunda necessidade de representação. Ora, uma visão diversa daquela fracionada da ‘perspectiva de retalhos’ deveria ser fortemente adotada em adequação a um ponto de vista altruísta em relação às comunidades. É mister um olhar prudente e sensível, capaz de se espalhar com presença e intensidade diante das experiências vividas, que possua tato suficiente para comunicar-se de maneira recíproca, expressando mutualmente as trocas envolvidas no gesto de olhar. Esta ação significa se desvencilhar das amarradas de um olhar apático voltado para a singularidade, que observa de relance e testemunha com unilateralidade os acontecimentos.

O investimento em um ponto de vista que substancie a troca e o compartilhamento natural de experiências pode ser associado ao sentido tátil²⁴⁰. A cognição desse sentido, figurada pela qualidade sensorial que permite a sensibilidade em diversos pontos simultaneamente²⁴¹, pode ser tomado como simbologia para os processos de confecção de uma visão descentrada, desprendida de um único e enrijecido ponto de vista. Sugerimos que essa qualidade ‘háptica’ da visão, descrita por Bruno (2002) e Marks (2000), volta a sua atenção para suas potencialidades em investigar processos cognitivos internos, que pertencem à própria figura que vivência asexperiências²⁴². Ou seja, ao priorizarmos tais processos cinestésicos assumimos que o olhar acontece, em primeiro lugar, marcado por uma percepção subjetiva diante da sua própria existência no mundo. Esse gesto precede o entendimento do espaço geográfico como algo externo e preconiza a cognição subjetiva como antecessora natural do espaço geográfico o qual se situa²⁴³. De maneira sintética: em detrimento à percepção da visão como um gesto externo, geograficamente situado, o olhar acontece, em primeiro lugar, no próprio corpo e não poderia estar em lugar algum antes de ser sentido e vivenciado na própria pele.

A particularidade sensorial do tato – como seu atributo sensorial de alastrar-se pela pele, ocupando simultaneamente diversas regiões do corpo – pode ser compreendida como uma forma produtiva para pensarmos a visão. Essa relação tátil da percepção visual é explorada por Giovanna Bruno (2002: 19) ao estabelecer uma relação de proximidade com os materiais têxteis, como os tecidos e suas texturas. Bruno menciona características intrínsecas a esses materiais e chama a atenção para os atributos que são acionados através do toque, como a reciprocidade e a reversibilidade: ao tocar um tecido, somos simultaneamente tocamos. Bruno assemelha a textura de um tecido à reversibilidade do papel, que, no gesto de dobrá-lo, observarmos seu outro lado (seu verso) - não observamos seu inverso, mas sua forma reversível. A mesma ação pode ser reproduzida com um tecido, por meio de suas

²⁴⁰ As autoras Giovanna Bruno (2002) e Laura Marks (2000) desenvolvem uma relação da propriedade háptica associada às imagens. Bruno parte da analogia dos tecidos e das texturas da imagem para pensar a sua característica háptica e a Marks pensa a materialidade das imagens através do toque como forma de estabelecer uma conexão multissensorial, ativada pelas lembranças dos outros sentidos.

²⁴¹ Tal sensibilidade é possível devido à presença dos receptores do sentido tátil esparsos ao longo da derme, sob a camada da epiderme.

²⁴² A propriedade tátil aciona um conjunto de processos como o de imersão e inversão ao tocarmos uma superfície, para além do entendimento da reciprocidade como qualidade intrínseca ao toque. Ao descrever essa relação, a autora Giuliana Bruno (2002: 19) sugeriu a leitura do campo da fenomenologia de Maurice Merleau-Ponty em seu livro *The Intertwining—The Chiasm*. *The Merleau-Ponty Reader*, Ed. Ted Toadvine and Leonard Lawlor. Evanston: Northwestern University Press, 2007. P. 393–413.

²⁴³ Ao retomar os escritos do cineasta russo Sergei Eisenstein, *Montagem e Arquitetura* (1938), Bruno (2002: 55-56) sobre a exploração do espaço pelos olhos, as percepções variadas são moldadas pelos olhos que percorrem um ‘território dinâmico e corporificado’ e a interpretação dessa geografia depende de ela se configura diante dos olhos que a observa.

pregas e dobras, que se interligam a parte interna à externa e tornam essa textura como reveladora de ‘um envolvimento afetivo’. Neste sentido, tocar uma paisagem é como tecer novamente o tecido da paisagem que se estende por toda parte diante dos nossos olhos. Essa percepção háptica busca costurar essa malha geográfica com as ‘dobras da experiência’ trazendo a densidade dos sentimentos a partir das sensações que emergem ‘da superfície sensorial à sensibilidade psíquica’ (BRUNO, 2002: 19-20).

Em consonância com as reflexões sobre a sensorialidade háptica da visão, discutidas por Marks e Bruno, acreditamos que esse olhar háptico configura um diálogo produtivo com as experiências vivenciadas pelas comunidades afro-caribenhas e diaspóricas, de maneira mais ampla. A adoção da visão háptica reúne uma série de correlações entre o público da comunidade diaspórica e seus artistas devido à consonância de estímulos que a comunidade sente seus impulsos e estímulos do mundo sentidos na pele - que impulsionam um conjunto de memórias previamente vivenciadas, descortinadas pela experiência vivenciada no instante presente das imagens.

3. 9. Do óptico ao háptico e o vestido de retalhos

Um conjunto de exposições realizadas pela artista e curadora Lubaina Himid enfatizou a real importância para a artista em trabalhar com materiais como tecidos como vemos nas exposições realizadas por Himid em meados dos anos 1980 em *Black Women Time Now* (1983), *Into the Open* (1984), *The Black Thin Line* (1985) e *From Two Worlds* (1987).

As exposições *Into the Open* (1984) e *The Black Thin Line* (1985) apresentam uma aproximação direta com o emprego de tecidos. Em *Into the Open* [FIG. 94], a utilização do tecido longo, de coloração salmão, como superfície funciona como espaço de projeção para as imagens pintadas das duas mulheres negras, figuradas aqui como liberdade e mudança (*Freedom and Change*), no título. O gesto de impulsão das duas mulheres negras de mãos dadas sugere a velocidade do movimento que pode ser assimilado pelos pés no ar da figura de vestido azul (possivelmente a ‘liberdade’) que olha para o céu, enquanto é conduzida pela outra mulher, com um olhar atento a frente, um vestido preto e branco e os dois pés fixos no chão (possivelmente a ‘mudança’).

A proposta do movimento da tela é sugerida pelas leves dobras no pano e pelas informações fora do painel, como os cães do lado direito do quadro e as duas cabeças de homens ao chão no canto esquerdo fora do quadro. Na exposição *The Black Thin Line* (1985), que ocupou um pequeno espaço do *Institute for Contemporary Arts*, em Londres, podemos

perceber que a noção de movimento está presente na imagem *Three Women at the Fountain*, que é caracterizado por dois elementos: a troca de olhares entre as três mulheres negras e a água que desce de uma vasilha de água para a outra. Este segundo elemento, marcado pela fluidez da água que escorre de uma cumbuca para a outra, em meio à reunião de mulheres em torno à fonte, é normalmente figurado por meio de linhas levemente esboçadas de coloração acinzentada ou pelo tracejar mais intenso de cor preta.

Abaixo do efeito fluido das águas que escorrem de vasilha a vasilha há sempre a presença de uma mão que acompanha o gesto de encher os vasilhames, sugerindo a atenção na atitude de evitar desperdícios diante dessa fluidez da água. Há somente uma única mão que não acompanha a água que jorra da vasilha; essa parte da imagem mostra um vaso que derrama essa água completamente no chão. O gesto executado por uma dessas mulheres é, de certo modo, voluntário e a iconografia substitui a representação da fluidez da água que escorre pelas palavras recortadas de um jornal no imperativo: *'Fight'* (lute)[**FIG. 95**].

A substituição o elemento água a partir do seu movimento orgânico de fluidez pelo imperativo da ação converge em um significado bastante simbólico para essa luta solicitada pelo retalho do jornal. O gesto sugere que a característica natural dessa reivindicação, que se faz fluida, como as propriedades da água. Por outro lado, ao invés de seu percurso encontrar novamente outra vasilha, esse gesto é interrompido por uma nova atitude e propõe a interrupção desse ciclo incessante, baseado na repetição de ações e na escassez²⁴⁴. Acreditamos que a simbologia a interrupção dos gestos das vasilhas significa dar um limite para uma lógica destrutiva sustentada pela incessante repetição mecânica de ações, em um estado de torpor, que se sustenta por meio da lógica da carência de recursos. Neste sentido, a potência e a força dessas mulheres, figurada aqui pela fluidez da água, toma uma direção e torna-se a razão imperativa de uma luta por direitos. Essa lógica é explorada no trabalho de Himid ao observarmos que a força de ação dessas mulheres agora está visivelmente estampada em suas indumentárias, transformando-se em um vestido de retalhos.

²⁴⁴ Lembramos que a passagem do recurso da água (que sugere as condições de subsistência) é sempre acompanhado do gesto da mão, sugerindo a lógica da escassez (em evitar qualquer perda).



FIG. 94



FIG. 95

A partir dessa lógica, da força de reivindicação presente na indumentária dessas mulheres, podemos observarmos o quadro *We will now* [FIG. 96] da exposição *Black Women Time Now* (1983). Nesta imagem Himid apresenta a figura de uma mulher negra de meia idade, que toca o chão com a ponta dos dedos dos pés e mantém os braços cruzados. A artista compôs um vestido confeccionado partir de escritas e recortes de imagens, gerando um vestido feito essencialmente a partir de retalhos. A roupa usada pela figura negra reúne imagens decupadas e palavras de força como: ‘o tempo é agora e o lugar é aqui e lá [...] agora’. Essas frases de impacto evidenciam a importância da experiência espaço-temporal que só pode ser vivida desta maneira pelo corpo: em que temos o significado do tempo como imediato, tornando secundário o gesto de nos situarmos no espaço, pois, o primeiro lugar em que devemos existir e residir é realmente o no nosso próprio corpo.

Esse corpo na imagem é envolvido por uma vestimenta repleta de diversas figuras, homens e mulheres, da luta negra, que são figurados nas imagens monocromáticas recolhidas na parte inferior do vestido. Essas personagens são músicos e artistas famosos, além de figuras políticas e de ações políticas representativas. Temos um conjunto de frases que surgem na cintura do vestido e acompanham o caimento da vestimenta. As frases confeccionadas em letras maiúsculas e com escrita forte tecem o tecido como se fossem suas dobras e explicitam as vontades da comunidade negra em uma densa malha de escritas²⁴⁵.

²⁴⁵ As frases de impacto sintetizam as vontades da comunidade negra, expressa aqui na ativa pelas mulheres negras, caracterizado pelo símbolo do feminismo ao final da frase, que segue do seguinte modo: ‘we will be / who we want / where we want / with whom we want / in the way that we want / when we want / and the time is now / and the place is here’



FIG. 96

Cabe atentar para as razões práticas que fizeram com que a artista procurasse materiais como esses retalhos para fazer sua criação. O conjunto de imagens reunidas na vestimenta apresenta um conjunto de experiências vivenciadas pela comunidade negra, seja no contexto dos anos 1980 ou selecionando figuras emblemáticas que teceram a herança cultural e social da comunidade negra. A ação de tecer essa malha de pensamentos que molda a história dessa comunidade é potencializada, por um lado, pelo orgulho dessa herança e, por outro, pela força motriz que impulsiona mudanças. Neste sentido, o gesto de trajar essa roupa simboliza vestir suas causas completamente, assumir a sua história de lutas e glórias, como uma adesão ao corpo que sente em cada poro essa experiência. Acompanhado a esse procedimento, a adesão completa de sua história significa, também, sentir como todo o terror as dores vivenciadas, como um atrito pelas possíveis imagens de sofrimento que agora envolve a superfície desse corpo negro. Vestir-se retalhos se torna um ato corajoso de revisitar um grande volume de histórias mal contadas, como fantasmas do passado que passam a assolar a própria pele, calejando a sua superfície com o atrito das lembranças de tempos, em casos, imemoriáveis.

O ímpeto em revisitar essas imagens sublinha um destemor em mergulhar num profundo universo submerso, em que ideias e princípios sedimentados há tempos aparentavam esquecidos. Trata-se de submergir a fim de vasculhar imagens naufragadas, reconhecendo os seus valores e, entre relíquias e destroços, a fim de reescrever as histórias contidas nelas a partir de novos significados mapeados por meio de uma prospecção em acervos de materiais: anotações, imagens, descrições e, finalmente, acervos cinematográficos. Tal conjuntura permite revisitar com outros olhos os fardos dessa representação da negritude a fim de tecer com prudência uma robusta rede capaz de sustentar a força inabalável da vontade de transformação. Uma miríade de imagens brota na mente submersa que revisita cada um dos destroços submersos lançando sua rede para conectar ponto a ponto visitado, percorrendo-os

com maestria, a fim de retornar de uma longa apneia e emergir, respirando novamente com os pulmões cheios. Enfim, respirar nossos ares, pois qualquer transformação sugere um mergulho mais profundo dentro de nós mesmos.

Sendo assim, o artista negro que se permite mergulhar nessas imagens que vasculha, a fim de compreender sua cultura, assiste essas imagens para relembrar um passado que o pertence, porém, não com o intuito de reiterá-las, para torna-las como um levante para suas ressignificações. Essa pulsão no encontro com as imagens configura, para o artista negro, outra direção, um desvio de rota da tradição da testemunha ocular da autoridade - que pressupõe a reiteração de uma história já conhecida pela herança da negritude. Ao vasculhar o acervo, o artista negro assume uma atitude que sugere uma incipiente desestabilização dos princípios fundantes do elaborado complexo de visualidades, que favoreceu o 'olhar colonizado' sobre as imagens em um amplo contexto (MIRZOEFF, 2011). Sugerimos que os corpos de artistas negros não querem mais observar uma conjuntura de 'testemunhas' e 'delitos' do passado, mas agir como fontes criadoras de um presente.

Trata-se de reivindicar uma mudança de perspectiva, esboçando novas práticas que questionam os princípios da visualidade de uma tradição óptica²⁴⁶, sustentada pela carga da vigilância da perspectiva colonizada, a partir das lógicas fundantes de um observador fixamente posicionado. A busca sincera de artistas negros em mobilizar razões mais profundas, que pudessem reconectar memórias de um passado com suas lembranças pessoais, estabeleceu a afetividade como ponto de contato para a criação dessas narrativas. Em consonância com o pensamento de Giuliana Bruno (2002: 02) é através do aspecto afetivo que nos conectamos com a sensorialidade háptica, pois sua materialidade manifesta as tensões da superfície gerada pela sensibilidade tátil. A materialidade desse 'tecido' visual gera uma conectividade do corpo do artista com a superfície da imagem na tela. A leveza e o caráter moldável do tecido permite ao artista manipular esse 'tecido-tela', oferecendo uma troca real de significados entre o externo (das imagens de arquivo) e o interno (do repertório, bagagens e da histórias pessoal do artista).

²⁴⁶ Entendemos essa tradição ótica a partir da relação estabelecida ao longo do primeiro capítulo desta tese, em que esmiuçamos as lógicas envolvidas na noção de perspectiva albertiana, que induz o pressuposto do lugar que ocupamos como testemunha dessas imagens.

3. 10. Tecendo imagens da negritude: a fixação e a mobilidade

Em *Territories* (1984), o filme inaugural do cineasta Isaac Julien, vemos um conjunto de experimentações que buscam estabelecer um diálogo com a comunidade negra britânica, explorando seus processos de autoafirmação, por meio das lutas negras como práticas culturais e sociais. Uma das primeiras imagens que descortinam *Territories* são os planos de um jovem negro, vestido com uma jaqueta de inverno, próximo as ruínas em um espaço indefinido da cidade. A câmera caminha livremente pela localidade enquanto a voz *off* declama frases aparentemente soltas, assemelhando-se a ‘padrões caleidoscópicos’²⁴⁷. Esse ato de flunar pelo espaço geográfico da cidade remete a uma suspensão temporal que é intensificado pela disposição de frases que recolhe atributos para descrever esse território, como ‘de classe, de trabalho, de relações’.

O leve torpor causado pelo impacto das imagens e sons mimetiza o sentimento de estado de reflexão, que configura os corpos negros que percorrem o espaço. O gesto de caminhar livremente pelos lugares se assemelha ao sentimento de espaiar-se, como um visitante que, ao enveredar pelas ruas da cidade, tece narrativas a partir de experiências vividas. O gesto de apresentar a dinamicidade do observador confere mobilidade à visão e sublinha a existência de um corpo que o sustenta durante a caminhada que, a partir deste corpo, convida a reinvenção do próprio espaço, arquitetando narrativas em sua relação poética dos territórios mobilizados. O contraponto dessa proposta pode ser percebido em um movimento vertical da câmera, a partir da fachada dos prédios, que revela a figura de um policial em um plano médio, com a câmera em contra *plongée* [FIG. 97]. O olhar fixo do policial, que observa de cima os eventos figura um ‘contemplador estático’ que, por meio de sua perspectiva engessada, quase panóptica, afere os eventos que se apresentam diante de seus olhos.

²⁴⁷ Segundo as descrições de Anna Ogidi sobre *Territories* (1984), essa característica de uma repetição descompassada das frases se reverbera também no campo das imagens, em particular, nas imagens de arquivo de carnavais da comunidade afro-caribenha nas ruas de Notting Hill. A descrição de Ogidi está disponível na versão da obra *Territories* que o autor assistiu em janeiro de 2019, nos acervos do *Media Museum*, na cidade de Bradford, na Inglaterra.



FIG. 97



FIG. 98

O olhar impositivo as autoridades é figurado logo nos primeiros planos do início do filme *Handsworth Songs* (1985) de John Akomfrah. O movimento horizontal, de um lado para o outro, realizado por um palhaço com uma feição bastante esdrúxula [FIG. 98] simboliza o gesto de vigiar enquanto acompanhamos os sons de sirenes de ambulâncias e viaturas policiais na trilha sonora. Como em *Territories*, as imagens que estabelecem um contraponto dessas imagens de um olhar fixo – em *Handsworth Songs*, a figura do boneco do palhaço e em *Territories*, o policial que observa os eventos de cima de uma sacada – são, em *Handsworth* as imagens capturadas de carro, que agora observa com grande mobilidade as figuras policiais espalhadas pela cidade enquanto a percorre enveredando por seus diversos espaços.

As autoridades são mencionadas em diversos momentos nas entrevistas, como, por exemplo, na entrevista realizada à comunidade Sikh da Soho Road (Soho Rd. Sikh Temple)²⁴⁸, vista em momentos seguintes no documentário carregando flores para um jovem da comunidade que faleceu durante os eventos de Birmingham. Em ambos os filmes um conjunto de imagens se debruçam sobre os resultados dos conflitos ocorridos, respectivamente, em Birmingham e em Londres. Os resultados são, em grande parte dos casos, causas de muito sofrimento para os jovens e seus familiares, deixando clara a tensão existente no período o qual os filmes foram concebidos.

A voz *off* em *Territories* desvenda essa disputa pelo espaço coabitado²⁴⁹, sublinhando os tensionamentos que compõem essa disputa real por espaço que pode ser interpretado desde pequenas tensões como o incômodo dos *beats* tocados nos amplificadores espalhados pelas ruas de Notting Hill que são confrontados por vizinhos brancos da região que se incomodam

²⁴⁸ Mencionado nos letreiros finais de *HandsworthSongs*.

²⁴⁹ A narração apresenta como ‘demandas dominantes conflitantes’ acenando para o campo de tensão dos diferentes pontos de vista sobre a disputa por espaço.

como o volume da música²⁵⁰ até conflitos muito mais complexos como os que compõem as imagens de arquivos de jovens negros perseguidos pela polícia local. Mesmo nos pequenos gestos como a tentativa de reprimir o volume das músicas tocadas nas ruas de Notting Hill podemos notar indícios de controle do espaço pela autoridade policial. Tal processo pode ser notado por meio do recurso da repetição de imagens com gestos de indicação policial – para lá e para cá- coadunados a voz *off* que explicita em *looping* ‘expressões geográficas [...] o controle de um espaço’, arrebatadas, por fim, pelos depoimentos de um dos músicos que declara que a polícia quer decidir ‘de onde eles vão e para onde eles irão’.

O processo de entender os mecanismos que envolvem a visão háptica, principalmente a ideia de tecido da tela, é explorada de maneira incisiva no curta-metragem *Territories* (1984) de Isaac Julien em que temos a cena de duas mulheres negras sentadas diante de uma moviola, manipulando filmes de materiais de arquivo de acervos sobre os carnavais de Notting Hill, em Londres [FIG. 99]. Nesta mesa de montagem, essas mulheres entram em um contato direto com o material filmico em um processo que, em primeiro lugar, seleciona momentos específicos dos carnavais ao longo de diferentes períodos históricos²⁵¹, acompanhados pela voz *off* que interroga profundamente a natureza dessas imagens. Em segundo lugar, temos um processo ainda mais intrigante que investe na manipulação desse material filmico. O gesto de acelerar e retroceder executado pelas duas mulheres a partir de momentos específicos dos arquivos do acervo exibidos na moviola remete à ação de tecer que mencionamos anteriormente nos trabalhos da artista negra Lubaina Himid, em suas exposições no início dos anos 1980.



FIG. 99

De maneira similar as duas mulheres abrem o filme como um tecido, uma peça de roupa, que costuram e tecem sobre a mesa de montagem diante de seus olhos. O potencial

²⁵⁰ Tais reclamações da vizinhança foram descritas durante uma das entrevistas realizadas aos músicos negros que se apresentavam no espaço aberto.

²⁵¹ Em particular o enfoque nas datas 1959, 1966 e 1976, declaradas pela voz *off* do filme.

investigativo dessas imagens – paralisadas, aceleradas ou retardadas – é costurado pelas bagagens e histórias dessas próprias mulheres. Essa ação se situa como um acerto, uma regulagem nos tecidos abertos sobre a mesa de montagem. Essas imagens-tecido são costuradas pelas experiências de seu visionamento e, finalmente, passam por um acréscimo final, como um cós que arremata a costura do tecido, simbolizando a raiz dos tensionamentos e flexões da imagem e a sua roupagem. As vezes o resultado do tecido gera atrito no corpo, em outros casos mobiliza uma nova configuração para a malha, como se da peça se moldasse algo completamente inédito como a reflexão sobre reflexão sobre o descompasso de um espectador branco pode ter ao vislumbrar as mesmas imagens do carnaval.

Tal descompasso pode ser gerado justamente pela conexão com os eventos que marcam eventos simbólicos para a cultura negra, no caso específico do trecho de *Territories*, deve ser interpretado no sentido da compreensão das imagens diversas dos carnavais em Notting Hill em três datas: 1959, 1966 e 1976, considerando que, em algumas dessas datas, os eventos geraram conflitos raciais pontuais entre brancos e a comunidade negra. Para além dessa percepção, a voz *off* menciona uma falta de compreensão do sentido dessas imagens para um público branco devido a complexidades que envolvem a compreensão dessa dança carnavalesca como uma ‘forma de conduta [...] uma forma política’. Para acessá-la a voz *off* questiona: ‘até onde devemos ir para começar a nossa história?’

As composições musicais e o contato com o movimento artístico negro é explicitado nos dois filmes, *Territories e Handsworth Songs*. Neste último filme a ênfase se volta para uma cena musical dos ritmos afro-caribenhos - de *Ragga, DanceHall e Dub* – presentes no cenário britânico dos anos 1980. Essa forma de expressão musical é coadunada a outras formas de expressão artísticas, como as artes plásticas para evidenciar o potencial das artes em sintonizar-se com a esfera mais pessoal da comunidade negra e construir narrativas para essas histórias pessoais. A cena em que vemos o mural em Brixton - *The dream, the rumour and the poets* (1984), de Gavin Jantjies e Tom Joseph²⁵² - é um exemplo claro desse investimento narrativo. Enquanto escutamos um momento bastante experimental na trilha sonora, temos uma panorâmica que descortina um percurso de vida carregado de sofrimento - desde a chegada em Londres, exploração no trabalho e as dores das perseguições a essa comunidade negra na vida cotidiana, concluindo com o melancólico e simbólico escapar da paz, simbolizado pela pomba, das mãos de uma mulher negra. As imagens finalizam de maneira otimista, com um grupo de intelectuais negros sentados, na calada da noite,

²⁵² Esse mural foi concebido em 1984 a partir de financiamentos da GLC de Londres. Discutimos o investimento da região de Londres na produção artística negra em momentos anteriores desta tese.

realizando uma leitura em conjunto. A pomba reaparece brilhante no fio dos postes sobre suas cabeças [FIG. 100]. Essa mesma imagem do mural é utilizada em momentos anteriores em *Handsworth Songs* durante as tristes e duras declarações de uma mulher que conta sobre a invasão policial em sua casa. As imagens que são vistas neste momento oscilam entre a fachada lateral de um prédio acinzentado e planos muito próximos do mural, em que temos o desenho de uma mulher negra com as mãos na cabeça em dor e pânico [FIG. 101]. O recurso do *zoom in* da câmera é empregado de modo a intensificar o impacto dessa entrada na esfera pessoal. Em outro momento, a imagem aparece somente como um plano próximo – como um primeiro plano –, na tentativa de narrar o íntimo sofrimento descrito por essa mulher.



FIG. 100



FIG. 101

O emprego do recurso do *zoom* da câmera é utilizado em diversos momentos em *Territories*. Na primeira sequência do filme, após a câmera passear por um espaço de ruas e prédios vazios, temos um *zoom* final para um andar da escada, na entrada de um dos prédios, próximo aos degraus. O plano final do movimento evidencia um degrau preto que fazia a entrada de um dos prédios, obstruído por um bloco. Os momentos seguintes, temos o *contre plongée* da câmera que apresenta, em um movimento vertical, a imagem de um policial branco que observa o entorno de cima de uma sacada. Há um conjunto de planos realizados durante a cena das duas mulheres que observam o material de arquivo dos carnavais na moviola que caracteriza um emprego mais efetivo do uso do *zoom* da câmera. Os planos se iniciam com planos médios e vão se aproximando em planos cada vez mais próximos, pelo uso do recurso do *zoom in*, evidenciando o gesto de investigar as imagens na tela.

O efeito do *zoom* aqui não é aplicado simplesmente no sentido de aproximar a nossa visão das imagens que elas vêem na tela, mas o gesto figura a sensação uma tentativa de tomar posse daquelas imagens por parte das mulheres que as observam. Esse movimento de trazer para si essas imagens é justamente o diálogo da superfície da imagem e do processo de interação de uma visão háptica. A mudança da distância focal móvel da *zoom* evidencia a

mobilidade dessa visão, sublinhando a diferença da visão estagnada, fixa da figura policial que observava o movimento da rua pela sacada de um prédio. Nos planos da moviola sentimos a intenção de pertencimento dessas imagens a essas mulheres, pois essa material-prima iconográfica serve de base para contar as suas próprias histórias pessoais.

A narração desse trecho da moviola em *Territories* descreve esse momento da seguinte forma: ‘*we are struggling to tell a story. a his-story a her-story. a culture form specific to the black people*²⁵³’. O trocadilho sugerido em ‘his’ e ‘her’ descreve o real interesse em se apropriar dessas imagens para criar e, ainda, a compreensão de que essas histórias partem do particular, da esfera privada dessas pessoas a partir de suas subjetividades e atravessamentos. Essa frase é repetida diversas vezes ao longo de todo o filme. Acreditamos que a intenção do cineasta é salientar a importância do material iconográfico para desestabilizar a construção prévia da imagem do negro, engessada ao longo de uma história colonial, que não foi construída pela negritude. Neste sentido, diversos materiais da esfera privada são acionados em *Territories* a fim de oferecer um novo folego a reconstrução dessa imagem. A complexidade dessas imagens que caracterizam um universo mais pessoal da comunidade negra é figurado no filme a partir de diversas imagens de casamentos negros e momentos de intimidade de famílias.

Outros conjuntos de materiais de arquivos [FIG. 102] são empregados em diversos momentos nos dois filmes. Em *Handsworth Songs* as imagens de arquivos em que vemos homens e mulheres descendo de vários navios atracados do cais do porto – acenando ou posando para uma fotografia, entregando os documentos ou descendo as escadarias dos barcos em direção à terra firme. Essas imagens de arquivos usadas em conjunto a imagens de uma esfera privada, como imagens de infância de crianças e outras registradas dentro de casas das famílias negras.



FIG. 102

²⁵³ Tradução: Estamos lutando para começar uma história a história dele, a história dela. Uma forma cultural específica para os negros.

Essa esfera privada, que toma como gatilho as imagens de arquivo de cunho mais pessoal, é atrelada a banda sonora, que ao recuperar essas imagens se utiliza poemas sobre a condição do viajante, do imigrante, narrados por uma voz feminina. Há a utilização das imagens de arquivo em *Handsworth Songs* com outro viés: o interesse moldar uma construção prévia sobre a imagem da negritude que remete a uma história colonial. Em uma dessas imagens de arquivo, o cineasta John Akomfrah se utiliza diversas vezes da palavra ‘*chains*’ (correntes) na tela, evidenciando, por meio da repetição exaustiva, as amarras presentes nessas imagens enquanto surge um canto de marinheiro que questiona as origens dos imigrantes. Em seguida, surge outra frase na tela: ‘*for those who go down to the sea in ships*’ (para quem desce ao mar em navios).

Por fim, uma outra imagem de arquivo que menciona sobre a dignidade do trabalho, o espaço geográfico da cidade encerrando em um comentário sobre os bairros de trabalhadores. A fala seguinte do material de arquivo explicita uma lógica construída de segregação ao dizer: ‘mas as coisas mudaram com a chegada de um grupo totalmente estranho: os imigrantes’. Esse trecho específico de *Handsworth Songs*, o gesto de mostrar o acervo de arquivo em um trecho integral, sem alguma alteração, sublinha as evidências das origens de um engessamento da figura do estrangeiro: diferencia-lo e segrega-lo por meio da construção de uma imagem falsa dessa experiência. O fato dessas últimas imagens de arquivo utilizarem-se de uma retórica com carga declaradamente preconceituosa, infere a reflexão trazida no outro filme, *Territories*, que sublinha o conflito e o terreno de disputa nas frases recitadas pela voz *off*: ‘territórios de resistência [...] territórios do corpo [...] conflitando com as demandas dominantes’. A segregação sugere uma dicotomia sustentada pela noção de uma ‘imagem fixa do negro’ sustentada por uma herança colonial, que passa a considerar esse outro a partir do ‘medo, desejo e desordem’. Essa lógica é retomada nos momentos finais do filme de Akomfrah, *Handsworth Songs*, ao utilizar-se dos depoimentos da então primeira-ministra britânica, Margaret Thatcher, ao declarar que ‘quando as minorias se tornam maioria [...] as pessoas se assustam’.

4. Considerações Finais

O propósito desta pesquisa foi o de contribuir para o estudo crítico da cinematografia e o campo das visualidades. Tomamos como ponto de partida as relações étnico-raciais e de gênero, considerando dois aspectos principais: a formação do olhar e a construção de privilégios, assumidos por meio das relações de poder estabelecidas. A estruturação escolhida para os capítulos buscou dar conta da amplitude deste estudo que, em um primeiro momento, lançou seu olhar para o campo de produção e circulação de imagens em um contexto ocidental e eurocêntrico, observando os modos de construção de um olhar da autoridade em um sentido visual.

Sendo assim, investigamos o sistema visual de representação dominante, presente no contexto de expansão colonial, que afetou concretamente o jogo das relações raciais e suas formas de representação. Examinamos as dinâmicas que envolveram os complexos de visualidades como formas de visualização em um período colonial, que inauguraram o olhar da autoridade como maneira de organização do mundo por meio de dinâmicas como: classificação, segregação e estetização. Em seguida, sublinhamos pontos de inflexão com o intuito de demarcar a resistência e os embates que passaram a questionar a construção visual da perspectiva da branquitude sintetizada na figura do herói.

O olhar da autoridade encontrou, na figura do herói, a possibilidade de aglutinar um conjunto de atributos, princípios e valores que foram, por meio de uma construção semelhante aos complexos de visualidades, naturalizados por um processo estetizante, presente no campo das artes, como a pintura retratista do século XIX. Esse circuito dotado organizou o campo da representação da imagem do branco como protagonista, possibilitando privilégios ímpares como o de constituir e controlar a sua própria representação.

Ao estendermos essa geografia eurocentrada para países para além do Atlântico, em particular, os Estados Unidos, notamos que essa compreensão do controle sobre a figuração não se limitou a uma expressão de si - acumulando direitos e atributos caros a maneira como desejava ser visto -, mas passou a se estender sobre o outro, incluindo outras raças e etnias além da sua. Obviamente, houve resistência a essa construção visual que tomou grande impulso no século XIX. Assim, ao incluímos em nosso recorte os Estados Unidos como parte de um complexo considerado parte de uma perspectiva associada ao eurocentrismo, procuramos identificar as fendas de uma estrutura que buscou matizar a presença negra em diversos momentos emblemáticos da história norte-americana.

Neste sentido, a fim de recorrermos ao campo visual e as estratégias de visão adotadas

para um entendimento das formas que ditaram as relações étnico-raciais, estabelecemos uma arqueologia de diferentes suportes, que encontram profunda repercussão no campo social e cultural dos Estados Unidos. Em particular, investigamos o percurso da fotografia e da cinematografia. A propósito da primeira, consideramos as especificidades do suporte fotográfico e sua relação com a linguagem, técnica, estética e cultura, de modo a sublinharmos arranjos que configuraram a presença de elementos que repercutem a reverberação do olhar da autoridade (branca) em suas práticas e seus discursos. Em relação ao cinema, procuramos um recorte específico do campo da cinematografia, considerando a iluminação e a padronização de seus procedimentos, a fim de observarmos os modos de construção do olhar e a afirmação de privilégios nas relações raciais ao longo do período de consolidação dessa indústria.

Dedicamos uma investigação mais profunda em relação ao cinema a fim de sublinhar as formas de sub-representação da imagem do negro, desde estereótipos trazidos das artes da cena, com os *Minstrel Shows* até em obras cinematográficas como *O Nascimento de uma nação*. O filme de Griffith nos possibilitou ampliar de maneira significativa a nossa discussão sobre as contravisiões a respeito da historiografia norte-americana, considerando a profunda matização da presença negra em narrativa histórica de *O Nascimento de uma nação*.

Deste modo, distribuimos ao longo da própria análise do filme um conjunto significativo de contravisiões que são pontuadas com o intuito de fazer emergir a ênfase da autorrepresentação negra que, apesar de presente nos momentos acionados pela trama, são absolutamente minimizados em importância e contundência. Balizamos contrapontos que assumiram desde lógicas performáticas de suas próprias imagens – como *L'Ouverture* e *Truth* -, passando pelos embates intelectuais no circuito de jornais e revistas negros e a clara aversão a propósito da estereotipia de suas imagens, até a consolidação de uma identidade de raça, considerando as possíveis ambiguidades que elas puderam trazer. Esse gesto foi fundamental para compreendermos a potência da autorrepresentação negra como sujeitos produtores de suas próprias imagens, que possibilitou a manutenção da ordem de representação da negritude enquanto um grupo visível.

A propósito da afirmação da negritude como grupo visível, discutimos a noção do 'direito de olhar' e de ser visto a partir de referências fotográficas, que escavam essas propriedades na construção de um olhar negro como uma espécie de revisitação da historiografia presente em melodramas como *O Nascimento de uma nação*. Em relação à repercussão deste filme, salientamos o repúdio de intelectuais da negritude nos tabloides e jornais do período de sua produção, além do posicionamento de artistas negros na

configuração de contrapontos, incluindo a maneira como a produção cinematográfica negra deste período, encabeçada por Oscar Micheaux, responde às difamações e julgamentos em uma estereotipia violenta e hipersexualizada da imagem do negro em telas brancas.

Essa revisitação histórica por meio do cinema nos ofereceu a possibilidade de fazer um processo inverso no segmento final da tese, em que são os momentos históricos a acionarem a construção da imagem do negro da cinematografia. Neste sentido, os realizadores estudados na parte final da tese revisitaram imagens de acervos cinematográficos para discutir e compreender a imagem da negritude, recuperando materiais de arquivos de carnavais londrinos ou ainda imagens, de imigrantes recém chegados em navios no cais. A fruição destas imagens possibilitou escavá-las, de modo a ressignificar narrativas pessoais como formas culturais específicas da negritude. Neste sentido, vemos uma perspectiva historiográfica diversa, que lançou seu olhar para o particular, a esfera privada, por meio de suas subjetividades e atravessamentos.

Para esse estudo específico, lançamos mão do recorte bem delimitado do início dos anos 1980 na Grã-Bretanha. Voltamos nossa atenção para o percurso gradual de artistas que assumem um posicionamento por meio de sua intervenção criativa do mundo. Buscamos compreender o contraponto estabelecido pelas produções artistas – desde exposições fotográficas, *grafittis* pelo espaço das cidades e outras formas de intervenção – que questionou fortemente as forças da autoridade britânica nos primeiros anos da década. Partimos das estratégias de repressão aos movimentos políticos e revoltas que descortinaram a década de 1980 na Inglaterra a fim de discutirmos os tensionamentos e as disputas por espaço ocorridas neste período.

Neste sentido, a luta por formas de representação que engajou inúmeros artistas negros, asiáticos e imigrantes ressoou na formação e trabalho artístico de realizadores negros, com a fundação de coletivos como *Black Audio Film Collective* e *Sankofa*, dois coletivos que representaram as obras de John Akomfrah e Isaac Julien. Aferimos a maneira como os dois realizadores investigaram o olhar autoritário que buscou reprimir as revoltas – ocorridas a partir de 1981, em cidades como Birmingham, Londres, entre outras – e o desdobramento de práticas criativas em suas obras que apresentaram a relação do corpo negro com o espaço das cidades por meio da maleabilidade da visão e a sensorialidade háptica. A qualidade háptica da visão explorada pelos dois diretores, Julien e Akomfrah, explorou as potencialidades dos processos cognitivos internos como um olhar que acontece, primeiramente, no próprio corpo e, portanto, vivenciado na própria pele. Sendo assim, a materialidade desse ‘tecido’ visual gerou uma conectividade do corpo do artista com a superfície da imagem na tela, tornando

sua materialidade manifesta nas tensões da superfície gerada pela sensibilidade tátil. O caráter do tecido permitiu ao artista manipular esse ‘tecido-tela’, oferecendo uma troca real de significados entre o externo (das imagens de arquivo) e o interno (do repertório, bagagens e da história pessoal do artista).

Em um sentido mais amplo, esta tese buscou responder ao longo de cada um dos capítulos as questões pertinentes à formação do olhar, as relações de poder e a constituição de privilégios de maneira independente. Os capítulos foram constituídos a partir de um caráter autônomo, que priorizou aspectos como o recorte específico do capítulo e seu caráter temático, adotando a sua forma diante das próprias demandas discutidas, em detrimento a uma interdependência entre suas partes. Em poucas palavras, procuramos aprofundar um caráter mais ensaístico que ofereceu a possibilidade de analisarmos de maneira pontual às demandas particulares aos temas de cada um dos capítulos. Optamos em arquitetar uma pesquisa que gravitou em torno dos estudos culturais e da cultura visual, afeito aos estudos anglo-saxões e, portanto, a escolha de autores como Richard Dyer, Nicholas Mirzoeff, Stuart Hall, entre outros que buscaram reverberar o recorte geográfico e temático escolhida para essa pesquisa.

Buscamos uma considerável maleabilidade no formato ao lidar com cada momento específico da pesquisa, com o intuito de assumir a forma de cada capítulo considerando a melhor maneira de lidar com os assuntos envolvidos. Sendo assim, no 1. Capítulo, houve um desafio em abarcar o vasto campo da representação das imagens raciais brancas de maneira sucinta e, ao mesmo tempo, reunir referências e amostras da experiência do olhar da autoridade e sua construção no campo da imagem. Procuramos ainda lidar com as facetas que abarcam o campo da representação a partir de uma proposta de inversão. Nos utilizamos de um artifício ao tomarmos como ponto de partida a representação da branquitude no campo da imagem no sentido de produzir um efeito mais profundo a respeito das discussões sobre a representação da negritude na cultura ocidental descortinadas nos capítulos subsequentes. A partir desta inversão da discussão sobre representação procuramos sublinhar por um lado os apagamentos e, por outro, as contraposições e os contrapontos em suas lógicas constitutivas – alvo do 2. Capítulo -, que abarcaram imagens históricas, visões e narrativas elididas, além de o direito de ver e ser visto, constituir e discutir a sua autorrepresentação – alvo do 3. Capítulo.

Sendo assim, como a intenção de investigação do 2. Capítulo foi identificar e balizar a presença de contrapontos em relação à visão da autoridade, adotamos um formato que estabeleceu incursões históricas acionadas por meio da narrativa dos filmes analisados na tentativa de observar o lado avesso das próprias construções dos estereótipos, ver suas costuras e sublinhar suas fendas. Em poucas palavras, procuramos evidenciar a pluralidade de

perspectivas possíveis sobre o mesmo evento dramatizado pelo melodrama, em muitos casos, elidindo a resistência da negritude, como em *O Nascimento de uma nação*. A escolha de partir de um recorte bastante pontual do 3. Capítulo buscou dar conta da complexidade do momento histórico e de produções artísticas que a Grã-Bretanha se deparou no início dos anos 1980. A pulsão criativa de artistas e ativistas negros que lançaram mão de uma reapropriação dos espaços e, posteriormente, a influência de tais movimentos artísticos no trabalho de coletivos negros de cinema que acionaram um rico repertório de imagens da negritude a fim de discutir outras formas de visão para além do sufocamento da visão da autoridade presente em repressões as revoltas populares espalhadas pela Inglaterra.

Ao longo desse estudo nos atentamos às questões que emergiram ao longo do desenvolvimento dos capítulos, investigando a formação do olhar da autoridade e as construções a respeito da figura branca como naturalmente dotada de um vasto conjunto de atributos e direitos, além de a autonomia e controle sobre a representação de si mesmo. A seguir, nosso interesse voltou-se em tornar nítido o campo de resistência que se articulou em torno das formas de representação que subjuguou a negritude no campo da imagem. Deste modo, as contravisiões que pontuadas ao longo dessa pesquisa visaram reproduzir a ênfase da autorrepresentação de negros, assumindo desde lógicas performáticas de suas próprias imagens – como *L'Ouverture* e *Truth* -, passando por os embates intelectuais no circuito de jornais e revistas negros e a clara aversão a propósito da estereotipia de suas imagens, até a consolidação de uma identidade de raça, considerando as possíveis ambiguidades que tais construções puderam abarcar. Esse gesto foi fundamental para compreendermos a potência da autorrepresentação negra como sujeitos produtores de suas próprias imagens, que possibilitou a manutenção da ordem de representação da negritude enquanto um grupo visível.

A ênfase dada nessa pesquisa a propósito do dissenso em relação ao olhar da autoridade, em suas contravisiões e contrapontos trazidos pelos estudos de Nicholas Mirzeoff, buscou jogar luz em um terreno de disputas, a respeito do teor dos elementos visíveis que passariam a pertencer a um ambiente comum da imagem fotográfica e cinematográfica. Em suma, cogitamos como algo além de uma agenda política, mas uma real luta pela existência, abarcada pela interdependência gerada pelo direito de olhar. Tal ótica nunca é individual e, portanto, o direito de olhar funcionou por meio do reconhecimento do outro sobre sua individualidade e particularidades, e vice-versa.

Ou seja, apesar de ser dotado de um reconhecimento externo, essa perspectiva visual da contra-visualidade passou a desestabilizar as práticas que sustentam a visão da autoridade e seu senso e sentido de direitos. Sendo assim, a presença dos contrapontos pontuados e

discutidos ao longo desse estudo é a nítida recusa às costuras do olhar da autoridade que procurou naturalizar práticas tornando-as estéticas. Essa luta real pela existência de figuras que resistem ao apagamento da branquitude permitiram um campo de produção cinematográfica bastante ímpar a partir dos anos 1980.

Evidenciamos como tais embates significativos em relação aos direitos, no campo político e da cultura, se desdobrou na década de 1980 na Grã-Bretanha. A pressão da circulação de imagens negativas em relação às comunidades negras nas mídias (como jornais e revistas) repercutiram uma profunda necessidade de representação, a fim de comunicar a real condição de vida e interesses dessas comunidades. Acreditamos que a pesquisa desenvolvida por um conjunto de artistas no início dos anos 1980 na Grã-Bretanha possibilitou outras formas de visão, a partir de um ponto de vista mais altruísta, um olhar prudente e sensível, que foi capaz de marcar sua presença e intensidade diante das experiências vividas.

Uma investigação que procurou dar conta de uma comunicação de maneira recíproca, expressando mutualmente as trocas envolvidas no gesto de olhar. Sentimos que o impacto das primeiras obras de cineastas como John Akomfrah e Isaac Julien caminhou no sentido de oferecer algumas imagens sensíveis como o toque, táteis como as experiências cognitivamente assimiladas por meio de uma conexão multissensorial, ativada pelas lembranças de outros sentidos e experiências partilhadas e comuns à própria comunidade negra.

Salientamos que esse mesmo contexto dos anos 1980 nos Estados Unidos tornou-se um terreno fértil para a produção cinematográfica de realizadores e realizadoras negros como o resultado de um longo percurso de embates desde as primeiras décadas do cinema – com o pioneirismo e engajamento de intelectuais e realizadores negros nas produções dos *Race films*, passando pelas emblemáticas obras do *Black Exploitation* e, posteriormente, pelo *L. A. Rebellion* - até encontrarmos as contundentes produções nos anos 1980, que lançaram mão de um conjunto de experiências cotidianas negras norte-americanas que geraram um impacto significativo na consciência popular nos Estados Unidos. Podemos observar uma produção mais versada em direção às preocupações e interesses particulares da comunidade negra – perceptível na presença de cineastas contundentes e impactantes do circuito cinematográfico, como Spike Lee – em uma extensão do mundo no campo do cinema. Por outro lado, é nítido a presença de um olhar mais especulativo – no exímio trabalho de diretores como Marlon Riggs e Cheryl Dunye – que se atentaram à uma investigação mais profunda a respeito da individualidade negra, seu corpo e sua sexualidade.

Essa pesquisa de doutorado se trata de uma primeira aproximação mais profunda do autor a propósito de temas envolvendo as relações étnico-raciais e o campo das visualidades. Temos ciência dos desafios ao lidar com esse vasto campo de estudo e, portanto, este estudo se apresenta como uma contribuição, uma peça dentro do amplo quebra-cabeça do campo de estudos da cultura visual e dos estudos culturais. Por fim, esperamos que as possíveis lacunas presentes neste estudo possam instigar novas discussões e aprofundamentos em futuras pesquisas sobre o racismo, sobretudo no campo das visualidades, temática tão urgente em nossa contemporaneidade.

5. Referências Bibliográficas

- ABRAMS, Dennis. *Um bebê muito durão*. In: SAVEEDRA, Jaiê; BEZERRA, Julio (Org). *Acorde! O cinema de Spike Lee*. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 2018. p. 16 – 26.
- ALEKAN, Henri. *Des lumières et des ombres*. Paris: Centre National des Lettres, 1979.
- ALMENDROS, Nestor. *Dias de una cámara*. Barcelona: Seix Barral, 1996 [1981].
- ALTON, John. *Painting with light*. 2nd. University of California Press: California, 1997.
- AMERICAN CINEMATOGRAPHER [Revista], v. 50, n.1, Janeiro de 1969.
- AQUINO, Livia. *Picture Ahead. Kodak e a construção do turista-fotógrafo*. São Paulo: Ed da autora, 2016.
- ARAVANMUDAN, Srinivas. *Tropicopolitans: Colonialism and Agency 1688–1804*. Durham: Duke University Press, 1999.
- AREEN, Rasheed. *Making myself visible*. Londons: Kala Press, 1984.
- _____. *From Primitivism to Ethnic Arts*. In: Third Text, Vol. 1, Issue 1, 1987, p. 6-25
- ARIEIRA, Glória. *O yoga que conduz à plenitude. Os Yoga Sutras de Patanjali*. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2017.
- AUMONT, Jacques. *A imagem*. Campinas: Papirus, [1993] 2001.
- _____. *O olho interminável [cinema e pintura]*. São Paulo: Cosac & Naif, 2004.
- ARNHEIM, Rudolf. *A arte do cinema*. Lisboa: Edições 70, 1989.
- ARONOVICH, Ricardo. *Expor uma história*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2011 [2004].
- BAGNATO, Vanderlei; PRATAVIEIRA, Sebastião. *Luz para o progresso do conhecimento e suporte da vida*. In: Revista Brasileira de Ensino de Física, v. 37, n. 4, 4206, 2015. Disponível em: < <http://dx.doi.org/10.1590/S1806-11173732037> >. Consultadoem: 12/02/2018.
- BAKER, Houston. *Spike Lee and the Commerce of Culture*. In: DIAWARA, Manthia (Org.) *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 154-176.
- BAMBARA, Toni. *Reading the Signs, Empowering the Eye: Daughters of the Oust and the Black Independent Cinema Movement*. In: DIAWARA, Manthia (Org.) *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 118-144.
- BARTHES, Roland. *Rhétorique de l'image*. In: Communications, n. 4, 1964. p. 40-51. Roland Barthes (1964).

BENTO, Maria. *Pactos narcísicos no racismo: branquitude e poder nas organizações empresariais e no poder público*. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

BERNARDI, Daniel (Org). *The birth of whiteness. Race and the emergence of U.S. Cinema*. New Brunswick: Rutgers Univeristy Press, 1996.

_____. *Classic Hollywood, Classic Whiteness*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001.

_____. *The persistence of whiteness. Race and contemporary Hollywood Cinema*. Nova York: Routledge, 2008.

BERKIN, Carol *et al*. *Making America. A history of the United States. Vol. 1: to 1877*. Boston: Wodsworth, 2011.

BETHENCOURT, Francisco. *Racism from the cruzades to the 20th century*. New Jersey: Princeton University Press, 2013.

BHAVANANI, Ananda B. *Understanding the Yoga Darshan. An exploration of the Yoga Sutra of Maharishi Patanjali*. Pondicherry: DivyanandaCreations, 2011.

BLACK, Alexander. *Captain Kodak. A camera Story*. Boston: Lothrop Publishing Company (Plimpton, Press), 1889.

BORDWELL, David. *et al*. *El cine clásico de Hollywood. Estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Barcelona: Ed, Paidós, 1997 [1985].

BOOTH, Michael. *Theatre in the Victorian Age*. Cambridge University Press, 1991.

BOULTON, Alan. *The embodiment of sublimity: discourses between visual, literary and philosophical conceptions of sentience in the drawings of Henry Fuseli 1770-78*. University of Birmingham, 2015.

BROWN, Blain. *Motion picture and video lighting*. Focal Press: Oxford, 2008.

BRUNO, Giuliana. *Atlas of emotion journeys in Art, Architecture and Film*. Londres: Verso, 2002.

BRUNO, Giuliana. *Surfaces. Matters of Aesthetics, Materiality and Media*. Chicago: University of Chicago Press, 2014.

CARLYLE, Thomas. *On Heros, hero-worship and the heroic in History*. Nova York: Barnes & Noble, 2011. [1841].

CARVALHO, Noel. *Imagens do negro no cinema brasileiro: o período das chanchadas*. In: Cambiassu – Revista Científica do Departamento de Comunicação Social da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Ano XIX, n. 12, 2013.

CERVULLE, Maxime. *Looking into the light. Whiteness, racism and the regimes of*

representation. In: DYER, Richard. *Whiteness. Twentieth Anniversary Edition*. Londres: Routledge, 2017.

CICERO, Marcus. *On duties (De officiis)*. (trad. Benjamin Patrick Newton). Nova York: Cornell University Press, 2016.

CLAYTON, Anjalie D. *Coming into view: Black British Artists and Exhibition Culture: 1976-2010*. Doutorado (Tese) em Filosofia. Liverpool: Liverpool John Moores University, 2015

CLAUSEWITZ, Carl. *On war*. Londres: Wordsworth Ed., 2013.

COMOLLI, Jean-Louis. *Cuerpo y cuadro*. Cine, ética, política. Vol1. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2015.

_____. *Cinéma contre spectacle. (Suivi de) Technique et Ideologie (1971-1972)*. Centre National du Livre. Lagrasse: Editions Verdier, 2009.

COX, Julian & FORD, Colin. *Julia Margaret Cameron. The complete photographs*. Los Angeles: Getty Publications: 2003.

D'ALLONNES, Fabrice R. *La lumière au cinéma*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1991.

DELGADO, Roberto; STEFANCIC, Jean. *Critical race theory: na annotated bibliography: 1993, a year of transition*. Rev. 159, Boulder: University of Colorado. 1993. p.

DEMUTH, Clare. *'SUS'. A report on the Vagrancy Act 1824*. Runnymede Trust, 1978.

DRESSER, Madge; FLEMING, Peter. *Bristol: Ethnic Minorities and the City 1000-20001*. Victoria County History. Chichester: Phillimore and Co, 2007.

D'ALLONNES, Fabrice R. *La lumière au cinéma*. Paris: Editions Cahiers du Cinéma, 1991.

DE ALMEIDA, Paulo. *Change the pictures!* In: O cinema negro e a segregação racial. ALMEIDA, Paulo (Org.). Ed. 1. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013

DE PASCALE, Enrico. *Death and Resurrection in art*. Los Angeles: Getty Images, 2009.

DIAKHATE, Lydie. *O documentário em África e a sua diáspora*. In: *Cinema africano. Novas formas estéticas e políticas*. DIAWARA, Manthia; DIAKHATÉ, Lydie (Org.) p. 83-125. Rio de Janeiro: Ed. Sextante, 2011.

DIAWARA, Manthia. *Black american cinema: the new realism*. In: DIAWARA, Manthia (Org.) *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 3-25.

DYER, Richard. *White*. Londres: Routledge, 1997.

_____. *White. Twentieth Anniversary Edition*. Londres: Routledge, 2017.

ECO, Umberto. *A história da beleza*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- EISENSTEIN, Sergei. *Montage and Architecture* [1937], *Assemblage*, n. 10, 1989, p. 111-131
- ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghost of songs. The Film Art of the Black Audio Film Collective 1982-1998*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.
- ETTEDGUI, Peter. *Directores de fotografia*. Cine. Barcelona: Ed. Ocenano, 1999 [1998].
- FENECH, Louis; MC LEOD, W. H. *Historical Dictionary of Sikhism*. 3. Ed. Lanham: Rowman & Littlefield, 2014.
- FINE, Michelle *et al.* *Off White. Readings on Power, Privilege, and Resistance*. 2 Ed. Nova York: Routledge, 2004.
- FOSTER, Gwendolyn. *Performing whiteness. Postmodern re/constructions in the cinema*. Nova York: State University of New York Press, 2003.
- FOWLER, Robert. *The Cambridge companion to Homer*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
- FRIZOT, Michel. *Body of evidence. The ethnography of difference*. In: FRIZOT, Michel (Ed.) *A new history of photography*. p. 258-271. Colônia: Könemann, 1998
- FRYER, Peter. *Staying in power: the history of black people in Britain*. London: Pluto Press, 1984.
- GAINES, Jane. *Uma breve história dos race movies*. In: Oscar Micheaux. *O cinema negro e a segregação racial*. ALMEIDA, Paulo (Org.). Ed. 1. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013. p. 101 – 135.
- GATTI, Alessandro (Org.) *Gli occhi del cinema*. In: AIC. *Associazione Italiana Degli Autori della Fotografia Cinematografica*. Roma: Cinecittà, 2001.
- GEORGE, Eddie *et al.* (Org.) *Reflections of The Black Experience Arts Programme*. In: The GLC Race Equality Unit. London: Black Rose Press, 1985.
- GIORGI, ROSA. *Angels and demons in art*. Los angeles: Getty Publications, 2005.
- GREEN, Ronald. *A dualidade e o estilo de Micheaux*. In: Oscar Micheaux. *O cinema negro e a segregação racial*. ALMEIDA, Paulo (Org.). Ed. 1. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013. p. 137 – 156.
- HALL, Stuart. *Da diáspora. Identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008 [2003]
- HILL, Mike. *Whiteness: A Critical Reader*. Nova York: New York University Press, 1997.
- HOGARTH, Rana. *Medicalizing blackness. Making racial difference in the atlantic world, 1780-1840*. University of North Carolina Press, 2017.
- HUNTER, Margaret. (2013: 247) em seu artigo intitulado *The consequences of colorism*. In:

Hall, Ronald. *The melanin millennium. Skin discourse as 21st Century International Discourse*. Detroit: Michigan State University, 2012. p. 247-256.

ILLES, Josef. *Entrevista com Josef Illes*. In: *Revista Filme Cultura*. Rio de Janeiro, v. 4, Ed. Fac-Similar n. 38-39, p. 35-38 [p. 547-548], ago/nov. 1981.

JONES, Matthew. *Descartes's Geometry as Spiritual Exercise*. In: *Critical Inquiry*, Vol. 28, No. 1, Things (Autumn, 2001). Chicago: University of Chicago Press, 2001.

JONES, Jacquie. *The Construction of Black Sexuality: Towards Normalizing the Black Cinematic Experience*. In: DIAWARA, Manthia (Org.) *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 247-256.

JOWITT, Deborah. *Time and the dancing image*. Berkeley: University of California Press, 1988.

KEATING, Patrick. *Hollywood lighting from the silent era to film noir*. Nova York: Columbia University Press, 2010 [1970].

KEELING, Kara. 'Joining the lesbians': *cinematic regimes of black lesbian visibility*. In: *Black Queer Studies: a cultural anthology*. JOHNSON, Patrick; HENDERSON, Mae. Durham: Duke University Press, 2005. p. 213-227.

KNIGHT, Arthur. *Uma história panorâmica do cinema: a mais viva das artes*. Rio de Janeiro: Editora Lidador, 1970.

LEVINE-RASKY, Cynthia. (Org.) *Working through whiteness: international perspectives*. Nova York: State University of New York Press, 2002.

LEYS-STEPAN, Nancy. *A hora da eugenia. Raça, gênero e nação na América Latina*. Rio de Janeiro: Ed. Fio Cruz, 2005.

MALKIEWICZ, Kris. *Film lighting. Talks with Hollywood's cinematographers and gaffers*. Nova York: Prentice Hall Press, 1986.

MAUAD, Ana Maria. *Poses e flagrantes: Ensaio sobre história e fotografias*. Niterói: Eduff, 2008.

MARTINS, André Reis. *A luz no cinema*. Dissertação (Mestrado). Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte, 2004.

MARKS, Laura. *The Skin of the Film. Intercultural Cinema, Embodiment, and the Senses*. Durham and London: Duke University Press, 2000.

MASILELA, Ntongela. *Los Angeles School of Black Filmmakers*. In: DIAWARA, Manthia (Org.) *Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993. p. 107-117.

MCINTOSH, Peggy. *Male Privilege and White Privilege: A Personal Account of Coming to See Correspondences through Work in Women's Studies*, Working Papers 189. Wellesley: Center for Research on Women, Wellesley College

MCFADDEN, Syreeta. *Teaching the câmera to see my skin*. 2 de abril de 2014. Disponível em: <<https://www.buzzfeednews.com/article/syreetaamcfadden/teaching-the-camera-to-see-my-skin>>.

MBEMBE, Achille. *Sair da grande noite. Ensaio sobre a África descolonizada*. Petrópolis: Ed. Vozes, 2019.

MCCLINTOCK, Anne. *Soft-Soaping Empire: Commodity Racism and Imperial Advertising*. In: *The Gender and Consumer Culture Reader*. Jennifer Scanlon (Ed.). New York: New York University Press, 2000.

METZ, Christian. *Au-delà de l'analogie, l'image*[1970], in *Communications*, n. 15 e em *Essais sur la signification au cinema*, 2, Klincksieck, 1972, p. 151-162

MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle. New positions in black cultural studies*. Nova York: Routledge, 1994.

MIRZOEFF, Nicholas. *The right to look. A counterhistory of visibility*. Durham and London: Duke University Press, 2011.

_____. *The appearance of Black Lives Matter*. E-book. Miami: [Name], 2017.

MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo. *O cinema de John Akomfrah . Espectros da diáspora*. São Paulo: Banco do Brasil, 2017.

LEMONS, Stanley. *Black stereotypes as reflected in popular culture, 1880-1920*. In: *American Quarterly*, Vol 29, N.1, Spring, 1977. p. 102-116. John Hopkins Press.

MONCLAR, Jorge. *O diretor de fotografia*. Rio de Janeiro: Solutions Comunicações, 1999.

MORETHY, Maria; LOBSTEIN, Dominique. *Paris, etapa obrigatória para a glória. Os prêmios concedidos aos artistas estrangeiros nos Salões parisienses de 1802 a 1824* Trad: Maria de Fátima Morethy Couto. *Revista do Programa de Pós-graduação em Arte da UnB, Brasília*, Vol.15, nº2/julho-dezembro de 2016.

MORRIS, Pam. *Heroes and Hero-worship*. In: *Charlotte Brontë's Shirley. Nineteenth-Century Literature*. (Dec. 1999) 54(3), p. 285-307.

MOURA, Egar. *50 anos, luz, camera e ação*. São Paulo: Editora SENAC, 1999.

_____. *Da cor*. Balneário Camboriú: Editora Iphoto, 2016.

MÜLLER, Tânia; CARDOSO, Lourenço. *Branquitude. Estudos sobre a identidade branca no Brasil*. Curitiba: Ed. Appris, 2017.

NAIR, Mira. *To be mixed is the new order*. In: GWENDOLYN, A. (Org.) *Women filmmakers of the african and asiandiáspora. Decolonizing in the Gaze, locating subjectivity*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1997.

NIKVIST, Sven. *Culto a la luz. Conversaciones con BengstForslund sobre el cine y su gente*. Barcelona, Ediciones del Ilman, Asociación Española de Autores de la Fotografía

Cinematográfica (AEC), 1998.

NISCO, Maria Cristina. *Framing Agency in the 2011 UK Riots. A corpus-based Discourse Analysis of British Newspaper*. Doutorado (Tese) em Ciências Políticas. Napoles: Università degli Studi di Napoli Federico II, 2014.

OLSENIUS, RICHARD. *Guia completo de vídeo digital*. National Geographic. São Paulo: Abril, 2009.

PARET, Peter. *A gênese da guerra*. In: CLAUSEWITZ, C. *Da Guerra*. (trads. Michael Howard e Peter Paret; Luiz Carlos Nascimento e Silva do Valle). 1984. p. 2-26.

PASOLINI, Pier Paolo. *Scritti Corsari*. Milão: Editore Garzanti, 2011 [1975].

PEDROSA, Israel. *Da cor a cor inexistente*. Rio de Janeiro: SENAC, 2009.

POPPOVIC, Pedro Paulo. *Curso Completo de Fotografia*. Ed. Rio Gráfica, 1981.

POPOVIC, Ana. *Late Victorian scientific racism and British Civilizing Mission in Pears' Soup Ads*. In: Pulse. A graduate journal of history, sociology and philosophy of science. Budapest: Central European University, 2015. n. 3, Junho, 2015. p. 98-111.

RADIN, Beryl. *Coloured workers and British Trade Unions*. Race, VIII, 2. New York: Sage Publications, 1966.

RAINSFORD, MARCUS. *Anhistorical account of the Black Empire of Hayti: comprehending a view of the principal transactions in the Revolutions of Saint Domingo with its antient and modern state*. London, Albion Press: 1805.

RAMAMURTHY, Anandi. *Imperial Persuaders: Images of Africa and Asia in British Advertising*. Manchester: Manchester University Press, 2003.

REFF, Theodore (Org.) ; DEGAS, Edgar. *The notebooks of Edgar Degas: a catalogue of the thirty-eight notebooks in the bibliothèque Nationale and other collections*. Vol. 1. Nova York: Hacker Art Books, 1985

ROBINSON, Cedric. *Em 1915 – D. W. Griffith e o reembranquecimento da America*. In: Oscar Micheaux. O cinema negro e a segregação racial. ALMEIDA, Paulo (Org.). Ed. 1. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013. p. 29 – 59.

ROEDIGER, David. (Org.) *Black on White. Black wirters on what it means to be White*. New York: Schoken Books, 1998.

ROSENBLUM, Naomi. *A world history of photography*. 3rd Ed. Nova York: Abbeville Press, 1997.

ROTH, Lorna. *Looking at Shirley, the ultimate norm: colour balance*. In: *Canadian Journal of Communication*, Vol. 34, 2009, p. 111-136.

_____. *Questão de pele. Os cartões Shirley e os padrões raciais que regem a indústria*

visual. In: Revista Zum, São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), n. 10, 2016.

RYAN, Rod. *American Cinematographer Manual*. Hollywood: The ASC Press, 1993.

SALT, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis*. 2 Ed. Londres: Starword, 1992.

SHAPIRO, Herbert. *Racism and empire. A perspective on a new era of american history. In: Identity and intolerance. nationalism, racism and xenofobia in Germany and the United States*. Ed. Fintzsch, Norbert & Schirmer, Dietmar. Cambridge: University of Cambridge Press, 2002.

SCHAEFER, Dennis.; SALVATO, Larry. *Masters of light. Conversations with contemporary cinematographers*. Berkeley: University of California Press, 1984.

SCHUCMAN, Lia. *Entre o 'encardido', o 'branco' e o 'branquíssimo': raça, hierarquia e poder na construção da branquitude paulistana*. Lia Vainer Schucman. Tese de Doutorado. Instituto de Psicologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2012.

SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Crítica a imagem eurocêntrica. Multiculturalismo e representação*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SIVANANDA, A. *A different hunger. Writings on Black Resistance*. London: Pluto Press, 1982.

SMITH, Miriam. *Ballet and opera in the age of Giselle*. Princeton: Princeton University Press, 2000.

SOURANG, Diarra. *Filmer les peauxfoncées. Réflexions plurielles*. Paris: L'Harmattan, 2019.

STAFFORD, Barbara & TERPAK, Frances. *Devices of wonder: from the world in a box to images on a screen*. Los Angeles: Getty Research Institute, 2001.

STAM, Robert. *Os potenciais da polifonia: reflexões sobre raça e representação*. In: Multiculturalismo tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros. p. 455-500.

STEWART, Jaqueline. *Uma jornada tortuosa rumo à cidadania: Dentro de nossas portas*. In: Oscar Michaeaux. O cinema negro e a segregação racial. ALMEIDA, Paulo (Org.). Ed. 1. Rio de Janeiro: Banco do Brasil, 2013.

STOKSTAD, Marilyn. *Art History*. Vol. 2. Ed. 2. New Jersey: Prentice Hall, 2002.

TEDESCO, Marina. *O fotógrafo, a atriz. Marcas de gênero presente nos manuais de fotografia cinematográfica e os encaixes e desencaixes na prática fotográfica do cinema mexicano clássico industrial*. Doutorado (Tese), Instituto de Artes e Comunicação Social - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2013.

TEUN, Adrianus V. D. *Discourse and Communication*. Berlin: De Gruyter, 1985.

TOLL, Robert. *Blacking up: the minstrel show in XIX Century America*. Nova York: Oxford Press, 1975.

TE HENNEPE, Mienneke. 2014. *To Preserve the Skin in Health: Drainage, Bodily Control and the Visual Definition of Healthy Skin 1835-1900*. *Medical History* 58 (1): 397-421.

VAN DAMME, Charlie. *La lumière actrice*. Paris: Femis, 1990.

VELASCO, Suzana. *Sob a luz tropical: racismo e padrões de cor da indústria fotográfica no Brasil*. In: *Revista Zum*, São Paulo: Instituto Moreira Salles (IMS), n. 10, 2016.

VIEYRA, Soumanou. *Le cinéma au Sénégal*. Paris: Éditions OCIC/L'Harmattan, 1983

WILD, Larry. *A brief outline of the history of the stage lighting*. Aberdeen: Northern State University, 2015.

Consultado em: 10.05.2018. Disponível em: <<http://www3.northern.edu/wild/litedes/ldhist.htm>>.

WINSTON, Brian. *A whole technology of dyeing: a note on ideology and the apparatus of the chromatic moving image*, *Deadalus*, 114, n. 4, 1985. p. 105-123.

_____. *Technologies of seeing. Photography, Cinematography and Television*. Londres: British Film Institute, 1996.

WOLLEN, Peter. *Cinema and technology: a historical overview*. In: *The cinematic apparatus*. Teresa de Lauretis e Stephen Heath. New York: St. Martin Press, 1980.

WOOLF, Virginia. *Freshwater. A comedy by Virginia Woolf*. Mosaicum Books (Ebook), 2017 [1923; 1935].

WRENCH, John *Unequal Comrades: trade unions, equal opportunity and racism*. Policy Paper in Ethic Relations n. 5. Centre for Research in Ethic Relations. Warwick: University of Warwick, 1986.

YOUNG, Freddie; PAUL, Petzold. *The work of motion Picture cameraman*. Londres: Focal Press, 1972.

ZIMMERMAN, Patricia. *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Indianapolis: Indiana University Press, 1995.