

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
Centro de Filosofia e Ciências Humanas
Escola de Comunicação
Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura

RODRIGO SOMBRA SALES CAMPOS

O CINEMA DE JOHN AKOMFRAH: passagens entre a diáspora e o arquivo

Rio de Janeiro
Dezembro de 2019

RODRIGO SOMBRA SALES CAMPOS

O CINEMA DE JOHN AKOMFRAH: passagens entre a diáspora e o arquivo

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Comunicação e Cultura.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Lissovsky

Rio de Janeiro
Dezembro de 2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

C198

Campos, Rodrigo Sombra Sales.

O cinema de John Akomfrah: passagens entre a diáspora e o arquivo / Rodrigo Sombra Sales Campos. 2019.
188 f. : il.

Orientador: Mauricio Lissovsky.

Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.

1. Comunicação – Teses. 2. Diáspora africana. 3. Akomfrah, John, 1957-. 4. Negro no cinema. I. Lissovsky, Mauricio. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Escola de Comunicação.

CDD: 796.81



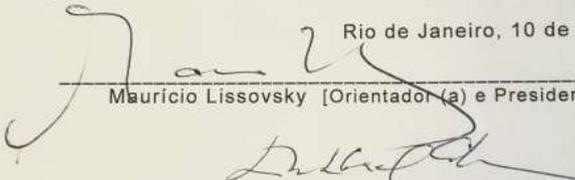
**ATA SESSÃO PÚBLICA DE TESE DE DOUTORADO DEFENDIDA
POR RODRIGO SOMBRA SALES NA ESCOLA DE COMUNICAÇÃO
DA UFRJ**

Ao dez de dezembro de dois mil e dezenove, às treze horas na sala 141 da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, foi apresentada a Tese de Doutorado do aluno Rodrigo Sombra Sales Campos intitulada: "O Cinema de John Akomfrah: Passagens entre a diáspora e o arquivo", perante a banca examinadora composta por: Maurício Lissovsky orientador(a) e presidente], Eneida Leal Cunha, Andréa França Martins, Leandro Pimentel Abreu e Janaina Pereira de Oliveira Tendo o (a) candidato(a) respondido e contento todas as perguntas, foi sua Tese:

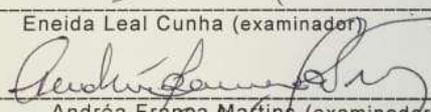
aprovada reprovada aprovada mediante alterações

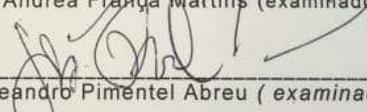
E, para constar, eu, Jorgina da Silva, lavrei a presente ata, que segue por mim datada e assinada pelos membros da banca examinadora e pelo(a) candidato(a) ao título de Doutor em Comunicação e Cultura.

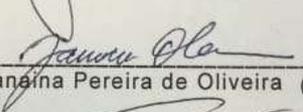
Rio de Janeiro, 10 de dezembro de 2019

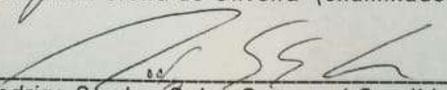

Maurício Lissovsky [Orientador (a) e Presidente]


Eneida Leal Cunha (examinador)


Andréa França Martins (examinador)


Leandro Pimentel Abreu (examinador)


Janaina Pereira de Oliveira (examinador)


Rodrigo Sombra Sales Campos (Candidato)

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha mãe, Ivone, e aos meus dois pais, Leôncio e Nelson Preto, pelo amor e apoio. Um agradecimento muito especial a Nelson, pelo estímulo durante os anos de doutorado.

Ao meu tio Cristiano, pela acolhida no Rio durante o processo seletivo da pós-graduação da ECO (Escola de Comunicação) - UFRJ, e pelo suporte sempre que foi preciso. À minha tia Inês, pelo cuidado.

Aos membros da banca, por aceitarem participar da defesa da tese a despeito do prazo exíguo (encurtado por bem-vindas pressões) para lê-la. Sou grato a cada um deles à sua maneira. À Prof. Andréa França devo uma leitura minuciosa na banca de qualificação. Suas observações enriqueceram a minha compreensão da obra de Akomfrah e as referências sugeridas seriam adiante importantes à investigação da noção de arquivo. Levarei sempre comigo a aulas da Profa. Eneida Leal Cunha cursadas no departamento de Letras da PUC-RJ: a clareza do pensamento, a fluidez da oratória, a desobediência aos esquemas intelectuais conhecidos. Agradeço à Profa. Eneida também por um comentário seu durante a qualificação que se revelaria decisivo na delimitação do corpus desta pesquisa. É uma alegria notar que uma colaboração anterior com a Profa. Janaína Oliveira, quando ela aceitou um convite para partilhar suas ideias em debate realizado na mostra “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora”, no CCBB-RJ, viria a se desdobrar em sua participação na defesa desta tese. Ao Prof. Leandro Pimentel, a quem, anos após a minha primeira passagem pela ECO-UFRJ, reencontraria no grupo de pesquisa liderado por Mauricio Lisovsky, sou grato por nossas conversas sobre fotografia e cultura visual durante os anos no Rio.

A decisão de tentar o doutorado na ECO-UFRJ partiu do desejo de estudar com Mauricio Lisovsky. À parte a beleza da escrita, seus ensaios me atraíam pela imaginação a enredar cada nova ideia, imagem, achado poético (não por acaso, seu último curso oferecido na UFRJ chamava-se “O crítico como criança”). Agradeço a Mauricio pelo estímulo, pelo exemplo de invenção e seriedade na pesquisa. A cumplicidade que encontrei no meu orientador excede o percurso desta tese. A ele a minha admiração e gratidão profundas.

A Claudio Leal, pela amizade e encorajamento permanente durante a escrita deste trabalho.

A Eduardo Sá, pela leitura criteriosa de fragmentos importantes da tese.

Encontrei em amigos antigos, como Ledson Chagas, e outros novos, como Lucas Murari, Fabio Andrade e Pablo Gonçalo, interlocutores valiosos ao longo do doutorado.

Nossas conversas alimentaram várias das ideias expostas a seguir. Um agradecimento especial a Lucas pela acolhida desde o momento em que nos conhecemos, ainda no processo seletivo, cumplicidade que se desdobraria quando curamos juntos a mostra “O Cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora”, realizada nas sedes do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), e organizamos também em parceria o livro homônimo.

A Fabio Rodrigues, Manuela Muniz e Izabel de Fátima, por organizarem uma itinerância da mostra originalmente realizada no CCBB em Cachoeira, no campus da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo da Bahia), e por me convidarem a dar uma palestra sobre a obra de Akomfrah. Discutir o cinema de Akomfrah em casa, na Bahia, representou um ponto de virada nesta pesquisa.

Aos professores Antonio Fatorelli, Fernanda Bruno e Márcio Tavares, pelas aulas cursadas na ECO-UFRJ, e ao Prof. Denilson Lopes, presença querida e constante no Rio e em Nova York. Aos colegas Anna Bentes, Paulo Faltay, Isabel Stein, Isabel Veiga, Hermano Callou, Wilson Milani, Arthur Frazão, Milly Bursztyn. Agradeço pela oportunidade do convívio nos anos morando no Rio.

Aos funcionários da ECO-UFRJ, Jorgina Gomes e Thiago Couto, pelo suporte e atenção.

Agradeço ao Prof. Jens Andermann, meu orientador no estágio-sanduiche realizado na New York University (NYU). Também ao Prof. Fred Moten, cujas aulas cursadas na NYU precipitariam o início de crises e a alegria de descobertas, cada uma delas ao seu modo imprescindíveis ao destino desta pesquisa.

Sou grato aos professores Tarek Elhaik e R.L. Rutsky, presenças sempre encorajadoras desde os tempos de mestrado.

A Reece Auguiste, pela generosidade em me conceder a entrevista incluída no apêndice desta tese.

À CAPES, pelo auxílio financeiro ao longo do doutorado.

A João Vale, pela escuta.

Finalmente, e acima de tudo, a Tássia Cruz, pelo amor e presença.

“La comunidad [...] es lo que expone al exponerse.
Incluye la *exterioridad* de ser que la excluye.
Exterioridad que el pensamiento no domina” (Maurice
Blanchot)

“The voice of authentic self is complex muse of
otherness” (Wilson Harris)

“O you singer, solitary, singing by yourself—
projecting me;
O solitary me, listening—nevermore shall I cease
perpetuating you” (Walt Whitman)

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: West Indies Calling (1943)	16
Figura 2: As Canções de Handsworth (1986)	16
Figura 3: Fragmento de guia de deportação emitido e distribuído pelo Ministério do Interior do Reino Unido em 2013	16
Figura 4: Fotografia do Arquivo Irlandês no Reino Unido.....	17
Figura 5: <i>As Canções de Handsworth</i> (1986)	18
Figura 6: <i>As Canções de Handsworth</i> (1986)	18
Figura 7: <i>As Canções de Handsworth</i> (1986)	19
Figura 8: <i>Testamento</i> (1988).....	20
Figura 9: <i>Sete Canções para Malcolm-X</i> (1993).....	20
Figura 10: <i>The Harlem Book of the Dead</i> (1978).....	20
Figura 11: <i>Vertigo Sea</i> (2015).....	22
Figura 12: <i>Vertigo Sea</i> (2015).....	22
Figura 13: <i>As Canções de Handsworth</i> (1986)	25
Figura 14: <i>Testamento</i> (1988).....	25
Figura 15: <i>Peripeteia</i> (2012).....	30
Figura 16: <i>Retrato de Katherina</i> (1521).....	30
Figura 17: <i>Retrato de um Africano</i> (1508).....	31
Figura 18: <i>Signos do Império</i> (1983).....	32
Figura 19: <i>Transfigured Night</i> (2013)	34
Figura 20: <i>Tropikos</i> (2015)	34
Figura 21: <i>O caminhante sobre o mar de névoa</i> (1918).....	35
Figura 22: <i>Purple</i> (2017)	35
Figura 23: <i>Testamento</i> (1988).....	36
Figura 24: <i>Peripeteia</i> (2015).....	36
Figura 25: <i>Transfigured Night</i> (2013)	36
Figura 26: <i>As canções de Handsworth</i> (2013)	36
Figura 27: Martin Luther King and the March on Washington (2013).....	52
Figura 28: <i>Black Audio Film Collective</i> (1989)	53
Figura 29: Cartaz desenhado por Eddie George para <i>Looking Black – Film and Video Workshops</i> , oficina ministrada pelo Black Audio Film Collective, em 1985.....	56
Figura 30: <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013)	59

Figura 31: <i>Testamento</i> (1988).....	60
Figura 32: <i>Four Twins</i> (1985), de Rotimi Fani-Kayode.....	64
Figura 33: Fragmento do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” (1504), de Hieronymus Bosch	76
Figura 34: Fragmento de <i>Quem Precisa de um Coração</i> (1991).....	78
Figura 35: Fragmento de <i>Quem Precisa de um Coração</i> (1991).....	79
Figura 36: Still do filme <i>O Último Anjo da História</i> (1995).	83
Figura 37: Fragmentos do filme <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013).	89
Figura 38: Fragmentos do filme <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013).	89
Figura 39: Fragmentos do filme <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013).	89
Figura 40: Fragmentos do filme <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013).	90
Figura 41: Fragmentos do filme <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013).	90
Figura 42: Fragmento do filme <i>O Projeto Stuart Hall</i> (2013).....	90
Figura 43: Fragmento da slide-tape <i>Signos do Império</i> (1983).....	110
Figura 44: Fragmentos da slide-tape <i>Signos do Império</i> (1983).....	111
Figura 45: Fragmentos da slide-tape <i>Signos do Império</i> (1983).....	111
Figura 46: Fragmentos da slide-tape <i>Signos do Império</i> (1983).....	111
Figura 47: Fragmentos da slide-tape <i>Signos do Império</i> (1983).....	111
Figura 48: Fragmentos da slide-tape <i>Signos do Império</i> (1983).....	111
Figura 49: Still do programa de variedades The Black and White Minstrel Show.....	115
Figura 50: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	117
Figura 51: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	117
Figura 52: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	117
Figura 53: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	118
Figura 54: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	118
Figura 55: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	118
Figura 56: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	118
Figura 57: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	118
Figura 58: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	120
Figura 59: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).	120
Figura 60: O cantor trinidadiano Lord Kitchener em cena do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	120
Figura 61: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	121
Figura 62: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	122

Figura 63: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	122
Figura 64: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	122
Figura 65: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	122
Figura 66: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	124
Figura 67: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	125
Figura 68: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	125
Figura 69: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	125
Figura 70: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	125
Figura 71: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	126
Figura 72: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	127
Figura 73: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	127
Figura 74: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	131
Figura 75: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	131
Figura 76: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	132
Figura 77: Fragmentos do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	132
Figura 78: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	134
Figura 79: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	134
Figura 80: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	135
Figura 81: Fragmento do filme <i>As Canções de Handsworth</i> (1986).....	135
Figura 82: Still do film <i>As Nove Musas</i> (2010).....	142
Figura 83: Fragmentos do filme <i>As Nove Musas</i> (2010).....	142
Figura 84: Fragmentos do filme <i>As Nove Musas</i> (2010).....	142
Figura 85: Fragmentos do filme <i>As Nove Musas</i> (2010).....	143
Figura 86: Fragmentos do filme <i>As Nove Musas</i> (2010).....	143

SOMBRA, Rodrigo. O cinema de John Akomfrah: passagens entre a diáspora e o arquivo. 2019. 188p. Tese (Doutorado em Comunicação e Cultura) – Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

RESUMO

A tese abarca a relação entre a figura do arquivo e a diáspora africana na obra do realizador britânico John Akomfrah. Conhecida pelo uso ostensivo de materiais preexistentes, por reempregar incessantemente imagens e textos alheios, o cinema de Akomfrah observa o fenômeno da diáspora num arco temporal amplo, percorrendo desde a iconografia colonial do século XIX à literatura de ficção científica de inspiração afrofuturista. Enquanto atenta à longa duração das narrativas da diáspora tal como solicitado pela obra do artista, o cerne desta análise centra-se, contudo, nos itinerários entre África, Antilhas e Reino Unido que marcam a migração massiva de negros caribenhos à Inglaterra, cuja memórias, e suas correspondentes lacunas no arquivo visual, são revisitadas por Akomfrah nos filmes *As Canções de Handsworth* (1986) e *As Nove Musas* (2010). Textos de Édouard Glissant, Stuart Hall, Wilson Harris e Derek Walcott perpassam toda a tese. A obra deste conjunto de intelectuais antilhanos permitiu compreender as consequências da histórica escassez de objetos mnemônicos (imagens, textos, monumentos públicos, etc.) ligados às culturas diaspóricas. Produto das estruturas expropriadoras do colonialismo, essa “ausência de ruínas”, como dito no verso de Walcott, constitui o problema medular desta pesquisa, sendo ele desdobrado continuamente no cotejo com os filmes e ideias de John Akomfrah. No curso desta tese, interroga-se o vínculo pendular - a meio caminho entre as afinidades eletivas e a aberta confrontação - nutrido por Akomfrah com os sistemas de representação ocidentais. Amparado sobretudo nas leituras Foucault e Derrida, a noção de *arquivo* é posta em diálogo também com seus desdobramentos mais recentes no campo dos estudos filmicos, em particular à luz das práticas ensaísticas no cinema. Tomada de empréstimo da literatura, a figura do ensaio norteia o olhar sobre as criações do diretor britânico, sublinhando os meios pelos quais a montagem cinematográfica, entendida a um só tempo como princípio estético e forma de conhecimento, articula as relações entre as imagens, e entre estas e as palavras, de modo a exprimir uma forma pensante. O entendimento dos conceitos de *montagem*, *história* e *imagem fotográfica* foi enriquecido pelo legado de Walter Benjamin, ao qual recorro para esboçar um modelo de historiografia imagética a partir do cinema de Akomfrah. Na parte final, ainda à luz do pensador alemão, abordo a produção teórica do cineasta, em particular suas proposições em torno do lugar das práticas filmicas negras na história das mídias digitais, formuladas no artigo “Digitopia e os espectros da diáspora”.

Palavras-chave: arquivo; diáspora africana; cinema negro; John Akomfrah; filme-ensaio.

CAMPOS, Rodrigo Sombra Sales. O cinema de John Akomfrah: passagens entre a diáspora e o arquivo. 2019. 188p. Dissertation (PhD in Communication and Culture) – School of Communication, Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2019.

ABSTRACT

The dissertation encompasses the relationship between the figure of the archive and the African diaspora in the work of British filmmaker John Akomfrah. Akomfrah's cinema, known for its extensive use of pre-existing materials, for constantly appropriating images and texts of others, explores the African diaspora through a broad temporal arch ranging from 19th century colonial iconography to science-fiction literature inspired by Afro-futurism. While paying close attention to the *longue durée* of diaspora narratives as required by the artist's work, this analysis' core, however, are the itineraries between Africa, West Indies and the UK, hallmarks of the massive migration of Caribbean blacks to England, whose memories, and their corresponding gaps in visual archives, Akomfrah revisits in the films *Handsworth Songs* (1986) and *The Nine Muses* (2010). Essays by Édouard Glissant, Stuart Hall, Wilson Harris e Derek Walcott are included across the dissertation. The work of these West Indies intellectuals allowed understanding the consequences of the historical scarcity of mnemonic objects (images, texts, monuments, etc.) connected to diasporic cultures. A product of the expropriating structures of capitalism, this "absence of ruins," as put by Walcott's poem, constitutes the core question of this research, which is continuously unfolded in the analysis of films and ideas by Akomfrah. The dissertation questions the pendular link – midway between elective affinities and open confrontation – nurtured by Akomfrah with Western systems of representation. Grounded especially by interpretations of Foucault and Derrida, the concept of *archive* is also put into dialogue with its more recent developments in film studies, particularly in light of cinema's incursions into essayistic practices. Borrowed from literature, the figure of the essay guides the focus on the British director's creations, underscoring how editing, understood both as an aesthetic principle and mode of knowledge, articulates relations between images, and between them and words, in a way that expresses the cinematic language as a thinking form. The understanding of notions *montage*, *history* and the *photographic image* was enriched by the legacy of Walter Benjamin, to which I resort for sketching a model of imagetic historiography based on the cinema of Akomfrah. Lastly, still in light of the German theorist, I approach the filmmaker's theoretical output, especially his propositions about the place of Black filmmaking practices in the history of digital media, formulated in the article "Digitopia and the specters of diaspora."

Keywords: archive; African diaspora; Black cinema; John Akomfrah; essay-film

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	13
Akomfrah e as migrações pós-coloniais	37
Caminhos metodológicos: por uma historicidade das formas.....	40
1 CINTILAÇÕES TRANSGRESSIVAS: ALGUMAS NOTAS SOBRE O BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE	51
2 DIÁSPORA, ARQUIVO E ENSAIO.....	69
2.1 Memórias da diáspora, ruínas ausentes.....	69
2.2 <i>Arquivologia</i> e as poéticas do rastro indicial.....	85
2.3 Cinemas migrantes e a forma ensaística	93
3 ESCAVAÇÕES INTEMPESTIVAS: <i>SIGNOS DO IMPÉRIO (1983) E AS CANÇÕES DE HANDSWORTH (1986)</i>.....	106
3.1 <i>Signos do Império</i> (1983): incursões na imaginária colonial.....	106
3.2 As Canções de Handsworth: dissidências diaspóricas no interior da nação	113
4 JOHN AKOMFRAH E AS LATÊNCIAS DE PORVIR DA MEMÓRIA DIASPÓRICA	136
4.1 <i>As Nove Musas</i> (2010): diáspora e história imagética	137
4.2 Arquivo e latências de porvir.....	146
4.3 Digitopia: o índice digital dos cinemas africano e diaspórico.....	151
CONSIDERAÇÃO FINAIS.....	161
REFERÊNCIAS.....	163
APÊNDICE: ENTREVISTA COM REECE AUGUISTE	174

INTRODUÇÃO¹

Londres, 1943. Nos estúdios da BBC, homens e mulheres antilhanos recrutados pelo exército britânico se reúnem na gravação de uma cena para o filme *West Indies Calling*². Produzido pelo Ministério da Informação e anunciado como um “entretenimento patriótico exemplar”, o curta-metragem transcorre alternando as cenas de estúdio, nas quais aqueles imigrantes enviam saudações à nação inglesa, com imagens de compatriotas no trabalho em fábricas de munição e alinhados às fileiras do *front* britânico. “Hoje, os antilhanos têm conosco uma cidadania e uma causa em comum, e eles vieram aqui para nos ajudar”, exulta o narrador ao tilintar de taças unidas num brinde. No desfecho do filme, somos levados novamente ao estúdio, quando um dos soldados antilhanos, o aviador Ulric Cross, da ilha de Trinidad, é convidado falar. Cross aproxima-se serenamente do microfone, seu rosto preenchendo o centro do quadro [Fig 1.]:

É difícil saber por onde começar. Há tantos de nós fazendo tantas coisas diferentes: no exército, na aeronáutica, na marinha, entre os fuzileiros, no serviço territorial auxiliar, nas enfermarias. Se eu pudesse viajar com vocês em um tapete voador, encontraríamos antilhanos espalhados por todo os cantos do País e em vários outros lugares que aqui não posso mencionar...

Birmingham, 1985. Numa cena do documentário *As Canções de Handsworth* (1986), de John Akomfrah, um homem corre e tenta desgarrar-se de um cerco policial. Logra escapar uma e outra vez, esquivando-se dos oficiais, até ser neutralizado e arremessado ao chão [Fig.2]. Repetida uma vez mais no filme, a imagem sintetiza os levantes raciais então em curso nas periferias das cidades britânicas. Era cena comum entre os “imigrantes Windrush”, caribenhos desembarcados no Reino Unido do pós-guerra, que décadas mais tarde se rebelavam contra os abusos policiais e a precariedade econômica na paisagem pós-industrial do thatcherismo.

Londres, abril de 2018. No auge da política de “ambiente hostil”³ à imigração encampada pelo governo britânico, um documento oficial emitido cinco anos antes é recuperado e ganha o centro do debate nacional. Nas páginas do guia de deportação destinado aos homens e mulheres expulsos do País, leem-se as seguintes recomendações para o retorno

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES).

² O filme pode ser visto no *site* do Imperial War Museum: <https://www.iwm.org.uk/collections/item/object/205225466>.

³ “Ambiente hostil” é como ficou conhecido o draconiano conjunto de políticas adotadas desde 2010 para frear a imigração no Reino Unido. Entre essas medidas estavam políticas resumidas no *slogan* “deportar antes, apelar depois”, além da introdução de processos mais dificultosos para formalizar a cidadania britânica ou conseguir permissões de trabalho no país.

à Jamaica: “Tente ser jamaicano – use dialetos e sotaques locais (sotaques estrangeiros podem atrair atenção indesejada)” [Fig.3].

Vistas em sequência, as três imagens acima ilustram parte da conflitiva história da diáspora africana no Reino Unido. Juntas, elas iluminam os movimentos de aceitação e alienação do estrangeiro no corpo da nação, exibindo a incômoda atualidade da herança colonial entre os britânicos. Não fosse a presença de antilhanos, *West Indies Calling* seria um exemplar indistinto entre as centenas de peças de propaganda produzidas pelos Aliados durante a guerra. A composição multirracial enfocada pela câmera, no entanto, adiciona um grão de estranheza, introduz um acento extemporâneo ao filme.⁴

Ao mostrar a acolhida dos ingleses à chegada de voluntários nascidos dos confins do Império, o filme se revela índice de um momento em que a distância entre Londres e o Caribe, de súbito, parecia esfumar-se. Distância que, em realidade, foi sempre menor para os filhos da colonização, ensinados toda a vida a adorar a Grã-Bretanha como pátria. E ela seria forçosamente encurtada a partir do Empire Windrush, vapor que em junho de 1948 aportou em Essex repleto de tripulantes antilhanos, cena inaugural das ondas migratórias que viriam a definir a atual composição multiétnica do Reino Unido. Naquele tempo, milhares de homens e mulheres provenientes do território colonial foram convocados a viver na Inglaterra a fim de suprir a escassez de mão-de-obra durante o pós-guerra.⁵ Batizada em homenagem ao navio homônimo, a geração Windrush encontraria, ao chegar, muito pouco da hospitalidade transmitida em *West Indie Calling*. Placas de senhorios locais com os dizeres “Não aos irlandeses, não aos negros, e não aos cachorros”⁶ [Fig.4] ou o *slogan* “Mantenha a Grã-Bretanha Branca”, sugerido por Churchill na campanha eleitoral de 1955, dão o tom do racismo xenófobo que à época grassava pelo país.⁷

Décadas mais tarde, o destino da geração Windrush seria emblemático da persistência de impasses ligados aos movimentos migratórios pelo mundo. Vários de seus membros, cidadãos vivendo legalmente por décadas no Reino Unido, estavam entre os deportados a

⁴ Para uma análise de *West Indies Calling* no contexto dos filmes de propaganda do imperialismo britânico, ver WEBSTER, Wendy. *Englishness and empire, 1939-1965*. Oxford: Oxford University Press on Demand, 2005.

⁵ Segundo o observatório das migrações da Universidade de Oxford, 500 mil pessoas atualmente vivendo na Grã-Bretanha nasceram na região do Commonwealth e chegaram no País entre 1948 e 1971, período que define a geração Windrush (Ver THE MIGRATION OBSERVATORY. Commonwealth migrants arriving before 1971. Oxford: University of Oxford, 4 May 2018. Disponível em: <http://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/commentaries/commonwealth-citizens-arriving-before-1971/>. Acesso em: 30 jan. 2019).

⁶ A imagem data da década de 1960 e pertence ao Arquivo Irlandês no Reino Unido (THE GUARDIAN, 2015/2017).

⁷ Citado em GILROY, Paul. *There ain't no black in the Union Jack*. Routledge, 1987, p. 63.

quem o panfleto mencionado acima orientava portar-se como “jamaicano” no caminho de volta ao Caribe. De seu lado, aqueles que permanecem no País também têm sua britanidade em xeque. A política de “ambiente de hostil” atualmente promovida pelo governo britânico prescreve o cumprimento de metas de deportação e o bloqueio do acesso a serviços sociais aos antilhanos e seus descendentes, milhares deles jamais reconhecidos, quando não deliberadamente alijados pela estrutura burocrática do País.⁸

Entre alguns imigrantes, ter origem caribenha é hoje habitar um corpo destituído de cidadania. Se em 1967 Stuart Hall escreveu que a condição dos nativos das ex-colônias na Inglaterra se debatia entre a “aceitação formal e segregação informal”⁹, cinquenta anos depois o jogo de palavras evoca, em sentido invertido, situação igualmente xenófoba. Do mesmo modo, rever a fala do aviador negro em *West Indies Calling* em diálogo com *As Canções de Handsworth* e o panfleto de deportação nos faz perguntar quais mecanismos de lealdade e identificação à Grã-Bretanha puderam ser sustentados ao encontro com o racismo, as pressões da polícia e a negação da nacionalidade enfrentadas pelo caribenho radicado em solo britânico. O esforço de interrogar a história das migrações por meio das imagens está relacionado com o contexto reportado pelas imagens, mas também aos seus “excessos”, às suas instâncias de interrupção e condensação. Tornada icônica no cinema inglês, a cena do homem em fuga filmada em *As Canções de Handsworth* evoca o histórico de resistência e insinua enredos ainda irrealizados pelas lutas diaspóricas. As seguidas esquivas, o corpo desembarçado dos ataques, cujo movimento desenha a cada drible uma linha de fuga, introduz uma imagem “na qual, mesmo se apenas por um breve e utópico momento, uma história da raça no Reino Unido inteiramente diferente é aberta”¹⁰.

⁸ A ausência de documentos comprovando a entrada no Reino Unido no pós-guerra é um dos principais motivos pelos quais famílias de origem caribenha são impedidas de acessar os benefícios da seguridade social e se vêem sujeitas ao risco de deportação. Apresentar o “cartão de desembarque” é decisivo para a efetivação da cidadania britânica. A dificuldade em provar a entrada desses imigrantes, no entanto, decorre de “lapsos” na própria burocracia do estado britânico. Em maio, foi revelado que o milhares de documentos comprovando a entrada de imigrantes nas décadas de 1950 e 1960 foram destruídos por agentes do próprio Ministério do Interior, intuição responsável pelos arquivos (Ver GENTLEMAN, Valeria. Home Office destroyed Windrush landing cards, says ex-staffer. *The Guardian*, London, 17 Apr. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk-news/2018/apr/17/home-office-destroyed-windrush-landing-cards-says-ex-staffer>>. Acesso em: 20 out. 2019).

⁹ HALL, Stuart. *The young Englanders*. London: National Committee for Commonwealth Immigrants, 1967, p. 10.

¹⁰ POWER, Nina. Handsworth Songs. *British Film Institute*, London, 6 May 2019. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film>>. Acesso em: 10 out. 2019.

Figura 1: West Indies Calling (1943)



Figura 2: As Canções de Handsworth (1986)



Figura 3: Fragmento de guia de deportação emitido e distribuído pelo Ministério do Interior do Reino Unido em 2013

10. Some do's and don'ts.

The following list of do's and don'ts has been compiled by the National Organisation of Deported Migrants (NODM) to help returning residents settle safely back into life in Jamaica.

Do's

- ✓ Travel where possible in the day – if you are going somewhere unfamiliar ask someone to meet you on arrival
- ✓ Call NODM (356 1126) if you are uncertain about travel in an unfamiliar area
- ✓ Keep your cash and personal items hidden from view (phones and wallets etc should be kept in your pocket)
- ✓ Try to be 'Jamaican' – use local accents and dialect (overseas accents can attract unwanted attention)
- ✓ Try to find lodgings in areas that are considered safe

Figura 4: Fotografia do Arquivo Irlandês no Reino Unido



Fonte: The Guardian.¹¹

O encadeamento de imagens descrito acima situa ainda o esforço empreendido nesta tese. Aquela montagem imaginária, lida no curso da palavra escrita, na qual se justapõem cenas de um filme de propaganda militar, outra de um documentário, mais um panfleto de deportação, antecipa o percurso de uma pesquisa voltada aos modos pelos quais o cinema reanima os vestígios mnemônicos da diáspora africana dispersos na cultura visual. Em alguma medida, o gesto de sobrepor materiais de origens distintas espelha também a estrutura remissiva dos filmes de John Akomfrah, artista cuja obra constitui o objeto desta pesquisa. Ganês radicado na Inglaterra desde a infância, Akomfrah é o mais notório cronista da geração Windrush no cinema. Sua obra se vale das imagens para arrancar do silêncio a história da dispersão de imigrantes negros na Grã-Bretanha e enunciá-la desde uma perspectiva afrodiaspórica. Tal projeto se define sob a forma de um cinema de apropriação. Akomfrah é conhecido pelo uso de materiais alheios, por organizar combinações de rastros (imagens, sons, palavras) sacados de fontes e períodos distintos, ativando súbitas montagens de passado e presente. É o caso de *As Canções de Handsworth* (1986), em que o cenário de racismo, terror policial e sublevações populares da era Thatcher, captado a quente pela câmera do diretor [Fig.5], reencontra a utopia de imigrantes desembarcados na Inglaterra do pós-guerra inscrita em imagens de arquivo [Fig.6].

¹¹ THE GUARDIAN. *No reason to doubt*. No Irish, no blacks signs. London, 28 Oct. 2015, modificado em 29 Nov. 2017 Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2015/oct/28/no-reason-to-doubt-no-irish-no-blacks-signs>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

Figura 5: *As Canções de Handsworth* (1986)

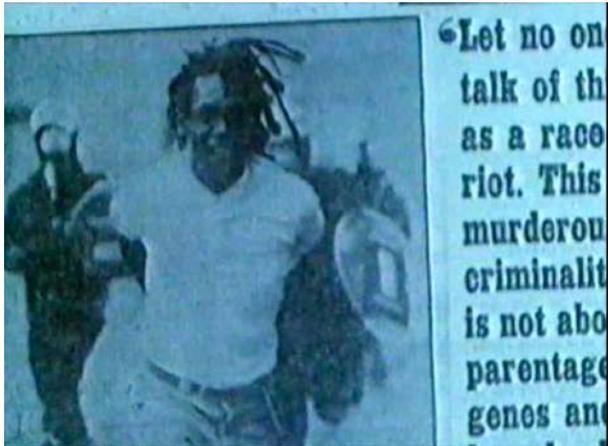


Figura 6: *As Canções de Handsworth* (1986)



Akomfrah tem dedicado filmes, vídeos e instalações para elucidar os usos e desvantagens da história para o sujeito diaspórico. É um artista obcecado pela memória. Seja nos materiais de arquivo por ele reempregados, seja na composição de uma *mise-en-scène* própria, ronda as suas imagens a sombra de uma anterioridade que as assedia, como se elas exprimissem na linguagem do cinema a evocação da poeta canadense Dionne Brand: “Entramos numa sala e a história nos segue; entramos numa sala e a história nos precede. A história já está sentada na cadeira da sala vazia quando chega alguém”¹². Essa assunção da história como força irreduzível agindo sobre os espaços da vida cotidiana, não obstante força também impalpável, fantasmática, aquilo que está e não está, ou está mas é inaparente – a cadeira (des)ocupada na sala vazia – é particularmente sensível a relatos ligados às memórias afrodiaspóricas, tantas vezes marcadas por apagamentos sistemáticos.

¹² BRAND, Dionne. *A map to the door of no return: Notes to belonging*. Toronto: Vintage Canada, 2012, p. 36.

Sob vários sentidos, em Akomfrah a história encena um acordo com a presença do fantasma, o morto insepulto que retorna para assombrar os vivos. Recorrente nos textos e falas do realizador, a figura do espectro é correlata ao impulso à necrofilia que estaria “no coração do cinema negro”¹³; necrofilia não no sentido literal, mas entendida como alegoria estético-política capaz de “chegar ao coração de algo intangível, uma lembrança de nós mesmos”¹⁴. Iconograficamente, isto se traduz na reiteração de *mise-en-scènes* fúnebres a pontilhar toda a sua obra, das filmagens documentais de ritos funerários em *As Canções de Handsworth* (1986) [Fig.7] à cripta aberta em solo ganês de *Testamento* (1988) [Fig.8], ou os tableaux vivants estilizados de *Sete Canções para Malcolm-X* (1993) [Fig.9], inspirados nas fotografias do livro *The Harlem Book of the Dead* (1978) [Fig.10], de James Van der Zee, e a meditação sobre a finitude a propósito das mortes da mãe do realizador e de seu companheiro de geração Donald Rodney, ambos falecidos no mesmo dia, em *As Crônicas do Genoma* (2008), ou mesmo o tributo a um dos seus heróis do cinema moderno na videoinstalação *At the Graveside of Andrey Tarkovsky* (2012).

Figura 7: *As Canções de Handsworth* (1986)



¹³ AKOMFRAH, John. Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary (an Interview with John Akomfrah). Entrevista concedida a Kass Banning. *Border/Lines* v. 29/30, 1993, p. 28-29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 33.

Figura 8: *Testamento* (1988)



Figura 9: *Sete Canções para Malcolm-X* (1993)



Figura 10: *The Harlem Book of the Dead* (1978)



Um dos objetivos desta tese é investigar a relação entre montagem e história em Akomfrah, explorar como as operações de seleção, agrupamento e junção de imagens a um só tempo reanimam o passado e nos fazem vislumbrar também aquilo que não foi, a sua parte inaudita. Assistir aos seus filmes é testemunhar as potências do intervalo, como se no átimo entre os planos por ele montados nos fossem sussurradas uma e outra vez as palavras entoadas em *As Canções de Handsworth* (1986): “não há histórias dos levantes, apenas fantasmas de

outras histórias”¹⁵. Evocada com frequência nos textos críticos dedicados a Akomfrah, a frase funciona como uma espécie de epígrafe para toda a obra do seu diretor. Em suas criações, um fato nunca se dá a ler em suas contingências. Um período sempre convoca a memória de outro; uma imagem sempre conjura fantasmas de outras histórias.

Transcorridas três décadas desde o lançamento de *As Canções de Handsworth* (1986), seu primeiro filme, Akomfrah ocupa hoje um lugar paradigmático na cinematografia britânica. Fundador do coletivo Black Audio Film Collective, ele é um dos principais expoentes do novo cinema negro surgido na Grã-Bretanha nos anos 1980. Composto por imigrantes e filhos de imigrantes, o Black Audio ampliaria o repertório de possibilidades expressivas da arte britânica ao fazer da experiência diaspórica um foco de radicalidade a um só tempo estética e política. Segundo Kobena Mercer, o coletivo dispunha de procedimentos do cinema experimental a fim de “escavar uma contra-memória *creole* da luta negra no Reino Unido, ela mesma sempre reprimida, apagada e tornada invisível na ‘memória popular’ do cinema e da mídia dominantes”¹⁶.

Assim, ao ocupar galerias, festivais de cinema, televisão, páginas de publicações voltadas às artes, Akomfrah contribuiu para consolidar a questão diaspórica no centro do debate cultural britânico. Vista em conjunto, sua obra conforma uma espécie de cartografia da diáspora africana traçada a partir da imagem. As rotas nela esboçadas cobrem um arco temporal extenso, perpassam as ruínas do projeto socialista ganês, revisitadas em *Testamento* (1988), a vida de intelectuais como Stuart Hall e Malcolm X, ou o mar como espaço de catástrofe contínuo na alternância de imagens da pesca industrial [Fig. 11] e evocações do tráfico negreiro da videoinstalação *Vertigo Sea* (2015) [Fig.12]. Difícil pensar em outro cineasta voltado à dispersão das culturas de matriz africana em escala tão ampla. Pan-africanismo e afrofuturismo, colonização e descolonização, o Black Power e as marchas pelos direitos civis, a geração Windrush e a eclosão dos Estudos Culturais: todos estes acontecimentos perpassam seus projetos. O que está na raiz de todos esses trabalhos é o impulso de dispor do passado para incidir sobre o agora. Se Akomfrah se notabilizou por visitar obstinadamente a história a partir do arquivo visual do século XX, não o faz para restaurar aquilo que foi, senão para afilar o olhar sobre seu próprio tempo. Segundo o diretor,

¹⁵ HANDSWORTH Songs. Direção: John Akomfrah. Música: Trevor Mathison. Produção: Lina Gopaul. United Kingdom, 1986, 61 min, preto e branco.

¹⁶ MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle*. London: Routledge, 1994, p. 58.

essas práticas serviriam para traçar uma “contra-cartografia [...] um mapa no qual se renavega o presente”¹⁷.

Figura 11: *Vertigo Sea* (2015)



Figura 12: *Vertigo Sea* (2015)



Penso ser a obra de Akomfrah via privilegiada a uma reflexão sobre os nexos entre imagem, diáspora e arquivo. Esta tese é uma tentativa de responder à pergunta sobre qual concepção de *arquivo* pode o cinema exprimir desde uma perspectiva afrodiáspórica. Ao aproximar-me da noção de *arquivo*, refiro-me não tanto ao modelo das instituições tradicionalmente voltadas à preservação da memória, aquelas onde se acumulam documentos responsáveis por resguardar e legitimar as fontes historiográficas, senão a metodologias abstratas surgidas na segunda metade no século XX, sobretudo na esteira dos trabalhos de Michel Foucault e Jacques Derrida¹⁸, para as quais o “arquivo” é entendido como um conjunto eclético de textos, imagens, sons, cuja disponibilidade a infinitas combinações e variações assume o passado como uma paisagem plena de virtualidades. Arquivo enquanto

¹⁷ AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 38.

¹⁸ Embora Foucault e Derrida percebam o “arquivo” como uma figura teórica, uma abstração, na obra dos dois filósofos a articulação da ideia de “arquivo” retém o peso da sua referencialidade. O arquivo em si, sua arquitetura, suas pastas e gavetas, aparece de uma forma ou de outra nos escritos de ambos.

“sistema generativo”, horizonte regulador de “possibilidades e impossibilidades enunciativas”¹⁹, de discursos, formas, práticas.

Na esfera da cultura audiovisual, a figura do arquivo emerge também sob a forma de uma linguagem. Em nossas sociedades hipermidiatizadas, reutilizar imagens alheias, “copiar e colar”, converteu-se no mais corriqueiro dos gestos. As táticas do *détournement*, de paródia, e da citação hoje são parte do vocabulário comum das interações digitais, introduzindo relações drasticamente novas nos modos de apreensão e circulação da história social. Sinalizando para os dilemas éticos dessa conjuntura, Thomas Elsaesser compara a ecumênica e onipresente prática cultural da apropriação à “extração de recursos naturais” cujos efeitos “mudam a lógica interna e a ontologia do cinema”²⁰. Confrontada com o contexto da citação generalizada, Catherine Russell se pergunta sob quais condições podemos pensar em “modos críticos de reciclagem de imagens”²¹. Em seu estudo sobre o arquivo, Russell não se apressa em descartar como obsoletas as técnicas colagísticas das vanguardas cinematográficas. Tampouco vê o impulso da remixagem visual em nosso tempo como manifestação inteiramente inócua, encontrando na obra de Thom Andersen, Kamal Aljafari, Morgan Fisher, Gustav Deutsch, Dominic Gagnon, Christian Marclay, Rania Stephan, Christoph Girardet e Matthias Müller algumas das vias expressivas do cinema de apropriação contemporâneo. Inspirada nas teses sobre mídia e história de Walter Benjamin, percebe na linguagem arquivológica²² desses artistas meios de precipitar um relampejo de *reconhecimento*, a reciprocidade redentora entre passado e presente²³ cujos efeitos se fariam sentir, potencialmente, numa pedagogia do olhar, na proliferação de novas modalidades de *leitura* gestadas nos espaços da cinefilia: “uma das principais características da arquivologia é que ela produz uma forma crítica de reconhecimento. O espectador é capaz de ler as imagens, mesmo que sua origem nem sempre seja exatamente clara”²⁴.

À luz das possibilidades arquivológicas, esta pesquisa se volta aos modos pelos quais o cinema canibaliza um vasto repertório de materiais preexistentes, renegociando a própria

¹⁹ SCOTT, David. The archaeology of black memory: An interview with Robert A. Hill. *Small Axe*, v. 5, 1999, p. 83.

²⁰ ELSAESSER. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. *Found Footage Magazine*, n. 1, 2015, p. 10.

²¹ RUSSELL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018, p. 36.

²² Tradução minha à noção de “archiveology” cunhada por Russell para definir a linguagem de “reutilização, reciclagem, apropriação e empréstimo de material de arquivo que os cineastas realizam há décadas. Não se trata de um gênero de cinema, mas uma prática que aparece em muitos formatos, modos e estilos”, atravessando “plataformas experimentais, documentais e de novas mídias” (*ibid.*, p. 2).

²³ Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 244.

²⁴ RUSSELL, Catherine, op. cit., p. 22.

história e o seu espaço num contínuo mais amplo da cultura visual. Interessam-me, portanto, menos as estratégias de encenação ou a dimensão documental no registro da realidade do que interrogar o cinema como um mediador das imagens do mundo. Daí a centralidade da montagem como procedimento estético e conceitual. Nesse viés, examino como os trabalhos de Akomfrah incorporam fragmentos das culturas midiática e vernacular, da história da arte e da literatura. No curso desses movimentos, o realizador demonstra atitude pouco reverencial em relação às formas originárias dos materiais por ele revisitados. Se “um conjunto de documentos, por mais significativo que seja para o enredo de um determinado assunto, representa sempre o *vínculo pessoal* que o arquivador mantém com o mundo”²⁵, na obra de Akomfrah o peso recai essencialmente em sua mirada. Nos seus trabalhos, as imagens de arquivo são arrancadas de contexto e lançadas em um outro campo de relações. Destituídas da voz que originalmente lhe acompanhavam, tingidas com outras cores, em geral um véu monocromático [Fig. 13 e Fig.14], justapostas a textos e dados visuais dessemelhantes, ao encontrar uma nova morada em seus filmes, as imagens sobrevivem seguidas manipulações. Embora seus filmes traíam uma intensa relação afetiva com cada fragmento reempregado, Akomfrah não os percebe como objetos sagrados, senão como ferramentas, matéria-prima a ser submetida a uma espécie de toque alquímico:

[...] eu acho que a noção de mágica – estou considerando-a aqui no seu sentido mais amplo, no sentido alquímico – também foi importante, porque na alquimia há esta noção do negredo, ou o momento do escurecimento, quando algo se transforma em material valioso a partir do material base – é um momento de transmutação e transfiguração, e é aí que a mágica encontra o seu valor na alquimia. Trata-se desse processo de transformação, não de transformação, mas de transmutação, e ambas essas categorias são absolutamente centrais para o que temos tentado fazer. Elas certamente têm sido importantes para o que eu estou tentando fazer, porque boa parte do que eu faço é adquirir material que não tem uso cinematográfico – sejam artefatos, fotografias, textos, objetos que não são formas tradicionais de cinema ou que o cinema deve usar. Trata-se de pegar coisas que têm um valor não cinematográfico inerente e de empregá-las forçosamente naquele espaço no qual elas começam a adquirir a ressonância do cinematográfico, por exemplo, forçando uma sequência de fotografias a dizer “Nós somos parte da procissão do real; nós também estamos participando dessa criação da narrativa na qual as subjetividades podem ser entendidas. Nós também podemos participar, não é só para os atores, para os roteiros – nós também somos legítimos para o cinema”.²⁶

²⁵ VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e administração*, v. 10/14, n. 2, 1986, p. 68, grifo nosso.

²⁶ AKOMFRAH, John. “A desocidentalização como um movimento duplo” Uma entrevista com John Akomfrah – por Saer Maty Ba, Will Higbee. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah* – Espectros da Diáspora. Rio de Janeiro: LDC, 2017b, p. 83.

Figura 13: *As Canções de Handsworth* (1986)



Figura 14: *Testamento* (1988)



A natureza compósita dos filmes de Akomfrah reaviva, a partir de uma dinâmica de reemprego e reflexão, a antiga vocação do cinema como “forma de pensamento”, a qual me interessa examinar mais adiante pelo viés do ensaio. Em síntese, debruço-me sobre dois movimentos fundamentais: de um lado, o do cineasta que interroga, a partir do ir e vir entre memória individual e coletiva, a condição diaspórica no interior dos centros metropolitanos britânicos; de outro, a da apreensão dessa experiência de desterritorialização por meio da assimilação de materiais prévios.

Os filmes, textos, e imagens reunidos em torno da personalidade autoral de Akomfrah incorporam um outro arquivo, o patrimônio mais vasto das reflexões sobre as histórias e culturas da diáspora negra. Ao acessá-lo, recorro em particular ao legado de intelectuais caribenhos do século XX. As vozes de Stuart Hall, Édouard Glissant, Wilson Harris e Derek Walcott reaparecem seguidas vezes nesta tese. Elas me foram companhias incontornáveis ora por percorrerem geografias e períodos históricos pertinentes à obra de Akomfrah, ora por mobilizarem uma apreciação da diáspora menos preocupada em recuperar raízes ancestrais do que em seguir as numerosas travessias, alianças e contágios empreendidos pelos povos de origem africana na modernidade. Essa tensão entre retorno e dispersão, origem e devir,

perpassa fundamentalmente o pensamento de Glissant. Em *Le discours antillais* (1981), ele se ocupa do impulso de retorno à África entre as populações de lá arrancadas pela empresa colonial, percebendo na manifestação contemporânea do gesto a “obsessão com uma origem única”²⁷. Na modernidade tardia, o desejo de reverter o curso diaspórico significaria, nas palavras do filósofo antilhano, obedecer ao imperativo de “não alterar o estado absoluto do ser”²⁸. Para Glissant, a ideia de retorno se confunde com a ânsia por uma identidade unívoca, indesejável, aos seus olhos, por “consagrar a permanência, negar o contato. A reversão será recomendada àqueles que favorecem uma origem única”²⁹. Afeito à *creolização* de culturas inerente à sua Martinica natal, avulta em Glissant, no sentido inverso, o sentimento de buscar origens polissêmicas, entregar-se aos fluxos imprevisíveis da *errance*³⁰, nutrir-se deles para gerar novas relações de coexistência, expressão consumada no chamado a “consentir em não ser um único ser”³¹.

Ao pensar os fluxos migratórios na virada do milênio, Hall vai em direção parecida. Jamaicano de nascimento, mais adiante se misturará às vagas de imigrantes vivendo na Inglaterra do pós-guerra; é também um membro da geração Windrush, experiência cujo sentido empresta uma eloquência testemunhal aos seus escritos. Hall sugere que, em vez de “perguntarmos quais são as raízes das pessoas, devemos pensar sobre quais são as suas *rotas*, os diferentes pontos pelos quais elas passaram até chegar a ser o que são agora; elas são, em certo sentido, a soma dessas diferenças”³². Hall reconhece que “essas rotas nos mantêm nos lugares, mas o que elas não fazem é mantermo-nos no *mesmo* lugar”³³.

A constelação do pensamento caribenho aqui esboçada realça os modos pelos quais os deslocamentos forçados pela escravidão, o colonialismo, e a opressão racial foram e são contestadas por *jornadas outras*, por uma vasta circulação de artistas, intelectuais, ativistas, ideias, objetos artísticos, cujos itinerários compõem a trama polifônica das articulações internacionais das culturas expressivas negras. Esse modo de enfatizar a diáspora como uma intensa rede de interações convém à dinâmica centrífuga da obra de Akomfrah. Os teóricos acima citados incorporam uma sensibilidade afim às viagens no tempo e no espaço das

²⁷ GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1992, p. 16.

²⁸ Ibid., loc. cit.

²⁹ Ibid., loc. cit.

³⁰ Ver GLISSANT, Edouard. *Poetics of relation*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1997, p. 211.

³¹ Id. A Conversation with Edouard Glissant Aboard the Queen Mary II. Entrevista concedida a Manthia Diawara. In: BARSON, Tanya; GORSCHLÜTER, Peter. *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Londres: Tate Publishing, 2010, p. 59.

³² HALL, Stuart. A Conversation with Stuart Hall. *The Journal of the International Institute*, v. 7, n. 1, 1999, p. 1.

³³ Ibid., loc. cit., grifos nossos.

imagens reempregadas pelo cineasta britânico; fazem ecoar a “transnacionalização da condição negra”³⁴ tornada visível na linguagem fragmentária de seus filmes. Somado a isso, ao olharem para as ramificações afrodiáspóricas como uma incessante abertura a novos começos, os textos desses autores dialogam com o apelo ao futuro que, como argumento mais adiante, é indissociável à retórica mnemônica no cinema de Akomfrah.

O surgimento dessas coalizões transnacionais é frequentemente lido na tentativa de pensar as condições de possibilidade, mesmo que em arranjos provisórios, de espaços utópicos cujos contornos excederiam os limites da nação. Em parte, é este o caminho aberto por Paul Gilroy. Ao formular para a diáspora anglófona o modelo transoceânico do Atlântico Negro, Gilroy ensaia uma cartografia guiada por movimentos ziguezagueantes “engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania” cujos esforços desafiam as concepções de memória, identidade e pertencimento dos “paradigmas nacionais, nacionalistas e etnicamente absolutos da crítica cultural encontrados na Inglaterra e nos EUA”³⁵. Ao reler a modernidade à luz das viagens de intelectuais negros por Caribe, Grã-Bretanha e EUA, e, em paralelo, mapear itinerários e colaborações mais recentes no interior das culturas musicais do reggae e do *dub*, Gilroy esboça uma constelação diaspórica cujo impulso elementar:

[...] é conjurar e instituir os novos modos de amizade, felicidade e solidariedade conseqüentes com a superação da opressão racial sobre a qual se assentava a modernidade e sua antinomia do progresso racional, ocidental, como barbaridade excessiva.³⁶

A formação dessas alianças internacionais é indissociável do histórico de perda, violência e expropriação constitutivos da experiência da diáspora e da reencenação dos “teatros de crueldade”³⁷ racial no mundo pós-*plantation*. Assim, a busca por solidariedade, por elos estéticos e políticos, no exterior, é frequentemente perpassada por negociações agonísticas com o fardo da raça³⁸ e as consequências desestruturantes do desenraizamento. Mais ainda, muitas vezes, pressupõe negociar a ideia de tradição como espaço opressivo ou rarefeito. Em comentário à obra de Glissant, J. Michael Dash descreve o impasse do sujeito afrodiáspórico moderno, a sua condição intersticial, “capturado entre a falácia de um paraíso primitivo, a miragem da África, e a ilusão da identidade metropolitana”³⁹. Confrontar-se com

³⁴ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 36.

³⁵ GILROY, Paul. *There ain't no black in the Union Jack*. Routledge, 1987, p. 59.

³⁶ *Ibid.*, p. 97.

³⁷ HARRIS, Wilson. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983, p. 119.

³⁸ Ver MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

³⁹ DASH, Michael J. Introduction. In: GLISSANT, Édouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. XXXII.

essa condição, todavia, é, para Glissant, o que o impele a uma visão construtiva de um *outro espaço* e uma *outra identidade*, aquilo que para ele, a partir das trajetórias exemplares dos compatriotas Aimé Césaire e Frantz Fanon, cujas obras irradiam colaborações multidirecionais pelo mundo, se é possível vislumbrar a “paisagem de um *outro lugar* partilhado”⁴⁰. Glissant exorta, portanto, as populações diaspóricas a inaugurarem, a partir das ruínas do colonialismo, um gesto de conexão e autoinvenção.

Não seria indevido pensar na atuação de Akomfrah à frente do Black Audio Film Collective na Inglaterra pós-imperial como uma variação desse modo de partilha. Enquanto esteve ativo, entre 1982 e 1998, o coletivo aliou a produção de filmes a um repertório de atividades que incluía práticas curatoriais e cineclubísticas, participação em foros acadêmicos e intervenções críticas em diversas publicações. Atuando ao lado de outros coletivos artísticos, por meio dessas práticas o Black Audio estabeleceu contatos horizontais com outras minorias, aproximando-se das lutas políticas de imigrantes indianos e paquistaneses. Foi também pioneiro no esforço de apresentar à Grã-Bretanha uma genealogia do cinema negro. O coletivo matinha diálogo com os expoentes da escola da L.A. Rebellion, de cujo legado Akomfrah seria tributário e a quem encontraria nas viagens dos realizadores americanos ao Reino Unido. Em seus projetos curatoriais, iluminava também a obra de cineastas africanos como Diop Mambéty e Ousmane Sembène, bem como a do realizador afrocubano Sergio Giral. O conjunto dessas atividades evidencia o ímpeto em criar, nos espaços da cinefilia britânica, uma esfera pública alternativa orientada por uma fraternidade transnacional próxima às coalizões descritas por Gilroy e Glissant. Todavia, em paralelo à atuação cultural desempenhada por Akomfrah, se sua obra absorve fragmentos de tempos e geografias

⁴⁰ GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1992, p. 26, grifos nossos. Importante não ler no elogio de Glissant à dispersão das colaborações diaspóricas qualquer indiferença às culturas africanas ou mesmo negação da africanidade persistente nas culturas negras das Américas – neste particular, ver as observações sobre o Haiti e o Brasil em *Caribbean Discourse: selected essays*. Ler Glissant é percorrer bifurcações e labirintos, requer deslindar paradoxos, ambivalências, mesmo oxímoros. Se censura a ideia de retorno à África, Glissant não se furta a comentar ironicamente que os textos de Césaire e Fanon são lá muito mais lidos do que na Martinica. Em entrevista a Manthia Diawara, ressalta o lugar da África em seu elogio à multiplicação de caminhos diaspóricos: “Para mim toda diáspora é a passagem da unidade para a multiplicidade. Eu acho que é isso que é importante em todos os movimentos do mundo, e nós, os descendentes, que vieram da outra margem, estaríamos errados em nos apegarmos ferozmente a essa singularidade que havia aceitado sair para o mundo. Não devemos nos esquecer que a África tem sido a fonte de todos os tipos de diásporas – não apenas a diáspora forçada imposta pelo Ocidente através do comércio de escravos, mas também de milhões de todos os tipos de diásporas anteriores – que povoaram o mundo. Uma das vocações da África é ser um tipo de Unidade fundacional que se desenvolve e se transforma em Diversidade. E parece-me que, se não pensarmos sobre isso adequadamente, não seremos capazes de entender o que nós mesmos podemos fazer, como participantes desta diáspora africana, para ajudar o mundo a realizar seu verdadeiro eu, em outras palavras, sua multiplicidade, e a respeitar-se como tal” (id. A Conversation with Edouard Glissant Aboard the Queen Mary II. Entrevista concedida a Manthia Diawara. In: BARSON, Tanya; GORSCHLÜTER, Peter. *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Londres: Tate Publishing, 2010, p. 59).

múltiplos, se os assimila desviando-os de suas funções originárias, a minha hipótese é de que o seu cinema busca forjar, de forma análoga às redes de afinidades do internacionalismo negro⁴¹, uma *comunidade diaspórica das imagens*, “paisagem de um outro lugar partilhado” onde aquelas imagens pudessem coexistir.

Mais especificamente, a minha hipótese é ler a obra de Akomfrah menos como uma paisagem do que como um *arquivo*. Afirmar isto é reconhecer antes de tudo que a relação do cineasta com as imagens da diáspora obedece tanto a um processo de acumulação como a uma lógica de ordenamento. Hal Foster comenta que artistas contemporâneos mesmerizados pelo impulso do arquivo são dominados por uma força instituidora. Atraídos por objetos espalhados pelo mundo, sentem-se movidos não só a acumulá-los dispondo-os numa coleção particular, mas a instituir a própria obra como destinatária, morada final dos materiais encontrados. A materialidade da obra, portanto, traduz a febre de arquivar. Desta forma, tais procedimentos se baseiam “em arquivos informais, mas também os produzem, e o fazem de maneira a enfatizar a natureza de todos os materiais de arquivo como um só tempo encontrados e construídos, factuais e fictícios, públicos e privados”⁴². De maneira similar, penso que os filmes de Akomfrah conformam, mediante essa dinâmica de apropriação e domiciliação, uma espécie de obra-arquivo. Comum a essas práticas o é investimento de afeto e memória nos materiais reempregados. Não é por outra razão que Akomfrah dedica a dois retratos desenhados por Albrecht Dürer na Alemanha do século XVI a videoinstalação *Peripeteia* (2012) [Fig.15]. Intitulados “Retrato de Katharina” (1521)” [Fig.16] e “Retrato de um Africano” (1508) [Fig.17], das raras efígies de negros a circularem pela Europa naquele período, elas foram descobertas por Akomfrah vinte anos antes de filmar *Peripeteia*, intervalo no qual o rastro mudo deixado por aquelas vidas o assediou como os espectros a rondar as imagens em seus outros filmes:

Esses desenhos são altamente cheios de sentido para mim, quase totêmicos no que se refere ao que significam: eles são exemplos quintessenciais da violência da história [...] suas narrativas e histórias simplesmente desapareceram. Então, quando você se depara com vestígios dessa presença, uma ou duas coisas que você pelo menos tenta conseguir é um ato de resgate. Mas é um resgate complicado, já que não estou, de maneira alguma, sugerindo que essa é a verdade, mas estou tentando construir uma espécie de muro de afinidade no qual meus interesses, subjetividade e desejos são afixados no mesmo momento em que os seus desenhos. Como eu disse antes, eu não estou brincando de Deus, eu não posso trazê-los de volta à vida, mas posso dizer que eles significam algo para mim, ou que a ideia de sua existência me sugere algo. Eles certamente te chocam. Eu olhei para eles tantas vezes, de forma

⁴¹ O termo *internacionalismo negro* aparece pela primeira vez em artigo homônimo (“L’internationalism noir”), publicado pela escritora e ensaísta Jane Nardal em 1928. Nascida na Martinica e radicada posteriormente na França, Nardal é recuperada por Brent Hayes em *The Practice of Diaspora* (2003), livro em que ilumina o seu papel na rede intelectual afrodiaspórica formada entre Paris, Harlem e o Caribe no período entreguerras.

⁴² FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, The MIT Press, v. 110, p. 3-22, autumn 2004, p. 5.

tão intensiva, que eu sei quase tudo o que um rosto pode te dizer. Eu posso te dizer, por exemplo, qual a idade dela, que um dos seus olhos está danificado e que ela está na pré-puberdade e que está preocupada com alguma coisa. Parece que esta não é, necessariamente, a maneira como ela se vestiria normalmente, ela parece desconfortável, fora da sua zona. Agora parece que os seus passados e o que fizemos com eles no filme se fundiram e eles têm uma identidade para mim. O ato de fazer o filme transforma tanto a mim quanto ao artefato.⁴³

Figura 15: *Peripeteia* (2012)



Figura 16: *Retrato de Katharina* (1521)



⁴³ AKOMFRAH, John. “Entrevista com John Akomfrah sobre a exposição Hauntologies”. Entrevista concedida a Bárbara Rodríguez Muñoz. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 68.

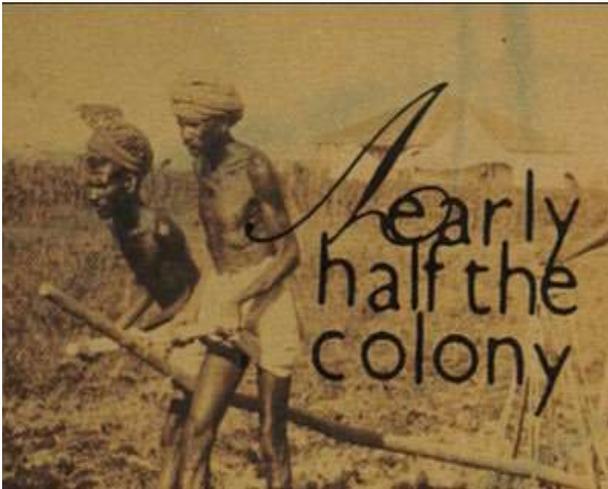
Figura 17: *Retrato de um Africano* (1508)



A concepção da obra como arquivo, combinação “de detritos públicos e fetiches privados”⁴⁴, corresponde não só a *Peripeteia* (2012), mas a diversos outros títulos na filmografia de Akomfrah. Considere *As Nove Musas* (2010), híbrido de filme de compilação e conjunto de *tableaux vivants* encenados numa paisagem enevoada. Enquanto estas foram alegoricamente inspiradas num caderno de anotações com depoimentos de membros da geração Windrush colhidos pelo realizador e mantido por ele durante anos, aquelas combinam imagens de cinejornais, filmes de ficção e documentários do pós-guerra com as quais conviveu por décadas. O mesmo vale para o primeiro projeto do Black Audio Film Collective, *Signos do Império* (1983) [Fig.18], *slide-tape* cuja tática de desconstrução semiótica mira a visualidade colonial ilustrada por fragmentos recolhidos de livros descartados e comprados de segunda mão, números antigos da *National Geographic* e folhas de contato emprestadas de bibliotecas de bairro.

⁴⁴ FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, The MIT Press, v. 110, p. 3-22, autumn 2004, p. 10.

Figura 18: *Signos do Império* (1983)



No entanto, mais importante que o vínculo afetivo com os objetos colecionados, e mesmo que o ato de inscrevê-los no corpo da obra, são as modalidades de arquivamento. Uma vez inserido no arquivo, o objeto “passa a integrar a rede de circulação de sentido que nela habita”⁴⁵. A inscrição é, portanto, correlata à conformação a um ordenamento. Desde sua representação mais corriqueira, a de um repositório de documentos, o arquivo pressupõe uma ordem classificatória: a catalogação em gavetas, pastas, cabeçalhos. O mesmo vale para as criações do artista-como-arquivista.⁴⁶ Sob a aparência fragmentária de seus filmes, Akomfrah opera uma série de princípios de ordenação. Seus trabalhos combinam os materiais reempregados de acordo com uma “lógica quase-arquivista”⁴⁷, são estruturados conforme uma “quase-arquitetura”⁴⁸. Sondar os arranjos que singularizam esses procedimentos em Akomfrah é o que me permite examinar a hipótese de que sua obra constituiria a si mesma como um arquivo.

Nesse sentido, cabe sublinhar os movimentos subjetivos inatos ao gesto de recortar, reempregar, arranjar. “O arquivo supõe o arquivista; uma mão que coleciona e classifica”⁴⁹, observa Arlette Farge. No caso de Akomfrah, poderíamos elencar a modo heurístico alguns critérios de ordenação. Há as imagens organizadas por relações de semelhança iconográfica, como na atenção meticulosa dispensada às cenas de desembarque, tanto aqueles da geração Windrush, recorrentes em *As Canções de Handsworth* (1986) [Fig.6], *As Nove Musas* (2010) e *O Projeto Stuart Hall* (2012), mas também desembarques de outra natureza, como no registro documental de líderes africanos saltando seguidas vezes de carros de luxo para

⁴⁵ VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e administração*, v. 10/14, n. 2, p. 62-76, 1986, p. 68.

⁴⁶ Ver FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, The MIT Press, v. 110, p. 3-22, autumn 2004.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 5

⁴⁸ *Ibid.*, loc. cit.

⁴⁹ FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009, p. 11.

cumprimentar J.F. Kennedy em *Transfigured Night* (2013) [Fig.19], ou aqueles mais remotos em *Tropikos* (2015) [Fig.20.]. Nota-se a persistência do *leitmotiv* visual do sujeito de costas a contemplar uma paisagem. Inspirado na tela “O caminhante sobre o mar de névoa” (1818) [Fig.21]⁵⁰, pintado pelo alemão Caspar David Friedrich, o motivo aparece tanto encarnado numa imagem de arquivo em *As Nove Musas* como encenado no mesmo filme e multiplicado ainda em *Transfigured Night*, *Tropikos* (2015), *O Chamado da Névoa* (1998), *Testamento* (1988) [Fig.22], *Purple* (2017) [Fig.23] e *Vertigo Sea* (2015) [Fig.24]. A crítica renitente ao lugar problemático ocupado pelos monumentos públicos orienta mais classificações, transparecendo na estatuária que povoa a Londres de *Signos do Império* (1983) e a Birmingham de *As Canções de Handsworth* ou as ruas de Washington D.C. em *Transfigured Night* [Fig.25] e a Acra de *Testamento* (1988). Akomfrah trai uma obsessão com fragmentos visuais específicos quando os vemos migrar de um filme a outro, reaparecendo numa nova configuração, como os planos de operárias numa fábrica [Fig.26] em *As Canções de Handsworth*, ressurgidas em *As Nove Musas*, ou a figura do modelo africano de Albrecht Dürer, ficcionalizada em *Peripeteia* (2012) e replicada em *Tropikos*. É por meio desses e de outros modos de arquivamento, de incontáveis variações e reiterações nas relações entre imagem, palavra e história, que uma comunidade diaspórica de imagens encontra na obra de Akomfrah a sua morada.

Distintos em enfoque, os capítulos a seguir obedecem a uma mesma preocupação teórica, funcionam como fios condutores a ligar a minha hipótese de que o cinema de Akomfrah encontra um princípio de organização imagético para a história da diáspora negra. Por outras palavras, sua obra funda um arquivo para uma comunidade particular de imagens diaspóricas

No **capítulo 1**, esboço uma apresentação das forças socioculturais conformadoras do ambiente artístico no qual Akomfrah começa a atuar, assim como ponho em perspectiva as coalizações diaspóricas iniciadas junto ao Black Audio Film Collective a partir da década de 1980. O **capítulo 2** tece considerações adicionais a respeito das noções de *diáspora*, *arquivo* e *ensaio filmico*, categorias operativas na análise subsequente dos filmes de Akomfrah. No **capítulo 3**, observo mais demoradamente as valências do arquivo na obra do realizador britânico, sobretudo em *As Canções de Handsworth* (1986). Debruço-me ainda neste capítulo sobre a matéria sonora dos filmes do autor e me detenho, por outro lado, na recorrência de imagens estáticas (fotografias, *tableaux vivants*, estátuas e monumentos) como veículo de suspensão narrativa em suas criações. O **capítulo 4** trata da relação entre a obra de Akomfrah

a o pensamento de Walter Benjamin. A propósito de *As Nove Musas* (2010), sustento a hipótese de que o cineasta encarnaria o modelo do historiador benjaminiano ao narrar as vivências da geração Windrush a partir de imagens de arquivo e fragmentos literários em sua maioria emprestados do cânone ocidental. O **capítulo 5** é todo ele uma tentativa de, à luz do advento das tecnologias digitais, extrair o máximo de consequências possíveis da percepção da história do cinema em Akomfrah, tal como apresentada no ensaio “Ditigopia e os espectros da diáspora”. Finalmente, incluo como apêndice uma entrevista com Reece Auguiste, membro do Black Audio Film Collective, realizada em dezembro de 2018 na Universidade de Boulder – Colorado (EUA).⁵¹

Figura 19: *Transfigured Night* (2013)



Figura 20: *Tropikos* (2015)



⁵¹ Durante a pesquisa, tentei seguidas vezes entrevistar John Akomfrah. Chegamos a trocar alguns *e-mails*, mas, por fim, ele se mostrou indisponível, e a entrevista não veio a acontecer.

Figura 21: *O caminhante sobre o mar de névoa* (1818)



Figura 22: *Purple* (2017)



Figura 23: *Testamento* (1988)



Figura 24: *Peripeteia* (2012)



Figura 25: *Transfigured Night* (2013)



Figura 26: *As canções de Handsworth* (1986)



Akomfrah e as migrações transnacionais

No momento em que a intensidade dos trânsitos migratórios atinge seu ponto mais vertiginoso em décadas, proponho-me a interrogar os meios pelos quais o cinema acompanha a dispersão dos filhos da colonização nos centros metropolitanos do ocidente. Esta tese orbita a figura do imigrante e investiga a sua insubmissão a noções herdadas do “nacional” como um campo de produção de sentido autossuficiente, procurando examinar como a experiência de desenraizamento de Akomfrah influi na realização de suas criações. Ou, melhor, como um artista que habita a margem constitui a própria obra *como* margem entre duas ou mais culturas. Se, como argumentam Stuart Hall⁵² e Edward Said⁵³, o imigrante é o sujeito político contemporâneo, o cinema de Akomfrah é uma referência vital. Sua obra oferece pistas para navegar num tempo de instabilidades geopolíticas e de intensa ascensão das migrações transnacionais. Leituras ou roteiros quase sempre incompletos, construídos por um artista que se interroga e também procura ouvir as perguntas inquietantes sussurradas pelos fantasmas de seus filmes.

Em certo sentido, é possível afirmar que a atenção dedicada aos recuos no tempo operados por Akomfrah apontam para um momento anterior à atual centralidade geopolítica ocupada pelo imigrante na vida europeia. Neste trabalho, centro-me sobretudo nas origens da formação multiétnica do Reino Unido, revisitadas na presença ostensiva de imagens de arquivo da geração Windrush na obra do realizador britânico. O foco, portanto, está em deslocamentos migratórios ocorridos na segunda metade do século XX. Neste caso, interessame sondar o papel do cinema como mediador da pletora de imagens através da qual a presença do outro étnico se dá a perceber. As investidas no arquivo que presidem o cinema de Akomfrah nos chamam a pensar a respeito de como, afinal, chega a imagem deste outro ao europeu. Ou mesmo sob quais condições é possível definir a alteridade étnica em uma Europa cuja autoimagem já não é capaz de sustentar a fantasia de um corpo social autossuficiente e etnicamente unificado?

Ao investigar em Akomfrah o enlace entre diáspora, arquivo e cinema, concentro-me sobretudo nos seus filmes voltados à Grã-Bretanha, como *As Canções de Handsworth* (1986), *Quem Precisa de um Coração* (1991) e *As Nove Musas* (2010). Esse recorte decorre do ímpeto por investigar transferências culturais que viriam a redefinir a vida social, as artes e a política do Reino Unido em momento posterior à descolonização. Embora o foco aqui recaia

⁵² Ver HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

⁵³ Ver SAID, Edward Wadie. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 2012.

nas migrações pós-coloniais, a preocupação com a sobrevivência do colonialismo está no cerne desta pesquisa. Isso importa, pois, ao contrário de visões que situam a empreitada colonial como evento periférico no curso da modernidade, ele é relido por Akomfrah como um enredo fulcral no desenvolvimento das feições da cultura europeia tal como hoje a conhecemos.⁵⁴ Seus efeitos e ramificações tardios não cessariam na era pós-independência. A exemplo dos influxos da geração Windrush na Inglaterra, o fim da ocupação colonial não bastaria para romper em definitivo interações interculturais por séculos constituídas. Afinal, como observa Stuart Hall,

Após a Segunda Guerra Mundial, as potências europeias descolonizadoras pensaram que podiam simplesmente cair fora de suas esferas coloniais de influência, deixando as consequências do imperialismo atrás delas. Mas a interdependência global agora atua em ambos os sentidos. O movimento para fora (de mercadorias, de imagens, de estilos ocidentais e de identidades consumistas) tem uma correspondência num enorme movimento de pessoas das periferias para o centro, num dos períodos mais longos e sustentados de migração “não-planejada” da história recente.⁵⁵

Uma vez mantidas as suas zonas de influência na África, Ásia e Caribe após a descolonização, as potências europeias continuariam a atrair as populações dessas regiões, de onde milhares de pessoas aspiravam emigrar e encetar novos começos nas antigas metrópoles. Com a efervescência da globalização econômica em finais do século XX, a circulação de bens e signos das culturas europeias intensificaria o componente de sedução a elas associado. “Se eles não tivessem vindo ao nosso país e espalhado falsa propaganda, nós jamais teríamos ido ao país deles. Se não tivéssemos ido, ainda teríamos uma boa imagem da Inglaterra achando que eles são o que não são. E os ingleses não tomariam conhecimento da gente”, nos diz um imigrante caribenho no filme *As Nove Musas* (2010), de John Akomfrah. Imigrar, no entanto, não é apenas deixar-se arrastar pelo canto de sereias difundido pelas nações desenvolvidas. Para muitos, a viagem é expressão afirmativa, veículo do anseio cosmopolita ou resposta ao ímpeto por abraçar possibilidades de ascensão social interditas nos países de origem.⁵⁶

⁵⁴ Nesse sentido, Akomfrah se une ao repertório crítico empenhado em questionar o próprio lugar da modernidade à luz do trauma afrodiaspórico. Os escritos de W.E.B. Du Bois revelam-se prescientes nesse sentido. Em “The New Negro reaches out”, afirmará que “imperialismo moderno e o industrialismo moderno são um e o mesmo sistema”. Décadas mais tarde, em “Atlântico Negro”, Paul Gilroy examinará a cumplicidade epistemológica entre as bases do iluminismo europeu e o terror racial do mundo colonial. Seu livro expõe a denúncia da escravidão não como elemento residual, senão vetor estruturante da modernidade ocidental, percebendo o comércio transatlântico de escravo como precondição do moderno.

⁵⁵ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 46.

⁵⁶ A atração exercida pelos centros europeus metropolitanos e as relações costumeiramente inquietantes com a realidade lá encontrada seriam determinantes para inúmeros artistas e intelectuais negros na primeira metade do século XX. Recorrendo a Raymond Williams, Brent Hayes Edwards situa o magnetismo das capitais europeias como elemento definidor das práticas do internacionalismo negro no período entre-guerras: “Como argumentou Raymond Williams, a metrópole europeia depois da [Primeira] guerra proporcionou um tipo especial de espaço vibrante e cosmopolita para a interação que não estava disponível nem nos EUA nem nas colônias. Ela permitia: “uma complexidade e uma sofisticação nas relações sociais, complementadas nos

Inúmeros testemunhos, relatos literários e práticas artísticas ecoam esse apelo emancipador. Ignorá-lo seria projetar sobre as vidas migrantes uma apreciação reducionista.

Tais impulsos de autoaperfeiçoamento, entretanto, coexistem com deslocamentos desencadeados por catástrofes humanitárias. Massacres e perseguições étnicas, as guerras civis e a fome em países da África e Oriente Médio hoje elevaram a uma escala sem precedentes o movimento de refugiados à procura de asilo em território europeu.⁵⁷ Seria ingênuo assumir que as nações europeias sejam de todo isentas em relação a esses fluxos. O histórico do imperialismo ocidental, bem como recentes intervenções militares e os lucros obtidos com o comércio internacional de armas ajudam a iluminar veios de cumplicidade. Seja como for, a figura do refugiado, revisitada alegoricamente por Akomfrah na videoinstalação *Vertigo Sea* (2015), introduziu um novo regime de mobilidade no continente. Ela viria a perturbar a retórica do trânsito livre presidindo a circulação de pessoas, mercadorias e capitais no interior da União Europeia (UE). O nexos paradoxal entre esses dois movimentos é sintetizado em imagem recente evocada pelo filósofo francês Etienne Balibar:

Em algum lugar no meio do Mediterrâneo, gigantescos navios de contêineres vindos do agora ampliado canal de Suez e os decrepitos botes de contrabandistas humanos, apinhados de imigrantes, encontram-se um ao outro (eles realmente 'se encontram?').⁵⁸

Balibar argumenta que o imperativo de acolher os refugiados requer uma refundação radical do projeto europeu. O desafio da hospitalidade enaltecido por ele e diversos outros autores encontra seu ponto crítico no avanço do nacionalismo xenófobo nos países da UE. O tão alardeado enfraquecimento do “nacional” apregoado pelos ideólogos da globalização sofreu um surpreendente abalo nos últimos anos, como testemunham iniciativas isolacionistas como o Brexit na Inglaterra e o avanço de movimentos neofascistas pela Europa. A figura do imigrante é o nó desse recuo à ortodoxia nacionalista. Ela é o resíduo a ser expurgado por aqueles desejosos pela restauração de uma europeidade anterior aos fluxos migratórios na sequência da descolonização.

casos mais importantes - Paris, acima de tudo - por liberdades de expressão excepcionais [. . .] Nesse novo tipo de sociedade aberta, móvel e complexa, pequenos grupos, sob qualquer forma de divergência ou dissenso, podiam encontrar algum tipo de ponto de apoio” (EDWARDS, Brent Hayes. *The practice of diaspora: Literature, translation and the rise of black internationalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2003, p. 4).

⁵⁷ Segundo relatório do Alto Comissariado de refugiados da ONU, o número de pessoas forçadas a imigrar por conta de perseguição ou conflitos armados cresce ano a ano nesta década, atingindo em 2017 o número mais alto já registrado (UNHCR. The UN Refugee Agency. *Global Trends – Forced displacement in 2015*. Geneva: UNHCR, 20 June 2016. Disponível em: <<http://www.unhcr.org/576408cd7.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019).

⁵⁸ BALIBAR, Étienne. L’Europe-frontière et le « défi migratoire ». *Vancarme*, v. 25, p. 136-142, 25 Oct. 2015. Disponível em: <<https://vacarme.org/article2819.html>>. Acesso em: 20 out. 2019.

O “ambiente hostil” almejado pelo governo britânico em seu ímpeto por expulsar famílias caribenhas há décadas vivendo no país é sintoma dessa fantasia restauradora. Neste particular, a recente descoberta das metas de deportação voltadas a membros da geração Windrush é exemplar desse programa nativista. No entanto, não só as famílias de origem antilhana ameaçadas são inglesas por direito, como é ilusório pensar que seus aportes à formação do país possam ser de pronto revertidos. O vínculo com as ex-colônias não se esvai de todo por ser ele também formativo da identidade europeia. No curso da expansão imperialista, ao longo do qual o sujeito ocidental irradia a sua autoimagem sobre o resto do mundo, “nenhum local, seja ‘lá’ ou ‘aqui’, em sua autonomia fantasiada ou in-diferença, poderia se desenvolver sem levar em consideração seus ‘outros’ significativos e/ou abjetos”⁵⁹. Isto é, o processo de formação das identidades culturais, por mais que estas possam vir a se imaginar como puras e autossuficientes, é sempre balizado por marcadores de semelhança e diferença na relação com a alteridade. O *outro* é sempre a margem exterior a partir da qual o *mesmo* se constitui. No caso europeu, essa “exterioridade constituinte”⁶⁰ tem no outro colonizado um peso inevitável. Naturalmente, tampouco o imigrante negro é portador de uma identidade monolítica. A obra de Akomfrah é testemunha obstinada da feição poliédrica da experiência afrodiáspórica. Nas palavras do diretor, “se a noção de ocidente é, hoje, inerentemente instável, então os seus ‘opositores puristas’ também o são. Eles não são menos ‘puros’ ou ‘livres de contaminação’ por essa instabilidade”⁶¹. Os numerosos contágios entre as culturas diáspóricas e a tradição ocidental são problematizados em alusões recorrentes nos filmes de Akomfrah, traço que me interessa observar sobretudo nos modos de citar o cânone literário euro-americano e os materiais de arquivo ligados à imaginária colonial.

Caminhos metodológicos: por uma historicidade das formas

Esta tese perfaz um recorte abrangente da obra de Akomfrah. Muito embora aluda a trabalhos exibidos em museus e galerias de arte⁶², o enfoque recai sobre aqueles destinados

⁵⁹ HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. v. 93. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 116.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 118.

⁶¹ AKOMFRAH, John. “A desocidentalização como um movimento duplo” Uma entrevista com John Akomfrah – por Saer Maty Ba, Will Higbee. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 78.

⁶² *Tropikos* (2015), *Peripeteia* (2012) e *Tudo o que é sólido* (2015), todas videoinstalações de uma tela criadas por Akomfrah, foram exibidas no Brasil nas salas de cinema do CCBB durante a mostra “O Cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora”. “Tropikos” seria exibida novamente em 2018, desta vez no MASP, durante a exposição “Histórias Afro-Atlânticas”. Durante meu estágio sanduíche na NYU, pude assistir às videoinstalações *Vertigo Sea* (2015), *The Unfinished Conversation* (2012) e *Transfigured Night* (2013), exibidas na retrospectiva “Signs of Empire: John Akomfrah”, realizada pelo The New Museum, em Nova York, entre junho e setembro de 2018.

originalmente ao cinema e à TV. Como já mencionado, detenho-me sobretudo nos filmes centrados na experiência da imigração negra ao Reino Unido. No curso desta pesquisa, a atenção às qualidades estéticas do cinema de Akomfrah foi enriquecida por relatos historiográficos voltados à geração Windrush e a outros itinerários diaspóricos. Cotejar aspectos formais amparado por uma discussão de contexto parece-me imperativo em se tratando do cinema de Akomfrah, cujo apelo ao arquivo remete a todo momento ao emaranhado campo de relações do mundo histórico. A atenção à referencialidade é apanágio das criações do artista, não podendo ser subestimada em qualquer aproximação à sua obra.

Todavia, mais que delinear um contexto como paisagem de fundo sobre o qual os movimentos do estilo vêm à superfície, alinho-me a um modelo de análise empenhado em pensar a relação entre estética e história como uma via de mão-dupla, atravessada por ressonâncias mútuas. Sinto-me próximo a Robert Stam na defesa de uma metodologia empenhada em ressaltar as “formas, elas próprias, como acontecimentos históricos que tanto refratam como conformam uma história multifacetada, tanto artística como transartística”⁶³. Assim, atentar à “historicidade das formas”⁶⁴ nos salva de reduzi-las a simples apêndices de estruturas socioculturais específicas. A linguagem experimental de *As Canções de Handsworth* (1986), cuja insubmissão à gramática do documentário tradicional despertaria controvérsia tanto entre setores culturais brancos como negros da vida britânica, dessa perspectiva, pode ser lida como uma inflexão no campo das possibilidades então autorizadas a um diretor negro na Inglaterra dos anos 1980. Da mesma forma, quando, em *O Último Anjo da História* (1995), Akomfrah põe em diálogo os músicos George Clinton, Sun Ra, Lee Perry, Dj Spooky e os escritores Octavia Butler e Samuel Delany, inaugurando uma constelação interartística da ficção científica diaspórica, projetada, a partir do cinema, uma refundação do afrofuturismo.⁶⁵ O mesmo vale para as meditações dedicadas por Akomfrah ao nexos entre raça e tecnologia constituidor do dispositivo cinematográfico ou para as relações entre teoria e prática assimiladas em seus filmes. Pensar sobre como a linguagem artística constitui e é constituída por acontecimentos no plano da história cultural será, portanto, recorrente ao longo desta tese.

Por sua vez, a atenção ao contexto histórico tampouco deve minimizar o cuidado com as qualidades formais do cinema de Akomfrah. Daí decorre uma responsabilidade a um só

⁶³ STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000, p. 221.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 221

⁶⁵ Ver o ensaio Roubando Dados: a refundação do Afrofuturismo em *O Último Anjo da História*, de Kênia Freitas (In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 125-130).

tempo crítica e política. Afinal, como observa Kobena Mercer, reducionismos sociológicos costumam debilitar a apreciação da obra de artistas negro: “A dignidade da objetualidade é raramente concedida às obras de arte da diáspora”⁶⁶. Pupilo de Stuart Hall, Mercer herdou um olhar atento à circulação da arte como fenômeno historicamente situado, percebendo os assuntos estéticos infletidos por um feixe conjuntural de forças sociais, políticas e ideológicas. Em que pesem todas essas variáveis, elege materialidade do objeto artístico como elemento primeiro a ser observado: “é um entendimento conquistado a duras penas dizer que, mesmo quando artistas, obras de arte e mundos da arte se envolvem em vários planos de emaranhamento mútuo, é a condição de objetualidade da arte o que mais importa”⁶⁷.

Em consonância com o de Mercer, a atenção à apreciação estética norteia o diálogo entre imagem, arquivo e diáspora aqui ensaiado. Noutra viés, o *corpus* desta pesquisa abarca também a produção teórica de Akomfrah. Os escritos assinados pelo realizador perpassam a minha análise de seus filmes, ganhando um subcapítulo à parte dedicado à virada digital a propósito do ensaio “Digitopia e os espectros da diáspora”. Publicado originalmente em 2007, o texto esboça uma virtual história do cinema desde um ponto de vista diaspórico, quer sondar os contornos de uma narrativa outra para o meio e os horizontes de possibilidade que permitem escrevê-la. De certa forma, o conjunto de criações artísticas de Akomfrah é ele mesmo um vetor dominante dessa nova história por ele imaginada, sendo também a sua fatura intelectual contribuição de inegável valor a esse projeto.

A figura do cineasta teórico é recorrente no cinema, cuja origem como espetáculo de massa exigiu de seus praticantes de primeira hora toda sorte de esforço crítico para afiançar a artisticidade do novo meio. O impulso legitimador inicial deflagraria outras frentes reflexivas à medida que os filmes passaram a ocupar foros de respeitabilidade crítica. O interesse em enredar o intelectual e o artístico na história do cinema encontra em Jacques Aumont um observador contumaz. Aumont debruça-se sobre os escritos de realizadores das mais diversas faturas, assentando a sua investigação sobre a premissa de que toda obra de arte encerra, ao lado da natureza estética que lhe é inata, uma intervenção de cunho teórico. “Fazer música é fornecer uma teoria da música; em seu livro sobre Wagner, Lizst disse menos que o próprio Wagner no Ring (e Wagner disse menos em seu ensaio sobre Beethoven que os últimos quartetos)”⁶⁸, argumenta. Para o crítico francês, o ato de filmar significa participar invariavelmente da teoria do cinema. Embora pareça duvidoso que todo gesto destinado à

⁶⁶ MERCER, Kobena. Iconography after identity. In: BOYCE, Sonia; BAILEY, David A.; BAUCOM, Ian. *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*. Durham: Duke University Press, 2005, p. 53.

⁶⁷ Ibid., loc. cit.

⁶⁸ AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2012, p. 9-10.

realização cinematográfica seja um ato de teoria, não é difícil reconhecer que o resultado concreto do trabalho de uma cineasta participa, mesmo involuntariamente, da trama de debates em torno de sua prática artística, denotando um alinhamento, uma tomada de posição, um respeitar ou não este ou aquele modelo teórico. No caso de Akomfrah, não só o seu cinema mobiliza uma aspiração conceitual nos termos do ensaio filmico⁶⁹, intervindo também ao encenar, no enredo mesmo de seus filmes, confrontos com as proposições de outros cineastas⁷⁰, como também sua produção artística se fez acompanhar de intervenções críticas no sentido estrito: a publicação de artigos e manifestos, a realização de palestras e a concessão de entrevistas, um conjunto de experimentações sob a forma verbal que permitem delinear uma série de ideias e pressupostos recorrentes a firmar um pensamento não só voltado à própria prática criadora, bem como à história do cinema.

Um dos meios pelas quais me aproximo da obra de Akomfrah em atenção a uma “historicidade das formas”, do enlace entre textual e contextual, passa por reconhecer na figura do *autor* a especificidade de uma experiência e de uma visão pessoal. À primeira vista, tal abordagem soa contraditória. Ora, a linguagem arquivológica do realizador britânico e mesmo sua associação a um coletivo artístico complicam, naturalmente, noções de autoria e originalidade. A elaboração remissiva dos filmes de Akomfrah, cujas digressões embaralham tempos e pontos de vista distintos, e nas quais abundam citações, suscita menos a busca por identificar uma voz autoral do que a apropriação, por parte do público, do sentido latente nos intervalos, nos movimentos de disjunção e agrupamento operados pela montagem. À semelhança do texto *escrivível* de Barthes, o cinema de Akomfrah privilegia um espectador-criador.⁷¹ Lacunar, fragmentária, a estrutura de seus filmes convida-nos a fruí-los ativamente,

⁶⁹ Akomfrah é comumente reconhecido como artista e teórico. Ao lado disso, suas falas públicas frequentemente evidenciam as aspirações conceituais que presidem a concepção de suas obras. Em entrevista à Tate Modern, ao comentar a organização de materiais heterogêneos em suas criações, fala de uma “filosofia da montagem”. Ver: “John Akomfrah – Why History matters” <https://www.youtube.com/watch?v=jDJYyG7jKV0>. Inúmeros outros exemplos poderiam ilustrar esse tipo de transferência entre práticas artísticas e intelectuais. Já a figura do ensaio filmico é abraçada expressamente pelo realizador ao comentar seus trabalhos. A descrição de “O Último Anjo da História”, nomeado como “filme-ensaio” na sinopse do filme distribuída pela produtora do cineasta, a Smoking Dogs Films, é o indicativo mais cabal dessa filiação à forma ensaística.

⁷⁰ O impulso à citação faz com que Akomfrah incorpore não apenas materiais filmados por outros autores, bem como os assimile como personagens em seus trabalhos. Os casos de Spike Lee em *Sete Canções para Malcolm-X* (1993) e Werner Herzog em *Testamento* (1988) são emblemáticos neste sentido. Em relação às citações ao cineasta alemão, ver MERCER, Kobena. “*Trauerspiel* Pós-colonial” In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

⁷¹ Ecos da ideia barthesiana a respeito de um leitor-produtor são notáveis em “A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do Black Audio Film Collectice”, manifesto escrito por Akomfrah em 1983: “Em terceiro lugar, a estratégia era estimular maneiras de expandir as fronteiras da cultura cinematográfica negra. Isso significaria tentar desmistificar o processo de produção cinematográfica na nossa prática cinematográfica; também envolveria derrubar a barreira existente entre o “público” e o “produtor”.

a tomar posse das imagens e remontá-las em novos encadeamentos. Embora atente aos modos como Akomfrah predispõe esse tipo de leitura, não subscrevo por inteiro uma ideia de autorialidade à moda pós-estruturalista. Pensar o autor apenas como instância da enunciação, ente abstrato, mero intermediário no fluxo de reverberações discursivas, me parece insuficiente às ambições desta pesquisa. Akomfrah aparece aqui também como sujeito empírico, cuja presença interessa interrogar no plano extrafílmico, para além da tessitura mesma de suas obras.

Assumir uma tal visão de autoria é pertinente não para reafirmar o *élan* do gênio individual, mas, como já assinalamos, pois concorre às práticas arquivísticas um aporte pessoal inerente ao gesto de selecionar, ordenar e pôr em circulação os materiais apropriados. A vida do artista-como-arquivista importa dada a “relação orgânica entre os documentos e o arquivador: aqueles ficam como que orbitando em torno do centro de gravidade que é quem os acumulou”⁷². Assim, ao lado da produção intelectual de Akomfrah, informações biográficas apoiam o desenvolvimento desta pesquisa. Pesar a identidade do cineasta é decisivo uma vez que seu ímpeto criador se confronta com as injunções da raça no contexto da vida cultural britânica nos anos 1980, momento em que, ao lado de outros artistas negros e filhos de imigrantes, Akomfrah tenta romper o catálogo de possibilidades artísticas então disponíveis. Vista sob esta luz, considerar a procedência racial do realizador como um dado histórico é reconhecer as formas pelas quais a sua negritude inflete a produção, circulação e recepção de seus filmes. Mais que isso, o cinema de Akomfrah reafirma uma e outra vez o desejo de reinventar concepções apriorísticas como *negro*, *britânico*, *imigrante* em circulação nas raias da vida social. Cabe ainda sublinhar o teor autobiográfico na obra do diretor. Seus filmes são tecidos no movimento constante entre os rastros da memória pessoal e os itinerários mais amplos das vidas diaspóricas: *As Canções de Handsworth* (1986) retrata em parte os impasses da geração do cineasta, já *As Nove Musas* (2010) é um tributo à migração Windrush, da qual faz parte sua mãe, enquanto *Testamento* (1988) reaviva memórias de sua Gana natal.

Convém não esquecer que a eclosão da variante do novo cinema negro britânico da qual Akomfrah faz parte coincide com a virada neoliberal e o recrudescimento nacionalista no Reino Unido. Na década de 1980, assim como hoje, o olhar do imigrante negro parecia jamais

Nesse mundo etéreo o cineasta equivale a um agente ativo e o público equivale a consumidores passivos de um produto pré-determinado. Nós decidimos rejeitar essa visão na nossa prática” (AKOMFRAH, John. Sobre escrever *Quem Precisa de um Coração*. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 14).

⁷² VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e administração*, v. 10/14, n. 2, p. 62-76, 1986, p. 68.

encontrar aquele descrito por Stuart Hall como o “Jano⁷³ do nacionalismo”, mirada thatcherista destinada a olhar “para trás, para as glórias do passado imperial e para os ‘valores vitorianos’ e, ao mesmo tempo, empreender uma espécie de modernização, em preparação para um novo estágio da competição capitalista global”⁷⁴.

Sabemos que a forma primordial pela qual o neoliberalismo atua é efetuando um apagamento do futuro. A obediência ao receituário neoliberal, cuja eficácia excede o plano político-econômico, configurando modalidades de subjetivação, formas de ser e existir, requer bloquear obstinadamente espaços da imaginação dados a especular arranjos outros para a vida social, operando assim um sequestro do porvir. “Não há alternativa”, reza o slogan thatcherista. Sua lógica acentua igualmente um apagamento seletivo do passado confinando-nos a um presente irremediável.⁷⁵ O fato de que o cinema de Akomfrah tenha surgido sob essas circunstâncias não deve ser subestimado. Isto está dentre as razões que me fazem querer retornar à sua obra. Não por acaso, também o diretor reivindica Jano, o deus romano de dupla face, como uma inspiração.⁷⁶ No seu caso, não para reavivar louros perdidos, senão encontrar rotas de fuga nas fissuras abertas pela história. Num momento em que o Brasil parece enclausurado na urgência de um presente sem solução, quando o domínio ultraliberal sob vestes fascistas opera um desmonte sistemático das instituições, reanimando os mecanismos de censura e pondo em risco a possibilidades da circulação e do fazer artístico, o que o recuo ao passado tem a oferecer? Estimo haver uma lição na experiência no cinema negro britânico que não deve ser ignorada. Escrevo esta tese sob a crença de que as investidas na história empreendidas por Akomfrah possam fazer germinar paralelos entre nós. Modos de encontrar no arquivo não roteiros já escritos, senão a abertura de novos começos.

Esta tese se delinea nas vizinhanças entre o arquivo, o cinema e a diáspora negra. Pensar a diáspora em Akomfrah exige considerar os problemas raciais inalienáveis à experiência histórica da dispersão forçada de povos de origem africana. E acolher frontalmente o desconforto envolvido nos efeitos da desigualdade racial e na sobrevivência de estruturas colonialistas pelo mundo, seja na Inglaterra, onde Akomfrah produz a maior parte de seus filmes, seja no Brasil de onde escrevo.

O sentido de tais considerações impõe-se de maneira particularmente consequente quando se trata, como é o caso deste que vos escreve, de um pesquisador branco. No Brasil, o

⁷³ Deus romano que tem uma face voltada para o passado e outra para o futuro.

⁷⁴ HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 34.

⁷⁵ Não chega a surpreender, portanto, que tanto Margaret Thatcher como os atuais líderes britânicos façam acompanhar a sua exaltação nacionalista do ímpeto por silenciar os enredos das migrações do pós-guerra.

⁷⁶ Ver AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 31.

abismo entre negros e brancos, manifesto na distribuição injusta dos espaços de fala e, substancialmente, na administração necropolítica da vida e da morte, é de tal modo insuportável que o cruzamento de fronteiras raciais tal como o percorrido nesta tese tende a ser acompanhado por um halo de desconforto. Com frequência, o incômodo é mediado pela expectativa da enunciação, por parte do sujeito branco, de sua própria condição privilegiada. Neste particular, vem à memória uma aula de Fred Moten, cursada no departamento de Performance Studies da NYU (New York University). Moten conduzia então um seminário sobre *Carmen*, a ópera de Bizet, e, numa de suas digressões contumazes, afirmou que pouco lhe importava ouvir de alguém o tipo de fala encabeçada por um “Eu reconheço o meu privilégio, logo...”. Sentia-se antes, ele mesmo, privilegiado em ter nascido numa comunidade negra de Las Vegas e sorvido dela os insumos vitais à sua formação. Obviamente, ao dizer aquilo Moten não evocava um relativismo crasso do privilégio branco. Suas palavras miravam uma manobra discursiva de eficácia duvidosa, aos seus olhos incapaz de redesenhar os arranjos entre as palavras, a política e o real. O uso do termo na voz do meu professor faria ressoar uma intuição anterior sobre a insuficiência do gesto de admitir em público ser beneficiário das assimetrias raciais que nos constituem. Assim como Moten, eu suspeitava da assunção do privilégio como condão. Desconfiava que sua mera admissão pretendesse servir de licença instantânea para ocupar placidamente um espaço de fricção de identidades.

Teço essas considerações tendo em mente que uma das formas pelas quais o racismo nos constitui a nós, brancos, é outorgando-nos a inconsciência de nossa própria branquitude. Entre os brancos brasileiros, a percepção da própria raça, e dos efeitos de portá-la nos espaços da vida social, costuma ser vaporosa, inconsistente. Constitui uma das prerrogativas da branquitude poder experimentá-la como uma abstração. O envolvimento com esta pesquisa instou-me ao confronto constante com a minha origem racial e suas decorrências em minha formação de espectador, pesquisador e cidadão. Não raro, conviver com a diferença racial inerente à relação com o meu objeto de estudo se deu pelas vias do desconforto. Interessa-me, no entanto, acolher o desconforto e vivê-lo numa direção produtiva. Isto se traduz não somente pela aspiração ao rigor na aproximação com os problemas levantados nesta tese; implica também o esboço dos contornos mais duradouros de uma *prática*. Se é o racismo estruturante, fato primordial da vida brasileira, ao aspirar uma relação contrapontística às suas consequências nefastas, convém a nós, brancos, menos o gesto retórico do reconhecimento do privilégio do que um questionamento incansável sobre os *modos de habitar* o privilégio, ou *a que se destina* o privilégio herdado pela branquitude que nos é inalienável. Se me refiro a uma prática, é para evocar um esforço continuado e uma duração indefinida. Noutras palavras, falo

em abraçar a pergunta incessante sobre como conduzir-se no jogo de posições e de poder intrínseco às relações raciais. Caminhar num chão movente, como quem se entrega, como no romance de Wilson Harris, a um “ensaio infinito”⁷⁷. Em relação ao olhar, essa prática supõe acolher espaços de fricção e incerteza. Requer engajar-se num “autoquestionamento contínuo, um estado de colocar-se em dúvida, sobre os nossos pontos cegos ao lidarmos com filmes em que o ‘outro’ da tela (e por detrás da câmera) não seja ‘nós’”⁷⁸.

Todas essas inquietações perpassam o campo de intenções desta pesquisa. Elas se fizeram sentir também durante a realização da mostra “O Cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora”⁷⁹, realizada nas sedes do CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil), do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, e na organização do livro homônimo⁸⁰, ambos curados e organizados por mim em parceria com Lucas Murari. Acompanharam ainda uma palestra minha, e a discussão que dela se seguiu, no Fórum Itinerante de Cinema, da UFRB (Universidade Federal do Recôncavo Baiano), cujo *campus* recebeu uma breve itinerância da mostra realizada originalmente no CCBB. Nessas ocasiões, a partilha dos filmes e ideias de Akomfrah lançou-me em contato com planos de colaboração e entendimento, propiciou a alegria de encontros novos, bem como a abertura a objeções e dissidências que me permitiram testar as águas da prática por mim aqui esboçada.

Como já assinalado, esta é uma tese monográfica, debruça-se sobre a obra de um único autor. Entre mim e John Akomfrah esboçam-se não só distâncias étnico-raciais, mas

⁷⁷ Ver HARRIS, Wilson. *The Infinite Rehearsal*. Londres: Faber & Faber, 1987.

⁷⁸ AUGUSTO, Heitor. Problema só dos filmes ou o problema também somos nós? *Urso de Lata*, 9 fev. 2017. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2017/02/09/problema-so-dos-filmes-ou-o-problema-tambem-somos-nos-mostra-de-tiradentes/>>. Acesso em: 20 out. 2019.

⁷⁹ A mostra “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora” foi a primeira retrospectiva dedicada ao artista britânico a ser realizada no Brasil. A mostra contemplava 19 obras, entre longas, curtas, videoinstalações de uma tela e uma *slide-tape*, incluindo, além de obras assinadas por Akomfrah, dois filmes de Reece Auguiste, mais *Borderline* (1930). Dirigido por Kenneth MacPherson e estrelado por Paul Robeson, *Borderline* (1930) é obra paradigmática da vanguarda britânica, sendo o primeiro filme na cinematografia inglesa a abordar relacionamento inter-raciais. A mostra “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora” foi realizada nas sedes do Centro Cultural Banco do Brasil (CCBB) de São Paulo (15/11/2017 – 04/12/2017), Brasília (21/11/2017 - 09/12/2017) e Rio de Janeiro (14/02/2018 – 05/03/2018). Mais informações estão disponíveis no site do evento: <http://mostraakomfrah.com.br/>. Embora a mostra do CCBB seja, de fato, a primeira retrospectiva brasileira de Akomfrah, os trabalhos dele e do Black Audio Film Collective já haviam sido exibidos no Brasil antes, durante a 29ª Bienal de São Paulo. Curada por Agnaldo Farias e Moacir dos Anjos, a Bienal incluía as *slide-tapes Signos do Império* (1983) e *Images of Nationality* (1984), mais o documentário *As Canções de Handsworth* (1986).

⁸⁰ A seleção de textos reunidos no livro busca reparar uma grande lacuna na bibliografia disponível em nosso país em relação às publicações dedicadas ao cinema britânico negro. Neste sentido, inclui seis textos assinados por John Akomfrah, mais cinco entrevistas com o realizador. Tanto as entrevistas como os ensaios de Akomfrah selecionados eram até então inéditos em português. Além disso, o livro inclui pela primeira vez a publicação no Brasil de escritos de renomados historiadores da arte, ensaístas e curadores internacionais como Okwui Enwezor, Kodwo Eshun, Kobena Mercer, T.J. Demos, Reece Auguiste, bem como artigos inéditos das pesquisadoras brasileiras Angela Prysthon e Kênia Freitas. A versão digital do livro está disponível para *download* gratuito neste *link*: http://mostraakomfrah.com.br/Akomfrah_Catalogo.pdf.

geracionais, de nacionalidade e experiência, de modo que os liames da diferença e da identidade me são incontornáveis. No curso desta pesquisa, o signo do privilégio retornaria a mim novamente via Moten, desta vez por meio de uma citação do cineasta Arthur Jafa, ele também um antigo parceiro de Akomfrah⁸¹:

Eu acho que, de certa forma, cabe a todos estudar a negritude. Alguém como Fred Moten tem sido super articulado neste sentido: as pessoas negras têm uma relação privilegiada com a negritude, mas esta não é uma relação de propriedade⁸² com a negritude⁸³.

De par com Jafa e Moten, na contramão de relações de natureza proprietária, entendida como a defesa de uma circulação intransitiva de determinados artefatos simbólicos a determinados públicos, esta tese toma como premissa a disponibilidade de ideias e obras de autores negros cuja riqueza se abre como espaços fecundos à experiência e ao pensamento de todos – e cuja reverberação, naturalmente, se fará sentir sempre de modo diferencial, cambiante, irregular, modulada tanto pelas vias ambivalentes do privilégio⁸⁴ como por desacordos, desconfortos e inevitáveis pontos cegos.

No caso do espaço social do cinema no Brasil, essa disponibilidade se afirma num momento de singular riqueza. No período em que esta pesquisa foi desenvolvida, uma leva de jovens diretores firmou com seus filmes um novo espaço de visibilidade para autores negros no País. Diversos em ambição e linguagem, os trabalhos de André Novais, Safira Moreira, Yasmin Thayná, Eduardo e Marcos Carvalho, Gabriel Martins, entre muitos outros, se fizeram notar. Tensionaram e vitalizaram a produção nacional. Conjugado a isso, os últimos

⁸¹ As relações entre Moten, Jafa e Akomfrah ilustram um dos veios das redes de afinidades diaspóricas entre intelectuais e artistas do mundo anglófono que acompanha todo o percurso desta tese. Jafa tem em Moten um dos entrevistados do seu documentário *Dreams are Colder than Death* (2013). Ao lado disso, em certa medida, a presença do cineasta funciona como ponte entre as tradições da L.A. Rebellion e a do novo cinema britânico. Jafa é o diretor de fotografia tanto de *Filhas do Pó* (1991), assinado por Julie Dash, uma das expoentes da escola de Los Angeles, quanto de *Sete Canções para Malcolm-X* (1993). Akomfrah, por sua vez, é citado por Moten no artigo “History Does Not Repeat Itself, but It Does Rhyme” (2015), sendo mencionado novamente como um interlocutor valioso nos agradecimentos do livro *Black and Blur* (2017). Já segundo o realizador britânico, com exceção da obra de W.E.B. Du Bois, Moten é autor da mais alentada tentativa de entender porque o jazz viria a se constituir como o modelo de excelência inigualável para as artes afrodiaspóricas (Ver AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 21).

⁸² MOTEN, Fred. Blackness and nothingness (mysticism in the flesh). *South Atlantic Quarterly*, v. 112, n. 4, p. 737-780, 2013.

⁸³ Jafa, Arthur. ‘Black People Figured Out how to Make Culture in Freefall’: Arthur Jafa on the Creative Power of Melancholy. Entrevista concedida a Kate Brown. *Artnet News*, Berlin, 27 Feb. 2018. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/arthur-jafa-julia-stoschek-collection-1227422>>. Acesso em: 20 out. 2019.

⁸⁴ Penso outra vez em Moten, quando, ao lado de Stefano Harvey, adverte que a negritude “deve ser entendida em sua diferença ontológica em relação aos negros, que são, no entanto, *(des)privilegiados* na medida em que lhes é dada (a) uma compreensão sobre ela” (HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The undercommons: Fugitive planning and black study*. Wivenhoe; New York; Port Watson: Minor compositions, 2013, p. 47, grifo nosso).

quatro anos assistiram a um número crescente de iniciativas curatoriais voltadas a autores, cinematografias e temáticas negras. Dentre elas, as mostras “Cinema Negro: Capítulos de uma História Fragmentada”, “L.A. Rebellion”, “Diretoras negras no Cinema brasileiro”, “África(s), Cinema e Revolução”, assim como as retrospectivas dedicadas a Spike Lee e John Akomfrah⁸⁵, são apenas alguns dos casos mais emblemáticos. Nesse intervalo, visitaram o País e exibiram aqui os seus filmes alguns dos realizadores negros cujas criações, ontem como hoje, habitam o *front* da invenção cinematográfica. Refiro-me à passagem de Isaac Julien, Kevin Jerome Everson, Christopher Harris, Haile Gerima, Terence Nance e Naima Ramos-Chapman. Os decanos da crítica Kobena Mercer e Manthia Diawara também aqui estiveram. Vários desses nomes, sua presença, suas ideias, as imagens por eles filmadas, se valeram do “Encontro de Cinema Negro Zózimo Bulbul: Brasil, África, Caribe e Outras Diásporas”, como espaço privilegiado de circulação. Curado por Janaína Oliveira⁸⁶, ao lado de Joelzito Araújo e Carmen Luz em diferentes edições, o festival foi um foro decisivo para mapear a produção nacional negra e abrir frentes de partilha com cinematografias de África e diáspora.

O rescaldo do adensamento de circuitos de produção e exibição de filmes dirigidos por negros e negras, bem como da discussão racial como um todo no campo do cinema, encontrou nos textos críticos de Juliano Gomes, Kênia Freitas e Heitor Augusto respostas alentadas. Em

⁸⁵ Publicado por Lorrán Dias, o comentário a seguir é uma boa síntese das reverberações da mostra “O Cinema de John Akomfrah - Espectros da Diáspora” no campo de inquietações do cinema negro brasileiro aqui referido: “Ano passado escrevi um texto pra Escola de Comunicação da UFRJ chamado ‘Disputas Sensíveis em diáspora brasileira: Ensaio por uma decolonização pelo olhar na realização e curadoria audiovisual’ e este ano me deparo com uma mostra que traz ao Brasil, informações quais buscava incessantemente para alimentar minhas referências. Ao ler o manifesto do Black Audio Film Collective, me surpreendo com os pontos comuns de pensamento e das possibilidades de reflexões ainda não alcançadas, quais talvez pudesse terminar minha graduação e não ter lido, visto a negligência das Academias Brasileiras sobre os repertórios possíveis às ementas de suas disciplinas, sempre preocupadas com a História de um cinema mundial branco e primeiromundista. O Cinema de John Akomfrah - Espectros da Diáspora, que acontece no Centro Cultural do Banco do Brasil, é um reduto potente para uma gama ampla de novos realizadores e curadores de Cinema e Vídeo, que vem cada vez mais internalizando e estimulando o pensamento diaspórico para a existência de um outro Cinema Brasileiro, que tantas vezes tentou se erguer no passado em outras figuras (Zózimo Bulbul, Antonio Pitanga, Adélia Sampaio, Waldir Onofre, Jefferson De), mas não se manteve de pé pelas massivas prioridades brancas. Indico para tod_s e coloco desde já um ponto conflituoso para todas minhas pesquisas frente aos materiais produzidos em outras diásporas: como entendemos a partir desses encontros e pensamentos, a nossa especificidade geopolítica? Quando falamos de diáspora brasileira, estamos falando de América do Sul. Uma vez entendendo isso, quais são nossos espectros? Por quais memórias vamos nos fortalecer? Quais histórias nos foram negadas e impostas? O que nos constrói? Essa mostra é uma organização dos curadores Lucas Murari e Rodrigo Sombra, em articulação com Aleques Eiterer, Pedro Nogueira, Raquel Rocha, Marília Lima, Fausto Junior e tantos outr_s. (publicado em 20 de fevereiro de 2018 na página do facebook de Lorrán Dias.

⁸⁶ À frente do Fórum Itinerante de Cinema Negro, Janaína Oliveira tem sido um dinamismo na abertura de novos caminhos curatoriais e pedagógicos no Brasil. Sua atuação tem ajudado também a impulsionar a circulação da obra de realizadores brasileiros negros no exterior. Em 2018, participou do Festival de Roterdã curando a mostra “Soul in the Eye”, dedicada ao cinema negro brasileiro. Este ano, foi convidada a programar o Flaherty Seminar. É a primeira vez que a programação do evento americano é atribuída a um brasileiro.

verdade, seria redutor circunscrever suas intervenções a leituras de balanço. Todos traduzem o exercício da crítica como uma instância propositiva. Cada uma a sua maneira traz consigo o gosto pela provocação e o aceno a possibilidades inauditas. Somado a isso, a capilaridade de incontáveis formações cineclubísticas e vivências cinéfilas, mais a gradual ocupação de espaços de debate na universidade, transformada após quase duas décadas de ações afirmativas, reafirmam uma e outra vez o lugar do cinema na rede de interações das culturas expressivas negras no Brasil. O conjunto de forças aqui descrito fez vibrar nas telas outras intensidades. Deslocou a novos horizontes de disputa as noções recebidas de *cânone*, *currículo*, *representatividade*, *história*. Esta tese é uma tentativa de, a partir da diferença racial que lhe é fundante, contribuir a esse rico campo de relações entre cinema e negritude cuja presença se afigura entre nós como uma necessidade irreversível.

1 CINTILAÇÕES TRANSGRESSIVAS: ALGUMAS NOTAS SOBRE O BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE

Diáspora. Talvez nenhuma outra palavra seja reiterada, apareça com tal ênfase, descubra tantas novas nuances no universo de John Akomfrah. Ela se faz ouvir na voz dos personagens de seus filmes, batiza o título de seus ensaios, pontua vezes sem conta as suas falas públicas. É um significante onipresente na obra do artista britânico. Todavia, a rigor, a migração que definirá a sua trajetória tem menos a ver com as rotas diaspóricas iniciadas pelo comércio transatlântico de escravos do que com a jornada de um expatriado político. Filho de família marxista, Akomfrah nasceu em Gana em 1957, o mesmo ano em que, liderada por Kwame Nkrumah, a antiga colônia se tornaria independente. Seu pai era um dos quadros do governo Nkruma e participaria ativamente do primeiro experimento socialista em solo africano. Mais tarde, seria assassinado em meio às disputas armadas que precederam sua queda. Em 1966, consumado o golpe de estado que arrancou os socialistas do poder, a mãe de Akomfrah decidiu emigrar com os filhos à Inglaterra. Embora recupere memórias ganesas no longa *Testamento* (1988), no geral o cinema de Akomfrah não se deixa definir pelo saudosismo da nação perdida, *topos* típico dos discursos do exílio. Em vez disso, faz proliferar conexões multidirecionais com novas comunidades e imaginários. A parceria com artistas de ascendência caribenha e indiana no Black Audio Film Collective, o interesse em retratar personagens norte-americanos como Martin Luther King⁸⁷ [Fig.27] ou a reverência intelectual a imigrantes como Franz Fanon e Orlando Patterson presente em seus escritos dão mostras de um artista imerso nos itinerários transnacionais que definem a diáspora africana. Mais que exilado, ser negro na Grã-Bretanha do pós-guerra o predisponha a esse repertório.

⁸⁷ Akomfrah assina dois documentários sobre o líder americano na luta pelos direitos civis: *Martin Luther King: Days of Hope* (1998) e *Martin Luther King and the March on Washington* (2013).

Figura 27: Martin Luther King and the March on Washington (2013)



Ao fundar o Black Audio Film Collective, Akomfrah uniu suas aspirações criativas às de Reece Auguiste, Lina Gopaul, Avril Johnson, Trevor Mathison, Edward George e Claire Joseph (subsistida por David Lawson, em 1985) [Fig.28]. O grupo esteve na ativa entre 1982 e 1998. Conheceram-se, sobretudo, nos *campi* de universidades inglesas então em expansão, onde estudavam sociologia, artes visuais, literatura e psicologia. Diverso etnicamente, o coletivo espelhava a crescente feição multicultural da sociedade britânica. Auguiste nasceu na ilha de Dominica, de onde também emigrou a família de George. Lawson tem ascendência togolesa, ganesa e trinidadiana; Lina Goupal é filha de pai Jamaicano descendente de indianos; enquanto Mathison e Johnson possuem origem jamaicana.

Para aqueles aspirantes a artistas imigrantes e filhos de imigrantes vivendo na Grã-Bretanha, a investida no arquivo visual era um meio de renegociar criticamente a história num momento em que a “empreitada colonial não era nem uma memória distante nem tampouco uma noção abstrata, mas um fato ainda muito recente da vida cotidiana”⁸⁸. À época, os efeitos do racismo atingiam a todos os imigrantes não brancos, de modo que a categoria *negro* seria abraçada politicamente tanto por sujeitos de origem africana e caribenha como aqueles oriundos do subcontinente asiático. Em comentário sobre o contexto de criação da série de *slide-tapes Expeditions* (1983-1984), *debut* do Black Audio, Lina Goupal recorda os frequentes ataques violentos de grupos da extrema direita:

Nós éramos alvos. Em algumas áreas, tínhamos que sair em grupo só para andar na rua. O nível de racismo era transversal a diferentes comunidades. Isso nos uniu enquanto geração de um jeito que acho que nunca mais acontecerá de novo. *Expeditions* não foi um acidente. Foi baseado nessa conjuntura e nesse período. Aquilo tudo nos deixou mais determinados. Nada iria nos parar, independentemente do que acontecesse.⁸⁹

⁸⁸ WHITLEY, Zoe. Geography lessons: mapping the slide-tape texts of Black Audio Film Collective, 1982-84. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 10.

⁸⁹ Citado em *ibid.*, p. 9.

Figura 28: *Black Audio Film Collective* (1989)



Pioneiro na abordagem experimental de temas ligados à cultura negra e à experiência diaspórica na Inglaterra, o Black Audio explorou diversos meios expressivos ao longo de 16 anos de atividade: *slide-tape*, filme, fotografia, vídeo, instalação. Tal ecletismo se estendia aos espaços onde eram exibidos os seus trabalhos, cujas imagens circulavam desde o Festival de Cannes e a Whitechapel Gallery a eventos musicais ligados à cena rastafári londrina. Embora cada artista do coletivo assinasse individualmente suas obras⁹⁰, um intenso sentido de colaboração norteava as ações em conjunto. Unidos nas pesquisas de arquivo, eles se revezavam nas funções técnicas dos filmes dos colegas, na confecção de pôsteres, folhetos e fotos de divulgação, assim como na participação de eventos acadêmicos, elaboração de ensaios e projetos curatoriais. Ao lado disso, participavam ativamente dos espaços da vida política, engajando-se em ocupações de *campi* universitários e em reuniões de cooperativas de cineastas independentes. O letramento vanguardista e a densa formação teórica exibidos pelos membros do Black Audio em suas aparições públicas causaria impressão duradoura em artistas das gerações subsequentes. Nas palavras de Kodwo Eshun, “em entrevistas, fotografias e pessoalmente, o grupo projetou uma postura de alta seriedade combinada com um refinamento estilístico sedutor”⁹¹.

⁹⁰ A exceção é a série de *slide-tapes Expeditions* (1982-1984), única criação do Black Audio assinada coletivamente. A respeito de questões de autoria nas práticas coletivas do Black Audio, ver a entrevista de Reece Auguiste no apêndice desta tese, p.174.

⁹¹ ESHUN, Kodwo. Drawing the forms of Things Unknown. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 75.

O Black Audio esboçava então um projeto abrangente cujo objetivo último, Akomfrah sugere, era “inventar uma cultura do cinema negro, o que também significa criar uma infraestrutura – revistas, seminários, cursos, um debate sobre o cinema, isto é, um público”⁹² [Fig.29]. As iniciativas curatoriais levadas a cabo pelo coletivo seriam vitais neste sentido.⁹³ Realizadas na universidade ou em cinemas independentes londrinos, as sessões curadas pelo Black Audio combinavam obras-mestras da L.A. Rebellion, a exemplo de *O Matador de Ovelhas* (1977), de Charles Burnett, a títulos da filmografia do pai do cinema africano, Ousmane Sembene, e precursores do ensaio fílmico europeu, como *Noite e Neblina* (1956), de Alain Resnais. Cabe ressaltar a atenção dedicada pelo grupo à tradição do cinema moderno da América-Latina. *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964), de Glauber Rocha, *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968) e *A Última Ceia* (1976), de Tomás Gutiérrez Alea, *El Otro Francisco* (1973), *Rancheador* (1975) e *Maluala* (1979), de Sergio Giral, e *A Hora dos Fornos* (1968)⁹⁴, de Fernando Solanas e Octavio Getino, todos esses longas, rodados em Cuba, Argentina e Brasil – cuja variedade de estilos e inspirações circulava no mundo anglófono reunida sob a rubrica do “Terceiro Cinema” – eram exibidos e debatidos nos eventos organizados pelo Black Audio. A intenção do coletivo em “reconfigurar a visualidade em torno do sujeito afrodiaspórico”⁹⁵ na Inglaterra assimilava lições importantes da herança latino-americana. Quando invoca o Cinema Novo brasileiro, Reece Auguiste encontra no movimento um modelo “de extrema solidão, reflexão e revelação. Diferenças históricas, geográficas e econômicas à parte, [ele é] obrigado a reiterar as ideias de Glauber Rocha sobre a prática do cinema subversivo”⁹⁶. Essa deferência à cinematografia latino-americana, mesmo

⁹² AKOMFRAH, John. Hackney meets Hollywood. Entrevista concedida a John Fitzpatrick. *Living Marxism*, Londres, n. 11, p. 45, Sept. 1989, p. 45.

⁹³ Akomfrah delinea o olhar curatorial do coletivo a propósito da mostra e simpósio “O Cinema e a Representação Negra” da seguinte maneira: “[o evento] tratará, especificamente, da complexidade da representação negra em filmes. O principal objetivo aqui é observar como o cinema pode conter ‘informações’ sobre raça, nacionalidade e ‘etnia’ com (Presença) ou sem (Ausência) de pessoas negras nos filmes. Tendo isso em mente, esperamos cobrir uma gama de filmes e temas que abarquem desde filmes sobre a prisão, como *Scum* (1979, Alan Clarke), até filmes hollywoodianos de crítica social como *Imitação da Vida* (1959, Imitation of Life, Douglas Sirk). O que tentaremos fazer não será meter todos os filmes em uma categoria de filmes racistas. Em vez disso, tentaremos examinar quais respostas específicas esses filmes oferecem para a questão étnico-racial” (id. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 15).

⁹⁴ Em relação às atividades curatoriais desenvolvidas pelo Black Audio Film Collectie, ver entrevista com Reece Auguiste no apêndice desta tese, p.176-177.

⁹⁵ ESHUN, Kodwo. Drawing the forms of Things Unknown. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 89.

⁹⁶ AUGUISTE, Reece; BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE. Black Independents and Third Cinema: The British Context. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 96.

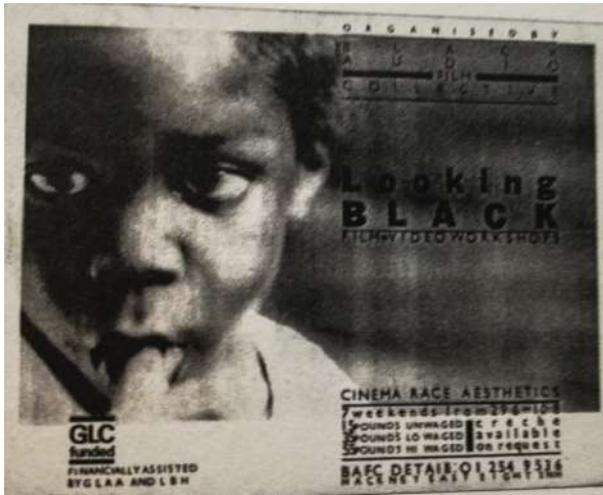
quando ela não remetia explicitamente à negritude, é reveladora da sensibilidade diaspórica cultivada pelo grupo. Em vez de fixar a experiência da diáspora “em torno de um eixo de origem e retorno”⁹⁷, suas atividades curatoriais, bem como seus filmes e textos, buscavam avidamente conexões laterais com outras tradições e geografias.⁹⁸

A rebeldia formal e política de um cinema produzido à margem, na periferia da ordem internacional, seduzia Akomfrah em sua promessa de uma radical ruptura com aquele praticado na Europa e nos EUA. As obras de Getino, Solanas, Rocha, Alea e Giral precipitaram uma virada anticolonial na prática cinematográfica. Manifestavam um desejo por diferença e uma consciência aguda das estratégias de fetichização e objetificação por parte do olhar euro-americano. Akomfrah se nutre e se distancia desse paradigma de diversas formas. Comum àquela geração, a vontade de transfigurar a precariedade material (em termos de recursos, tecnológica, equipamento) em agressividade estilística é remetida pelo diretor britânico como um ponto de identificação. Por outro lado, uma distinção patente decorre do fato de que aqueles realizadores latino-americanos das décadas de 1960 e 1970 tendiam a atrelar a reformulação radical da linguagem e dos modos de produção a uma agenda nacionalista. Embora reclamassem alianças tricontinentais, o horizonte de ação dos cinemas novos da América Latina eram as culturas nacionais, dentro das quais, esperava-se, a arte deveria mobilizar uma nova consciência em oposição a interesses imperialistas vindos de fora. No caso do *Black Audio*, testemunha-se uma inversão. Sua presença configura uma intrusão diferencial do subalterno no interior da nação metropolitana. A diáspora de realizadores de ascendência caribenha e africana perturba a lógica colonial nos seus centros de poder. Através de sua arte, é agora o imigrante quem propõe perguntas impertinentes no coração das culturas europeias.

⁹⁷ CLIFFORD, James. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 269.

⁹⁸ O interesse continuado de Akomfrah pela cinematografia indiana é também revelador nesse sentido. Em diversas ocasiões, ele afirma ser devedor da obra de realizadores indianos como Satyajit Ray, Mani Kaul, Kumar Shahani e Anand Patwardhan, tendo dedicado ao último o ensaio “*Storming the Reality Asylum*” (1997).

Figura 29: Cartaz desenhado por Eddie George para *Looking Black – Film and Video Workshops*, oficina ministrada pelo Black Audio Film Collective, em 1985.



As atividades do Black Audio são parte de uma mudança cultural mais ampla envolvendo o surgimento de outros coletivos artísticos formados por imigrantes e filhos de imigrantes das antigas colônias britânicas, como o Retake Film and Video Collective, o Star Productions, o Ceddo e o Sankofa. A aparição desses grupos se deu por força de, entre outras coisas, um maior acesso aos meios de produção cinematográfica conquistado pelas minorias raciais na Grã-Bretanha a partir da década de 1980. A pressão dos artistas diaspóricos por melhores condições para criar e participar dos circuitos culturais vigentes encontraria respaldo sobretudo junto ao Channel Four. Criado em 1982, o canal teria papel decisivo ao abrir a grade da TV pública do Reino Unido a uma programação de corte multicultural. “Concebido, em parte, em resposta às narrativas de dissidência negra veiculadas nos meios de comunicação *mainstream*”⁹⁹, o Channel Four oferecia conteúdos inovadores voltados às demandas de setores marginalizados na sociedade britânica. A emissora funcionava não apenas como janela de exibição; era também produtora associada de diversas obras realizadas por autores britânicos negros no período. *Testamento* (1988), *Quem Precisa de Um Coração* (1991), *Sete Canções para Malcolm-X* (1993) e *O Último Anjo da História* (1995), todos estes filmes de Akomfrah foram coproduzidos pelo canal.

Conforme argumenta Coco Fusco, “os coletivos recém-estabelecidos proveram a infraestrutura que, combinada com políticas culturais racialmente sensíveis”¹⁰⁰ criaram as condições para fazer do cinema um campo propício a experimentações estéticas, teóricas e políticas. “Cineastas-ativistas”, na descrição de Kobena Mercer, os realizadores desta nova

⁹⁹ MOSHAYEDI, Aram. A mysterious time traveler returns. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 34.

¹⁰⁰ FUSCO, Coco. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo: Hallwalls Inc, 1988, p. 9.

geração, entre os quais destaca Akomfrah e Isaac Julien, operaram uma descontinuidade com o legado dos pioneiros negros da década anterior.¹⁰¹ Enquanto estes afirmavam uma linguagem afinada aos códigos do realismo cinematográfico, aqueles adotaram “estratégias cinemáticas autoconscientes” empreendendo pesquisas formais até então inexploradas, lidas pelo crítico como uma “acentuação do plano expressivo sobre o referencial, ou como uma ênfase na complexidade antes da homogeneidade das experiências negras no Reino Unido”¹⁰². A dimensão reflexiva notável nas opções estéticas daqueles diretores revelava-se, nas palavras de Reece Auguiste, programática:

Nosso ponto de partida é que cada geração reescreve a sua própria história. A prática do cinema negro independente está em uma conjuntura crítica, onde deve necessariamente fazer um afastamento radical de outras práticas cinematográficas. A nossa presença no cinema independente, como este está atualmente estruturado e mediado por instituições e políticas, é, eu acredito, uma luta pelo seu terreno epistemológico através de modos de articulação visual e de preocupações narrativas que não desejam emular ou imitar outros cinemas. É um cinema crítico de seu próprio discurso, como o é de outros cinemas.¹⁰³

O aparecimento dessa vaga de jovens realizadores diaspóricos na Inglaterra foi acompanhado (e se beneficiou) da crescente influência dos chamados estudos pós-coloniais. A década de 1980 testemunha a intrusão nos currículos das universidades europeias de autores como Edward Said, Gayatri Spivak, Homi Bhabha e Stuart Hall, várias delas frequentadas pelos futuros cineastas Akomfrah, Julien e Auguiste. Com efeito, a obra desses artistas estava embebida no caldo teórico-cultural da pós-colonialidade, cuja revisão pungente das relações de poder/saber entre a metrópole e as sociedades colonizadas produziria sismos nos pressupostos artísticos e epistemológicos da vida intelectual no ocidente. Como procurarei demonstrar mais adiante, a obra Akomfrah é marcada pela ambição de transmutar a produção artística em veículo do pensamento. Em larga medida, suas criações operam como contraparte estética dos modelos desconstrucionistas empregadas no campo teórico. Nesse sentido, como bem definiu Okwui Enwezor, as criações Black Audio Film Collective faziam parte “daquela híbrido singular de artista pós-colonial e prática intelectual”¹⁰⁴.

A relação entre cinema e produção de conhecimento remete à própria produção crítica de Akomfrah. Como já mencionado, ele é autor de diversas publicações voltadas às artes da

¹⁰¹ Refiro-me aos cineastas Horace Ove, Lionel Ngakane e Menelik Shabazz.

¹⁰² MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle*. London: Routledge, 1994, p. 53.

¹⁰³ AUGUISTE, Reece; BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE. Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 96.

¹⁰⁴ ENWEZOR, Okwui. Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 117.

diáspora. No entanto, mais que trilhas paralelas, práticas artísticas e teóricas perfazem sucessivos entrecruzamentos em sua obra, movimento que se consoma sobretudo nos filmes. Kodwo Eshun observa que, em meio à cena de artistas britânicos negros dos anos 1980, a partir de Akomfrah e do Black Audio o cinema tornava-se uma “plataforma discursiva para uma intervenção radical na cultura”¹⁰⁵.

No caso do Reino Unido, o legado dos estudos pós-coloniais não seria absorvido pelo cinema apenas no plano das transferências intelectuais. Autores como Stuart Hall, Paul Gilroy, Kobena Mercer e Homi Bhabha¹⁰⁶ colaborariam ativamente com os jovens artistas diaspóricos, aparecendo em boa parte dos filmes por eles realizados. Acostumado a lançar-se nas esferas midiáticas do rádio e da TV, sobretudo Hall comparecia. Ele emprestaria sua voz à narração de *Looking for Langston* (1989) e é um dos principais entrevistados de *Frantz Fanon: Pele Negra, Máscara Branca* (1996), ambos assinados por Isaac Julien. Sua relação com Akomfrah se revelaria igualmente fecunda. Quando o realizador se achava num momento de crise, tateando o corte final de *As Canções de Handsworth* (1986), Hall iria ao seu encontro na sala de montagem. Faria perguntas francas sobre o que ele pretendia fazer, onde queria chegar, quais ideias comunicar, contribuindo diretamente à concepção do longa.¹⁰⁷ Anos mais tarde, Akomfrah retribuiria ao pai dos Estudos Culturais com um duplo tributo, produzindo o documentário *O Projeto Stuart Hall* (2013) [Fig.30] e a videoinstalação *The Unfinished Conversation* (2012).¹⁰⁸

Kodwo Eshun reconhece o elo vital entre o diretor e o desenvolvimento dos Estudos Culturais na Inglaterra e vai mais longe, argumentando que os filmes do Black Audio

¹⁰⁵ ESHUN, Kodwo. Considerações extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 102-103.

¹⁰⁶ Mercer atua em *Frantz Fanon: Pele Negra, Máscara Branca* (1996) e Gilroy e Bhabha são entrevistados em *Cidade do Crepúsculo* (1989), de Reece Auguiste.

¹⁰⁷ O encontro de Hall e Akomfrah durante a montagem de *As Canções de Handsworth*, bem como o teor do diálogo entre eles, me foi relatado pelo Professor Kobena Mercer durante sua passagem ao Brasil em novembro de 2017. Mercer esteve em Brasília e São Paulo para proferir duas aulas magnas durante a retrospectiva “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora”. O crítico é um dos mais renomados discípulos intelectuais de Hall e também companheiro de geração de Akomfrah.

¹⁰⁸ No material de divulgação distribuído no ano de lançamento de *O Projeto Stuart Hall* (2013), Akomfrah descreve da seguinte forma a importância do pensador jamaicano: “Para muitos da minha geração, na década de 1970, [Hall] foi um dos poucos negros que vimos na televisão que não estavam cantando, dançando ou correndo. Sua muito icônica presença sugeria todo tipo de ‘possibilidades impossíveis’”. O diálogo entre Hall e o cinema britânico negro é abordado por Angela Prysthon no ensaio “Um projeto em curso”, sendo discutido também por Akomfrah e T.J. Demos em “John Akomfrah fala sobre *The Unfinished Conversation* (2012)”. Todos esses textos estão incluídos no volume “O Cinema de John Akomfrah: Espectros da Diáspora” (MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017).

explicitavam problemas de ordem conceitual muito antes da consolidação dos estudos pós-coloniais nas universidades anglo-saxãs:

O trabalho do Black Audio Film Collective não seguiu o discurso museológico, teórico e acadêmico que surgia na América e na Europa. Pelo contrário, ele o precedeu e o tornou possível. O grupo utilizava o dispositivo cinematográfico como um espaço para o pensamento radical.¹⁰⁹

Figura 30: *O Projeto Stuart Hall* (2013)



Numa tentativa de sintetizar a trajetória do Black Audio na Inglaterra, com destaque para a controvérsias raciais nela envolvidas, Akomfrah adota uma periodização curiosa: “Entre 1982 e 1985, brigávamos o tempo todo com os brancos, e entre 1985 e 1988 brigávamos o tempo todo com os negros. Era meio estranho, mas aquela era uma discussão necessária em ambas as frentes”¹¹⁰. Os choques no interior dos círculos imigrantes decorriam da atitude estética cultivada pelo coletivo. Não raro, a vontade de engendrar novas formas era observada com suspeição. Para cineastas e ativistas negros identificados com a ortodoxia documentária, as criações experimentais do Black Audio operavam um desvio, sendo impermeáveis ao esforço de comunicabilidade do tipo de arte politizada por eles professada. Por outro lado, aquelas mesmas ambições vanguardistas geravam mal-entendidos na majoritariamente branca cultura cinematográfica britânica, a começar pelo modo como as ideias de *África, negro e diáspora* eram assimiladas nesses espaços. Trafegar na “economia racial dos signos”¹¹¹ da Grã-Bretanha dos anos 1980 exigia dos membros do Black Audio contestar os regimes de produção, recepção, crítica e até mesmo padrões tecnológicos envolvidos na prática fílmica. Considere-se o caso de *Testamento* (1988). Rodado em Gana, o

¹⁰⁹ ESHUN, Kodwo. Considerações extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 103.

¹¹⁰ AKOMFRAH, John. John Akomfrah in conversation with Garry Carrion Murayari. Entrevista concedida a Gary Carrio Murayari. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 110.

¹¹¹ AUGUISTE, Reece; BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE. Black Independents and Third Cinema: The British Context. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 166.

longa narra a jornada de retorno de uma exilada política ao país africano, enredo traduzido visualmente numa dominância monocromática de azuis [Fig.31]. Aquela opção por uma paleta de cores fria a um só tempo adensava a tonalidade melancólica da ação dramática e produzia um estranhamento da representação corriqueira de cenários da África Ocidental. Todavia, como na seguinte anedota relatada por Akomfrah envolvendo a pós-produção do filme, era comum que o ímpeto do Black Audio em redesenhar as coordenadas do sensível esbarrasse em obstruções contumazes:

Levamos o filme – que tínhamos rodado sem os filtros de correção de cor que dão aos filmes uma aparência quente – para revelar num laboratório. Aí, quando íamos pegar a cópia, notávamos que o laboratório a tinha corrigido. Eles botavam as cores quentes de volta. Eu telefonava pra eles e dizia: “O filme foi filmado sem um filtro 85, então vocês podem me dar uma cópia mais fria?”. Eles diziam que tinham corrigido porque achavam que não parecia correto. “É que [a imagem] estava muito fria; ninguém vai acreditar que é a África. A África é um lugar quente e agradável”.¹¹²

Figura 31: *Testamento* (1988)



O enfrentamento dessas injunções foi assumido pelo Black Audio desde o início. Publicado por Akomfrah em 1983, o primeiro manifesto escrito em nome do coletivo pergunta “o que, afinal de contas, significa a ‘prática cinematográfica independente negra’ quando a atual cultura cinematográfica é um negócio tão amplamente branco?”¹¹³. A resposta passava, entre outras coisas, por reelaborar criticamente os estereótipos raciais em circulação na esfera midiática e por desestabilizar as expectativas reducionistas acerca das possibilidades expressivas franqueadas a autores negros. A entonação afrodiáspórica das buscas estéticas inauguradas pelo Black Audio foi marcante nesse sentido. Ao impor linguagens novas, seus

¹¹² Citado em ESHUN, Kodwo. Drawing the forms of Things Unknown. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 89.

¹¹³ AKOMFRAH, John. A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 14.

filmes subvertiam “a costumeira divisão do trabalho cinematográfico independente entre a vanguarda do primeiro mundo e o ativismo do terceiro”¹¹⁴. Os efeitos desse embaralhamento de papéis sociais se faziam sentir no corpo das obras, mas também em disputas encenadas noutros fóruns. Envolveva uma crítica a instâncias de legitimação cultural como o British Film Institute (BFI) e revistas canônicas, nomeadamente a *Screen* e a *Framework*, cuja presumida radicalidade teórica era acusada pelos jovens realizadores negros de negligenciar o debate racial.¹¹⁵ Em suma, o projeto do Black Audio envolvia firmar alianças e dissensos estratégicos. Enquanto, por um lado, descobria afinidades eletivas com os Terceiro Cinemas latino-americano e africano ou com o ensaísmo de Alain Resnais, Agnès Varda e Chris Marker, sentia-se alheio às aspirações de contemporâneos britânicos cujo formalismo se sustentava na autonomia frente aos tumultos sociais e políticos de seu tempo.¹¹⁶ Não obstante existissem planos de colaboração com cineastas e produtores brancos, Akomfrah recorda que, em geral, o cânone do cinema experimental inglês lançava sobre a sua geração um olhar paternalista, incorporando-a “como uma espécie de nota de rodapé no desdobramento de uma história teleológica da vanguarda, e nós fomos sempre muito resistentes a isso”¹¹⁷.

Bem-sucedido no plano formal, o gesto de retirar a exclusividade de cineastas brancos sobre as práticas experimentais encampado pelo Black Audio não raro tropeçava noutros flancos de disputa. Nem sempre os fundos de apoio à produção cinematográfica respondiam afirmativamente ao tipo de projeto ambicionado pelo coletivo. Nesse sentido, cabe observar que, muito embora a década de 1980 tenha testemunhado a introdução de políticas culturais mais inclusivas no Reino Unido, as estruturas de exclusão racial não seriam de todo abaladas.¹¹⁸ Akomfrah detalha as vias insidiosas do racismo institucional ao relembrar uma visita ao Arts Council, umas das principais entidades inglesas de fomento à cultura. O objetivo da reunião era conseguir apoio para um novo filme. Apresentado o projeto, a incompreensão se faria notar logo de saída. “‘Ah’, eles disseram, ‘você quer dizer um documentário’. ‘Não’, respondemos, ‘queremos fazer um filme de vanguarda’”, relembra o

¹¹⁴ FUSCO, Coco. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo: Hallwalls Inc, 1988, p. 8.

¹¹⁵ Ver *ibid.*

¹¹⁶ A obra de Derek Jarman constitui uma notável exceção. Seus filmes eram assistidos com entusiasmo por Akomfrah e Auguiste.

¹¹⁷ AKOMFRAH, John. John Akomfrah. In: CAREY-THOMAS, Lizzie. *Migrations: Journeys into British Art*. Londres: Tate Britain, 2012, p. 106.

¹¹⁸ A esse respeito, ver MERCER, Kobena. *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*. Durham: Duke University Press, 2016.

diretor. “Eles não acreditavam que aquilo era possível”¹¹⁹. As disputas por financiamento eram assim mediadas por acepções racializadas dos horizontes de criação. Aos artistas negros eram alocadas as formas que se lhes supunham cabíveis, sendo a outras linguagens percebidos como inaptos. De par com o relato de Akomfrah, Reece Auguiste recorda a lógica da distribuição racial que presidia o financiamento ao cinema britânico enquanto o Black Audio esteve ativo da seguinte maneira:

Os brancos não podiam conceber que um grupo de jovens artistas negros, cineastas e intelectuais, estivessem interessados em fazer filmes que não fossem de natureza convencional. Em outras palavras, a ideia era a de que a vanguarda era meio que um espaço europeu, aquilo que os brancos fazem. E que os negros devem fazer outra coisa. Portanto, nossa luta foi não apenas com a própria instituição. Obviamente, já mencionei o racismo institucionalizado, dos órgãos financiadores. Esses mesmos órgãos financiadores regularmente doavam dinheiro aos cineastas brancos para fazerem suas coisas experimentais, de vanguarda, mas, por alguma razão, os negros não podiam ter acesso a isso, então tivemos essa luta com eles¹²⁰.

Embora a radicalidade formal inaugurada pelo Black Audio motivasse objeções comuns em setores culturais brancos e outros dominados por imigrantes, as contendas com os últimos envolviam problemas de outra ordem. De um lado, elas implicavam a ideia de “cinema negro” investigada por Akomfrah. De outro, remetiam a rupturas epistêmicas mais amplas em torno da relação entre identidade, etnicidade e representação no campo de produção de sentido da vivência afrodiáspórica. Em linhas gerais, as disputas gravitavam as combinações possíveis entre estética e política. Confrontados com a violência e a marginalização sistemáticas impostas às minorias raciais na Grã-Bretanha, parte dos cineastas negros se via imbuída de um sentimento de responsabilidade social. Num viés mais militante, fazer cinema implicava representar “apropriadamente” a sua coletividade. Noutras palavras, rondava a prática fílmica negra a injunção de traduzir as demandas de suas comunidades de origem numa mensagem política apta a denunciar as estruturas de opressão racial. A linguagem exigida para tal fim era a do documentário observacional, cujas imagens e sons deveriam facilitar a transmissão da crítica enunciada. Não obstante bem-intencionada, na opinião de Akomfrah, essa lógica embutia um risco. “As pessoas assumem que há certas obrigações transcendentais as quais o cinema negro deve cumprir”¹²¹, observava o diretor, ao comentar o imperativo categórico de aderir a uma retórica ativista convencional que pairava sobre o horizonte criativo de realizadores de sua geração. No entanto, advertia, quando isso

¹¹⁹ AKOMFRAH, John. I’m not a huge fan of wars. Entrevista concedida a Rachel Spence. *Financial Times*, Londres, 7 Feb. 2018. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/270664ee-b03a-11e8-87e0-d84e0d934341>>. Acesso em: 30 jan. 2019.

¹²⁰ Ver entrevista com Reece Auguiste no apêndice desta tese, p. 177.

¹²¹ Citado em FUSCO, Coco. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo: Hallwalls Inc, 1988, p. 52.

“começa a inibir questões reflexivas – dúvida, ceticismo, intimidade e assim por diante –, o imperativo categórico faz exatamente o que é suposto fazer – ele aprisiona”¹²².

Será também contra esse receituário estético imposto por setores da própria comunidade negra que o Black Audio se rebelará. Aos olhos do coletivo, a ideia, nutrida por alguns colegas, de que o cinema, na observância dos preceitos formais “adequados”, estivesse apto a captar o real de modo a traduzir a “verdade” da experiência negra britânica, aproximando-se assim da resolução dos seus problemas, era ingênua e limitadora. Em livro seminal publicado por Coco Fusco em 1988, ela observa que os filmes realizados pelos coletivos Black Audio Film Collective e Sankofa embaralhavam expectativas, ocupando o centro de “debates polêmicos na grande imprensa e na imprensa popular negra, que geralmente fazem pouco mais do que evidenciar suposições críticas sobre quais estratégias filmicas são ‘apropriadas’ para os negros”¹²³. Efetivamente, a aparição do Black Audio se impôs ao romper com um modelo mimético segundo o qual a obra de arte espelha uma realidade preexistente. Mergulhado em um autoquestionamento permanente, inspirado por leituras de Barthes, Foucault, Derrida, o grupo observava o real enquanto instância mediada por uma vasta teia discursiva, capturada por uma infinidade de convenções e códigos arbitrários.¹²⁴ Quaisquer que fossem os contornos da “experiência negra britânica”, o seu sentido não estaria disponível nos termos de um acesso transparente às linguagens artísticas. O cinema do coletivo nascia em parte dessas preocupações. Recusava firmemente a ideia de um “espelhamento linguagem-mundo”¹²⁵. Para aqueles jovens intelectualizados e politicamente engajados vivendo na saturada cultura midiática dos anos 1980, a inocência já não era uma prerrogativa possível.

Num texto revelador das posições assumidas pelo Black Audio, Akomfrah especula a respeito de uma exposição fotográfica fictícia.¹²⁶ Composta por uma sucessão de “alegorias bastardas”¹²⁷, a mostra orna imagens de Rotimi Fani-Kayodé¹²⁸ [Fig.32] e nos seus espaços

¹²² FUSCO, Coco. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo: Hallwalls Inc, 1988, p. 52.

¹²³ *Ibid.*, p. 8.

¹²⁴ Importante nuançar a adesão a estratégias de leitura semiótica pelo Black Audio Film Collective. Como argumento mais adiante, o papel da indicialidade da imagem filmica na obra de Akomfrah desestabiliza a ideia de que o rastro do real nela impresso seria dissolvido por inteiro em estruturas discursivas e ideológicas. Como desenvolverei a seguir, a qualidade do índice fotográfico é central na lida do artista com os materiais de arquivo.

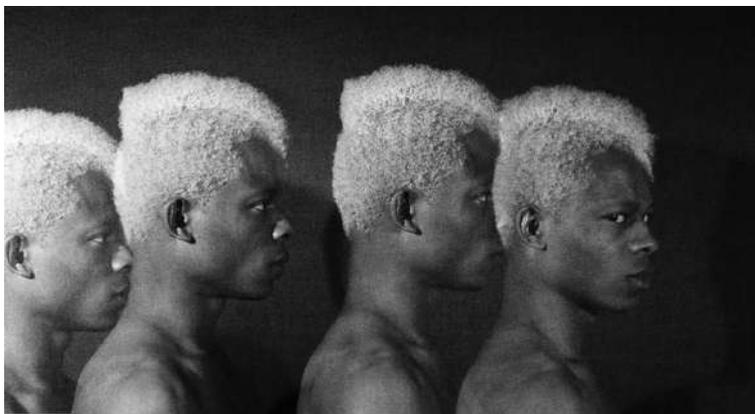
¹²⁵ XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1977, p. 122.

¹²⁶ Intilado “On the Borderline”, o texto foi publicado originalmente na revista Ten.8, no.1 (1991) e traduzido ao português e publicado no livro *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*.

¹²⁷ AKOMFRAH, John. Sobre Borderline. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 18.

ouve-se ecos da música de Ornette Coleman e Burning Spear, fragmentos de Walter Benjamin e Wilson Harris. As obras nela expostas, observa, “desconfiariam de coisas demais no presente”¹²⁹, começando por iluminar um “corpo particular sofrendo o fardo de um excesso de signos, um corpo literalmente enquadrado como uma figura de tormento e júbilo, de conhecimentos perigosos e de celebrações”¹³⁰. Em meio àquele “excesso de signos”, a categoria *negro* sobressaía. Curiosamente, as figurações da negritude tal como delineadas por Akomfrah em sua exposição imaginária reencenam, no plano da ficção, as controvérsias despertadas pelo Black Audio entre seus contemporâneos. “Neste ponto, nossa exposição futura receberá sua primeira acusação de heresia”¹³¹, alerta, para mais adiante perguntar: “De que outro modo podemos entender o processo pelo qual um fotógrafo negro se torna desalinhado demais, impróprio demais para uma revista de arte negra?”¹³². Todo o ensaio se equilibra entre desnaturalizar certezas pétreas e sugerir o inaudito. A exposição fabulada por Akomfrah aspira, em suma, a “‘mundanização’ de uma forma particular de despertar”, segundo a qual “o corpo colocado sob tensão por uma vontade de se construir como novo carrega outros potenciais; mas, ao fazê-lo, também faz emergirem novas tensões”¹³³.

Figura 32: *Four Twins* (1985), de Rotimi Fani-Kayode



Uma das chaves para compreender a obra de Akomfrah, seja nos filmes, seja em seus escritos e falas públicas, é o impulso em fazer ruir a ideia de “negritude” enquanto uma verdade autoevidente. Disso resulta um anseio em desarticular os modos pelos quais a ficção cultural da “raça” é falseada como fenômeno natural, e também em denunciar o sistema de

¹²⁸ Rotimi Fani-Kayode colaboraria com o Black Audio em *Cidade Crepúsculo* (1989), filme de Reece Auguiste no qual suas fotografias *The Milk Drinker* (1986) e *The Fish Vendors* (1988) seriam reencenadas como *tableaux vivants*.

¹²⁹ AKOMFRAH, John. Sobre Borderline. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

¹³⁰ Ibid., loc. cit.

¹³¹ Ibid.

¹³² Ibid., p. 19.

¹³³ Ibid., p. 20.

hierarquias no qual ela circula a serviço do discurso eurocêntrico. Igualmente decisiva é sua insubordinação a critérios estético-políticos apriorísticos aos quais a criação artística negra era muitas vezes submetida. Noutro momento do texto, Akomfrah é eloquente em ilustrar, alegoricamente, o gesto de deliberado estranhamento por ele ensaiado em relação à própria autoimagem no interior das culturas afrodiáspóricas britânicas:

Foucault certa vez afirmou que, em seus momentos mais ferventes, transgressões eram como relâmpagos. Reconhecemo-las por aquilo que são quando instantaneamente registramos o que não são escuridão. Naquele momento de seu nascimento, a escuridão garante àquelas descargas elétricas sua forma e claridade. Mas, por outro lado, relâmpagos também forçam a noite a ver a si própria pela primeira vez.¹³⁴

Em grande medida, John Akomfrah incomodava por assimilar a categoria “artista negro” sem conceder a uma identidade coercitiva. Nesse sentido, reduzir as possibilidades do criador negro a preceitos de *autenticidade*, *imagem positiva/imagem negativa*, *transparência* era-lhe inadmissível. Sob estas premissas, censurava-se o Black Audio por incorrer num formalismo hermético. Não raro alegava-se que suas obras traíam a própria ontologia do cinema. Bastardas, elas não seriam criações propriamente cinematográficas, senão “filmes de galeria”¹³⁵, experimentos diluídos na estética das salas da arte contemporânea. Reece Auguiste identifica uma ironia histórica nessa reprimenda direcionada ao coletivo em certos círculos afrodiáspóricos:

Uma das críticas feitas ao Black Audio pelos negros era que estávamos fazendo obras para galerias de arte e museus. Era assim que eles encaravam o nosso trabalho. Eles viam *As Canções de Handsworth*, *Cidade do Crepúsculo* e *Testamento* como obras para galerias de arte e museus de brancos. Trinta anos depois, é precisamente onde todos eles [os detratores negros] estão: nas galerias de arte e nos museus, porque é lá onde está o dinheiro. É de lá que vêm os trabalhos comissionados: de galerias, museus, marchands, o que seja. Portanto, nunca pensamos que estávamos trabalhando para galerias de arte e museus. Pensávamos que deveríamos fazer filmes que seriam exibidos na programação do Channel 4 e que seriam exibidos em comunidades por todo o Reino Unido e em outros lugares. Era o que pensávamos que estávamos fazendo. Mas o mundo gira, não é? Na verdade, John [Akomfrah] e eu estávamos falando sobre isso há um ano e meio, sobre como é possível termos sido criticados por fazer obras para galerias de arte e museus e as mesmas pessoas que nos criticavam agora estão tentando fazer obras para galerias de arte e museus¹³⁶.

¹³⁴ AKOMFRAH, John. Sobre Borderline. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 19.

¹³⁵ Id. John Akomfrah in conversation with Garry Carrion Murayari. Entrevista concedida a Gary Carrio Murayari. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 110.

¹³⁶ Ver entrevista com Reece Auguiste no apêndice desta tese, p. 174. Embora nos anos 1980 os filmes do Black Audio circulassem majoritariamente na TV e em festivais e salas dedicados ao cinema independente, em ocasiões pontuais suas obras foram acolhidas em museus e galerias, sendo exibidas nas salas de cinema e vídeo dessas instituições. A título de exemplo, vale mencionar a participação do coletivo na exposição “From

As controvérsias despertadas pelo Black Audio encontrariam numa querela pública com o escritor Salman Rushdie o seu episódio mais célebre. Nascido em Mumbai, o futuro autor de *Os Versos Satânicos* era também ele um imigrante. Vivia na Inglaterra desde a adolescência e pelos anos 1980 já era uma figura proeminente da cena literária britânica. À época do lançamento de *As Canções de Handsworth* (1986), publicaria no *The Guardian* um famoso libelo contra Akomfrah, acusando-o de aderir a uma forma experimental ao preço de silenciar a voz dos imigrantes. A linguagem oblíqua do filme, cuja montagem opera por violentas elipses e a narração ensaística tateia de modo sempre inconclusivo o conteúdo das imagens, era, no seu juízo, “obscura” e “desastrada”.¹³⁷ Rushdie abre o artigo com uma citação à autobiografia de Maya Angelou. Recorda a passagem na qual a autora americana, após ter um conto seu rasgado em pedaços por colegas da Associação de Escritores do Harlem, ruma a seguinte lição: “Se eu quisesse escrever, tinha que estar disposta a desenvolver um tipo de concentração encontrada principalmente em pessoas que aguardavam a pena de morte. Eu tive que aprender a técnica e renunciar à minha ignorância”. Rushdie justifica a referência redobrando o conselho: “se você quer contar as histórias não contadas, ou quer dar voz aos sem voz, precisa encontrar uma linguagem”, o que valia “tanto para o cinema quanto para a prosa, tanto para o documentário quanto para a autobiografia”. Do contrário, “use a linguagem errada e você é cego e estúpido”¹³⁸. O artigo enreda a vituperação contra *As Canções de Handsworth* a um chamado para que os artistas de ascendência indiana e caribenha se voltassem para a riqueza de suas comunidades e de lá extraíssem novas narrativas. Diferentemente do documentário, argumenta, no qual “não ouvimos falar da vida deles ou da vida de seus filhos britânicos”¹³⁹, as vozes das minorias raciais no Reino Unido ainda esperavam ser ouvidas. Chega de incensar artistas negros “só porque eles conseguiram que alguma coisa fosse dita, porque eles conseguiram chegar lá”, arremata. “Esse tipo de celebração nos deixa preguiçosos”¹⁴⁰.

No mesmo jornal, três dias mais tarde, Stuart Hall escreveria uma carta em que contestava duramente a Rushdie. De saída, o sociólogo reprova o ar professoral do escritor. “Sua merecida, não obstante confortável, posição no firmamento literário”¹⁴¹, escreve, nublava a percepção do que estava em jogo *As Canções de Handsworth* (1986). Quando

Two Worlds”, na Whitechapel Gallery, em Londres, quando exibiram a série de slide-tapes *Expeditions* entre julho e setembro de 1986.

¹³⁷ RUSHDIE, Salman. Songs doesn't know the score. *The Guardian*, 12 Jan. 1987.

¹³⁸ Ibid.

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Ibid.

¹⁴¹ HALL, Stuart. Songs of Handsworth Praise. *The Guardian*, London, 15 Jan. 1987.

ironiza a retórica “pedante, desdenhosa e por demais complacente”¹⁴² do literato, não é pelo mero intuito de desancar o rival, mas por perceber nela o sintoma de uma radical desconexão com o campo de inquietações explorado pelo Black Audio. Debater nos termos de uma “linguagem errada”, aconselhando em seu lugar um anedotário de experiências supostamente fieis à voz das comunidades de imigrantes, como faz Rushdie, estava em total desacordo com as pretensões de artistas mobilizados em manipular a forma fílmica para constituir o inesperado. As posições assumidas por aqueles dois intelectuais britânicos a respeito do filme não poderiam ser mais distantes. No que em *As Canções de Handsworth* Rushdie vê inócua opacidade, Hall reconhece uma necessária “ruptura com o estilo cansado do documentário de protesto”¹⁴³. O que este valoriza no filme é sobretudo o ímpeto em produzir uma meditação sobre as agitações sociais nas periferias inglesas a partir da fundação de uma outra sintaxe audiovisual. “O que não entendo é como alguém que assiste ao filme possa não ter percebido que a luta que ele representa é, precisamente, por encontrar uma nova linguagem”¹⁴⁴. Tal como os jovens realizadores com quem se alinhava, para o teórico, a violenta resposta das ruas à ordem thatcherista exigia uma inflexão igualmente radical no plano estético. Urgia, também aos olhos de Hall, firmar um novo contrato entre forma e política.

O panorama do clima cultural britânico aqui esboçado elucidava vivências formativas para Akomfrah, sendo particularmente importante à compreensão do pensamento do realizador. Ilumina, em particular, sua concepção de “cinema negro”. Se em 1983, em seu primeiro manifesto¹⁴⁵, ele se preocupava em delinear contornos mais ou menos gerais de uma prática cinematográfica independente negra, no curso do tempo aquela busca não fez outra coisa senão acentuar o seu teor indagativo. “O que eu sempre gostei no termo ‘diretor negro’ era o modo mesmo como ele dava a impressão de uma terra incógnita, território desconhecido, quantidade desconhecida”¹⁴⁶, diria dez anos mais tarde. A obra de Akomfrah é, com efeito, desbravadora da própria condição diaspórica do realizador e dos mundos da experiência aos quais ela se vincula. Como vemos, a responsabilidade em ser artista e negro foi por ele encarnada de modo a desembaraçar a ideia de “cinema negro” das chantagens da autenticidade e das pressões por verossimilhança. Num comentário que atesta, indiretamente, a permanência de questões formuladas pelo Black Audio, Michael Boyce Gillespie observa

¹⁴² HALL, Stuart. Songs of Handsworth Praise. *The Guardian*, London, 15 Jan. 1987.

¹⁴³ Ibid.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ver AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

¹⁴⁶ Id. Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary (an Interview with John Akomfrah). Entrevista concedida a Kass Banning. *Border/Lines* v. 29/30, p. 28-39, 1993, p. 36.

que “a crença na vinculação indicial do cinema negro com o mundo da vida negro renuncia a uma atenção a nuances e oculta a complexidade do cinema negro em interpretar, traduzir, incitar e especular”¹⁴⁷. O imperativo enunciado por Gillespie de que a prática fílmica diaspórica deve ser observada em suas feições polifônicas, “entendida como arte, não como prescrição”¹⁴⁸, tem em Akomfrah um precursor. Intensamente vinculado às narrativas da diáspora, jamais cedeu em simplificá-las. Acostumados a embaralhar esquemas espetatoriais, seus filmes demandam um olhar ativo, um leitor-decifrador. Entregar-se a eles, “ver as suas imagens e ouvir os seus sons era encontrar uma insegurança ontológica eletrizante”¹⁴⁹, recorda Kodwo Eshun. Akomfrah concebe o cinema negro acima de tudo como um espaço de práticas especulativas. Vista deste ângulo, a sua obra jamais se limitou “a inserir a figura diaspórica no quadro nem a pressupor um cinema separatista; antes, significava aproveitar a oportunidade para inventar as formas que o cinema afrodiaspórico poderia assumir”¹⁵⁰. A natureza sincrética de seus filmes é testemunho disso. Constitui uma exploração tensa dos limites formais da linguagem artística. Donde, muitas vezes, suas criações se afigurem, para usar a definição de cinema negro por Arthur Jafa, “como o cruzamento de uma cabeça de touro com um corpo de zebra - desenhando as formas de coisas desconhecidas”¹⁵¹.

¹⁴⁷ GILLESPIE, Michael Boyce. *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 2.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 2.

¹⁴⁹ ESHUN, Kodwo. Drawing the forms of Things Unknown. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 75.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 89.

¹⁵¹ JAJA, Arthur. Like Rashomon but Different: The New Black Cinema. *Artforum* v. 31, n. 10, p. 11, 1993, p. 11.

2 DIÁSPORA, ARQUIVO E ENSAIO

2.1 Memórias da diáspora, ruínas ausentes

*Here there are no heroic palaces
 Nettled in sea-green vines or built
 On maize savannahs the cat-thighed, stony faces
 Of Egypt's cradle, easily unriddled;
 If art is where the greatest ruins are,
 Our art is in those ruins we became,
 You will not find in these green, desert places
 One stone that found us worthy of its name,
 Nor how, lacking the skill to beat things over flame
 We peopled archipelagoes by one star.*

(Derek Walcott)

No capítulo introdutório, situamos a hipótese aqui defendida, segundo a qual a obra de Akomfrah constituiria um arquivo da diáspora no cinema. A fim de refinar o argumento, convém elucidar a aproximação do artista com o fenômeno da diáspora africana, bem como os modos como este se manifesta na cultura visual, perpassa a noção de *arquivo* e é assimilada na forma ensaística cultuada pelo realizador britânico. Com efeito, se o cinema de Akomfrah presta alguma contribuição à história da diáspora negra, esta recai na criação de uma metodologia e de um repertório de práticas memorialísticas. Sua obra encontra sentido nos vínculos entre a dispersão dos povos de matriz africana e as técnicas mnemônicas da imagem e do som, e nem poderia ser de outro jeito se é sempre um sujeito rememorante aquele que enuncia os seus filmes. Há sempre uma voz que recorda em sua manipulação de resíduos e retalhos culturais restantes das vidas diaspóricas. São, assim, as vias da memória, da herança, da genealogia, aquelas percorridas em suas criações.

Em meados dos anos 1950, a noção de “diáspora” se tornaria fluente em estudos historiográficos sobre os povos arrancados da África pelo comércio de escravos¹⁵². A apropriação do termo remete a um longo histórico de contatos entre intelectuais negros e a tradição judaica¹⁵³. Todavia, se o vocábulo define um estado em que “a própria vida está em jogo no modo como a palavra denota fuga precedida de ameaça de violência, em vez de uma experiência de deslocamento livremente escolhida”¹⁵⁴, no contexto do tráfico triangular de escravos, a migração forçada dos africanos encerra uma experiência de outro tipo. Glissant argumenta que os africanos diaspORIZADOS, não obstante rastros de suas culturas originárias

¹⁵² Ver EDWARDS, Brent Hayes. The uses of diaspora. *Social Text*, v. 19, n. 1, p. 45-73, 2001 e GILROY, Paul. GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

¹⁵³ Ver *ibid.*, p. 382-396.

¹⁵⁴ Id. Diaspora and the Detours of Identity. In: WOODWARD, Kathryn (Org.). *Identity and Difference*. London: Sage, 1997, p. 318.

tenham permanecido, e mesmo quando as táticas de resistência os fizeram não sucumbir às pressões colonialistas, foram “transformados em um outro lugar em um *outro povo* [...] “É isso que distingue, além da perseguição de um e a escravização do outro, a diáspora judaica do tráfico de escravos na África¹⁵⁵.”

Esse abissal desenraizamento, a mutação em “outro povo” tal como descrita por Glissant, deve ser matizado em consideração à multiplicidade da experiência histórica dos povos de origem africana nas Américas. Em que pesem as continuidades das estruturas colonialistas, a entonação de cada formação diaspórica é redefinida por numerosas variáveis geográficas, políticas e culturais. As obras de intelectuais caribenhos às quais recorro, no entanto, põem em relevo os métodos afins pelos quais, sob a ordem colonial, os povos africanos foram extirpados de seus repertórios originários e alienados de variadas técnicas de rememoração. O “mundo psíquico desmembrado¹⁵⁶” do sujeito diaspórico é assim marcado também pela violência do esquecimento. Toda a obra Glissant se demora sobre este problema. Para ele, a consciência do negro sobre sua diáspora é vivida num contexto de “rupturas”, “contração”, “choque”, “dolorosa negação”, “forças explosivas” e “expropriação¹⁵⁷”. Em “Poetics of Relation”, afirma que a suposição de uma história diaspórica exigiria uma escrita poética, uma vez que os múltiplos silenciamentos a que foram expostos os africanos e seus descendentes desde o tráfico negreiro até o sistema da *plantation*, e em sua posterior marginalização nos centros urbanos do Ocidente, conformariam uma “memória impossível¹⁵⁸”. Esta, argumenta o filósofo antilhano, se faria, porém, ouvir por meio de sua voz “mais alta”, indo “mais longe” que “qualquer crônica ou recenseamento¹⁵⁹”. A relação entre memória e diáspora é motivo persistente também nos escritos de Stuart Hall. Na tentativa de esquadrihar a dispersão de povos africanos separados por diferenças étnicas, religiosas, linguísticas, identifica na amnésia à qual eram submetidos um denominador comum:

O paradoxo é que foi o desenraizamento da escravidão e da travessia no Atlântico, e a inserção na economia da monocultura agrícola (bem como na economia simbólica) do mundo ocidental que “unificou” as diferenças entre esses povos, ao mesmo tempo em que cortou o acesso direto ao seu passado¹⁶⁰.

¹⁵⁵ GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1992, p. 15, grifo nosso.

¹⁵⁶ HARRIS, Wilson. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983, p. 122

¹⁵⁷ Ibid., p. 62.

¹⁵⁸ GLISSANT, Edouard. *Poetics of relation*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1997, p. 75.

¹⁵⁹ Ibid., loc. cit.

¹⁶⁰ HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990, p. 227.

Vestígios materiais de um outro tempo, seja uma fotografia, seja um monumento público, ocupam função determinante na formação das identidades culturais. Eles atuam para oferecer um senso de pertencimento e continuidade entre o sujeito que os contempla e o passado ao qual remetem. Contudo, se sociedades ocidentais modernas se acostumaram a valer-se de suas efígies como garantia “de origem e estabilidade, assim como de uma densidade de tempo e espaço¹⁶¹”, as culturas originadas da diáspora, ao contrário, se definem por uma ausência estruturante. Noutras palavras, elas são marcadas, como dito no verso de Derek Walcott, por uma “ausência de ruínas¹⁶²”. O poeta santa-lucense é uma referência de vulto na percepção dos lapsos materiais ligados à vida dos povos negros, perfazendo em seus escritos numerosas travessias no lacunoso arquivo da diáspora. Noutro poema, Walcott escreve: “Onde estão seus monumentos, suas batalhas, mártires? / E suas memórias tribais? / Senhores, naquela urna cinza./ O mar. O mar as trancou/ O mar é a História¹⁶³”. Mais adiante, lê-se: “mas o oceano seguiu folheando páginas em branco// procurando pela História. / Então vieram os homens com olhos pesados como âncoras/ que afundaram sem túmulos”. A figura do oceano, reiterada inúmeras vezes no cinema de Akomfrah, é a fenda aberta da não-história para diversos discursos afrodiáspóricos. Sua presença é interpretada por Glissant como uma indisponibilidade a qualquer aspiração de retorno seguro. Assim, a “memória impossível” encontra sua raiz no abismo fundador da diáspora, a travessia da passagem do meio [*middle passage*¹⁶⁴], origem traumática cuja ressonância é lida pelo teórico como um chamado irreduzível à autoinvenção:

Para nós, para nós sem exceção, por muito que mantenhamos a distância, o abismo é também projeção e perspectiva do desconhecido. Para além do abismo, apostamos no desconhecido. Tomamos partido por esse jogo do mundo, pelas Índias renovadas em direção às quais gritamos, por essa Relação de tempestades e de calmarias profundas onde possamos honrar as nossas barcas¹⁶⁵.

A interdição do passado, à qual estavam submetidos os povos da diáspora, não cessaria em se perpetuar com o advento da imagem fotográfica, num processo histórico em que as sociedades modernas se transformariam em culturas mnemotécnicas radicalmente distintas. Como sabemos, o aparecimento da fotografia representa um ponto de virada na relação humana com a memória. Confiar a própria memória a lembranças exteriorizadas no

¹⁶¹ LANDSBERG, Alison. *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nova York: Columbia University Press, 2004, p. 6.

¹⁶² WALCOTT, Derek. The Royal Palms... an absence of ruins. *London Magazine*, v. 1, n. 11, p. 12-13, 1962.

¹⁶³ Id. *Collected Poems, 1948-1984*. Londres: Faber & Faber, 1986, p. 364.

¹⁶⁴ O termo em inglês *middle passage* refere-se à rota transatlântica pela qual africanos escravizados eram transportados para o chamado Novo Mundo.

¹⁶⁵ GLISSANT, Edouard. *Poetics of relation*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1997, p. 8.

suporte fotográfico implicava uma radical reavaliação dos critérios em torno do que devia ser preservado e disseminado, bem como das próprias formas de narrar a história¹⁶⁶. Afinal, a alegada objetividade do novo meio elevava-o a instrumento de rememoração imbatível, cuja fidelidade descritiva parecia “superar e erradicar a subjetividade e a inconfiabilidade das tecnologias de representações anteriores¹⁶⁷”. Embora fosse motivo recorrente do olhar fotográfico, o sujeito diásporico foi sistematicamente aliado do acesso àquela e a outras tecnologias da imagem¹⁶⁸. Persistentes, as estruturas de marginalização racial reverberavam na distribuição desigual das possibilidades criadoras abertas pela fotografia e o cinema. Disso resulta o fato de que a memória das populações diaspóricas seja em larga medida carente de objetos mnemônicos. Se, por um lado, a oralidade afixava práticas tradicionais de partilha, noutro, as formas “teco-protéicas¹⁶⁹”, aquelas pelas quais a memória é traduzida sob a forma de imagens, textos, documentos, monumentos, viria a constituir um arquivo lacunar, rarefeito¹⁷⁰.

Akomfrah lê a escassez de vestígios imagéticos ligados à história das populações diaspóricas como um campo de trabalho. Sua obra se define pela busca de confrontar a lacuna com as efígies existentes. Na década de 1960, o topos da ausência de ruínas seria recuperado no título do romance do escritor jamaicano Orlando Patterson¹⁷¹, cuja leitura seria mais adiante reveladora para o realizador britânico. O contato com o livro sugeriria ao cineasta o entendimento de que “[se] a ruína opera como ‘traço civilizacional’, como a confirmação evidenciária de uma ‘linha ininterrupta’ da civilização europeia, ela poderia ser recrutada para

¹⁶⁶ A esse respeito, escreve Paul Valéry: “A mera noção de fotografia ... sugere a simples pergunta: poderia tal e tal fato, como é narrado, ter sido fotografado?” (apud PETERSON, Nicolas; PINNEY, Christopher (eds.). *Photography’s Other Histories* Durham; London: Duke University Press, 2003, p. 6.

¹⁶⁷ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁶⁸ Se as comunidades diaspóricas foram de fato excluídas do acesso às tecnologias fotográficas ao longo do século XIX, o abolicionista negro Frederick Douglass [1818-1895] constitui extraordinária exceção. Ex-escravo, Douglass intuiu de cedo as potencialidades políticas do novo meio, valendo-se da fotografia sistematicamente em suas campanhas abolicionistas e tendo consagrado a ela importantes estudos teóricos. Ele seria o americano mais fotografado do século XIX.

¹⁶⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 49.

¹⁷⁰ Se as ideias de Glissant são nortes aos quais recorro com frequência nesta tese, é importante ressaltar a sua reticência perante a noção de “arquivo”, associada por ele ao primado da *filiação*, fundamento das identidades unitárias aos quais o seu pensamento lança uma crítica obstinada: “Se é preciso observar aqui a atividade de acumulação de dados que é a organização dos arquivos, é porque ela está surdamente ligada ao outro velho sonho do pensamento continental, o desejo de filiação. Os arquivos, que tentam exercer uma prática científica, não pretendem garantir a filiação, isto é, ilustrar sem aparentar fazê-lo, séries de legitimidade, mas eles fazem concorrer dados esparsos, reunindo-os à lógica de um retrato de indivíduo, de família ou de comunidade. O retrato de pé é o ponto de junção do genealogista e do arquivista, eles próprios pais e mães putativos da filiação. É útil distinguir entre os arquivos escritos ou documentários, cujo material procedeu dessa vontade deliberada de perpetuação, e os arquivos orais, que são as expressões de um instinto em geral coletivo, em que o desejo de perenidade não teve parte preponderante” (GLISSANT, Edouard. *O pensamento do tremor*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014, p. 166).

¹⁷¹ PATTERSON, Orlando. *An absence of ruins*. Londres: Hutchinson, 1967.

falar das diásporas africana e asiática na Europa¹⁷²”. O paradoxo inevitável desse raciocínio está no fato de que aquilo que suprime a possibilidade mesma de uma ruína correspondente ao sujeito diaspórico, aquilo que impossibilita uma identificação com artefatos materiais do passado é, em larga medida, também o que o constitui. Noutras palavras, se a subjetividade do negro no Ocidente é diaspórica, definida por desterritorialização, apagamento, alienação, isso se dá por força da empresa colonial e do vasto repertório cultural mobilizado para justificá-la e, no seu compasso, inventar, a partir do paradigma raciológico, a figura do “negro”. “Nossa negritude está inteiramente imbricada nos modos e códigos ocidentais com os quais nos defrontamos enquanto massas disseminadas de dispersão migratória¹⁷³”, observa Kobena Mercer. As imagens do cinema, as fotografias, os monumentos públicos e objetos artísticos ocidentais, seja em suas manifestações auto-celebratórias, seja nas inúmeras representações concorrentes nas quais a presença negra é tipificada e tornada patológica, testemunham esse entrelaçamento. Disso se origina, segundo Akomfrah, a necessidade imperiosa, não obstante agonística, de escavar o arquivo visual do Ocidente:

O arquivo vai ao cerne de como essas identidades são construídas e como circulam em qualquer cultura, porque identidades diaspóricas, na ausência de monumentos que atestem a sua existência, encontram repositórios do que elas significam exatamente naquilo que se supõe negar a sua existência. Portanto, se você é negro e britânico e procura a sua Coluna de Nelson, ela não está lá, mas há, sim, vários documentários e eles mapeiam a sua estadia. O arquivo tem esse lugar profundamente problemático no que se poderia chamar de imaginário migrante. Ele é tanto um repositório de afetos como uma marca da nossa exclusão. Ele tem as duas faces de Jano, e se você deseja chegar a alguma coisa que é infundida por questões de memória, precisa ao menos abordar o que é que ela pretende dizer. Em outras palavras, a memória oficial não é algo que as subjetividades marginalizadas possam evitar, porque você não existe fora dela¹⁷⁴.

Daí a frequência com que monumentos europeus, vários deles índices da violência colonialista, são assimilados nas montagens forjadas por Akomfrah. Não sem razão, o seu cinema tem na figura do Ladrão de Dados¹⁷⁵ um de seus personagens mais célebres. Tal relação apropriadora é patente também no recurso à tradição literária euro-americana. *As Nove Musas* (2010), *Transfigured Night* (2013), *Vertigo Sea* (2015), *Tropikos* (2015), *Mnemosyne* (2009), são todas elas polvilhadas de citações a Beckett, Melville, Nietzsche,

¹⁷² AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 34.

¹⁷³ MERCER, Kobena. Diaspora Culture and the Dialogic Imagination. In: ANDRADE-WATKINS, Claire & MBEYE, Cham (Orgs.). *Blackframes: Critical Perspectives on Independent Black Cinema*. Cambridge: MIT Press, 1988, p. 56.

¹⁷⁴ AKOMFRAH, John. John Akomfrah. In: CAREY-THOMAS, Lizzie. *Migrations: Journeys into British Art*. Londres: Tate Britain, 2012, p. 106.

¹⁷⁵ Interpretado por Edward George, o Ladrão de Dados é o personagem central de *O Último Anjo da História* (1995).

Shakespeare, Homero e Pedro Calderón de la Barca, entre muitos outros. Não raro, os trabalhos de Akomfrah encontram sua inspiração fundadora no texto desses ou de outros autores canônicos. *Transfigured Night*, por exemplo, deriva de um verso do escritor alemão Richard Dhemer, enquanto *Mnemosyne* gravita a alusão homérica à origem da poesia.

Há forte identificação afetiva na insistência com que Akomfrah se aproxima de parte dos artefatos culturais sobre os quais as nações ocidentais ergueram em torno de si ideia de “civilização”. A forma como versos de Shakespeare ou fotogramas de antigos cinejornais britânicos perpassam seus filmes dão mostras de um artista cujo olhar entende esses objetos e suas culturas de origem também como seus. Reivindicar o parentesco com os sistemas de representação ocidentais não deixa de ser natural para um artista inglês, formado no meio universitário do Reino Unido e que há muito tem Londres como morada. Mas, não pode ser subestimado o fato de o aceno a uma tal filiação partir de um realizador negro imerso nos repertórios da diáspora. Os meios pelos quais Akomfrah enuncia o seu afeto desestabilizam qualquer acepção de “Ocidente” balizada por preceitos de pureza e estabilidade. Joyce, Beckett, Woolf são todos arregimentados nos seus filmes para adensar a representação da vida de imigrantes negros, homens e mulheres cujas subjetividades foram e são enraizadas no cruzamento entre dois ou mais regimes de saber. Em geral não creditados, destituídos do peso de uma autoria, os textos dessas figuras literárias ganham outra intensidade nos desvios operados por Akomfrah.

De outra maneira, o realizador coteja as ruínas faltantes ao examinar a figura do negro na iconografia do Ocidente. Se, amarrados em relações desiguais de poder, o Outro racial serve na modernidade de imagem invertida sobre a qual se ergue o sujeito europeu, Akomfrah irá sondar os resíduos da presença negra na formação visual dos povos ocidentais, vestígios os quais muitas vezes se tentou ignorar ou suprimir, mas cujos retornos são continuamente invocados na obra do artista. *Peripeteia* (2012) cumpre um esforço quase pedagógico nesse sentido. Videoinstalação de uma tela, a obra constitui uma elegia às vidas de um homem e uma mulher negros retratados por Albrecht Dürer, respectivamente, em 1508 e 1521 [Fig.16 & 17]. Enquanto desta sabemos o nome, a “Katharina¹⁷⁶” referida no título, a única informação restante sobre o modelo masculino é o desenho legado pelo artista alemão. “Tudo

¹⁷⁶ Dürer conheceu e retratou a moça em Antuérpia. Ela estava acompanhada do português João Brandão, de quem cogita-se, seria escrava. Assim, embora tenha sido lembrada como “Katharina” nas notas que acompanham o desenho, é mais provável que a grafia do seu nome fosse “Catarina”. Além do nome, a idade da modelo (20 anos) é referida nas anotações de Dürer que acompanham a imagem. Ver LOWE, Kate. The lives of African slaves and people of African descent in Renaissance Europe. In: SPICER, Joaneath (Org.). *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Baltimore: Walters Art Museum, 2012, p. 16-17.

mais a respeito desse homem está agora perdido nos ventos da história”, lê-se numa cartela do filme. Àquele par de retratos, Akomfrah justapõe uma outra referência pictórica, o tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas”, pintado por Hieronymus Bosch poucos anos antes, em 1504. Enquanto os desenhos de Dürer são mostrados em *Peripeteia* integralmente e de uma única vez, o quadro do pintor holandês é decomposto numa sucessão de reenquadramentos. A tela icônica é revisitada num complexo jogo de lentes de aumento por meio do qual homens e mulheres de pele negra são tornados visíveis no paraíso edênico imaginado por Bosch [Fig.33]. O passeio pelo quadro percorrido por Akomfrah exhibe especial interesse em cenas de amor inter-racial. A fantasia utópica sugerida naqueles fragmentos, contudo, jamais é experimentada sem tremores. Ela coexiste com a ação ficcional centrada no casal retratado por Dürer, ambas figuras solitárias deambulando melancolicamente por uma paisagem inóspita, sendo perturbada mais adiante quando o fluxo temporal de *Peripeteia* é interrompido pela aparição de quatro fotografias em preto e branco. Tomadas de empréstimo do arquivo do Royal Museum of Central Africa, duas delas retratam sujeitos negros sendo seviciados. Numa imagem, uma mulher é mostrada no momento em que está prestes a ser presa; na seguinte, vemos uma outra figura feminina. Confrontando a câmera diretamente com o olhar, seus braços estão atados a uma estaca e sua coxa é atravessada por uma lança. Ao enfeixar aqueles fragmentos visuais de origens, períodos e suportes materiais distintos, Akomfrah “conecta mundos diferentes, juntando-os momentaneamente numa síntese frágil¹⁷⁷”. Sem promessa de restituir uma cadeia de memórias para sempre perdida, a presença de cada indivíduo contemplado naquelas imagens opera uma relação metonímica, suscitando as narrativas de amor, trauma e violência das populações lançadas na diáspora¹⁷⁸. *Peripeteia* ilustra o procedimento usual em Akomfrah, o método de interpelar em cada imagem existente a sua contraparte fantasmática. As ruínas da civilização europeia, seus restos visuais, são assim ponto de partida para que memórias diaspóricas jamais inscritas em suportes materiais, jamais exteriorizadas na forma de imagens, ganhem vida no arquivo instituído pelo realizador britânico.

¹⁷⁷ ALTER, Nora. *The essay film after fact and fiction*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 277.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 276-277.

Figura 33: Fragmento do tríptico “O Jardim das Delícias Terrenas” (1504), de Hieronymus Bosch



O modo ambivalente de trafegar o arquivo do Ocidente, equilibrado entre afinidades eletivas e crítica anticolonialista, trabalhando “com e contra o passado,”¹⁷⁹ trai em Akomfrah uma visão da diáspora próxima àquela cultivada por Édouard Glissant. Como sabemos, o poeta antilhano pouco se ocupa em perseguir ideias de origem e filiação, por ele associadas à intransigência monologista do pensamento ocidental. Inversamente, sente-se atraído pela “realidade compósita do bastardo”¹⁸⁰. E nem poderia ser diferente para um autor impregnado da *creolização* caribenha e cujas teorias se firmam num preceito de ramificação rizomática de inspiração deleuziana. Glissant percebe a diáspora a partir de raízes multicêntricas guiadas por “princípios de conexão e heterogeneidade”¹⁸¹, disso resultando uma visão transfigurativa do trauma. A história de violência subjacente à ausência de ruínas, infere, guarda “não apenas angústia e perda”¹⁸², mas a “oportunidade de afirmar um conjunto considerável de possibilidades”, sobretudo - e em particular ressonância com a atitude estética de Akomfrah - “a possibilidade de lidar com ‘valores’ não mais em termos absolutos, mas como agentes ativos de síntese”¹⁸³. Nessa toada, se pensarmos nas práticas do cinema de arquivo, as imagens deixam de assumir qualquer peso ontológico, passando a interessar ou não por seu *valor de uso*.

Ambivalência à parte, vezes há em que Akomfrah lê a tradição europeia em tom de inequívoco confronto, acentuando suas manifestações indelévels de violência, controle e exclusão. Fruto dessa dinâmica, suas criações deslocam a noção de “cânone” para um espaço

¹⁷⁹ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 306.

¹⁸⁰ DASH, Michael J. Introduction. In: GLISSANT, Édouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1992, p. XLI.

¹⁸¹ Deleuze e Guattari definem tais princípios da seguinte maneira: *qualquer ponto de um rizoma pode ser conectado a qualquer outro e deve sê-lo. É muito diferente da árvore ou da raiz que fixam um ponto, uma ordem* (DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995, p. 15).

¹⁸² GLISSANT, Édouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1992, p. 16.

¹⁸³ *Ibid.*, loc. cit.

de permanente questionamento. Esquadrinhar as premissas sobre as quais se estruturam a ideia de “tradição”, trazendo à superfície a cumplicidade contumaz entre as formas artísticas e as formas de dominação racial, esteve no horizonte do realizador desde o início. A crítica ao cânone como “espaço monocultural e racializado¹⁸⁴” é uma constante em seu cinema, sobretudo nos anos de Black Audio. Basta pensar na forma como literatura e fotografia dialogam na série *Expeditions* (1983-1984), na qual o texto de Joseph Conrad traduz em palavra a barbárie legada ao olhar pelo arquivo de imagens colonialistas. O mesmo se observa, desta vez reflexivamente, no âmbito cinematográfico, quando Werner Herzog é evocado em *Testamento* (1988). Protagonista do filme, a repórter Abena retorna à sua Gana natal a pretexto de uma reportagem sobre o cineasta, então no país para filmar o *Cobra Verde* (1989), ficção histórica inspirada na vida do comerciante de escravos baiano Francisco Félix de Souza. Akomfrah se vale dessa subtrama para encenar desencontros em série. Afinal, a jornalista ganesa jamais entrevistará o sempre indisponível diretor alemão. No seu rastro, encontra somente as caveiras e os tronos estilizados espalhados pelo set africano do filme, espaço onde Abena, ouvimos pela narração em voz *over*, “sente-se vítima de uma piada macabra”, “momentaneamente aprisionada por um falso testemunho”. Ali, “ela viu ossos, mas não nomes”, “tronos simulados, mas não eventos”. A menção a Herzog amarra a outra ponta do jogo de citações de *Testamento*, cuja ação dramática é pontilhada de imagens de arquivo do governo socialista ganês liderado por Kwame Nkrumah e dos acontecimentos que precipitariam a sua queda. Assim, encarnada nos clichês visuais de *Cobra Verde*, a África é tornada simulacro, convertida em parque temático cujas imagens se entrecrocavam com o trabalho de luto empreendido por Akomfrah ao rememorar as confluências entre seu passado pessoal e a sobrevida do colonialismo na história ganesa¹⁸⁵. Noutra ocasião, ao publicar o artigo “Digitopia e os espectros da diáspora”, Akomfrah ensaia dar as costas a figuras e obras curriculares do cinema euro-americano. Ao especular sobre uma história cinematográfica escrita de uma perspectiva negra, pressupõe um corte radical, afirmando ser possível “reconfigurar a história do cinema sem mencionar Méliès ou Godard e ainda assim ser igualmente legítimo, porque as questões que esta nova história iria levantar seriam igualmente

¹⁸⁴ Ver entrevista com Reece Auguiste no apêndice desta tese, p. 184ndicê

¹⁸⁵ Tornados públicos décadas após a queda de Nkrumah, documentos internos da CIA informam que a agência atuou diretamente no golpe contra o presidente socialista ganês. Em “In Search for the enemies”, o ex-oficial da CIA John Stockwell conta que os quartéis-generais da agência em Acra mantinham contatos frequentes com dissidentes do exército local. Segundo Stockwell, a sede da agência em Gana “possuía orçamento generoso e mantinha contato íntimo com os conspiradores quando o golpe foi planejado” (STOCKWELL, John; PERLEY, Donald. *In Search of Enemies: a CIA story*. Nova York: Norton, 1978, p. 201).

pertinentes e igualmente reais¹⁸⁶”. *Quem Precisa de um Coração* (1991), por sua vez, expõe a relação do cineasta com o cânone ocidental em viés mais agressivo. Relato biográfico em torno da vida de Michael X, ícone negro da contracultura inglesa, o filme é em certo passo interrompido por um fragmento alheio ao resto da narrativa. Refiro-me à cena de uma entrevista conduzida pelo intelectual paquistanês Tariq Ali: rodeado por jovens caribenhos negros, ele pergunta a um deles sobre o escritor britânico Rudyard Kipling, famoso por atribuir ao sujeito europeu o dever civilizatório de irradiar a sua autoimagem pelo mundo, missão sintetizada no poema “O Fardo do homem branco” (1898) [Fig.34]:

- Michael [...], como uma criança antilhana, você era forçado a ler Rudyard Kipling. Bem, qual a sua opinião sobre ele agora?
- Ele é um homem branco, sujo e racista.
- E o que você acha de Londres?
- Uma cidade branca, suja e racista
- Você gostaria de tocar fogo nela?

Logo após segunda fala de Tariq Ali, a câmera opera um *zoom in*, reenquadrando a cena num plano fechado em Michael; porém, o corte seco da montagem não nos dá a ouvir sua resposta sobre se gostaria de tocar fogo em Londres, deixando-nos apenas a imagem de um sorriso. [Fig.35].

Figura 34: Fragmento de *Quem Precisa de um Coração* (1991)



¹⁸⁶ AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 21-29.

Figura 35: Fragmento de *Quem Precisa de um Coração* (1991)



Como sabemos, se Akomfrah observa na diáspora uma crise estruturante, qual seja, a ausência de ruínas, logo procura remediá-la com imagens extraídas dos sistemas de representação ocidentais. Contudo, a ênfase na falta, no apagamento, não deve ofuscar a compreensão dos movimentos que se seguem a tal constatação. O pêndulo entre lacuna e apropriação em Akomfrah obedece a um fim específico. Afirmar que o conjunto de sua obra constitui um arquivo de itinerários visuais da diáspora é corolário do reconhecimento de uma pesquisa artística obstinada em recuperar personagens, genealogias e narrativas negras condenadas ao esquecimento. O impulso de transmutar a lacuna numa entidade eloquente fica revelado na trajetória acidentada de Michael X, cindida entre o carisma pop e o banditismo, revisitada em *Quem Precisa de um Coração* (1991); na ostracizada participação do músico Charles Joseph “Buddy” Bolden na origem do jazz, reavivada em *Precarity* (2017); nas jornadas da geração Windrush no trabalho industrial britânico, tornadas visíveis em *As Nove Musas* (2010) e *As Canções de Handsworth* (1986); e na participação de soldados negros na Primeira Guerra Mundial iluminada em *Mimesis: African Soldier* (2018). Desta forma, se está a ruína ausente, Akomfrah nos parece dizer, o passado aos quais ela remete não deve estar de todo perdido, “mas disperso e esgarçado a ser reencontrado numa busca órfica da qual os poetas indicam o caminho, criando, por assim dizer, a memória do futuro¹⁸⁷”.

As investidas de Akomfrah no arquivo são indissociáveis da pergunta sobre como as práticas artísticas ligadas à memória incidem na formação das identidades diaspóricas. Esquemáticamente, a questão se bifurca entre um recuo à história que tenta regenerar, recontar, remontar as discontinuidades do passado, e um segundo que atua sobre essas mesmas discontinuidades para gerar uma identidade *outra*, um novo começo. Hall é observador arguto de ambos os movimentos. No primeiro caso, salienta a importância de uma

¹⁸⁷ PRESTE DE ALMEIDA, Lilian. Prefácio. In: GLISSANT, Edouard. *O pensamento do tremor*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014, p. 17.

arte empenhada em “impor coerência imaginativa à experiência de dispersão e fragmentação que é a história por trás de todas as diásporas forçadas¹⁸⁸”. O trauma, argumenta, “começa a ser curado quando essas conexões esquecidas são colocadas de volta no seu lugar¹⁸⁹”. Assim, se o colonialismo e seus efeitos alienantes abrem lapsos incontáveis na história negra, caberia às formas artísticas uma função restituidora, devolvendo ao sujeito, por meio dos encadeamentos refeitos, um senso de pertencimento: “Tais textos restauram uma completude imaginária ou plenitude em contraste com a rubrica partida do nosso passado¹⁹⁰”.

No segundo movimento, a ênfase recai não na dimensão de partilha assegurada por um passado redivivo, mas na proliferação de diferenças que se debatem sem repouso no interior da cultura negra. Em certa medida, ele induz a considerar os vínculos muitas vezes frágeis entre as formações culturais reunidas sob o signo da diáspora. Afinal, se os povos diaspóricos se constituem como tal por força de uma radical desagregação, “não obstante os elos ancestrais, quase nada havia que asseverasse uma unidade automática entre o negro dos Estados Unidos, o do Caribe e o da África”¹⁹¹. Noutro plano, essa segunda visão investiga a captura do negro pelo olhar eurocêntrico, cuja presença dominadora inocula na subjetividade diaspórica incompreensão e autodesprezo, levando a cabo uma “expropriação interior da identidade cultural que aleija e deforma”¹⁹². Esta segunda leitura, alerta Hall, “é menos familiar, e mais perturbadora”¹⁹³. Enquanto a primeira quer restituir uma origem, uma linha de continuidade, um sentimento de pertencimento, a outra quer transfigurar o trauma numa direção desconhecida. Esta última defende que a consciência da diáspora não pode se basear “eternamente em algum passado essencializado”¹⁹⁴, passando antes pelo jogo de relações contingentes entre história, cultura e poder. Por este ângulo, ficam evidentes os limites da “redescoberta” de uma memória comum à espera de ser encontrada - a qual, uma vez reconhecida, ofertaria uma identificação estável.

Ao fim, Hall tende à segunda visão, preferível por buscar “não a descoberta, mas a *produção* de identidade”¹⁹⁵. Ela lhe é cara por deslocar a identidade de uma essência para uma tomada de posição, percebendo-a como uma ancoragem sempre cambiante e situacional,

¹⁸⁸ HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990, p. 224.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 225.

¹⁹⁰ *Ibid.*, loc. cit.

¹⁹¹ MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 55.

¹⁹² HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990, p. 226.

¹⁹³ *Ibid.* loc. cit.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 225.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 224.

suscetível a seguidos realinhamentos. Identidades seriam assim “os nomes que damos às maneiras diferentes como somos posicionados, e nos posicionamos, dentro das narrativas do passado¹⁹⁶”. Sob este aspecto, reclamar uma filiação diaspórica requer ligar a memória ao devir¹⁹⁷, reconhecendo a identidade cultural como “uma questão tanto de ‘se tornar’ quanto de ‘ser’”, pertencendo ela “tanto ao futuro quanto ao passado¹⁹⁸”.

A menção ao futuro merece ser retida aqui. Embora Akomfrah atue para restituir linhas de continuidades apagadas pelo projeto colonialista, seu cinema é impregnado da crença de que as práticas de memória pressupõem o porvir. Nada é mais exemplar a esse título do que os movimentos do Ladrão de Dados, protagonista de *O Último Anjo da História* (1995), viajante do tempo à procura de vestígios mnemônicos diaspóricos espalhados pela paisagem pós-industrial do final do século XX. “Esta figura é um ladrão, um ladrão de dados”, ouvimos do narrador do filme, também ele um duplo do personagem que descreve: “Ele navega na internet da cultura negra rompendo os segredos, entrando nos compartimentos, roubando fragmentos. Fragmentos da cibercultura, tecnocultura e cultura narrativa”. Tal apresentação remete por certo ao próprio Akomfrah, a sensibilidade do personagem espelhando o devoramento de estímulos culturais do seu criador. Um outro trecho da narração é também indicativo em sua precisão descritiva das operações de montagens levadas a efeito pelo cineasta britânico:

Se conseguir encontrar a encruzilhada, uma encruzilhada, esta encruzilhada. Se puder fazer uma escavação arqueológica nesta encruzilhada, encontrará fragmentos, fósseis tecnológicos, e se conseguir unir esses fragmentos, encontrará o código. Desvende o código e terá as chaves do seu futuro.

O código é o objeto de desejo do Ladrão de Dados e constitui o motor narrativo de *O Último Anjo da História* (1995). Suas numerosas travessias entre África e Estados Unidos, os roteiros percorridos entre a música, a ciência e a literatura, são motivados pelo afã em restituir e decifrar o código secreto. Tal busca enseja uma meditação em torno das redes de afinidade

¹⁹⁶ HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990, p. 224.

¹⁹⁷ Mbembe comenta a relação entre identidade e devir, chamando a atenção para como ela seria indissociável da ubíqua malha discursiva eurocêntrica empenhada produzir continuamente a figura inventada do “negro”. Assim, perante essa “biblioteca colonial que se imiscui e se insinua por todo lado, até mesmo no discurso que a pretende refutar[...] só é possível problematizar a identidade negra como identidade em devir”. Logo em seguida, a menção a Glissant, de quem toma de empréstimo a noção de “*Todo-Mundo*”, ilumina uma visão transfiguradora do trauma diaspórico cultivada também pelo pensador camaronês: “Nessa perspectiva, o mundo já não representa em si uma ameaça. Ele surge, pelo contrário, como uma vasta rede de afinidades. Não existe identidade negra tal como existem Livros Revelados. Há uma identidade que se alimenta ao mesmo tempo das diferenças entre os negros, sejam étnicas, geográficas ou linguísticas, e das tradições herdadas do encontro com *Todo-Mundo*” (MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018, p. 170-171.)

¹⁹⁸ HALL, Stuart, op. cit., p. 225.

afrodiaspóricas. Afinal, indaga o filme, por que, Sun Ra, Lee Perry e George Clinton, cada um habitando uma geografia e um estilo musical distinto, e aparentemente alheios aos esforços um do outro, afirmaram mais ao menos simultaneamente a sua negritude sob a signo da nave espacial? A pergunta pela razão subjacente a esse tipo de sincronismo é reiterada e expandida noutras latitudes. DJ Spooky divaga sobre o toque percussivo do tambor, aos seus olhos a unidade básica de africanidade, o “código original” inscrito na psique do sujeito diaspórico. Paralelamente, em suas pesquisas o Ladrão de Dados revisita o mito popular do acordo firmado entre Robert Johnson e o diabo, pacto por meio do qual seria outorgada ao músico americano uma “tecnologia negra secreta, hoje conhecida como blues”, força germinativa do jazz, do soul, do hip hop e do R&B.

São muitas, portanto, as facetas do código a ser escavado¹⁹⁹. O problema de fundo em *O Último Anjo da História* remete à pergunta em torno de qual seria o elemento persistente na sucessão de experiências de desagregação ligadas à dispersão dos povos diaspóricos. O ensaísmo de Akomfrah, seu cinema de ideias, espelha no corpo do filme a inquietação aventada no plano teórico sobre quais vínculos de identificação com uma pluralidade de histórias e geografias poderia afiançar uma ideia de *tradição* às formações diaspóricas. Dito de outro modo, qual seria o substrato comum, o “mesmo cambiante²⁰⁰” transversal às culturas da diáspora? Não obstante anime uma concepção de diáspora equilibrada entre a denúncia dos mecanismos de subordinação racial e o impulso de permanente autoinvenção, os filmes de Akomfrah parecem se furtar a uma resposta axiomática. Embora sustente a pergunta, o vaivém do Ladrão de Dados reverbera antes as elipses inconclusivas tão caras ao realizador britânico. Assim, em *O Último Anjo da História*, se a viagem espacial do astronauta negro Bernard Harris é aparentemente a encarnação mais tangível do afrofuturismo, seu índice máximo de realidade documental, os relatos de ficção científica de Samuel Delany e Gregory Tate igualmente evocados no filme, ao mesmo tempo, parecem torná-la anacrônica. Ambientados no futuro, os romances desses autores situam a figura do alienígena como alegoria do negro diaspORIZADO, identificando nas experiências de abdução, deportação, mutação e alienação comuns às ficções envolvendo extraterrestres um paralelo com os enredos traumáticos das populações deportadas da África pelo comércio de escravos. O recurso ao alienígena é tropo hiperbólico usado “para explorar os termos históricos, as implicações

¹⁹⁹ Sua reverberação mais recente talvez seja uma colagem sonora criada pelo Monasstereo, projeto do artista baiano Lucas Carvalho. Intitulada “Black Technology (opened theme)”, procede a uma remontagem de fragmentos acústicos escutados originalmente em *O Último Anjo da História* (1995). A obra pode ser ouvida aqui: <https://soundcloud.com/monasstereo/black-tecnology-opened-theme>

²⁰⁰ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 95.

cotidianas do deslocamento imposto à força e a constituição de subjetividades do Atlântico Negro²⁰¹”. Os textos de Delany e Tate produzem assim um estranhamento do presente e da história, desconcertando ainda o próprio culto ao futuro correlato à ode ao progresso tecnológico encarnado nos salões da NASA visitados pelo Ladrão de Dados [Fig.36]. Nestes e noutros movimentos, Akomfrah adensa e multiplica as linhas de desenvolvimento pelo qual o seu arquivo visual diaspórico se faz sentir. Se a prodigalidade de conexões multilaterais faz da sua obra-arquivo um “equivalente fílmico de tecido conectivo²⁰²”, por outro lado se esquivava em afirmar uma “cultura negra transcendental”, endossando antes uma visão centrífuga da diáspora. As idas e vindas do Ladrão de Dados apontam assim não para um recuo seguro ao passado, mas para o descortinamento de futuros alternativos ao qual a música e a literatura negras são o alicerce.

Figura 36: Still do filme *O Último Anjo da História* (1995).



O universo da ficção científica de *O Último Anjo da História* (1995) remete decerto a um tempo por vir, mas a ideia de futuridade sobressai em Akomfrah de outras maneiras. Isto se dá, por um lado, na suposição de uma vida ulterior das imagens de arquivo, como se os restos visuais do passado estivessem sempre a remeter uma “nota promissória” ao futuro²⁰³. Por outro lado, o seu cinema está sintonizado com um eixo crucial da obra de Glissant, Hall, Gilroy e Mercer, cujos escritos enfatizam a emergência das redes de solidariedade mútua, os circuitos de insubmissão contra a marginalização social e econômica que sobrevêm às populações lançadas na diáspora. A insistência nesse elemento de contestação não pode ser

²⁰¹ ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (org.) *Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural, 2015, p. 57.

²⁰² MOSHAYEDI, Aram. A mysterious time traveler returns. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 37.

²⁰³ Hal Foster interpreta os objetos mnemônicos apropriados pelos artistas contemporâneos voltados ao arquivo como “notas promissórias para elaboração posterior ou solicitações enigmáticas para cenários futuros” (FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, The MIT Press, v. 110, p. 3-22, autumn 2004, p. 5).

subestimada. As formações culturais reunidas pelo histórico de subordinação racial se contrapõem a estruturas de exclusão e fixidez sistêmicas. O que interessa ressaltar aqui é como a ênfase na resistência entoada por esses autores é indissociável de uma atenção à identidade. Não apenas em Hall, também nos textos de Gilroy, Mercer e Glissant esta é interpretada não como um ente estático, senão *processual*, em perpétua abertura ao imprevisível. Assim, em diversas conjunturas históricas, esses críticos situam a plasticidade das formas culturais negras, seus modos de negociar imaginativamente a sua autoimagem, como um dos modos mais tenazes de resistir. Em geral, a exemplo dos filmes de Akomfrah, tais margens de invenção deitam raízes na memória. Sob esse aspecto, Gilroy reclamará uma dimensão utópica às artes da diáspora nos termos de uma “política da transfiguração”, cujos meios estéticos deliberadamente opacos “transcendem parcialmente a modernidade, construindo tanto um passado imaginário anti-moderno como um vir-a-ser pós-moderno²⁰⁴”. No limite dessas zonas intempestivas, tais linguagens empenham-se “na busca do sublime, esforçando-se para repetir o irrepetível, apresentar o inapresentável²⁰⁵”. A questão da temporalidade²⁰⁶ é igualmente acentuada em Mercer. Na esteira de Gramsci e Hall, ele arrisca afirmar uma vocação ao inesperado como algo próprio à imaginação afrodiaspórica:

Questões de contingência - eventos impossíveis de prever – já estariam embutidos na consciência da diáspora na forma de uma temporalidade filosófica que desvia os modos lineares de teleologia considerando a política do tempo de maneiras que ressoam criticamente o conceito de infinalizável de Bakhtin²⁰⁷.

Tais leituras reverberam na visão de história articulada por Akomfrah. “Nem cronologia esquemática, nem lamento nostálgico²⁰⁸”, sua obra percorre a diáspora num incessante embaralhamento de tempos, manipulando a matéria fílmica numa forma sempre aberta, elíptica, inacabada. Para o realizador, a busca pelos contornos do “diaspórico” se define por “um ato de vontade e de memória, pois são poucas as instituições que podem substanciar essa presença²⁰⁹”. Não apenas isso, “o próprio modo de rememorar é essencial

²⁰⁴ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001, p. 96.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 97.

²⁰⁶ Num outro sentido, Ralph Ellison traduz a ideia de uma subjetividade afrodiaspórica à luz de uma disjunção temporal: “A invisibilidade, explico, dá a uma pessoa um sentido ligeiramente diferente do tempo, você jamais está inteiramente na batida. As vezes você está à frente, as vezes você está atrás. Em vez do fluxo rápido e imperceptível do tempo, você está consciente de seus nodos, os pontos em que o tempo pára ou a partir dos quais ele salta adiante. E você escorrega nas pausas e olha em volta (ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. Harmondsworth: Penguin, 1976, p. 11).

²⁰⁷ MERCER, Kobena. *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 27.

²⁰⁸ GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992, p. 64.

²⁰⁹ AKOMFRAH, John. Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary (an Interview with John Akomfrah). Entrevista concedida a Kass Banning. *Border/Lines* v. 29/30, 1993, p. 34.

para qualquer projeto histórico, e eu não estou falando apenas do modo bastante óbvio de relembrar a história²¹⁰”. Dois pontos são importantes aqui: como sabemos, a vontade de memória em Akomfrah se afirma em contraposição a uma ausência; por outro lado, o seu cinema se funda na ideia de que não se evoca uma lembrança qualquer, no sentido de recuperar apenas o que houve, o que está presente ou o que se fez imagem, mas de trilhar o inaudito a partir das lacunas do passado.

2.2 *Arquivologia e as poéticas do rastro indicial*

Como demonstrado até aqui, a obra de Akomfrah oferece uma densidade arquivística à presença negra na cultura visual. Seu cinema não só torna tangíveis acontecimentos rasurados da História oficial, como a linguagem ensaística de seus filmes complica a narrativa linear e as relações de causalidade próprias ao discurso histórico. Assim, seguir os meandros da diáspora em Akomfrah requer atinar para a emergência do arquivo também como problema para a historiografia do século XX. O esforço de Foucault em “A arqueologia do saber” é medular nesse sentido. Contra a noção corriqueira de arquivo, que nos remete a gabinetes empoeirados apinhados de gavetas, Foucault concebe-o como formação discursiva, regime regulador das condições de possibilidade dos enunciados de uma época ou campo do saber. “O arquivo é, de início, a lei do que pode ser dito, o sistema que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares²¹¹”.

Sob essa forma, o arquivo designa não apenas uma materialidade - ele é feito também de uma série de taxonomias, classificações, figuras do conhecimento e da cultura que definiriam o *a priori histórico* a partir do qual os enunciados ganham corpo. Essa concepção ampliada de arquivo está atrelada à crítica do documento elaborada por Foucault. Com “A arqueologia do saber”, tentava teorizar o desenvolvimento de uma história não mais interessada em investigar os documentos a fim de recobrir uma época como se esta estivesse passivamente à espera de reconstituição. Para essa nova história, o documento estaria investido de uma potência relacional. Importava menos interpretá-lo, verificar seu teor de verdade e seu conteúdo expressivo, do que situá-lo em relação a outros documentos, fundar novas séries discursivas, reordená-las de modo a descobrir novas discontinuidades. Isto é, de instrumento inerte o documento passa à condição de objeto a ser elaborado pelo historiador, aquilo que caberia *montar* a fim de constituir o conhecimento histórico.

²¹⁰ Ibid., loc. cit.

²¹¹ FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007, p. 149.

Essa reavaliação do arquivo no campo teórico é coextensiva ao desenvolvimento de uma série de práticas artísticas no curso do século XX. Na obra de autores como Resnais, Farocki, Godard, para ficar em nomes paradigmáticos no campo do cinema, a imagem de arquivo já não poderia mais ser pensada como matéria neutra, mero rastro que nos devolveria placidamente ao que passou. O olhar sobre o arquivo seria também reconfigurado por relações dinâmicas das sociedades com o passado, mudanças tecnológicas e disputas pelo acesso público a acervos visuais. Nas palavras de Sánchez-Biosca²¹², o arquivo audiovisual deve ser entendido como “um sistema complexo em contínuo processo de ativação e mudança”. Dessa forma, não podemos jamais percebê-lo como “um material bruto, uma estática disposição de fontes; ele é, a depender do caso, uma norma, uma promessa, uma ameaça de discurso²¹³”.

Tais rupturas reverberariam com força também nas culturas da diáspora. Ao esboçar um painel das artes afrodiaspóricas do mundo anglófono, Kobena Mercer argumenta que os criadores negros contemporâneos estariam menos empenhados em forjar o novo do que em revirar os múltiplos estratos do arquivo, sendo este, na leitura do crítico, o traço definidor das linguagens negras nas últimas três décadas. A exemplo da obra de Akomfrah, tal interesse generalizado no arquivo pressupõe uma revisão crítica da modernidade, procedendo a um reconhecimento há muito adiado de como “os poderes significantes da negritude [...] haviam infundido a arte e a cultura na Europa e nas Américas desde o início”²¹⁴. No caso da Grã-Bretanha, mais especificamente do cinema inglês surgido nos anos 1980, é notável que seus diretores tenham empreendido um esforço genealógico ao recuperar figuras como Langston Hughes, Kwame Nkrumah, Michael X, Malcolm X, Frantz Fanon. Presentes nos filmes de Akomfrah e Isaac Julien, tais personagens serviram a um movimento de retorno ao passado como forma de redesenhar as identidades e o pertencimento a um imaginário diaspórico transnacional.

Em mais de uma ocasião, Akomfrah descreveu os procedimentos a guiar esses recuos no tempo como uma forma de “espectrologia”. Como já mencionado, sua imersão no arquivo requer estar disponível aos fantasmas de épocas passadas. Para o realizador, no entanto, ouvir a voz espectral inscrita nas imagens de outrora não é tanto uma questão de escolha. No seu dizer, não se trata meramente de empregar uma possibilidade estética à mão, mas de se submeter a uma espécie de possessão. “Fazer um filme biográfico é pedir para ser possuído; é

²¹² SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Exploración, experiencia y emoción de archivo. *Aniki*, v. 2, n. 2, 2015, p. 221.

²¹³ *Ibid.*, loc. cit.

²¹⁴ MERCER, Kobena. *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*. Durham: Duke University Press, 2016, p. 28.

como pedir para ser assombrado pelos traços e depósitos de outra vida²¹⁵”, comenta, a respeito da ligação estabelecida com Michael de Feitas a partir de *Quem precisa de um coração* (1991).

Esse deixar-se possuir pelos rastros de um objeto mnemônico é acentuado na presença do cinema. Seguidas vezes, Akomfrah externou uma espécie de concepção animista da imagem fílmica, como se esta fosse dotada de vida e agências próprias e, em decorrência disto, o seu destino se encaminhasse à revelia de quem as criou ou de qualquer que tenha sido o seu uso original. Sob essa luz, reconhece-se “ligado ao tipo de estética do não intencional do vodun, à maneira pela qual as coisas têm a sua própria ontologia, sua própria vontade²¹⁶.” Noutro viés, tal crença se traduz numa preocupação ética perante as figuras anônimas que um dia emprestaram suas imagens aos antigos cinejornais e documentários os quais o realizador não se cansa em se apropriar. Curiosamente, ao se referir aos sujeitos filmados nos materiais cinematográficos por ele reempregados, o artista se vale da figura da “nota promissória”, usada também por Hal Foster para descrever a dimensão de futuridade do arquivo²¹⁷:

Eu parto da suposição de que tudo o que eu uso ou me aproprio vem com uma nota promissória. O importante não é apenas as pessoas que estão fora dos materiais de arquivo; realizadores, operadores de câmara, etc., mas também as pessoas dentro do material. Todos aqueles que consentiram em ser filmados estão a dar ao futuro uma espécie de nota, dizendo “quando vir isto amanhã - sou eu”. Tento encontrar quantas posso dessas notas promissórias e depois tenho que juntá-las, mas no presente. "Eu sei que disse que quer estar no futuro, mas gostaria de estar neste futuro com aquele tipo ou esta mulher?" Tenho que tentar seduzir cada fragmento para fazer uma promessa a outro fragmento, porque sem isso é impossível haver narrativa²¹⁸.

Mais importante que suas falas públicas, é notar como o cinema de Akomfrah aciona uma potência aurática na superfície das imagens. O modo como procede a meticolosos reenquadramentos, convidando o olhar a demorar-se sobre determinado detalhe visual; a reiteração de um plano específico a percorrer diferentes filmes ou a repetição de certos motivos iconográficos por toda sua obra, produzindo, a partir da recorrência, ligações estruturantes de sentido, evidenciam uma relação de perplexidade perante a imagem fotográfica. O fato desta surgir de uma emanção literal do referente²¹⁹, da impressão direta

²¹⁵ AKOMFRAH, John. Sobre escrever *Quem Precisa de um Coração*. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 16-17.

²¹⁶ Id. “John Akomfrah by Shezad Dawood”. Entrevista concedida a Shezad Dawood. *Bomb Magazine*, Nova York, 19 jun. 2018. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/john-akomfrah/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.

²¹⁷ Ver FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, The MIT Press, v. 110, p. 3-22, autumn 2004, p. 5. Ver nota 200 desta tese.

²¹⁸ AKOMFRAH, John. John Akomfrah. Entrevista concedida a Saha Birukova. *Artecapital*, Lisboa, 6 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/entrevista-269-john-akomfrah>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

²¹⁹ BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984, p. 58.

do real sobre o suporte sensível, isto é, a sua qualidade de índice, não cessou em inquietar a obra do artista.

Isto se manifesta acima de qualquer coisa na forma em como suas criações iluminam a presença diaspórica no arquivo visual. Mesmo quando sujeitos negros eram filmados por cinegrafistas europeus em tudo indiferentes à complexidade de suas existências, o olho mecânico da câmera, parece nos dizer Akomfrah, pode ter legado um vestígio precioso sobre aquelas vidas. O trabalho dedicado à geração Windrush em *As Canções de Handsworth* (1986) e *As Nove Musas* (2010) a ser examinado nos próximos capítulos é emblemático a esse respeito. Mergulhado no arquivo britânico do pós-guerra, Akomfrah parece partilhar espanto semelhante ao descrito por Roland Barthes diante de uma fotografia, o de ser absorvido no paradoxo entre uma proximidade espacial e uma distância no tempo. Ora, infere Barthes, a natureza documental da imagem fotográfica não é outra coisa senão o seu “caráter mágico²²⁰”; a sua realidade não é outra senão “*a de ter estado aqui*, pois há, em toda fotografia, a evidência sempre estarrecedora do *isto aconteceu assim*: temos, então, precioso milagre, uma realidade da qual estamos protegidos²²¹”. A obra de Akomfrah se presta a uma meditação continuada sobre essa qualidade enigmática do registro indicial. Como já mencionado, isto se reflete numa atenção minuciosa às informações visuais e historiográficas contidas em cada imagem do passado.

No entanto, cumpre ressaltar, há vezes em que Akomfrah toma a direção inversa, consagrando aos materiais de arquivo um uso puramente retórico. Refiro-me a procedimentos de condensação dos sentidos latentes na imagem, à qual a montagem atribui uma forte carga simbólica, como se a especificidade testemunhal do registro fotográfico fosse abstraída e ela se tornasse um significante genérico, transmutada em “conceito” ou “ideia”. A esse título, a figura da paisagem pastoral britânica é recorrente em seu cinema. Ela aparece seguidas vezes em *O projeto Stuart Hall* (2013), como se ressoasse um texto do sociólogo que evoca a “a imagem de uma verde e agradável terra inglesa, com seu doce e tranquilo interior, com seus chalés de treliças e jardins campestres²²²”, cujo papel, observa Hall, é atuar como elo unificador na narrativa da nação, o tipo de signo-mestre que conecta as vidas isoladas de membros de uma mesma comunidade nacional. A harmonia e a paz conotadas pelo motivo ganham em Akomfrah um tratamento irônico. Vemos no filme uma sequência de imagens campestres a culminar num plano de vacas pastando [Fig.37-39], acúmulo de dados

²²⁰ Id. *O óbvio e o obtuso*: ensaios críticos. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990, p. 36.

²²¹ Ibid., loc. cit.

²²² HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006, p. 31.

simbólicos de britanidade logo perturbado pela narração de Hall, cuja voz, retirada de um antigo programa de rádio, anuncia: “O ‘Panorama’ de hoje está dedicando todo o tempo a um assunto: a Bomba H”. Tal método associativo remete à montagem intelectual teorizada por Eisenstein, segundo a qual cada plano deve ser reduzido a um dado informacional, funcionando à maneira um sinal pictográfico, um hieróglifo, e a partir da combinação entre eles, o filme se desenrolaria numa sequência de proposições discursivas²²³. No caso referido, a partir da relação texto-imagem, intui-se rapidamente o conluio entre a ideia de orgulho nacional e a participação do Reino Unido nos enredos políticos da Guerra Fria, tema abordado noutras passagens do documentário. Noutro momento, a fala de Hall articula vivências pessoais e coletivas do racismo na Inglaterra, palavras justapostas, no plano visual, à aparição de muros onde lê-se “Mantenha a Grã-Bretanha branca/ Mantenha a África negra” e “Negros vão para casa” [Fig.40-41]. Logo a seguir, vemos retornar o motivo das vacas no pasto. Desta vez, no entanto, à sombra das reflexões pregressas do teórico acerca da cultura britânica, observada por ele no filme em suas raízes arcaicas, etnocêntricas, e em suas reações hostis à chegada de imigrantes negros, vemos na imagem não a bonança anterior, senão animais saltando irritadiços à presença de uma revoada pássaros que agora povoa paisagem [Fig.42].

Figuras 37, 38 e 39: Fragmentos do filme *O Projeto Stuart Hall* (2013).



²²³ Ver EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.



Figuras 40 e 41: Fragmentos do filme *O Projeto Stuart Hall* (2013).



Figura 42: Fragmento do filme *O Projeto Stuart Hall* (2013).



Ironicamente, a montagem descrita acima tende a complicar o potencial revelatório da imagem fotográfica tantas vezes exaltado por Akomfrah. Uma vez inserida em tal ordem de manipulação retórica, a realidade duplicada pelo fragmento filmico e toda a sua possível estranheza parecem se esfumar numa cadeia de manobras discursivas. De fato, se considerarmos os críticos céticos quanto ao valor do rastro indicial, constatamos que qualquer

que seja o teor dos planos filmados, ele será adiante diluído nos encadeamentos da montagem, manipulado por relações de sentido produzidas *a posteriori* por meio do corte. Muito pouco restaria assim a ser aferido à marca evidenciária do índice.

Na verdade, o lado problemático da crença na fidelidade descritiva do cinema, em sua suposta capacidade em inscrever objetivamente o real e, por conseguinte, documentar o mundo, começa no próprio momento do registro. Como sabemos, filmar implica selecionar e recortar, portanto, excluir. A janela cinematográfica é sempre um quadro que exclui, o olhar impassível da câmera vê sempre aquilo que lhe ordenam ver, responde invariavelmente ao comando do cinegrafista, esquadrinhando apenas a porção do mundo que este sente-se instando a buscar²²⁴. A imagem fotográfica seria assim menos reprodução imaculada do real do que subproduto de uma vontade de discurso. Na síntese de Jean-Louis Comolli “o polo considerado ‘objetivo’ (ainda que saibamos ser uma ilusão) está de fato instrumentalizado pelo polo subjetivo²²⁵”. Toda ordem de intenções, imperativos, interesses, lógicas concorrem para eleger o que é ou não merecedor de estar no enquadramento. Assim, o mundo visto na tela será sempre e tão somente o mundo *filmável*, aquele que está destinado a ser convertido em filme²²⁶. Do outro lado, claro, restam os mundos *não filmáveis*, as imagens que jamais vieram a existir, as ruínas ausentes.

A diversas variantes do cinema *arquivológico*, no entanto, irão contestar a intencionalidade e a as manipulações do conteúdo filmado, liberando as imagens de suas funções e encadeamentos originários, produzindo inumeráveis desvios e inversões. Não apenas isso, o jogo do reemprego nem sempre obedece ao tipo de montagem eisensteiniana, empenhada em obter controle o mais restrito possível do sentido. A obra de Akomfrah é exemplo disso. Embora recorra a procedimentos notabilizados pelo mestre russo, como observado em *O Projeto Stuart Hall* (2013), de modo geral, ela contraria suas ideias. No mais das vezes, seus filmes permitem uma flutuação mais livre do fragmento, acentuando as ambivalências do documento apropriado, afastando-o assim de moldes retóricos coercivos.

Não só em Akomfrah, as linguagens *arquivológicas* em geral se definem pelo impulso em relativizar o caráter arbitrário no coração da prática cinematográfica. É como se a cada nova apropriação o artista usurpador lembrasse ao cineasta de quem empresta os materiais de que ele não é o senhor absoluto do real captado pela câmera, sendo ele também visado pelo

²²⁴ RANCIÈRE, Jacques. *Figures of History*. Tradução: Julie Rose. Cambridge, UK; Malden, Mass: Polity, 2014, p. 31-32.

²²⁵ COMOLLI, Jean-Louis. Documento y espectáculo. In: CAPDEVILA, Ester (org.). *Ideas Recibidas*. Barcelona: Macba, 2012, p. 115-116.

²²⁶ *Ibid.*, p. 117.

mundo, pelas pessoas que o habitam, pelas intrusões do acaso. Haveria, portanto, uma *mise-en-scène do mundo* e uma *auto-mise-en-scène* do sujeito filmado que tensionariam toda ambição de controle por parte do cinegrafista.²²⁷ O corpo filmado, em especial, está sempre a performar a si mesmo e a disputar a sua aparição no quadro. Tal corpo, observa Comolli, “na medida em que é o de um sujeito que deseja, dirige à máquina uma mensagem silenciosa que constitui sua maneira de integrá-la ao seu campo mental [...] O corpo filmado entra num processo de *auto-mise-en-scène*, que é o que a máquina registra”²²⁸. Naturalmente, essa relação de forças é acentuada na forma documentária, em sua abertura ao outro e aos movimentos não roteirizados da vida. A busca por identificar pequenos instantes de “rebelião”, por encontrar uma surpresa fecunda na relação entre o cinegrafista, o plano e o acontecimento filmado, é uma constante na obra de realizadores devotados ao arquivo.

Haveria afinal, à revelia de toda manipulação, um quê de indeterminado no vestígio indicial. Rancière examina essa questão ao comparar o cinema e às outras artes, atribuindo à natureza mecânica do registro fílmico a sua, por assim dizer, “modernidade espontânea”. No juízo do pensador francês, seria “natural” à câmera lograr aquilo a que as literaturas modernas aspiravam e apenas a muito custo poderiam conseguir: “a igualdade entre um processo consciente e um processo inconsciente²²⁹”. Noutra frente, Comolli desdobra o problema do índice ao insinuar a existência de um “diálogo direto entre o acontecimento e o filme²³⁰”, pensando numa leitura futura apta a decifrá-lo. O sentido desse encontro entre o real e a imagem que se faz dele, argumenta, é com frequência ignorado pelo operador da câmera, o diretor, o montador, e mesmo o espectador contemporâneo ao filme. Do índice emanaria assim uma relativa opacidade, como se ele carregasse em si “a promessa de um sentido²³¹”, uma *nota promissória* remetida ao porvir.

O cinema enraizado no arquivo lidou com a inquietante ambivalência da marca cinematográfica, o seu *excesso*, o “defeito paradoxal[...]de mostrar demais”²³², de inúmeras maneiras, entre as quais sobressaem duas correntes predominantes. Por um lado, tenta-se restituir o gesto originário de criação da imagem, quem a filmou, em que data, sob qual

²²⁷ Ver COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha. Sobre a *auto-mise en scène*. In: _____. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 80-85.

²²⁸ *Ibid.*, p. 109-110.

²²⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Figures of History*. Tradução: Julie Rose. Cambridge, UK; Malden, Mass: Polity, 2014, p. 20.

²³⁰ COMOLLI, Jean-Louis. Documento y espectáculo. In: CAPDEVILA, Ester (org.). *Ideas Recibidas*. Barcelona: Macba, 2012, p. 123.

²³¹ *Ibid.*, p. 123.

²³² “Não há necessidade de implantar estratégias narrativas para remediar o defeito paradoxal da máquina da imagem, que é o de mostrar demais” (RANCIÈRE, Jacques. *The intervals of cinema*. Nova York: Verso, 2019, p. 31).

pretexto, quais as camadas de interpretação a ela sobrepostas no curso da história, as representações a ele associadas, as disputas de sentido. Comum a inúmeros documentaristas, tal método tem em Harun Farocki o seu adepto mais notável. Na outra vertente, ao contrário, o contexto é tornado rarefeito, quando não de todo abstraído, e a imagem passa a valer mais por sua existência *enquanto cinema*, acentuadas as suas qualidades plásticas e as suas entonações afetivas. Diversos artistas alinhados a essa segunda tendência celebram a autonomia do fragmento ao assimilá-lo em criações estritamente visuais, sem quaisquer cartelas, intertítulos, narração, e não raro enfatizam o gesto apropriador no momento de creditar as fontes, preferindo citar o arquivo consultado em vez do diretor ou ator/atriz em cena²³³. Essa segunda escola se firma numa espécie de poética do rastro indicial; em seus filmes, “somos imersos não em informação, mas em sensação, movimento e espaço²³⁴”. A ela se filiam os cinemas de Douglas Gordon, parte das obras de Godard e Kevin Jerome Everson, Ken Jacobs, Yervant Gianikian e Angela Ricci Lucchi e muitos outros, entre eles Akomfrah.

Na obra do artista britânico, a relativa desobrigação do contexto decorre de uma fé no fragmento, no renitente mistério das imagens cinematográficas. Em contrapartida, é imperioso *remontá-las*, colocá-las em contato com outros signos, palavras, dados, para que os vestígios nelas contidas venham à luz. O cinema de Akomfrah se equilibra entre o culto ao fragmento e o apelo à montagem. Enquanto esta se fia na forma ensaística, na aspiração a um “cinema de ideias”,²³⁵ aquele quer restituir um valor aurático à imagem, lendo em cada uma delas o índice de uma história oculta merecedora da mais urgente atenção no presente.

2.3 Cinemas migrantes e a forma ensaística

A questão das migrações transnacionais acompanha o cinema desde suas origens. Todavia, a década de 1980 constitui um marco na proliferação de filmes realizados por imigrantes e voltados à investigação da condição pós-colonial na Europa. Diversos fatores ajudam a compreender o aparecimento dessa nova cena cinematográfica. O primeiro a destacar é que, a exemplo da geração Windrush, aquele foi o momento em que a diversificação étnica dos países europeus se faria sentir como fato estatístico, com os filhos de famílias migrantes nascidos na Europa chegando à idade adulta e passando a aspirar em maior

²³³ RUSSELL, Catherine. *Archiveology – Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018, p. 36.

²³⁴ *Ibid.*, p. 47.

²³⁵ “Cinema de ideias”, Kodwo Eshun descreve assim a obra de Akomfrah nos anos de Black Audio (ESHUN, Kodwo. *Drawing the forms of Things Unknown*. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 96).

número os foros de produção e circulação artísticas. Aquele foi também o período em que, como observam Claudia Sternberg e Daniela Berghahn, esses jovens realizadores encontraram financiamento para produzir seus filmes “mais ou menos simultaneamente na Grã-Bretanha, França e Alemanha”²³⁶.

Tal como na obra do Black Audio, observa-se nesse cenário o aparecimento de filmes atentos a investigar as geografias fragmentárias constituidoras das identidades das minorias étnicas. Desde práticas experimentais às formas ficcionais estabelecidas, essa produção cinematográfica surgida nos anos 1980 se engajava em apreender as dinâmicas sociais e psíquicas de processos de assimilação, integração e hibridismo cultural, bem como a mobilizar por meio das imagens uma reação às estruturas de exclusão racial voltadas aos imigrantes. É a partir deste momento que cineastas portadores de identidades hifenizadas (gânes-britânico, anglo-indiano, franco-argelino, etc.) começam a introduzir fissuras nas cinematografias nacionais, fazendo circular categorias como “cinema negro britânico”, “cinema turco-alemão” ou o “cinema *beur*” na França.

O cinema rodado por imigrantes a partir da década de 1980 irá não apenas introduzir os aportes da diferença étnica no interior das culturas filmicas nacionais, como desafiará a “nação” como instância através da qual o pertencimento cultural e as comunidades imaginadas se constituem. Definidas por uma relação fundamental com o estrangeiro, atravessadas pelo trânsito de fronteiras, aquelas novas práticas filmicas demonstravam a insuficiência do modelo da nação para se pensar a cultura. Além disso, a absorção do multiculturalismo nas raias políticas, mais os efeitos descortinados por um mundo policêntrico e interconectado pela dispersão das novas mídias, acentuaria a demanda por um novo repertório no campo dos estudos filmicos. Em resposta, a partir dos anos 1990, as noções de “cinema com sotaque”²³⁷, “cinema intercultural”²³⁸ “cinema of borders”²³⁹, “transnational cinema”²⁴⁰, “post-migrant cinema”²⁴¹ viriam a cartografar esse novo momento. No Brasil, Andréa França e Denilson Lopes apresentariam suas contribuições conceituais,

²³⁶ BERGHAN, Daniela; STERNBERG, Claudia (Orgs.). *European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Berlin: Springer, 2010, p. 16.

²³⁷ NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press, 2001.

²³⁸ MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000.

²³⁹ BENNETT, Bruce; TYLER, Imogen. Screening Unlivable Lives: The Cinema of Borders. In: MARCINIAK, Katarzyna; IMRE, Anikó; O’HEALY, Áine (eds.). *Transnational Feminism in Film and Media*. Palgrave Macmillan, New York, 2007. p. 21-36.

²⁴⁰ EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. *Transnational cinema: the film reader*. Abingdon: Taylor & Francis, 2006.

²⁴¹ ROSSADE, Klaus-Dieter; LEAL, Joanne. Introduction: cinema and migration since unification. *German as a Foreign Language*, Cambridge, v. 1, p. 1-5, 2008.

respectivamente o “cinema de terras e fronteiras”²⁴² e as “paisagens transculturais”²⁴³, bem como seriam responsáveis por editar no País²⁴⁴ parte dos autores estrangeiros acima mencionados.

O trabalho de Hamid Naficy define o esforço mais abrangente nesse campo. Seu “cinema com sotaque” é tentativa de identificar certas regularidades estilísticas em uma multiplicidade de autores, práticas e filmes situados em países, modos de produção e experiências migratórias distintos. Naficy atenta tanto à diáspora de coletivos como o Black Audio quanto ao aparecimento de exilados políticos nos centros metropolitanos ocidentais. Sem definir um movimento ou um gênero, opta sobretudo por uma abordagem formal. A questão para o crítico é pensar em que medida, para além do plano temático, a experiência de desterritorialização fundaria um estilo próprio. Embora eventualmente admita que a noção de “cinema com sotaque” possa ser lida como uma “entidade amorfa”²⁴⁵, não plenamente reconhecível e consolidada²⁴⁶, o esforço em inventariar, historiar e analisar certas recorrências estilísticas de práticas filmicas alicerçadas em experiências de desenraizamento é notável. A figura mesma do “sotaque” - pronúncia dissonante na fala de uma língua não nativa, entonação que se faz sentir espontaneamente e se contrapõe a um uso idiomático dominante e pretensamente neutro - ajuda a iluminar os filmes realizados nas franjas da indústria e o contraste entre eles e a produção hegemônica, muitas vezes fundada em um universalismo homogeneizante. Mais que isso, sotaque denota procedência. É um lembrete da região, classe, etnia do seu portador. *As Canções de Handsworth* (1986) é um caso curioso a ser lido à luz das ideias de Naficy. As falas de jamaicanos, indianos sikhs e paquistaneses escutadas no filme, compõem no plano sonoro uma teia de sotaques que espelha a linguagem polissêmica do filme como um todo.

Juntamente a Naficy, a obra de Laura Marks constitui a mais influente apreciação dos deslocamentos humanos transnacionais no cinema. Em “The Skin of the Film – Intercultural Cinema, Embodiment and the Senses” (2000), ela mapeia uma constelação de práticas experimentais testadas sobretudo por artistas diaspóricos no mundo anglófono entre as décadas de 1980 e 1990. Segundo Marks, a noção de “filme intercultural” repousa em uma crise específica: “a discrepância diretamente política entre história oficial e memória

²⁴² FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

²⁴³ LOPES, Denilson. *No coração do mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

²⁴⁴ Ver FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

²⁴⁵ NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press, 2001, p. 17.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 26.

privada”²⁴⁷. Os filmes agrupados sob essa rubrica se fundam num gesto arqueológico, no confronto com o arquivo, entendido como conjunto de imagens hegemônicas, muitas vezes a serviço do estado colonialista, de modo a trazer à superfície as recordações das minorias étnicas deslocadas.

Marks centra-se em artistas imantados pelo impulso vanguardista, comprometidos com a inovação formal drástica. De par com o chamado à invenção, são criadores envolvidos ativamente no devir político de suas comunidades de origem. O recorte do “cinema intercultural” enfoca, portanto, um movimento duplo, a emergência de uma coletividade à procura de uma voz política, e a busca artística por uma forma nascente, ainda não codificada, de articular imagens e sons. Nesse sentido, para Marks, o coletivo liderado por Akomfrah seria emblemático, pois “mais do que apelar a uma comunidade preexistente, os filmes do Black Audio inventam um lugar onde os povos afro-diaspóricos vêm a existir. Eles apelam assim não a uma identidade, mas à transformação política”²⁴⁸.

A principal contribuição de Laura Marks é iluminar uma busca pelos saberes do corpo. O impensado encoberto nas ruínas do colonialismo, aquilo que advém da desconstrução do arquivo é a emergência de uma memória dos sentidos. Marks aposta numa abordagem multissensorial para contestar o ocularcentrismo, a primazia da visão na história do cinema e nas subjetividades euro-americanas. Os filmes por ela estudados estimulariam sentidos alheios à linguagem cinematográfica - olfato, paladar, tato –, embora fundamentais ao repertório de experiências das comunidades diaspóricas. Em que pese a originalidade de tal perspectiva, não me interessa tanto a abordagem do cinema como veículo sensorial que exceda as barreiras da visão e do som. Por outro lado, algumas considerações da autora sobre o recurso ao arquivo nas práticas artísticas afro-diaspóricas, em particular os comentários sobre o cinema britânico negro, serão retomados adiante.

A obra de Akomfrah perpassa um conjunto de formas cinematográficas que vai da ficção ao documentário, incluindo aproximações à linguagem *found-footage* vinculada à tradição experimental. Creio que o ângulo privilegiado no encontro a cada uma delas seja observar que as criações do artista britânico se prestam não somente a narrar, documentar ou servir de veículo à expressão poética, mas também a *pensar*. Dito de outro modo, o seu cinema encerraria ele mesmo uma *forma de pensamento*. Como sabemos, o próprio Akomfrah aventa tal ideia, abraçando-a partir da figura do *ensaio*. A propósito de como a sensibilidade diaspórica do realizador negocia a prática do filme-ensaio, Nora Alter observa que:

²⁴⁷ MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000, p. 60.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 67.

O ensaio fílmico, com suas fronteiras porosas, desterritorialização genérica e forma antidisciplinar, é particularmente adequado à subjetividade diaspórica, caracterizada pelo movimento, pelo cruzamento de fronteiras, pelo apagamento da posicionalidade interna/externa e deslocamentos geográficos temporais²⁴⁹.

A figura do filme-ensaio foi adotada de cedo por Akomfrah. Nos anos de Black Audio, aquela “forma antidisciplinar” parecia convir à perfeição às insubordinações estéticas esboçadas pelo coletivo frente ao establishment cultural britânico. Reece Auguiste atribui o interesse em mobilizar o cinema como forma de pensamento, entre outras coisas, à formação universitária do grupo:

Então você leu os escritores marxistas, neomarxistas, estruturalistas e pós-estruturalistas, você foi exposto à psicanálise, a Kristeva, a Lacan. Você foi exposto a todos esses sistemas radicais de pensamento e à uma maneira diferente de viver, fazer e pensar. Agora, esses [os membros do Black Audio] caras já se formaram, estão fora da faculdade. [...] O que eles deveriam fazer com esse conhecimento? O que eles deveriam fazer com esse conhecimento do modernismo ou do momento pós-moderno, ou da psicanálise, do conhecimento e da compreensão de Lacan e Kristeva, da compreensão do Dadá e do que isso significa? Então, em certo sentido, você poderia dizer que éramos todos meio dadaístas no sentido que pensávamos: "vamos reinventar essa coisa e fazer do nosso jeito". E o *filme-ensaio* era o tipo de estrutura maleável que nos permitia ter a voz que queríamos, porque o que queríamos dizer não podia ser dito no modelo convencional de prática documental, porque ela é muito restrita, porque ela funciona em um tipo específico de sistema e o que queríamos fazer era desconstruir esse sistema, porque agora tínhamos uma voz. E precisávamos afirmar essa voz de uma forma que teria que extrapolar muitas coisas que não tinham sido abordadas²⁵⁰.

A fim de melhor compreender a noção de *ensaio fílmico* aqui remetida, cumpre recuar a um debate mais amplo e anterior ao próprio aparecimento do termo. Assim sendo, é preciso reconhecer que a suposição de que a atividade intelectual encontraria no filme um novo meio de expressão é tão antiga quanto o próprio meio, remontando às vanguardas do período silencioso. Sergei Eisenstein foi um adepto de primeira hora. Conforme vimos, tomava a montagem não por mera técnica ou recurso narrativo, senão como veículo de um encadeamento de conceitos e, à luz desse preceito geral, chegaria a rascunhar o projeto jamais realizado de uma adaptação fílmica de *O Capital*, de Marx. Paralelamente, na Paris de 1920, a nova arte inaugura aos olhos de Jean Epstein um “novo estado da inteligência”²⁵¹. Essa proposição não cessaria em imantar o teórico francês, a quem, duas décadas mais tarde, as possibilidades facultadas pelo cinema se lhe afiguravam análogas às atividades o cérebro

²⁴⁹ ALTER, Nora. *The essay film after fact and fiction*. Nova York: Columbia University Press, 2018, p. 282.

²⁵⁰ Ver entrevista com Reece Auguiste no apêndice desta tese, p. 178, grifo nosso.

²⁵¹ EPSTEIN, Jean. *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*: Lettre de Blaise Cendrars. Paris: Éditions de la sirène, 1921 apud AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, jan./jun. 2008, p. 22.

humano. Definira-a, pois, como uma *máchine à penser*, “sucedâneo ou um anexo do órgão onde se situa geralmente a faculdade que coordena as percepções”²⁵².

Mais ou menos à mesma época, Hans Richter cunharia a expressão “ensaio fílmico”. Ela seria empenhada pelo vanguardista alemão em crítica feroz aos documentaristas, convocados a ultrapassar o estágio infantil dos retratos de paisagens ou costumes nacionais e a injetar por fim uma nova “substância intelectual” em sua arte. Para Richter revelava-se insuficiente “simplesmente filmar o objeto, como é o caso nos documentários diretos; em vez disso, deve-se tentar – por quaisquer meios que forem necessários – reproduzir a ideia do objeto”²⁵³. Dado esse passo, os filmes estariam aptos a visualizar teoremas, a transladar em ideias o seu fluxo de sons e imagens. Sob a égide do ensaísmo, os elementos ficcionais ou o registro do real captado pela câmera funcionariam menos como representação do que como argumentos, apoiando a expressão mais geral do pensamento fílmico.

Anos mais tarde, Alexandre Astruc, precursor da política dos autores e inflamado defensor da autonomia criativa do diretor de cinema, apresentaria tese parecida ao criar a expressão “*caméra-stylo*”, que não só concedia ao cineasta o mesmo status do escritor, como ia mais adiante ao sonhar com um “cine-filósofo”. Inebriado por um suposto amadurecimento da linguagem fílmica, convicto da dianteira ocupada pela mídia cinematográfica em relação às outras formas artísticas ao final dos anos 1940, Astruc escreve que “um Descartes de hoje já teria se trancado em um quarto com uma câmera de 16mm e um pouco de película, pois seu *Discurso do Método* seria hoje de tal tipo que apenas o cinema poderia expressá-lo satisfatoriamente”²⁵⁴.

Desde a modernidade cinematográfica a partir da qual fala Astruc, uma vasta produção teórica tem se voltado à hipótese do cinema como forma pensante.²⁵⁵ Como antecipado, gostaria de considerá-la aqui à luz do ensaísmo. Observações sobre o filme sob forma de ensaio remontam pelo menos a Eissenstein e Vertov nos anos 1920, mas o termo *filme-ensaio* se fixaria como uma categoria corrente apenas neste século. Em geral associada ao campo do documentário, a noção é usada para descrever obras situadas entre a autobiografia, o diário e o diálogo epistolar. Marcadamente subjetivo, o filme-ensaio se distingue por colocar em cena

²⁵² EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974, p. 127.

²⁵³ RICHTER, Hans. The Film Essay – A new type of Documentary. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy (Eds.). *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press, 2017. p. 90.

²⁵⁴ ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A *Caméra-Stylo*. In: MIGUEL OLIVEIRA, Luís (Org.). *Nouvelle Vague*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999, p. 159.

²⁵⁵ O legado de Deleuze é paradigmático neste sentido. Outros autores como Lyotard, Nicole Brenez e Didi-Huberman se revelariam igualmente fecundos. Para uma breve genealogia da crítica voltada ao cinema como forma pensante, ver AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.

as reflexões de um “eu” que a um só tempo investiga a si e ao mundo ao seu redor. O impulso conjunto de submeter-se a um autoexame e de figurar processos do pensamento por meio dos recursos expressivos do cinema encontraria nos filmes de Godard, Agnès Varda, Alain Resnais e Chris Marker pioneiros incontestes. Por outro lado, autores como Akomfrah, Harun Farocki, Allan Sekula, Ursula Biemann (e, naturalmente, parte considerável da obra de Godard, a exemplo dos experimentos do Grupo Dziga Vertov) equilibrariam tal inclinação subjetivista com uma vertente mais impessoal do ensaio filmico, cuja busca por um pensamento imagético se exprime antes pelo recurso à citação, o reemprego de materiais de arquivo e pela mediação de práticas culturais extracineamatográficas.

Num esforço recente de identificar o filme-ensaio como meio pelo qual o cinema se firmaria um portador de “estruturas de pensamento”, Thomas Elsaesser define-o a partir de quatro atributos fundamentais: (I) subjetividade, (II) lógica associativa, (III) heterogeneidade e (IV) reflexividade²⁵⁶. Ao enumerar esses pilares, Elsaesser quer afirmar a autonomia do ensaio cinematográfico em relação às práticas documentárias, ficcionais e de *found-footage*. Para ele, uma vez calibradas as distâncias às suas formas adjacentes, o ensaio-filmico emerge em plena luz como um gênero reconhecível. À diferença do documentário, cujo chão epistemológico se define por um elo inalienável com o mundo histórico, o ensaio introduz uma enunciação mais especulativa, hesitante, irônica, calcada numa subjetividade de expressão tateante, quando não ostensivamente enganadora. A relação com o “real” se fragiliza pela exacerbação da voz pessoal. Em vez da busca pela verdade, a *verdade de um ponto de vista* ou, como no jogo de palavras de Chris Marker, um ensaísta autodeclarado, “*cine má verité*”²⁵⁷.

Ainda segundo o crítico alemão, o ensaio difere também do filme ficcional por se filiar a uma forma argumentativa em vez de perfilar uma estória. Nele, “tema substitui trama, e *argumento* e *associação* prevalecem sobre *antecipação* e *momentum narrativo*”²⁵⁸. Por fim, o impulso de recuperar imagens alheias e recombina-las, buscando novos sentidos, a bricolagem tão associada ao filme-ensaio, aproxima-o inevitavelmente dos procedimentos de apropriação do tipo *found-footage*. No entanto, se para alguns o vocabulário experimental do filme de compilação seria “axiomático para o projeto ensaístico”²⁵⁹, Elsaesser ressalta

²⁵⁶ ELSAESSER. The Essay film. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy (Eds.). *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017. p. 240-268.

²⁵⁷ Citado em LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. Londres: Reaktion Books, 2005, p. 84.

²⁵⁸ ELSAESSER, op. cit, p. 241.

²⁵⁹ ARTHUR, Paul. *A line of sight: American avant-garde film since 1965*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2005, p. 66.

distinções importante. Isto porque, ao contrário da estética cumulativa livre de enquadramentos retóricos do found-footage, a forma ensaística se distingue por orbitar um comentário discursivo. O ensaísta atuante no cinema não se fia apenas na montagem para mediar os fragmentos apropriados, recorrendo antes de tudo ao discurso verbal. Desta maneira, “mesmo a disparidade de fontes e a montagem de elementos heterogêneos geralmente resultam em uma ordem ou uma lógica sequencial que é menos uma questão de *compilação* e mais o resultado de uma *composição*”²⁶⁰.

Não obstante o seu notável rigor, a formulação de Elsaesser constitui uma entre uma miríade de apostas conceituais a disputar os contornos do ensaísmo no cinema. De fato, poucas noções gozam hoje de apelo crítico equiparável ao do filme-ensaio. Isso se deve em parte à recente profusão de experimentos cinematográficos imbuídos de pretensão conceitual, mas também à natureza elusiva da própria forma ensaística, notável desde seus antecedentes literários. Conforme a afamada síntese de Adorno “a lei formal do ensaio é a heresia”²⁶¹. Mais ainda, para o teórico alemão, o “ensaio procede, por assim dizer, metodicamente sem método”²⁶².

A versão fílmica do ensaio se revelaria igualmente herética e arredia ao consenso. Nesse sentido, embora recorra ao caudal teórico em torno do ensaio fílmico para aproximar-me da obra de Akomfrah, não me atenho a uma conceituação particular e pretensamente definitiva, tampouco interessa-me elaborar uma nova formulação. Sinto-me próximo, ao revés, do argumento de Fabienne Costa segundo o qual o ensaio fílmico não chega a firmar um gênero ou categoria estável, configurando senão “um tipo de imagem que alcança a qualidade ensaística”. Entretanto, só é possível concordar com Costa até certo ponto, pois ela ainda sugere que

[...] todo grande filme se aproxima do ensaio tão logo questiona a forma cinematográfica, tão logo a especificidade do cinema é tocada, tornada sensível como uma formulação da eterna e estimulante questão "o que é o cinema?" Um eco fílmico do famoso "O que eu sei?" de Montaigne”²⁶³.

O problema aí está em entender qualquer gesto reflexivo como garantidor da tal “qualidade ensaística”. Se seguirmos tal raciocínio, no limite, qualquer floreio metalinguístico – um filme ambientado nos bastidores de Hollywood, cujo enredo é calcado no amor

²⁶⁰ ARTHUR, Paul. *A line of sight: American avant-garde film since 1965*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2005, p. 241.

²⁶¹ ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003, p. 28.

²⁶² Ibid., p. 29.

²⁶³ COSTA, Fabienne. « Les rejetés de la jetée ». Va-et-vient et « bouts d'essai ». LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (Dir.). *L'Essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004, p. 234.

romântico, *Cantando na Chuva* (1952), por exemplo – afiançaria o matiz do ensaio. Isso não é suficiente. Parcialmente válida, a posição de Costa resvala numa generalidade insatisfatória. Em vez disso, penso haver um conjunto de práticas que infundem um teor ensaístico nos campos da ficção e do documentário. Este teor pode variar em grau e incidência, mas influi sobre o filme, ajudando a definir sua organização interna em direção à produção do pensamento. Raymond Bellour toma caminho parecido ao insinuar uma crítica das proporções ao invés de outra balizada pelo impulso da categorização.²⁶⁴ De modo similar, Timothy Corrigan descreve o ensaio fílmico como forma parasítica a hospedar/mimetizar outras esferas artísticas e intelectuais:

No jogo ensaístico entre fato e ficção, entre o documentário e o experimental, ou entre o não narrativo e o narrativo, o filme-ensaio habita outras formas e práticas, do modo como sugere Trinh T. Minh-ha ao observar que os fatos contidos no seu filme-ensaio *Surname Viet given name Nam* (1989) são ficções de suas histórias. Ou, adotando a maneira como Barthes fala sobre sua escrita ensaística, o filme-ensaio encena formas cinematográficas, do narrativo ao documentário, como uma maneira de introduzir conhecimento no “rolamento da reflexividade infinita”. O ensaio e o filme-ensaio não criam novas formas de experimentação, realismo ou narrativa; eles repensam as existentes como um diálogo de ideias.²⁶⁵

Se o ensaio fílmico é uma incógnita, uma forma aberrante, compósita, assemelhada a um “centauro”, como argumenta Philip Lopate²⁶⁶, ou ao “corpo de uma bela mulher com uma cauda de peixe”, na definição de seu pai literário, Montaigne²⁶⁷, aproximo-me dela obliquamente. Concentro-me em duas qualidades fundamentais associados ao ensaísmo, através das quais ele se afirmaria portador privilegiado do cinema como forma pensante. A primeira é a centralidade da palavra. Diferentemente do ímpeto emancipador presente em autores com Deleuze ou Zizek, segundo o qual os recursos estritamente cinematográficos, um movimento de câmera, por exemplo, afiançaria a produção de conceitos, a minha análise do cinema de Akomfrah atenta em diversos momentos para as interações entre a imagem e o discurso verbal. Intertítulos, voz *over*, citações literárias, textos sobreimpressos na tela, são procedimentos recorrentes na obra do realizador britânico.

Tal apelo de Akomfrah não deve ser entendido como uma subordinação do ensaio fílmico à sua vertente literária, nem um reconhecimento de hierarquia entre a palavra e a

²⁶⁴ BELLOUR, Raymond. The Cinema and the Essay as a Way of Thinking. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (Orgs.) *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 237.

²⁶⁵ CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papirus, 2015, p. 19.

²⁶⁶ LOPATE, Phillip. In search of the centaur: The essay-film. *The Threepenny Review*, n. 48, p. 19-22, 1992.

²⁶⁷ Atribuída a Horácio, a frase é contrabandeada por Montaigne para descrever a natureza híbrida da escrita ensaística. Ver MONTAIGNE, Michel de. *Ensaíos*. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os Pensadores).

imagem. Neste sentido, ao situar a irredutível presença do verbo na história do filme-ensaio, Antonio Weinrichter argumenta pela necessidade de:

[...] distinguir entre o *efeito discursivo* que pode, sem dúvida, ser produzido através de uma imagem (composição evocativa) e através da justaposição de imagens, e o *discurso propriamente dito*, entendido como o efeito de uma ‘consciência’ pensante inscrita no texto, que caracterizaria o ensaio²⁶⁸

Tal qualidade argumentativa caucionada pelo uso inventivo da palavra seria reafirmada por Rancière em meados dos anos 1990, quando denuncia um esgotamento das formas documentárias tradicionais. Para o filósofo francês, o cinema comprometido com a luta política dos despossuídos já não poderia descansar no impulso de dar visibilidade às vozes excluídas. Franquear o testemunho seria insuficiente numa paisagem midiática inflacionada, onde tudo parecia por demais visível – e na qual as vidas marginalizadas eram mormente reduzidas a objetos vitimizados pelos relatos da mídia corporativa e do cineasta militante. Embora não mencione o ensaio, não deixa de ser significativo que Rancière, ao opor o mero testemunho a um novo modo reflexivo, nomeie-o de “*misè em scene de palavras*”²⁶⁹. Apoiando-se em Straub-Huillet e no último Godard, para ele, a nova fronteira da invenção cinematográfica requeria “separar as palavras do que elas nos fazem ver, as imagens do que elas dizem²⁷⁰”, gesto que “certamente envolveria reverter a relação original e tornar as imagens o meio apropriado para fazer as palavras ouvidas, arrancando-as do silêncio do texto e da atração dos corpos que afirmam personificá-las²⁷¹”. As ressonâncias entre tais ideias e o modo como Akomfrah mobiliza arquivo, apropriação e palavra, me parecem evidentes, sobretudo em *As Nove Musas* (2010).

Essa relação disjuntiva entre imagem e palavra, na qual o que se ouve/lê diverge daquilo se vê seria uma tendência entre os realizadores imigrantes surgidos na Europa a partir dos anos 1980. Laura Marks percebe a recorrência de filmes “palavrosos”, de forte acento literário, entre artistas diaspóricos como meio de verbalizar as lacunas do arquivo visual. “Essas obras recorrem às palavras para dizer aquilo que não podem mostrar. Palavras suturam as obras na ausência de uma imagem informativa, estável, ou de uma história linear²⁷²”. Nesse viés, Okwui Enwezor argumenta que o projeto do Black Audio Film Collective se afigura a princípio menos como um engajamento na cultura visual e mais como um “projeto de

²⁶⁸ WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In: _____. (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Punto de Vista, 2007, p. 28.

²⁶⁹ RANCIÈRE, Jacques. *Figures of History*. Tradução: Julie Rose. Cambridge, UK; Malden, Mass: Polity, 2014, p. 44.

²⁷⁰ Ibid., p. 41

²⁷¹ Ibid., p. 44.

²⁷² MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000, p. XV.

escrita”²⁷³. Ao comentar *Signos do Império* (1983), Enwezor observa que “em vez de ser uma máquina de imagens em movimento”, a *slide-tape* seria “um tipo de máquina de escrever, no sentido de que as imagens de arquivo retiradas dos armários do império são textualizadas²⁷⁴”.

A outra qualidade própria ao ensaio fílmico sobre a qual gostaria de me deter é a sua verve apropriadora, o impulso de citar, comentar ou reempregar materiais alheios. Mais uma vez, esta é uma característica herdada do ensaio literário, cujos procedimentos repousam menos na ideia romântica de criação original, na expressão de uma interioridade inimitável, e mais no embate do sujeito perante objetos dados – obras de arte ou produtos culturais, por exemplo. Na observação medular de Gyorgy Lukács, o ensaio “sempre fala de algo já formado, ou, no melhor dos casos, de algo já existente; é próprio de sua natureza não extrair coisas novas do vazio²⁷⁵”, portanto, “o título de todo ensaio é precedido, em letras invisíveis, pelas palavras, ‘Pensamentos ocasionados por...’”²⁷⁶. De modo similar, Max Bense descreve o ensaísta como um montador ambulante, um “combinador que cria incansavelmente novas configurações ao redor de um objeto dado”²⁷⁷.

Uma tal qualidade combinatória, o trabalho do artista como mediador de imagens e palavras assinadas por outrem, seria crucial também às práticas ensaísticas no cinema. Em seu artigo pioneiro de 1940, Hans Richter já antevê um horizonte no qual o cinema que se apropria de materiais de origem variada, não necessariamente cinematográficos, e os resignifica, devolvendo-os ao mundo um sob a forma de pensamento²⁷⁸. A imagem de um sujeito reflexivo atuando como um interessor de criações alheias para exteriorizar ideias no contexto mais amplo da experiência pública, mesmo sem jamais recorrer à primeira pessoa,

²⁷³ ENWEZOR, Okwui. Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 118.

²⁷⁴ *Ibid.*, loc. cit.

²⁷⁵ LUKACS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. Tradução: Rainer Patriota. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro: IMS, n. 18, p. 42, 2014, p. 42.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 47.

²⁷⁷ BENSE, Max. On the Essay and its Prose. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (Orgs.) *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017, p. 57.

²⁷⁸ “Neste esforço para tornar visível o mundo invisível de conceitos, pensamentos e ideias, o filme-ensaio pode recorrer a uma reserva de meios expressivos muito maior do que o filme documentário comum. Uma vez que o filme-ensaio não está sujeito à reprodução de aparências externas ou às restrições das sequências cronológicas, mas, em vez disso, tem de integrar materiais visuais de várias fontes, o cineasta pode saltar livremente no espaço e no tempo. Por exemplo, ele pode alternar entre a reprodução objetiva e a alegoria fantástica, e desta para uma cena encenada; ele pode representar tanto coisas mortas quanto vivas, tanto as artificiais quanto as naturais – o cineasta pode usar tudo o que existe e o que é inventado, desde que sirva como um argumento para tornar visível ideia fundamental” (RICHTER, Hans. *The Film Essay – A new type of Documentary*. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy (Eds.). *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press, 2017, p. 91-92).

sem externar um “eu”, me parece descrever com precisão a voz enunciativa dos filmes de Akomfrah.

O crescente interesse pelo cinema como *mediador*, meio que assimila e comenta as imagens do mundo, no entanto, corre em paralelo ao encolhimento de seu prestígio como forma de arte. De fato, o culto ao filme como reserva de pensamento entre vários críticos e artistas pelo menos desde a década de 1980 é indissociável da importância artística declinante do cinema. Refiro-me à conjuntura de um regime de visualidade no qual a forma cinematográfica há muito já não goza de sua antiga hegemonia cultural. Marginalizado em um espectro mais vasto de circulação e consumo de imagens (televisão, galerias, internet, games, dispositivos móveis), para vários autores, restaria ao cinema o seu valor artesanal, uma sobrevida como forma pensante: o filme como teoria em ato.

Por outro lado, o cinema ganha relevo hoje como instância mediadora em um ambiente cultural no qual a imagem é ela mesma fonte de incerteza. Uma vez esfumada a fidelidade físico-química da imagem fotográfica, quando a recepção do material filmado convive com a presença ubíqua de alterações digitais que pressupõem a indeterminação de sua origem, o próprio quinhão de verdade a elas associado é posto em questão. Para alguns pesquisadores, essa crise da referencialidade na esteira da virada digital precipitaria uma mutação na linguagem mesma destinada a nomear a unidade básica dos filmes: refiro-me à passagem do “plano” à “imagem”. “Enquanto o plano tem uma responsabilidade para com a realidade, a imagem é responsável apenas por si mesma²⁷⁹”, escreve Aumont. Os próprios mecanismos de buscas usados na rede, nos quais o parentesco entre um conteúdo nos encaminha a outros similares, nos faz perguntar se as imagens de base fotográfica teriam hoje mais parentesco umas com as outras ou com o mundo fenomênico do qual são índice²⁸⁰. Não apenas isso, os hábitos culturais contemporâneos, fundados numa recepção fragmentária, o olhar errático que salta velozmente de um conteúdo a outro, tenderiam a obstruir o discernimento, a concatenação de nexos causais entre as imagens e a relação destas com a realidade. Na contramão da louvação ao cinema como mediador, Aumont dirá que nesse “mundo das imagens irresponsáveis”²⁸¹ o ato de reunir e remontá-las já não teria qualquer serventia.

No entanto, contra Aumont, cuja resposta ao campo cultural transformado pelas tecnologias digitais parece condenar críticos e artistas a se debaterem melancolicamente entre a nostalgia e o imobilismo, penso ser justamente o trabalho de remontagem das imagens em

²⁷⁹ AUMONT, Jacques. *Montage*. Montreal: Caboose, 2014, p. 51.

²⁸⁰ *Ibid.*, p. 52.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 51.

circulação uma das tarefas mais prementes do cinema. Sinto-me, nesse sentido, mais próximo aos últimos escritos de Serge Daney [1944-1992], antigo companheiro de Aumont na redação dos *Cahiers du Cinéma*. Em que pese o horizonte contemporâneo sobre o qual fala este último, o sentimento de estupor em meio à flutuação de imagens sem as quais qualquer orientação parece ser possível era evocado também por Daney nos seus comentários sobre a cultura televisiva, em particular a cobertura e tempo real da Guerra do Golfo. Ante à cultura midiática dos primeiros anos 1990, aquilo que Daney nomeia como a esfera do “visual”, regime que convida a nada mais que uma leitura em sentido estrito, à “verificação de que algo está funcionando”²⁸², ele percebe como mandatário o gesto da montagem. Partindo de sua própria experiência como consumidor do espetáculo televisivo, Daney esboça a figura de um espectador instado a intervir remontando criticamente a dispersão de imagens no regime audiovisual da pós-modernidade:

Eu tive o sentimento, eufórico no começo e oneroso ao final, de ter me tornado um montador na minha cabeça. É a história da fabricação de um imaginário suficiente para lutar contra a ameaça real da irrealização. Como um louco, eu editei aleatoriamente o que vi com todas as imagens perdidas, todos os hors-champs [foras-de-campo]²⁸³”

Esse leitor estimulado a buscar o fora-de-campo das imagens, remontando-as não somente pelo que mostram, mas também pelo que se faz ausente, oculto, trai inevitável parentesco com John Akomfrah. Em Daney, a figura do espectador-montador possui natureza estritamente mental. Monta-se as imagens enquanto se as assiste. Em Akomfrah, por outro lado, tais modelos espectatoriais são convertidos em práticas artísticas, incorporados à própria tessitura da obra, tornados as formas expressivas do filme. A alusão a Daney e Aumont a propósito do lugar do ensaio-filmico num contexto de excesso midiático remete um problema também ao realizador britânico: a percepção da radical continuidade entre o real e suas imagens, o reconhecimento de habitar um tempo em que a própria ideia de memória “é inteiramente saturada pelas tecnologias de reprodução²⁸⁴”. Em Akomfrah, tal constatação não o induz a prantear um mundo assimilado às raias do simulacro, destituído de sentido. Não distante de Daney, sua adesão às linguagens *arquivológicas* assumem antes que “a única maneira de subverter ou desafiar o mundo das imagens que habitamos é atuar dentro desse mundo”²⁸⁵.

²⁸² DANEY, Serge. Before and after the Image. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, v. 21, n. 1, art. 12, 1999, p. 185.

²⁸³ *Ibid.*, p. 157.

²⁸⁴ RUSSELL, Catherine. *Archiveology – Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018, p. 50.

²⁸⁵ *Ibid.*, loc. cit.

3 ESCAVAÇÕES INTEMPESTIVAS: *SIGNOS DO IMPÉRIO* (1983) E *AS CANÇÕES DE HANDSWORTH* (1986)

Conforme vimos até aqui, o cinema de Akomfrah supõe um espectador ativo, decifrador, crítico. De fato, o próprio artista é ele também, e antes de qualquer coisa, uma variante deste espectador: aquele que interpreta, seleciona, recorta, e reinsere pedaços de outros filmes, fotografias, telas em suas criações. Saturadas de relações intertextuais, duas entre as suas primeiras obras, *Signos do Império* (1983)²⁸⁶ e *As Canções de Handsworth* (1986), funcionam quase como uma demonstração empírica das teorias de um leitor resistente, motivado a disputar o sentido de cada texto ou imagem, então em voga nos anos 1980²⁸⁷. No caso de *Signos do Império*, Akomfrah inaugura seu projeto de usar o arquivo como mediação da história, iluminando como a fotografia e o cinema conferiram uma fisionomia às bases colonialistas subjacentes ao ideário moderno. Ao movimentar-se ente o passado e o presente, é como se tanto a *slide-tape* quanto o documentário sugerissem que se compreende melhor a ansiedade com que a Europa a lida com as pressões da alteridade caso ela seja examinada em perspectiva diacrônica. O diálogo com a longa duração do colonialismo será, portanto, movimento recorrente em ambos os trabalhos.

3.1 *Signos do Império* (1983): incursões na imaginária colonial

Entender por que reflexos do passado colonial persistem na formação da identidade europeia requer repensar a colonização para além do sentido rotineiro dos processos de dominação política e espoliação econômica assentados na ocupação territorial. Conforme observou Edward Said, a expansão dos grandes impérios europeus se fez acompanhar da disseminação sem precedentes de um saber sobre os territórios que se almejava subjugar. Artistas, fotógrafos, missionários, cientistas, exploradores se imbuíam da missão de pensar o “outro” colonial, produzindo uma miríade de discursos mediante os quais as estruturas hierárquicas de dominação imperialista encontravam legitimidade. Como demonstrados vezes sem conta nas imagens reutilizadas por Akomfrah, o colonialismo como sistema de governo era indissociável das redes de significação atuantes no campo da cultura. Convém, nesse sentido, lembrar que antes de centenas de milhares de nativos das antigas colônias

²⁸⁶ Na *slide-tape*, o jogo intertextual começa desde o título, jogo de palavras com “O Império dos Signos”, livro de Roland Barthes.

²⁸⁷ Em relação ao espectador negro no cinema, ver DIAWARA, Manthia. Black spectatorship: Problems of identification and resistance. In: _____. (Org.) *Black American Cinema*. Nova York: Routledge, 1993, p. 211-220.

emigrarem à Europa, efigies de suas culturas de origem lá viajavam como espetáculo. E foi sobretudo através de formas de entretenimento popular que signos ligados aos povos não-ocidentais seriam transportados ao cotidiano da metrópole.

Refiro-me aos hábitos de consumo cultural que viriam a redefinir a vida urbana em finais do século XIX. Feiras mundiais e exposições etnográficas, dioramas e panoramas, a imprensa ilustrada e a nascente cultura do cinema, todas essas esferas de convívio social inaugurariam nas cidades europeias um regime da experiência inteiramente novo. Nestes espaços, personagens e paisagens exóticas abundavam. Eram atrações corriqueiras. Se a oportunidade de contemplar uma família daomeana em carne e osso habitando um simulacro de aldeia africana estava ao alcance de um bilhete da *Exposition Universelle* de Paris em 1889, de outro lado, a popularização da fotografia havia alavancado a disponibilidade de imagens daquela e de outras culturas distantes em níveis nunca antes imaginados. Era da mercadoria, a modernidade oitocentista deflagra ainda a massificação da cultura visual.

Neste “mundo-tornado-exposição”²⁸⁸, colonizar era também uma forma de encenar as relações com o outro - e os mecanismos da representação neste circuito jamais foram desinteressados. Eventos como as exposições universais eram emblemáticos de como a presença de corpos asiáticos ou africanos deveria ser regulada por sistemas classificatórios. Seguindo a voga darwinista, cada povo exibido representava um estágio específico do curso da “História”. Assim, a *Exposition Universelle* de 1889 oferecia ao espectador parisiense não apenas um amplo mostruário dos povos do mundo, mas uma escala evolutiva - da cerâmica daomeana ao maquinário industrial francês - das culturas em exibição. Desta forma, o “outro” colonial era visto não só como vindo de lugares distantes, mas, antes de tudo, vindo de tempos distantes. Nesta e em outras esferas da modernidade ocidental, a diferença (étnica, racial, religiosa, nacional) era negociada de modo a assegurar a superioridade europeia, hierarquia afiançada em fronteiras imaginárias entre civilizado e primitivo, ativo e passivo, racional e irracional.

No contexto dessas relações, o papel do cinema na organização do olhar europeu sobre si e o mundo não pode ser subestimado. A partir do século XX, com a popularização do cinematógrafo, as remotas civilizações dos territórios coloniais eram tornadas familiares ao público da metrópole. A terra incógnita convertida em passatempo cotidiano. Vista sob outro ângulo, a proximidade do outro colonial ofertada pela imagem fílmica respondia a uma obsessão científica com o corpo contemporânea ao nascimento do cinema. Segundo Shohat e

²⁸⁸ MITCHELL, Timothy. The world as exhibition. *Comparative studies in society and history*, v. 31, n. 2, p. 217-236, 1989.

Stam, “operando num contínuo com a zoologia, a antropologia, a botânica, a entomologia, a biologia, a medicina, a câmara, qual um microscópio, anatomizava o ‘outro’”²⁸⁹. Alvo de procedimentos de dissecação aparentados a estas disciplinas, o “corpo primitivo” viajava à metrópole também como objeto científico. Seria examinado, perscrutado, fragmentado e remontado pelo olho da câmara. Não por acaso, o pai do filme etnográfico, Félix-Louis Regnault, ao discorrer sobre as virtudes do cinema na captura dos movimentos do corpo, compara-o ao microscópio. Em artigo publicado em 1922, argumenta que o novo meio expande a percepção do tempo assim “como o microscópio a expandiu no espaço. Ele nos permite ver os fatos que escapam aos nossos sentidos porque passam rápido demais. Ele se tornará o instrumento do fisiologista assim como o microscópio se tornou o do anatomista”²⁹⁰.

Regnault conduziu numerosas pesquisas na interseção entre etnografia, cinema e fisiologia. Uma das pressuposições fundamentais do seu trabalho era a crença de que as línguas das “raças primitivas” eram tão pobres que a seus falantes não cabia outro recurso senão valer-se de gestos para se comunicar²⁹¹. Voltou então sua câmara a estudos exaustivos da locomoção humana de etnias da África Ocidental. Sentar, agachar, subir em árvores, carregar crianças no colo, peneirar grãos. Performados por africanos, todos esses gestos compõem seu arquivo da *langage des gestes* dos “povos selvagens”; capítulo medular da produção de uma alteridade aberrante em relação à modernidade europeia na história do cinema. Com efeito, se considerarmos o processo de formação das identidades culturais, a qualidade projetiva pela qual o *mesmo* se constitui a partir da exterioridade do *outro*, o discurso eurocêntrico encontrou na imagem fílmica um de seus dispositivos mais eficazes para o estabelecimento de uma economia de controle e diferenciação. Seja como espetáculo ou instrumento científico (não raro uma fusão insidiosa de ambos), as origens do cinema como prática social contribuíram sobremaneira ao mecanismo de administração do outro étnico como a imagem invertida sobre a qual o sujeito branco ocidental constitui a si.

Não chega a surpreender, portanto, que as origens racistas da história do cinema fossem revisitadas criticamente por vários realizadores emigrados das ex-colônias europeias a partir dos anos 1980. O novo cinema negro britânico, encabeçado pelo Black Audio Film Collective e figuras como Isaac Julien e Maureen Blackwood, é paradigmático nesse sentido. Interessados em examinar as injunções da história atuantes na formação de suas próprias

²⁸⁹ SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Abingdom, UK: Routledge, 2014, p. 206.

²⁹⁰ Citado em RONY, Fatimah Tobing. *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press, 1996, p. 231.

²⁹¹ Citado em *ibid.*, p. 57.

subjetividades, esses artistas voltaram-se obstinadamente ao arquivo colonial. Filhos da diáspora, viam-se interpelados pelos signos do colonialismo. Contestá-los se lhes afigurava mandatário. No manifesto fundador do Black Audio, publicado em 1983, Akomfrah descreve as atividades do coletivo sublinhando a tentativa de lançar um:

[...] olhar crítico sobre as maneiras como ideias e imagens racistas sobre as populações negras são estruturadas e apresentadas como verdades auto-evidentes no cinema. O que nos interessa aqui é como essas ‘verdades auto-evidentes’ convertem-se no padrão através do qual a presença negra é assegurada.²⁹²

As criações artísticas do Black Audio traduziriam em termos estéticos aquela agenda política. A primeira delas, a *slide-tape* de 35mm *Signos do Império* (1983)²⁹³, transpõe a revisão crítica da história do cinema ao território mais amplo da cultura visual. Ao apropriar-se de 320 imagens do espólio colonialista, entre elas mapas, pinturas alegóricas, retratos etnográficos, caricaturas, fotografias de safáris e prisioneiros de guerra, *Signos do Império* buscava desarticular as fantasias primitivistas projetadas sobre africanos e asiáticos, abrindo as fissuras necessárias no discurso hegemônico para que aquelas narrativas pudessem ser reescritas. Como antecipa o intertítulo de abertura, encena-se ali “uma autobiografia descentrada do império”. Por meio da sucessão de slides, e do jogo entre imagem e palavra em cada um deles, em seu primeiro trabalho o Black Audio punha em prática uma análise semiótica da iconografia colonialista.

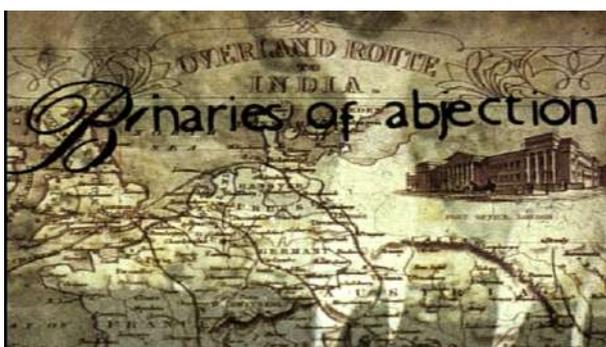
O que o coletivo buscava era desnaturalizar a aparente inocência da imagem, deslocando sua relação referencial com o mundo às tramas das cadeias de significação, reinserindo-a nas redes de saberes e poderes pelas quais se efetua o discurso imperialista. Muitas das operações empreendidas assemelham-se ao repertório da poesia visual, prefigurando o viés literário adiante definidor da obra de Akomfrah. A título de exemplo, na primeira parte da *slide-tape* um letreiro com a frase “binarismos da abjeção” é justaposta a um

²⁹² AKOMFRAH, John. A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 14.

²⁹³ A primeira projeção de *slide-tape* realizada pelo Black Audio aconteceu em 1982, no refeitório do centro discente da Universidade de Portsmouth, onde estudavam parte dos membros do coletivo. Os slides projetados eram acompanhados de trechos do livro “Diário de um retorno ao país natal”, de Aimé Cesaire, lidos em voz alta por Eduard George e John Akomfrah. Ver ESHUN, Kodwo. Drawing the forms of Things Unknown. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 79. Várias outras *slide-tapes* seriam criados pelo Black Audio, mas apenas o par reunido na série *Expeditions, Signos do Império* (1983) e *Images of Nationality* (1984), chegaria a ser exibido. Segundo Akomfrah, aqueles experimentos nem sempre tinham um público em mente, embora fossem cruciais às atividades internas do coletivo, servindo “sempre como clarificações estéticas, afinações do senso cultural de si, e também de experiências de aprendizado a respeito de como trabalhar e levantar questões em grupo” (AKOMFRAH, John. John Akomfrah in conversation with Garry Carrion Murayari. Entrevista concedida a Gary Carrio Murayari. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 110).

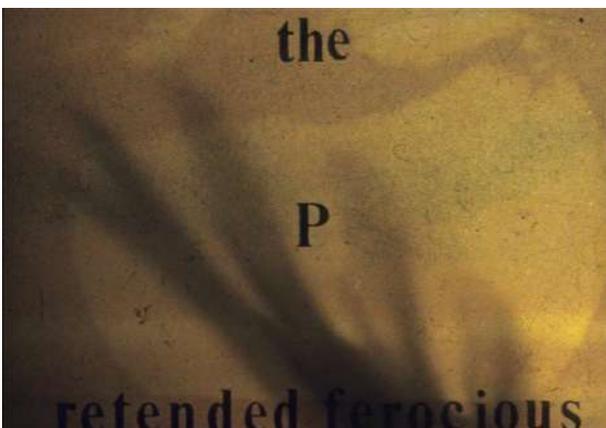
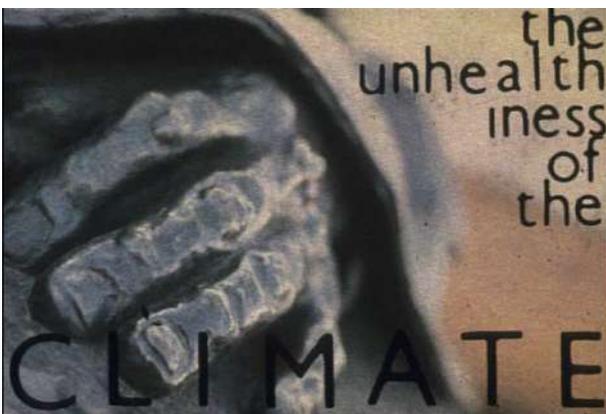
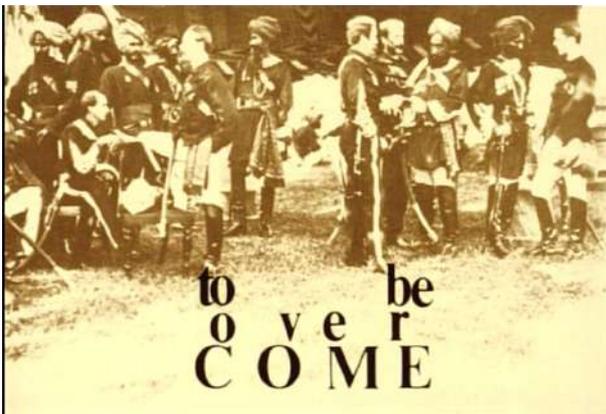
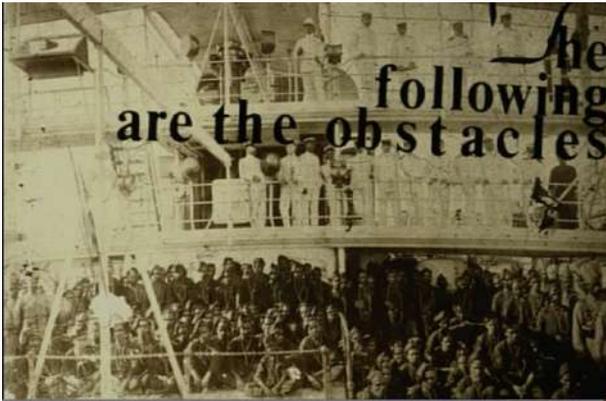
mapa da Índia [Fig.43], traduzindo metaforicamente uma escala geográfica às medidas da alteridade aberrante produzidas pelo encontro colonial²⁹⁴. Noutro momento, um fragmento de *Voyages to the Coast of Africa*, livro publicado por Saugnier e Pierre-Raymond de Brisson em 1796, acompanha uma sequência de fotografias [Fig.44-49]. No original lê-se: “The following are the obstacles to be overcome to ensure the success of the enterprise: The unhealthiness of the climate/ the ignorance of the Arabic/ the pretended ferocious disposition of the inhabitants” [Em português: “A seguir estão os obstáculos a serem superados para garantir o sucesso do empreendimento: A insalubridade do clima; a ignorância da língua árabe; a fingida disposição feroz dos habitantes”]. Na *slide-tape*, a oração é desmontada, cada um de seus trechos sobreimpressos numa imagem diferente, e em cada uma delas as palavras ganham uma disposição específica. Observe o trecho “to be overcome” (“a ser superado”), justaposto à foto de um grupo de militares europeus acompanhados de outros indianos. A separação silábica do verbo “overcome” (“over-come”) introduz uma dubiedade temporal no sentido da frase. Desmembrada, a palavra se bifurca em duas outras: o obstáculo antes a ser superado está agora simultaneamente por ser terminar (“over”) e por chegar (“come”). Note-se que o emprego de uma fonte maior na impressão do último sintagma (“come”) sublinha a continuidade/chegada do obstáculo referido originalmente pelo texto. Se o obstáculo *perdura*, se ele *continua a chegar*, é porque sua existência não está confinada ao passado.

Figura 43: Fragmento da slide-tape *Signos do Império* (1983)



²⁹⁴ FUSCO, Coco. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo: Hallwalls Inc, 1988, p. 12.

Figuras 44, 45, 46, 47 e 48: Fragmentos da slide-tape *Signos do Império* (1983).





A afirmação da sobrevivência do colonialismo – e das reações a ele, da aspereza que a ele se opõe, como demonstrado pela própria *slide-tape* – preside exemplarmente as práticas de memória empreendidas pelo Black Audio. Se o coletivo insistia no recuo à história, era para encontrar formas intempestivas de atuar sobre o presente. Aos olhos de seus membros, *Signos do Império* evoca o peso formativo das imagens do passado sobre suas próprias vidas, interrogando sob quais condições se é possível herdá-las. Nesse sentido, aquela *slide-tape* lançado em Londres em 1983 era assombrada pela paisagem europeia vincada pela migração de africanos, caribenhos, bangladeses, indianos e pasquitaneses cuja presença era atualizada como “obstáculo” recalcitrante a uma ideia outra de nacionalidade, vistas como vestígios indesejados do colonialismo.

O aceno ao diálogo entre a atualidade das vidas migrantes e a anterioridade do arquivo se dá a ver mais explicitamente na textura aural de *Signos do Império*, na qual ouvimos uma voz entoar seguidas vezes: “Aqueles que nascem aqui, se você olhar de perto, são pessoas muito jovens... eu não acho que eles sabem quem são ou o que são... na verdade, o que você está perguntando é como se pode dar-lhes um senso de pertencimento de um jovem inglês²⁹⁵”. A relação entre o rescaldo do imperialismo e os mecanismos de pertencimento à nação seria extensamente reexaminada pelo Black Audio e por outros coletivos e cineastas diaspóricos contemporâneos ao grupo. Laura Marks afirma que a subjetividade intersticial desses artistas, situada entre o fardo do colonialismo e o encontro com a realidade pós-industrial das cidades europeias, fazia deles “‘profetas’ no ocidente metropolitano, [sujeitos] conscientes das histórias de violência às quais a sociedade dominante é cega”, aptos a “perceber a cultura dominante por dentro e por fora”²⁹⁶.

²⁹⁵ A fala foi proferida por Sir Ronald Bell, então conselheiro da rainha, no programa de TV *Panorama*, exibido pela BBC em 1981.

²⁹⁶ MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000, p. 27.

3.2 *As Canções de Handsworth (1986): dissidências diaspóricas no interior da nação*

Enquanto *Signos do Império* exibe uma linguagem protocinematográfica, uma sequência de slides projetados em sucessivas fusões, com *As Canções de Handsworth* (1986) Akomfrah testa os jogos associativos da montagem fílmica pela primeira vez. Realizado originalmente para ser exibido no Channel Four, o documentário seria lançado um ano após uma série de levantes raciais irromperem em Handsworth e outros bairros negros de Birmingham. Akomfrah e Lina Goupal estavam na cidade durante as revoltas. Embora não tivessem então qualquer projeto em mente, rodariam ali os primeiros planos adiante incluídos em *As Canções de Handsworth*. A princípio, aqueles registros não tencionavam mais que se somar à prática mais ou menos dispersa dos membros do Black Audio em filmar a realidade das comunidades negras britânicas, a fim de constituir um arquivo próprio com imagens do presente. Reece Auguiste recorda que *As Canções de Handsworth* “era para ser simplesmente um documento do rescaldo das revoltas. Mas quando [John Akomfrah e Lina Goupal] chegaram lá, perceberam: ‘Isso é outra coisa’”²⁹⁷. Nas palavras de Akomfrah, havia ali “uma temporalidade sombria”²⁹⁸ a ser retrabalhada por meio do arquivo. Assim, se recorre a cinejornais e fotografias que mostram caribenhos recém-desembarcados na Grã-Bretanha do pós-guerra, de outro lado, parte considerável do material usado em *As Canções de Handsworth* foi rodada pelo próprio Black Audio, complementado ainda por imagens emprestados do coletivo Ceddo, também mobilizado em documentar as sublevações.

Nos registros filmados por Akomfrah, ouvimos diversos personagens de uma forma ou de outra envolvidos nos protestos: jovens de ascendência jamaicana, líderes indianos filiados aos partidos Trabalhista e Conservador, o ministro da informação, entre outros. O método da entrevista constitui uma das estratégias usadas pelo documentário para retratar a diáspora sob o thatcherismo. Nesse sentido, há, da parte de Akomfrah, uma insistência em questionar o estopim das revoltas, à qual os sujeitos filmados reagem com explicações quase sempre inconclusivas. Persiste, no entanto, o ato de perguntar. É ele que interessa. Como se a repetição da pergunta evidenciasse - também na própria incompletude das respostas colhidas - a indisponibilidade dos fatos imediatos em tornarem legíveis as razões por detrás dos levantes. Com efeito, *As Canções de Handsworth* busca as subcorrentes históricas do acontecimento, mas não no sentido de restituir uma causalidade de tipo sociológica apta a tornar transparente a trama complexa envolvendo a dispersão de caribenhos, africanos,

²⁹⁷ Ver entrevista de Reece Auguiste no apêndice desta tese, p. 180.

²⁹⁸ AKOMFRAH, John. John Akomfrah. In: CAREY-THOMAS, Lizzie. *Migrations: Journeys into British Art*. Londres: Tate Britain, 2012, p. 107.

indianos e paquistaneses pelo Reino Unido. Há, no recuo ao arquivo, a aposta numa paisagem afetiva, a busca por contemplar o desejo inicial daqueles imigrantes, cujas expectativas o filme contrasta a todo tempo com a violência dos confrontos com a polícia e sua respectiva cobertura midiática.

Em mais de uma ocasião, *As Canções de Handsworth* estabelece um diálogo crítico com a representação dos levantes na imprensa britânica. Conforme ouvimos da narração em voz *over*, estava em jogo “a guerra de nomear o problema”, o qual os meios hegemônicos não demoraram a fixar sob o signo do “preto da desordem e do caos”. De certa forma, com *As Canções de Handsworth* Akomfrah interpelava não só a cobertura imediata dos protestos em Birmingham, mas todo um conjunto de experiências espectatoriais. Afinal, os estereótipos racistas excediam o noticiário, perpassando produtos culturais aparentemente inofensivos, filmes, séries de TV, entre outros gêneros de entretenimento oferecidos aos britânicos. Considere-se o caso do *The Black & White Minstrel Show* [Fig.49]. Programa de variedades pautado em performances de *black face*, ele foi por vinte anos transmitido semanalmente na grade da BBC, tendo sido cancelado apenas em 1978. Assim, o impulso de Akomfrah em responder criticamente às imagens relaciona-se ao impacto da cultura midiática na sua própria experiência como imigrante no Reino Unido. Como sabemos, o realizador chega à Inglaterra na década de 1960, marcada pelo crescimento exponencial da televisão no país, época em que foram introduzidos modos inteiramente novos de subjetivação. Quando criança, Akomfrah costumava assistir com os irmãos a um programa policiaisco chamado *Police 5*, ancorado na caça real a bandidos com o auxílio de chamadas telefônicas do público. Para o futuro diretor, cada nova caçada anunciava um evento traumático. Ele não só assistia, mas rezava toda as noites diante da atração de grande audiência:

Rezava para que o assaltante não fosse negro. Porque a gente sabia o que aconteceria no dia seguinte. Você simplesmente sabia que isso seria uma grande questão. Então, havia uma espécie de tirania que sobredeterminava nossas vidas, que vinha através da imagem, que te forçava a ter tanto uma abordagem emocional, quanto teórica, filosófica, sobre as imagens²⁹⁹.

²⁹⁹ AKOMFRAH, John. Uma ausência de ruínas – John Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun. Entrevista concedida a Kodwo Eshun. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 54.

Figura 49: Still do programa de variedades The Black and White Minstrel Show



O viés racista encontrado na cobertura dos protestos em Birmingham é confrontado de cedo em *As Canções de Handsworth*. Numa sequência, vemos uma montagem composta de uma sucessão de fragmentos de jornal em cujas páginas as revoltas são reportadas em manchetes do tipo: “Ódio, frustração e destruição”; “DE REPENTE, REVOLTADOS RETOMAM O ALVOROÇO”; “A face de um homem-bomba”; “TOCHA DE ÓDIO” [Fig.50]; “O coração ensanguentado da Inglaterra”; “HANDSWORTH EM CHAMAS” “REVOLTA DA MORTE” [Fig.51], “Poderá haver polícia armada em supermáquinas”; “LUTAS RACIAS PODEM TOMAR CONTA DA CIDADE”. Logo a seguir, os índices de confronto são substituídos pela visão de fotografias de casamento de casais negros [Fig.52]. Sobrepostas a um fundo escuro, as fotos são percorridas lentamente pela câmera, como se o seu movimento monumentalizasse os instantes nela retratados³⁰⁰. Esse dispositivo de fotografias vernaculares instaladas num fundo infinito aparece mais vezes em *As Canções de Handsworth* (1986). Nesta primeira ocasião, ele é sucedido por uma série de imagens de arquivo, nas quais se alternam planos de casais negros em trajes formais dançando entre si, sendo cortejados por homens e mulheres brancos, e, mais adiante, por outros aparentemente filmados em paisagens rurais do Caribe : um homem trabalhando num canavial, um mulher lavando roupa no leito de um rio, outra dando banho num bebê em um balde metálico [Fig.53-57]. Toda a sequência é acompanhada da seguinte narração em voz *over*:

Ele disse a ela: “Lembra-se de Bernie Enriquez, Greta Borgue e Lady Jul Baccha? Lembra-se da condessa Coblansco, com sua blusa de veludo preta, sua saia de malha estampada por cima de cetim? Lembra-se das noites de coquetéis de rum Coruba e de sour de Coruba, de gravidezes secretas, de você molhada, amamentando, e eu lavando fraldas? É hora de termos nosso próprio filho. Nosso próprio mestre. George Hammond Banner Bart”. Naquela noite, passei de uma ideia para uma possibilidade. Eu nasci num momento de inocência.

³⁰⁰ Sobre a relação entre fotografia e monumento nas obras do Black Audio Film Collective, ver ESHUN, Kodwo. Drawing the forms of Things Unknown. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007.

Nesta sequência efetua-se uma passagem do discurso público midiático à vida interior dos imigrantes. Tal movimento de um relato a outro, de uma época à outra, é estruturante em *As Canções de Handsworth*. Aqui, o tratamento histórico conferido às revoltas pela imprensa se vê infiltrado pela cotidianidade de dados vivenciais da geração Windrush na Inglaterra: fotografias de casamento, os bailes de gala, o gosto pelo rum Coruba. Mas há ainda o canavial caribenho, a precariedade do trabalho no campo, os trajés leves, o sol escaldante. Nos interstícios entre um figurino e outro, ente uma paisagem e outra, insinuam-se os fluxos do desejo. Há, nessa passagem do estereótipo ao íntimo, uma escuta aos liames do amor romântico, o espaço dos flertes, a sedução recatada dos bailes, a espera de um filho.

Esse recuo às memórias caribenhas ilumina a parte faltante do quadro das sublevações em Birmingham. Se o passado colonial, os vínculos que unem a Inglaterra às Antilhas, é a narrativa ausente que doa sentido às revoltas dos anos 1980, Akomfrah vai torná-la visível ao remeter ao arquivo. Irá trabalhar sobre o “real”, o acontecimento, os protestos, mas o fará também a partir das superfícies discursivas e estratos históricos que constituíam e acirravam o conflito no presente. Em *As Canções de Handsworth*, a memória, por assim dizer, opera o levante.

Conforme ilustrado pela passagem comentada acima, isso se dará não pela via dos nexos causais ou da linearidade cronológica, senão por uma errância ensaística a percorrer a relação entre as imagens e entre estas e as palavras. Como nos outros filmes do realizador, as imagens de arquivo são apenas o começo, elas portam verdades sempre parciais, incompletas, às quais o corte e o discurso verbal irão articular. O recurso à forma ensaística convêm à lida de Akomfrah com a lacuna, uma vez que “o ensaio funciona frequentemente como um caminho entre o visível e o invisível³⁰¹”, trabalhando o fora-de-campo em sentido forte, como se nos lembrasse a todo momento de que “fora de cada fotograma do fragmento arquivológico há um conjunto de pessoas, tecnologias, geografias e histórias”³⁰².

³⁰¹ RUSSELL, Catherine. *Archiveology* – Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham: Duke University Press, 2018, p. 220.

³⁰² *Ibid.*, loc. cit.

Figura 50: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Figura 51: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Figura 52: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Figuras 53, 54, 55, 56 e 57: Fragmentos do filme *As Canções de Handsworth* (1986).





Em seus estudos, Laura Marks e Hamid Faficy observam que cineastas cujos filmes se ocupam em retratar a própria experiência migratória não raro ostentam uma relação fetichista com imagens ligadas às suas culturas de origem³⁰³. Em *As Canções de Handsworth* nota-se precisamente o inverso. Se há no filme uma imagem-fetice é a do desembarque, registro visual da chegada de caribenhos nos portos britânicos do pós-guerra. Povoadas de crianças e adultos, grupos de rapazes e famílias inteiras, em cores ou preto e branco, essas vistas retornam com frequência no filme [Fig.58-59]. A figura recorrente do desembarque acentua a dimensão do desejo do imigrante: “London is the place for me”, ouvimos cantar o ícone do calypso Lord Kitchener na proa de um navio [Fig.60]. Ela sintetiza o êxtase da chegada, a impressão inicial de uma paisagem nova descortinada do convés [Fig.61], índices do impulso em *estar ali*, das expectativas e ambições que antecedem a um posterior estranhamento.

³⁰³ Ver MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000, p. 66 e NAFICY, Hamid. *The making of exile cultures: Iranian television in Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, p. 130-147.

Figuras 58 e 59: Fragmentos do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Figura 60: O cantor trinitadiano Lord Kitchener em cena do filme *As Canções de Handsworth* (1986)



Figura 61: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Se o recurso às imagens de arquivo é uma constante em *As Canções de Handsworth*, nada nos é informado sobre suas fontes ou o modo como circularam e foram recebidas no tempo de sua feitura³⁰⁴. Ao abstrair a origem dos materiais apropriados, entretanto, Akomfrah não abstrai de todo a sua historicidade. Resta, afinal, alguma inteligibilidade do tempo histórico, pois o filme salta a todo tempo dos protestos envolvendo jovens caribenhos para planos mostrando aqueles que bem poderiam ser seus familiares aportando décadas antes na Inglaterra. Em *As Canções de Handsworth*, os dados contextuais são informados plasticamente: “padrões de movimento, locação, gesto, sons e outros elementos não-discursivos nas imagens”³⁰⁵ aos poucos matizam a visão da diáspora negra britânica no pós-guerra ali esboçada.

Ao adotar a forma ensaística, em que imagens, textos, vozes e ruídos se combinam e se entrecrocaram para compor um filme de rara complexidade, Akomfrah renuncia ao objetivo de ocupar uma função historiográfica tradicional, interrogando o arquivo não exatamente à busca de informações. Os antigos cinejornais e documentários revisitados em *As Canções de Handsworth* lhe são valiosos não tanto por serem testemunhos de fatos, senão mais bem de sentimentos. Ao remontá-los, é como se o seu filme aspirasse a uma outra modalidade de história, buscando uma narrativa das percepções, um catálogo afetivo da geração Windrush.

De par com a cena dos desembarques, parece obstinado em iluminar os modos pelos quais o arquivo visual incorporou a presença do sujeito diaspórico nos cenários urbanos do Reino Unido. O jogo de apropriações em *As Canções de Handsworth* (1986) enfoca o trânsito

³⁰⁴ Em *As Canções de Handsworth* (1986) não são creditados o título ou o diretor de nenhum dos filmes dos quais empresta imagens. Apenas os arquivos consultados aparecem nos créditos. Quatorze anos mais tarde, ao visitar as memórias da geração Winrush em *As Nove Musas* (2010), Akomfrah iria na direção inversa, mencionando nos créditos o autor e o título de cada obra da qual extrai fragmentos.

³⁰⁵ RUSSELL, Catherine. *Archiveology* – Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham: Duke University Press, 2018, p. 45-46.

de homens e mulheres negras em variados espaços públicos: canteiros de obras, fábricas, bailes, igrejas, escolas, ônibus, feiras. Se, como vimos, Akomfrah reconhece nos materiais de arquivo *incompletude, latência, diferença*, tal leitura se reflete na forma de montá-los: um encadeamento muitas vezes elíptico, poroso, nos quais os fragmentos não raro parecem flutuar solitários, desancorados de um contexto e mesmo de ligações fortes com as outras imagens no filme. Nesse sentido, infere Catherine Russel, “o valor ensaístico da *arquivologia* reside na maneira como os cineastas permitem que as imagens falem no seu próprio idioma”³⁰⁶. Essa relativa autonomia do fragmento encontra um de seus instantes mais pungentes num plano filmado no interior de um trem. Nota-se, ali, a princípio nada mais que as vistas da cidade passando velozes ao movimento da locomotiva até que, pouco a pouco, insinua-se, refletida na janela, a figura de uma mulher negra a contemplar o caminho [Fig.62-65]³⁰⁷. O plano dura apenas alguns segundos, mas toda a força plástica e a cintilação afetiva atribuídas ao rastro fotográfico parecem cobrar sentido quando a imagem daquela imigrante caribenha e a da paisagem britânica acidentalmente se fundem. A técnica fílmica da fusão, a dissolução de um plano sobreposto ao outro, e o leitmotiv do trem, análogo contumaz do dispositivo cinematográfico, são evocados à presença daquela imagem a qual as pesquisas no arquivo empreendidas por Akomfrah parecem querer reivindicar um lugar na história do cinema.

Figuras 62, 63, 64 e 65: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



³⁰⁶ RUSSELL, Catherine. *Archiveology – Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018, p. 22.

³⁰⁷ A imagem foi extraída do filme *The Colony* (1960), dirigido pelo documentaristas inglês Philip Donnellan, de quem Akomfrah empresta diversas imagens em *As Canções de Handsworth*. Um outro plano desta mesma mulher no trem, filmado de um ângulo diferente, será revisitado ao final do filme e, anos mais tarde, replicado em *As Nove Musas* (2010).



Se, como vimos, o realizador não oferece o contexto no qual as imagens de arquivo vistas em *A Canções de Handsworth* originalmente existiam, um fragmento específico reempregado no filme sugere as formas pelas quais a hostilidade xenofóbica era traduzida ao campo do discurso audiovisual no Reino Unido do pós-guerra. Curiosamente, ele evoca os motivos do trem, da vida urbana e do mundo fabril igualmente explorados por Akomfrah. Refiro-me ao momento de *A Canções de Handsworth* em que assistimos ao excerto de um documentário no qual a nostalgia da paisagem industrial inglesa é combinada a um lamento pelo esgarçamento do tecido social do país, crise acentuada, conclui a narração, pela chegada

de imigrantes. Sobre quadros abertos mostrando bairros situados às margens de linhas férreas, em voz *over*, ouvimos do narrador [Fig.66]:

A vida nas Midlands naqueles dias era bastante sombria. Chovia sujeira naqueles dias, e frequentemente ainda chove. Hoje, as áreas em volta da linha do trem são, sem dúvida, epitáfios da revolução industrial. Em pequenas ruas como esta, a classe industrial trabalhadora existia. As ruas eram o centro da lealdade social: conhecia-se os vizinhos e os filhos casados raramente se mudavam para longe. Mas hoje, as vísceras insulares das comunidades estão apodrecendo. A reestruturação das favelas consterna as gerações, e para se somar a isso, ao sentimento de insegurança, chegou um exército de completos estranhos: os imigrantes.

Figura 66: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



A exemplo da sequência das manchetes de jornal, *As Canções de Handsworth* se ocupa a um só tempo do arquivo e das urgências do presente. Sintonizado com as tendências desconstrucionistas da arte pós-moderna, nesse e noutros trabalhos realizados junto ao Black Audio, Akomfrah vai esgrimir contra uma série de representações hegemônicas na mídia e no cinema. Subjaz a esse impulso uma desconfiança de base para com a ideia de que o dispositivo cinematográfico teria acesso direto ao real. Sobretudo em seus primeiros filmes, o realizador observa a realidade como instância textualizada, recoberta por uma infinidade de discursos, imagens, leituras.

Um das formas pelas quais isto fica evidente é o modo reflexivo como imagens de câmeras em ação ressurgem seguidas vezes em *As Canções de Handsworth*. Dispositivos de vigilância, máquinas fotográficas, filmadoras de vídeo, cada um desses objetos é escrutinado por Akomfrah [Fig.67-70]. Em geral, enquadra-os em planos cerrados, de modo a destacar do emaranhado de eventos no entorno o *instrumento* e o *gesto de filmar*. Há, nessa reiteração, um aceno aos meios pelos quais as tecnologias da imagem configuram a realidade social e, de especial interesse para Akomfrah, como as representações por elas produzidas disciplinam os sentidos de *nação*, *etnia*, *identidade*. Cumpre notar que as câmeras que vemos são

empunhadas quase sempre por sujeitos brancos, cujas lentes visitam funerais, reuniões políticas, mobilizações da polícia e os escombros em Birmingham. De fato, a ênfase no marcador racial desses cinegrafistas presentes em *As Canções de Handsworth* não parece fortuita – ela se comunica com a passagem do alemão Werner Herzog por Gana, citada em *Testamento* (1988), com as relações entre fotógrafo e modelo encenadas em *Quem Precisa de um Coração* (1991) [Fig.71] e, naturalmente, ressoa o amplo diálogo estabelecido por Akomfrah com a história da arte europeia, indicando um engajamento continuado em problematizar a constituição do negro como objeto do olhar do Outro.

Figuras 67, 68, 69 e 70: Fragmentos do filme *As Canções de Handsworth* (1986).





Figura 71: Fragmento do filme *Quem precisa de um coração* (1991)



Essa retórica reflexiva ganha densidade inédita quando a equipe do Black Audio se desloca a um estúdio de TV para acompanhar a filmagem de um encontro entre líderes das comunidades imigrantes de Birmingham. A montagem enreda uma série de imagens do público presente no estúdio, em sua maioria sujeitos negros e de origem indiana ou paquistanesa, cujos corpos aparecem sobrepostos às câmeras ali instaladas para registrar o evento [Fig.72-73]. Não mais isoladas em planos fechados, as máquinas de filmar agora

coexistem com homens e mulheres não-brancos também incluídos no quadro. Toda a sequência é acompanhada, em *off*, por uma conversa entre o cinegrafista e membros da equipe técnica da emissora, na qual discutem o ângulo e a iluminação ideais para gravar as cenas no estúdio:

- Dá para isolar daí o elenco?
- Sim, dá.
- Dê-nos os “sinais”, por favor, Rob.
- Não consigo julgar. Presumo que não parecem muito para cima nem para baixo.
- Não. Testamos com pessoas sentadas e não se parece assim. Bem, posso falar com o Jurgen?
- Sim, estou aqui.
- Você acha que vai ficar muito escuro ou muito claro?
- Acho que não. Mas você está preocupado porque, obviamente, não há [sujeitos] brancos o suficiente?
- Não, eu estou falando em termos de luz, só que parece um pouco escuro aqui na frente.
- Tenho meu amigo aqui, o Sr. Lemfenina, e ele diz que a razão é a cor da pele deles.

Figuras 72 e 73: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Longe de ser um adorno metalinguístico em *As Canções de Handsworth*, a cena do estúdio de TV põe a nu as injunções raciais intrínsecas aos dispositivos cinematográfico e televisivo. No capítulo anterior, abordamos algumas consequências relativas ao caráter

indicial da imagem fotográfica. Como sabemos, variáveis como tipo de película, zonas de cinza, balanceamento de cores, emprestam sempre suas qualidades materiais ao registro filmico. Porém, à luz da sequência acima descrita, a suposta neutralidade desses e de outros predicados técnicos a eles correlatos se vê abalada. O “está um pouco escuro aqui na frente” escutado da cabine de transmissão evidencia *no ato* os efeitos dos protocolos tecnológicos que historicamente restringiram a representação da pele negra no suporte fotográfico. A dificuldade da equipe de TV em manejar seus equipamentos perante um público negro funciona como lembrete de como o paradigma raciológico jamais cessou em se perpetuar na formação das mídias técnicas. Afinal, como fartamente demonstrado ao longo da história do cinema, sob o domínio da sensitometria³⁰⁸ padrão, enquanto tons de pele claro eram capturados pela câmera em suas mínimas nuances, os detalhes dos tons mais escuros muitas vezes se perdiam em borrões indistintos. Dessa maneira, o substrato fotoquímico reproduzia, sob a forma de restrições materiais nos modos de inscrição da imagem, a mesma lógica eurocêntrica que os roteiros, estereótipos e políticas de elenco do cinema hegemônico fomentavam no plano simbólico.

Aparentemente marginal em *As Canções de Handsworth*, a sequência do estúdio televisivo abre uma pequena fissura para se repensar o cinema a partir dos elos entre raça e tecnologia que incidem e atualizam continuamente as concepções de documento, memória, história, e a noção mesma de *arquivo*. Aquela é uma cena chave na obra de Akomfrah por remeter à discussão em torno de como o arquivo não só *guarda*, mas também *produz* o conteúdo arquivado. Afinal, o que se evidencia ali diz respeito tanto ao evento registrado quanto à dimensão *mediadora* inerente ao ato de documentar. Derrida atenta à questão concluindo que “o sentido arquivável se deixa também, e de antemão, co-determinar pela estrutura arquivante. Ele começa no imprimente”³⁰⁹. Mais uma vez, a figura do arquivo aparece assim não como simples espaço de armazenamento, mero receptáculo de conteúdos arquiváveis, senão força viva cujo efeito condiciona aquilo que registra. O instante da impressão, a marca do momento arquivante, ganha no cinema a configuração inalienável de sua inscrição indicial. Sendo assim, *As Canções de Handsworth* denuncia como os modelos raciais regulatórios da imagem técnica irão conformar o lugar do negro no arquivo expandido do cinema e da televisão. Não por acaso, no desfecho do filme, ouvimos em voz *over* uma

³⁰⁸ Sensitometria é o ramo de estudos científicos dedicados aos suportes sensíveis à luz, em especial as películas fotográficas e cinematográficas.

³⁰⁹ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 51.

alusão a “aqueles que fazem exigências na sombra de tecnologias agonizantes”, oração cujo sentido remete inevitavelmente às demandas políticas enunciadas pelo Black Audio.

Demoro-me nesta passagem específica do filme por ser ela eloquente também sobre como Akomfrah concebe a ideia de documentário e sua relação com o real. Conforme ressaltado, em sua trajetória o artista mostrou-se pouco afeito à linguagem documentária convencional. De fato, o acento ensaístico a percorrer a sua obra contraria a todo momento a crença irrestrita no cinema como janela aberta para mundo, apta a capturar uma realidade virgem, percebendo-a antes como superfície já sempre “discursivizada”, inscrita num emaranhado de redes textuais, técnicas e de poder. Contudo, a cena do estúdio televisivo, insisto, é observada por Akomfrah de uma distância muito particular. Ora, nela suspendem-se os comentários especulativos em *voz over*, de resto pertinazes ao longo do filme, e tampouco a montagem irá acudir ao arquivo, aos recorrentes choques entre passado e presente. Depurada a retórica, resta a vontade de *apenas mostrar*. Assim, conforme já assinalamos, se o ensaio é uma espécie de forma parasita, a saltar a todo tempo de um gênero a outro, *As Canções de Handsworth* veste-se aqui com o disfarce do *cinema direto*. A força daquela cena reside acima de tudo no fato de ela captar o real como se os eventos testemunhados pela câmera se desenvolvessem à sua revelia, como se ela não estivesse ali. Há, claro, um problema de natureza conceitual sendo exposto, mas ele ganha densidade precisamente porque o impasse da equipe de TV surge como um acontecimento inesperado, isto é, por ser uma ocasião fortuita o que irá revelar a desfuncionalidade estrutural do dispositivo midiático, ou, vista de outro ângulo, a sua perfeita funcionalidade na distribuição racial instrumentalizada pela técnica. A força da cena recai, portanto, no paradoxo ofertado pelo acaso (e registrado pelos microfones do Black Audio). Afinal, vemos ali o real já “discursivizado”, aprendemos sobre como o viés raciológico do dispositivo televisivo codifica de modo desigual a representação da pele negra, mas a ironia é que a natureza “artificial”, “construída”, do discurso seja descortinada, justamente, pela forma do verismo documentário.

O tipo de captação de som direto observado na cena do estúdio de TV constitui uma exceção em *As Canções de Handsworth*. Assinada por Trevor Mathison, a trilha sonora do filme exhibe uma tapeçaria acústica densamente manipulada, composta por excertos de *dub*, *reggae* e músicas indianas, bem como ruídos estilizados emitidos por revoadas de pássaros e baleias jubarte, ou ainda citações irônicas ao hino britânico "Jerusalem"³¹⁰. As ambiências

³¹⁰ Hino nacional informal na Inglaterra, “Jerusalém” foi composto por Hubert Parry em 1906. Dez anos depois, Parry acrescentaria à música versos de William Blake escritos originalmente em 1806. O hino deve sua enorme popularidade à sua circulação massiva durante a Primeira Guerra Mundial. Os versos de Blake

complexas desenhadas por Mathison acentuam a tonalidade afetiva das imagens de arquivo inventariadas por Akomfrah, deslocando-as a todo tempo em novas direções. Nesse sentido, se, conforme lamenta Catherine Russel, a banda sonora costuma ser um elemento suavizador da descontinuidade própria à linguagem arquivológica³¹¹, *As Canções de Handsworth* representa notável exceção. No filme de Akomfrah, o fluxo acústico intensifica choques tanto nos encadeamentos da montagem, como na justaposição entre imagem e som no interior do quadro, de modo que raramente nota-se uma domesticação do visual pelo sonoro. Com frequência, a organização plástica dos ruídos perturba o sentido dos planos, conferindo-lhe estranheza e desconforto. A esse título, reiterados à exaustão, ruídos metálicos evocativos do maquinário industrial tingem com uma aspereza lúgubre as cenas dos desembarques de caribenhos nos portos ingleses. Desta forma, em diversas passagens é como se “as crueldades do devir político” aludidas pela narração em voz *over* encontrassem intensidades outras, não-discursivas, nos sons forjados por Mathison.

A acentuação aural infundida em *As Canções de Handsworth* (1986) é não raro sutil, quase imperceptível, mas seus efeitos não menos pungentes. Considere o diálogo entre música e ruído na cena em que um recém-desembarcado Lord Kitchener canta para um repórter de TV o tema “London is the place to for me” **[Fig.59]**. “Londres, esse é o meu lugar/ Londres, essa cidade é adorável/[...]Cria, estou falando de mente aberta/Sou feliz de conhecer minha terra natal/Tenho viajado a outros países nesses anos, Mas este é o lugar que eu quero conhecer, querida/ Londres, este é o meu lugar”, ouvimos, enquanto, lentamente, um ruído de ventania se faz notar e sobrepõe-se ao canto, como a emprestar um halo sinistro ao otimismo entoado nos versos.

Há nos sucessivos desembarques uma ênfase no desejo, mas, como vimos, essas imagens ora são abaladas por sons inquietantes ou se entrechocam com cenas de confrontos em Birmingham. Numa passagem mais explícita dessa ordem de relações, vemos um homem negro, olhando diretamente para a câmera, manifestar sua vontade de integrar-se na vida social da Grã-Bretanha, plano sucedido por um corte abrupto a mostrar em seguida um carro incendiado **[Fig.74-75]**. Procedimento idêntico é usado quando um outro imigrante, dessa vez visitando um museu do maquinário britânico, exalta a “atmosfera madura de eras de civilização” da Inglaterra e o corte, de súbito, nos leva outra vez para um quadro tomado por chamas **[Fig.76-77]**. Esse vaivém entre o passado e o presente aparece no filme via uma

musicados por Parry compõem uma das mais célebres evocações da paisagem campestre da Grã-Bretanha pré-industrial.

³¹¹ RUSSELL, Catherine. *Archiveology* – Walter Benjamin and Archival Film Practices. Durham: Duke University Press, 2018, p. 220.

montagem de colisões entre aspiração e desencanto, nas quais as expectativas da geração Windrush se vêem consumidas em signos saturados de violência. Conforme percebemos, as imagens de arquivo reempregadas em *As Canções de Handsworth* são como fantasmas a flunar pela paisagem de escombros em Birmingham. Neste filme, elas aparecem não tanto ao modo de uma “explicação”, mas para absorver poeticamente o fracasso do sonho de emigrar, como se ressoassem a “esperança obscurecida de um mundo que tende a murchar por dentro e por fora de um eu exilado”³¹² evocada certa vez por Wilson Harris.

Figuras 74 e 75: Fragmentos do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



³¹² HARRIS, Wilson. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983, p. 119.

Figuras 76 e 77: Fragmentos do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Interrogar o papel do arquivo em *As Canções de Handsworth*, requer lembrar que as revoltas de Birmingham, assim como outras a elas associadas, como as ocorridas em Brixton em 1981, não foram as primeiras levadas a cabo pelas comunidades negras na Inglaterra. Confrontos com a polícia, barricadas e saques em bairros de imigrantes oriundos dos territórios coloniais aconteceram também em 1919, 1948, 1958. Tais conflitos se originaram por conta de ataques de grupos racistas contra casas e estabelecimentos comerciais de famílias negras. A natureza dos levantes de Brixton e Birmingham, contudo, seria diferente. Na década de 1980, a centelha dos confrontos partirá das próprias comunidades de imigrantes, impelidas a contestar a situação de precariedade econômica, o terror policial e o racismo sistêmico na Grã-Bretanha³¹³. Havia à época um sentimento de desencanto geral a estimular uma outra experiência da diáspora no interior da nação. Diferentemente do anseio por integrar-se testemunhado nas imagens de arquivo reempregadas por Akomfrah, ensaiava-se então nos círculos diaspóricos formas de organização coletiva dissidentes, muitas vezes ansiosas por uma secessão a ser operada no coração da britanidade. Neste cenário, a ideia de uma filiação

³¹³ Ver OLUSOGA, David. *Black and British: A forgotten history*. Londres: Pan Macmillan, 2016, p. 502-519.

diaspórica traduzia não só “movimento e transnacionalidade”, mas o ímpeto de instituir uma forma *outra* de situar, nomear, habitar a nação³¹⁴.

As Canções de Handsworth está decerto sintonizado com o campo de inquietações diaspóricas do seu tempo. Em seu primeiro filme, Akomfrah mobiliza, como observa James Clifford noutra contexto, “formas diferentes de ser ‘britânico’”³¹⁵. A montagem exasperada, permeada de cortes agressivos, empenhada em pôr em questão símbolos nacionais (o hino “Jerusalém”, a paisagem industrial, a própria figura de Margaret Thatcher [Fig.78]) bem como em tornar patente as aspirações fracassadas da geração Windrush, manifesta uma obra sensível aos reflexos nervosos das ruas, embebida de um desejo de cisão com o paradigma dominante da britanidade.

Tal impulso se exprime com força ao final do filme, quando vemos, numa imagem de arquivo, duas mulheres indianas serem acompanhadas por um cinegrafista que as observa demoradamente, seguindo seus passos ao largo das ruas. Arredias, elas caminham apressadas. Carregando bebês a tiracolo, esquivam-se impacientes, ocultam a face nos sáris, até o momento em que uma delas se volta à câmera e agride-a com a bolsa [Fig.79] A ideia defendida por Comolli de que “o sujeito sabe que ser filmado significa *se expor* ao outro³¹⁶” encontra nesta imagem sua máxima intensidade. Se a figura da câmera em ação é reiterada a todo momento em *As Canções de Handsworth*, aqui ela é golpeada de volta, atacada, sofre a resposta violenta da recusa em estar no quadro. Aquela negativa em participar do jogo engendrado pela câmera se liga à própria atitude dissidente cultivada pelo Black Audio nos 1980. Não apenas isso, a recusa na devolução do olhar daquelas imigrantes insinua um germe de intrasigência já no passado da geração Windrush. Com efeito, naquela relação violenta estabelecida no pós-guerra entre a mulher e a objetiva, Akomfrah encontra uma potente sinédoque do dissenso aspirado pelas comunidades negras a partir dos levantes raciais dos 1980.

³¹⁴ CLIFFORD, James. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997, p. 252.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 251.

³¹⁶ COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha. Sobre a *auto-mise en scène*. In: _____. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 80.

Figura 78: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Figura 79: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Apesar de prevalecer em *As Canções de Handsworth* um discurso de não-conciliação, a vontade de ruptura é infundida por um rasgo de melancolia. Como sabemos, o filme se insere na conjuntura das transformações neoliberais, quando a fê “na mente aberta” dos “homens nobres e maravilhosos de Birmingham”, externada por aquele caribenho em visita ao museu fabril em 1960 [Fig.76], é solapada tanto pelo “medo de que este país [a Inglaterra] seja inundado por pessoas de outras culturas” quanto pela naturalidade com que “as pessoas irão reagir e ser hostis com aqueles que estão chegando”, expressos por Margaret Thatcher, em entrevista também reempregada por Akomfrah [Fig.78]. Ao voltar-se à geração Windrush, o documentário acentua uma promessa falida de integração. Se, conforme mostra-nos a montagem, o desejo por assimilação foi estilhaçado, Akomfrah não observa o fracasso com desprezo ou ironia, enunciando antes um lamento pungente pelas esperanças frustradas daqueles homens e mulheres negros emigrados à Inglaterra do pós-guerra. Tal relação com a memória se traduz visualmente no desfecho da obra. *As Canções de Handsworth* se encerra com um plano aberto no qual uma mulher caminha solitária, passando ao largo de uma rua toda ela ladeada por um muro [Fig.80], paisagem onde não é possível se entrever qualquer

horizonte, espécie de contracampo figurado das cenas de desembarque tantas vezes reiteradas ao longo do filme. [Fig.81].

Figura 80: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



Figura 81: Fragmento do filme *As Canções de Handsworth* (1986).



4 JOHN AKOMFRAH E AS LATÊNCIAS DE PORVIR DA MEMÓRIA DIASPÓRICA

He who seeks to approach his own buried past must conduct himself like a man digging. Above all, he must not be afraid to return again and again to the same matter; to scatter it as one scatters earth, to turn it over as one turns over soil. For the “matter itself” is no more than the strata which yield their long-sought secrets only to the most meticulous investigation. That is to say, they yield those images that, severed from all earlier associations, reside as treasures in the sober rooms of our later insights.

(Walter Benjamin)

Este capítulo se interessa em adensar a investigação dos modos pelos quais Akomfrah visita o contemporâneo a partir da história. Ele está dividido em duas seções. A **primeira**³¹⁷, propõe-se a pensar como a imagem do arquivo pós-colonial, uma vez arrancada de seu contexto de origem e reinscrita em novos circuitos, abre-se a potências imprevistas no momento de sua feitura, cobrando sua atualidade no presente. Sustento a hipótese de que ao fazer seus filmes, Akomfrah atuaria também como um historiador. Ou antes um historiador das imagens empenhado em reanimar memórias da diáspora africana, mediante operações de montagem, entendidas aqui na formulação de Walter Benjamin, a um só tempo princípio estético e forma de conhecimento. Investigo essa proposição a partir da análise do documentário *As Nove Musas* (2010), filme dedicado à experiência da imigração na Grã-Bretanha do pós-guerra. Na **segunda**, detenho-me sobre parte da produção teórica de Akomfrah, ao discutir os impulsos historiográficos do autor a partir de um ensaio no qual ele revisita as possibilidades da imagem digital à luz das aspirações dos cinemas africano e afrodiaspórico dos anos 1970 e 1980.

Na primeira parte, aproximo-me de reflexões dedicadas a pensar como o cinema – em especial aquele voltado ao arquivo – poderia ser percebido não como mera fonte material ou suporte iconográfico, mas veículo operatório na concepção de modelos visuais aptos a interpelar a história. O uso ostensivo de imagens de arquivo na obra de Akomfrah e suas relações com a história excedem o domínio da representação. À diferença do documentário clássico, afeito aos materiais de arquivo por sua função ilustrativa de um passado que se supunha imaginável por meio do cinema, na obra do realizador britânico estes se apresentam

³¹⁷ A primeira parte deste capítulo é adaptada de artigo intitulado “O cinema de John Akomfrah e as latências de porvir da memória diaspórica”, publicado originalmente em *Significação – Revista de Cultura Audiovisual* (USO) - v. 44, n. 47, 2017 e incluído posteriormente, numa versão resumida, no livro *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora* (2017).

como objeto mesmo de problematização. Em Akomfrah, a imagem de arquivo configura-se como dado elusivo ao qual o olhar é instado a sondar, investigar, analisar. Será por meio das recombinações outorgadas pela montagem, da ativação de relações antes insuspeitadas entre uma e outra imagem, ou entre imagem e palavra postas em contato, que o arquivo evocará a experiência de comunidades diaspóricas cujas memórias, muitas vezes, jamais chegariam a se materializar em suportes como o filme ou a fotografia.

A fim de matizar a reflexão sobre história, imagem e diáspora aqui esboçada, recorro em particular à obra de Walter Benjamin. Pensar Akomfrah a partir de Benjamin me parece pertinente não apenas por tudo aquilo que suscita a afinidade eletiva reivindicada pelo realizador³¹⁸, mas sobretudo pelo modo fecundo como a questão da imagem atravessa a obra do pensador alemão. Nesse percurso, Benjamin não só deslocou a imagem à condição de objeto primordial da investigação histórica, mas intuiu o próprio trabalho historiográfico como imagem. É notório o impacto do cinema soviético de montagem em seu pensamento. A fotografia também assumiria um papel de relevo e o ensaísta chegaria a descrever seu historiador materialista como fotógrafo ou como revelador fotoquímico apto a tornar manifesto o “índice secreto” oculto nas imagens do passado³¹⁹.

Ao perceber como a reprodutibilidade técnica e os novos ritmos tecnológicos da modernidade reconfiguravam as estruturas da experiência subjetiva, Benjamin intuía também a emergência de novas estruturas do conhecimento. A aparição da fotografia e do cinema postulava assim uma virada epistemológica, convocava a pensar não só os novos rumos da arte e da política, mas a “formação dos conceitos em geral”³²⁰, inclusive aqueles a serviço do historiador. Creio ainda que a própria temporalidade suscitada pelo modelo historiográfico benjaminiano e sua ênfase na memória dos mortos sejam também úteis para dimensionar o lugar da história no cinema de Akomfrah.

4.1 *As Nove Musas* (2010): diáspora e história imagética

As Nove Musas (2010) talvez constitua a principal tentativa de Akomfrah de conceber uma escrita cinematográfica da história. Documentário montado a partir de imagens de arquivo da BBC, é sua elegia aos imigrantes que desembarcaram na Grã-Bretanha à procura

³¹⁸ Benjamin é reconhecidamente uma referência para Akomfrah. Para ficar no exemplo mais patente dessa aproximação, o título de *O Último Anjo da História* (1995) faz menção à célebre alegoria do *Angelus Novus*, de Paul Klee, citada pelo crítico alemão em “*Sobre o conceito de História*” (1940). Ver BENJAMIN, Walter. *Sobre o conceito de história*. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.

³¹⁹ Citado em CADAVA, Eduardo. *Words of light*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 87.

³²⁰ *Ibid.*, p. XVIII.

de uma vida mais tolerável no pós-guerra. Esforço de captar as aspirações e vicissitudes da geração Windrush. Nesse filme, ele se propõe a investigar “como alguém ‘devém’ imigrante. Como você se move de um lugar de certeza – seu país, sua cidade, seu continente – para esse outro, que, na verdade, não é nem aqui nem lá”³²¹. Como sabemos, buscar os rastros dessa experiência a partir de registros documentais é confrontar-se com as lacunas do inventário audiovisual britânico. Se imagens de arquivo são índices que conformam certa ideia de herança cultural, fragmentos que restam do passado e que nos unem a ele no presente, a experiência da diáspora africana no pós-guerra – marcada pelo trânsito, pela separação não raro traumática da terra natal, e por uma recepção muitas vezes hostil no lugar de destino – é definida pela escassez desse tipo de objeto. A maior parte das fontes às quais Akomfrah recorre em *As Nove Musas* foi filmada por cinegrafistas a serviço de cinejornais, reportagens e documentários rodados sobre as comunidades imigrantes entre os anos 1948 e 1972. De acordo com o autor, pouco ali consegue exprimir a vivência íntima daqueles enquadrados pela câmera:

Os imigrantes eram muitas vezes filmados em relação a debates sobre o crime ou problemas sociais, então é assim que eles ficaram fixados na memória oficial. Mas aquela mulher caribenha de pé numa fábrica em 1960 não está pensando em como ela é uma imigrante ou se é um fardo para o Estado britânico; é mais provável que ela esteja pensando sobre o seu amante ou sobre o que ela vai comer naquela noite³²².

Akomfrah não se compraz no lamento pelas imagens da geração Windrush que jamais vieram a ser e decide abraçar aquelas existentes, mesmo naquilo que são incapazes de expressar. Diante dos registros que dão testemunho de como a cultura hegemônica britânica percebia os imigrantes, reconhece as ausências, os silenciamentos, as violências da história, bem como se vê assaltado por vestígios que clamam por serem visados no presente. “Dizem que as vidas diaspóricas são caracterizadas pela ausência de monumentos [...], mas, de certa forma, o inventário arquivístico é esse monumento”³²³. Assim, por identificar um uso nos filmes do arquivo, reconhece uma qualidade irredutível no registro cinematográfico, assume que aquelas imagens não serviriam apenas como ancoragem visual das redes discursivas que a produziram e nas quais vieram a circular. Mais que documento, “toda imagem é uma súplica

³²¹ AKOMFRAH, John. Mídia alternativa, migração, poesia: entrevista com John Akomfrah. Entrevista concedida a Nina Power. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 62.

³²² Id. John Akomfrah: migration and memory. Entrevista concedida a Sukhdev Sandhu. *The Guardian*, London, 20 Jan. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/yELC0D>>. Acesso em 10 out. 2016.

³²³ AKOMFRAH, John, op. cit., loc. cit.

por um futuro³²⁴”, afirmou certa vez o realizador. Em Akomfrah, a lida com o arquivo é indissociável da busca por essas latências de porvir, do ímpeto por ativar aquilo que na superfície das imagens se desgarrar do tempo de sua origem e nos interpela no presente.

Essa concepção da imagem como objeto pleno de devires remete à visão da história apregoada por Benjamin. Afinal, também o ensaísta alemão vê o passado como problema incompleto, como campo prenhe de potencialidades irrealizadas. Aos olhos do historiador que Benjamin tem em mente, “a obra do passado não é acabada. Ele não pode considerar nenhuma obra, em nenhuma parte, como cabendo para uma época enquanto disponível sem mais”³²⁵. Portanto, não seria possível restringir o sentido de um documento histórico ao momento que lhe foi dado a existir. Diante de uma fotografia, por exemplo, nos confrontamos com a atualidade inscrita na imagem, mas também com o que escapa à intenção do fotógrafo, aquilo que extrapola a percepção de seus contemporâneos, o impensado. Na perspectiva benjaminiana, toda imagem deve ser lida como *processo*, uma bifurcação sempre a oscilar entre um valor documental e uma potência de transfiguração.

Em suas conferências sobre o conceito de arquivo, nas quais Benjamin é citado, Jacques Derrida expõe ideia semelhante sobre a temporalidade dos artefatos históricos. Para o filósofo francês, o arquivo não está voltado ao passado, mas pressupõe fundamentalmente o futuro. Derrida lembra que o vocábulo “arquivo” remete à palavra grega “*arkhé*”, dotada de um duplo significado: “começo” e “comando”. A estes, acrescenta-se o sentido de “domicílio”, oriundo de “*arkheion*”, termo que designava a casa dos *arcontes*, os magistrados gregos, guardiões do arquivo e cidadãos investidos do poder da lei. *Arkhé*, *arkheion* e *arconte*: o arquivo seria, portanto, uma origem, um lugar e uma prerrogativa de exercício da lei. Derrida ressalta que o poder delegado aos *arcontes* incluía o ofício de registrar, conservar e ordenar os documentos do arquivo, mas também de interpretá-los. Dado esse caráter exegético, aquilo que o arquivo pode conter não está totalmente circunscrito aos traços patentes na documentação, pois está aí implicada a posterioridade de toda operação de leitura. Sobre a memória de um acontecimento inscrita num suporte material – em suma, o documento – paira um registro virtual a ser escavado pelo intérprete do futuro, consagrando o sentido do arquivo a um perpétuo vir-a-ser.

Estaria na raiz mesma do arquivo esse jogo de sempre diferir e seria própria do arquivista a tarefa de ler nos textos as lacunas, aquilo que os textos recalcam, suprimem,

³²⁴ AKOMFRAH, John. John Akomfrah/Vertigo Sea. Entrevista concedida ao site do Bildmuseet. *Bildmuseet*, Umeå, 27 Oct. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/CxmUTO>>. Acesso em 20 out. 2016.

³²⁵ BENJAMIN, Walter; TARNOWSKI, Knut. Eduard Fuchs: collector and historian. *New German Critique*, Durham, n. 5, spring 1975, p. 43.

rasuram. Derrida argumenta que o reconhecimento dessa virtualidade jaz numa radical indeterminação: “o arquivo, se queremos saber o que isto teria querido dizer, nós só o saberemos num tempo por vir. Talvez. Não amanhã, mas num tempo por vir, daqui a pouco ou talvez nunca”³²⁶. Benjamin interpretava esse perpétuo vir-a-ser dos objetos históricos à luz dos dispositivos da modernidade industrial, como em sua alegoria do historiador como revelador fotoquímico: “Só o futuro dispõe de reveladores suficientemente potentes para que a imagem captada se torne visível com todos os seus detalhes”³²⁷. De modo mais incisivo, essa dimensão de futuridade estaria no cerne de sua formulação da imagem técnica, havendo na reprodução fotográfica do mundo sempre um resto, um excesso cuja existência assume o caráter de uma espera. Para Benjamin, o historiador deve atentar à fotografia, pois nela o real invariavelmente chamusca a imagem com “uma pequena centelha do acaso [...] lugar imperceptível em que o futuro se aninha ainda hoje no ‘ter sido assim’ desses minutos únicos, há muito extintos, e com tanta eloquência que, olhando para trás, podemos descobri-lo”³²⁸

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

³²⁶ DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001, p. 51.

³²⁷ Citado em CADAVA, Eduardo. *Words of light*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 87.

³²⁸ BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 100.

acompanha as imagens em voz *over*: “Ó, soledade! Pátria minha! Vivi muito tempo selvagem em selvagens países estranhos para não regressar a ti sem lágrimas!”³²⁹

As Nove Musas (2010) está dividido em nove capítulos, cada um deles dedicado a uma das musas filhas de Zeus e Mnemosyne, a deusa grega da memória. Se é possível atribuir ao filme uma ossatura narrativa, esta seria inspirada sobretudo na *Odisseia*³³⁰, texto que, ao lado de obras de Nietzsche, Joyce, Emily Dickinson, T. S. Eliot, Milton, Beckett, Shakespeare, entre outros, empresta as citações a que Akomfrah recorre em voz *over* para ativar as latências contidas nas imagens de arquivo. Todavia, o jogo narrativo não descreve com precisão a montagem composta pelo realizador. À exceção dos entretítulos que anunciam cada novo capítulo, *As Nove Musas* transcorre livre de qualquer moldura explicativa. Não há menção à data dos acontecimentos registrados nas imagens, nem são identificados o título ou o diretor dos filmes dos quais cada uma delas provém; tampouco são creditadas as referências literárias ou nomeados os três entrevistados cujo depoimento escutamos em cena. Emblema das migrações em questão, a palavra “Windrush” está de todo ausente. Assim, ao encadeamento narrativo sobressaem a pulsação, os valores plásticos e rítmicos, as consistências e variações da montagem. Mais que narrar, Akomfrah convoca o espectador a seguir motivos visuais e literários justapostos sucessivamente, alternando múltiplas chaves de leitura sobre o fenômeno da diáspora africana no Reino Unido.

Um dos motivos mais persistentes é o confronto entre figura humana e paisagem. Intercaladas aos materiais de arquivo, vemos ressurgir seguidas vezes a imagem de um sujeito encapuzado contra uma paisagem enevoada [Fig.82]. O contraste entre figura e fundo é realçado pelo amarelo berrante do casaco e o cenário monocromático da cadeia de montanhas ao longe. Diante dessa figura solitária rodeada pela neve, a presença insistente do mar. Filmadas por Akomfrah no Alaska, essas imagens são descritas pelo diretor como uma alegoria à experiência diaspórica, ao embate do imigrante com o frio do clima temperado e à aparição do colorido de seus trajes nativos na cinza Grã-Bretanha, cujo racionamento de tinta no pós-guerra furtava aos locais o privilégio da cor³³¹. Essa visão de uma paisagem hostil reverbera ainda nas imagens de arquivo de nevascas [Fi.83], enchentes, incêndios; também em espaços urbanos, nos edifícios arruinados [Fig.84], acidentes automobilísticos,

³²⁹ NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zarathustra*. São Paulo: Saraiva, 2008, p. 342.

³³⁰ Com *As Nove Musas*, John Akomfrah se soma a outros artistas que se valeram da epopeia homérica como cifra para narrar enredos afrodiaspóricos. Na literatura, sobressai o livro *Omeros* (1990), de Derek Walcott. No campo das artes visuais, o modernista americano Romare Bearden retornaria ao épico grego na célebre série de colagens “A Black Odissey” (1977).

³³¹ AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 30.

nas inscrições racistas que recobrem os muros (“Você já arrastou uma corrente?”; “Mantenha o Reino Unido branco”) [Fig.85-86]. A animosidade reiterada nessas figuras do espaço nos endereça às tensões que se seguiriam ao desembarque do Windrush ao final dos anos 1940.

Figura 82: Still do filme *As Nove Musas* (2010).



Figuras 83 e 84: Fragmentos do filme *As Nove Musas* (2010)



Figura 85 e 86: Fragmentos do filme *As Nove Musas* (2010)



Entre muitos imigrantes, a mudança de país seria complicada pela própria natureza de suas expectativas. Grande parte dos homens e mulheres recrutados para suprir o déficit de mão de obra no Reino Unido do pós-guerra fora educada ainda no sistema colonial. Embora antilhanos, foram ensinados a reverenciar a Grã-Bretanha como sua pátria. Deakin et al. relatam que os membros da geração Windrush “levavam a sua britanidade a sério, e muitos deles não se consideravam forasteiros, mas tipos ingleses. Tudo aquilo ensinado na escola encorajava essa crença”³³². Decerto, o encontro com a realidade não poderia resultar mais contraditório. Em geral, os britânicos eram indiferentes ao vínculo histórico que os unia aos habitantes das antigas colônias e, embora leis segregacionistas não vigorassem na região, medidas discriminatórias eram corriqueiras. Peter Fryer descreve o pós-guerra no Reino Unido como um “período laissez-faire” em relação às práticas racistas³³³. À época, não só os postos de trabalho oferecidos aos imigrantes eram os mais baixos, como seus salários eram menores quando comparados aos de colegas brancos empregados na mesma função. Em diversas cidades inglesas, sindicatos chegariam a instituir um limite de profissionais negros a serem admitidos.

A cisão racial manifestada na organização do trabalho se estendia a diversos outros aspectos da vida social. Em meados da década de 1950, um terço dos cidadãos britânicos

³³² DEAKIN, Nicholas et al. *Citizenship and British society*. London: Panther Books, 1970, p. 283.

³³³ Ver FRYER, Peter. *Black people in the British Empire*. London: Pluto Press, 1988.

brancos objetava o casamento interracial e julgava por bem jamais convidar um negro para suas casas³³⁴. O racismo ganhava forma sob um vasto espectro de ações, desde insultos verbais a linchamentos. De acordo com Fryer, “estimulados pela propaganda fascista que clamava pela expulsão dos negros da Grã-Bretanha, ataques racistas eram lugar-comum no cotidiano dos negros que viviam em Londres por volta de 1958”³³⁵. Naquele mesmo ano, milhares de ingleses tomariam as ruas unidos em marchas pró-deportação.

Com efeito, a chegada de antilhanos, africanos e nativos do subcontinente asiático encetaria uma crise na autoimagem dos britânicos como população homogênea e etnicamente unificada. Como consequência, uma série de medidas legais adotadas à época terminaria por restringir a chegada de novos imigrantes e por rebaixar a cidadania daqueles já estabelecidos no país. A partir da década de 1960, nativos da Commonwealth emigrados à Grã-Bretanha poderiam ser deportados sob a vaga alegação de “interesse público”. Conjugado a isso, crescia a incidência de abusos policiais cometidos contra imigrantes e o discurso racista não tardaria a ser convertido em plataforma política. “Se você quer um vizinho preto, vote no Partido Trabalhista”, dizia o slogan de campanha do candidato conservador nas eleições de Smecwick, em 1964. Quatro anos depois, o senador Enoch Powell, artífice das campanhas pró-deportação, daria em Birmingham o histórico discurso “Rivers of Blood”. Citada em *As Nove Musas*, a fala de Powell é carregada de imagens xenófobas – trabalhadores estrangeiros incompetentes, escolas e maternidades tornadas inacessíveis por transbordarem filhos de imigrantes – que ajudariam a galvanizar a presença do outro étnico como signo de um descalabro iminente. Por outro lado, a resistência das comunidades de imigrantes ganharia múltiplas frentes. Greves, organizações de bairro e aparição de uma imprensa alternativa negra multiplicaria os espaços de autodefesa e gerariam laços de solidariedade com militantes e sindicatos locais³³⁶. Nesse contexto, células políticas vinculadas ao ideário Black Power, como a comunidade liderada por Michael X em Londres e cuja história é revisitada por Akomfrah no filme *Quem Precisa de um Coração* (1991), logo se fixariam no imaginário contracultural britânico.

Paul Gilroy argumenta que a inadequação experimentada pela geração Windrush persiste neste século. Alega que netos de imigrantes do pós-guerra nascidos e criados no Reino Unido continuariam a não ser reconhecidos “como substantivamente britânicos”³³⁷. Em vez disso, aos olhos do *establishment* político e midiático, são vistos como se tivessem

³³⁴ FRYER, Peter. *Black people in the British Empire*. London: Pluto Press, 1988, p. 376.

³³⁵ *Ibid.*, p. 379.

³³⁶ Ver *ibid.*

³³⁷ GILROY, Paul. *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005, p. 128.

acabado de chegar, descartados como se nunca tivessem feito parte da nação e partilhado a sua história. “Desprovido de historicidade [...] o imigrante parece estar sempre estagnado no presente”³³⁸.

As Nove Musas incide sobre essa “ausência de historicidade” a fim de contestá-la, mas não para dar visibilidade aos saberes subalternos a partir do testemunho inscrito nos filmes de arquivo. Akomfrah não recua à imigração do pós-guerra para restaurar uma voz, senão para *construí-la*. Em *As Nove Musas*, as imagens de arquivo flutuam de par com palavras não creditadas que exprimem vicariamente as derivas da experiência diaspórica. Será Joyce ou T. S. Eliot quem verbalizará aquilo que as imagens do passado são incapazes de dizer. Essa montagem no qual aquilo que se ouve dificilmente coincide com o que se vê parece calhar ao entendimento da diáspora africana nutrido pelo realizador. Em diversos ensaios e entrevistas, ele ressalta como o fardo psicológico do exílio tende a resistir a formas discursivas estáveis. Exprime o embate por tornar legíveis os padecimentos do imigrante na Grã-Bretanha do pós-guerra. O esforço empreendido pelo sujeito em narrar suas vivências, em elaborar a situação de precariedade econômica, social, cultural, o estranhamento diante de si e do mundo novo que veio a habitar.

Essa fissura aberta entre experiência e discurso é suscitada pelas recorrentes citações a Beckett em *As Nove Musas* (2010). A presença de motivos beckettianos enfatiza a insuficiência da palavra e revela o “devir imigrante” mencionado por Akomfrah como dor pungente e refratária à linguagem. Às imagens de arquivo de imigrantes trabalhando numa lavanderia ou na cozinha, o cineasta justapõe trechos da abertura de *O inominável*:

Quem agora? Sem me perguntar. Dizer eu. Sem pensar. Chamar isso de perguntas, hipóteses. [...] que devo fazer, na situação em que estou, como proceder? Por aporia pura ou melhor por afirmações e negações invalidadas à medida que são expressas [...] Deve haver outros expedientes. Senão seria um desespero total. Mas é um desespero total [...] O fato parece ser, se na situação em que me encontro pode-se falar de fatos, não apenas que eu vá ter de falar de coisas das quais não posso falar, mas ainda, o que é ainda mais interessante, que eu, o que é ainda mais interessante, que eu, não sei mais, não faz mal. Entretanto sou obrigado a falar. Não me calarei nunca. Nunca³³⁹.

Insinua-se assim aquilo que não se pode traduzir, a vivência intransitiva que exige ser contada. Além disso, não haveria no agenciamento desse sujeito beckettiano que balbucia diante da experiência traumática, do “desespero total”, uma correlação possível – suscitada pela superposição da palavra sobre os corpos negros que o olho da câmera parecia querer buscar sempre nas fábricas ou na cozinha – com aquilo que Du Bois um dia descreveu no

³³⁸ GILROY, Paul. *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005, p. 135.

³³⁹ BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989, p. 29.

contexto diaspórico afroamericano como “dupla consciência”? Isto é, a subjetividade cindida do exilado numa terra que não é sua, a “sensação de sempre *olhar* para o seu eu através dos *olhos* dos outros, de medir a sua alma com a trena de um mundo que o *observa* com divertido desprezo e piedade”³⁴⁰.

Há ainda na alusão a Beckett uma confissão de outra ordem. O paradoxo sugerido pelo imperativo de narrar diante da ausência de palavras, ou da falta de um “eu” suficientemente estável à enunciação, remete à própria figura do autor. Ao apossar-se de *O inominável*, Akomfrah também se pergunta como poderia ser possível narrar a partir das imagens de arquivo, através “dos olhos dos outros”, as memórias da geração Windrush. Afinal, que lugar deve ocupar o realizador às voltas com o arquivo? O diretor britânico parece responder com modéstia, como se mobilizado pelo ímpeto de desaparecer, de submergir nos materiais apropriados. Se naturalmente é ele quem escolhe e organiza os fragmentos de seus filmes, em *As Nove Musas* (2010), obra em que abundam palavras, não há uma linha sequer de sua autoria. Tampouco se ouvirá sua voz. *As Nove Musas* aspira assim a uma tarefa historiográfica à maneira da “arte de citar sem aspas” exortada por Benjamin. Aquilo que ele viria a definir, a partir da montagem, como seu método de trabalho: “Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar”.³⁴¹

4.2 Arquivo e latências de porvir

Pensar os meios pelos quais *As Nove Musas* enuncia uma escrita historiográfica nos convoca a atinar para o campo de reflexão mais amplo que investiga em quais condições o cinema produziria uma forma de pensamento. Nesse terreno, é central o estudo das relações entre imagem e palavra. A suposição do filme como forma teórica é frequentemente associada às possibilidades facultadas pelo discurso verbal. Um dos modos possíveis de situar a emergência de tais procedimentos argumentativos na história do cinema é pensar o momento em que o narrador do documentário se emancipa de sua tradicional função expositiva, entrando em crise a autoridade da “voz de deus” clássica. Essa ruptura situa a passagem do discurso impessoal que antes presidia o filme não ficcional a outro de veia ensaística. Doravante, a voz no documentário permitiria também encarnar uma subjetividade que tateia o mundo, que reflete, especula, hesita ante aquilo que a imagem dá a perceber.

André Bazin tomaria nota dessa virada ao flertar com a hipótese de um filme em forma de ensaio em sua crítica de *Cartas da Sibéria* (1957), de Chris Marker. Neste artigo

³⁴⁰ DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999, p. 39.

³⁴¹ BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 502.

publicado em 1958, propõe a noção de montagem horizontal, aquela cujo sentido se dá preferencialmente “do ouvido ao olho”, isto é, na qual “uma imagem não se refere àquela que a precede, ou à que vem em seguida, mas, em vez disso, refere-se, digamos, lateralmente, ao que é dito”³⁴². Essa concepção baziniana de montagem se distingue por hierarquizar a relação entre verbal e visual. Tal predomínio da palavra não se limitaria à obra de Marker. Nas décadas seguintes ela viria a definir certa tendência de um cinema que, amparado pelo comentário verbal, se apropria de materiais alheios a fim de avançar uma análise da imagem pela imagem. O trabalho de Harun Farocki é paradigmático nesse sentido. Em ambos os casos, ao se assistir aos filmes de Marker e Farocki, tem-se a impressão de que é preciso despir a imagem apropriada de sua função originária e voltar a olhá-la sob certa distância, em última análise enfraquecê-la, para que, através da mediação da palavra, sobressaia sua potência de pensamento.

O cinema de Akomfrah se aproxima dessa linhagem argumentativa. Há, todavia distâncias notáveis. À diferença da radiografia farockiana ou da pedagogia de Marker, o uso da voz em *As Nove Musas* não sublinha as imagens com comentários do tipo analítico. Em Akomfrah, a palavra não é custódia da imagem. Sua montagem não hierarquiza uma banda sobre a outra. Há em *As Nove Musas* mais contágio entre imagem e texto, o tipo de entrelaçamento no qual o verbal e o visual se redefinem reciprocamente numa dialética contínua, sem síntese previsível, do que análise propriamente. Dessa maneira, se o realizador cita “O paraíso perdido” (1674) sem identificá-lo não é para reafirmar no clássico seu valor universal, mas para deslocá-lo. Também Milton devém outro junto àquele imigrante que vemos desembarcar no porto de alguma cidade britânica do pós-guerra. O gesto de montagem no interior do quadro, justaposição de imagem e palavra, ecoa a lógica na qual a citação deve desautorizar o autor, desfazer suas certezas e também aquelas de quem a lê. Cita-se assim para desfazer o contexto. Cita-se para deflagrar um contágio.

O recurso a fontes literárias do cânone ocidental nos leva a pensar quais relações aqueles imigrantes podem ter estabelecido com os textos a eles associados em *As Nove Musas*. Seria legítimo usá-los para falar de suas vidas? O escritor americano James Baldwin, a quem Akomfrah dedica o filme *Testamento* (1988), toca nessa questão em sua crítica à suposta cumplicidade dos artefatos culturais com o histórico de opressão racial no Ocidente. Baldwin era cético quanto aos modos pelos quais o sujeito diaspórico negro poderia herdar a tradição ocidental. Ou ao menos duvidava que fazê-lo não seria moralmente ultrajante. Para

³⁴² BAZIN, André. Letter from Siberia. *Film Comment*, New York, July 2003, p. 44.

ele, “não haveria motivo para curvar-se a Shakespeare ou a Descartes, ou às catedrais de Westminster Abbey ou Chartres. Uma vez que esses monumentos se infiltram em sua atenção [a do negro], não se tem qualquer acesso honroso a eles”³⁴³. Inversamente, Akomfrah sustenta um vínculo irremediável. Filho de mãe exilada na Inglaterra, o realizador foi educado em um sistema de ensino no qual Milton e Shakespeare eram curriculares. Para ele, os autores lidos na escola são parte de sua “iniciação à britanidade” e a familiaridade com esses textos “era comum entre várias crianças britânicas negras da minha geração [...] Não sinto como se essas fossem fontes menos legítimas para falar do que era essencialmente uma experiência britânica negra”³⁴⁴. Assim, não vê aqueles livros como propriedade exclusiva de brancos. Pensa-os como seus, para possuí-los e alterá-los. Mais ainda, ao restituir aqueles textos canônicos à geração Windrush, Akomfrah encena a própria demanda por inclusão do negro na cultura britânica, explicitando a relação de interdependência entre os imigrantes das antigas colônias e a cultura metropolitana. De fato, como demonstra o arquivo constituído pela obra do artista, se as subjetividades da diáspora inglesa dificilmente existem fora da memória oficial, em alguma medida, a presença daqueles textos é menos uma escolha do que uma realidade perante à qual, como já observamos, o artista ora afirma uma afetividade partilhada, ora ensaia uma aberta confrontação.

Entre os motivos visuais que perpassam *As Nove Musas* (2010), talvez nenhum seja tão pungente como a sucessão de registros nos quais o imigrante olha diretamente para a câmera. Distribuídas esparsamente pelo filme, essas imagens de arquivo captam o instante em que o sujeito diaspórico, de súbito, toma consciência de que é filmado. Momento em que aquele tornado objeto da câmera também se permite a fitá-la. Se pensarmos com Foucault, o arquivo instala aqui a pergunta sobre quais formas de habitar o encontro com a câmera e quais movimentos, gestos e interações entre a sujeito filmado e o cinegrafista se colocam dentro do horizonte do possível na Grã-Bretanha do pós-guerra. Nesse viés, aquilo que as imagens reempregadas por Akomfrah documentam é antes de tudo como o imigrante negro negocia a sua presença no quadro. Em certa medida, conforme sugere Comolli, “as imagens e sons

³⁴³ BALDWIN, James. Take me to the water. In: _____. *James Baldwin: collected essays*. New York: Library of America, 1998, p. 381.

³⁴⁴ AKOMFRAH, John. The latest obsession: an interview with *Nine Muses* director John Akomfrah. Entrevista concedida a Ben Sachs. *Chicago Reader*, 13 Nov. 2012. Disponível em: <<https://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/11/13/the-latest-obsession-an-interview-with-nine-muses-director-john-akomfrah>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

falam mais *da realidade da posta de imagens e sons* do que sobre o acontecimento ou o próprio fato que foi filmado. *O documento cinematográfico é auto-reflexivo*³⁴⁵.

No início do filme, os imigrantes são arredios e seus olhares quase sempre furtivos. De cedo, vê-se três meninas se esconderem ao notar a presença do cinegrafista; elas fogem da câmera e logo correrão até desaparecer do quadro. Mais adiante, um homem num cassino ergue o olhar e encara calmamente a objetiva. Noutra momento, um adulto cutuca a criança ao seu lado para que atente à filmagem. O menino gira o rosto e olha em direção à lente. Ambos sorriem. Sucedem-se várias outras imagens do tipo; elas povoam o filme, ofertam vislumbres valiosos dessa troca de olhares. Na última, aquela que talvez seja a imagem-síntese de *As Nove Musas*, o plano é saturado por crianças brancas, negras, asiáticas. Sorrindo, elas empurram-se umas contra as outras, disputando a visibilidade no interior do quadro. Entregues à brincadeira, também os filhos de indianos e antilhanos exigem ser vistos, querem participar do jogo instituído pela câmera. Ao captar o encontro entre o olhar do imigrante e o olhar da câmera a serviço do estado, essas imagens sugerem, em chave metonímica, as demandas políticas da geração Windrush. Diante da história, a reciprocidade do olhar remete, por oposição, à não reciprocidade encontrada pelo sujeito diaspórico. Evoca o desengano dos emigrados à Grã-Bretanha.

Mas, afinal, que ordem de verdade se pode apreender no intervalo entre olhares que clamam por serem vistos e aquelas outras imagens que insistem em retornar em *As Nove Musas*, as vistas dos espaços hostis, as nevascas, as enchentes, os insultos racistas rabiscados nos muros? Creio que uma passagem do estudo de Laura Marks sobre o cinema diaspórico contemporâneo, no qual a obra de Akomfrah é analisada, ajude a iluminar esses tensionamentos provocados pela montagem. Segundo a autora, esse cinema não estaria tão preocupado “em encontrar a verdade de um acontecimento histórico quanto em fazer a história revelar aquilo que ela não foi capaz de dizer”³⁴⁶. No caso de *As Nove Musas*, o que o filme suscita a partir dos materiais de arquivo, e que a história original contada por eles não estaria apta a exprimir, talvez seja justamente aquilo que jamais veio a ser: as aspirações frustradas e os sonhos irrealizados da geração Windrush. Como atesta o recurso às citações literárias, os filmes apropriados não bastam por si próprios. Em Akomfrah, as imagens existentes parecem convocar imagens que faltam. É como se o arquivo, mais que testemunho, fosse margem necessária para entrever uma história impossível. Ou, ao modo benjaminiano,

³⁴⁵ COMOLLI, Jean-Louis. Documento y espectáculo. In: CAPDEVILA, Ester (org.). *Ideas Recibidas*. Barcelona: Macba, 2012, p. 123.

³⁴⁶ MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000, p. 29.

uma história do que *podia ter sido*, conjugada no futuro do pretérito³⁴⁷. Assim, aqueles olhares que fitam a câmera nos permitem vislumbrar a frágil utopia dos imigrantes do pós-guerra. Remetem a um anseio por integração que dificilmente viria a ser experimentado em vida.

Akomfrah afirma que *As Nove Musas* foi concebido como uma libação aos mortos. Percebe seu trabalho com o arquivo como análogo à tradição religiosa dos africanos acostumados a derramar água no solo como chamamento aos espíritos para que venham bebê-la. “É uma forma de evocar os mortos e de indicar que você tem as portas abertas à existência deles, de que eles podem vir sempre que quiserem”³⁴⁸. Inscreve assim uma demanda espectral na paisagem da Grã-Bretanha. Vale-se da história para reanimar as perguntas suspensas aninhadas nas imagens de arquivo. Essa posição remete ao cerne político das teses benjaminianas sobre a história. Em Benjamin, para que haja justiça, é incontornável atinar para o sofrimento dos mortos. “O dom de despertar no passado as centelhas de esperança é privilégio exclusivo do historiador convencido de que tampouco os mortos estarão em segurança se o inimigo vencer. E esse inimigo não tem cessado de vencer”³⁴⁹. A memória do sofrimento dos mortos deve perdurar, pois haveria um “encontro secreto”³⁵⁰ entre o desejo de felicidade irrealizado dos que partiram e o destino da felicidade dos vivos.

Em *As Nove Musas*, o ímpeto de acudir aos mortos talvez seja hoje mais premente do que no momento de sua realização. Anos após o lançamento do filme, o recuo à origem das migrações massivas às metrópoles europeias ganha outra densidade. O impasse dos refugiados na Europa atualiza tragicamente os dilemas da geração Windrush. A ascensão do discurso ultranacionalista e da hostilidade xenófoba que culminariam no Brexit demonstra ainda a persistência da intolerância étnica do pós-guerra. Põe a descoberto a fragilidade da promessa multicultural britânica. Vista deste ângulo, o que nos lega o trabalho de Akomfrah? Se Benjamin está certo em pensar que o passado é incompleto, e se as imagens são dotadas de uma história ulterior, qual destino *As Nove Musas* atribui aos materiais de arquivo? Akomfrah não se vale das imagens do passado para engendrar, por meio do cinema, uma resolução imaginária dos antagonismos sociais do Reino Unido. Suas operações de montagem não redimem a história. Quiçá o realizador encontre ao menos um lugar mais hospitaleiro para aquelas imagens em seu filme. Atualiza, assim, a pergunta evocada por cada uma delas. Como

³⁴⁷ LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

³⁴⁸ AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 38.

³⁴⁹ Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 244.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 239.

no olhar infantil do imigrante que busca a cumplicidade da câmera, momento em que se explicita, no tempo do *agora*, um anseio por hospitalidade ainda pendente. Em *As Nove Musas*, a imagem do encapuzado na neve é determinante para entender a trama temporal urdida por Akomfrah. Embora imóvel, aquela figura contra a paisagem monocromática não suscita torpor. Olhos pregados no mar, espaço originário da diáspora africana, ela atualiza uma espera. À sombra do arquivo, reitera a expectativa de outro porvir.

4.3 Digitopia: o índice digital dos cinemas africano e diaspórico

O campo de estudos voltado à cultura digital firmou, ao longo das últimas duas décadas, uma narrativa mestra balizada por marcadores de inovação e ruptura tecnológicas. Em que pese o impacto dramático das novas mídias na esfera cultural, tal abordagem frequentemente padece de certa lógica triunfalista, do impulso de perceber a relação entre digital e analógico como superposição de um sobre o outro. Esse tipo de argumento sustenta que, uma vez consolidada a vocação onívora dos dispositivos digitais, aperfeiçoada a sua capacidade de absorver e emular os métodos tradicionais de produção da imagem, a singularidade que antes definia meios como a fotografia e o cinema deixaria de existir. Desapareceria assim a especificidade dos meios, cada um deles diluído no mar de códigos binários do computador. À primeira vista, essa parece ser uma constatação corriqueira. Afinal, o digital é a língua franca das nossas culturas hipermediatizadas. É através de seus sinais computacionais que as imagens são hoje capturadas, arquivadas, manipuladas, distribuídas e consumidas em escala global.

No entanto, no tocante ao cinema, autores como D.N. Rodowick e Philip Rosen insistem que questionamentos tradicionais sobre a ontologia da imagem técnica não caducaram por completo apenas porque o que entendemos por “filme” passou a depender maciçamente de uma estrutura algorítmica. Para esses autores, o mito do digital como grande ruptura deve ser matizado. Ele é problemático, em especial, por sua visão da história da mídia como uma sequência de inovações tecnológicas que se sucedem umas às outras em uma marcha implacável, deixando atrás de si um rastro de obsolescência com o qual não deveríamos nos importar. Uma tal narrativa é, naturalmente, oportuna ao mercado, pródigo em alçar o “novo” como temporalidade regente de nossas vidas. Interessa ainda aos arautos da técnica, cujos olhos pregados no futuro ignoram as possibilidades de genealogias alternativas para as origens do que hoje reconhecemos sob a vaga rubrica de “novas mídias”.

Com a publicação de “Digitopia e os Espectros da diáspora”,³⁵¹ John Akomfrah quer, entre outras coisas, ensaiar perturbações nesse cenário. Com esse artigo, ele propõe uma inversão: quer reconsiderar as possibilidades franqueadas pelas novas mídias à luz das estratégias estéticas e modos de resistência testados antes pelos cinemas africano e diaspórico da segunda metade do século XX. O texto exemplifica uma tentativa de recuperar as forças do passado de modo a imprimir uma leitura intempestiva do presente, perspectiva notadamente benjaminiana que, como vimos, ilumina também as motivações subjacentes às práticas memorialistas do cinema de Akomfrah.

“Digitopia e os Espectros da diáspora” aparece originalmente como uma conferência proferida por Akomfrah na universidade de Exeter em julho de 2007. O texto procede, de saída, a uma revisão do legado do cinema negro do século XX. Quer repensar a relação entre cinema e pós-colonialidade a partir daqueles “momentos em que a promessa do digital é anunciada antes de ser nomeada, momentos em que uma insatisfação latente com o padrão das configurações do cinema irrompe em uma nova promessa de relação entre a imagem e o eu”³⁵². Segundo o autor, o digital é irreduzível ao domínio das tecnologias computacionais. Há uma temporalidade anacrônica que também o reclama. Nesse sentido, o “digital” é lido como o signo sob o qual se agrupam as aspirações dos cinemas africanos da descolonização e do círculo de artistas diaspóricos no qual Akomfrah se formaria na Inglaterra dos anos 1980. O traço comum a ambos os períodos é o anseio por construir uma nova imagem em contraposição ao cinema hegemônico euro-americano.

Akomfrah sustenta que na era da cultura analógica o cineasta negro era assediado por três obsessões, três “tirantias conceituais” às quais dificilmente se podia escapar. A primeira era a tirania do ritmo. Ela refere-se ao lugar paradigmático ocupado pela música nas culturas da diáspora africana. Nestes círculos, reinava a crença de que para ser notável, em qualquer que fosse o suporte, seja na literatura ou nas artes visuais, a obra de arte deveria “mimetizar, emular e refletir as condições de excelência da música negra”.³⁵³ Urgia assim fazer filmes à imagem da música, em especial à do jazz³⁵⁴, invejado por suas improvisações e variações

³⁵¹ AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 23.

³⁵² Ibid., loc. cit.

³⁵³ Ibid., p. 21.

³⁵⁴ Essa tese é comumente defendida por Artur Jafa. Curiosamente, anos antes, numa das raras ocasiões em que arriscou estabelecer os contornos de uma essência do cinema negro, Akomfrah disse que ela estaria não na fluência rítmica da montagem, como supõe Jafa, senão no interior do quadro, na mise-en-scène. Ver Id. Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary (an Interview with John Akomfrah). Entrevista concedida a Kass Banning. *Border/Lines* v. 29/30, 1993, p. 33..

rítmicas sinuosas. Essa aspiração à liberdade jazzística³⁵⁵ era obstruída, por um lado, pelo domínio da continuidade instituído pela montagem ilusionista hollywoodiana, e, por outro, por dificuldades técnicas inerentes aos tempos lentos da edição em moviola. A segunda tirania envolvia a autoimagem, o problema da representação. Akomfrah recorda que entre seus pares o anseio por forjar um cinema diaspórico implicava “construir uma imagem apropriada, uma imagem de intimidade e verdade; envolvia travar uma guerra contra a própria máquina-imagem pois as configurações padrão do cinema eram antitéticas – e mesmo hostis – à possibilidade mesma de um filme negro”³⁵⁶.

Para o sujeito diaspórico, o desafio de fazer um cinema apto a retratar a si e ao seu entorno era amplificado pelas obstruções de uma arte cujos regimes de verdade eram fortemente enraizados em hierarquias raciais. Aos olhos de Akomfrah, um filme como *O Nascimento de uma Nação* (Griffith, 1915), obra comumente confundida como a gênese de uma linguagem, atesta os parâmetros sobre os quais o cinema engendraria um modelo de imagem e de espetatorialidade “racializado”. O mesmo vale para a base analógica da história do filme. Akomfrah retoma a crítica ao viés racial que historicamente dominou a maioria dos tipos de película e práticas laboratoriais. Sinaliza para como os critérios da “exposição correta” prejudicavam a inscrição adequada da pele negra. Por fim, a tirania da história. O cineasta afirma que as duas obsessões anteriores resultam em parte de uma ansiedade geral em face às lacunas e deformações da imagem das culturas negras na história do cinema. Urgia assim encetar um gesto desconstrutivo, expor as contradições, dismantelar as bases sobre as quais foi construído o cinema dominante, e extrair dos silenciamentos da história a força a partir da qual uma nova imagem se configuraria como acontecimento. Akomfrah nomeia essas três obsessões como “digitopias”, expressões dos dilemas de um cinema negro que ansiava pelo digital:

Neste sentido, todos os três debates descritos acima foram também algumas das primeiras escrituras agnósticas na alta igreja do cinema, e afirmaram algo que beirava o herético, mas que faz parte do evangelho agora. E esta afirmação era a seguinte: que, dada a história da emergência do cinema, dados os seus registros icônicos, dados os modelos econômicos necessários para sustentá-lo, o cinema sempre havia sido uma proposição impossível para a maioria de nós. Especialmente

³⁵⁵ Akomfrah identifica uma suposta “linha obsessiva do pensamento cinematográfico negro[...]na qual as cadências, tonalidades e variações de altura do jazz (sincopado, *free*, polirritmo, atonal) funcionam como um espectro da diáspora, como um preceito estruturante e informativo presente mesmo em sua ausência” (AKOMFRAH, John. *Digitopia e os espectros da diáspora*. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 23). Entre os filmes que seriam portadores de tal espectro, menciona *O Matador de Ovelhas* (1977), de Charles Burnett. Curiosamente, Burnett não se reconhece em nada nessa descrição. Em entrevista que fiz com o diretor em Manhattan em dezembro de 2018, ele mostrou-se cético quando lhe mencionei a associação entre o seu filme e a montagem jazzística tal como conceituada por Akomfrah.

³⁵⁶ *Ibid.*, loc. cit.

se as regras do jogo permanecessem inalteradas. E, dado o modo como ele valorizava certas possibilidades temporais como naturais, dada sua insistência em certos registros espaciais, que eram um único e unívoco registro racial, o “cinema” era impossível sem uma reformulação “digitópica” de seus preceitos e pressupostos³⁵⁷.

O digital seria então promessa, germe utópico prenunciado nos debates do cinema pós-colonial. Revisitar essas discussões envolveria mapear as:

[...] histórias itinerantes do(s) devir(es) do cinema negro em que a assinatura do digital subscreve e circunscreve a possibilidade mesma de um Outro, quando o digital funciona como uma epistemologia contra-fotoquímica, quando o “digital” é a presença desconhecida do Outro à mesa das possibilidades pós-coloniais³⁵⁸.

Tais momentos de antecipação, tais rastros digitópicos, seriam aqueles em que “reivindicações pelo impossível se tornaram os prenúncios de novos modos, novas relações, novos sistemas para manufaturar e acelerar as implicações indexicais da imagem em movimento”³⁵⁹. Nesse artigo, Akomfrah não pormenoriza os significados das noções de “digital” ou “imagem digital”, categorias mais escorregadias do que parece supor o esforço genealógico por ele empreendido. Cumpre assim melhor delimitar o tipo de reciprocidade possível entre o “digitópico” e as novas mídias no sentido tradicional com o qual elas são identificadas.

De saída, importa destacar as perturbações ocorridas à ontologia da imagem na era das novas mídias, quando os dispositivos de captura e manipulação digitais, as realidades virtuais e regimes do visível gerados inteiramente no computador passaram a dominar o campo do sensível. Diante deste cenário, Lev Manovich sugere uma definição da imagem digital como objeto de dupla face. Por um lado, ela possui uma *superfície analógica*, exibe um tipo de visualidade comum à esfera da representação, mimetizando potencialmente todas as outras imagens feitas por meios tradicionais como a pintura, a fotografia, o cinema, etc. Por outro, é dotada de uma *infraestrutura computacional*, estrato que consiste em uma sequência de códigos numéricos a ser lida pelo computador³⁶⁰. Assim, quando estamos diante de uma fotografia na web, o que vemos é apenas a superfície analógica dessa imagem digital. Caso isolássemos essa camada analógica, aquilo que tomamos por “imagem” deixaria de ser reconhecível como tal; visualmente, seria nada mais que uma fileira ou coluna de números.

³⁵⁷ AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 25.

³⁵⁸ Ibid., p. 23.

³⁵⁹ Ibid., p. 25.

³⁶⁰ “Visualmente, essas imagens manipuladas ou inteiramente geradas por computador são indistinguíveis das imagens tradicionais do filme e da fotografia, enquanto que no nível do ‘material’ elas são bem diferentes, pois são feitas de pixels ou representadas por equações matemáticas ou algoritmos” (MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001, p. 180).

Nesse sentido, rupturas à parte, autores como Rodowick argumentam haver uma persistência fundamental do analógico nos regimes de visibilidade introduzidos pelas novas mídias:

Inventado em 1833, o telégrafo já utilizava um código digital em uma porta analógica; Hoje, a fotografia digital apresenta uma mensagem analógica em formato digital. Toda gravação ou síntese digital requer uma conversão digital-para-analógico para tornar-se humanamente perceptível³⁶¹.

No entanto, se a face analógica é o que faz da imagem digital uma *imagem*, será a base numérica quem regulará as inúmeras variações de tonalidade, iluminação, contraste, através das quais essa imagem chega até nós. A infraestrutura informacional é a “caixa de ferramentas” a partir da qual a imagem digital é modelada. Nesse terreno, um dos preceitos que singularizam as novas mídias é o seu caráter “modular”. Emprestado das ciências da computação, o princípio da modularidade nos diz que os códigos digitais são compostos de unidades numéricas discretas. Isto é decisivo pois cada uma dessas unidades designa uma informação, um aspecto da face analógica (o grau de saturação dos verdes e vermelhos de uma fotografia, por exemplo), e cada um desses aspectos pode ser manipulado individualmente, independentemente dos demais. Isso permite uma potencial de intervenção na imagem incomparável com o dos procedimentos das mídias tradicionais: “Tendo uma estrutura modular composta de elementos discretos, cujos valores são altamente variáveis, os poderes da imagem digital derivam de sua mutabilidade e susceptibilidade à transformação e recombinação”³⁶².

De volta a Akomfrah, aquilo que une as novas mídias às promessas cultivadas pelos cineastas negros dos anos 1970 e 1980 é, sobretudo, essa maleabilidade, a facilidade com que a imagem digital se oferece à manipulação, as múltiplas latitudes por ela franqueada. A possibilidade de intervir na base numérica seria a liberação dos grilhões da imagem analógica. Isso teria consequências, por exemplo, para as limitações impostas pela base fotoquímica atrelada à indústria do cinema. “Como você literalmente realinha a pele do filme com a pele do sujeito diaspórico?”³⁶³, pergunta Akomfrah. Para ele e as gerações de cineastas africanos que o precederam, o digital responderia satisfatoriamente a essa questão, uma vez que a maleabilidade dos códigos binários os aproxima das “películas impossíveis” por eles sonhadas.

O digital facilitaria ainda a promessa de uma “montagem jazzística”, dada a agilidade que os procedimentos de edição contemporâneos conferem à lida com o corte e o

³⁶¹ RODOWICK, David Norman; RODOWICK, David Norman. *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 112.

³⁶² *Ibid.*, p. 103.

³⁶³ *Ibid.*, p. 27.

sequenciamento do material filmado. Akomfrah quer nos fazer crer que, diante dessa imagem maleável, livre para ser explorada em possibilidades rítmicas e cromáticas virtualmente ilimitadas, o cineasta negro estaria mais apto também a revisitar o arquivo audiovisual e pôr a descoberto as tiranias da história. Enfatiza o desejo de criar uma história escrita em imagem, traço definidor de sua própria obra e que ele identifica também no Godard de *Histoire(s) du Cinéma* (1988-2007). A diferença é que Akomfrah julga o esforço godardiano em reanimar os acontecimentos do século XX a partir do cinema como sintomático, justamente, da história que ele quer reescrever. Malgrado a sua admiração por *Histoire(s) du Cinéma*, aponta omissões e escolhas para ele irreconciliáveis, afirmando ser possível “assisti-lo sem se dar conta de que pessoas negras fizeram parte do cinema”³⁶⁴.

Reclamar uma presença negra na história das imagens, no entanto, não se esgotaria em fazer avançar uma outra política de representação. Assim como Akomfrah quer redefinir o digital à luz da pós-colonialidade, a hipótese de uma história imagética diaspórica abriria novos flancos para uma revisão da própria ontologia do cinema. Ele dá esboços iniciais de como essa história ganharia corpo ao pleitear que seria:

[...] perfeitamente possível começar não com Georges Méliès, mas com o panóptico de Jeremy Bentham, feito tão famoso por Michel Foucault. Esta seria uma definição de cinema que partiria de como o cinema da década de 1890 estava de algum modo implicado em uma biopolítica, com o cinema colonial³⁶⁵.

A definição de cinema que decorre daí aponta para uma origem alheia àquela assentada nas narrativas hegemônicas da história do filme. Supõe um regime de visualidade emaranhado em uma outras estruturas de saber e poder. Poderíamos assim acompanhar “esse momento eugênico olhando para todos os travelogues nos quais o corpo negro não era apenas um objeto de fascinação, mas também de certa inquietação nauseada. *O Nascimento de uma nação* faria então completo sentido nesta genealogia³⁶⁶”.

Essa ressignificação do digital se estende também ao discurso que afirma as tecnologias computacionais como instrumento inédito de socialização dos meios de produção e distribuição de bens culturais. “Digitopia e os Espectros da diáspora” destaca as iniciativas cineclubísticas, a tentativa de criar modelos alternativos de financiamento e a disseminação de equipamentos fílmicos entre as populações recém-descolonizadas de países africanos, todas estas práticas que ensaiavam dentro do marco analógico o ideário de coletivização e criação compartilhada mais tarde celebrado pela cibercultura:

³⁶⁴ RODOWICK, David Norman; RODOWICK, David Norman. *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 29.

³⁶⁵ Ibid., loc. cit.

³⁶⁶ Ibid., loc. cit.

Essa narrativa (“o digital significa a democratização dos meios de produção da imagem”) já migrou tão completamente do espaço pós-colonial que muita gente mal reconhece esta ligação. E justamente por isso é válido dizer que qualquer teoria da produção digital que se baseia no argumento do potencial democratizante para aumentar a legitimidade do digital é, com efeito, uma das filhas ilegítimas do debate do cinema pós-colonial.³⁶⁷

Diante das históricas limitações às possibilidades dos cinemas africano e diaspórico, não chega a surpreender a visão do digital como força emancipadora cultuada por Akomfrah. O acento utopista de sua celebração das novas mídias, aliás, o aproxima dos entusiastas da virada digital, para quem as tecnologias informacionais seriam intrinsecamente encorajadoras de práticas artísticas colaborativas e de um horizonte cultural mais democrático. De fato, Akomfrah conserva certo ethos vanguardista e sua adesão inflamada aos novos meios aproxima-se eventualmente do fetichismo tecnológico. Isto posto, a força de “Digitopia e os Espectros da diáspora” não se esvai em pura euforia pelo novo. O gesto decisivo em Akomfrah decorre de sua percepção da história. Afinal, para ele, o surgimento do digital não deve ser lido como fruto de uma sucessão de prodígios da técnica, mas reconhecido em estado larvar na história de múltiplos fracassos. Ao recuar ao passado do cinema pós-colonial, lista os momentos em que a promessa do digital se anuncia para em seguida ser interrompida. Cita o extensivo debate encampado por Ousmane Sembene a respeito das restrições fotoquímicas, a sua tentativa de lutar uma batalha impossível no Senegal dos anos 1970; descreve o ímpeto jamais cumprido dos cineastas afro-americanos Julie Dash e Arthur Jafa de, uma década mais tarde, recuperar o Technicolor com o “o objetivo de não apenas retomar uma técnica arcaica, mas também, em uma tentativa digital de redefinir padrões, de inscrever a figura negra na matriz fotoquímica, de revisitar a história analógica do cinema com uma nova promessa (digital)³⁶⁸; fala ainda da visita algo frustrada de Godard a Moçambique em 1977, quando, por ocasião de um convite do novo governo socialista, ele esteve no país para debater a criação de um sistema nacional de televisão, encontro que lhe renderia não mais que um ensaio fotográfico publicado nos *Cahiers du Cinéma* e o esboço de um filme jamais realizado³⁶⁹. Aos olhos de Akomfrah, todos esses fracassos não são matéria morta. De par com Walter Benjamin, para ele o passado também é obra incompleta, está pleno de promessas não cumpridas. Os momentos citados acima seriam apenas a parte mais conhecida de uma intrincada rede de interrupções através das quais “a retórica descontente do cinema negro vai

³⁶⁷ RODOWICK, David Norman; RODOWICK, David Norman. *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 23.

³⁶⁸ Ibid., loc. cit.

³⁶⁹ Akomfrah esquece de citar o nome pelo qual Godard batizara o projeto, detalhe mais que oportuno às teses desenvolvidas em seu artigo. O filme se chamaria: *Norte Contra Sul, ou Nascimento (da Imagem) de uma Nação*.

se transformar em um rastro contra-hegemônico, uma chamada para uma “coisa nova”, um “terceiro espaço” que a “revolução digital” um dia virá a incorporar, mas jamais cumprir inteiramente³⁷⁰”

Akomfrah pensa muito benjaminianamente que há um acordo entre a nossa geração e aquela que nos precedeu. Por isso, a memória é doadora do sentido ao que hoje se faz com as novas mídias. Seu apreço pelas possibilidades franqueadas pelas novas mídias “permanece enraizado em um desejo de realizar as ambições daquele conjunto de impulsos anterior, pré-digital. É por meio daqueles anseios anteriores, mais antigos, que estas tecnologias adquiriram um propósito e um vocabulário”³⁷¹. Segundo Benjamin, liberar as potencialidades aninhadas neste acordo intergeracional dependeria da capacidade da atentar para aquilo que do passado se depreende e nos interpela. Conforme já observado, para o ensaísta alemão o passado não é estático. Ao contrário, ele se move e assalta o presente do historiador. “A verdadeira imagem do passado perpassa veloz. O passado só se deixa fixar como imagem que relampeja irreversivelmente no momento em que é reconhecida”³⁷².

Mas como poderia o passado irromper e cobrar sua urgência no presente do historiador? À luz do já discutido em relação a *As Nove Musas*, o passado a que Benjamin se refere não corresponde àquilo que foi, ao que chegou a existir. A “verdadeira imagem do passado”, o objeto da história tal como ele a imagina, não pode ser verificado pelo método científico tradicional, pela lida com os fatos, com o existente. Benjamin quer pôr em questão a realidade assumida apenas como facticidade.³⁷³ Na sua leitura, o real é feito de fatos e de não-fatos, e aquilo que lhe interessa na história é olhar justamente para estes últimos, para os passados interrompidos, aqueles que não vieram a ser, o que foi vencido, esquecido, frustrado, os sonhos irrealizados daqueles que nos antecederam. Benjamin percebe vida nesse passado ausente, que não veio a ser, pois a sombra desse passado se projeta irremediavelmente sobre os triunfadores da história e seus herdeiros no presente. A irrupção desse passado frustrado perfaz um movimento duplo: tanto exige reparação por injustiças pregressas como está repleto de forças irrealizadas capazes de acionar novas potencialidades no agora.

A atenção aos não-fatos, à história dos acontecimentos interrompidos, está no âmago das práticas memorialistas adotadas por Akomfrah. Isto se dá a ver de forma patente quando

³⁷⁰ RODOWICK, David Norman; RODOWICK, David Norman. *The virtual life of film*. Cambridge: Harvard University Press, 2007, p. 23.

³⁷¹ Ibid., p. 27.

³⁷² Ver BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 242.

³⁷³ MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin - "Sobre o conceito de história"*. São Leopoldo: Unisinos, 2011, p. 184.

afirma que as três tiranias conceituais da era analógica perduraram como “três histórias não publicadas de alerta sobre três esforços hercúleos que foram corriqueiramente frustrados pelo poder do presente, pelo cinema tal como ele é em vez do que ele poderia ser”³⁷⁴. Assim, reconhece-se a raiz do fracasso, o poder que esmaga, mas é justamente aquilo que poderia ter sido, a história benjaminiana conjugada no futuro anterior o que importa. Essa ideia de uma história escrita pelos vencidos aparece ainda ao propor que as três tiranias devem ser interpretadas pelos artistas diaspóricos do presente como:

[...] manuais revolucionários, que, como o “Diário do Congo” de Che Guevara, começavam com a frase “esta é a história de um fracasso”, mas que, precisamente por serem histórias de alerta, se tornariam uma espécie de mapa de viagens repleto de descrições detalhadas de todas as minas escondidas³⁷⁵.

“Digitopia e os espectros da diáspora” é, em si mesmo, um relato de alerta sobre os usos do digital à luz da pós-colonialidade. Este é um texto que deve ser lido também em suas limitações, considerado naquilo que o aproxima do tom peremptório dos manifestos artísticos. Concisa e exaltada, sua linguagem mais sugere que demonstra. Isto posto, não seria ilegítimo afirmar que a revisão do cinema pós-colonial em Akomfrah corre o risco de engendrar certa teleologia retroativa (isto é, a ideia de que o destino das novas mídias já estaria em parte pré-determinado por práticas testadas em momentos anteriores da história). No entanto, para o autor, assim como em Benjamin, o passado que se recupera sempre vem transfigurado, não é aquilo que foi, mas o que torna a retornar abrindo novas formas de entender o que está acontecendo conosco. O que interessa na visita de Godard a Moçambique não é o que dela resulta, mas a lacuna, a fenda que “lança fantasmas digitais na máquina fotoquímica”³⁷⁶. Akomfrah subscreve o lema benjaminiano de que ao historiador caberia “ler aquilo que não foi escrito”³⁷⁷. Quer assim escutar os momentos fecundos do passado, aqueles que nos ensinam que a história poderia ter sido outra, e, ao fazê-lo, decompor também o presente, abrir novos horizontes de ação.

A visão de Akomfrah é pertinente por apontar vieses e insuficiências nos modos usuais de escrever as histórias da mídia. Se o digital anuncia uma maior maleabilidade, uma realidade mais distributiva na produção e consumo das imagens, as mesmas teorias da mídia que apregoam tal democratização reproduzem os silenciamentos antes criticados nos volumes de história do cinema ao alijar experiências que conviviam com o digital como promessa nas

³⁷⁴ AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 27.

³⁷⁵ Ibid., loc. cit.

³⁷⁶ Ibid., loc. cit.

³⁷⁷ Citado em CADAVA, Eduardo. *Words of light*. Princeton: Princeton University Press, 1997, p. 87.

periferias globais. Uma outra objeção possível a Akomfrah é a de que a sua retórica utópica reforça a polarização entre o digital e o analógico. De fato, o acirramento é patente. Não obstante, se embarca na ruptura, Akomfrah traça em paralelo um movimento de desconstrução, abrindo a temporalidade do objeto “digital” ao reinseri-lo nas culturas analógicas africana e diaspórica. Desse modo, ao ler as tentativas estéticas e políticas do passado como germes do digital, perturba as narrativas de sucessivas viravoltas da história da mídia, questionando o determinismo tecnológico como marcador temporal ao nos convidar a pensar os processos computacionais como potência irrealizada, vivida antes como sonho, imaginada décadas antes de sua realidade efetiva. Abre-se assim, a hipótese de uma história anacronística dos meios digitais escrita de uma perspectiva afrodiaspórica.

CONSIDERAÇÃO FINAIS

No curso desta tese, a obra de John Akomfrah nos permitiu interrogar a relação entre a figura do arquivo e as memórias diaspóricas sob diversos matizes, sendo o principal entre eles o motivo walcottiano da *ausência de ruínas*. Conforme observamos, o artista negro instado a trabalhar a própria diáspora se vê muitas vezes confrontado com a substância rarefeita, frágil, dos rastros de sua história comum. Por força das estruturas do colonialismo, em diferentes épocas e geografias, a experiência diaspórica foi e é marcada pela escassez de objetos mnemônicos, sendo as suas lembranças correspondentes, com frequência, jamais exteriorizadas na forma de imagens, textos, monumentos. No caso de Akomfrah, enquanto reconhece e trabalha sobre essa ausência fundante, não o faz jamais motivado pelo ideal de uma fantasia restauradora; tampouco quer sanar a lacuna atribuindo a si uma tarefa de redenção, de modo a forjar uma contra-narrativa heroica da diáspora. Como sustentado até aqui, o realizador se debruça sobre os materiais sombrios, os abismos, os traumas da história, sem apresentar a eles quaisquer soluções fáceis. Nesse sentido, sinto-me tentado a tomar de empréstimo as palavras de Wilson Harris acerca do poeta indiano Zulfikar Ghose - ele mesmo um membro da geração Windrush, tendo emigrado à Inglaterra em 1952 - para descrever Akomfrah, por perceber também no cineasta britânico um sujeito correndo “meio desesperado, meio esperançoso, para criar novas raízes, novo solo, a partir de cavidades *conversíveis*, abismos conversíveis da memória”³⁷⁸.

Penso que obra de Akomfrah observa as histórias da diáspora fundamentalmente como quem contempla dois veios, duas trilhas que correm em paralelo: documento x lacuna; imagem existente x imagem faltante; vencedores x vencidos; vivos x mortos; História oficial x memória; fato e não-fato; *o que foi* x *o que poderia ter sido*. O realizador opera ziguezagueando entre essas duas pistas, seus filmes se movimentam, ensaiam caminhos, ligam pontes entre uma e outra. O traço resultante, no entanto, jamais é uma sutura perfeita. Em suas criações, não assistimos nunca a uma reciprocidade direta, previsível, entre uma trilha e outra; vemos senão um rastro oblíquo, algo que excede a mera correspondência entre os termos postos em contato, donde a *visão construtiva* de inspiração benjaminiana, o impulso de transpor o princípio da montagem para a historiografia, ser tão marcante em seu cinema. Assim sendo, no arquivo instituído pela obra Akomfrah as memórias diaspóricas são

³⁷⁸ HARRIS, Wilson. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983, p. 136.

reanimadas de modo a sempre diferir, como um objeto que entra na água e passa por uma refração.

Por assim dizer “‘*subexpostas*’ nas representações consensuais da história³⁷⁹”, as memórias da diáspora são revisitadas por Akomfrah por meio de inúmeras apropriações transgressivas. À luz das práticas *arquivológicas*, fazer falar aquilo que está silente, perdido, submerso no não-dito na história, requer que as imagens deixem seus lugares de origem, deles se libertem e possam flutuar noutra parte. Também as imagens devem migrar, ensina o arquivo diaspórico enraizado na obra do artista britânico. Conforme vimos, tal preceito se faz sentir nos modos de assimilar o repertório ocidental, como se Akomfrah demonstrasse a cada reemprego o princípio de “tornar nativo e miraculosamente vivo o que é estrangeiro ou aparentemente arruinado”³⁸⁰ preconizado por Wilson Harris. Em geral enredados num emaranhado de apagamentos, malversações, projeções, os vestígios diaspóricos aparentes nos objetos mnemônicos ofertam verdades sempre parciais, encerram uma radical incompletude. Nos filmes de Akomfrah, contemplar cada nova imagem é ver surgir a um só tempo um aparecimento e um desaparecimento, como quem abre caminho numa “névoa oscilando entre o que é parcialmente visível e o que está eclipsado”³⁸¹.

Por fim, seja no paraíso inter-racial de Bosch escrutinado em *Peripeteia* ou nos desembarques de *As Canções de Handsworth*, seja no retorno a Ítaca aludido em *As Nove Musas* ou nos índices intempestivos do digital na história do cinema negro, a obra de Akomfrah exprime em diversos momentos um acento utópico. Embora essa alusão à utopia pareça ser perpetuamente adiada, ou se revele frágil - a exemplo do terror racial encontrado nas fotografias reempregadas em *Peripeteia* e da violência xenófoba em *As Canções de Handsworth* -, o seu aceno perdura, como se em suas peregrinações pelo arquivo Akomfrah nos remetesse notas promissórias as quais, à luz das urgências do nosso tempo, somos instados a decifrar.

³⁷⁹ DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014, p. 153.

³⁸⁰ HARRIS, Wilson. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983, p. 136.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 126.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Theodor Ludwig Wiesengrund. O ensaio como forma. *Notas de literatura I*. Tradução: Jorge de Almeida. São Paulo: Editora 34, 2003. p. 15-45.
- AKOMFRAH, John. “A desocidentalização como um movimento duplo” Uma entrevista com John Akomfrah – por Saer Maty Ba, Will Higbee. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 73-89.
- AKOMFRAH, John. “Entrevista com John Akomfrah sobre a exposição Hauntologies”. Entrevista concedida a Bárbara Rodríguez Muñoz. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017, p. 65-71.
- AKOMFRAH, John. “John Akomfrah by Shezad Dawood”. Entrevista concedida a Shezad Dawood. *Bomb Magazine*, Nova York, 19 jun. 2018. Disponível em: <<https://bombmagazine.org/articles/john-akomfrah/>>. Acesso em: 24 nov. 2019.
- AKOMFRAH, John. A memória e as morfologias da diferença In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 30-38.
- AKOMFRAH, John. A prática cinematográfica independente negra: uma declaração do coletivo Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 14-15.
- AKOMFRAH, John. Digitopia e os espectros da diáspora. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 21-29.
- AKOMFRAH, John. Feeding Off the Dead: Necrophilia and the Black Imaginary (an Interview with John Akomfrah). Entrevista concedida a Kass Banning. *Border/Lines* v. 29/30, p. 28-39, 1993.
- AKOMFRAH, John. Hackney meets Hollywood. Entrevista concedida a John Fitzpatrick. *Living Marxism*, Londres,, n. 11, p. 45, Sept. 1989.
- AKOMFRAH, John. I’m not a huge fan of wars. Entrevista concedida a Rachel Spence. *Financial Times*, Londres, 7 Feb. 2018. Disponível em: <<https://www.ft.com/content/270664ee-b03a-11e8-87e0-d84e0d934341>>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- AKOMFRAH, John. John Akomfrah in conversation with Garry Carrion Murayari. Entrevista concedida a Gary Carrio Murayari. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018. p. 108-113.
- AKOMFRAH, John. John Akomfrah. Entrevista concedida a Saha Birukova. *Artecapital*, Lisboa, 6 nov. 2018. Disponível em: <<https://www.artecapital.net/entrevista-269-john-akomfrah>>. Acesso em: 30 nov. 2019.

AKOMFRAH, John. John Akomfrah. In: CAREY-THOMAS, Lizzie. *Migrations: Journeys into British Art*. Londres: Tate Britain, 2012a. p. 106-109.

AKOMFRAH, John. John Akomfrah/Vertigo Sea. Entrevista concedida ao site do Bildmuseet. *Bildmuseet*, Umeå, 27 Oct. 2015. Disponível em: <<https://goo.gl/CxmUTO>>. Acesso em 20 out. 2016.

AKOMFRAH, John. John Akomfrah: migration and memory. Entrevista concedida a Sukhdev Sandhu. *The Guardian*, London, 20 Jan. 2012. Disponível em: <<https://goo.gl/yELC0D>>. Acesso em 10 out. 2016.

AKOMFRAH, John. Mídia alternativa, migração, poesia: entrevista com John Akomfrah. Entrevista concedida a Nina Power. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 59-64.

AKOMFRAH, John. Sobre Borderline. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 18-20.

AKOMFRAH, John. Sobre escrever *Quem Precisa de um Coração*. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 16-17.

AKOMFRAH, John. The latest obsession: an interview with *Nine Muses* director John Akomfrah. Entrevista concedida a Ben Sachs. *Chicago Reader*, 13 Nov. 2012. Disponível em: <<https://www.chicagoreader.com/Bleader/archives/2012/11/13/the-latest-obsession-an-interview-with-nine-muses-director-john-akomfrah>>. Acesso em: 10 nov. 2016.

AKOMFRAH, John. Uma ausência de ruínas – John Akomfrah em conversa com Kodwo Eshun. Entrevista concedida a Kodwo Eshun. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 51-58.

ALTER, Nora. *The essay film after fact and fiction*. Nova York: Columbia University Press, 2018.

ARTHUR, Paul. *A line of sight: American avant-garde film since 1965*. Minneapolis, MN, USA: University of Minnesota Press, 2005.

ASTRUC, Alexandre. Nascimento de uma Nova Vanguarda: A Caméra-Stylo. In: MIGUEL OLIVEIRA, Luís (Org.). *Nouvelle Vague*, Lisboa: Cinemateca Portuguesa, 1999. p. 319-325.

AUGUISTE, Reece; BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE. Black Independents and Third Cinema: The British Context. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007. p. 162-169.

AUGUISTE, Reece; BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE. Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 96-99.

- AUGUSTO, Heitor. Problema só dos filmes ou o problema também somos nós? *Urso de Lata*, 9 fev. 2017. Disponível em: <<https://ursodelata.com/2017/02/09/problema-so-dos-filmes-ou-o-problema-tambem-somos-nos-mostra-de-tiradentes/>>. Acesso em: 20 out. 2019.
- AUMONT, Jacques. *As teorias dos cineastas*. Campinas: Papyrus, 2012.
- AUMONT, Jacques. Pode um filme ser um ato de teoria? *Educação e realidade*, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 21-34, jan./jun. 2008.
- AUMONT, Jacques. *Montage*. Montreal: Caboose, 2014.
- BALDWIN, James. Take me to the water. In: _____. *James Baldwin: collected essays*. New York: Library of America, 1998. p. 353-403.
- BALIBAR, Étienne. l'Europe-frontière et le « défi migratoire ». *Vancarme*, v. 25, p. 136-142, 25 Oct. 2015. Disponível em: <<https://vacarme.org/article2819.html>>. Acesso em: 20 out. 2019.
- BARTHES, Roland. *A câmara clara: nota sobre a fotografia*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- BARTHES, Roland. *O óbvio e o obtuso: ensaios críticos*. v. 3. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.
- BAZIN, André. Letter from Siberia. *Film Comment*, New York, July 2003.
- BECKETT, Samuel. *O inominável*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- BELLOUR, Raymond. The Cinema and the Essay as a Way of Thinking. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (Orgs.) *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- BENJAMIN, Walter. Pequena História da fotografia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 91-107.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012. p. 241-252.
- BENJAMIN, Walter; TARNOWSKI, Knut. Eduard Fuchs: collector and historian. *New German Critique*, Durham, n. 5, p. 27-58, spring 1975.
- BENNETT, Bruce; TYLER, Imogen. Screening Unlivable Lives: The Cinema of Borders. In: MARCINIAK, Katarzyna; IMRE, Anikó; O'HEALY, Áine (eds.). *Transnational Feminism in Film and Media*. Palgrave Macmillan, New York, 2007. p. 21-36.
- BENSE, Max. On the Essay and its Prose. In: ALTER, Nora; CORRIGAN, Timothy (Orgs.) *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017.
- BERGHAHN, Daniela; STERNBERG, Claudia (Orgs.). *European cinema in motion: Migrant and diasporic film in contemporary Europe*. Berlin: Springer, 2010.

- BRAND, Dionne. *A map to the door of no return: Notes to belonging*. Toronto: Vintage Canada, 2012.
- CADAVA, Eduardo. *Words of light*. Princeton: Princeton University Press, 1997.
- CLIFFORD, James. *Routes: Travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge: Harvard University Press, 1997.
- COMOLLI, Jean-Louis. Carta de Marselha. Sobre a *auto-mise en scène*. In: _____. *Ver e poder: a inocência perdida: cinema, televisão, ficção, documentário*. Belo Horizonte: UFMG, 2008, p. 80-85.
- COMOLLI, Jean-Louis. Documento y espectáculo. In: CAPDEVILA, Ester (org.). *Ideas Recibidas*. Barcelona: Macba, 2012.
- CORRIGAN, Timothy. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*. Campinas: Papyrus, 2015.
- COSTA, Fabienne. « Les rejetés de la jetée ». Va-et-vient et « bouts d'essai ». LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne; GAGNEBIN, Murielle (Dir.). *L'Essai et le cinéma*. Seyssel: Champ Vallon, 2004. p. 183-194.
- DANEY, Serge. Before and after the Image. *Discourse: Journal for Theoretical Studies in Media and Culture*, v. 21, n. 1, art. 12, 1999.
- DANEY, Serge. *Devant la recrudescence des vols de sacs à main, cinéma, télévision, information: 1988-1991*. Paris: Aléas, 1991.
- DASH, Michael J. Introduction. In: GLISSANT, Édouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1992.
- DEAKIN, Nicholas et al. *Citizenship and British society*. London: Panther Books, 1970.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia*. v. 1. São Paulo: Editora 34, 1995.
- DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- DIWARA, Manthia. Black spectatorship: Problems of identification and resistance. In: _____. (Org.) *Black American Cinema*. Nova York: Routledge, 1993. p. 212-220.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Buenos Aires: Ediciones Manantial, 2014.
- DU BOIS, William Edward Burghardt. *As almas da gente negra*. Rio de Janeiro: Lacerda, 1999.
- EDWARDS, Brent Hayes. *The practice of diaspora: Literature, translation and the rise of black internationalism*. Cambridge: Harvard University Press, 2009.
- EDWARDS, Brent Hayes. The uses of diaspora. *Social Text*, v. 19, n. 1, p. 45-73, 2001.
- EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Rio de Janeiro: Zahar, 2017.

ELLISON, Ralph. *Invisible Man*. Harmondsworth: Penguin, 1976.

ELSAESSER. The Essay film. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy (Eds.). *Essays on the Essay Film*. New York: Columbia University Press, 2017. p. 240-268

ELSAESSER. The Ethics of Appropriation: Found Footage between Archive and Internet. *Found Footage Magazine*, n. 1, p. 1-11, 2015.

ENWEZOR, Okwui. Construindo coalizões: o coletivo Black Audio Film Collective e o pós-colonialismo transnacional. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.

EPSTEIN, Jean. *Écrits sur le cinéma, 1921-1953*. Paris: Seghers, 1974.

EPSTEIN, Jean. *La poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence: Lettre de Blaise Cendrars*. Paris: Éditions de la sirène, 1921.

ESHUN, Kodwo. Considerações extemporâneas: Reflexões sobre o Black Audio Film Collective. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 100-110.

ESHUN, Kodwo. Mais considerações sobre o Afrofuturismo. In: FREITAS, Kênia (org.) *Afrofuturismo: Cinema e Música em uma Diáspora Intergaláctica*. São Paulo: Caixa Cultural. p. 44-61.

EZRA, Elizabeth; ROWDEN, Terry. *Transnational cinema: the film reader*. Abingdon: Taylor & Francis, 2006.

FARGE, Arlette. *O sabor do arquivo*. São Paulo: Edusp, 2009.

FOSTER, Hal. An archival impulse. *October*, The MIT Press, v. 110, p. 3-22, autumn 2004.

FOUCAULT, Michel. *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

FRANÇA, Andréa. *Terras e fronteiras: no cinema político contemporâneo*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs.). *Cinema, globalização e interculturalidade*. Chapecó: Argos, 2010.

FREITAS, Kênia. Roubando Dados: a refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O Cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017. p. 125-130.

FRYER, Peter. *Black people in the British Empire*. London: Pluto Press, 1988.

FUSCO, Coco. *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*. Buffalo: Hallwalls Inc, 1988.

GENTLEMAN, Valeria. Home Office destroyed Windrush landing cards, says ex-staffer. *The Guardian*, London, 17 Apr. 2018. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/uk->

news/2018/apr/17/home-office-destroyed-windrush-landing-cards-says-ex-staffer>. Acesso em: 20 out. 2019.

GILLESPIE, Michael Boyce. *Film Blackness: American Cinema and the Idea of Black Film*. Durham: Duke University Press, 2016.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34, 2001.

GILROY, Paul. *Postcolonial melancholia*. New York: Columbia University Press, 2005.

GILROY, Paul. *There ain't no black in the Union Jack*. Routledge, 1987.

GLISSANT, Edouard. A Conversation with Edouard Glissant Aboard the Queen Mary II. Entrevista concedida a Manthia Diawara. In: BARSON, Tanya; GORSCHLÜTER, Peter. *Afro Modern: Journeys through the Black Atlantic*. Londres: Tate Publishing, 2010. p. 58-63.

GLISSANT, Edouard. *Caribbean discourse: selected essays*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1992.

GLISSANT, Edouard. *O pensamento do tremor*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014.

GLISSANT, Edouard. *Poetics of relation*. Ann Harbor: University of Michigan Press, 1997.

HALL, Stuart. A Conversation with Stuart Hall. *The Journal of the International Institute*, v. 7, n. 1, 1999.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Org.). *Identity: Community, Culture, Difference*. Londres: Lawrence & Wishart, 1990. p. 222-237.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. v. 93. Belo Horizonte: UFMG, 2006b.

HALL, Stuart. Songs of Handsworth Praise. *The Guardian*, London, 15 Jan. 1987.

HALL, Stuart. *The young Englanders*. London: National Committee for Commonwealth Immigrants, 1967.

HANDSWORTH Songs. Direção: John Akomfrah. Música: Trevor Mathison. Produção: Lina Gopaul. United Kingdom, 1986, 61 min, preto e branco.

HARNEY, Stefano; MOTEN, Fred. *The undercommons: Fugitive planning and black study*. Wivenhoe; New York; Port Watson: Minor compositions, 2013.

HARRIS, Wilson. *The Infinite Rehearsal*. Londres: Faber & Faber, 1987.

HARRIS, Wilson. *The womb of space: the cross-cultural imagination*. Westport: Greenwood Press, 1983.

JAJA, Arthur. 'Black People Figured Out how to Make Culture in Freefall': Arthur Jafa on the Creative Power of Melancholy. Entrevista concedida a Kate Brown. *Artnet News*, Berlin,

27 Feb. 2018. Disponível em: <<https://news.artnet.com/art-world/arthur-jafa-julia-stoschek-collection-1227422>>. Acesso em: 20 out. 2019.

JAJA, Arthur. Like Rashomon but Different: The New Black Cinema. *Artforum* v. 31, n. 10, p. 11, 1993.

LANDSBERG, Alison. *Prosthetic memory: The transformation of American remembrance in the age of mass culture*. Nova York: Columbia University Press, 2004.

LISSOVSKY, Mauricio. *Pausas do destino*. Rio de Janeiro: Mauad, 2014.

LOPATE, Phillip. In search of the centaur: The essay-film. *The Threepenny Review*, n. 48, p. 19-22, 1992.

LOPES, Denilson. *No coração do mundo: Paisagens Transculturais*. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.

LOWE, Kate. The lives of African slaves and people of African descent in Renaissance Europe. In: SPICER, Joaneath (Org.). *Revealing the African Presence in Renaissance Europe*. Baltimore: Walters Art Museum, 2012.

LUKACS, Georg. Sobre a essência e a forma do ensaio: carta a Leo Popper. Tradução: Rainer Patriota. *Revista Serrote*, Rio de Janeiro: IMS, n. 18, p. 42, 2014.

LUPTON, Catherine. *Chris Marker: memories of the future*. Londres: Reaktion Books, 2005.

MANOVICH, Lev. *The language of new media*. Cambridge: MIT Press, 2001.

MARKS, Laura U. *The skin of the film*. Durham: Duke University Press, 2000.

MATE, Reyes. *Meia-noite na história: comentários às teses de Walter Benjamin - "Sobre o conceito de história"*. São Leopoldo: Unisinos, 2011.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. São Paulo: n-1 edições, 2018.

MERCER, Kobena. Diaspora Culture and the Dialogic Imagination. In: ANDRADE-WATKINS, Claire & MBEYE, Cham (Orgs.). *Blackframes: Critical Perspectives on Independent Black Cinema*. Cambridge: MIT Press, 1988.

MERCER, Kobena. Iconography after identity. In: BOYCE, Sonia; BAILEY, David A.; BAUCOM, Ian. *Shades of Black: Assembling Black Arts in 1980s Britain*. Durham: Duke University Press, 2005.

MERCER, Kobena. *Travel & See: Black Diaspora Art Practices Since the 1980s*. Durham: Duke University Press, 2016.

MERCER, Kobena. *Welcome to the jungle*. London: Routledge, 1994.

MITCHELL, Timothy. The world as exhibition. *Comparative studies in society and history*, v. 31, n. 2, p. 217-236, 1989.

MONTAIGNE, Michel de. *Ensaio*. São Paulo: Nova Cultural, 1987 (Os Pensadores).

- MOSHAYEDI, Aram. A mysterious time traveler returns. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018. p. 32-37.
- MOTEN, Fred. *Black and blur*. Durham: Duke University Press, 2017.
- MOTEN, Fred. Blackness and nothingness (mysticism in the flesh). *South Atlantic Quarterly*, v. 112, n. 4, p. 737-780, 2013.
- MOTEN, Fred. History Does Not Repeat Itself, but It Does Rhyme. In: BUSCH, Annett; FRANKE, Anselm (Orgs.). *After Year Zero: Geographies of Collaboration*. Varsóvia: Museum of Modern Art in Warsaw, 2015. p. 200-204.
- NAFICY, Hamid. *An accented cinema: exilic and diasporic filmmaking*. Princeton University Press, 2001.
- NAFICY, Hamid. *The making of exile cultures: Iranian television in Los Angeles*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- NIETZSCHE, Friedrich. *Assim falava Zaratustra*. São Paulo: Saraiva, 2008.
- OLUSOGA, David. *Black and British: A forgotten history*. Londres: Pan Macmillan, 2016.
- PATTERSON, Orlando. *An absence of ruins*. Londres: Hutchinson, 1967.
- PETERSON, Nicolas; PINNEY, Christopher (eds.). *Photography's Other Histories* Durham; London: Duke University Press, 2003.
- POWER, Nina. Handsworth Songs. *British Film Institute*, London, 6 May 2019. Disponível em: <<https://www.bfi.org.uk/news-opinion/sight-sound-magazine/features/deep-focus/essay-film>>. Acesso em: 10 out. 2019.
- PRESTE DE ALMEIDA, Lilian. Prefácio. In: GLISSANT, Edouard. *O pensamento do tremor*. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2014. p. 11-18.
- RANCIÈRE, Jacques. *Figures of History*. Tradução: Julie Rose. Cambridge, UK; Malden, Mass: Polity, 2014.
- RANCIÈRE, Jacques. *The intervals of cinema*. Nova York: Verso, 2019.
- RICHTER, Hans. The Film Essay – A new type of Documentary. In: ALTER, Nora M.; CORRIGAN, Timothy (Eds.). *Essays on the Essay Film*. Columbia University Press, 2017. p. 89-92.
- RONY, Fatimah Tobing. *The third eye: race, cinema, and ethnographic spectacle*. Duke University Press, 1996.
- ROSSADE, Klaus-Dieter; LEAL, Joanne. Introduction: cinema and migration since unification. *German as a Foreign Language*, Cambridge, v. 1, p. 1-5, 2008.
- RUSHDIE, Salman. Songs doesn't know the score. *The Guardian*, 12 Jan. 1987.
- RUSSELL, Catherine. *Archiveology: Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham: Duke University Press, 2018.

- SAID, Edward Wadie. *Representations of the Intellectual*. New York: Vintage, 2012.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente. Exploración, experiencia y emoción de archivo. *Aniki*, v. 2, n. 2, p. 220-223, 2015.
- SCOTT, David. The archaeology of black memory: An interview with Robert A. Hill. *Small Axe*, v. 5, p. 80-150, 1999.
- SHOHAT, Ella; STAM, Robert. *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the media*. Abingdom, UK: Routledge, 2014.
- STAM, Robert. *Introdução à teoria do cinema*. Campinas: Papirus, 2000.
- STOCKWELL, John; PERLEY, Donald. *In Search of Enemies: a CIA story*. Nova York: Norton, 1978.
- THE GUARDIAN. *No reason to doubt*. No Irish, no blacks signs. London, 28 Oct. 2015, modificado em 29 Nov. 2017 Disponível em: <<https://www.theguardian.com/world/2015/oct/28/no-reason-to-doubt-no-irish-no-blacks-signs>>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- THE MIGRATION OBSERVATORY. Commonwealth migrants arriving before 1971. Oxford: University of Oxford, 4 May 2018. Disponível em: <http://migrationobservatory.ox.ac.uk/resources/commentaries/commonwealth-citizens-arriving-before-1971/>. Acesso em: 30 jan. 2019.
- UNHCR. The UN Refugee Agency. *Global Trends – Forced displacement in 2015*. Geneva: UNHCR, 20 June 2016. Disponível em: <<http://www.unhcr.org/576408cd7.pdf>>. Acesso em: 20 out. 2019.
- VIANNA, Aurélio; LISSOVSKY, Mauricio; MORAES DE SÁ, Paulo Sérgio. A vontade de guardar: lógica da acumulação em arquivos privados. *Arquivo e administração*, v. 10/14, n. 2, p. 62-76, 1986.
- WALCOTT, Dereck. *Collected Poems, 1948-1984*. Londres: Faber & Faber, 1986.
- WALCOTT, Derek. The Royal Palms... an absence of ruins. *London Magazine*, v. 1, n. 11, p. 12-13, 1962.
- WEBSTER, Wendy. *Englishness and empire, 1939-1965*. Oxford: Oxford University Press on Demand, 2005.
- WEINRICHTER, Antonio. Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. In: _____. (Org.). *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona: Punto de Vista, 2007.
- WHITLEY, Zoe. Geography lessons: mapping the slide-tape texts of Black Audio Film Collective, 1982-84. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018. p. 8-13.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. São Paulo: Paz e Terra, 1977.

Referências audiovisuais

- A Hora dos Fornos*. Direção: Fernando Solanas e Octavio Getino, 1968.
- A Última Ceia*. Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1976.
- As Canções de Handsworth*. Direção: John Akomfrah, 1986.
- As Nove Musas*. Direção: John Akomfrah, 2010.
- At the Graveside of Andrey Tarkovsky*, Direção: John Akomfrah, 2012.
- Borderline*. Direção: Kenneth Macpherson, 1930
- Cantando na Chuva*. Direção: Gene Kelly & Stanley Donnen, 1952.
- Cartas da Sibéria*. Direção: Chris Marker, 1957.
- Cidade do Crepúsculo*. Direção: Reece Auguiste, 1989.
- Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Direção: Glauber Rocha, 1964
- Dreams are Colder than Death*. Direção: Arthur Jafa, 2013.
- El Otro Francisco* Direção: Sergio Giral, 1973.
- Filhas do Pó*. Direção: Julie Dash, 1991.
- Frantz Fanon: Pele Negra, Máscara Branca*. Direção: Isaac Julien, 1996.
- Histoire(s) du Cinéma*. Direção: Jean-Luc Godard, 1988-2007
- Imagens da Nacionalidade*. Direção: Black Audio Film Collective, 1984
- Looking for Langston*. Direção: Isaac Julien., 1989
- Maluala*. Direção: Sergio Giral, 1979.
- Martin Luther King and the March on Washington* Direção: John Akomfrah, 2013.
- Martin Luther King: Days of Hope*. Direção: John Akomfrah, 1998.
- Memórias do Subdesenvolvimento* Direção: Tomás Gutiérrez Alea, 1968.
- Noite e Neblina*. Direção: Alain Resnais, 1956.
- O Chamado da Névoa* Direção: John Akomfrah 1998.
- O Matador de Ovelhas*. Direção: Charles Burnett, 1977.
- O Nascimento de uma Nação* Direção: D.W. Griffith, 1915.
- O Projeto Stuart Hall*. Direção: John Akomfrah, 2012
- O Último Anjo da História* Direção: John Akomfrah, 1995.
- Peripeteia*. Direção: John Akomfrah, 2012
- Purple* Direção: John Akomfrah, 2017.
- Quem Precisa de um Coração* Direção: John Akomfrah, 1991.
- Ranheador* Direção: Sergio Giral, 1975.
- Sete Canções para Malcolm-X*. Direção: John Akomfrah, 1993.

Signos do Império. Direção: Black Audio Film Collective, 1983.

Surname Viet given name Nam Direção: Trinh T. Minh-ha, 1989.

The Unfinished Conversation Direção: John Akomfrah, 2012.

Transfigured Night Direção: John Akomfrah, 2015.

Tropikos Direção: John Akomfrah, 2015.

Tudo o que é Sólido Direção: John Akomfrah & Trevor Mathison, 2015.

Vertigo Sea. Direção: John Akomfrah, 2015.

West Indies Calling. Direção: Ministério da Informação do Reino Unido, 1943.

APÊNDICE: ENTREVISTA COM REECE AUGUISTE³⁸²

O *Black Audio* era um coletivo, mas, com exceção das slide-tapes *Signos do Império* (1983) e *Images of Nationality* (1984), cada obra criada por vocês era assinada individualmente por um autor. E isso é algo que seria interessante ouvir você comentar, porque os coletivos geralmente têm uma assinatura coletiva. Como a questão da autoria era negociada entre vocês?

Esta é uma pergunta interessante, porque algumas pessoas podem vê-la como uma contradição, certo? Porque estávamos muito conscientes das teorias do autor e da noção de coautoria. Mas a maneira como o coletivo operava, independentemente da chamada “assinatura individual”, quem dirigiu ou quem produziu ou o que seja, era de modo que, por exemplo, toda semana tínhamos reuniões de produção, e todos nós íamos para a mesa com ideias para filmes. Basicamente, testávamos essas ideias para ver se elas tinham alguma substância. E era um esforço coletivo apenas para descobrir o que queríamos fazer. Agora, uma vez que aprovávamos a ideia de um projeto em particular, nós começávamos a trabalhar nele. Trabalhávamos de maneira muito coletiva, mas também reconhecíamos que, dada a natureza do cinema como meio, organizado ao longo de uma espécie de estrutura de artesão, existe uma divisão do trabalho, de coisas que precisam ser feitas. Então, nesse sentido, acho que essa é a ideia por trás desse tipo de assinatura individual, o que significa que *As Canções de Handsworth* (1986) é dirigido por John Akomfrah, e daí por diante. Mas isso era apenas a primeira página, porque em termos da prática em si, aceitávamos a divisão do trabalho, mas também reconhecíamos que estávamos realizando tarefas diferentes. Então Eddie George, por exemplo, que fez todos os pôsteres e materiais gráficos, também trabalhou bastante nos roteiros, fez bastante fotografia, então ele era meio que multitarefa de várias maneiras. Eu fiz muita pesquisa, fiz roteiros. Então, trabalhávamos de maneira coletiva, mas, em termos do produto final, meio que caímos nessa coisa de “isso é dirigido por John, isso é dirigido por mim ou é produzido por Lina Gopaul, Avril Johnson”. E, sim, você poderia dizer que é uma contradição de alguma forma, isso poderia ser lido como uma contradição.

Você poderia comentar as práticas curatoriais e as atividades cineclubísticas organizadas pelo *Black Audio*?

Conheço John [Akomfrah] desde que eu tinha 17 anos e ele tinha 18, Lina tinha 17. Eu estudei em um colégio em Londres. John estudou em uma escola na zona oeste de Londres. Lina também estudava em uma escola em Londres e todos nós nos conhecemos em uma faculdade de educação continuada chamada City and East London College. Foi quando eu

³⁸² Esta entrevista foi realizada em 21 de dezembro de 2018, no campus da Universidade do Colorado – Boulder, onde Reece Auguiste é professor do departamento de estudos de cinema.

conheci John. Estávamos matriculados na mesma disciplina, não em todas as disciplinas, mas nessa mesma disciplina, e tínhamos muitos interesses semelhantes em termos de uma política radical e eu estava interessado em começar a ler existencialismo e John também gostava da filosofia europeia e do movimento Black Power americano, então curtíamos ler George Jackson e gente do tipo. E me lembro que John fez uma disciplina de cinema, acho que foi a primeira vez que ele fez uma disciplina de cinema naquela faculdade, eu não fiz. E então, quando nos mudamos da City and East London College - e, a propósito, à época estávamos envolvidos na ocupação dos campi das faculdades, havia um grande movimento de estudantes ocupando faculdades, protestando contra o aumento das anuidades estudantis e o aumento das anuidades cobradas de estudantes estrangeiros e coisas assim. E dali nos mudamos para o Southern College, no sul de Londres, do outro lado da ponte em Blackfriars, e foi lá a primeira vez que estabelecemos um cineclube. Como tínhamos acesso a fundos de associações de estudantes, fundamos um cineclube. Acho que o fundamos para que pudessemos alugar os filmes que queríamos assistir. E nós exibimos um monte de filmes. Lembro que exibimos *Sebastiane* (1976), de Derek Jarman, e isso não foi muito bem recebido. Um cara se levantou, jogou uma cadeira na tela, nos chamou de um bando de bichas e saiu. Então, [posteriormente] quando nos mudamos do Southern College e fomos para a Portsmouth Polytechnic, na Universidade de Portsmouth, também tínhamos um cineclube lá, também exibimos filmes na universidade e o que era interessante em termos de fazer esse tipo de trabalho curatorial na faculdade foi que quando nos formamos e nos mudamos para a zona leste de Londres e fundamos o Black Audio Film Collective, esse tipo de prática curatorial se tornou parte da missão do coletivo. Então, além de tentar emplacar as produções, também participávamos de conferências e simpósios em todo o Reino Unido. Mas também estávamos, simultaneamente, fazendo curadoria de filmes, porque sentíamos que isso era importante para expor o público a filmes da América do Sul, de Cuba, África, da América Negra. Então, nós exibimos *O Matador De Ovelhas* (1977), de Charles Burnett, *A Hora dos Fornos* (1968), *Memórias do Subdesenvolvimento* (1968), a trilogia de Sergio Giral, *A Última Ceia* (1976), exibimos coisas do Cinema Novo, como Glauber, *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1964). Exibimos filmes da África, Ousmane Sembène, por exemplo. Então fizemos esse tipo de trabalho curatorial.

De onde vinham as cópias? Do British Film Institute? Como vocês conseguiam essas cópias?

Normalmente, recebíamos os filmes do British Film Institute, mas também de outros lugares, como o Other Cinema, em Londres, que tinha essas cópias. Acho que a London Films Midas

Corp também tinha essas cópias, então tínhamos essas cópias à disposição para exibir esses filmes.

Então havia essa necessidade, esse desejo de construir uma espécie de coalizão a partir das práticas curatoriais. Isto é algo que sempre existiu, certo?

Sempre existiu. Era essencial para a nossa missão como coletivo realizar esse trabalho curatorial. Fizemos muito isso. Fazíamos sessões no Commonwealth Institute, em Londres, no Rio Cinema, nosso cinema independente local na zona leste de Londres, fizemos sessão lá. Fizemos sessões em um local em Bethnal Green - eu não consigo lembrar agora como se chamava, mas fizemos projeções lá.

Há um texto assinado por Kodwo Eshun e Anjalika Sagar que menciona um encontro perdido entre Chris Marker e o Black Audio nos anos 1990³⁸³. E Kobena Mercer, quando esteve no Brasil, me contou que Marker participou de uma exposição em Londres e afirmou à época que o Black Audio deveria estar também naquela mesma exposição, mas isso não chegou a acontecer. Como se deu esse diálogo entre vocês e Chris Marker?

Eu acho que Eddie George queria fazer um filme sobre Chris Marker e ele escreveu uma carta para ele perguntando sobre a possibilidade de fazer esse filme. Pelo que pude entender, Chris Marker não estava interessado em pessoas fazendo filmes sobre ele, porque ele pensava que, se você está fazendo um filme, faça um filme sobre alguma questão política ou cultural, então eu acho que este foi o motivo pelo qual ele não quis participar do filme. Provavelmente hoje conseguiríamos fazer um filme sobre Chris Marker porque ele se foi mas, naquele momento, se você quisesse filmar Chris Marker e fazer um filme sobre ele, ele não estaria interessado. Mas devo dizer que éramos todos - sei que eu certamente fui influenciado pelo trabalho de Chris Marker. *La Jetée* (1962), *Sans Soleil* (1983) foi uma grande influência como filme-ensaio, porque vínhamos desse tipo de movimento vanguardista e Chris Marker era uma espécie de deus para todos nós. Teria sido um verdadeiro privilégio estar no mesmo filme com Chris Marker, e isso nunca aconteceu. E alguém me disse há algum tempo que, aparentemente, Chris Marker fez alguns comentários, em algum jornal francês, de que existia

³⁸³ Em 27 de julho de 2006, Chris Marker enviou o seguinte fax para Kodwo Eshun e Anjalika Sagar: “Anos atrás eu estava em Londres, procurando pelo Black Audio Film Collective, a quem eu planejava devolver duas fitas de VHS que eles tinham me emprestado, e eu nunca pude achar o endereço certo, provavelmente porque ele havia mudado. As fitas ainda estão em algum lugar na minha bagunça, como um remorso, mas também como lembrança de uma grande obra à qual eu gostaria de render homenagem se... (de volta ao começo).” Citado em ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika. Preface. In: ESHUN, Kodwo; SAGAR, Anjalika Sagar. *The Ghosts of Songs: The Film Art of the Black Audio Film Collective*. Liverpool: Liverpool University Press, 2007, p. 12.

um coletivo realmente interessante no Reino Unido, chamado Black Audio Film Collective, que estava fazendo um trabalho muito interessante. Mas eu, pessoalmente, não li.

Numa entrevista, Akomfrah descreve a trajetória do Black Audio a partir de uma periodização muito curiosa: “Entre 1982 e 1985, brigávamos o tempo todo com os brancos, e entre 1985 e 1988 brigávamos o tempo todo com os negros. Era meio estranho, mas aquela era uma discussão necessária em ambas as frentes”³⁸⁴. Por um lado, ele se referia ao racismo institucional que percebia as práticas experimentais como “inapropriadas” aos cineastas negros, como se vê-los arriscando-se em procedimentos associados à vanguarda fosse inconcebível, pois, aos olhos do *establishment* cinematográfico branco, vocês deveriam estar fazendo documentários. Por outro lado, havia querelas com setores das comunidades diaspóricas, a exemplo da controvérsia envolvendo Salman Rushdie. Você concorda com essa periodização?

Então, isso existe. Isso é um problema. No sentido da história da representação negra em documentários no Reino Unido, a representação negra sempre foi inscrita em um paradigma documental muito convencional. Nos primeiros anos, os documentários que eram feitos eram rodados principalmente pela BBC. Eram basicamente documentários que exploravam se negros ou recém-chegados do Caribe ou da África, ou do Paquistão ou de outros lugares, estavam sendo assimilados ou não na comunidade anfitriã: “Eles estavam se encaixando ou não?”. Havia sempre aquela voz de Deus, a voz de uma narração que falava em nome do sujeito pós-colonial. Havia também cineastas que vieram antes de nós, os quais eu gosto muito, como Ové, por exemplo. Deixe-me tratar da questão com os brancos primeiro e logo retomarei a questão com os negros. Os brancos não podiam conceber que um grupo de jovens artistas negros, cineastas e intelectuais, estivessem interessados em fazer filmes que não fossem de natureza convencional. Em outras palavras, a ideia era a de que a vanguarda era meio que um espaço europeu, aquilo que os brancos fazem. E que os negros devem fazer outra coisa. Portanto, nossa luta foi não apenas com a própria instituição. Obviamente, já mencionei o racismo institucionalizado, dos órgãos financiadores. Esses mesmos órgãos financiadores regularmente doavam dinheiro aos cineastas brancos para fazerem suas coisas experimentais, de vanguarda, mas, por alguma razão, os negros não podiam ter acesso a isso, então tivemos essa luta com eles. Quanto aos negros, mais tarde, como John apontou, eles não esperavam que fizéssemos esse tipo de trabalho. Eles esperavam que fizéssemos documentários muito convencionais, o que chamamos de documentários *agitprop*, que de alguma forma promoviam um tipo específico de política ou defendiam a comunidade negra

³⁸⁴ AKOMFRAH, John. John Akomfrah in conversation with Garry Carrion Murayari. Entrevista concedida a Gary Carrio Murayari. In: BALLARD, Thea; KOPEL, Dana (Orgs.). *John Akomfrah: Signs of Empire*. Nova York: New Museum, 2018, p. 110.

que estava sob ataque - e é claro que ela estava sob ataque, não havia dúvidas sobre isso - mas a ideia de que você podia, como negro, ir lá e encarar as coisas de uma perspectiva diferente era... - e é aqui que brancos e negros compartilham o mesmo tipo de perspectiva. Eles não conseguiam entender por que os negros iriam querer realizar esse tipo de trabalho. Mas eu lembro, e este é o ponto, eu acho que John mencionou isso: Você tem um monte de garotos que fizeram faculdade, foram à universidade e tiveram acesso a tipos particulares de epistemologias, tipos particulares de sistemas de conhecimento, tipos particulares de filosofias. Então você foi exposto a Louis Althusser, você foi exposto a Nicholas Polanssos, você foi exposto a todos os pós-estruturalistas, você leu Foucault, você leu Sartre, você leu o dadá, você leu o movimento modernista, você pode ver as diferentes modalidades de conceitualismo e minimalismo.

Então, você saiu dessa tradição muito radical em termos do que aprendeu na faculdade e do que teve acesso na faculdade. Então você leu os escritores marxistas, neomarxistas, estruturalistas e pós-estruturalistas, você foi exposto à psicanálise, a Kristeva, a Lacan. Você foi exposto a todos esses sistemas radicais de pensamento e à uma maneira diferente de viver, fazer e pensar. Agora, esses caras já se formaram, estão fora da faculdade. O que eles esperavam que esses caras fizessem com esse conhecimento? O que eles deveriam fazer com esse conhecimento? O que eles deveriam fazer com esse conhecimento do modernismo ou do momento pós-moderno, ou da psicanálise, do conhecimento e da compreensão de Lacan e Kristeva, da compreensão do dadá e do que isso significa? Então, em certo sentido, você poderia dizer que éramos todos meio dadaístas no sentido que pensávamos: "vamos reinventar essa coisa e fazer do nosso jeito". E o filme-ensaio era o tipo de estrutura maleável que nos permitia ter a voz que queríamos, porque o que queríamos dizer não podia ser dito no modelo convencional da prática documental, porque ela é muito restrita, porque ela funciona em um tipo específico de sistema e o que queríamos fazer era desconstruir esse sistema, porque agora tínhamos uma voz. E precisávamos afirmar essa voz de uma forma que teria que extrapolar muitas coisas que não tinham sido abordadas.

Então, meu argumento em relação a tudo isso é: você envia os caras para a faculdade, eles saem e têm todo esse conhecimento. O que você espera que eles façam com isso? O que eles esperavam de nós?

Sim, acho que fomos muito agressivos na forma como lidamos com a pressão que recebemos de certos setores dos movimentos do cinema independente branco, e digo alguns setores porque certamente tivemos aliados nesse movimento, pessoas como Carling, por exemplo -

Houve diferentes oficinas com as quais trabalhamos ao longo dos anos, inicialmente, como Paul Willerman, que era do British Film Institute, e infelizmente faleceu. Ele veio ao Black Audio Film Collective para realizar uma oficina conosco sobre estratégias de financiamento e coisas assim. Então, tínhamos aliados dentro do movimento independente, mas também havia pessoas que não conseguiam entender porque queríamos fazer aquele tipo de trabalho que estávamos.

E o motivo pelo qual fizemos *Signos do Império* e *Images of Nationality* foi porque simplesmente não conseguimos dinheiro para comprar filmes de 16 mm e fazer filmes com imagens em movimento. Com estes dois trabalhos, conseguimos imprimir movimento apenas através das fusões, das dissoluções, e daquele tipo de palimpsesto desconectado, camadas e camadas de imagens, texto e som. Tenho certeza que você já viu esses dois trabalhos, certo? Então, de uma forma embrionária, muitas das ideias que evoluíram mais tarde para se tornar *As Canções de Handsworth*, *Cidade do Crepúsculo* (1989), *Testamento* (1988), muitas dessas coisas já estavam tomando algum tipo de forma nesses dois trabalhos. Mas John tem razão, passamos a primeira parte realmente lidando com pessoas brancas e a segunda parte lidando com pessoas negras que não conseguiam entender o que estávamos fazendo, e é por isso que Salman Rushdie fez o comentário de que “*As Canções de Handsworth* não é bem-vindo aqui” e por que Stuart Hall teve que sair em nossa defesa porque ele entendeu o que estávamos fazendo e, naturalmente, ele veio até o Black Audio, até o nosso escritório, ele ficou sentado lá durante o horário de almoço, conversando conosco sobre o que estávamos fazendo. Era Stuart Hall, quero dizer, Stuart Hall estava sempre na crista do que estava para acontecer em seguida. E isso também é interessante porque Stuart Hall foi uma influência em nosso próprio pensamento, vínhamos lendo seus escritos desde 1976.

O episódio envolvendo Salman Rushdie foi muito emblemático dessa reação da comunidade de imigrantes. Você se lembra de algum outro episódio parecido?

Teve um artigo no jornal *The Voice*, que é um jornal negro no Reino Unido, não lembro o nome do cara que escreveu, ele era um cara negro que realmente disse sem rodeios: “*As Canções de Handsworth* não é bem-vindo aqui, esse não é o tipo de coisa que esperaríamos dos cineastas negros”. Eu simplesmente não consigo lembrar o nome dele, já faz tanto tempo, eu vou lembrar em algum momento, mas, mesmo assim, ele também era muito “anti-tudo” o que estávamos fazendo.

Em 2017, Kobena Mercer veio ao Brasil, esteve em Brasília e São Paulo para apresentar duas aulas magnas durante a mostra “O Cinema de John Akomfrah – Espectros da

Díaspóra”. Numa das nossas conversas, Kobena mencionou que Stuart Hall chegou a ir à sala de edição quando vocês estavam montando *As Canções de Handsworth*. Disse que Akomfrah estava então passando por um momento de crise com o corte final e que Hall o ajudaria a superá-la. Você se lembra disso?

Não me lembro. Sei que Stuart Hall veio ao Black Audio provavelmente mais de uma vez e acho que foi, provavelmente, quando estávamos editando as *Canções de Handsworth*. Eu me lembro de estarmos sentados em volta de uma mesa redonda grande que tínhamos em nosso escritório e estávamos discutindo o que estávamos fazendo. Talvez seja isso que Kobena quis dizer. Na verdade, ele veio ao Black Audio e conversamos muito sobre o que estávamos fazendo porque Stuart havia escrito muito sobre fotografia, como você sabe, questões de representação, de modo que havia uma conexão interessante com ele. Mas acho que ele pode ter visto um corte preliminar do filme, tenho certeza que ele viu. Talvez eu não estivesse por perto quando isso aconteceu, mas tenho certeza que ele pode ter visto um corte preliminar dele.

Quando começa o interesse do Black Audio no arquivo?

Antes de realizarmos *As Canções de Handsworth*, queríamos construir um arquivo próprio. Estabelecer nosso próprio arquivo, porque percebemos que adquirir material de arquivo custava muito caro. Nós não tínhamos dinheiro. Uma das coisas que fizemos inicialmente e continuamos a fazer foi sair e gravar eventos da comunidade. Se alguma coisa estivesse acontecendo, nós filmávamos de forma que teríamos cópias ou fotografias daquilo, então fizemos muito isso.

Com *As Canções de Handsworth*, acho que, inicialmente, a ideia era apenas ir a Birmingham e documentar os eventos que estavam acontecendo, as revoltas. E quando John e Lina chegaram lá - eu estava em Londres, não fui - eles perceberam que havia algo mais acontecendo ali. E era para ser simplesmente um documento do rescaldo das revoltas. Mas quando chegaram lá, perceberam: “Isso é outra coisa”. Então, basicamente, *As Canções de Handsworth* surgiu desse projeto que o Black Audio teve de documentar eventos na comunidade negra. E continuamos fazendo isso. Eu entrevistei, junto com Eddie George, C.L.R. James, porque ele morava na zona sul de Londres, morava logo acima do escritório da *Register*, uma revista de esquerda muito conhecida. Nós costumávamos ir até lá e conversar com James. Então tínhamos acesso, sabíamos que havia pessoas ao redor dele e, embora fossem muito protetoras, elas meio que gostavam de nós, então podíamos ir lá e James estaria deitado em sua cama, com livros e nada mais, e, na televisão, assistíamos críquete, porque era disso que ele gostava. E nós apenas conversávamos com ele. E assim conseguimos marcar

uma entrevista com C.L.R. James e só queríamos documentar James falando sobre o que ele gosta de falar: o movimento pan-africanista, o movimento trotskista e assim por diante. Então fizemos muito isso, ficávamos simplesmente documentando as coisas. O outro tipo de pesquisa que fizemos foi nos arquivos coloniais. Então, como gosto de salientar, *Signos do Império e Images of Nationality* saíram da nossa própria pesquisa nos arquivos coloniais. E tem uma coisa interessante aqui: quando falamos sobre o arquivo colonial, sempre pensamos nele em termos de documentos, fotografias ou imagens em movimento armazenados em um prédio, certo? Mas o interessante de Londres é que a presença colonial está em todo lugar. Você pode vê-la nas estátuas, nas esculturas, porque aqueles eram os arquitetos do império, os arquitetos do período colonial. Você vai ao monumento vitoriano a Albert e está tudo lá. Você pode ver todas as narrativas sobre raça, colonização, império e riqueza, está tudo lá, sabe? Então, muitas das fotos que você vê [em *Signos do Império e Images of Nationality*] saíram - na verdade, Eddie George, que estudava fotografia na faculdade, e Trevor Mathison, passeavam por Londres com suas câmeras e tiravam essas fotos incríveis e as traziam de volta, e nós as exibíamos em slides, fazendo muitos registros e documentando. Então, de muitas maneiras, isso se tornou parte de nossos arquivos. Além das coisas que conseguimos extrair dos arquivos existentes, ao mesmo tempo, estávamos construindo nossos próprios arquivos. Então, parte desse trabalho de arquivo surgiu desse tipo de fotografia que fazíamos.

Estava em jogo também uma concepção foucaultiana do arquivo como uma espécie de horizonte de possibilidades, que constituía e colocava o sujeito em determinada posição naquele país, naquele momento, certo?

Sim, exatamente, com certeza.

Em *As Canções de Handsworth*, vemos todas aquelas imagens de arquivo da geração *Windrush*, todas aquelas pessoas desembarcando nos portos ingleses. Essas imagens lhes eram familiares de assistir na TV, no cinema, ou eram coisas que vocês descobriram nos arquivos?

Nos arquivos. A BBC tinha esse tipo de material, acho que o *British Film Institute* tinha esse tipo de material. Alguns arquivos, algumas das imagens em cor que estão naquele filme eu nunca tinha visto antes, porque eu sempre via imagens [da geração *Windrush*] em preto e branco. Refiro-me às [imagens] das mulheres na estação de trem Victoria, com vestidos lindos e coisas do tipo. Aquelas eram imagens incomuns no cinema porque, se você vai para o Caribe, as roupas todas são muito coloridas e ver essas roupas inscritas nessa paisagem sombria era muito fascinante para mim, pessoalmente. Isso ressoa de uma maneira muito

interessante, pois eu via aquelas pessoas saindo, desembarcando, mas sempre fotografadas em preto e branco. Sempre gostei de imaginar como seria vê-las saindo do navio em cores.

Então, o próprio encontro com este material produziu em você esse tipo de ressonância mnemônica.

Sim, exatamente. Porque você ouve sobre a chegada, mas você nunca consegue entender. Eu li sobre isso antes mesmo de ver essas imagens. Falei com minha mãe sobre sua própria experiência de chegada. Eu tinha um tipo de construção mental sobre como era, mas ver essas imagens de verdade... Lembro de cantar, enquanto eu crescia no Caribe, aquelas músicas de Lord Kitchener, porque ele era o rei do calypso no Caribe, estava no rádio todos os dias. Mas eu não fazia ideia de que, na verdade, ele tinha se mudado pra Londres. Então vê-lo naquele convés, cantando aquela música, é muito...

“London is the Place for me”, não é?

Sim

Quantos anos você tinha quando chegou à Inglaterra?

Eu nasci na Dominica, no Caribe Oriental e depois me mudei para Guadalupe quando eu tinha, acho, dois anos, e depois voltei para a Dominica quando eu tinha quatro, cinco anos. E então eu deixei a Dominica em 1970, quando eu tinha 14 anos, para ir a Londres para encontrar a minha mãe. Minha mãe tinha ido para Londres cinco anos antes. Então, eu tive uma infância e uma educação completas no Caribe, todo o meu universo, meus anos de formação, são totalmente no Caribe. Se você pensar em John, ele cresceu em Gana, as únicas pessoas que realmente cresceram em Londres no coletivo foram Eddie George, porque ele nasceu em Londres, Avril Johnson, Trevor Mathison, Claire Joseph e assim por diante, mas ela saiu do coletivo muito cedo. Depois veio David Lawson, Lina Gopaul, todos nasceram em Londres. John e eu somos os únicos que realmente nasceram fora do Reino Unido. Então os primeiros anos de John foram em Gana, meus primeiros anos foram no Caribe, então eu tinha uma visão completamente diferente do Reino Unido. Uma coisa que eu percebi logo que cheguei no Reino Unido foi o fato de que eu sentia que parecia saber mais sobre literatura inglesa do que meus colegas que nasceram em Londres e isso porque eu tive uma educação colonial no Caribe. Você é apresentado a Milton, Lord Byron e tudo isso muito cedo no Caribe. Alguns dos meus amigos do colégio leram Lord Byron porque isso era invariavelmente ensinado na educação colonial inglesa. William Wordsworth era um dos grandes poetas que eu estava lendo quando tinha 8 anos, porque essa era uma das coisas que me ensinavam no sistema escolar. *“A Décima Segunda Noite”* (1601), de William

Shakespeare era ensinado na escola aos 9 anos de idade no Caribe. Então, o que estou dizendo é que eu tinha essa paisagem mental colonial, tinha essa imagem colonial de como era a Inglaterra porque você lê Dickens e cria um espaço em sua mente, você lê sobre narcisos e tudo o mais. E quando cheguei nessa paisagem urbana, não vi essas coisas, porque elas eram do século anterior. E eu estou no século 20 e todas as coisas que eu li, a paisagem pastoral inglesa, tudo o que vejo são fábricas e chaminés. Eu tive uma crise existencial, uma melancolia. Quando penso na origem da minha melancolia, ela realmente começou quando cheguei a Londres em 1973. Você vem do Caribe e de lugares como o Brasil, que têm uma luz incrível, limpa, pura e chega no auge do inverno, em fevereiro de 1973, e está tudo sombrio, escuro e cinza, e às três da tarde as luzes da rua estão acesas - eu não conseguia entender. É como se meus sentidos se desligassem.

“Uma cidade sem cheiros”, como na observação de Homi Bhabha que aparece no seu filme *Cidade Crepúsculo* (1989).

Sem cheiros. Meus sentidos se desligaram completamente. Foi uma transição difícil para mim, pessoalmente, e eu me enterrei nos livros. Eu simplesmente comecei a fazer esse tipo de coisa.

Enquanto pesquisava sobre a geração *Windrush*, uma das coisas que mais me impactaram a respeito do encontro traumático daqueles imigrantes caribenhos com a Inglaterra tem a ver com o fato de que eles foram ensinados, desde o dia em que nasceram, que eram britânicos, que a Grã-Bretanha era o seu lar. E então, quando chegam lá, percebem que não, os britânicos brancos não os consideram britânicos de maneira alguma.

Exatamente. E são as pequenas coisas que nos significam, que dizem que você não é bem-vindo ou que sabe que não está em um espaço confortável. Então, no Caribe, andando pela rua, é comum dizer “olá” a alguém: “E aí, como você está, cara?”, não importa se você os conhece. E eles fazem a mesma coisa: “Oi, etc etc”. Me lembro de caminhar na Greenwood Road, em Hackney, zona leste de Londres, e minha mãe me mandou ir a uma loja para comprar algo. Eu passei por um cara, era uma caminhada medonha, e disse: “Boa noite”, e ele simplesmente passou por mim. E eu não conseguia entender aquilo. Pensei: “Talvez seja só ele”, e continuei dizendo “olá” para as pessoas nas ruas. Mesmo durante o dia. E as pessoas simplesmente passavam por mim. E eu disse à minha mãe: “Eu não sei por que as pessoas não dizem ‘olá’”, e ela disse: “Não, você não faz isso neste país, não diz ‘olá’ para as pessoas se não as conhece”. Isso significava que eu estava em um espaço completamente diferente. E ela me disse: “As pessoas acham que você é louco se você faz isso”, enquanto no Caribe ... É

básico, é uma cortesia, sabe? Então, esses pequenos significantes meio que ficaram comigo ao longo dos anos. Havia uma espécie de diferença racial, mas também cultural. Existem, culturalmente, essas demarcações estritas e, se eu tivesse nascido em Londres, provavelmente não teria saudado pessoas nas ruas, por que eu faria isso?

Algo que chama a minha atenção na história do *Black Audio* é que a proposta intertextual comum ao trabalho de vocês afirma a todo tempo que o cânone deve ser disputado, que é preciso problematizar o cânone, problematizar o currículo. Isso aparece na presença de Werner Herzog em *Testamento*, também naquele fragmento de Tariq Ali entrevistando um garoto, falando sobre Kipling, em *Quem precisa de um coração*. Então, como a questão do cânone aparecia nas discussões entre vocês?

Na verdade, eu não acho que nós formatamos essa discussão sobre o cânone dessa maneira. Mais uma vez, acho que é muito orgânico, sempre discutimos o cânone como estudantes e, quando nos tornamos artistas, continuamos a contestar sua legitimidade. Um dos problemas que tivemos com o cânone é que, se olharmos para esse conceito de cinema nacional britânico, ele se constitui em torno de uma noção do cânone, basicamente de quais filmes são qualificados para fazer parte do cânone. Mas o que nunca foi realmente abordado ou realmente reconhecido é o fato de o cânone ser inglês e branco. Quero dizer, os filmes de Horace Ové não fazem parte do cânone. Um filme como *Pressure* (1976), que foi feito, acho que em 1976, é um filme canônico em termos de cinema realista, é um caldo de realismo e seu realismo é tão poderoso quanto qualquer um dos filmes ingleses considerados dentro do paradigma realista. Mas *Pressure* nunca é incluído no cânone do Cinema Nacional Britânico, apesar de, nos termos de sua epistemologia, nos termos de seu modelo estético de realismo, ele se encaixar perfeitamente no cânone realista. Ele nunca é aceito e isso se dá por conta da proposição de uma diferença racial. E esse é um problema de muitas dessas noções de Cinema Nacional: é, basicamente, o cânone da literatura, o que é considerado o cânone nacional de um país, dita o que é aceito e o que não é aceito. Portanto, na Grã-Bretanha, o tipo de trabalho que realizamos não está realmente incluído no cânone nacional do cinema britânico.

Isso vale para o *Black Audio* até hoje?

Eu não acho que somos incluídos. Eu acho que existe um certo tipo de boca a boca que nos reconhece, mas não faz parte do cânone. Não somos pensados nesses termos. Eu acho que *As Canções de Handsworth*, *Cidade do Crepúsculo*, *Quem Precisa de um Coração*, esses filmes deveriam fazer parte do cânone nacional. Mas acho que as questões abordadas por esses filmes são aquelas sobre as quais os guardiões do cânone não querem pensar. Portanto, o cânone é realmente um espaço racializado, é um espaço monocultural e racializado, não é um

espaço de inclusão alguma. Como eu disse, acho que os filmes de Horace Ové, como *Pressure*, deveriam fazer parte desse cânone nacional do cinema e não fazem. Ainda são vistos como um cinema das minorias e esse é o problema com a noção de *cinema nacional*: ela precisa construir uma dicotomia entre o que é considerado o nacional versus a minoria e o cinema minoritário é sempre um cinema marginalizado.

Guetificado.

Sim, é colocado como gueto, tipo esse cara está fazendo z, y e x. Mais cedo, quando estávamos entrando no meu escritório, conversávamos sobre Stan Brakhage³⁸⁵, Ken Jacobs e esses caras. Quando você olha para a história do cinema experimental, seja nos Estados Unidos, na Grã-Bretanha, na Alemanha ou na França ou qualquer outro lugar, esse cinema experimental é basicamente um cinema experimental americano e branco, europeu. Não sei qual a extensão disso, mas se você olhar para as obras que foram criadas, no trabalho de Ken Jacobs, ele tem um trabalho realmente bonito, aquele sobre trabalho de crianças numa fábrica, agora não me lembro o nome....

Capitalismo: Trabalho Infantil (2006).

Sim, isso. Sim, quero dizer, é bastante eurocêntrico, é experimental, mas se estamos falando de capitalismo e trabalho infantil, você não pode olhar pra isso, dentro apenas do, digamos, domínio americano, você tem de olhar transculturalmente, transnacionalmente, porque é o motor da globalização, uma das engrenagens centrais do trabalho infantil, seja no Extremo Oriente, seja na África, seja na América do Sul, se você estiver olhando para o capitalismo e o trabalho, precisa olhar para isso em um contexto transnacional e abordar o capital em um contexto transnacional porque é um processo transnacional. Você não pode simplesmente olhar para isso de forma míope, muito paternalmente, e essa é a minha crítica a todo esse trabalho, até ao trabalho de Stan Brakhage. Quero dizer, eu amo *Mothlight* (1963) e todas essas coisas, eu amo muito o trabalho abstrato dele, mas também sei que quando leio sobre esse trabalho e quando eles falam sobre o trabalho, o subtexto é realmente de uma etnia branca. O cinema experimental tem muito a ver com isso, eu não acho que eles tenham realmente rompido com esse espaço. É um espaço muito rarefeito, infelizmente, e eu amo muitos dessas obras, amo as obras de Ken Jacobs e outros, mas também sei de onde eles vêm, é um espaço muito específico.

³⁸⁵ Figura básica do cinema experimental americano, Stan Brakhage ensinou nas décadas de 1970 e 1980 no mesmo departamento da Universidade de Boulder – Colorado onde hoje leciona Reece Auguiste.

Quais motivos levaram à dissolução do Black Audio em 1998?

É muito difícil de dizer. Acho que chegamos a um ponto na evolução do coletivo em que não acho que poderíamos levar aquilo adiante. E também o cenário havia mudado imensamente em termos de apoio ao trabalho. O Channel 4 estava basicamente saindo, quero dizer, ele ainda estava lá, mas simplesmente não havia mais o apoio e o financiamento para o trabalho. Hoje, o Channel 4 não é exatamente o que o Channel 4 era nos anos 80 e 90; agora, o Channel 4 é um espaço totalmente diferente, que faz reality shows e coisas do tipo. Então, estava escrito nas paredes que não era sustentável seguir fazendo esse trabalho, isso simplesmente não iria dar certo. E acho que chegamos ao que sentimos ser o final do jogo, na verdade. Quer dizer, eu saí e tudo começou a desmontar. John saiu, quer dizer, nós não saímos, basicamente mexemos com alguns cães bravos ali, mas há um paradoxo básico. No início, ele fez uma referência ao fato de que, e estou citando John. “Nos primeiros momentos, nos primeiros quatro ou cinco anos, travamos batalhas com brancos e instituições brancas e, num segundo momento, mais tarde, travamos batalhas com os negros”. Uma das críticas feitas ao *Black Audio* pelos negros era que estávamos fazendo obras para galerias de arte e museus. Era assim que eles encaravam o nosso trabalho. Eles viam *As Canções de Handsworth*, *Cidade do Crepúsculo* e *Testamento* como obras para galerias de arte e museus de brancos. Trinta anos depois, é precisamente onde todos eles [os detratores negros] estão: nas galerias de arte e nos museus, porque é lá onde está o dinheiro. É de lá que vêm os trabalhos comissionados: de galerias, museus, marchands, o que seja. Portanto, nunca pensamos que estávamos trabalhando para galerias de arte e museus. Pensávamos que deveríamos fazer filmes que seriam exibidos na programação do Channel 4 e que seriam exibidos em comunidades por todo o Reino Unido e em outros lugares. Era o que pensávamos que estávamos fazendo. Mas o mundo gira, não é? Na verdade, John e eu estávamos falando sobre isso há um ano e meio, sobre como é possível termos sido criticados por fazer obras para galerias de arte e museus e as mesmas pessoas que nos criticavam agora estão tentando fazer obras para galerias de arte e museus. E o trabalho que fizemos nunca foi realmente exibido em galerias de arte e museus até o momento contemporâneo, no qual é possível ter o trabalho exposto em galerias e museus. Por exemplo, *Cidade do Crepúsculo* estava em exibição numa galeria no sul de Londres no ano passado.

[A partir do final da década de 1990] A paisagem mudou e não tenho certeza de que havia comprometimento o suficiente, por exemplo, por parte do Channel 4 ou do *British Film Institute*, pelo trabalho do coletivo. Quer dizer, eu esperava que isso fosse acontecer. Eu lembro de inscrever um projeto no *British Film Institute*, algo como 30 mil libras para fazer um curta-metragem, e eles não estavam interessados. Eu inscrevi duas propostas para

narrativas curtas, filmes experimentais, e eles não estavam interessados. E eu conheço os caras. Eu pensei: “Você sabe quem eu sou, você conhece o trabalho que fizemos, você sabe de onde eu venho”. O que são 30 mil, sabe? Eles não estavam interessados em apoiar. E acho que foi quando as portas começaram a se fechar e esse foi o destino do *Sankofa*, esse foi o destino do *Ceddo*, com Menelik Shabazz, esse foi o destino do *Retake*, que era outro coletivo. Foi o destino até dos coletivos brancos, que tinham que se inscrever nas mesmas coisas para continuar e esse tipo de apoio simplesmente não estava mais lá. É meio irônico, porque no thatcherismo havia apoio. Durante a era Tony Blair e os chamados, havia um termo, alguma coisa Britannia³⁸⁶, um novo termo que eles criaram, esse apoio não existia. E estávamos sob um governo trabalhista e você pensaria que num governo trabalhista haveria apoio às artes, e isso simplesmente não existiu. Então o cenário mudou completamente.

Quem precisa de um coração me parece um dos filmes mais impressionantes do Black Audio. Há ali um dos diálogos mais fecundos entre cinema, jazz, ruídos, que eu já vi. Em geral, os filmes do Black Audio tendem a ser palavrosos, há sempre muito texto, muita voz over, e neste filme, ao contrário, não há quase diálogo algum. Vocês chamam a atenção para outros aspectos, para os gestos e os figurinos, a mise-en-scène. Há todo um dandismo presente ali. Em “The Skin of The Film” (2000), Laura Marks comenta um pouco sobre a produção do filme, diz que vocês tentaram entrevistar o círculo de amigos que vivia em torno de Michael X e eles se recusaram a falar. Foi assim? Quero dizer, as pessoas não queriam falar sobre ele?

Sim, foi difícil falar sobre Michael X, muito difícil falar sobre Michael, especialmente no filme. Horace Ové conhecia Michael X muito bem porque ambos são de Trinidad. Horace Ové, o cineasta de *Pressure*, e Michael, moravam na mesma área de Notting Hill, na zona leste de Londres, então ele podia contar histórias sobre Michael X. Mas não acho que houvesse qualquer entrevista filmada de Horace Ové conversando sobre Michael X. Foi um período muito difícil, muita coisa aconteceu. Lembro que quando Michael X foi morar em Trinidad, acho que eu ainda estava na Dominica ou havia acabado de chegar em Londres. Lembro exatamente de como nos sentíamos em relação a Michael X. Ele era meio que essa figura lendária. Mas não conseguíamos entrevistas, e é por isso que o filme acabou evoluindo para algo próximo a um drama psicológico sobre essa figura e também sobre os silêncios em torno de Michael X, e esse silêncios são articulados no filme. Como você disse, não há muitos diálogos, é um filme muito econômico nos diálogos. Eu acho que os atores e atrizes do filme estavam esperando muito mais diálogo porque eles vinham do teatro e, por isso, estavam

³⁸⁶ Auguiste refere-se ao termo “Cool Britannia”, usado para nomear a onda de orgulho nacional no Reino Unido na esteira da eleição do presidente trabalhista Tony Blair em 1997.

esperando esse tipo de propensão ao diálogo e à fala e não há muito isso. Eu diria que é, provavelmente a obra mais improvisada do *Black Audio*.

Provavelmente a mais radical.

Provavelmente a mais radical, é muito improvisação. Em sua maior parte, é como ouvir, a partir de um canto, os *riffs* e coisas que estão acontecendo. Tem muita coisa acontecendo ali. Eu acho que funciona num nível semiótico. É basicamente todo sobre a semiótica daquele período [o movimento Black Power britânico dos anos 1960 e 1970].