



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO - FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGC)

Aida Rodrigues Feitosa

POÉTICA DA RUA:
Estética do meio ambiente urbano em imagens de cineastas negros

Brasília

2016



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO - FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGC)

Aida Rodrigues Feitosa

POÉTICA DA RUA:

Estética do meio ambiente urbano em imagens de cineastas negros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social, pela linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita.

Brasília

2016

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

F311p Feitosa, Aida
Poética da Rua: Estética do meio ambiente urbano
em imagens de cineastas negros / Aida Feitosa;
orientador Gustavo de Castro. -- Brasília, 2016.
100 p.

Dissertação (Mestrado - Mestrado em Comunicação) --
Universidade de Brasília, 2016.

1. poética. 2. rua. 3. fenomenologia. 4.
cineastas negros. 5. imagem. I. Castro, Gustavo de,
orient. II. Título.



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO - FAC
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO (PPGC)

Aida Rodrigues Feitosa

POÉTICA DA RUA:

Estética do meio ambiente urbano em imagens de cineastas negros

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade de Brasília como requisito para obtenção do grau de Mestre em Comunicação Social, pela linha de pesquisa Imagem, Som e Escrita.

Brasília, 24 junho de 2016.

BANCA EXAMINADORA

Presidente: Professor Doutor Gustavo de Castro (UnB)

Membro externo: Professor Doutor Frederico Feitosa (UCB)

Membro interno: Professor Doutor Wagner Rizzo (UnB)

Suplente: Professora Doutora Dione Moura (UnB)

Para meus pais: Aureliano e Maria Aparecida.

Pelo apoio, carinho e amor intermináveis.

AGRADECIMENTOS

Ao professor e orientador Gustavo de Castro pelo entusiasmo com o tema e por ter me apresentado Gaston Bachelard.

Ao professor Breitner Tavares por me orientar nos primeiros passos do caminho.

À Fundação Carlos Chagas, responsável pelo curso de formação Pós-afirmativa, fundamental para o início da minha pesquisa acadêmica.

À querida amiga Juliana Nunes, primeira pessoa que me trouxe atenção para a possibilidade estudar na pós-graduação e que me acompanhou no processo até o fim.

À querida amiga Patrícia Lira, companheira de longa data e que esteve presente em momentos decisivos no início e no fim.

À querida amiga Chandra Wood, pelas conversas gentis e os aprendizados técnicos.

À querida amiga Cecília Rezende (*In memoriam*) pela amizade, pela rebeldia, pelas risadas. Lembrança constante nos corredores da FAC.

Aos amigos Armando Salminto e Elizandra Souza que gentilmente me cederam seus olhares.

Aos amigos que me receberam na viagem de campo: em New York, Helen Hawaz; em Paris, Joana Fernandino; em São Paulo, Elizandra Souza e Roberto Borges

Aos amigos e amigas negras do PPGCOM – Pedro Caribé, Ceíça Ferreira, Cecília Bezerra, Kelly Quirino, Luis Luz, Alan Oliveira – pela força necessária na perseverança e nas descobertas.

Aos amigos pós-graduandos do PPGCOM - Vinícius Barreto, Renato Cunha, Guilherme Lobão, Guilherme Di Angellis, Clarissa Motter, Ane Molina, Adirley Queiroz – pelas trocas e aprendizados constantes.

Aos Professores do PPGCOM, em especial às professoras Dione Moura e Suzana Dobal; e, aos secretários do PPGCOM, por iluminar e facilitar esses anos de estudo.

“Gosto do absurdo divino das imagens”

Manoel de Barros

“Pensar uma flor é vê-la e cheirá-la.

E comer um fruto é saber-lhe o sentido.”

Fernando Pessoa

“Sou preta. Penso e sinto assim.”

Beatriz Nascimento

RESUMO

O presente trabalho é um esforço de elaboração de uma poética da rua a partir de imagens de filmes de cineastas negros. O objetivo é construir uma experiência visual poética singular, destacando a centralidade do espaço *rua*, como parte de um caminho de abertura poética às imagens fílmicas em sua relação com diferentes estéticas. Para tal investida, o referencial teórico é a fenomenologia, principalmente, a partir de estudos de Gaston Bachelard (2008) e Michel Maffesoli (2008). O recorte metodológico são as imagens de cineastas negros, que problematizam as noções de cinema negro e ambiental, ressaltando a importância da autoria negra e a ampliação da questão da cidade como temática ambiental. O objetivo é investigar as imagens do espaço da rua em diferentes estéticas como música, poesia, artes gráficas, fotografia, deriva, e sua relação com imagens dos filmes que compõem o corpus da pesquisa: *Cores e Botas*, de Juliana Vicente (2010); *Carolina*, de Jeferson De (2003); e *Faça a Coisa Certa*, de Spike Lee (1989). E, assim, realizar uma fenomenologia fílmico-poética para apreender imagens e instantes poéticos capazes de construir um olhar particular (*imagem-rua*) que revela, por meio de descrições e interpretações, uma *poética da rua*. O percurso de abertura poética não se pretende conclusivo e sim parte de um esforço compreensivo sobre a percepção fílmica em sua relação com diferentes estéticas.

Palavras-chave: Rua. Poética. Fenomenologia. Cineastas Negros. Imagem.

ABSTRACT

This work is an effort to reach a poetic of streets from black filmmakers film images. The goal is to build an unique poetic visual experience, emphasizing the centrality of *street* space, as part of a poetic opening path of filmic images in their relation to different aesthetics. For such investee, the theoretical framework is phenomenology, mainly indicated by Bachelard (2008) and Maffesoli (2008). The methodological approach are the images of black filmmakers which discuss the notions of black and environmental cinema, highlighting the importance of black authorship and the expansion of the city notions as environmental issues. The aim is to investigate street space images in different aesthetics like music, poetry, graphic arts, photography, drift, and their relation to the images of the films that make up the research corpus: *Cores e Botas* (2010), Juliana Vicente; *Carolina* (2003), Jeferson De; and *Do the Right Thing* (1989) Spike Lee. And so, perform a filmic-poetic phenomenology to capture images and poetic moments able to build a particular look (*street-image*) that reveals, through descriptions and interpretations, a *poetic of street*. The poetic opening path is intended not to be conclusive but part of a comprehensive effort on the filmic perception in relation to different aesthetics.

Keywords: Street. Poetic. Phenomenology. Black Filmmakers. Image.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Fotografias do Programa Paris Sans Voiture (2015)	26
Figura 2 – Fotografias de Programa Eixão do Lazer (2015)	26
Figura 3 – Fotografias do Programa Rua Aberta (2015).....	27
Figura 4 - Fotografia de estêncil do Coletivo Transverso em muro da cidade do Paranoá DF	29
Figura 5 – Fotografia de estêncil do Coletivo Transverso em muro da Funarte em Brasília DF	30
Figura 6 – Fotografias e cartazes das atividades do RUAS	33
Figura 7 – Cartazes do Coletivo CRUA	33
Figura 8 – Sequência de frames do filme Cores e Botas	55
Figura 9 – Sequência de frames do filme Cores e Botas	56
Figura 10 – Sequência de frames do filme Cores e Botas	59
Figura 11 – Fotografias do Bexiga, São Paulo (2015)	60
Figura 12 – Fotografias do Bexiga, São Paulo (2015)	61
Figura 13 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015).....	61
Figura 14 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015).....	62
Figura 15 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015).....	62
Figura 16 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015).....	63
Figura 17 – Sequência de frames do filme Carolina	65
Figura 18 – Sequência de frames do filme Carolina	66
Figura 19 – Sequência de frames do filme Carolina	67
Figura 20 – Fotografias do Viaduto do Chá, São Paulo (2016)	68
Figura 21 – Fotografias do Viaduto do Chá, São Paulo (2016)	69
Figura 22 - Frames do filme Faça a coisa certa.....	73
Figura 23 – Sequência de frames do filme Faça a coisa certa.....	73
Figura 24 – Sequência de frames do filme Faça a coisa certa.....	75
Figura 25 - Sequência de frames do filme Faça a coisa certa	77
Figura 26 – Fotografias de Bed-Stuy, Nova Iorque (2015).....	80
Figura 27 - Fotografias de Bed-Stuy, Nova Iorque (2010)	80
Figura 28 – Sequência de frames do filme Faça a coisa certa.....	81
Figura 29 – Sequência de frames do filme Faça a coisa certa.....	82

Figura 30 – Sequência de frames do filme Faça a coisa certa.....	85
Figura 31 – Montagem mostrando a semelhança de um frame do Faça a coisa certa com a foto de Eric Garner sendo asfixiado	87

SUMÁRIO

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO	12
CAPÍTULO 2 – REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO	17
2.1 A Poética	17
2.2 A Rua	24
CAPÍTULO 3 – RECORTE METODOLÓGICO.....	34
3.1 Cinema ambiental.....	35
3.2 Cinema negro	38
3.3 Cineastas negros.....	46
CAPÍTULO 4 – FENOMENOLOGIA FÍLMICO-POÉTICA.....	53
4.1 <i>Cores e Botas</i> : Imagem-rua epifania da paisagem urbana.....	53
4.2 <i>Carolina</i> : Imagem-rua <i>flânerie</i> da escritora catadora	63
4.3 Faça a coisa certa: <i>Imagens-rua</i> Pessoa, Fogo, Gueto	69
4.3.1 <i>Imagem-rua</i> Pessoa	73
4.3.2 <i>Imagem-rua</i> Fogo.....	80
4.3.3 <i>Imagem-rua</i> Gueto	83
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	89
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	93
REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS	98

CAPÍTULO 1 – INTRODUÇÃO

A rua é um espaço físico que organiza a cidade e também um espaço simbólico de trocas, de diálogos e de construção de afetos e subjetividades. Os encontros, as trocas, os diálogos, e, até mesmo, a casa, estão na rua. Para viver nas cidades e experimentar seus lugares, territórios ou paisagens, é preciso estar na rua. A experiência de percorrer as ruas no seu cotidiano diário se apresenta às pessoas como um teatro da vida que relaciona o corpo humano (pessoa) e o corpo urbano (cidade) onde se experimenta uma sensibilidade orgânica. Na rua é possível perceber as múltiplas práticas humanas e urbanas, e, sua efervescência social e estética produz um “sentir” do imaginário da rua (ROCCA, 2016). Esse imaginário é sentido de forma especialmente particular pelos cineastas que têm se dedicado a produzir filmes em que a rua é revelada em sua potência ética e estética. Desde o início desta investigação, nosso problema de pesquisa exigiu destacar a rua como elemento central para reflexão fílmica e fenomenológica. Diante desse entendimento, é possível construir uma poética do viver e do experimentar a rua a partir do cinema?

Minha hipótese é a de que o imaginário fílmico proporciona uma visão singular de uma poética da rua, e é justamente isso o que ambicionam as análises apresentadas neste trabalho de pesquisa. Durante o processo de ver, rever, ler e refletir sobre os filmes, buscou-se uma forma de fazer sobressair as qualidades sensoriais intrínsecas das imagens que os filmes carregam, criam e reproduzem. Por meio dessas qualidades, percebi que as personagens e os lugares se constroem e se reconstroem num movimento dinâmico de imagens e sons; e é desse movimento que se define o pensar e o sentir da obra fílmica. Nesse sentido, o objetivo desta pesquisa é sistematizar uma poética da rua pelo cinema, a partir da análise de obras de cineastas negros, relacionando-as ao imaginário de rua encontrados em músicas, poemas, cotidiano, artes gráficas, viagens e caminhadas.

Para tanto, foram estudadas imagens da rua em três filmes: *Cores e Botas*, de Juliana Vicente (2010); *Carolina*, de Jeferson De (2003); e *Faça a Coisa Certa*, de Spike Lee (1989). Tratam-se, respectivamente de dois curtas e de um longa-metragem. A seleção das obras analisadas remete ao formato de exibição da mostra central do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que exhibe durante as sete noites, dois curtas e um longa que tenham algum elemento que permite um diálogo entre os três filmes. Esse festival é muito significativo para a formação de público no Brasil, sendo que, em seus 49 anos de existência, contribuiu de forma decisiva para a cultura e o cultivo de gerações de cinéfilos não só de Brasília, mas de

todo o País.

Nesses três filmes que formam o *corpus* da pesquisa, destaquei imagens de ruas e o modo como os personagens negros se relacionam com esses espaços. Personagens em interações objetivas e subjetivas com comunidades da diáspora africana nas Américas e no Caribe que organizam, em grande parte, seu viver, sentir e celebrar pelas trocas que elaboram nas ruas das grandes cidades. Nesse sentido, o território da rua ganha relevância particular, sendo mais do que um pano de fundo para a ação dos personagens: a rua é um elemento identitário e doador de sentidos para a experiência poética e fílmica.

As produções escolhidas para a pesquisa mostram territórios localizados nas cidades de Nova York, nos Estados Unidos da América, e São Paulo, no Brasil. Tal escolha se justifica uma vez que esses espaços se comunicam com pessoas da diáspora africana em função de sua historicidade de resistência cultural comum. Estive pessoalmente em cada um desses espaços filmados, tanto em Nova York como em São Paulo, experimentando-os duplamente: fosse pela apreciação do filme, fosse pela vivência *in situ* da rua; busquei, nas duas vias, o fenômeno do imaginário. É importante pensar o próprio conceito de espaço, a partir da ideia de diáspora proposta por Gilroy (2012), como um circuito comunicativo que capacita às populações dispersas a conversar, interagir e, mais recentemente, até a sincronizar significativos elementos de suas vidas culturais e sociais.

A segregação espacial sistematizada por determinantes raciais é uma constante na história das comunidades da diáspora africana, seja por força de lei, seja por restrições econômicas. A organização das cidades, na atualidade, ainda é uma herança direta desse passado. Um dos conceitos que revela a rua no seu movimento de passagem de um espaço local para um global é a negritude. A criação de imaginários acontece nesse território, formatando imagens de negritude que dialogam tanto com as pessoas que vivem nos bairros retratados quanto com diversos outros bairros da diáspora africana pelo mundo. A experiência diaspórica negra guarda profundas semelhanças, construindo uma experiência espacial internacional. Para entender o cruzamento das ruas e dos corpos negros pelo mundo tivemos que pensá-los conjuntamente, percebendo suas identidades e suas diferenças. Esse pensar conjunto não deixa de se instituir, neste trabalho, como um procedimento metodológico, mas ele não foi o único.

A força do processo de globalização e o alcance global dos meios de comunicação, praticamente obrigam os teóricos contemporâneos da mídia a pensarem para além da moldura restritiva do Estado-nação. O cinema, por exemplo, é, agora, — pode-se dizer que sempre o

foi — um meio completamente globalizado (STAM; SHOATHAT, 2005). Categorias como paisagem, espaço e território têm sido estudadas e ligadas às análises cinematográficas. Nesse particular, a presente pesquisa se insere nesse esforço, destacando o espaço da rua e ressaltando também a importância de sua dimensão étnico-racial.

Corrêa e Rosendahl (2009) entendem a potencialidade das formas midiáticas, dentre elas, o cinema, para o entendimento do espaço. Os autores defendem que o cinema é uma criação social que expressa visões do mundo e não só pode, como deve ser analisado sob a ótica da espacialidade. Costa (2005) explica que os filmes são uma criação urbana, e, como tal, estão em primeiro plano nas discussões acerca da modernidade e são capazes de colocar os espectadores em uma posição privilegiada que possibilita a visualização constante das dinâmicas dos espaços.

Partindo do entendimento de que as imagens do cinema constroem o imaginário e este, por sua vez, auxilia na construção da realidade, Spike Lee (1989), Jefferson De (2003) e Juliana Vicente (2010) nos oferecem narrativas visuais, para as quais podemos lançar um olhar múltiplo, entrelaçando uma rede de conexões entre as pessoas, os fatos e as coisas do mundo. Nesse sentido, “as mídias são campos que podem aprofundar as criações da imaginação, e essas criações, quando em confronto com as coisas do mundo, sedimentam um espaço no qual convergem poesia (mito) e filosofia (pensamento)” (CASTRO, 2012, p. 45).

Como orientação teórica e metodológica, a presente pesquisa foi balizada a partir da fenomenologia da imaginação poética de Gaston Bachelard (2008) e da fenomenologia da razão sensível de Michel Maffesoli (2008). Nos valem também de conceitos da teoria do cinema proposta por Gilles Deleuze (2013), do pensamento sobre o fazer fílmico proposto na teoria dos cineastas de Jaques Aumont (2015) e o da psicogeografia da teoria da deriva de Guy Debord (1955 *apud* JACQUES, 2003).

Para Deleuze (2013), a teoria do cinema trata-se de pensar por meio dos filmes dos grandes cineastas, destacando o potencial filosófico do cinema e da teoria do cinema. Nesse sentido, a teoria do cinema não é sobre cinema, mas sobre as ideias a que o cinema dá origem, desse modo, não se deve adotar uma teoria e depois buscar por filmes que pareçam suportá-la, mas o contrário, é das obras que devem emergir construtos teóricos. A função do cinema seria mostrar, por meio da cinematografia, o que é pensar. Segundo Deleuze (2003, *apud* SUTTON, 2009, p. 28), o cinema está envolvido na criação do sujeito de forma social, psicológica e estética, e isso envolve ir além do sujeito, provocando novas concepções de subjetividade na sua forma particular de perceber o mundo.

O olhar para os filmes proposto no presente trabalho se aproxima ainda das indicações epistemológicas de Maffesoli (2008) quando destaca que na tentativa de produzir conhecimento, não se deve constituir objeto de demonstração, mas sim de “mostração”. Nesse entendimento, os feitos do mundo não se prestariam a uma conclusão, mas sim a uma abertura. Dessa forma, obtemos menos representação e mais apresentação. Para isso, ele propõe uma atenção à coisa estudada, pois a imagem contenta-se em descrever aquilo que é, mostrando a organização interna que mobiliza as coisas e as pessoas, reconhecendo a parcela de imaginário que as impregna. “O fato de lembrar que cada coisa é sua própria interpretação é tanto mais indispensável quanto mais se esteja consciente da polissemia da realidade social e natural” (MAFFESOLI, 2008, p. 118).

O objetivo fundamental da pesquisa é investigar as imagens de rua mostradas e apresentadas em filmes de cineastas negros, propondo uma abertura para outras diversas imagens de rua, buscando criar uma *poética*. Dessa forma, a rua deixa de ser simplesmente o espaço físico onde o filme foi encenado e passa a acumular um conjunto de imaginários; transformando-se, assim, numa *imagem-rua*. Essa amplificação é dada pelo entendimento de que a imaginação é uma potência da natureza humana: “O espaço percebido pela imaginação não pode ser o espaço indiferente entregue a mensuração e à reflexão do geômetra. É um espaço vivido. E vivido não em sua positividade, mas com todas as parcialidades da imaginação” (BACHELARD, 2008, p. 19). Esse movimento teórico de construção de uma fenomenologia fílmica da rua revela como os filmes são capazes de animar e instaurar uma mediação própria, tornando-se obras que fazem concorrência com o mundo, não sendo seu reflexo, mas seu duplo.

Após assistir os filmes, percebemos que cada rua filmada guardava imagens de rua próprias que revelavam tanto o pensamento como as opções estéticas do autor além de criar espaço para a narrativa fílmica se desenvolver. O esforço metodológico dessa pesquisa consistiu em percorrer um caminho que começou em olhar às imagens da rua nos filmes, depois busquei uma *arqueologia estética da rua* (imaginário das manifestações estéticas da rua), ao mesmo tempo que experimentei estar no espaço da rua, para intuir a atmosfera do lugar, experimentar o caminhar e o observar. Na sequência trabalhei para relacionar esses elementos, recompor tais fragmentos gerando uma *imagem-rua* que, ao ser descrita, deu origem a uma *poética da rua*.

Dessa forma, minha intenção foi revelar uma abertura para as obras cinematográficas, a fim de compreender a dimensão poética e o modo de construção dos imaginários de rua dos

filmes, observando imagens fixas e em movimento, o seu contexto na narrativa geral do filme e sua relação com outros imaginários. Como observa Sorlin (1992), um filme é tanto o que se diz ou o que se escreve a respeito dele. Dessa forma, o esforço empreendido nessa presente pesquisa visou contribuir para o melhor entendimento do cinema e sua convergência com outras artes, buscando a formação de um olhar poético para as imagens.

O presente trabalho está organizado em quatro capítulos. O primeiro capítulo é esta introdução que apresenta os elementos da pesquisa. No segundo capítulo, apresento o referencial teórico-metodológico ao discutir a poética como metodologia de uma fenomenologia das imagens fílmicas; assim como, proponho uma arqueologia estética da rua. No terceiro, apresento o recorte metodológico e o *corpus* da pesquisa, como os filmes escolhidos para a análise se situam numa possível classificação de gênero de cinema negro e cinema ambiental, colocando em relevo a centralidade do cineasta negro para o fazer cinema e a ampliação da questão da cidade como temática ambiental. Apresento ainda os cineastas Spike Lee, Jefferson De e Juliana Vicente, entendendo como eles se identificam como cineastas negros, e sua importância para a realização de um cinema negro. No capítulo quarto, será mostrada a fenomenologia fílmico-poética a partir da descrição das *imagem-ruas* dos três filmes que compõem o corpus da pesquisa: *imagem-rua* da epifania da paisagem urbana, do filme *Cores e Botas* (2010), de Juliana Vicente; *imagem-rua* do flunar da escritora catadora, do filme *Carolina* (2003), de Jeferson De; e ainda as *imagens-rua* de Pessoas, Fogo e Gueto do filme *Faça a coisa certa* (1989), de Spike Lee.

CAPÍTULO 2 – REFERENCIAL TEÓRICO-METODOLÓGICO

O referencial teórico-metodológico da presente pesquisa trata da poética como fenomenologia fílmica, para tanto, apresento ideias como construção de imagens, instantes poéticos, descrição, deriva, *arqueologia estética da rua, imagem-rua*. Seguindo a orientação fenomenológica de “buscar a coisa em si”, a teoria do cinema deve seguir o que a imagem fílmica revela. Nesse sentido, estabeleci o conceito de *imagem-rua* que mostra o espaço da rua retratado e sua relação com o imaginário da rua disperso em outras estéticas (arqueologia). Proporcionado, assim, um novo olhar para as imagens fruto da construção de uma prática filosófica: a fenomenologia fílmico-poético.

2.1 A Poética

A poética pode ser compreendida por sua impossibilidade de uma definição estável. Dada sua característica de abertura, seu entendimento é provisório e acontece por intermédio da subjetividade do observador num momento específico. Podemos entender a poética como uma linguagem por meio da qual se busca viver plenamente o sentido de algo que vem a nosso encontro, sendo uma força pulsante e incandescente da vida, não uma questão de métrica. Exemplo disso é o entendimento, trazido pelo surrealismo,¹ de que a poesia deveria extrair sua essência da vida, a partir dos sonhos e dos acasos, não permitindo que se reduza ao poema, “a primeira mensagem surrealista foi desprosaizar a vida cotidiana, reintroduzir a poesia na vida” (MORIN, 1998, p. 39).

Nesse sentido, entendemos que a poética não é característica exclusiva do poema, embora tenha encontrado, nele, terreno fértil para seu cultivo, principalmente, pela capacidade deste de criar imagens por meio de versos, já que o poeta anima, pelas imagens, aquilo que descreve. A poética também se manifesta em expressões artísticas visuais como na pintura, na fotografia ou no cinema. Desde a antiguidade greco-romana, encontramos a poesia enquanto

¹ Surrealismo foi um movimento artístico definido nos Manifestos Surrealistas escritos por André Breton em 1924 e 1930, na capital francesa. O que o movimento propunha era uma vanguarda artística que transcendia a própria ideia de arte ao propor a superação do dualismo entre objetivo e subjetivo e o resgate do humor, do sonho, da imaginação como formas de ampliação da consciência e diminuição do pensamento lógico. Usando métodos como a colagem e a escrita automática, os surrealistas construíram uma poética livre e fluída que ressaltava a importância do inconsciente na atividade criativa ao mesmo tempo que exaltavam a liberdade, o maravilhoso e a revolução. Além de Breton, seus representantes mais conhecidos são: no cinema, Luis Buñel; no teatro Antonin Artaud; nas artes plásticas René Magritte e Salvador Dalí.

imagem, quando Horácio anuncia “*ut picture poesis*” (pintura como poesia),² ou, ainda, quando fala Simônides de Ceos “*poesia tacens, picture loquens*” (a pintura é a poesia silenciosa, a poesia é a pintura que fala).³

No século XX, com a criação da fotografia e do cinema, a capacidade de produção de imagens é ampliada por esses novos dispositivos, permitindo também uma nova percepção do olhar e, por conseguinte, do poético. A poética se manifesta em imagens, no momento presente, tanto de quem produz a imagem como de quem a recebe. No cinema, lócus da imagem em movimento, temos ainda um hibridismo de semioses que possibilita uma sobreposição de linguagens, como da música, da fotografia, da literatura, do teatro; assim como elaboração de uma linguagem específica que utiliza técnicas como montagem, *raccord*, movimentos de câmera, escala, efeitos sonoros, iluminação e enquadramento.

Para Aumont (2015, p. 95), escrever em imagens foi um sonho antigo de todo século XX, mas a tentativa de criar uma equivalência unicamente racional, lógica e conceitual entre imagem e texto não foi bem-sucedida, pois essa relação guarda uma grande parte de metáfora, há algo na imagem que a afasta da racionalidade. Assim, a relação imagem e texto se move mais imediatamente em um terreno menos lógico e mais poético, onde o próprio texto se faz imagem, e a imagem deve ter mais oportunidades para se tornar igual ao texto.

Um dos cineastas do último século que carregou esse sonho foi Pier Paolo Pasolini.⁴ Ao escrever um artigo em 1966, intitulado “Por um cinema de Poesia”, ele propôs uma definição mais técnica, defendendo a migração do conceito de discurso indireto livre como um instrumento da linguagem literária para o cinema, denominando de *subjetiva indireta livre*, ou seja, a história contada pela subjetividade de personagem. Na técnica cinematográfica, a câmera é objetiva quando a personagem é mostrada, e subjetiva quando o equipamento assume a posição do olhar da personagem. A subjetiva indireta livre mescla o olhar da câmera (e do autor) ao da personagem, mostrando, assim, não simplesmente o que está sendo capturado pela lente, mas criando uma forma de olhar. Dessa maneira, a estética do filme gira em torno do autor-personagem.

² Horácio (65 a.C – 8 a.C) foi um poeta romano. Seus poemas líricos e satíricos guardavam temas sobre a importância de aproveitar o presente (*carpe diem*) e sobre o reconhecimento da brevidade da vida e a busca por tranquilidade (*fugere urbem*).

³ Simônides de Ceos (556a.C – 468 a.C) foi um poeta grego conhecido por mudar a tradição poética grega por ser o primeiro a tratar da teoria da imagem e da memória, e por fazer da poesia um ofício e receber benefícios por ela.

⁴ Pier Paolo Pasolini (1922-1975) foi cineasta, poeta e escritor italiano. Reconhecido e premiado, Pasolini dirigiu cerca de vinte filmes entre eles: *Teorema* (1968), *Decameron* (1971), *Saló o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

A dificuldade de aprisionar o mistério da poesia cinematográfica também foi objeto de reflexão para Epstein que,⁵ ao escrever *Bonjour Cinema* (1921), trouxe a ideia da fotogenia como aspecto central do cinema-arte. Ressaltando a inexistência de sua definição particular, Epstein ensaia definir fotogenia, em fotografia, como aquele certo charme que circunscreve uma fisionomia, ou, no cinema, como a qualidade da mobilidade que se move simultaneamente no tempo e no espaço, mas acaba percebendo que o melhor caminho talvez seja pela comparação com outras expressões artísticas. “Como melhor definir a indefinível fotogenia que dizendo: a fotogenia é para o cinema o que a cor é para a pintura, o volume para a escultura: o elemento específico dessa arte. A fotogenia é a *virtus artistica* do cinema” (EPSTEIN, 1921, *apud* AUMONT, 2015, p. 94).

Além da subjetiva indireta livre e da fotogenia, a poética também pode se relevar no cinema por meio de imagens que carregam *instantes poéticos*, tanto no filme de poesia como no filme narrativo. Bachelard (1985) defende que *instantes poéticos* são, necessariamente, complexos, são, essencialmente, uma harmonia entre dois contrários, a consciência de uma ambivalência, no qual coexistem simultaneidades paradoxais como o dia e a noite, o estranho e o familiar, a razão e a paixão. O tempo não é percebido de forma encadeada, ou seja, o instante poético existe somente em um tempo verticalizado (de duração indeterminada), que procura a simultaneidade mais do que a sucessão. O tempo se manifesta na verticalidade, na profundidade ou na altura; é o instante estabilizado, em que as simultaneidades se ordenam e provam que o instante poético harmoniza os contrários, os paradoxos, os quais, ao se confrontarem, se contaminam entre si, gerando então uma elevação ou queda a partir da suspensão de sentido.

Nesse mesmo sentido, uma vez que o poético tem a capacidade de criar imagens, Bachelard (2008) reforça, ainda, que, para decifrar o problema da imagem poética, é preciso chegar a uma fenomenologia da imaginação. Esta seria um estudo do fenômeno da imagem poética quando a imagem emerge na consciência como um produto direto do coração, da alma do ser humano tomado em sua atualidade. Para ele, a imagem é uma obra da imaginação absoluta e um dos fenômenos específicos do ser falante. “Só a fenomenologia – isto é, a consideração do *início da imagem* numa consciência individual – pode ajudar-nos a restituir a subjetividade das imagens e a medir a amplitude, a força e o sentido da transubjetividade da imagem” (BACHELARD, p. 3).

⁵ Epstein (1897-1953) foi cineasta e escritor francês. Realizou mais de vinte filmes, dentre eles: *La chute de la Maison* (1929), *Finis Terrae* (1929), *L'ors des Mers* (1932), *Le Tempestaire* (1947). Também fez produções teóricas como: *Le Cinéma vu de l'Etna* (1936), *Le Cinéma du Diable* (1947), *L'Esprit de Cinéma* (1955).

A fenomenologia (do grego, *phainesthai* – aquilo que se apresenta ou que mostra, e, *logos* – explicação, estudo), detém grande parte do seu esforço no ato de observar os fenômenos e ambiciona perceber “as coisas em si mesmas”, “o mundo que já está aí” por meio da consciência personificada e da intencionalidade. De Husserl a Merleau-Ponty, passando por André Bazin, Amédée Ayfre, Henri Agel, Roger Munier e chegando em Bachelard e Maffessoli, os pensadores da fenomenologia buscam o conhecimento mais primordial, “as coisas como elas são”. Nesse entendimento, a arte seria “um gesto formal que organiza nossos corpos e nossas imaginações em resposta à experiência básica, ao mesmo tempo que nos tira dos labirintos inúteis da lógica e nos leva para dentro da riqueza das experiências” (ANDREW, 2002, p. 195).

Em seu livro sobre as principais teorias do cinema, Andrew (2002) percorre diferentes linhas de interpretação cinematográfica finalizando o trabalho com um capítulo dedicado ao desafio da fenomenologia. Segundo Andrew (2002), diferente dos estudos que procuram impor às obras de arte as mais diversas teorias a partir de fora, a fenomenologia considera a arte, não como qualquer outro produto gerado pelas condições da situação humana, mas sim como um modo de se olhar além dessa situação para um mundo de possibilidades desconhecidas e incompreensíveis. Nesse esforço, o caminho proposto para a investigação desse modo de olhar que busca uma imagem primordial é a descrição. Para Maffesoli (1987), é necessária uma nova postura intelectual que faça, da descrição, o fundamento de sua progressão, respeitando os dados do mundo e se contentando em mais acompanhar do que subjugar uma realidade complexa e aberta. “O trabalho intelectual consiste, não em criar, peça por peça, a realidade, mas em deciptar o que já está aí. Menos criação e mais recriação” (MAFFESOLLI, 1987, p. 43).

Para deciptar a experiência cinematográfica, podemos entendê-la como disposição de estar no mundo expresso pelas imagens em movimento que mobilizam sentidos e nos convidam ao sensível.

O cinema é particularmente adequado para expressar a união entre mente e corpo, entre mente e o mundo, e a expressão de cada um deles no outro. O filósofo e o cineasta compartilham uma maneira de ser, uma visão de mundo própria. (...) O cinema não é pensado, é percebido (MERLEAU-PONTY, 1945, *apud* STAM, 2012, p. 99).

Nesse sentido, corrobora o entendimento de Munier (1962, *apud* ANDREW, 2002), para quem o cinema é um discurso do mundo, não dos seres humanos, o que possibilita que

todos os filmes, sejam obras de arte ou não, componham-se de imagens que ultrapassam os filmes que ajudam a narrar. Tal entendimento também dialoga com a percepção de Bachelard (2008), para quem é da natureza que se originam todas as imagens, as pessoas apenas se abrem, em seus melhores momentos, para receber tais feixes primordiais como o fogo, a água e o ar. Na busca de uma razão sensível, Maffesoli (2008) destaca a necessidade de por em ação uma “ecologia” do espírito, que seria uma atitude de pensar, considerando a natureza, sob suas diversas modulações, antes como parceira com a qual existe uma interação, do que como objeto que se pode explorar à vontade e trabalhar como se queira.

Ao propor que a teoria do cinema não é “sobre” cinema, mas sobre os conceitos aos quais o cinema dá origem, e que esses estão relacionados com outros conceitos, correspondendo a outras práticas, Deleuze (2013) inclui a importância da relação do cinema com outras estéticas na construção de uma prática filosófica. Para Deleuze (2010, p. 33-35), os conceitos são fragmentários, estão em constante variação e se diferem das enunciações científicas. “O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. (...) Os conceitos são centro de vibrações cada um em si mesmo e uns em relação aos outros”. Essa definição se aproxima do entendimento da natureza variacional da imagem proposta por Bachelard (2008) que, ao mesmo tempo, define conceito como um pensamento morto por ser classificado e constitutivo. Essa diferença talvez se explique pela formação de Bachelard (2008) que, sendo um físico, escreveu suas primeiras obras sobre a epistemologia da ciência, assim, ao delimitar a ideia de conceito ao seu caráter científico, ele abre mão de seu potencial filosófico. É a esse potencial que Deleuze (2010) se apropria, ao propor que conceitos são semelhantes a conjuntos fragmentários, que não se tocam mas formam um todo. Em certo aspecto e, guardadas as diferenças de suporte, esse conceito se aproxima com a ideia de imagem de Bachelard (2008).

Nesse entrecruzamento de conceito e imagem, Deleuze (2013) sugere que Bazin (2011) apresenta um critério estético formal para analisar o movimento de cinema do neorealismo italiano,⁶ diferente daqueles que apenas ressaltaram seu conteúdo social. Esse critério tratava sobre uma nova forma de construção da realidade, tida como dispersiva, elíptica, errante ou vacilante, trabalhando em blocos, com deliberadas conexões fracas e eventos flutuantes. Nesses filmes, o real não era mais representado ou reproduzido, mas

⁶ O Neorealismo italiano foi um movimento cultural surgido na Itália depois de 1945. Sua maior expressão se deu no cinema, principalmente, com obras de Roberto Rossellini, Vittorio De Sica e Luchino Visconti. Próximo ao realismo poético francês, o cinema neorrealista italiano caracterizou-se pelo uso de elementos da realidade numa obra de ficção.

“buscado” em vez de representar um real já decifrado. O neorealismo teria, assim, criado um novo tipo de imagem, que Bazin (2011) denominou de *imagem-fato*. Nesta pesquisa, pretendemos buscar, se não uma imagem original, uma imagem que se projeta no presente, plena de sentido, mostrando, em filmes de cineastas negros, o espaço da rua. A essa imagem demos o nome de *imagem-rua*, uma vez que ela mostra o espaço pelo olhar do cineasta, ao mesmo tempo em que se relaciona com o imaginário da rua disperso em outras estéticas, proporcionado, assim, a construção de uma prática filosófica: a fenomenologia fílmico-poético.

De fato, o que buscamos nesta pesquisa é apreender poéticas fílmicas e construir um olhar particular, fazendo aproximações com diversas imagens, vindas do poema, da música, do grafite. Partindo do entendimento da poética como capacidade de criação de imagens e revelação dos instantes poéticos, a *imagem-rua* funciona, para nós, como alavanca metodológica a partir da qual é possível acessar as intenções profundas da imagem por meio de sua superfície. Como sugere Agel (1973, *apud* ANDREW, 2002, p. 194), em *Poétique du Cinéma*, “o teórico persegue uma visão que transparece através de sua experiência, tentando explicá-la, descrevê-la ou ampliá-la”. Para o presente trabalho, nomeamos essa busca de fenomenologia fílmico-poética. O que nos mobiliza não são as regras da linguagem cinematográfica, e sim “a maneira pela qual uma determinada sequência de imagens em movimento pode transcender seu autor, sua plateia e as regras formais do cinema, adequando-se a si mesma, preenchendo as regras de sua própria criação” (ANDREW, 2002, p. 199). Assim, ao buscar a lógica interna que move as coisas e as pessoas na tela, e, ao reconhecer a parcela de imaginário que as impregna, nos esforçamos em provocar um olhar para o mundo que dialoga com as imagens fílmicas.

Essa perspectiva se diferencia da análise fílmica estruturalista e semiótica que se preocupa em decupar as partes da linguagem fílmica, separando os planos, os sons ou as sequências de imagens com o intuito de entender o filme. Na metodologia fenomenológica, deve-se assistir ao filme de forma completa, buscando suas ideias implícitas, depois, voltamos para o mundo com essa experiência em nossos corpos e começamos a ver o mundo fora do cinema com uma nova luz, permitindo que a imagem continue a trabalhar dentro de nós. Esse movimento orgânico é descrito por Ayfre (1969, *apud* ANDREW, 2002) num contínuo de percepção que interpreta os signos da natureza e dos seres humanos de forma pessoal, buscando momentos em que a linguagem de signos do cinema se transforma em outro tipo de signo:

O artista proporciona uma imagem ou série de imagens, belas em si mesmas, mas capazes de consolidar e iniciar novas ideias. O crítico (e todo espectador é em parte um crítico) elabora as ideias latentes no trabalho e as conecta à grande cadeia de ideias que chamamos conhecimento. A imagem sai da experiência pré-lógica e sobe em direção à ideia. O crítico apodera-se da imagem em sua subida e retira suas verdades tradicionais. Mas Ayfre diz que o processo ainda não está completo, pois o crítico, enriquecido com suas ideias, deve então ressubmeter-se à imagem e descer ao nível da experiência, deixando a imagem mergulhar de volta ao fluxo da vida interior. O crítico deve seguir a imagem respondendo de novo à realidade (ANDREW, 2002, p. 201).

A metodologia empregada na presente pesquisa se esforçou para percorrer esse caminho. Nosso corpus de pesquisa, que será melhor detalhado no terceiro capítulo, compreendeu filmes realizados por cineastas negros. Dentre eles, escolhemos o estadunidense Spike Lee, e seu filme: *Faça a coisa certa* (1989). Ao ver e rever a narrativa seguidamente, com atenção de pesquisadora, percebemos o destaque e o valor dado pelo cineasta ao espaço da rua como experiência. Depois dessa percepção, buscamos outros cineastas como os brasileiros Jefferson De e Juliana Vicente e assistimos a seus filmes, respectivamente: *Carolina* (2003) e *Cores e Botas* (2010). Também ali percebi a importância da rua como espaço que comportava uma estética própria. Ainda vimos outros filmes de Spike Lee, onde, mais uma vez, reforçamos o entendimento da centralidade da rua e de suas múltiplas expressividades.

Com as imagens dos filmes na mente e no corpo, fui para a rua, mais especificamente para as ruas de Paris, Nova York e São Paulo. Em Paris, experimentei a *flânerie*. Nas ruas da capital francesa, em seus diferentes bairros, pude meditar e compreender mais sobre as ideias que emanaram e que se originaram a partir de homens que também meditaram e percorreram aquelas mesmas ruas. Das ruas de Paris nasceram ideias como *flâneur*, de Charles Baudelaire, “passagens”, de Walter Benjamin (2010), e a própria “teoria da deriva”, de Guy Debord (1955). Já, em Nova York e em São Paulo, busquei as ruas apresentadas nos filmes e também ruas próximas às imagens mostradas. *Faça a coisa certa* foi todo filmado numa rua em Bedford-Stuyvesant, área com uma população de maioria negra e pobre, no Brooklyn, uma das cinco regiões da cidade de Nova Iorque. Fiquei hospedada em uma rua próxima, e, no exato dia do 26º aniversário do lançamento do filme, visitei pela, primeira vez, a avenida Stuyvesant, entre a avenida Lexington e a rua Quincy, onde foi rodado o filme. Estive lá outras vezes, assim como circulei por toda Manhattan, principalmente pelo Harlem. Em São Paulo, visitei o Viaduto do Chá, onde a escritora Carolina Maria de Jesus foi filmada em sua

flânerie, e também transitei pelos bairros do Bexiga e do Grajaú, uma vez que a rua do filme *Cores e Botas*, apesar de não deixar evidente de quais lugares se trata, apresenta característica de um bairro popular.

Paralelamente, desde a percepção da centralidade da temática da rua, viemos coletando registros de ruas em poemas, músicas, falas e expressões cotidianas, grafites e pichações nos muros das cidades ou qualquer outro meio que faça da rua “personagem” presente. Com isso, como dissemos, pretendemos construir uma *arqueologia estética*⁷. Em seguida, após caminhar, olhar e registrar as imagens dessas ruas em três cidades diferentes, voltei para Brasília, com o intuito de concluir a pesquisa. Esta escrita está imbuída e impregnada dessas experiências, é, portanto, uma escrita que reelabora em si mesma uma poética da rua, a partir de *imagens-rua* reveladas na relação das imagens fílmicas com as imagens coletadas e com as imagens vivenciadas nas viagens.

2.2 A Rua

Antes de chegar às *imagens-rua* dos filmes, percorri as possibilidades visuais que a rua oferece. A essa busca de fontes e referências em músicas, poemas, cotidianos, artes gráficas, viagens e outras formas estéticas, denominei *arqueologia estética da rua*. Parte dessa *arqueologia* implicou ‘garimpar’ e ‘escavar’ referências das mais variadas ruas impressas no imaginário da vida social. Guiada pelo estado de abertura e instaurando uma capacidade imaginativa geradora de sentidos visuais, olhamos para a rua nas práticas cotidianas da vida e descobrimos imagens poéticas. A rua é um campo fértil para a subjetividade ao permitir simultaneidades vivas e sensíveis, ao mesmo tempo em que instiga o aparecimento da humanidade singular, que cada um experiencia ao se colocar junto ao outro. No cotidiano da rua, percebemos diversos olhares, sons, cheiros e sensações, e, nesse lugar privilegiado, outros sujeitos também encontraram matéria para suas produções artísticas por meio da música, do poema, da arte e do grafite. Essa *arqueologia estética* nos oferece insumo para um imaginário que abrange, entre outras imagens, sentidos e sentidos comuns da rua, na cultura popular, na relação do corpo humano e do corpo urbano, nos movimentos políticos e

⁷ O termo arqueologia é usada nessa pesquisa tanto em referência à ciência da arqueologia que estuda e reconstrói os restos materiais de sociedades humanas, assim como à importante obra do filósofo francês Michel Foucault, “Arqueologia do Saber” (2012), na qual a arqueologia é entendida como a descrição e a reescrita sistemática de um discurso-objeto.

artísticos. A rua é o lugar de encontro, espaço de deriva, lugar de aproximação entre vida, morte e arte.

Expressões como “menino de rua”, “mulher da rua”, “olho da rua”, “quando a rua chama”, “passar a noite na rua”, “vou lá na rua” e “vem pra rua” são de uso corrente do senso comum, que guardam metáforas e metonímias desse espaço, que é muito mais amplo do que uma via circunscrita entre duas calçadas, como a definição urbanística proclama. A rua que, na linguagem popular, “tá na boca do povo”, traz significados de perigo, trânsito, delinquência, prostituição, abandono, vadiagem, como também, de cidade propriamente dita, espaço público, local legítimo de protesto, exercício de comunidade ou o simples fato de sair de dentro da casa.

Segundo Da Matta (2004), casa e rua são categorias sociológicas para os brasileiros. “Entre nós, essas palavras não designam simplesmente espaços geográficos ou coisas físicas mensuráveis, mas, acima de tudo, entidades morais, domínios culturais institucionalizados” e, justamente por causa disso, “capazes de despertar emoções, reações, leis, orações, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas”. Da Matta (2004) sustenta que a rua é o lugar da vergonha e da desordem e que as pessoas não têm o mesmo zelo na rua que têm na casa. Apenas em casos de recriação do espaço doméstico e familiar na rua é que se projeta o cuidado no espaço público. É desse imaginário da rua, como espaço impuro que advém as imagens do “Povo da Rua”, como Exú Tranca-Ruas e Pomba-gira da Estrada, entidades da religião brasileira Umbanda com forte presença na cultura popular,⁸ sendo, inclusive, o tema escolhido para o desfile da escola de samba da Acadêmicos do Salgueiro no carnaval do Rio de Janeiro de 2016.⁹

O imaginário da rua ainda nos permite acessar a utilização do espaço da rua como “um lugar [que] é sempre um precipitado de espaço e tempo, material e memória, do passado e do imprevisto” (SANSOT, 2008, *apud* HOUDAYER, 2016, p. 162, acréscimos nossos). O século XX, com seu ideal de progresso por meio do avanço tecnológico, mecanizou a rua privilegiando o automóvel, e, de lugar de permanência e encontro, a rua se tornou uma passagem perigosa. “A rua na porta, seu barulho, seu terror mecânico, mortal inimigo das crianças” (LE CORBUSIER, 1984, p. 36).

⁸ Umbanda é uma religião que combina elementos do Catolicismo, do Candomblé, do Kardecismo e das religiões indígenas, formada no início do século XX no sudeste do Brasil.

⁹ Acadêmicos do Salgueiro é uma escola de samba da zona norte do Rio de Janeiro. Originária do Morro do Salgueiro, atualmente é sediada no bairro do Andaraí, onde também funciona a Vila Olímpica do Salgueiro. Possui nove títulos de campeã do grupo especial do carnaval carioca, conquistados nos anos de 1960, 1963, 1965, 1969, 1971, 19974, 1975, 1993 e 2009. No carnaval de 2016 ficou na terceira colocação.

Nas cidades com pouco trânsito, as ruas ainda são um lugar de trocas sensíveis. Ainda pode-se parar para uma conversa, as crianças ainda podem brincar, jogar bola, entre outros usos comunitários. No entanto, nas grandes cidades, as ruas são domínio exclusivo dos carros. Mesmo onde existem calçadas ao longo das pistas e autopistas, elas não são hospitaleiras. Trânsito e capacidade de tráfego não são resultados inevitáveis do crescimento, e sim produto de decisões políticas deliberadas para formatar a rua ao automóvel. No século XXI, com a tendência de crescente aglomeração urbana em espaços cada vez menores, as pessoas despertaram para a importância do lugar vivido e começam a ocupar e redesenhar as ruas como um lugar confortável para as pessoas. Fruto dessa demanda, iniciativas do poder público tem mudado a geografia humana da rua permitindo que a mesma se estabeleça como um local amigável. Paris, Brasília e São Paulo são exemplo de cidades que, ao bloquear importantes ruas para os carros, em determinado período de tempo, instaurou a presença humana nesses espaços de forma significativa como se pode observar nos programas governamentais: *Paris Sans Voiture*, Eixão do Lazer e Rua Aberta, das respectivas cidades.

Figura 1 - Fotografias do Programa Paris Sans Voiture (2015)



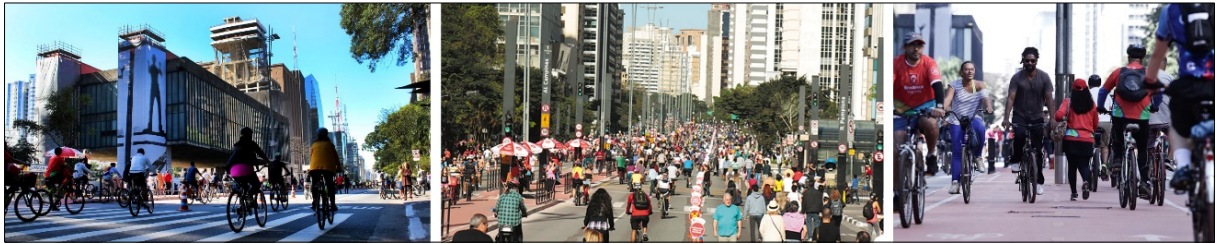
Fonte: M. Nabil Photography . Disponível em: parissansvoiture.fr Acesso em: 23 mar. 2016.

Figura 2 – Fotografias de Programa Eixão do Lazer (2015)



Fonte: Sergio Carvalho. Disponível em: pedaladasdapaz.org Acesso em: 24 mar. 2016

Figura 3 – Fotografias do Programa Rua Aberta (2015)



Fonte: Luis Marques. Disponível em: capital.sp.gov.br Acesso em: 23 abr. 2016.

A preocupação com um urbanismo que valoriza primeiramente as pessoas já foi algo discutido em meados do século passado, em Paris, mediante as propostas de um grupo de intelectuais e artistas, que se autodenominavam de “situacionistas”. A produção teórica deste grupo visava transformar o urbanismo, a arquitetura e a cidade, a fim de construir ou reconstruir um espaço público em que os habitantes fossem agentes construtores, e a cidade fosse vista como um todo. Para esse grupo, o meio ambiente urbano era motivador da deriva, eles entendiam a cidade um espaço de liberdade.

A deriva estava no “deixar-ir”, que permitia explorar uma cidade e determinar sua “psicogeografia”. A deriva seria uma apropriação do espaço urbano pelo pedestre, por meio da ação do andar sem rumo. Partindo de um determinado lugar, a pessoa ou grupo que se lançava à deriva, sem caminho definido, deixando que as próprias ruas a guiassem. Para Guy Debord (1955, *apud* JACQUES, 2003), um dos principais expoentes dos situacionistas, a deriva era uma visão privilegiada de uma revolução do cotidiano que passava pela reconstrução das cidades.

As grandes cidades são favoráveis à distração que chamamos de deriva. A deriva é uma técnica do andar sem rumo. Ela se mistura à influência do cenário. Todas as casas são belas. A arquitetura deve se tornar apaixonante. Nós não saberíamos considerar tipos de construção menores. O novo urbanismo é inseparável das transformações econômicas e sociais felizmente inevitáveis. É possível se pensar que as reivindicações revolucionárias de uma época correspondem à ideia que essa época tem da felicidade. A valorização dos lazeres não é uma brincadeira. Nós insistimos que é preciso se inventar novos jogos (DEBORD, 1955, *apud* JACQUES, 2003, p. 17).

Para completar a deriva proposta pelos situacionistas é necessário fazer uma “psicogeografia” do ambiente urbano, ou seja, tentar mapear os diversos comportamentos afetivos. É dizer, fazer uma geografia afetiva, subjetiva, para cartografar as diferentes ambiências psíquicas e estudar os efeitos do ambiente urbano no estado psíquico e emocional das pessoas. Quem deriva pode traçar um mapa do seu percurso com ilustrações e anotações,

para tentar compreender os motivos que o levaram a seguir determinado caminho, virando à esquerda e não seguindo em frente, virando à direita e parando em certa praça e não em outra, perceber, em suma, por que razão a mente induz sensações agradáveis ou desagradáveis. Sem a preocupação de descrever uma “psicogeografia”, a deriva se aproxima da *flânerie* no engajamento do corpo na fluidez das ruas da cidade. Em *A alma encantadora das ruas*, João do Rio (1997) nos revela o encanto de caminhar pelas ruas no Rio de Janeiro do fim do século XIX:

Eu amo a rua [...] Para compreender a psicologia da rua não basta gozar-lhes as delícias como se goza o calor do sol e o lirismo do luar. É preciso ter espírito vagabundo, cheio de curiosidades malsãs e os nervos com um perpétuo desejo incompreensível, é preciso ser aquele que chamamos *flâneur* e praticar o mais interessante dos esportes – a arte de flunar (RIO, 1997, p. 31).

Essa vivência na rua também foi experienciada e poetizada por Charles Baudelaire (2006) na Paris do fim do século XIX, período em que a formação dos aglomerados urbanos e as galerias parisienses criaram o ambiente ideal para o surgimento da “*flânerie*”, um tipo específico de atividade que se alimenta da vertigem. Vertigem do que ocorre em meio à multidão da cidade ou, como descreveu Foucault (1984, p. 343): “Abrir os olhos, prestar atenção e guardar na memória”. Esse prazer fugidio da circunstância também é particularmente descrito por Benjamin (1989, p. 50-51) ao retratar a Paris de Baudelaire:

Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o flâneur, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha com personalidade, protestando assim contra a divisão do trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a industriiosidade. Por algum tempo, em torno de 1840, foi de bom-tom levar tartarugas a passear pelas galerias. De bom grado, o flâneur deixava que elas lhes prescrevessem o ritmo de caminhar.

Nesse período do fim do século XIX, Paris e Rio de Janeiro se aproximam, pois ambas as cidades passaram por reformas urbanas sob um ideário moderno, aumentando a largura das ruas para o trânsito de veículos. O simples ato de andar pela cidade pode assim se tornar uma crítica ao urbanismo, enquanto disciplina prática de intervenção nas cidades (JACQUES, 2005, p. 20). O que a urbanista Jacques propõe é uma proposta crítica que vai contra a prática dominante do urbanismo atual, intensamente planejada e sem contato prévio com a população. Em sua formulação do “urbanista errante”, ela propõe uma postura de apreensão da cidade menos distante da experiência urbana, que retome as formas do apreender próprias

dos diversos errantes que existiram ao longo da história: andarilhos, *flâneurs*, surrealistas, situacionistas, artistas como João do Rio, Oitica, André Breton, Baudelaire, entre outros.

Três seriam as características deste urbanista errante: perder-se, ser lento e corporizar. Após ser ensinado a se orientar, o urbanista deveria aprender a se desorientar, perder-se, para se reintegrar de uma outra forma, não-ensinada previamente. Após viver mergulhado na velocidade do mundo moderno, ele teria de aprender o ritmo da lentidão. E, finalmente, no mundo da virtualidade, ou num mundo assepsiado, onde tudo se descorporiza, ele teria de aprender a corporizar novamente as coisas e as pessoas, isto é, usar, percorrer, experimentar, tocar, sentir e cheirar. Tudo isso implica uma nova experiência das sensações/percepções. Implica, portanto, uma “poética”:

As experiências de investigação do espaço urbano pelos errantes apontam para a possibilidade de um “urbanismo poético”, que se insinua através da possibilidade de outra forma de apreensão urbana, o que levaria a uma reinvenção poética, sensorial, e no limite até mesmo libidinosa, ou erótica, das cidades. (...) Nosso corpo físico e o corpo da cidade, e as suas respectivas carnes, se encontram, se tateiam e se atiram nos espaços públicos urbanos (JACQUES, 2005, p. 24).

Figura 4 - Fotografia de estêncil do Coletivo Transverso em muro da cidade do Paranoá DF



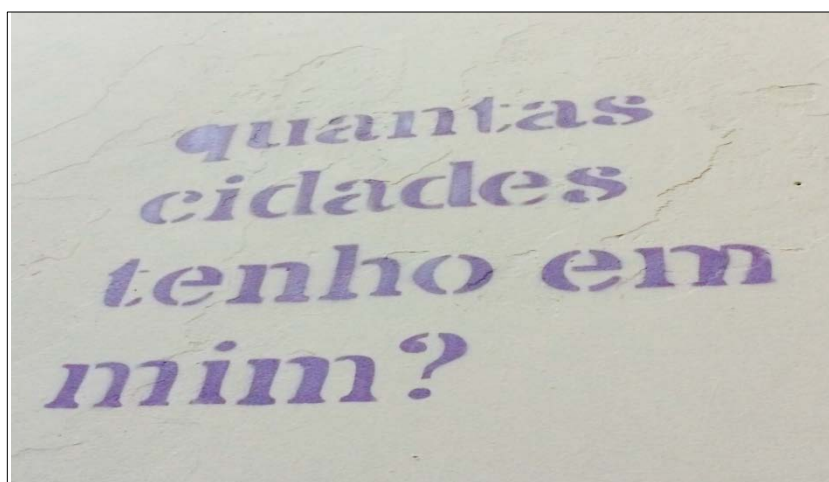
Fonte: BEZERRA, Cecília. Acervo pessoal. 2014 (cedido pela autora).

A experiência comum da rua carrega a função social do espaço público que não se fecha a ninguém e permite a troca e a realização, ainda que temporária, de um ideal de igualdade entre os moradores das cidades. Essa perspectiva pública e aberta é garantida pela existência da rua e da praça (ágora). Caminhar pela rua, ou sentar-se numa praça, e viver suas imagens, torna-se, assim, um ato político e estético em prol da experiência sensível, pois,

como bem sabe o senso comum, ninguém é dono da rua. A rua se torna, assim, um lugar livre, um lugar de experimentação, de celebração, de encontro com a poesia que está nas cidades.

Na busca dessa poética, precisamos nos engajar nas sensações, seja percebendo as ruas de uma cidade como apreciadores de poemas não-escritos, às vezes toscos, seja como *flâneurs*, a fim de nos apropriarmos da cidade, não como objeto de conquista, mas de jogo, de aprendizado, de educação sensível e aproveitamento, fazendo, da rua, uma companhia, seja escutando conversas, respirando aromas ou simplesmente mergulhando na estética do lugar. Não é somente a beleza que funda a poética da rua, mas seus barulhos e silêncios, seus tropeços e sua agitação (HOUDAYER, 2016, p. 162). Essa poética também foi buscada por diversos escritores, em diferentes épocas e lugares, que fizeram do andar livre pelas ruas uma fonte de seus escritos. Seja em São Paulo, Nova York, Rio de Janeiro, Paris, Buenos Aires, Recife ou Porto Alegre, a rua exerce fascínio e prazer aos caminhantes que a usufruem como uma experiência estética singular.

Figura 5 – Fotografia de estêncil do Coletivo Transverso em muro da Funarte em Brasília DF



Fonte: elaboração própria (2014).

O grupo de *punk rock* paulista “Nicolas não tem banda”¹⁰ afirma na música intitulada *32 cidades*: “Carrego trinta e duas cidades dentro de mim/ Trinta e duas cidades dentro de mim/ Trinta e duas cidades onde os amantes são livres/ Trinta e duas cidades para um selvagem/ Eu nasci como um selvagem/ Eu vivo como selvagem/ Eu ando como um

¹⁰ Nicolas não tem banda é uma banda de *punk rock* paulista que surgiu na Ocupação Artística Ouvidor 63 (SP). Inspirados pelo Tropicalismo, pelo *Punk*, e pelo *New Weird America* (Nova América Esquisita), a banda busca, dentro dessa universalidade musical, recriar outras frequências de pensamento, por meio de letras e harmonias

selvagem.” Já na Buenos Aires de Jorge Luis Borges,¹¹ as ruas lhe inspiram poemas. No seu poema “As ruas” (BORGES, 2001, P.15), as ruas de Buenos Aires são tão íntimas, familiares e habituais que ele as sente internamente como suas “entranhas”. Os trajetos externos (as ruas) e os internos (as entranhas) se unem na percepção de um corpo-cidade que conduz o poeta ao cotidiano e ao costumeiro. Na rotina de caminhos, as ruas-entranhas se tornam “quase invisíveis de tão habituais” e ao promover a inviabilidade da geografia da rua, o hábito pode perder sua plenitude e sua potência:

As ruas de Buenos Aires
já são minhas entranhas.
Não as ávidas ruas,
Incômodas de turba e agitação,
mas as ruas entendiadas do bairro,
quase invisíveis de tão habituais...

Assim como Borges, Mario Quintana percebe o mapa de Porto Alegre como a anatomia de seu próprio corpo e nessa relação sente “uma dor infinita” pelas ruas que não conseguirá conhecer.¹² Por outro lado, a dor pelo que não se conhece também pode ser motivadora para continuar caminhando. A cada nova esquina, uma nova imagem, uma nova paisagem. Reconhecer que há ruas que jamais serão percorridas é reconhecer a finitude da vida e os limites da experiência:

Olho o mapa da cidade
Como quem examinasse
A anatomia de um corpo...
(E nem que fosse o meu corpo!)
Sinto uma dor infinita
Das ruas de Porto Alegre
Onde jamais passarei...¹³

A poesia do *hip hop* também está profundamente ligada às vivências da rua e esse espaço aparece com frequência em letras, como as do rapper Jay-Z¹⁴ e Shawlin:¹⁵

¹¹Jorge Luís Borges foi um escritor, poeta, tradutor, crítico literário e ensaísta argentino. Seu imenso reconhecimento internacional começou em 1961, quando recebeu, junto com Samuel Beckett, o prêmio *Formentor* dos *International Publishers*.

¹²Mário Quintana – poeta, tradutor e jornalista brasileiro. Considerado o "poeta das coisas simples", seu estilo marcado pela ironia ironia, profundidade e apuro técnico.

¹³ Disponível em: < <http://www.jornaldepoesia.jor.br/quinta.html>>. Acesso em: 9 out. 2014.

¹⁴Jay- Z – nome artístico de Shawn Corey Carter – , é *rapper*, compositor, produtor e empresário. Nascido no Brooklyn, ele é um dos artistas mais bem sucedidos empresarial e financeiramente dos EUA.

New York,
Concrete jungle where dreams are made of,
There's nothing you can't do,
Now you're in New York,
These streets will make you feel brand new,
Big lights will inspire you,
Let's hear it for New York, New York, New York¹⁶

Ruas vazias matinas, selva segue dormente
Está foda, mó frio, mas o asfalto tá quente
Sombra com rostos nocivos entorpecem sentidos
Desde pequeno eu achei que prédios parecem vivos
Cidade é um corpo humano, as ruas são artérias¹⁷

Junto ao *hip hop*, e ao renascimento do carnaval de rua em cidades como São Paulo, movimentos políticos e artísticos passaram a ter a rua como elemento estético central. São alguns dos movimentos surgidos nos últimos anos no Brasil: RUAS, Relatos de rua, Família de Rua, Rua – juventude anticapitalista, A cidade que queremos, #vemprarua #vemprasRuas, Poro – Intervenções urbanas e ações efêmeras, Coletivo Transverso, CRUA – Coletivo Criativo de Rua. Todas essas iniciativas são oriundas de formas diversas de organização social que surgiram ou se intensificaram após as grandes manifestações populares que tomaram as ruas brasileiras a partir de junho de 2013.¹⁸

Se as ruas ganharam densidade e amplitude em toda a cidade, nas áreas periféricas, seu imaginário já é ocupado pela produção cultural e política há algum tempo, principalmente, depois do florescimento da cultura *hip hop*. Exemplos disso são a organização R.U.A.S – Rede Urbana de Ação Socioculturais e o movimento CRUA – Coletivo de Criativo de Rua. O R.U.A.S foi fundada em 2006 e é a gestora do Programa Jovem de Expressão do núcleo Ceilândia, no Distrito Federal. O grupo trabalha com transformação sociocultural da juventude, por meio da ocupação dos espaços públicos, da comunicação comunitária e do empreendedorismo juvenil, cultivando práticas e valores como esporte, o lazer comunitário e

¹⁵Shawlin – nome artístico de Conrado Vieira –, atualmente conhecido como Cachorro Magro, é *rapper*, cantor, compositor e produtor brasileiro. Iniciou sua carreira aos quinze anos, quando gravou seu primeiro som, “Aliança”, que entrou para a coletânea “Zoeira Hip Hop 2009”.

¹⁶ “Nova York, A selva de pedra do que os sonhos são feitos/ Não há nada que você não possa fazer/Agora você está em Nova York/Essas ruas vão fazer você se sentir novo em folha/As grandes luzes vão te inspirar/Salva de palmas para Nova York, Nova York, Nova York” (tradução nossa). Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/alicia-keys/empire-state-of-mind.html>>. Acesso em: 19 nov. 2015.

¹⁷ Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/shawlin/1840552/>> Acesso em: 19 nov. 2015.

¹⁸Manifestações de Junho ou Jornadas de Junho, foram várias manifestações populares que ocuparam as ruas de todo o país. Originalmente impulsionadas pelo protesto contra o aumento das tarifas, as manifestações ganharam enormes proporções servindo para o questionamento das políticas públicas em curso assim como todo o sistema político nacional.

o respeito ao meio ambiente. Já o movimento CRUA – Coletivo de Criativo de Rua foi criado em 2013, no Complexo da Maré e objetiva integrar, explorar e divulgar expressões artísticas populares da cultural local atuando em periferias e locais marginalizados das cidades, com intervenções culturais que aproveitam o potencial de cada localidade proporcionando, assim, troca de saberes, afetos e a valorização das identidades periféricas. Entre outras atividades, é promovido um cineclube chamado “Cinegrada”.

Figura 6 – Fotografias e cartazes das atividades do RUAS



Disponível em: <<http://www.programajovemdeexpressao.com.br>>. Acesso em: 14 set. 2015.

Figura 7 – Cartazes do Coletivo CRUA



Disponível em: <<http://www.facebook.com/coletivocrua>> . Acesso em: 14 set. 2015.

CAPÍTULO 3 – RECORTE METODOLÓGICO

Para fazer o recorte metodológico da presente pesquisa, observou-se a importância do sujeito cineasta negro na construção das imagens fílmicas. Ao assistir aos filmes, percebeu-se a centralidade do espaço da rua e de suas características ambientais no contexto das cidades. Surge, daí, a perspectiva de cinema negro e ambiental das imagens que foram estudadas nesta dissertação. Tal percepção instaura a possibilidade de classificar os filmes por meio de gêneros, uma vez que, para Bazin (2011), o cinema (mudo ou sonoro) é uma linguagem. Segundo o Dicionário de Estudos Fílmicos da Universidade de Oxford, escrito por Kuhn e Westwel (2012), gêneros cinematográficos são grupos de filmes classificados de acordo com: 1) características compartilhadas de formas fílmicas, estilos fílmicos, iconografia ou conteúdo (foco no texto); 2) práticas da indústria fílmica de produção e de *marketing* (foco na indústria); e 3) expectativas da audiência e respostas (foco na recepção). Muitos gêneros fílmicos existem desde os primeiros tempos do cinema, dentre os mais comuns podemos destacar: ação, biográfico, melodrama ou filmes de problemas sociais.

Nessa perspectiva, todo filme é passível de classificações. A tentativa de universalizar um tipo de cinema como simplesmente cinema, sem adjetivação, promove a construção de hegemonias culturais, guardando para o particular os textos periféricos. Nessa perspectiva, podemos pensar o cinema negro e o cinema ambiental como gêneros cinematográficos, assim como os diversos cinemas nacionais, os independentes, os experimentais e também os hollywoodianos. Corroborando com esse entendimento, encontramos Stam (2013) para quem existem vários cinemas:

O longa-metragem *à la* Hollywood é frequentemente considerado com o “verdadeiro” cinema, de forma bastante semelhante ao hábito dos turistas norte-americanos no exterior de perguntar: “Quanto isso é em dinheiro *verdadeiro*?”. Pressuponho que o cinema “verdadeiro” exista sob diversas formas: ficção e não ficção, realista e não realista, *mainstream* e de vanguarda. Todos são dignos do nosso interesse (STAM, 2013, p. 19).

Ao pensar o cinema ambiental, seguindo do dicionário de Oxford, percebe-se o foco no texto, destacando a importância do conteúdo ou da temática ambiental para a constituição de gênero. Cinema ambiental seria, então, aquele que trata de questões da pauta ambiental, fornecendo imagens que nos instigam um olhar para o meio ambiente. Já, na qualificação de cinema negro, percebe-se o foco no texto, entendendo a importância do tratamento de assuntos ligados à comunidade negra como elemento de qualificação, entretanto, a autoria do

criador das imagens do filme é também fator determinante do fazer cinema negro. Assim, compreendo o cinema negro em duas vertentes: 1) cinema cujo o cineasta se identifica como um sujeito negro, podendo ou não apresentar temática racial em suas imagens fílmicas e 2) cinema que trata de temas caros à população negra, não necessariamente realizado por cineasta negro .

3.1 Cinema ambiental

Desde a segunda metade do século XX, as questões ambientais ganharam relevância nas discussões globais, sendo debatidas em todos os níveis e expressões da sociedade, inclusive nas por meio das artes. Temas como aquecimento global, perda de biodiversidade, desertificação, resíduos sólidos, recursos hídricos, racismo ambiental, gestão das cidades, entre outros, ganharam as mentes e os corações das pessoas ao redor do mundo devido à urgência e à gravidade da crise ambiental que a humanidade enfrenta na atualidade.

Dentre os temas possíveis, é importante destacar que justiça ambiental e equidade social também são questões ambientais, uma vez que o ser humano compõe o meio em que vive e as questões ambientais não lhe são uma exterioridade, como defendiam correntes do pensamento economicista e desenvolvimentista dos séculos XIX e XX como o liberalismo e o socialismo. O entendimento atual reforça a abrangência da organização da vida social e destaca o ser humano como parte constitutiva do todo. No presente momento histórico, o meio ambiente ganhou centralidade já que (cada vez mais) se percebe a simbiose que liga todas as formas vidas no planeta, inclusive a própria vida do planeta em si.

Nessa perspectiva, somos levados a pensar não mais na relação do ser humano separado da “natureza”, mas o próprio entendimento de que as pessoas fazem parte do meio natural, e que isso inclui os meios que têm sido, mais ou menos intensamente, antropomorfizados, ou seja, alterados pela ação humana como é o caso do campo e a cidade. Desse entendimento compartilha Guattari (1990, *apud* BREDARIOL; VIEIRA, 1998) ao sugerir uma ecosofia que instaure um novo lugar para o humano no planeta:

Uma ecosofia que articule entre si o conjunto das ecologias científicas, políticas, ambientais, sociais e mentais será talvez chamada para substituir as velhas teorias que setorizavam de modo abusivo o social, o privado e o civil, e eram incapazes de estabelecer articulações transversais entre a política, a ética e a estética (GUATTARI, 1990, *apud* BREDARIOL, VIEIRA, 1998, p.10).

O cinema tem se mostrado um veículo privilegiado para essas articulações transversais entre política, ética e estética, uma vez que a própria linguagem cinematográfica é construída por atravessamentos que permitem a apresentação de paisagens, discursos ou estilos capazes de promover a comunicação dessas ecologias necessárias para pensar e viver no século XXI. Prova disso são os inúmeros festivais de cinema ambiental existentes mundo afora.¹⁹ Na maioria das edições desses festivais é escolhido um tema central anual, mesmo que, nem todos os filmes, obrigatoriamente, tenham que tratar da temática em destaque. Apesar disso, esse direcionamento mostra como o tratamento das temáticas ambientais é o elemento que estrutura a seleção dos filmes participantes do encontro, o que fomenta a compreensão do próprio cinema ambiental como gênero. Além dos temas apresentados, podemos acrescentar também as florestas, as energias sustentáveis, a economia de baixo carbono, a educação ambiental, o meio ambiente urbano, entre outros. Essa diversidade deixa latente a complexidade do desafio das questões ambientais.

O meio ambiente urbano, ou seja, o meio antropomorfizado de grande aglomeração humana que denominamos cidade, é habitado, atualmente, por mais de 50% da população mundial,²⁰ e é o local de onde saem grande parte dos gases causadores do efeito estufa, emitidos na atmosfera pelos automóveis que circulam nas ruas. O desafio é ainda maior, se fizermos o recorte étnico-racial, pois, como destacou Lélia Gonzalez (1982), um dos determinantes da apropriação desigual das oportunidades econômicas e educacionais está relacionado com a segregação geográfica da população branca e não branca. Isso faz com que o ônus ambiental do desenvolvimento econômico não seja distribuído de forma igualitária na sociedade, e que a população negra ocupe espaços de maior risco ambiental (falta de saneamento básico, enchentes, deslizamentos, contaminação química e poluição tóxicas, falta de planejamento urbano). Esse cenário socioambiental se dá, principalmente, nos bairros de maioria negra, onde estão localizadas as ruas apresentadas nos filmes estudados nesta pesquisa.

¹⁹ Festival Internacional de Cinema Ambiental - Cidade de Goiás, Brasil; Festival do Film d'Environment / Urban Films Festival - Paris, França; Green Image Film Festival - Tóquio, Japão; Colorado Environmental Film Festival - Golden, Estados Unidos; Environmental Film Festival - Melbourne, Austrália; Environmental Film Festival in The Nation's Capital - Washington, Estados Unidos; The Environmental Film Festival at Yale - New Haven, Estados Unidos; Cine Planeta: Festival Internacional de Cine y Medio Ambiente - Cidade do México, México; Festival Internacional de Cine Medioambiental de Canarias - Espanha; Mostra Ecofalante de Cinema Ambiental - São Paulo, Brasil; Slow Film Festival Internacional de Cinema e Alimentação - Pirenópolis, Goiás, Brasil.

²⁰ Segundo a edição de 2014 do relatório "Perspectivas da Urbanização Mundial" (World Urbanization Prospects) produzida pela Divisão das Nações Unidas para a População do Departamento dos Assuntos Econômicos e Sociais (DESA).

A rua constitui-se como o maior índice do meio ambiente urbano. É pela rua que toda a cidade se organiza, e, de fato, as cidades surgem em torno das ruas. Toda a comunicação, a vivência e a experiência proporcionada pela rua são material para a construção de uma estética que pode ser captada pelo cinema. A construção de uma poética da rua pelas lentes dos cineastas nos fornece imagens que aproximam os seres humanos da percepção de partícipes do meio ambiente, dando origem a um cinema ambiental. Essa percepção é cada vez mais importante pela urgência das transformações necessárias, a fim de mitigar os danos causados por uma visão equivocada de desenvolvimento.

Construir cidades sustentáveis é um imperativo para impedir o colapso do planeta que se mostra cada vez mais frágil. Dessa forma, olhar de modo diferenciado para a rua é essencial para se ter um entendimento ampliado de cidade. Este entendimento possibilita assim, que seus habitantes façam trajetos mais curtos ou sustentáveis (caminhadas, bicicletas, transporte público), reduzam o uso dos automóveis e a contaminação atmosférica; construam espaços verdes públicos, entre outros. O cinema ambiental, proposto na pesquisa, busca o encantamento do espaço da rua. Os filmes apresentados colaboram para a construção de um imaginário que amplia o olhar para a rua, estimulando, assim, sua prática, sua vivência e sua experiência.

Filmar as cidades no cinema já constitui uma tradição na história do cinema, tanto que reconhecidos cineastas são automaticamente ligados às cidades que filmam, como Wood Allen, Spike Lee, Martin Scorsese, ligados à Nova Iorque, Domingos de Oliveira, ao Rio de Janeiro ou, mais recentemente, Kleber Mendonça Filho, ao Recife, para citar apenas alguns. Para além do referencial estético, também é possível perceber consequências econômicas ao filmar as cidades, uma vez que a realização das películas movimenta recursos humanos e financeiros locais, bem como incrementa segmentos da atividade turística que apreciam pontos da cidade como cenário de filmes.

As administrações das cidades já perceberam esse fenômeno e criaram órgãos responsáveis para promover a produção audiovisual local. Recentemente, em maio de 2016, foi criada a *São Paulo Film Commission* com a responsabilidade de atrair produções cinematográficas para a cidade, instituindo um cadastro único que centraliza e desburocratiza as solicitações de filmagem na capital paulista e uma base de dados com serviços e profissionais do audiovisual disponíveis na cidade. Iniciativa semelhante já é uma realidade em diversas cidades do mundo, tais como Barcelona, Valparaíso, Kingston. Segundo

estimativas da *Association of Film Commissioners Internacional (AFCI)*,²¹ a produção de um longa-metragem pode movimentar 250 mil dólares por dia. Na cidade de Nova Iorque (EUA), que tem a maior *film commission* do mundo, o impacto das produções gira em torno de 8,7 bilhões de dólares anualmente, com mais de cem mil pessoas empregadas.

3.2 Cinema negro

Ao escrever sobre cinema negro como gênero cinematográfico, Crips (1996) destacou, a partir da realidade norte-americana, que cinema negro pode ser definido como aqueles filmes feitos para distribuição em salas de exibição que têm um produtor negro, diretor, roteirista, ou atores negros; que se comunica com audiência negra ou, incidentalmente, com uma audiência branca curiosa, atenta ou sensível para as questões raciais e que emerge de uma intenção de autoconsciência, seja artística ou política, para iluminar a experiência afro-americana. No fim do século, ainda segundo Crips (1996), essa definição pode ser expandida para incluir filmes de grandes estúdios e projetos para televisão, como também filmes de diversas nacionalidades que falam de questões da população negra.

Na história da cinematografia mundial, grande parte das imagens das pessoas negras tem se alternando entre a inexistência e a representação estereotipada. Como consequência, essa apresentação dificulta a formação de um imaginário audiovisual da população negra com personagens múltiplas e complexas, o que contribui para a manutenção, ou até mesmo, a intensificação de práticas sociais racistas. Entendendo que o imaginário é uma construção, a exposição sistemática dos sujeitos a imagens limitadoras de pessoas negras cria ideias e padrões estéticos em que o belo, o bom ou o sublime se ligam a pessoas brancas. As pessoas negras se tornam assim feias, más, sem caráter ou espírito no imaginário das pessoas que assistem a essas imagens, sejam os espectadores brancos ou negros.

Iniciativas individuais ou movimentos coletivos de cineastas têm feito esforços de produção de outras imagens propondo um cinema negro, em que seja destacada a centralidade da pessoa negra²² tanto em frente como atrás das câmeras. Num primeiro momento, o cinema

²¹ A AFCI é uma associação educativa sem fins lucrativos cujos membros servem como cidade, município, estado, regional, provincial, ou comissários de filmes nacionais em suas respectivas jurisdições governamentais. Com mais de trezentas Comissões, a AFCI possui membros em seis continentes.

²² Para fins da presente pesquisa estamos partimos do entendimento que pessoa negra é aquela que apresenta fenótipo - pele, cabelo, traços faciais e corporais -que guarda marcas de sua descendência africana. O Estado brasileiro, ao definir as políticas públicas de promoção da igualdade racial, reconhece como negros os brasileiros

negro surge como uma reação à sub-representação das personagens negras, do cinema mudo às produções dos grandes estúdios de Hollywood, nos Estados Unidos, e da Vera Cruz, no Brasil, seguindo, até os dias atuais, em grandes produções de estúdios e também naquelas consideradas independentes.

No Brasil dos anos 1920, um editorial na respeitada revista de cinema da época, *Cinearte*, reivindicava o embranquecimento das telas brasileiras:

Quando deixaremos desta mania de mostrar índios, caboclos, negros, bichos e outras 'avis-rara' desta infeliz terra, aos olhos do espectador cinematográfico? Vamos que por um acaso um destes filmes vá parar no estrangeiro? Além de não ter arte, não haver técnica nele, deixará o estrangeiro mais convencido do que ele pensa que nós somos: uma terra igual ou pior a Angola, ao Congo. Ora vejam se até tem graça deixarem de filmar as ruas asfaltadas, os jardins, as praças, as obras de artes, etc, para nos apresentarem aos olhos, aqui, um bando de cangaceiros, ali, um mestiço vendendo garapa e um portuga, acolá, um bando de negrões se banhando num rio, e cousas deste jaez (CINEARTE,1921 *apud* CARVALHO, 2005, p. 20).

Nos Estados Unidos, a posição dos negros em Hollywood foi determinada e fixada pelo filme *Nascimento de uma Nação* (1915), como explica Diawara (1993, p. 3, tradução nossa) ao tratar da América Negra no cinema:

(...) o conflito racial representado em *O Nascimento de uma Nação* tornou-se a única maneira de falar sobre pessoas negras de Hollywood. Em outras palavras, sempre que pessoas negras aparecem nas telas de Hollywood, desde *O Nascimento de uma Nação*, passando por *Adivinhe Quem Vem para o Jantar?*, até *A Cor Púrpura*, elas são representadas como um problema, um espinho no calcanhar da América. Imagens negras em Hollywood existem principalmente para os espectadores brancos, cujo conforto e compreensão sempre buscam, ou imagens exóticas de negros dançando e cantando na tela, ou imagens construídas para narrar um drama racial, ou imagens de cafetões e ladrões. Com *O Nascimento de uma Nação*, veio a proibição dos negros participarem do humanismo burguês nas telas de Hollywood. Em outras palavras, não há histórias simples sobre pessoas negras amando umas às outras, odiando umas às outras, ou desfrutando de suas posses privadas sem referência ao mundo branco, porque os espaços dessas histórias são ocupados por novas formas de histórias em que as relações raciais foram sobredeterminadas pelo texto clássico de Griffith.²³

que se autodenominam pardos e pretos na classificação do censo do IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística).

²³ No original: "(...)the racial conflict depicted in *The Birth of a Nation* became Hollywood's only way of talking about Black people. In other words, whenever Black people appeared on Hollywood screens, from *The Birth of a Nation* to *Guess Who's Coming to Dinner?* To *The Color Purple*, they are represented as a problem, a thorn in America's heel. Hollywood's Black exist primarily for White spectators whose comfort and understanding the films must seek, whether they thematize exotic images dancing and singing on the screen, or images constructed to narrate a racial drama, or images of pimps and muggers. With *The Birth of a Nation* came

Os estereótipos, ou seja, imagens de personagens planos e subalternizados, das imagens negras são encontrados tanto nos Estados Unidos como no cinema brasileiro. Preto Velho, Mãe Preta, Mártir, Negro de Alma Branca, Nobre Selvagem, Negro Revoltado, Negão, Malandro, Favelado, Crioulo Doido, Mulata Boazuda, Musa, Afro-Baiano são as imagens apresentadas por João Carlos Rodrigues em seu livro *O negro brasileiro e o cinema* (2011). No livro *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in Films*,²⁴ Bogle (2016) nomeia, logo no título, os estereótipos negros no cinema norte-americano. Podemos fazer um comparativo das imagens apresentados por Bogle (2016) com as de Rodrigues: Tom ou Tio Tom (Tom / Uncle Tom) poderia ser o Preto Velho, velho negro com característica servil e pacífica; Coon seria o Crioulo Doido, um palhaço ou bufão que entretém a plateia com seus trejeitos engraçados e infantis; Mullatoes seriam as Mulatas, que, apesar do sucesso sexual, não encontram pertencimento familiar; Mammies se aproximam da Mãe Preta, uma velha serviçal que cuida de todos na casa dos senhores, e também se aproxima do Crioulo Doido por suas esquetes cômicas; e, Bucks seriam os negros revoltados que lideram lutas pela liberdade e pelos direitos civis.

O cinema, mesmo com seu aparato tecnológico, é fenômeno humano e, como tal, está imbricado nos arranjos da vida social. Por isso, não há espanto em perceber que uma sociedade racista gera um cinema majoritariamente racista. Brasil, Estados Unidos e África experimentaram práticas coloniais que moldaram suas sociedades com consequências para as relações entre europeus, nativos indígenas e africanos que se mantêm até os dias de hoje. Do continente africano, foi retirada a mão de obra a ser escravizada nas Américas, posteriormente colonizadores europeus desmantelaram sua organização político-econômica e impuseram práticas coloniais de exploração.

No “Novo Mundo” das terras brasileiras e norte-americanas, relações escravagistas estruturaram um modo de vida opressor para africanos e nativos indígenas. Mesmo com algumas diferenças durante o período da escravidão – como práticas segregacionistas, duplicidade na produção com a colônia ou a permissão de práticas educacionais e culturais presentes nos Estados Unidos; enquanto no Brasil a relação se pautava por uma integração

the ban on Blacks participating in bourgeois humanism in Hollywood screens. In other words, there are no simple stories about Black people loving each others, hating each other, or enjoying their private possessions without reference to the White world, because the spaces of those stories are occupied by newer forms of race relation stories which have been overdetermined by Griffith’s master text” (DIAWARA, 1993, p. 3).

²⁴ Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: Uma história interpretativa sobre negros no cinema (tradução nossa)

subalterna com vistas ao embranquecimento, a complementariedade de produtos com a colônia e a proibição de estudar e publicar – a independência desses países não significou liberdade real para os negros e índios.

Como constata Stam (2008), a abolição nos termos da classe dominante favoreceu a manutenção das hierarquias sociais arcaicas, mesmo sob o regime de trabalho livre.

Em cada um dos países a elite dominante favoreceu os imigrantes europeus em detrimento dos negros. E em ambos os países, mitos auto-escusatórios “encobriram” o fato de uma opressão racial: nos Estados Unidos, mitos do “sonho americano” e de “oportunidades iguais”; no Brasil, o mito da “democracia racial. (...) A discussão acadêmica sobre a relativa “humanidade” da escravidão da América do Norte e do Sul, em todo caso, raia pelo obscuro, como se avaliasse friamente o conforto relativo em Treblinka e Auschwitz. A escravidão racial no Novo Mundo, em todas as suas modalidades, constitui uma mercantilização excruciantemente prolongada de seres humanos, e nenhuma discussão sobre amenidades comparativas pode alterar esse fato (STAM, 2008, p. 53-57).

Tanto os Estados Unidos como o Brasil foram sociedades escravocratas por mais tempo do que têm sido sociedades livres, o que, talvez, explique o fato de a representação proposta por *O Nascimento de uma Nação* e a reivindicação da revista *Cinearte* continuarem encontrando eco na produção do cinema majoritário nos dois países.

Estudos recentes de universidades norte-americanas e brasileiras (USC, NYFA, UERJ) levantaram dados que demonstram a pequena e, em alguns casos, inexistente, participação de profissionais homens e mulheres negros tanto na frente como atrás das câmeras na produção do cinema de grande bilheteria. No Brasil, a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), por meio Grupo de Estudos Multidisciplinares de Ação Afirmativa (GEMAA), realizou uma pesquisa em que foram analisados os filmes de maior bilheteria no país entre 2002 e 2012, com o intuito de averiguar a diversidade de cor e identidade de gênero, num total de 218 filmes.²⁵ Os dados revelaram a quase exclusão da população negra nesse segmento. Entre os diretores: 84% dos são do gênero masculino de cor branca, 13% são do gênero feminino de cor branca, 2% dos são do gênero masculino e negros e nenhuma das diretoras é negra. Entre os roteiristas, 74% são homens brancos, 26% mulheres brancas, 6% homens negros e não há mulheres negras roteiristas. Entre os atores e atrizes, 59% são do gênero masculino e 41% do feminino, sendo 80% de cor branca: 44% homens brancos, 36%

²⁵ MORALLI, Gabriela; CANDIDO, Marcia. **A Cara do Cinema Nacional**: o perfil de gênero e cor dos atores, diretores e roteiristas dos filmes brasileiros. Coord. TOSTE, Verônica; FERES JÚNIOR, João. Rio de Janeiro: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Disponível em: <<http://gemaa.iesp.uerj.br/publicacoes/infografico/infografico1.html>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

mulheres brancas, 14% homens negros, 4% mulheres negras. Esses dados evidenciam a subrepresentatividade no segmento cinematográfico de trabalhadores e trabalhadoras negros.

Nos Estados Unidos, a Universidade do Sul da Califórnia fez um estudo²⁶ semelhante, em que se analisaram 600 filmes populares e o resultado foi que apenas pouco mais de um quarto (25.9%) de 3.932 personagens com fala que foram avaliados eram de grupos de minorias étnico-raciais. A maioria 74.1% eram brancos, enquanto 14.1% negros, 4.9% hispânicos, 4.4% asiáticos, 1.1% do oriente médio, menos de 1% eram índios Americanos ou nativos do Alaska e ainda 1.2% foram considerados do “outras” raças/etnias. Nenhuma mudança significativa foi observada na representação étnico-racial nas telas dos 600 filmes pesquisados entre 2007 e 2013. Nesse período, foram registrados, entre os diretores, apenas duas mulheres negras e 23 homens negros. Os filmes sem diretores negros foram responsáveis por elencos com 10,8% de personagens negros, enquanto os elencos dos filmes dirigidos por diretores negros apresentaram 46% de personagens negros.

A relação entre o aumento de personagens negros a partir do aumento de diretores negros também foi revelada em outro estudo feito pela *New York Film Academy* que analisou as 500 maiores bilheterias de 2007 a 2012.²⁷ Segundo essa pesquisa, quando um não-negro está atrás das câmeras, somente 9,9% dos personagens com fala são negros, e, quando o diretor é negro, a porcentagem sobe para 52,6%. Outro dado semelhante é a raça-etnia dos personagens com fala: apenas 12,4% são negros, contra 75,8% brancos. E ainda entre os diretores das 600 maiores bilheterias de 2007 a 2012, 33 eram homens negros e apenas duas mulheres negras; entre os roteiristas, 30 eram negros. O estudo também identificou que somente 8% dos filmes vistos pelo afro-americanos têm personagens, roteiristas ou celebridades negras.

Tamãha ausência na produção se reflete na baixa participação da premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, responsável pelo *Oscar*. Na edição de 2016, no entanto, tal ausência foi motivo de protestos. O mote foi a não indicação de negros e negras para os prêmios de melhor ator e atriz nas premiações do *Oscar* em 2015 e 2016, o que gerou grande repercussão, inclusive com movimentos de boicotes. Artistas como Jada Pinkett

²⁶ SMITH, Stacy L.; CHOUETI, Marc; PIEPER, Katherine. **Examining On Screen Portrayals and Behind the Camera Diversity**. Media, Diversity & Social Change Initiative Annenberg School for Communication & Journalism. University of Southern California, 20. Disponível em: <<http://annenberg.usc.edu/pages/~media/MDSOCI/Racial%20Inequality%20in%20Film%202007-2013%20Final.ashx>>. Acesso em: 10 fev. 2016.

²⁷ Pesquisa “Looking at Black Inequality in Film: An Infographic” (2014). New York Film Academy. Disponível em: <<https://www.nyfa.edu/nyfa-news/black-inequality-in-film-infographic.php#.V4Lb-iMrIy4>> Acesso em: 10 fev. 2016.

Smith, Spike Lee anunciaram que não iriam à cerimônia, e as redes sociais e os veículos de imprensa foram inundados com referências à falta de negros na premiação, tornando esse o assunto principal da noite da premiação.

Saindo dos filmes de grande bilheteria, o cinema independente tem feito esforços de maior inclusão. Nos anos 1960 e 1970, surgiram o movimento do Cinema Novo no Brasil e o movimento de cineastas negros independentes nos Estados Unidos. Fundado em Los Angeles, na Universidade da Califórnia, por estudantes negros do departamento de cinema, o movimento nos Estados Unidos era marcadamente anti-Hollywood e se aproximava do Brasil pelo ideal do cinema, que dialogava com as lutas de classes e as lutas anticoloniais em curso na época. Os cineastas entendiam que a população negra estava submetida a um colonialismo interno nos Estados Unidos. Essa aproximação com o Brasil foi registrada por Masiela (1993), que destaca a visita do cineasta Glauber Rocha²⁸ à Universidade da Califórnia, em 1978.

Outro ponto de contato era a preocupação política do fazer fílmico, que criou uma forma particular de fazer cinema, inserida no contexto do cinema de terceiro mundo: o cinema africano, o cinema soviético, o cinema cubano, o neorealismo italiano e a *nouvelle vague* francesa. A experiência brasileira do Cinema Novo buscou mostrar um país que não estava nos filmes da Vera Cruz. Apesar de serem quase todos brancos, esses cineastas retrataram personagens negros:

Esses diretores viam o fazer filmes como uma práxis política, uma contribuição para a luta contra o neocolonialismo e a injustiça de classe. Saíram em busca dos cantos escuros da vida brasileira – as favelas e o sertão –, lugares onde as contradições sociais do Brasil apareciam de forma drástica e onde, não por coincidência, negros, mulatos e mestiços estavam desproporcionalmente presentes. Apoiando-se nas realizações pioneiras de Nelson Pereira dos Santos, eles criaram, assim, o começo de um cinema simbolicamente “negro” (STAM, 2008, p. 267).

Apesar do retrato não caricatural dos personagens negros, o entendimento dos cineastas, na época, convergia com uma posição razoavelmente padronizada da esquerda brasileira, que favorecia explicações e soluções envolvendo as classes em detrimento das relativas à raça.

²⁸ Glauber de Andrade Rocha foi um cineasta, ator e escritor brasileiro, sendo considerado um dos principais nomes do movimento político e estético cinematográfico brasileiros chamado Cinema Novo. Entre seus principais filmes estão: *Barravento* (1962), *Deus e o Diabo na Terra do Sol* (1963), *Terra em Transe* (1967) e *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro* (1969).

Apesar de muitos dos favelados serem negros, e embora seus opressores tendam a ter pele mais clara, o confronto não é apresentado como racial. (...) Para os esquerdistas brancos, classe é a resposta para a questão da raça. Para os negros, a raça permanece uma ferida em si e o sal esfregado nas feridas de classe (STAM, 2008, p. 209).

Destoando desse pensamento comum entre os cinemanovistas, o cineasta David Neves trata abertamente da questão racial ao proferir a conferência “O Cinema de Assunto e Autor Negros no Brasil” na V Resenha do Cinema Latino-Americano, em 1965, em Gênova, Itália:

O filme de autor negro é fenômeno desconhecido no panorama cinematográfico brasileiro, o que não acontece absolutamente com o filme de assunto negro que, na verdade, é quase sempre uma constante quando não um vício ou uma saída inevitável. A mentalidade brasileira a respeito do filme de assunto negro apresenta ramificações interessantes tanto no sentido da produção e de realização quanto do lado do público. O problema pode ser encarado como: a) base para uma concessão de caráter comercial através das possibilidades de um exotismo imanente; b) base para um filme de autor onde a pesquisa de ordem cultural seja o fator preponderante e, c) filme indiferente quanto às duas hipóteses anteriores; onde o assunto negro seja apenas um acidente dentro do contexto (NEVES, 1965, *apud* CARVALHO, 2005, p. 69).

Somente no início do século XXI, surgiria, no Brasil, um cinema intencionalmente negro, priorizando a autoria. Os movimentos do *Dogma Feijoada* (2000) e do *Manifesto de Recife* (2001) assinalaram esse gesto e se posicionaram para um fazer fílmico centrado na figura do cineasta negro. O *Dogma Feijoada*, cujo nome se inspira no movimento dinamarquês chamado *Dogma 95*, propunha sete regras para o cinema negro: (1) o filme tem que ser dirigido por um realizador negro; (2) o protagonista deve ser negro; (3) a temática do filme deve estar relacionada com a cultura negra brasileira; (4) o filme deve ter um cronograma exequível; (5) personagens estereotipados negros estão proibidos; (6) o roteiro deverá privilegiar o negro comum brasileiro; (7) super heróis ou bandidos deverão ser evitados.

Com aspiração semelhante, mas com um toque mais integracionista e técnico, o *Manifesto de Recife* reivindicava: (1) o fim da segregação a que são submetidos os atores, atrizes, apresentadores e jornalistas negros nas produtoras, agências de publicidade e emissoras de televisão; (2) a criação de um fundo para o incentivo de uma produção multirracial no Brasil; (3) a ampliação do mercado de trabalho para atrizes, atores, técnicos, produtores, diretores e roteiristas afrodescendentes; (4) a criação de uma nova estética para o

Brasil que valorize a diversidade e a pluralidade étnica, regional e religiosa da população brasileira.

Atualmente, ocorrem diversas iniciativas de autoria negra pelo mundo a exemplo festivais de cinema negro.²⁹ Em fevereiro de 2016, no mesmo período da premiação do Oscar, o ator e diretor negro Nate Parker ganhou o prêmio de melhor filme no festival de cinema independente *Sundance*, com o filme *Nascimento de uma Nação*, uma releitura da obra D.W. Griffith. Ao manter título original, o filme propõe uma nova visão para a história do cinema norte-americano com protagonismo dos afro-americanos.

Outra preocupação da geração atual de fazedores de cinema negro é com a divulgação e distribuição e, nesse campo, dois trabalhos se destacam. A cineasta Ava DuVernay, realizadora de *Selma*,³⁰ criou a *Array Now*, uma distribuidora de filmes focada em produções de cineastas negros. Também foi lançada, em janeiro de 2016, no Brasil, uma plataforma de exibição de filmes em *streaming*, chamada *Afroflix*. Fruto de uma associação de produtoras brasileiras, a plataforma, com evidente inspiração na principal distribuidora de filmes em *streaming*, a *Netflix*, é colaborativa e disponibiliza conteúdos audiovisuais *online* (filmes, séries, *web* séries, programas diversos, *vlogs* e clipes), com, pelo menos, uma área de atuação técnica ou artística assinada por uma pessoa negra.

Partindo do cenário histórico e atual do cinema negro, o recorte metodológico da presente pesquisa considerou especialmente a autoria negra do filme, sem desconsiderar a importância da temática. Por temática negra, entende-se filmes que: (i) tratam de questões caras à população negra, como manifestações culturais de matriz africana (jongo, capoeira, *jazz*, *blues*, *soul*, *hip hop*, samba, *candomblé*, umbanda, vudu, gongada, maracatu, entre diversas expressões dessa riquíssima matriz cultural); (ii) se passam em áreas habitadas por maioria negra; ou (iii) pela resistência ao discurso do pensamento racista gerador da realidade excludente a que está submetida a população negra na diáspora e no continente africano. Por

²⁹Martha's Vineyard African American Film Festival, Afrofuturism Film Festival, New York African Film Festival, Hip Hop Film Festival – Nova Iorque, Estados Unidos; Newark Black Film Festival, African-American Film Festival Releasing Movement, American Black Film Festival, Pan African Festival, Hollywood Black Film Festival – Estados Unidos; Encontro de Cinema Negro Brasil, África e Caribe Zózimo Bulbul – Rio de Janeiro, Brasil; Festival Panafricano de Cinema e Televisão de Ouagadougou – Burkina Faso; Plateau Festival Internacional de Cinema da Praia – Cabo Verde; Festival du Film Nigerian, Nollywood Week – Paris, França; Imagens of Black Women Film Festival – Londres, Reino Unido.

³⁰ *Selma* ou *Selma: Uma Luta pela Igualdade* (título no Brasil) (2014) é um filme norte-americano biográfico de drama histórico realizado por Ava DuVernay e escrito por Paul Webb. Foi baseado nas marchas Selma e Montgomery lideradas por Martin Luther King Jr no ano de 1965. O filme teve quatro indicações ao *Globo de Ouro* e duas ao *Oscar*, recebendo em ambas, a premiação de melhor canção original.

autoria negra, entende-se o fato de o realizador do filme ser negro, reconhecer-se como tal, e cuja consciência de sua identidade racial influirá nas imagens que serão construídas.

3.3 Cineastas negros

Entendendo a importância de realizadores negros, os filmes escolhidos para essa pesquisa foram dirigidos por três cineastas negros: Spike Lee,³¹ Jefferson De³² e Juliana Vicente.³³ Investigar o ser cineasta e o ser cineasta negro, no pensamento dos diretores

³¹Spike Lee talvez seja o cineasta afro-americano mais popular da indústria cinematográfica norte-americana e também tem importante destaque no cenário internacional. Iniciou sua carreira profissional com o longa *She got have it* (1986) e continua produzindo, já tendo realizado mais de 40 filmes. Além de diretor, produtor e roteirista, Spike Lee, frequentemente, atua em seus próprios filmes. Sua produtora, cujo o nome é *40 acres and a mule* faz uma referência ao pagamento dado a cada ex-escravo, com o fim do sistema escravocrata nos Estados Unidos, o que demonstra o conteúdo político e social da maioria de seus filmes. O escritório de Lee fica numa casa em Fort Green, no Brooklyn, exemplo de seu orgulho independente, de quem, mesmo trabalhando algumas vezes com grandes estúdios, consegue manter o controle artístico. Ele requer total controle de seus filmes, atuando, dirigindo e produzindo. Ele também tem uma loja, *Spike's Joint*, que comercializa objetos referentes aos seus filmes. Ele trouxe a questão dos cineastas negros para Hollywood e os filmes com temática negra se tornaram viáveis comercial e criticamente. Mas, Lee não está satisfeito em colocar pessoas negras na frente das câmeras, ele também advoga por empregos para negros atrás das câmeras e estimula sua contratação, assim, ele construiu uma equipe leal, alguns que o acompanham desde que ele era um estudante de cinema. O cineasta foi a terceira geração a frequentar a Morehouse College, considerada a Harvard das Universidades Negras, depois foi para a New York University onde cursou cinema. Seu filme de estreia *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We cut heads* ganhou o prêmio da academia de estudante e foi o primeiro filme de estudante a passar na mostra "New Directors, New Films", no centro cultural Lincoln Center. Spike Lee já realizou 20 filmes com sua produtora, entre eles: *School Daze*, *Faça a coisa certa*, *Mo' Better Blues*, *Jungle Fever*.

³²Jefferson De é um cineasta negro brasileiro formado em cinema pela ECA/USP e estudioso da identidade negra no cinema brasileiro. Em 2000, lançou o manifesto *Dogma Feijoada*, com regras para maior participação negra, cujo primeiro e principal item é que o diretor fosse uma pessoa com identidade negra. Jefferson De dirigiu quatro curtas-metragens – *Distraída para a morte* (2001), *Carolina* (2003), *Narciso Rap* (2003) – e dois longas – *Bróder* (2010), *Amuleto* (2015). Também trabalhou como editor e finalizador em produções para a TV, em canais como MTV e SBT. Em 2003, fundou a produtora Barraco Forte, que produz, entre outras coisas, reportagens e projetos de ficção para a televisão. No mesmo ano, dirigiu o curta-metragem *Carolina*, vencedor do prêmio de melhor curta-metragem e Prêmio da Crítica no Festival de Gramado. Sua estreia em longas-metragens foi em 2010 com o filme *Bróder*, cujo roteiro foi selecionado para o VI Laboratório de Roteiros do Instituto *Sundance*. O filme recebeu o Prêmio da Crítica de melhor longa-metragem de Gramado, além dos prêmios de melhor direção de arte, som e fotografia no Festival de Paulínia de 2010. No momento, está em fase de produção do longa-metragem sobre o abolicionista Luis Gama.

³³Juliana Vicente é diretora, produtora e fundadora da produtora Preta Portê Filmes. Estudou cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP) em São Paulo e na Escuela Internacional de Cinema y Televisión (EICTV) em Cuba. A promoção da diversidade em projetos de audiovisual de inclinação social e relevância artística tem sido norteadores para produção da jovem cineasta. Dirigiu o curta-metragem *Cores e Botas*, que participou do Festival Iberoamericano de Huelva (2011) e do Festival de Havana (2010), e o documentário média-metragem *Leva*, que participou do Festival de Havana (2011) e foi premiado no New York Film Festivals (2011). Também produziu outros curtas-metragens premiados como: *Avós*, *Os Sapatos de Aristeu*, *Filme para Poeta Cego*, *Quem tem medo de Chris Negão?* A produtora, agora, se aventura na realização de longas-metragens: *Anna K.*, de José Roberto, e *Lili e as Libélulas*, de René Guerra. Com esses projetos, tem participado de diversos laboratórios de desenvolvimento, em 2013, foi selecionada para o TorinoFilmLab, um dos principais laboratórios de desenvolvimento de roteiros do mundo. Participou do Festival de Curtas de São Paulo, em 2015, com o curta *As minas do Rap*. No momento, trabalha na finalização de um documentário sobre a história do grupo de *rap* mais influente do Brasil, os Racionais Mc's e outro sobre a atriz negra Ruth de Souza.

escolhidos, torna-se um indicativo importante para estudar a poética e a estética dos seus respectivos filmes. Nesse esforço, buscamos entrevistas, seminários, publicações em que esses realizadores expõem suas preocupações sobre seu ofício para subsidiar as reflexões, a partir da teoria dos cineastas, proposta por Aumont (2015). Reconhecendo as limitações e oportunidades do trabalho desses realizadores, julgamos ser importante fazer um retrospecto dos cineastas negros pioneiros no Brasil, nos Estados Unidos e no continente africano.

Segundo o historiador Rodrigues (2011) um inventário do cinema brasileiro de origem africana está sendo construído a cada dia, e podem surgir novidades como a descoberta de uma fotografia, um herdeiro ou um depoimento revelador, que alterariam a cronologia atual, mas pode-se afirmar que, até o momento, as pesquisas indicam Cajado Filho como o primeiro cineasta negro brasileiro. Formado pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, dirigiu cinco longas-metragens nos anos 1940 e 1950: *Estou aí?*; *Todos por um*; *Falso Detetive*; *E o espetáculo continua*; *Aí vem a alegria*. Também trabalhou como cenógrafo – *Amei um bicheiro* e *Boca de Ouro* – e como roteirista – *O petróleo é nosso*; *De vento em popa*; *O homem do Sputnik*.

A primeira mulher negra cineasta no Brasil de que se tem notícia foi Adélia Sampaio. Uma das poucas mulheres que chegaram à direção de longas de ficção nos anos 1980, Adélia dirigiu quatro curtas: *Denúncia vazia*; *Agora um deus dança em mim*; *Adulto não brinca* e *Na poeira das ruas*. Em 1984, ela dirige seu único longa: *Amor maldito*. Alguns atores negros que trabalharam no Cinema Novo também incursionaram pela direção, um deles foi Zózimo Bulbul. Seu filme de maior destaque é *Alma no Olho* (1974), uma reflexão sobre vinda dos africanos para a diáspora com trilha sonora de John Coltrane. Zózimo também realizou os curtas *Artesanato do Samba* (1974), *Dia de Alforria?* (1980) e o longa *Abolição* (1988), todos caracterizados pela temática da valorização da cultura negra, da herança africana e pelo combate ao racismo. Os pioneiros na história do cinema negro no Brasil se somam aos nomes que têm construído os caminhos para uma estética própria do sujeito negro que filma e é filmado.³⁴

Nos Estados Unidos, o primeiro filme feito com elenco e diretor negro foi *The Railroad Porter* (1912), dirigido por Willian D. Foster, o filme é um curta-metragem mudo. Em 1919, Oscar Micheaux abriu uma produtora de filmes e, apesar do pouco recurso

³⁴ Haroldo Costa, Zózimo Bulbul, Antônio Pitanga, Waldyr Onofre, Joel Zito, Olá Balogun, Paulo Veríssimo, Odilon Lopes, Billy Castilho, Noel Carvalho, Daniel Santiago, Celso Prudente, Agenor Alves, Ari Cândido, Rogério Moura, Valter José, Jeferson De, Juliana Vicente, Viviane Ferreira, Larissa Fulana de Tal, Luciana Oliveira, Yasmin Thayná, Thamires Santos, Aline Lourena, Carol Rodrigues, Letícia Bispo.

disponível, realizou mais de quarenta filmes mudos e sonoros, que foram apresentados para audiência majoritariamente no norte do país. O filme *Boyz n'the Hood* (Em tradução brasileira: *Os donos da rua*, 1984), dirigido por Jonh Singleton é a primeira ficção de diretor negro indicado ao Oscar de melhor filme. Outro diretor importante foi Melvin Van Peebles, pioneiro, nos anos 1970, de uma estética *noir* com atores negros conhecida como *Blaxploitation*. A força da cultura audiovisual nos Estados Unidos possibilitou o surgimento de outros cineastas negros que conseguiram superar as barreiras econômicas e raciais.³⁵ Spike Lee destaca a importância de Melvin Van Peebles para a sua geração de cineastas.

Melvin Van Peebles é o cara. Nós todos sabemos e lemos sobre o cineaste pioneiro Oscar Micheaux. Mas Melvin fez isso em nossa época, e ele está vivo para falar sobre o que ele fez. Seu filme *Sweet Sweetback's Baadass Songs* deu as respostas que precisávamos. Esse foi um exemplo de como um filme (um filme real), é distribuído, e o mais importante, se paga. Sem Sweetback, quem sabe se haveria um *Shaft* ou *Superfly*? Ou, olhando mais pra frente, será que teria havido um *She's Gotta Have it*, *Hollywood Shuffle*, or *House Party*?" (LEE, 1991, *apud* MASSOD, 2003, p. 133, tradução nossa).³⁶

Já no continente africano, território originário tanto dos afro-americanos como dos afro-brasileiros, o cinema, só começou a ser produzido localmente nos anos 1960, e tem dado uma contribuição essencial para a diversidade de imagens da negritude, apesar de ainda sofrer limitações de produção e infraestrutura. O primeiro filme dirigido por um africano, *Afrique-sur-Seine*, foi rodado em Paris no ano de 1955. É uma ficção de 21 minutos dirigida pelo senegalês Paulin Soumanou Vieyra. Não tendo autorização para filmar no Senegal, o cineasta realizou o filme num momento em que as personagens africanas eram completamente ausentes ou visivelmente marginalizadas das produções cinematográficas francesas. *Afrique-sur-Seine* mostra uma visão da comunidade africana na França, em que a condição de imigrante é uma característica determinante. Apenas na década de 1960 do século XX, é que

³⁵Gordon Parks, Ernest Dickerson, Kasi Lemmons, Haile Gerima, Charles Burnett, Larry Clark, John Reir, Ben Caldwell, Pamela Jones, Abdosh Abdulhafiz, Jama Fanaka, Bill Woodberry, Julie Dash, Alile Sharon Larkin, Bernard Nichols, Kathleen Collins, Ayoka Chenzira, Julie Dash, Zeinabu Warrington Hudlin, Kathleen Collins, Ayoka Chenzira, Zainabu Davis, Tim Lewis, Wendell Harris, Marlon Riggs, Michelle Parkerson, Arthur Jafa, Will Packer, Steve McQueen, Lee Daniels, Gina Prince-Bythewood, Malcolm D. Lee, Ryan Coogler, Lena Waithe, Shaka King, Tanya Hamilton.

³⁶ No original: "Melvin Van Peebles is the man. We all know and read about pioneer filmmaker Oscar Micheaux. But Melvin did it in our lifetime, and he's alive to talk about what he did. His Sweet Sweetback's Baadass Song gave us the answers we needed. This was an exemple of how to a fim (a real film), distribute it yourself, and most importante, get paid. Without Sweetback who knows if there could have been a Shaft or Superfly? Or looking down the road a little further, would there have been a She's Gotta Have it, Hollywood Shuffle, or House Party?" (LEE, 1991, *apud* MASSOD, 2003, p. 133).

floresce uma produção cinematográfica em solo africano. O grande pioneiro desse movimento é o senegalês Sembene Ousmane, falecido em junho de 2007.³⁷ A partir daí, surgiram outros cineastas em diversos movimentos, que veem construindo novas imagens do continente.³⁸

O que aproxima de forma indelével os cineastas negros do Brasil, dos Estados Unidos e da África é a identidade racial, que, num primeiro momento, pode ser descrita por características fenotípicas, entretanto, como vivência social e representação cinematográfica, instauram-se outros significantes. Segundo Munanga (2009, p. 20), a negritude e/ou a identidade negra se referem à história comum que liga, de uma maneira ou de outra, todos os grupos humanos que o olhar do mundo ocidental branco reuniu sob o nome de negros. Nesses tempos de globalização, a negritude se mostra como um dos melhores antídotos contra as duas formas de perda de identidade: seja por segregação cercada pelo particular, seja por diluição na universal (CÉSAIRE, 1987, *apud* MUNANGA, 2003, p. 21). A identidade negra na cultura popular é, para Hall (2003, p. 343), produto de sincronizações parciais, de engajamento que atravessam fronteiras culturais e de confluências múltiplas, de mais de uma tradição cultural, apresentando uma estética diaspórica. Já Bell Hooks (2009) ressalta que a cobrança sofrida pelos cineastas negros pode comprometer sua integridade artística. Em suas palavras:

A maioria dos cineastas não tem que lidar com a questão da raça. Quando os homens brancos fazem filmes com todas as questões brancas ou com as pessoas de cor, o seu “direito” de fazê-lo não é questionado. Ninguém questiona um cineasta branco nos Estados Unidos ou na Grã-Bretanha que faz um filme apenas com personagens brancos, se ele ou ela é um supremacista branco. O pressuposto é de que a arte que eles criam reflita o mundo como eles o concebem, ou, certamente, interessa-lhes. No entanto, quando um cineasta negro, ou, para essa matéria, qualquer cineasta de cor, faz um trabalho que se concentra exclusivamente em assuntos exclusivamente negros, ou brancos, eles são questionados por críticos e por suas audiências para justificar suas escolhas e assumir a responsabilidade política para a qualidade de suas representações (HOOKS, Bell, 2009, p. 86, tradução nossa).³⁹

³⁷ Ele realizou os seguintes filmes: *Borom Sarret* (1963), *Niaye* (1964), *La Noire de...* (1966), *Mandabi* (1968), *Emitai* (1971), *Xala* (1975), *Ceddo* (1977), *Camp de Thiaroye* (1988), *Guelwaar* (1992), *Faat Kindé* (2000), *Moolaadé* (2004).

³⁸(1) Senegal: Djibril Diop Mambéty, Moussa Absa Sene, Diogaye Beye. (2) Em Mali: Moussa Camera; Cheick Oumar Sissouko, Abderrahmane Sissako, Souleymane Cissé, Oumar Sissoko. (3) África do Sul: Khalo Matabane, Dumisani Phakathi, Okette Geldenhuys. (4) No Congo, Ngangura Mweze, Balufu Bakupa-Kanyinda. (5) Chad: Mahamat Saleh Haroun, (6) Burkina Faso: Dani Kouyaté. (7) Tunísia: Raja Amari. (8) Marcos: Faouzi Bensaidi. (9) Mautitânia: Abderrahmane Sissako. (10) Nigéria: Daniel Emeke Oriahi, Omoni Oboli, Niyi Akinmolayan, Walter Taylaur, Seui Babatope, Biyi Bandele, Moses Inwang.

³⁹No original: “Most filmmakers do not have to deal with the issue of race. When white males make films with all white subjects or with people of color, their “right” to do so is not questioned. No one asks a white filmmaker in United States or Britain who makes a film with only white characters if he or she is a white supremacist. The assumption is that the art they create reflects the world as they know it, or certainly as it interests them.

Dessa forma, ao destacar obras do cinema negro, é também importante fazer um movimento do ser cineasta negro para o ser cineasta. Biette (2000) nos traz a pergunta “o que é um cineasta?”. Ao tentar responder ele acaba fazendo outra pergunta: “é um realizador, um diretor ou um autor?”. Para sair dessa dupla questão, ele propõe que cineasta é aquele que possui um ponto de vista sobre o mundo e sobre o cinema e que, no ato mesmo de fazer cinema, realiza uma dupla operação para garantir a percepção particular da realidade e a expressão de uma concepção geral de fazer filme, o que é algo único e singular.

Essa compreensão se relaciona diretamente com a ideia de autor ensejada pelo método da cinefilia proposto pelos críticos do *Cahiers du Cinéma e Art*⁴⁰ que consideram autores aqueles diretores que conseguem transpor para as telas um pensamento e suas potencialidades estéticas. Também se aproxima da teoria do cinema proposta por Deleuze (2013, p. 208) para quem “os grandes autores de cinema são como os grandes pintores ou grandes músicos: são quem melhor falam sobre o que fazem, mas ao dizer, eles se tornam outra coisa, eles se tornam filósofos ou teóricos”. Partindo da noção de diálogo, Ayfre (1969, *apud* ANDREW, 2002, p. 200) explora aspectos da experiência cinematográfica a partir da posição e das intensões de seu criador, procurando sua visão do mundo, pois, para ele, o cinema é “um registro da relação simbiótica entre intenção e resistência, entre autor e matéria, mente e assunto. O cineasta deve gerar imagens que caminham em direção à abstração de ideias sem serem substitutos alegóricos das ideias”.

No contexto da presente pesquisa, entende-se a importância do movimento de passagem de ser cineasta para ser cineasta negro, uma vez que os cineastas escolhidos no recorte metodológico reivindicam uma identidade racial, que atravessa fronteiras nacionais, e que é determinante para seu olhar e para seu entendimento sobre o mundo, conseqüentemente para seu fazer fílmico. Dialogando com essa preocupação, Aumont (2015) analisa a produção intelectual dos diretores de cinema e propõe uma teoria dos cineastas. Segundo ele, a teoria dos cineastas se dá quando o próprio cineasta teoriza, pesquisa sobre o fazer fílmico, sua relação com outras artes e com o público, colocando em destaque o papel do artista na criação e na valoração de sua arte. Assim, a teoria dos cineastas é muitas vezes poética ou mesmo

However, when a black filmmaker, or for that matter any filmmaker of color, makes a work that focuses solely on subjects exclusively black, or white, they are asked by critics and their audiences to justify their choices and to assume political accountability for the quality of their representations” (HOOKS, Bell, 2009, p. 86).

⁴⁰Revista francesa sobre crítica do cinema, fundada em 1951, por André Bazin, Jacques Doniol-Valcroze e Joseph-Marie Lo Duca.

poiética (arte de fazer). Nesse esforço, buscamos entrevistas, seminários, publicações em que os cineastas expõem suas preocupações sobre seu ofício para subsidiar as reflexões.

A partir de publicação que reúne entrevistas com Spike Lee (2002, p. 39), destacamos uma que foi dada ao jornalista Elvis Mitchell da revista *Playboy*, em 1991. Spike Lee, descrito pelo jornalista como um artista controverso, fala da importância dos diretores negros:

Playboy: Você foi citado, dizendo que nenhum homem branco poderia filmar Malcom X?

Lee: Correto.

Playboy: Você não pensa que Norman Jewison, que estava inicialmente escalado para dirigir, poderia fazê-lo?

Lee: Não, eu não acho. Por que as pessoas colocam essas questões para os negros? Você não acha que Francis Coppola trouxe algo especial para *O Poderoso Chefão*, porque ele é italiano? Você não acha que Martin Scorsese trouxe algo especial para *GoodFellas* porque ele é italiano? (LEE, 2002, p. 39, tradução nossa).⁴¹

Em outro livro publicado em 2010, com fotos de Still, entrevista com elenco e equipe do filme e cópia do rascunho da primeira versão do roteiro de *Faça a Coisa Certa*, Lee (2010, p. 37, tradução nossa) ressalta:

Até hoje, nenhuma pessoa de cor me perguntou porque Mookie jogou a lata pela janela. As únicas pessoas que perguntam são brancos. Isso mostra que as pessoas veem as coisas de forma diferente. Afro-americanos entenderam o que aconteceu e como ele se saiu, tendo acabado de ver seu amigo assassinado.⁴²

Em seminário no Festival da Mulher Afrocaribenha, em 2015, em Brasília, Juliana Vicente declarou que seu período de formação no curso de cinema na Fundação Armando Álvares Penteado (FAAP), em São Paulo, foi como estar num deserto, devido à completa ausência de pessoas negras entre seus colegas, e que isso fez com que ela se voltasse mais para sua identidade racial, tanto que seu trabalho de conclusão de curso retrata uma menina

⁴¹No original: “Playboy: You’ve been quoted as saying that no white man could properly do the Malcolm X story, which you’re preparing to direct.

Lee: That’s right.

Playboy: You don’t think Norman Jewison, who was originally scheduled to direct, could pull it off?

Lee: No, I don’t. Why do people pull that shit with black people? Don’t you think Francis Coppola brought something special to *The Godfather* because he was Italian? Don’t you think Martin Scorsese brought something special to *GoodFellas* because he was Italian?” (LEE, 2002, p. 39).

⁴² No Original: “To this day, no person of colour has ever asked me why Mookie threw the can through the window. The only people who ask are white. It shows people just see things differently. African-Americans understood what going through and how he left, having just see his friend murdered” (LEE, 2010, p. 37).

que não pode realizar um sonho por ser negra. Nesse mesmo sentido, Jeferson De explica, em uma palestra no seminário SerNegra em Brasília, em 2015, que o cuidado com a direção de arte e com a fotografia para a composição dos corpos negros nos seus filmes é fruto de seu olhar como homem negro. Nos três casos, o que percebemos é uma estética que dialoga com a comunidade negra problematizando suas relações e criando novas representações, para além dos frequentes estereótipos dos personagens negros difundidos pela indústria cinematográfica (GUERRERO, 1993).

Como descrito, na presente pesquisa, foram estudados três filmes de cineastas negros: *Cores e Botas*, de Juliana Vicente (2010); *Carolina*, de Jefferson De, (2003); e *Faça a coisa Certa*, de Spike Lee (1989). São dois curtas e um longa-metragem, semelhante ao formato de exibição da mostra central do Festival de Brasília do Cinema Brasileiro, que, em seus 49 anos de existência, contribuiu de forma decisiva para a formação de plateias da cidade e do Brasil. A partir desse corpus, a pesquisa procura destacar as imagens de ruas e ressaltar o modo como os personagens negros se relacionam com esse espaço. Nesse sentido, os cineastas negros filmam o território da rua de forma particular, captando a rua como um elemento identitário e doador de sentidos para a experiência poética e fílmica.

CAPÍTULO 4 – FENOMENOLOGIA FÍLMICO-POÉTICA

A partir do referencial e do recorte teórico metodológico expostos nos capítulos anteriores, neste quarto capítulo, pretende-se realizar uma prática da fenomenologia fílmico-poética dos filmes definidos no *corpus*. O que se busca é apreender poéticas fílmicas e construir um olhar particular, por meio de descrições e interpretações das imagens de rua dos filmes em questão, relacionando com imagens vindas de poemas, músicas, grafites, fotografias, derivas. Entendendo a poética como capacidade de criação de imagens e revelação dos instantes poéticos, esse olhar particular denominado *imagem-rua* funciona como alavanca metodológica a partir da qual é possível acessar as intenções profundas da imagem por meio de sua superfície.

Como afirma Henri Agel (1973, *apud* ANDREW, 2002, p. 196-197), “a fenomenologia nos oferece uma “poética” que valoriza os grandes filmes sobre a vida, a unidade, o acordo e a síntese. (...) Esse cinema é a *écriture* da natureza isolada pelo cineasta para exame e contemplação”. Ao colocar-se à disposição do cinema e de suas imagens em movimento que mobilizam os sentidos e nos convidam ao sensível, percebe-se a experiência cinematográfica e sua disposição de estar no mundo em diálogo com diversas estéticas. Esse é o trabalho proposto no presente capítulo para as *imagens-rua* dos filmes: *Cores e Botas* (2010), *Carolina* (2003) e *Faça a coisa certa* (1989).

4.1 *Cores e Botas*: Imagem-rua epifania da paisagem urbana

O filme *Cores e Botas*, da cineasta brasileira Juliana Vicente, foi lançado em 2010 e é considerado o precursor de um cinema feito por mulheres negras que tem crescido no Brasil, na segunda década do século XXI. Viviane Ferreira, Luciana Oliveira, Yasmin Thayná, Thamires Santos e Aline Lourena são outros nomes dessa nova geração de mulheres negras cineastas, que estão iniciando seus trabalhos audiovisuais com estéticas que buscam o entendimento do corpo negro, para além dos estereótipos ainda presentes nas mídias majoritárias. Elas também usam a linguagem cinematográfica para denunciar as práticas cotidianas de racismo na sociedade brasileira e, ao mesmo tempo, propor novas poéticas cinematográficas. Ao ser precursor desse cenário de produção de mulheres negras cineastas no Brasil, *Cores e Botas* tem sido visto e debatido em todo o país. Rodada em São Paulo, a

ficção conta a história de uma menina negra que vê seu desejo de ser “paquita” negado pela sua identidade racial.

As paquitas eram uma equipe de assistentes de palco da apresentadora Xuxa⁴³ em um dos programas infantis de maior audiência da televisão no Brasil, o “Xou da Xuxa”. Todas brancas e loiras, com intuito de guardar semelhança com a apresentadora, as paquitas eram selecionadas por meio de testes, nos quais concorriam milhares de garotas do Brasil. Ao longo da existência do programa, foram quatro gerações de paquitas que trabalharam com a Xuxa, que tinha a alcunha de “Rainha dos baixinhos”. No programa de auditório infantil, exibido de segunda a sábado no período da manhã, na TV aberta nacional, a apresentadora e suas assistentes, as paquitas, promoviam brincadeiras competitivas com as crianças presentes, faziam apresentações musicais e dançavam canções compostas especialmente para o programa, além de apresentar desenhos animados diversos. Todos os dias a apresentadora se vestia com um modelo de figurino diferente, apesar de sempre manter a marca dos cabelos loiros e lisos amarrados no alto da cabeça, como duas chuquinhas, as minissaias, as botas de cano alto e as ombreiras. As paquitas usavam sempre o mesmo figurino criado exclusivamente para elas, composto por uma cartola e blusa com ombreira nas cores vermelha, azul ou preta, estilo “soldadinho de chumbo”, curtos shorts e longas botas brancas.

O filme se inicia apresentando a menina negra Joana, calçando botas brancas, com os cabelos pretos crespos presos com duas chuquinhas, e, em seguida, escutando um disco Long Play (LP) no aparelho de som, assistindo ao programa Xou da Xuxa na TV, cantando e dançando simultaneamente, com grande energia e empolgação, acompanhando os mesmos movimentos das paquitas em uma típica cena de um fã em frente ao ídolo. A câmera segue seu cotidiano em casa e na escola. Joana se inscreve para uma seleção, a fim de se tornar uma das novas paquitas, assim como muitas colegas de sua escola, mas, já na fila de inscrição, ela é ridicularizada por não ter semelhança com o biótipo das paquitas: “Será que vamos ter uma paquita exótica? ”, pergunta a mulher que está recolhendo as inscrições. Ao voltar para casa, percebe-se diferente das outras meninas, e decide passar papel crepom amarelo molhado nos cabelos numa tentativa de pintá-lo, buscando assim alguma identificação estética com as paquitas, mas é fortemente repreendida pela mãe. No momento do teste, Joana é a única vestida com o figurino das paquitas, mesmo assim, ela continua sendo menosprezada pelas outras meninas, que riem dela, e pelas avaliadoras, que desdenham e suspiram com

⁴³ Xuxa, nome artístico de Maria da graça Meneguel, foi uma apresentadora de programas infantis de grande audiência na televisão brasileira nos anos 1980.

desconfiança. Apesar disso, Joana faz uma apresentação contagiante, mas insuficiente para ser selecionada como paqueta. Sua melhor amiga, uma menina branca e loira, a quem Joana ensinou a coreografia é escolhida. Ao fim da cena, Joana sai desolada e busca consolo no colo da mãe.

Figura 8 – Sequência de frames do filme Cores e Botas



Fonte: VICENTE, 2010 (Recorte e seleção de quadros nossos).⁴⁴

Na sequência do filme, vemos a cena em que a família está em um restaurante, a mãe comenta que “parece que o teste foi meio injusto”, mas, mesmo assim, presenteia a filha com um disco LP das paquetas. Joana diz que não será paqueta por não ser loira, a mãe discorda e tenta animar a menina dizendo que “querer é poder”. O pai reforça a ideia e afirma que na vida é possível ser o que quiser, sendo necessário, apenas, duas coisas – “trabalhar muito e muita sorte”. Essas imagens são semelhantes às apresentadas no verso da música “Lua de Cristal”, cantada pela apresentadora Xuxa, que compõe parte da trilha sonora do filme.

⁴⁴ **Cores e botas**. Direção: Juliana Vicente. Produção: Preta Portê Filmes. Roteiro: Juliana Vicente. Intérpretes: Jhenyfer Lauren, Luciano Quirino, Dani Ornellas, Bruno Loureço. São Paulo, 2010. 1 filme (16 min), son., color., 35 mm. (Recorte e seleção de quadros nossos).

Tudo pode ser
Se quiser será
O sonho sempre vem,
Pra quem sonhar
Tudo pode ser
Só basta acreditar
Tudo o que tiver que ser, será.⁴⁵

O irmão mais velho de Joana questiona os pais, dizendo que não é uma questão de sorte, e, enfaticamente, diz que a menina não será paqueta, afirmando que a família não é como as outras. A câmera que apresentava um plano conjunto da família sentada em uma mesa de restaurante se abre para um plano geral, mostrando que as outras pessoas daquele restaurante são todas brancas. Retornando para casa, dentro do carro, temos um plano frontal da família olhando para frente, o clima é triste e pontuado por entreolhares. Na sequência, um close do banco de trás, Joana se vira e pega a máquina fotográfica que está no tampo do porta-malas. Ela olha para a câmera e sorri, expressando a chegada de uma ideia, apontando a câmera para a janela, Joana foca sua visão na rua, em um movimento de atração, como se tivesse ouvido um chamado.

Figura 9 – Sequência de frames do filme *Cores e Botas*



Fonte: VICENTE, 2010 (Recorte e seleção de quadros nossos).

Este chamado das ruas é a “voz” solo de onde ecoa a ideia libertadora para a personagem Joana. O que podemos observar também no movimento da cultura hip hop que, não por acaso, também é chamada cultura de rua. Composta pelas estéticas da dança, das artes visuais e da música, o movimento *hip hop* tem participado de forma ativa na construção da positividade da identidade da juventude negra no Brasil, bem como em diferentes centros urbanos do mundo. Um importante festival de dança de rua ou o *street dance* foi denominado “Quando as ruas chamam”. Em sua segunda edição, em 2016, o festival reuniu em Ceilândia, no Distrito Federal, *Bboys* e *Bgirls* (como são conhecidos os dançarinos) de todo mundo

⁴⁵ SPERLING, Ary. Lua de cristal. 1990. Disponível em: <<https://www.lettras.mus.br/xuxa/73705/>>. Acesso em: 15 abr. 2016.

numa competição de dança que lembra a ética da capoeira, em que a apresentação é mais importante do que a vitória.

Por sua importância central, o espaço da rua também é constantemente anunciado nas letras das músicas, conhecidas como *rap* (acrônimo do inglês *Rhythm And Poetry*, ritmo e poesia). Se, por um lado, a rua traz imagens de perigo, crime e violência, é nela também que se encontra sentido em meio a uma vida marginalizada. Como podemos observar nos trechos de músicas de diferentes rappers, como são chamados os cantores de *rap*:

“A rua é nossa eu sempre fui dela” – Dj Guimé e Emicida⁴⁶

“No escuro do gueto, o sangue corre nas ruas” – Dj Jamiaka⁴⁷

“Faz frio em São Paulo pra mim tá sempre bom
Eu tô na rua de bombeta e moletom
Dim, dim, dom rap é o som que emana do Opala marrom”- Racionais Mc’s

“Nas ruas da sul eles me chamam brown, maldito, vagabundo, mente criminal”
– Racionais Mc’s⁴⁸

“O choro e o riso são irmãos
andam de mãos dadas como o sol e a lua, flui
Essa hora e eu cheio de "treta"
tô precisando ver minha terapeuta, a rua. Fui!
(...)
Amor, a rua é um jogo
É ferro, fogo, romance
Não faça, do chão não passa
(...)
Enquanto eu corro pelos cantos e encantos da metrópole
Senhor, nos livre do mal, rogo-lhe
Sem amaciar, que a capital é cilada
Tipo o mar, ilude que mata a sede mas a água é salgada
Só que a rua é sagrada e os fiéis, tão na busca dos réis
Jah bless! E um descanso pros pés
Rashid e Mano Brown.”⁴⁹

⁴⁶Dj Guimé e Emicida são cantor de *rap*, naturais de São Paulo. Disponível em: <<https://www.vagalume.com.br/mc-guime/pais-do-futebol-part-emicida.html>>. Acesso em: 7 ago. 2014.

⁴⁷Dj Jamaica é cantor e produtor de *rap*, natural da Ceilândia, Distrito Federal. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/dj-jamaika/1613348/>>. Acesso em: 08 ago. 2014.

⁴⁸*Racionais Mc’s* é o grupo de *rap* mais importante do Brasil. Em 2015, completaram 20 anos de carreira, são naturais de São Paulo. Disponível em: <<http://www.flogao.com.br/letrademusica/blog/1107654>>. Acesso em: 8 ago. 2014.

⁴⁹Rashid e Mano Brown são *rappers* de São Paulo. Mano Brown é um dos integrantes do grupo Racionais’s. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/rashid/ruaterapia/>>. Acesso em: 10 mai. 2016.

Pela janela do carro em movimento, como numa tela, a protagonista vê e se encanta pela paisagem da rua. Antes, a menina era atraída pela tela da televisão, mas ao olhar para uma outra tela, o *frame* da janela, ela vê a rua, com suas casas, muros, luzes dos postes e se dispõe a fotografar essa paisagem. Esse movimento nos sugere um encontro da menina com seu próprio olhar, no papel de autora, encontrando um lugar para sua expressão. Como explica Susan Sontag (2004, p. 64) “a realidade, como tal, é redefinida pela fotografia, uma vez que as fotografias transitam simultaneamente com o prestígio da arte e a magia do real, sendo nuvens de fantasia e cápsulas de informação”. Para Sontag (2004), a fotografia faz pensar e significar o mundo ao nosso redor, está associada ao Surrealismo, cuja ideia seria apagar os limites entre a arte e o que se chama vida, entre o intencional e o afortunado.

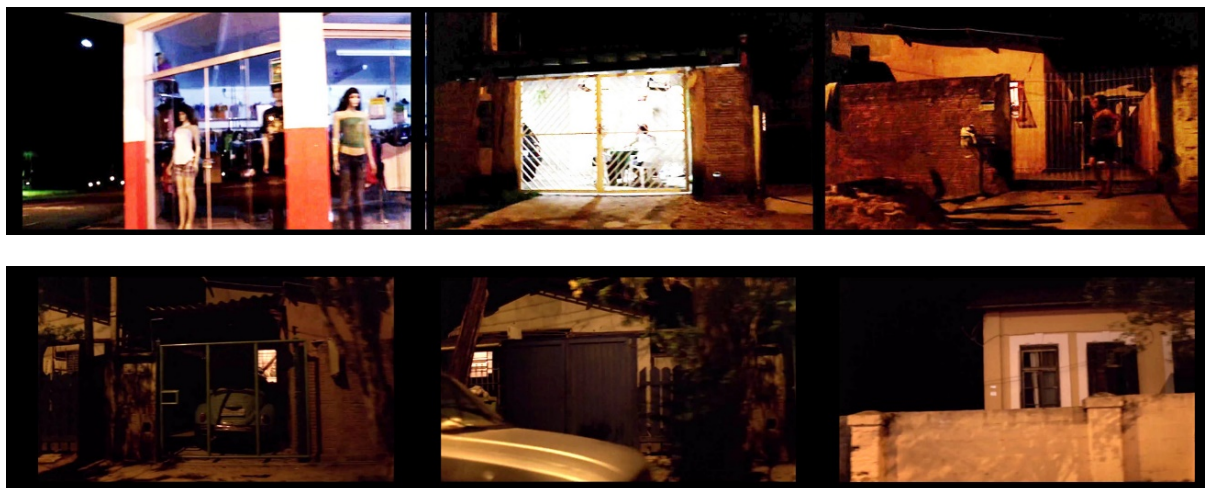
Pela fotografia, Joana vê a paisagem da rua. Segundo Karina Dias (2010), a paisagem é mais que um simples olhar ótico, ela é ponto de vista e ponto de contato, pois nos aproxima distintamente do espaço, porque cria um elo singular, nos entrelaçando aos lugares que nos interpelam. Dessa forma, a paisagem deriva de um enquadramento do olhar, alia o lado objetivo e concreto do mundo à subjetividade do observador que a contempla, sendo uma experiência sensível do espaço. O olhar de Joana para a rua criou a paisagem e alterou o caminho cotidiano de volta para a casa.

A experiência da paisagem no cotidiano se forja, então, na junção entre uma certa maneira de olhar e os caminhos percorridos. Ela tomaria forma a partir de detalhes corriqueiros que, por serem vistos e (re)vistos continuamente, se tornariam invisíveis aos nossos olhos. Interromper nossa percepção visual rotineira para que se instale uma percepção insinuada, uma percepção sensível do nosso espaço de todos os dias e revele o espaço da cidade como um espaço-em-paisagem, (...) e explorar um olhar-em-paisagem (DIAS, 2010, p. 113).

A narrativa do filme é alterada e, da janela do carro, pela câmera subjetiva do olhar de Joana, vemos *imagens-rua*, paisagens criando instantes poéticos. Peixoto (1998) afirma que a narração faz correr o tempo e que a paisagem o suspende. Em suas palavras: “A poesia então nasceria da compreensão da incapacidade das palavras darem conta da paisagem. Ela torna disponível a invasão das nuances, torna passível ao timbre: é a escrita da descrição impossível” (PEIXOTO, 1998, p. 81). Dessa forma, se a paisagem, assim como o instante poético, suspende o correr do tempo, quando a imagem formada no instante poético é uma paisagem, encontramos aí uma potência excepcional capaz de criar epifania. Entre diversas aproximações, podemos entender epifania (do grego *epiphaneia*: manifestação, aparecimento dramático) como um momento de realização, uma sensação única e inspiradora de caráter

quase sobrenatural capaz de resolver um problema de difícil solução, ou de realizar um sonho há muito almejado. Assim, a imagem da paisagem formada no instante poético se constitui uma epifania.

Figura 10 – Sequência de frames do filme *Cores e Botas*



Fonte: VICENTE, 2010 (Recorte e seleção de quadros nossos).

Na cena seguinte a do carro, a família chega na sua casa, que fica em um condomínio, Joana sai correndo, *close* nos pés descalços, entra no quarto, pega suas botas e as joga fora na lixeira do lado de fora da casa. O irmão ao ver a cena se aproxima e lhe pergunta: “Por que você está jogando suas botas fora?”. Joana responde, segurando uma fotografia que acabara de fazer do irmão com a câmera que estava no carro. “Porque fotógrafa não precisa de botas.” Esse entendimento de Joana sintetiza a epifania provocada pela *imagem-rua* vista do carro que ela fotografou, é uma imagem que tem capacidade transformadora e criativa; possibilita novas experiências sensíveis para a personagem, forjando, nela, uma identidade própria, saindo de uma não identidade (como paqueta) para o encontro consigo mesma, enquanto fotógrafa. Vemos, assim, uma percepção ampliada do espaço da rua como nos movimentos da *street art*, que fazem da apropriação da rua um momento de recriação, expressão e arte.

Inspirada pelo personagem de Joana, saí em deriva pelas ruas dos bairros do Bexiga e do Grajaú em São Paulo. Nesse caminhar também carregava uma câmera, uma câmera de celular, pois não queria chamar atenção para o ato fotográfico, e sim apenas caminhar, como fiz em todas as derivas da presente pesquisa. Captei fotografias que as ruas desses bairros me ofereceram. No filme *Cores e Botas*, não sabemos, ao certo, onde está a rua que Joana vê através da janela do carro, mas podemos perceber, pelas características das casas, que se trata de um bairro popular, fazendo contraponto com a rica mansão de condomínio mostrada como

moradia da família da menina. Por ser um bairro de histórica ocupação da população negra, que remete, desde o período anterior ao fim da escravatura, o Bexiga guarda referências aos movimentos abolicionistas como a rua 13 de maio e a rua Liberdade. Mesmo com a ocupação posterior dos imigrantes italianos, o bairro não perdeu suas referências negras, como podemos observar nas fotografias nos grafites com referências à cultura negra mostradas nas figuras 11 e 12. Já o bairro do Grajaú, localizado no extremo Sul da cidade, traz marcas da ocupação desordenada das áreas periféricas da metrópole, sendo lugar de constantes alterações. Em ambos os bairros, a interação entre os moradores é facilmente percebida, o estar na rua faz parte do cotidiano do local, figuras 13, 14, 15 e 16. As imagens que seguem contam um pouco dessa experiência.

Figura 11 – Fotografias do Bexiga, São Paulo (2015)



Fonte: elaboração própria.

Figura 12 – Fotografias do Bexiga, São Paulo (2015)



Fonte: elaboração própria.

Figura 13 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015)



Fonte: elaboração própria.
Figura 14 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015)



Fonte: elaboração própria.

Figura 15 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015)



Fonte: elaboração própria.

Figura 16 – Fotografias Grajaú, São Paulo (2015).



Fonte: elaboração própria.

4.2 Carolina: Imagem-rua *flânerie* da escritora catadora

No filme *Carolina* (2003), vemos imagens documentais e ficcionais da escritora negra brasileira Carolina Maria de Jesus, que, mesmo vivendo na extrema pobreza, como catadora de papel e ferro nas ruas, conseguiu produzir literatura em seu cotidiano. Seu primeiro livro *Quarto de Despejo: Diário de uma favelada*, foi publicado em 1960, com apoio do jornalista Audálio Dantas. O jornalista a conheceu enquanto fazia uma reportagem na favela Canindé, onde a escritora morava. A publicação foi um grande sucesso na época, vendendo cerca de trinta mil livros nos primeiros três dias, tendo sido, depois, traduzida para treze idiomas. Contar um pouco a história dessa mulher excepcional, que, hoje, é considerada a percussora da literatura periférica e do *rap* paulista, é o argumento do filme curta-metragem do cineasta negro Jefferson De (2015)⁵⁰: “Quería fazer um filme pra mostrar para os *rappers* de São Paulo, a maioria homens, quem tinha sido a percussora da poesia que canta a favela”.

No início do filme, temos uma encenação em que a atriz Zezé Mota interpreta Carolina, falando alguns de seus escritos dentro de um quarto, enquanto vemos frases refletidas no seu corpo. Num segundo momento, são mostradas cenas do Arquivo Público do Estado de São Paulo em que Carolina, após o lançamento do seu livro, é saudada por diversas personalidades, muda-se da favela e desfruta de enorme reconhecimento. Imagens

⁵⁰ Fala proferida pelo cineasta Jeferson De no Cine Brasília, por ocasião de sua participação no Seminário SerNegra que ocorreu em novembro de 2015.

documentais também mostram a escritora, elegantemente vestida, caminhando pelas ruas do centro de São Paulo e interagindo com a arquitetura do local. É esse caminhar, é a imagem desse flunar perfilado pelo seu olhar de escritora, que pretendemos revelar.

No filme, não há imagens de Carolina nas ruas como catadora de papel, a sua apresentação enquanto favelada se encontra dentro de um quarto. Quando a vemos nas ruas, ela já se encontra em seu momento de reconhecimento público. Nessa perspectiva, a rua deixa de ser simplesmente o espaço físico onde o filme é encenado e passa a acumular um conjunto de imaginários, transformando-se, assim, em *imagens-rua* do flunar da escritora catadora. Tal percepção fílmica interage com a ideia descrita por Ítalo Calvino (2010), segundo a qual a cidade é uma abertura para leitura.

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso, e, enquanto você acredita estar visitando Tamera, não faz nada além de registrar os nomes com os quais ela define si própria e todas as suas partes (Calvino, 2010, p.18).

Mostrar Carolina na rua apenas quando temos a prevalência da escritora sobre a catadora indica a opção estética da *flânerie*. Para ler as ruas é preciso percorrê-las. Dentre os meios de locomoção, o mais indicado para tal investida é mesmo o caminhar. Caminhar pelas ruas e observar sua pulsação e sua dinâmica. São diversos os estados dos pedestres que cruzam as cidades todos os dias. O tipo mais comum e numeroso é o apressado que cruza a cidade rapidamente, indo para o trabalho em algum escritório ou fábrica. Há também os que não saem da rua e fazem dela sua morada. Há ainda os trabalhadores que exercem seu ofício na rua e os que apenas passeiam. Carolina Maria de Jesus se encaixa entre as duas últimas, como catadora, ao trabalhar na rua, e como escritora, ao desfrutar de simples passeio. O corpo de Carolina carrega tanto a favela como a literatura. Quando escreve que “a favela é o quarto de despejo da cidade” (JESUS, 2004, p. 62), ela expõe sua vivência em letras; propõe um olhar particular para o meio ambiente urbano em que vive.

Figura 17 – Sequência de frames do filme *Carolina*



Fonte: DE, 2010 (Recorte e seleção de quadros nossos).⁵¹

O olhar e o flânar de Carolina, impregnado tanto pela catadora como pela escritora, é mostrado por meio de imagens documentais dela caminhando pelo viaduto do Chá em São Paulo. Como indica João do Rio (1908, p. 33): “De tanto ver o que os outros quase não podem entrever, o *flâneur* reflete”. Vemos, aí um instante poético em que a personagem está presente, e presente à imagem, no minuto da imagem, no êxtase da novidade da imagem; carregando a simultaneidade de catadora e de escritora. Acrescentado um novo caso (escritora-catadora) ao pensamento da *flânerie* proposto por Walter Benjamin (1989), que traz exemplos de jornalista, detetive, escritor, poeta e a antiocupação de vagabundo, como possibilidade de vida para o *flâneur*.

Guiliana Bruno (1993) problematiza a construção do *flâneur*. Esse personagem forjado na modernidade do início do século XX, parece dissociado da figura das mulheres, pois, quando associadas às ruas, as mulheres eram vistas apenas como prostitutas. Nesse contexto, Bruno (1993), ao analisar os filmes da cineasta Elvira Notari, propõe o termo *streetwalking* (em tradução livre, “caminhada de rua”), para as andanças femininas na rua. Podemos também fazer essa aproximação para “caminhante de rua” com o caso de Carolina, uma vez que percebemos que, na rua filmada, existe uma expressiva maioria de homens circulando, e há um certo desconforto na sua presença. Guiliana Bruno (1993, p. 49, tradução nossa) também relaciona o ato de flânar com o ato de ver, estando oculto próprio do espectador do cinema: “Tal como o *flâneur*, o espectador de cinema vê sem ser visto, regozijando-se em sua incógnita: vendo o mundo, no centro do mundo, ele não deixa de ser ocultado dele.”⁵²

O ato de flânar pelas ruas de Paris deu ao poeta francês Baudelaire certo repertório para a realização de sua obra teórica e poética (*Flores do Mal, Paraísos Artificiais, Pequenos*

⁵¹ Fonte: *Carolina*. Direção: Jefferson De. Produção: Buda Filmes. Roteiro: Jeferson De. INTÉRPRESTE: Zezé Mota. São Paulo, 2010. 1 filme (14 min), son., color., 35 mm. (Recorte e seleção de quadros nossos).

⁵² No original: “Like the *flâneur*, the film spectator sees without being seen, rejoicing in his incognito: seeing the world, at the center the world, he is nonetheless hidden from it”.

Poemas em Prosa, entre outros). Dentre as diversas formas de estar na rua, uma delas é observar os passantes da multidão. No poema, “A uma passante” de Baudelaire (2006), a rua está em “frenético alarido”, como o exemplo de uma mulher que aparece na multidão e fascina o poeta, temos uma imagem de mulher que se movimenta e produz afetos:

A rua em torno era um frenético alarido.
Toda de luto, alta e sutil, dor majestosa,
Uma mulher passou, com sua mão suntuosa
Erguendo e sacudindo a barra do vestido.

Dialogando com Jorge Luis Borges (2001), podemos aproximar o “frenético alarido” das ruas de Paris com as ruas “incômodas de tuba e agitação”, de Buenos Aires, descrita no seu poema “As ruas”. Essa movimentação produz uma sensação de atração e repulsa e é parte essencial da experiência de cidade. No poema, “A uma passante” de Baudelaire (2006), não sabemos de onde vem a dor da mulher que passa, só sabemos que, ao caminhar, o poeta percebe nela a “dor majestosa”.

Figura 18 – Sequência de frames do filme *Carolina*



Fonte: DE, 2010 (Recorte e seleção de quadros nossos).

Com braços cruzados, o caminhar de Carolina, parece estar revestido de introspecção, fechamento e certo desconforto. Percebemos neste mal-estar como a expressividade desta “dor majestosa” que apontou Baudelaire; ou até mesmo, num exercício de imaginação poética, proposto por Bachelard (2001), podemos *formar* uma imagem, fazendo ser Carolina, a mulher vista por Baudelaire, aquela que se mostra “toda de luto, alta e sutil, dor majestosa” demonstrando um sentimento de atração e repulsa pela cidade. A aproximação das ruas de Paris com as cidades brasileiras também é sentida por Lima Barreto (2005, p. 7), no começo do século XX : “(...) fui à rua do Ouvidor; como estava bonita, semiagitada! Era como um *boulevard* de Paris visto em fotografia”.

No filme de Jefferson De, Carolina encontra a rua depois de descobrir o sucesso. É como se ela tivesse saído de seu “quarto de despejo” e, ovacionada pelo grande público, fosse tentar usufruir a liberdade da solidão: o flunar pelas ruas. Com imagens de arquivo do Arquivo Público do Estado de São Paulo, o cineasta constrói *imagens-rua* de Carolina. Ela anda elegantemente pelo Viaduto do Chá, folheia um livro numa banca de vendedor ambulante, lê os cartazes do cinema, lê a placa explicativa da escultura de uma mulher negra com uma criança nos braços, que remete ao imaginário brasileiro da mãe preta – mulher escrava responsável pelos cuidados dos filhos dos senhores.

Figura 19 – Sequência de frames do filme Carolina



Fonte: DE, 2010 (Recorte e seleção de quadros nossos).

O estar na rua de Carolina, no filme de Jefferson De, situa-se entre os dois livros-diários publicados por ela: *Quarto de Despejo* (JESUS, 1960) e *Casa de Alvenaria* (JESUS, 1961). No primeiro, ela narra sua vida sacrificada na favela e, no segundo, as mudanças que vieram junto com sua nova residência. Essa segunda residência só foi possível graças ao êxito do primeiro livro. Apesar do enorme reconhecimento nacional e internacional, como atesta o crítico norte-americano Levine (1995), ao ressaltar que as palavras de Carolina trouxeram vida para um pedaço da América Latina raramente visto em textos tradicionais, Carolina morreu pobre e esquecida, vítima de asma. É no pequeno período de prosperidade que encontramos, no filme de Jefferson De, a imagem de Carolina flunando pelas ruas. Dada sua orgânica relação com o espaço, descrita na sua literatura (caracterizações do “quarto” e da “casa”), percebemos também a potência das imagens desse flunar que constrói o imaginário de liberdade para a mulher negra.

Nos anos 1960 e 1970 (período em que foram captadas as imagens de arquivo do filme), o Viaduto do Chá era ponto de encontro da juventude negra paulista, sobretudo, nas noites de fim de semana, geralmente a caminho dos bailes *blacks* que movimentavam a cena local. No extra do DVD dos *Racionais MC's, 1000 trutas 1000 tretas* (2006) é apresentado

um documentário com falas de *DJ's* e frequentadores desses bailes, em que situam o Viaduto do Chá como importante ponto de encontro da juventude negra à época. Localizado bem no centro da cidade, o viaduto é um lugar emblemático pela capacidade de reunião de grande número de pessoas que circulam por lá em seus deslocamentos diários para o trabalho. Ao percorrer o centro de São Paulo em minha deriva, percebi a intensa movimentação, mais diurna que noturna, e que tal região se encontra em certo estado de abandono, ocupada, às vezes, por pessoas que estão em situação de rua. Por outro lado, também existe um esforço de ocupação pela arte, promovido pela prefeitura e pelos produtores culturais locais, que promovem, ali, eventos como a “Virada Cultural”, “SP na rua”, entre outros.

Ao flunar pelas ruas do centro do bairro histórico do Bexiga e da periferia do Grajaú, em São Paulo, percebi o pulsar de uma cidade que foi se formando numa “colcha de retalhos”, em camadas. As subidas e descidas dos morros asfaltados que cobriam os rios da região, fornecem pistas da apropriação moderna e positivista do meio ambiente urbano paulista, entendido como algo a ser domado. Esta apropriação do asfalto e do concreto é motivo das famosas enchentes anuais da cidade. Na deriva pelo Viaduto do Chá fui atraída pela grandeza do vale do Anhangabaú e do Teatro Municipal. O Viaduto do Chá é o primeiro viaduto da cidade e foi inaugurado em 1892 e, como todo o centro antigo, foi inicialmente frequentado pela elite local, mas, hoje, tem preponderância das classes populares. O Viaduto do Chá, como obra de construção civil, é uma rua suspensa, a mais famosa de São Paulo, sendo um de seus cartões postais.

Figura 20 – Fotografias do Viaduto do Chá, São Paulo (2016)



Fonte: SOUZA, Elizandra. Acervo pessoal, 2016 (cedido pela autora)..

Figura 21 – Fotografias do Viaduto do Chá, São Paulo (2016)



Fonte: SOUZA, Elizandra. Acervo pessoal, 2016 (cedido pela autora)..

4.3 Faça a coisa certa: *Imagens-rua* Pessoas, Fogo, Gueto

“A rua é rio da vida na cidade. Nós vamos para esse lugar não para escapar, mas para participar.”

William H. Whyte (1988, tradução nossa)⁵³

O filme *Faça a coisa certa* (*Do the right thing*, LEE, 1989) tem, na rua, seu elemento central. Lançado em 1989, o filme é uma produção autoral do cineasta negro estadunidense Spike Lee e tem recorte espaço-temporal bem definido: um sábado quente de verão numa rua em Bedford-Stuyvesant (abreviada para Bed-Stuy), área com população de maioria negra e pobre, no Brooklyn, uma das cinco regiões da cidade de Nova Iorque. Todo o filme foi captado na avenida Stuyvesant, entre a avenida Lexington e a rua Quincy, resultado da firme decisão de Lee, que negou diversas ofertas da produtora de filmar em estúdios em Los Angeles ou em outras cidades, como ele relata em entrevista: “Eles também sugeriram Baltimore ou Filadélfia. Se eles tivessem insistido, eu teria feito o filme com outra produtora, porque o filme tinha que ser feito no Brooklyn” (LEE, 2010, p. 16). É visível a importância da ambientação, da arquitetura, do *feeling* de Nova Iorque em *Faça a coisa certa*. Podemos dizer que esse é um filme de Nova Iorque e se encaixa numa tradição de filmes e séries de TV que

⁵³No original: “The street is the river of life of the city. You come to this place not to scape but to participate” (WHYTE, 1988)

usaram e continuam usando a cidade como um personagem cinematográfico. O próprio Lee realizou outras obras nesse sentido.⁵⁴

No dia 30 de junho de 2014, *Faça a coisa certa* completou 25 anos de lançamento e, para comemorar, a data a produtora de Spike Lee, *40 Acres and a Mule Filmworks*,⁵⁵ organizou uma festa na rua onde o filme foi captado, destacando a importância da rua na obra de Lee e sua empatia com o lugar. Na ocasião, foi anunciado que o cruzamento da avenida Stuyvesant, entre a avenida Lexington e a rua Quincy, em Bed-Stuy, seria denominada Alameda Faça a coisa Certa (*Do the Right Thing Way*). A iniciativa é uma distinção autorizada pela prefeitura que instituiu, em julho de 2015, uma portaria determinando a inclusão de placa indicativa co-nomeando a rua pelo título do filme⁵⁶. Esse expediente é comum na cidade para homenagear personalidades, mas essa foi a primeira rua de Nova Iorque a receber o nome de uma manifestação artística; mais um reconhecimento da obra para a cinematografia da cidade, norte-americana e mundial. A iniciativa foi festejada pela associação de moradores da rua do filme, criada em 2014, chamada Associação de Bairro Faça a coisa certa (*Do the right thing block association*).⁵⁷

Na época do lançamento, o filme foi sucesso comercial e de crítica, recebendo uma indicação ao *Oscar* de Melhor Roteiro Original para Spike Lee e um de Melhor Ator para Danny Aiello. Recentemente, o filme foi selecionado para preservação no *National Film Registry*, entidade que cuida da preservação das obras de legado significativo, na Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos. Seu eco e influência, como acontecem com as obras-primas, continuou reverberando durante todos esses anos.

Essa grande influência do filme também se mostra quando suas referências são usadas em debates e em encontros pelo mundo. Temas tratados no filme, como racismo, gentrificação urbana e violência policial ocupam, cada vez mais, os noticiários, os seminários e as redes sociais virtuais e presenciais. Como observamos no Capítulo 3, a edição de 2016 da

⁵⁴Filmes e seus respectivos cenários em Nova York: *Malcolm X* - 125th street, Harlem. *Jungle fever* - Silvia's restaurant - 328 Malcolm X boulevard, Harlem. *25 hours* - Peter Pan Sculpture in Carl Schurz Park and Overlooking Ground Zero. *Inside man* - 20 Exchange Place. *Mo`better blues* - Brooklyn Bridge. *Clockers* - Gowns Houses Houding Development. *She Gotta Have It* - Fort Green Park, Brooklyn. *Crooklyn* - inside 7 Arlington Park, Brooklyn. *He Gotta the Game* - The Basketball Court of Dwyer Garden Conie Island.

⁵⁵*40 acres and a mule Filworks*, em tradução livre: 40 acres (unidade de medida de terra) e uma mula produção de filmes. Esse nome faz referência a indenização paga pelo governo federal dos Estados Unidos aos ex-escravos em decorrência do fim da escravidão, que ocorreu em 1.863, após quase dois séculos de prática ininterrupta.

⁵⁶ Disponível em: <<http://patch.com/new-york/bed-stuy/bed-stuy-street-re-named-do-right-thing-way-honor-spike-lee-classic-0>>. Acesso em: 24 set. 2015.

⁵⁷ Disponível em: <<https://www.dnainfo.com/new-york/20150826/bed-stuy/spike-lees-annual-celebration-unveil-do-right-thing-way>>. Acesso em: 24 set. 2015.

premiação anual da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, o *Oscar*, foi motivo de protesto pela ausência de profissionais negros indicados ao prêmio de melhor ator e atriz. Artistas negros boicotaram a premiação, que aconteceu em 28 de fevereiro de 2016, dentre eles, o próprio Spike Lee anunciou sua ausência, mesmo tendo sido homenageado, meses antes, com *Oscar* honorário pelo conjunto da obra. A música tema de *Faça a coisa certa*, “*Fight the Power*”, do grupo de rap estadunidense Public Enemy, foi tocada ao fim da solenidade do *Oscar* a qual teve como mestre de cerimônia o comediante Chris Rock, que pontuou sua apresentação com piadas sobre o racismo da Academia, assim como diversas personalidades que subiram ao palco.

Além de tratar diretamente dos conflitos raciais diante das câmeras, Lee também se preocupa em compor uma equipe de trabalho com profissionais negros tendo que, para isso, denunciar associações trabalhistas que não se mobilizavam na contratação de profissionais negros (LEE, 2010). Toda essa preocupação resultou em um filme com uma força ética e estética singular que marcou a vida de vários negros, tanto nos EUA como no mundo. Dentre os eventos de comemoração dos 25 anos do filme, o, então, presidente dos Estados Unidos, Barack Obama e sua esposa Michele Obama, gravaram um vídeo contando uma curiosidade de suas histórias sobre o primeiro passeio do casal que foi para ir ao cinema, justamente para assistir *Faça a coisa certa*.⁵⁸ No vídeo, Michele diz que Barack queria mostrar um gosto sofisticado, ao escolher um cineasta independente, e Barack agradeceu Spike por ter ajudado a impressioná-la, e também ressaltou que o filme continuava um espelho da sociedade, capaz de fazer o público rir, pensar e estimular um novo olhar para o outro. Sua atualidade ainda pode ser percebida na utilização de sua estética em defesa do candidato Bern Sanders às prévias democratas das eleições presidenciais estadunidense em 2016. Uma paródia do cartaz com colagem de Sanders junto a Lee circulou pelas redes sociais, assim como outras montagens com cenas emblemáticas do filme.

Percebe-se, aqui, uma ética da estética, proposta por Maffesoli (2008, p. 137), um *ethos* constituído a partir de emoções compartilhadas em comum: o sentido de vibrar em comum, sentir em uníssono, experimentar coletivamente. Não por acaso, a avenida Stuyvesant ganhou o nome do filme, cuja força se dá pela qualidade em que a rua é mostrada, funcionando como um ente organizador do enredo. É na experiência sensorial dos personagens com a rua que é construído o espaço fílmico. A dimensão vital do filme é

⁵⁸ Disponível em: <<http://www.mtv.com/news/1857343/do-the-right-thing-helped-president-obama-impress-michelle-on-their-first-date/>>. Acesso em: 6 jun. 2016.

apresentada em imagens da rua onde o movimento sensível de estar e habitar se materializa. Em nossa fenomenologia fílmico-poético, buscamos *imagens-rua* que precipitam novas imagens e instantes poéticos. Entre as potenciais imagens poéticas que o filme nos mostra, três delas abrem possibilidades para a construção de uma poética: (1) a *imagem-rua* Pessoas, (2) a *imagem-rua* Fogo e (3) a *imagem-rua* Gueto. A fenomenologia fílmico-poética proposta neste trabalho relaciona as imagens de rua criadas e os instantes poéticos da rua trazidos pelo cineasta, com outros elementos estéticos, tais como: poemas musicados, o grafite, intervenções artísticas e experiências de deriva.

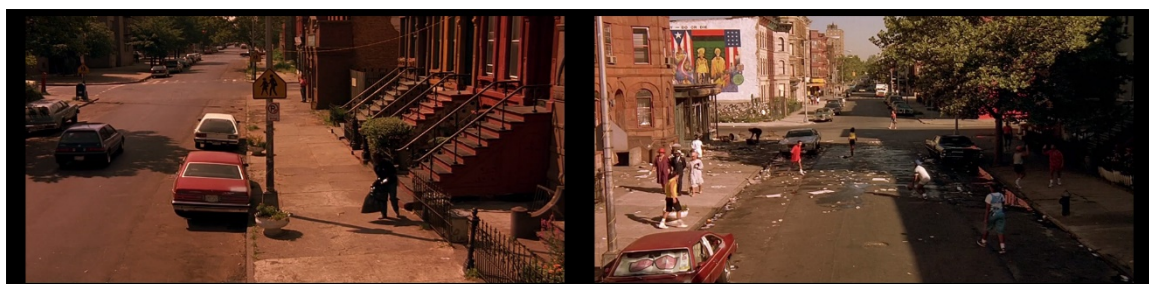
Como supracitado, o filme *Faça a coisa certa* (LEE, 1989) ocorre todo em um dia quente de verão, no Brooklyn, Nova Iorque. Em meio ao cotidiano de interação com a vizinhança, surgem as aproximações e os conflitos captados em uma perspectiva realista pelo olhar de Spike Lee. O filme se inicia com o chamamento do locutor da rádio local “Love” e um plano frontal mostrando a extensão da rua. Na sequência, aparecem Sal (Danny Aiello) e seus dois filhos, Pino (John Turturro) e Vito (Richard Edson), eles que abrem as portas da “Pizzaria do Sal”, para mais um dia de trabalho. A Pizzaria é um negócio antigo no bairro e todos os moradores do bloco frequentam o estabelecimento, onde também trabalha Mookie (Spike Lee).

O filme segue mostrando as vivências das crianças, os jovens, os mais velhos, que transitam e conversam pela rua. Até que, na pizzaria, surge o personagem Buggin’Out (Giancarlo Esposito), que pede uma fatia de pizza. Enquanto come, Buggin’Out olha para o lado e percebe a existência de uma parede da fama, composta apenas por retratos de ítalo-americanos; ele questiona a inexistência de imagens de personalidades afro-americanas, ao que Sal responde que, se ele quer afro-americanos ali, que abra seu próprio negócio. Buggin’Out se irrita e diz que somente negros são consumidores no local. Em seguida, ele é colocado para fora do lugar e sai bradando que vai boicotar o restaurante. Apesar do incidente, o dia segue tranquilo, a maioria dos moradores se recusa a aderir ao boicote.

Somente no fim do dia, quando a Pizzaria estava quase fechando é que Buggin’Out retorna ao local, acompanhado de Radio Raheem (Bill Nunn) e Smiley (Roger Guenveur Smith). O alto volume do aparelho de som de Radio Raheem dá início a uma discussão que se transforma, em seguida, numa briga generalizada. A polícia aparece, Radio Raheem, que estava brigando com Sal, é asfixiado por policiais até a morte. A polícia foge com o corpo e prende Buggin’Out. Os moradores se revoltam e começam a depredar a Pizzaria, que, depois, é incendiada por Smiley. As pessoas da comunidade se revoltam, o clima amistoso do dia dá

lugar a um cenário de guerra à noite. O filme acaba na manhã do dia seguinte, Mookie vai pegar seu dinheiro com Sal que está parado em frente a Pizzaria, eles discutem, mas Mookie sai com o dinheiro. A tela se abre em panorâmica mostrando toda a rua novamente, exatamente como no começo do filme. O radialista desperta novamente a comunidade e dedica a primeira música do dia à memória de Radio Raheem.

Figura 22 - Frames do filme *Faça a coisa certa*.



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).⁵⁹

4.3.1 *Imagem-rua Pessoas*

Logo nos primeiros planos do filme, vemos a rua onde a experiência sensível dos personagens acontece. A rua é das pessoas, seu lugar de convivência, lugar de estar. Os carros, o medo e a desconfiança não predominam. As crianças brincam, as senhoras observam as ruas pelas janelas, os homens conversam e permanecem sentados nas calçadas, os jovens caminham e interagem. Como em todo grupamento humano, também existem conflitos, eles vão desde rugas entre vizinhos até ofensas racistas que trazem à tona a complexidade e os paradoxos das pessoas. Podemos sentir o pulsar da rua no movimento das pessoas, elas permanecem na rua durante todo o dia em que o filme se desenrola; nessas imagens, vemos o circular e o fluxo comunitário que dá sentido às suas vidas.

Figura 23 – Sequência de frames do filme *Faça a coisa certa*



⁵⁹ FAÇA a coisa certa. Direção: Spike Lee. Produção: Spike Lee. Roteiro: Spike Lee. Intérpretes: Dani Aiello, Ruby Dee, Richard Edson, Giancarlo Esposito, Bill Nunn, John Turturro, Joie Lee e outros. Nova Iorque: 40 acres and a mule, 1989. 1 filme (125 min), son., color., 35 mm.



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).

Distante da imagem da Nova Iorque de *Midtown* e *Downtown* Manhattan, turística e cosmopolita, onde a rua é um lugar apenas de passagem de pessoas, de não permanência, de anonimato, no filme de Lee, vemos uma rua em Bed-Stuy como um lugar vivo, de permanência das pessoas, da vizinhança e da comunidade. Lugar semelhante também encontramos nas ruas do Harlem, como cantou Gill Scott-Heron na canção “Small Talk at 125th and Lenox” (1970) ao descrever o clima amistoso das conversas entre os vizinhos que se encontravam na esquina das ruas à que alude o título. A canção, que dá título ao primeiro álbum do cantor, é introduzida pela seguinte estrofe: “Isto é como ouvir uma conversa acontecendo entre as várias pessoas que se reúnem em torno de um dos blocos mais populares

na maior área da América Negra” (SCOTT-HENON, 1970, tradução nossa).⁶⁰ Na sequência, a música faz descrições de conversas e vizinhanças, faz referências a hábitos alimentares, divertimento, espiritualidade, assim como a interações cotidianas, que criam uma atmosfera comum.

Imagens da sociabilidade espacial em bairros negros também são retratados em *Faça a coisa certa* como a personagem de Mother Sister, uma senhora que passa o dia sentada na janela observando a rua, como se fosse um programa de televisão. A moldura da janela cria um frame de tela transformando a rua num “meio de comunicação *off-line*”. Mother Sister é um personagem comum nas comunidades negras, aquela senhora mais velha que observa e cuida, permanecendo sentada, com olhos vidrados na rua. A rua também é ocupada por homens que, sentados ou encostados em um muro, falam das dificuldades da vida; jovens amigos escutam música, conversam, comem e bebem em frente as casas; crianças desenham com giz na calçada e inventam brincadeiras na liberdade que o espaço oferece.

Logo na abertura do filme a rua é mostrada. Os créditos são apresentados com a personagem Tina dançando entusiasmamente a música tema do filme “Fight the power”. Ela se movimenta em frente às típicas casas de *brownstone* (tijolo aparente), do Brooklyn, num balé de ritmos, luzes e cores. A abertura também traz o tom em que a rua vai ser captada, local da expressão do sensível e da comunicação.

Figura 24 – Sequência de frames do filme *Faça a coisa certa*



⁶⁰ No original: “This is just like listening to a conversation being held by the many people who congregate on one of the most popular blocks in the largest area of Black America.” Disponível em: <http://www.azlyrics.com/lyrics/gilscottheron/smalltalkat125thandlenox.html> Acesso em: 10/11/2015



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).

A música dá volume às imagens fílmicas e está presente em toda a narrativa, seja com notas jazzísticas, passando por firmes marcações do rap e contratempos da rumba latina. Guiadas pelo personagem locutor da rádio local (Samuel L. Jackson), que funciona quase como um despertador para o bairro, animador e, até mesmo, mediador de conflitos entre os moradores, as pessoas dançam ao passear pela rua e, nesse movimento, acontecem trocas e vivências entre personagens. Como numa experiência da música de “Dancing in the streets”, de David Bowie, onde ele conclama pessoas de diferentes cidades do mundo para tomar a rua e dançar.

Dancing in the streets calling out around the world
 Are you ready for a brand new beat?
 Summer's here and the time is right
 For dancing in the streets
 They're dancing in Chicago
 Down in New Orleans.⁶¹

Vemos, assim, que a rua que é apresentada como o lugar do encontro, da convivência e das relações amistosas, também é o lugar do desentendimento e do conflito. A tensão racial se apresenta em diferentes momentos no filme. Faremos, aqui, o recorte de uma sequência que torna explícito a ideia de instante poético proposto por Bachelard (1985) tanto pela verticalidade das imagens que irrompem a narrativa fílmica como pelo seu caráter de simultaneidade das diferentes expressões dos personagens. Spike Lee detém-se sobremaneira na questão dos conflitos étnicos relacionados aos negros, entretanto apresenta-se também sensível às diferenças e intolerâncias entre diferentes grupos de moradores de Nova Iorque.

⁶¹ “Dançando nas ruas/ Chamando ao redor do mundo/ Você está pronto para uma novíssima batida/ O verão chegou e a hora é essa/Para dançar nas ruas/ Todos estão dançando em Chicago/ Também lá em Nova Orleans” (BOWIE, s/ d. tradução nossa). Disponível em: <<http://www.metrolyrics.com/dancing-in-the-streets-lyrics-martha-and-the-vandellas.html>>. Acesso em: 12 nov. 2015.

Figura 25 - Sequência de frames do filme Faça a coisa certa



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).

O trecho mostra quatro personagens de diferentes etnias num mesmo enquadramento. Em um primeiro plano fixo frontal, elas insultam outra etnia, usam expressões de forma depreciativa e agressiva. O uso do mesmo movimento de câmera (tomada americana, tomada meio de corpo e *close*), dos mesmos enquadramentos e duração de fala para os diferentes personagens demonstra uma equidade, criando uma horizontalidade na cena. A opção por esse enquadramento faz referência ao plano retrato presente tanto nas fotos do mural da fama da pizzeria, com imagens de ítalo-americanos, como a fotografia de Martin Luther King e Malcom X, colocada na parede durante o incêndio da pizzeria, que, por sinal, é a última

imagem do filme. Observamos que a opção desses enquadramentos foi uma decisão deliberada de valorização do retrato, dos discursos, além da construção de uma identidade visual que cria uma linguagem para discutir a questão étnico racial.

Essa temática também aparece em outros filmes do cineasta, tornando-se uma característica de sua autoria. No filme *Última Noite* (2003), Spike Lee retoma essa discussão. Ali, ele utiliza enquadramentos múltiplos e um discurso dinâmico que envolve grupos de diversas áreas da cidade. Em uma cena, o personagem protagonista, Monty Brogan (Edward Norton), está se despedindo das pessoas próximas, antes de ir para a prisão no dia seguinte. No meio de um jantar com o pai, Monty vai ao banheiro e, ao ler a expressão “*Fuck you*” (em tradução livre: “Foda-se”), escrita no espelho, sua imagem refletida começa a lhe falar, a dizer “*fuck you*” para pessoas das mais diversas etnias; “*fuck you*” para os inúmeros espaços da cidade; ele deseja que a cidade desapareça pelo fogo e pela água.

Dentre os grupos humanos citados estão os mendigos limpadores de vidros de carros, taxistas paquistaneses, gays do Chelsea, coreanos donos de mercadinhos, russos de Brighton Beach, judeus azídicos, corretores de Wall Street, porto-riquenhos, dominicanos, italianos; as madames do Upper East Side, os negros de Uptown, os policiais corruptos, os padres violadores, a igreja, J.C (Jesus Cristo) e Osama Bin Laden. Dentre as *imagens-ruas* citadas, Monthy esbraveja contra as moradias da cidade, os casebres de Astoria, as coberturas de Park Avenue, as casas populares de Bronx, os *lofts* de Soho, os guetos de Alphabet City, as casas de tijolos de Park Slope e os sobrados de Staten Island.

Como desabafo e com um discurso raivoso, as imagens percorrem diferentes bairros da cidade, acabam narrando uma ode da vida urbana às avessas. Do insulto aos lugares, ele emenda para as pessoas que lhe são próximas, seus dois melhores amigos, seu pai, sua namorada e, por fim, ele mesmo. Na autocrítica, quem fala agora, é o próprio personagem, não mais a imagem refletida no espelho. No trajeto imagético dos grupos étnicos e sociais, espaços, ruas, moradias, pessoas próximas e até a si mesmo, vemos o deslocamento do corpo urbano para o corpo humano, relação fundamental para a *imagem-rua* Pessoas que ora propomos.

Na minha deriva por Bed-Stuy, onde estive durante algumas semanas, no verão de 2015, pude ver e ouvir ruas silenciosas, quase desertas; uma ou outra escada em frente aos prédios estava ocupada por pessoas, pareciam grupo de amigos, moradores sentados no ‘pequeno quintal’ na frente das casas. Existem lotes que são espaços de agricultura urbana, cabides com roupas de brechó, pequenas feiras de troca e venda de livros, discos, roupas,

utensílios. A maioria das pessoas, ao saírem de casa para o lazer se dirigiam ao parque próximo, Herbert Von King Park, ou à quadra de basquete que atrai principalmente os jovens. No feriado nacional de 4 de julho, o parque estava lotado, com famílias fazendo seu churrasco. Fiquei hospedada em frente ao parque e, da janela do quarto, era possível avistá-lo e à rua em frente. As crianças brincavam no parque, não vi crianças nas calçadas, diferentemente das imagens dos filmes *Faça a coisa certa* e *Crooklyn*, em que todo o espaço da rua é ocupado por brincadeiras infantis.

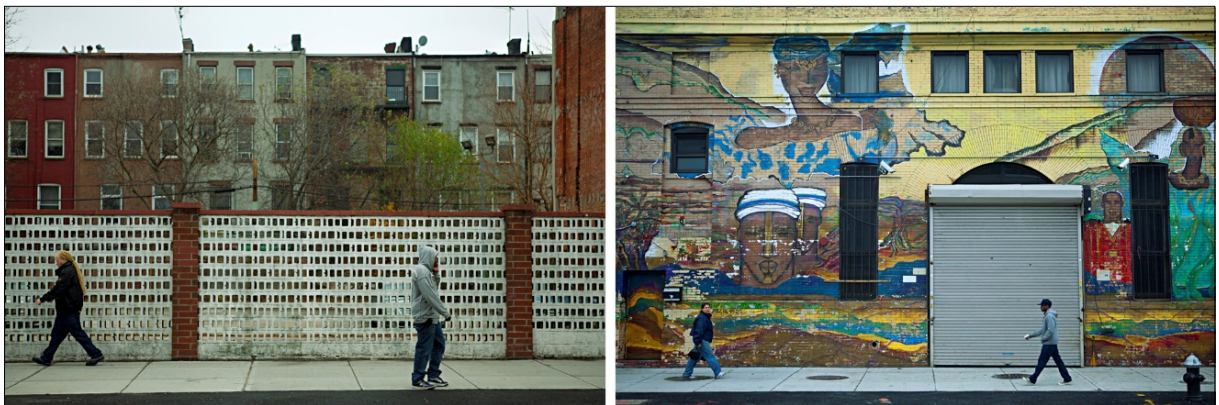
Numa terça-feira, dia 30 de junho de 2015, data do 26º aniversário do lançamento do filme, visitei, pela primeira vez, a avenida Stuyvesant, entre a avenida Lexington e a rua Quincy, onde foi rodado o *Faça a coisa certa* (ver a Figura 24). Era um fim de tarde, começo de noite, eu havia passado o dia circulando por Nova York, vendo a cidade, preparando-me para esse encontro. A rua encontrada não foi diferente das outras ruas do bairro, calmas, silenciosas e pouco movimentadas. No tempo em que lá estive, uma jovem saiu de casa e foi no mercadinho característico das esquinas do Brooklyn. Minutos depois, também entrei no mercado, o dono era mulçumano e estava fazendo suas orações no fundo da loja, no caixa, ficava um jovem assistente, comprei um suco de gengibre. Voltando à rua, um homem sentava-se nas escadas da frente e disse-me “Good Evening!” (Boa tarde) quando passei, hábito comum nas ruas de Bed-Stuy, em que as pessoas sempre se cumprimentam. Talvez esse seja um dos gestos que mais indicam vida comunitária que pude perceber. Evidentemente não esperava encontrar a rua do filme, uma obra de ficção, mas tanto a linguagem realista como a localização específicas de *Faça a coisa certa* nos impele para uma possível aproximação. Minha impressão é que a cultura de rua de Bed-Stuy era outra há 30 anos. E, hoje, é diferente, por exemplo, do Harlem, bairro também de maioria negra situado em *Uptown* Manhattan, que apesar de também estar em processo de gentrificação, as largas calçadas de suas ruas ainda são movimentadas com crianças, jovens, e idosos, mais semelhantes às imagens do filme em foco.

Figura 26 – Fotografias de Bed-Stuy, Nova Iorque (2015)



Fonte: elaboração própria.

Figura 27 - Fotografias de Bed-Stuy, Nova Iorque (2010)



Fonte: SALMITO, Armando. Acervo pessoal (cedidas pelo autor).

4.3.2 *Imagem-rua Fogo*

O clímax do filme é o incêndio que acontece na pizzaria do Sal depois de um dia de calor intenso. Essa qualidade ígnea marca toda a fotografia do filme que é distribuída em cores quentes, avermelhadas e alaranjadas, dando evidências a uma fenomenologia do fogo, pela qual, podemos perceber imagens de calor, passionalidade, imaterialidade e energia dinâmica. Durante o filme, os personagens fazem referências ao calor excessivo, os jornais noticiam o dia mais quente do verão, o figurino e o cenário têm marcantes elementos vermelhos, como o muro da rua de esquina e os tijolos das casas.

A intensidade do fogo também pode ser percebida na agressividade da música tema de *Faça a coisa certa*, “Fight the power”, do grupo de rap Public Enemy. Essa composição foi criada especialmente para a película, e, posteriormente, foi incluída no álbum *Fear of a black*

planet, tornando-se uma das mais conhecidas do grupo. A música “Fight the power” é apresentada logo nos créditos iniciais do longa, acompanhado da personagem Tina dançando na rua de maneira vibrante em frente às casas de tijolos. A música está presente também em diversos momentos da narrativa, sendo a trilha sonora do personagem Radio Radhem, que, invariavelmente, carrega um aparelho de som portátil. O aparelho sempre toca a mesma “Fight the power”. E, no momento mais quente do filme, quando as imagens de fogo tomam conta da pizzaria, é esta música que surge. A metáfora do fogo como força dinâmica simultânea de caos e vida é recorrente em outras vertentes musicais contemporâneas, como o *rock* e o *punk*. Como exemplos, podemos citar os títulos: “London`s Burning”, da banda The Clash; “Los Angeles is Burning”, da Bad Religion; “Burn Berlin Burn”, da Atari, entre outras cidades que foram ‘incendiadas’ pela qualidade raivosa da musicalidade e da atitude de bandas de *punk rock*, dos anos 1980 e 1990.

Figura 28 – Sequência de frames do filme *Faça a coisa certa*



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).

A *imagem-rua* Fogo remete ao caráter transformador do elemento ígneo. Traz o imaginário das revoltas do período escravagista, onde a prática de atear fogo na casa do senhor de escravos era uma das estratégias de fuga daquele sistema opressor. Em *Faça a coisa certa*, o incêndio na pizzaria é um instante poético assustador, ele detona um evento trágico sem precedentes. De acordo com Damian Sutton (2009), um entendimento comum de um evento é uma mudança, uma quebra radical ou uma ocorrência pensada com essa finalidade. Dessa forma, se o evento não provocar uma mudança radical, ele falhou. Para chegar a esse entendimento, Sutton dialogou com Badiou (1992). Em seu livro, *Ética*, Badiou (1992, *apud* SUTTON, 2009, p. 9) explica que um evento só acontece quando compele o sujeito a inventar uma nova forma de ser e de agir dentro da situação: um evento pode ser

uma brincadeira ou uma catástrofe, mas tem que haver uma mudança na situação.

No caso do filme *Faça a coisa certa*, o evento foi uma catástrofe, uma tragédia. Ela surge no começo da noite, após a narrativa ter percorrido todo o dia dos personagens pelas ruas de Bed-Stuy. Buggin'Out retorna à pizzaria na companhia de Radio Radeem e Smiling, exigindo a presença dos retratos de personalidades negras na parede do estabelecimento. Sal, o proprietário, irrita-se com o volume da música “Fight the power” que sai do aparelho de som que Radio carrega consigo, e, logo, instala-se uma forte discussão. Sal destrói o aparelho com um taco de *baseball*, Radio Radeem agarra Sal e inicia-se uma briga generalizada, que sai da pizzaria e vai pra rua. A polícia chega, Buggin'out e Radio são detidos. Radio é asfixiado até a morte por policiais, seu corpo aparece estirado na calçada da rua.

As pessoas de bairro que assistiram a tudo se revoltam com a injustiça e a insegurança a que foram e estão submetidas. Moonkie, que assistia tudo parado ao lado de Sal e de seus filhos, desloca-se, vai até uma lata de lixo, toma-a nas mãos e a joga nos vidros da pizzaria, iniciando uma quebradeira generalizada. Depois de tudo destruído, Smiling acende um fósforo e incendeia a loja. Os bombeiros chegam, jatos de água são jogados no fogo e na população. O fogo é debelado. Ao som de “Fight the power”, Smiling entra na pizzaria e coloca uma fotografia na parede, o retrato é de Malcolm X e de Martin Luther King Jr.

Figura 29 – Sequência de frames do filme *Faça a coisa certa*



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).

Com esse gesto, encerra-se o evento: uma vez realizado, ele se constitui num entendimento de que as coisas não podem ser as mesmas de novo. Alterou-se toda a relação do bairro com a pizzaria, com os outros comércios e também entre as moradores do bairro que viveram intensa experiência de solidariedade. Explicando a importância do gesto final na consolidação do evento, Badiou (1992, *apud* SUTTON, 2009) fornece três casos exemplares: a ressurreição de Cristo para a conversão de Paulo; a queda da Bastilha para a consolidação da Revolução Francesa e a criação do proletariado por Marx, para o pensamento político científico. No evento, não é uma questão de desejar que as coisas mudem, essa mudança

compele o sujeito ao movimento. Pode-se dizer que o sujeito não invoca o evento, mas o evento invoca o sujeito, como em um alistamento militar (SUTTON, 2009).

Um evento tal como um incêndio não é algo corriqueiro, não acontece todo dia. No período em que estive hospedada no Brooklin, seus bairros pareceram-me silenciosos, o que contrastava com Manhattan, onde, constantemente, são ouvidas sirenes de carros de bombeiros, quase como trilha sonora da grande metrópole americana. O clima do bairro comunitário de Bed-Stuy era caracterizado pelo silêncio das ruas.

4.3.3 - *Imagem-rua Gueto*

Quando os homens da polícia e do corpo de bombeiro chegam para apagar o incêndio, eles gritam para as pessoas voltarem às suas casas, ao que o personagem Mookie, interpretado por Spike Lee, responde “Nós estamos em casa”. Com essa fala, Mookie revela a amplitude da rua de Bed-Stuy em *Faça a coisa certa*: a casa está na rua. Habita-se a rua. Essa fala revela a forma ampliada como é pensado o habitar nos bairros populares, onde a casa envolve a comunidade e a rua é todo o bloco de casas. Demonstra-se, aqui, a centralidade e a totalidade do espaço da rua, ela guarda o espírito comunitário e, ao mesmo tempo, está cercado de violência.

Bed-Stuy pode ser considerado como um gueto da cidade. Como demonstra o sociólogo urbano, Mitchell Duneier (2016), em sua obra “Gueto: a invenção de um lugar, a história de uma ideia”,⁶² as primeiras práticas de gueto remontam o século XIV e foram usadas para separar os judeus que viviam na Veneza de população cristã. Segundo Mitchell (2016), a ligação entre os negros e os guetos é recente e ocupa menos de 10% dos últimos quinhentos anos de história. O gueto envolve mais do que restrições econômicas. Segundo ele, os afro-americanos, assim como os judeus do século XVI em Veneza ou do século XX em Lodz, tiveram de lidar com restrições sobre onde eles poderiam viver, restrições sobre o espaço e sobre a sua própria humanidade. As consequências da guetificação fornecem uma justificativa aparente para a condição original, um círculo vicioso de criminalização dos bairros negros.

Esse local ‘inventado’ para negros e seu círculo vicioso de automanutenção é uma imagem constante na filmografia de Spike Lee, não por acaso, ele se tornou uma das vozes mais atuantes no combate a gentrificação das cidades, processo que, ao trazer benefícios para

⁶²No original: Ghetto: the invention of a place, the history of an idea (DUNEIER, 2016, tradução nossa)

os bairros negros, termina por expulsar seus antigos moradores pela especulação imobiliária. A rua mostrada por Lee evoca semelhanças com outras ruas e guetos negros espalhados pelos Estados Unidos e pelo mundo, o que permite às *imagens-rua* acessarem espaços internacionais, ao retratar uma realidade local. Uma característica comum aos guetos, principalmente da diáspora africana, é a dimensão vital da rua, que se transforma na totalidade da vida dos personagens. Ao observar a obra de Spike Lee pela lente dos estudos culturais de Stuart Hall (1982) é possível melhor identificar este aspecto e ampliar a compreensão da narrativa cinematográfica para o entendimento do espaço da rua.

Nos escritos de Hall, percebe-se constantemente a linguagem, o vocabulário e a gramática do lugar e do urbanismo, entendendo o espaço, além de um palco onde a cultura se desenvolve, como uma característica constitutiva da prática cultural. No texto “Policimento da Crise”, Hall (1982) examina a experiência da diáspora africana que liga territórios negros pelo mundo e revelam histórias de suas identidades e diferenças. A noção de urbanismo como uma realização teórica empírica é transformada num lugar da performance. “Performatividade entendida não só como o palco no urbano, mas como as ruas da cidade e os reinos alternativos de dissidência e criatividade que se constituem em uma nova forma cultural” (Keith, 2009, p. 32).

Nesse sentido, se torna um imperativo político entender as cartografias contraditórias da cidade, para entender como a segregação espacial sistematizada por determinantes raciais influencia a vida nas cidades. Hall (1982) desenvolve a noção de gueto, analisando conflitos violentos de comunidades negras em Londres. Analisa, sobretudo, conflitos com a polícia. Temos, aqui, o que Hall (1982) denominou de a racialização iconográfica do lugar fundindo etnicidade, localidade e imaginário espacial de perigo. A análise de Hall se alterna entre a realidade empírica da população negra do gueto, vitimada por processos racistas de criminalização, e a invenção de significações culturais de raça como sinônimo de criminalidade.

Ao tratar do lugar do outro, Edward Said (2007), no livro *Orientalismo*, ajuda-nos a compreender como é criado um lugar imaginário; como é inventado uma geografia sub-representada. No caso de Said, há um lugar chamado “Oriente”. Esse imaginário depreciativo se alimenta de preconceitos e não incorpora a realidade das vivências da comunidade local. Tanto Said (2007) como Hall (1982) problematizam a espacialidade “real” e a “imaginária” do local, superando uma aparente contradição. Nesse sentido, são descritas alusões ao gueto negro como metáfora depreciativa e como realidade vivida: uma colônia negra ficcional, que

significa criminalidade no discurso racista (metáfora depreciativa) e uma colônia negra factual, de comunidades subordinadas (realidade vivida).

Ao filmar uma narrativa ambientada nos guetos de Nova Iorque, Spike Lee dialoga com o caráter real e metafórico desses territórios, problematizando discursos racistas e propondo, assim, um novo olhar para a realidade. Ao filmar *Bed-Stuy* em *Faça a coisa certa*, Spike Lee pronuncia e intensifica essa contradição criando um instante poético que mostra a simultaneidade da vigilância policial e da comunhão entre os moradores. Um poético que vem pela força de um atravessamento vertical, ao mesmo tempo em que revela faces obscuras da capacidade humana.

Figura 30 – Sequência de frames do filme *Faça a coisa certa*



Fonte: LEE, 1989 (Recorte e seleção de quadros nossos).

Outra ideia proposta por Hall (1982, p. 113) que colabora com o imaginário do viver no gueto é o “fechamento arbitrário”, que vem a ser “a necessidade ficcional e a ficção necessária que torna a política e a identidade possíveis”. Segundo o teórico, esse fechamento arbitrário não é definitivo, mas está presente em todos os movimentos sociais que tentaram transformar a sociedade e reivindicaram a construção de novas subjetividades. No filme *Código das Ruas* (2008), Spike Lee mostra Luv (Anthony Mackie), um jovem negro da cidade de São Francisco que decide trocar o comércio de drogas pela venda de CDs de rap. Um amigo rapper o inspira, dizendo ser um artista independente, que precisa do retorno da venda de CDs, mas todo o lucro da venda de seus discos tem ficado com os chineses que são especialistas em pirataria. Luv, então, vai a Chinatown negociar com Lin (Ken Leung), o responsável pela segurança e ameaça trazer a gangue de Hunter’s Point, bairro negro, para perturbar Chinatown, bairro cheio de turistas e restaurantes. Diante da ameaça, Lin retira as

cópias pirateadas. Utilizando o fechamento arbitrário, Luv e seus amigos se tornam, assim, não só vendedores de CDs, mas também produtores de novos cantores de rap.

A capacidade de produzir poesia a partir de uma realidade de exclusão e opressão, vão dar ao gueto uma poética particular. Muitas vezes denominada como música do gueto, o *rap*, como poesia ritmada, é um dos pilares da cultura *hip hop* também conhecida como cultura de atitude de rua. O *hip hop* é formado pelo tripé de manifestações artísticas e intervenções urbanas que incluem: (1) o grafite (pinturas feitas com tinta em *spray* em paredes públicas e privadas das cidades); 2) o MC (mestre de cerimônias) e o DJ (*disc jockey*, tocador de discos), o primeiro escreve, canta e conduz a festa dominando o microfone, o segundo é o responsável pela seleção e apresentação das músicas nas festas; 3) os *Bboys* (dançarinos) e *Bgirls* (dançarinas), os passos e as coreografias dançados são conhecidos como *street dance*, ou, dança de rua.

“A rua é nós” é uma fala recorrente dos jovens das periferias dos centros urbanos brasileiros ligados ao movimento *hip hop*. Essa capacidade de criar imagens poéticas face a um território hostil é a marca da cultura *hip hop*, exemplo do “fechamento arbitrário” presente no imaginário das ruas mostrados em diversos filmes de Lee, como *Código das ruas* (2004), *Crookers – childrens of the gueto* (1995), *Crooklyn* (1994), *Faça a coisa certa* (1989), entre outros. A vivência na rua é a grande temática das letras de *rap* entoadas pelos *MCs*. Muitas vezes o drama cantado é semelhante a história dos filmes de Lee, casos de violência, relatos de ex-trafficantes e ex-presidiários. Nessas obras, há uma exaltação da vida nas periferias, dos territórios negros, uma tentativa de propor outro imaginário para o gueto, onde o comunitarismo apareça mais forte do que a criminalidade, como canta Jay Z e Kanye West (2013, tradução nossa): “As ruas me criaram, perdoe meus maus modos/ Eu conquistei minha liberdade a duras penas./ Justiça de rua, peço a Deus pra nos entender”.⁶³

Mesmo filmado em 1989, e evocando líderes dos anos 1960, *Faça a coisa certa* mantém sua atualidade no que tange à violência de rua contra a população negra. A cena de Radio Radeem, sendo morto na calçada, tragicamente, ainda é uma constante da violência cotidiana a que jovens negros são submetidos tanto nos Estados Unidos como no Brasil. Em *Faça a coisa certa*, logo após a morte de Radio, a população começa a gritar “Howard! Howard! Howard!” em referência a um assassinato que ocorreu no Brooklyn, nos anos 1980, no qual Lee se inspirou para fazer o filme. Em novembro e dezembro de 2014, dois homens

⁶³ No original: “The streets raised me/Pardon my bad manners /I got my liberty chopping grams up/ Street justice, I pray God understand us”. Disponível em: <<https://www.letras.mus.br/kanye-west/made-in-america>>. Acesso em: 4 mar. 2016.

negros, Michael Brown, em Missouri, e Eric Garner, em Nova Iorque, foram assassinados por policiais brancos que foram inocentados pela justiça. A impunidade no caso de Eric Garner se configurou ainda, de forma mais grave, pois todo o incidente foi filmado por uma câmera de celular, o que mostra, de forma evidente, a semelhança da crueldade da realidade com a ficcionalizada morte de Radio Radeem, asfixia no pescoço com um cassetete policial.

Figura 31 – Montagem mostrando a semelhança de um frame do Faça a coisa certa com a foto de Eric Garner sendo asfixiado



Fonte: Site da produtora *40 acres and a mule filmworks*. Disponível em: <40acres.com>. Acesso em: 08 set. 2014

Em tempos recentes, milhares de pessoas saíram às ruas em protestos pelas decisões judiciais, criando o movimento “Black Lives Matters”,⁶⁴ para chamar a atenção para os assassinatos de jovens negros nas periferias das cidades estadunidenses. Ativistas do mundo todo têm denunciado essa prática assassina, ela aterroriza vários países constituídos a partir da diáspora africana. No Brasil, segundo o relatório “O Estado dos Direitos Humanos no

⁶⁴ “Vidas Negras Importam” (tradução nossa)

Mundo” produzido pela Anistia Internacional está em andamento um genocídio da juventude negra brasileira.⁶⁵ Apenas em São Paulo, noventa pessoas foram assassinadas pela polícia apenas no mês de Novembro de 2012. Nos últimos dez anos (2006-2016), foram quase sete mil assassinatos, uma média de 680 ao ano.

A atualidade do filme de Lee também é notada no debate sobre uso da violência nas revoltas e manifestações de rua. A imagem da pizzaria sendo destruída e queimada pela população pode nos remeter a ação de ativistas durante as manifestações que ocorreram no Brasil, em junho de 2013, e a outras ações pelo mundo em países como Chile, Espanha, França, Alemanha, Grécia, entre outros, em que o fogo tomou conta das ruas, em meio aos protestos por melhores condições de vida. Exemplos mundiais como a “Primavera Árabe” no norte da África, o movimento “Podemos” na Espanha, o “Occupy Wall Street”, no Estados Unidos, soma-se ao movimento brasileiro que ficou conhecido como “Jornadas de Junho”.

Mesmo com intensa repressão policial, inúmeras manifestações de rua ocorreram (e ocorrem) em quase todas as capitais do Brasil a partir de junho de 2013, continuando em 2014, durante a Copa do Mundo de Futebol da Fifa e, em 2016, com partidários contrários e favoráveis ao governo Dilma Rousseff. O mote de chamamento “Vem pra Rua” ou na linguagem digital *#vemprarua*, intensificou, na narrativa do debate público e na mídia em geral, a ocupação da rua, entendida como território de luta política e manifestação da liberdade de protesto. Na contemporaneidade, com auxílio das redes digitais, a rua reforçou seu espaço na cidadania, como ágoras da incipiente democracia grega. A rua é uma forma de ser, uma maneira de alimentar a poesia da vida e a vida da poesia, como dimensão doméstica e fenomenológica, que os movimentos sociais da atualidade chamam a ocupar.

⁶⁵Anistia Internacional é uma organização não governamental que defende os direitos humanos. Fundada em 1961, a organização averigua denúncias de prisões políticas, torturas ou execuções. Em 1977, recebeu o Prêmio Nobel da Paz.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presente pesquisa percorreu o caminho da abertura poética para o estudo de *imagens-ruas* em filmes de cineastas negros. Procurei construir uma experiência visual poética e singular, destacando a rua como elemento primordial a partir do cinema. Minha hipótese nunca se pretendeu conclusiva, e sim parte de um esforço compreensivo sobre a percepção fílmica em sua relação com diferentes estéticas. Para tal investida, trabalhei à luz da fenomenologia, balizada principalmente pelos trabalhos de Bachelard (2008) e de Maffesoli (2008).

O recorte metodológico foram os filmes de cineastas negros, que podem também ser classificados como cinema negro e ambiental. A partir daí, definimos nosso *corpus* e investigamos as imagens do espaço da rua em três filmes: *Cores e Botas*, de Juliana Vicente (2010), *Carolina*, de Jeferson De (2003) e *Faça a coisa Certa*, de Spike Lee (1989). Ao buscar um novo olhar para as obras analisadas, relacionei as imagens retiradas dos filmes com imaginários de rua encontrados em músicas, poemas, grafites, artes gráficas, fotografias, viagens e caminhadas pelas cidades. A esse novo olhar dei o nome de *imagens-rua*. O objetivo fundamental desta pesquisa foi descrever essas *imagens-rua*, mostrá-las como abertura, como uma *poética da rua*.

Em retrospecto, o esforço de pesquisa constituiu em percorrer um caminho que começou no primeiro olhar das imagens da rua nos filmes, depois buscar uma *arqueologia estética da rua* (imaginário das manifestações estéticas da rua), ao mesmo tempo em que experimentei estar no espaço da rua, a fim de intuir a atmosfera do lugar, praticar o caminhar e o observar. Na sequência, trabalhamos para relacionar esses elementos, recompor tais fragmentos, gerando uma *imagem-rua*, que, ao ser descrita, deu origem a uma *poética da rua*. Ao se revelar em diferentes formas (imagem fílmica, espaço, estética, *imagem-rua* e poética) a rua se constituiu no dado central que orientou a pesquisa. As bases teóricas desse caminho foram discutidas no segundo capítulo do trabalho, em que desenvolvo a ideia de formação de imagens, instantes poéticos, *arqueologia estética da rua*, assim como os princípios para uma fenomenologia fílmico-poético.

Um modo de olhar descritivo e interpretativo buscou revelar *imagens-rua* de filmes de cineastas negros. Definimos esse recorte metodológico no terceiro capítulo, também tratamos sobre os gêneros cinematográficos do cinema ambiental e do cinema negro para, assim, contextualizar os filmes escolhidos como *corpus* da pesquisa. Percebemos a importância do

cinema ambiental, que, ao tratar da rua como temática, pode contribuir para o imaginário de cidades ambientalmente amigáveis e sustentáveis, além de inserir os seres humanos como parte do meio ambiente urbano. Quanto ao cinema negro discutiu-se sobre a sua classificação pela temática africana e, principalmente, pela autoria negra de um cinema que, reagindo às práticas excludentes e racistas, constitui-se como resistência artística e veículo para uma estética plural. Destacando os cineastas negros pioneiros no Brasil, nos Estados Unidos e na África, reafirmamos a importância do sujeito negro autor e o movimento que ocorre entre *ser-cineasta* e *ser-cineasta-negro* na prática cotidiana do fazer cinema. Para pensar a importância da identidade racial para esses autores, utilizamos instrumentos como entrevistas, congressos, seminários como sugere a teoria dos cineastas (AUMONT, 2015)

A partir do referencial e do recorte teórico metodológico estabelecido, empenhou-se na construção da poética da rua propriamente dita. A descrição das *imagens-rua* percebidas me levou a diversos ângulos, modos e pontos de vista, ampliando meu olhar para os filmes e para o espaço cotidiano da rua. No filme *Cores e Botas*, de Juliana Vicente (2010), a *imagem-rua* da epifania da paisagem urbana mostra a transformação por que passa a menina negra Joana ao fotografar a paisagem da rua. De telespectadora do sonho impossível de ser paqueta a uma identidade positiva de fotógrafa, a menina se descobre ao perceber o encanto rua. Em *Carolina*, de Jeferson De, a *imagem-rua* do flamar da escritora catadora apresenta uma senhora negra caminhando elegantemente pelo viaduto do chá. Ela é Carolina Maria de Jesus, uma catadora de papel que conseguiu fazer de sua vida miserável literatura e conquistou grande reconhecimento. Esse reconhecimento em vida se deu por um breve período, rápido como a duração da imagem fílmica de seu flamar pela rua apresentada no filme. Como uma escritora de sucesso, Carolina carrega dentro de si uma catadora de papel, seu andar demonstra encantamento e angústia, num misto de atração e repulsa pela rua.

O terceiro e último filme da pesquisa é *Faça a coisa certa*. Considerado um clássico da cinematografia mundial, o filme guarda atualidade e potência ao revelar três *imagens-rua* Pessoaas, Fogo e Gueto. Seu enredo se passar todo em uma rua de Bed-Stuy, no Brooklyn, em Nova Iorque, área com uma população local de maioria negra e latina, um terreno fértil para perceber diversas estéticas de rua nas imagens fílmicas. Na *imagem-rua* Pessoaas, percebe-se o comunitarismo, a musicalidade e as diferenças são vividas pelas pessoas que transitam no bairro e experimentam a rua. Na *imagem-rua* Fogo, um dia de calor intenso termina num trágico evento com a morte de um jovem morador local e no posterior incêndio da pizzaria de onde decorre o conflito central do filme. A *imagem-rua* Gueto fala da

construção imagética de um local carregado de preconceito e violência, o que não impede ou até mesmo impulsiona o florescimento da poesia em forma de ritmo, do movimento *hip hop*, assim como da organização social para a luta política em prol da vida das pessoas negras. A vida na cidade informa sobre o filmar de Spike Lee e as ruas dos guetos estadunidenses têm sido uma imagem constante em sua obra cinematográfica.

Na fenomenologia fílmico-poética, experimentei o espaço da rua; trabalhei para relacionar os elementos da *flânerie*, da paisagem, do fogo, do gueto e das pessoas, formando imagens que ampliassem o olhar sobre a rua. Encontrei a rua como espaço físico que acumula uma complexidade de imaginários. Lugar de risco e de possibilidade, lugar de encontro e de trânsito, lugar de perigo e de ordem, lugar de comunicação e de entrecruzamento dinâmico. Ao chegar a esse momento das considerações finais da pesquisa, percebi que ao lado, acima e abaixo dessas poéticas descritas existem outras e mais outras, com imenso potencial de abertura. As várias camadas em que o filme se constrói nos oferecem uma enorme multiplicidade de percepções, relações e possibilidades. Ao dialogar com o mundo, o cinema o toca e o atravessa por meio de diferentes estéticas, algumas delas nos esforçamos para alcançar nesta pesquisa. As lacunas, ausências ou incompletudes que, porventura, possam ser sentidas na descrição e interpretação das imagens, podem servir para impulsionar futuras pesquisas nessa área.

Segundo Andrew (2002), a fenomenologia é ainda pouco estudada em teoria do cinema, encontrando mais destaque em outras áreas. No momento, meu entendimento como pesquisadora é continuar por esse rico caminho na fase do doutoramento interligando o cinema do Brasil, dos Estados Unidos e da África. Ainda há muito a ser refletido, visto e sentido nesse campo tão vasto da rua, da fenomenologia, do cinema negro, do cinema ambiental. A presente pesquisa significou um divisor de águas na minha forma de perceber a relação do mundo com a arte. Mergulhar nos espaços, nas imagens, nos escritos e na própria prática da pesquisa ampliaram sobremaneira minha visão e libertaram meu olhar.

O exercício da fenomenologia da imaginação como uma epistemologia científica talvez tenha sido a disposição mais prazerosa nesse caminhar. Tentei seguir o entendimento, proposto por Bachelard (2009), de que a imaginação se aproxima de “um ato de *deformar* imagens fornecidas pela percepção, sendo uma faculdade de libertar-nos das imagens primeiras, de *mudar* as imagens.” As *imagens-rua* dessa pesquisa foram imagens deformadas, mudadas, construídas e reconstruídas de onde precipitaram poéticas belas, assustadoras, trágicas, transformadoras, efêmeras, carinhosas. Ter percorrido esse caminho me fez

portadora de um conhecimento que vitaliza as imagens a que estou submetida no cotidiano, e talvez seja essa vitalidade a que se refere William Blake (*apud* BACHELARD, 2001) quando diz que: “A imaginação não é um estado, é a própria existência humana”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Paulo Ricardo G.; NOGUEIRA, Calac (orgs). **Oscar Micheaux: O Cinema Negro e a Segregação Racial**. Rio de Janeiro: VOA! Comunicação e Cultura, 2013.
- ANDREW, James Dudley. **As principais teorias do cinema: uma introdução**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed, 2002.
- ARMES, Roy. **Les Cinémas Africains Au Nord Et Au Sud Du Sahara**. Dakar: Ed. Panafrika, 2011.
- AUMONT, Jacques. **Les Théories des Cinéastes**. 3 ed. Paris: Armand Colin, 2015.
- BAMBA, Mahomed; MELEIRO, Alessandra (orgs.). **Filmes da África e da Diáspora: objetos de discursos**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BACHELARD, Gaston. **O Ar e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação do movimento**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- _____. **A Água e os Sonhos: Ensaio sobre a imaginação da matéria**. São Paulo: Martins Fontes, 1989.
- _____. **A Poética do Espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2008
- _____. **Fragments d'une Poétique du Feu**. Paris: Universitaires de France, 1988.
- _____. "Instante Poético e instante metafísico". In: BACHELARD, Gaston. **O direito de sonhar**. São Paulo: Difel, 1985.
- BARRETO, Lima. **Lima Barreto: melhores crônicas**. São Paulo: Global, 2005.
- BARTHES, Roland. "Introdução à análise estrutural da narrativa". In: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- BAUDELAIRE, Charles. "A uma passante". In: **Flores do Mal**. São Paulo: Nova Fronteira, 2006.
- BAUER, Martin W.; GASKELL, George. **Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- BAZIN, André. **Qu'est-ce que le cinéma?** Paris: Editions du Cerf, 2011.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- _____. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. 3 ed. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- BIETTE, Jean- Claude. **Qu'est-ce qu'un cinéaste?** Paris: P.O.L Trafic, 2000.
- BHABHA, Homi K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BOURSELLIER, Christophe. "De la dérive situationniste aux révolution minuscules". In: MAFFESOLI, Michel (Org). **Les cahiers européens de L'imaginaire: La rue**. Paris: Chez CNRS Éditions, 2016.
- BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies and Bucks: An Interpretative History of Blacks in Films**. 5 ed. Boston: Bloomsbury Academic, 2016.
- BORGES, JORGE LUÍS. "As ruas". In: **Obras Completas I**. Rio de Janeiro: Editora Globo,

2001.

- BREDARIOL, Celso; VIEIRA, Liszt. **Cidadania e Política Ambiental**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- BRUNO, Giuliana. **Streetwalking on a ruined map**: cultural theory and the city films of Elvira Notari. Princeton: Princeton University Press, 1993.
- CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. São Paulo: Cia das Letras, 2010.
- CASTRO, Gustavo de. “Imaginário, Literatura e Mídia”. *In: Mídia e Imaginário*. CASTRO, Gustavo de Castro (org.). São Paulo: Annablume, 2012.
- CASTRO, Gustavo de; DRAVET, Florence. **Comunicação e poesia**: itinerários do aberto e da transparência. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2014.
- CARVALHO, Noel dos Santos; DE, Jeferson. **Jeferson De por Jeferson De**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo e Cultura – Fundação Padre Anchieta, 2005.
- CONLEY, Tom. **An errant eye**: poetry a topography in early modern France. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2011.
- COSTA, Maria Helena Braga e Vaz da. “Geografia Cultural e cinema: práticas, teorias e métodos”. *In: ROSENDAHL, Zeny; CORRÊA, Roberto Lobato (orgs). Geografia: temas sobre espaço e cultura*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2005.
- CORRÊA, Roberto Lobato; ROSENDAHL, Zeny. **Cinema, Música e Espaço**. Rio de Janeiro: Ed. UERJ, 2009.
- CRIPS, Thomas. Black Film as Genre. *In: MARTIN, Michael T. (org). Cinemas of the Black Diaspora: Diversity, Dependence, and Oppositionality*. Detroit: Wayne State University Press, 1996.
- DAMATTA, Roberto. **A Casa e a Rua**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**. São Paulo: Editora 34, 2010.
- _____. **Cinema 1 L’ Image-Mouvement**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1983.
- _____. **Cinema 2 The Time-Image**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia**. São Paulo: Ed. 34, 2010.
- DIAS, Karina. **Entre visão e invisão**: paisagem: por uma experiência da paisagem no cotidiano. Brasília: Programa de Pós-Graduação em Arte, Universidade de Brasília, 2010.
- DIAWARA, Manthia. “Black American Cinema: The New Realism”. *In: DIAWARA, Manthia et al. Black American Cinema*. New York: Routledge, 1993.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. “S’inquiéter devant chaque image” (entrevista realizada por Mathieu Potte-Bonneville e Pierre Zaoui), *Vacarme*, n. 37, out. 2006b. Disponível em <http://www.vacarne.org/article1210.html> . Acessado em 2 de junho de 2016.
- DUNEIER, Mitchell. **Ghetto: The Invention of a Place, the History of an Idea**. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2016.
- ECO, Umberto “James Bond: uma combinatória narrativa”. *In: BARTHES, Roland et al. Análise Estrutural da Narrativa*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- FANON, Frantz. **Peau noire, masques blancs**. Paris: Éditions du Seul, 1952.

- FRANÇA, Andréa; LOPES, Denilson (Orgs). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Argos, 2010.
- FOUCAULT, Michael. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GAINES, Jane. “Uma breve História dos Race Movies”. In: ALMEIDA, Paulo Ricardo G. de Almeida; NOGUEIRA, Calac (org). **Oscar Micheaux: o cinema negro e a segregação racial**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura e Centro Cultural Banco do Brasil, 2013.
- GAUDREAU, André; JOST, François. **A narrativa cinematográfica**. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2009.
- GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. São Paulo, SP: Editora 34, 2012.
- GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos. **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1982.
- GURRERO, Ed. **Framing Blackness: The African American Image Film**. Philadelphia: Temple University Press, 1993.
- HALL, Stuart; SOVIK, Liv (orgs). **Da Diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG. Brasília: Representação da UNESCO no Brasil, 2003.
- _____. **Identités et Cultures 2 – Politiques des Différences**. Paris: Editions Amsterdam, 2013.
- HALL, Stuart. CRITCHER, Chas; JEFFERSON, Tony; CLARKE, John; ROBERTS, Brian. **Policing the crisis: Mugging, The State and Law and Order**. London: The Macmillan Press, 1982.
- HOOKS, Bell. **Reel do Real**. New York: Routledge Classics, 2009.
- HOUDAYER, Hélène. “Poétique de la Rue”. In: MAFFESOLI, Michel (org). **Les cahiers européens de L’imaginaire: La Rue**. Paris: Chez CNRS Éditions, 2016.
- HUSSEL, Edmund. **Os pensadores**. São Paulo: Centauro, 2004.
- JACQUES, Paola Berenstein (org). **Apologia da deriva - Escritos situacionistas sobre a cidade**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2003.
- _____. Errâncias Urbanas. A Arte de andar pela cidade. **Revista Arqtexto**, 2005. (p. 16-25). Disponível em: <
http://www.ufrgs.br/propar/publicacoes/ARQtextos/PDFs_revista_7/7_Paola%20Berenstein%20Jacques.pdf>. Acesso em: 7 jul. 2013.
- _____. **Elogio aos Errantes**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- JESUS, Carolina Maria de. **Quarto de Despejo: Diário de uma favelada**. 8 ed. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- JR, Houston A. Baker; DIAWARA, Manthia; LINDEBORG, Ruth H. **Black British cultural studies: A reader**. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- LE CORBUSIER. **Planejamento urbano**. 2 ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 1971.
- LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne. **Modernes Flâneries Du Cinéma**. Lille: De l'incidence Éditeur, 2009.
- KEITH, Michael. Urbanism and city spaces in the work of Stuart Hall. **Cultural Studies**, v. 23 n. 4, 2009.

- KUHN, Annette; Westwell, Guy. **Oxford Dictionary of Film Studies**. Oxford: Oxford University Press, 2012.
- LEE, Spike; MATLOFF, Jason. **Spike Lee: Do the right thing**. Brooklyn: Ammo, 2010.
- LEE, Spike. **Spike Lee: Interviews**. Edited by Cynthia Fuchs. Mississippi, USA: University Press of Mississippi, 2002.
- LOPES, Denilson. **No coração do mundo**. Rio de Janeiro: Rocco, 2012.
- _____; FRANÇA, André (orgs.). **Cinema, globalização e interculturalidade**. Chapecó: Editora da Unochapecó, 2010.
- MACHADO, Arlindo. **Pré-Cinemas e Pós-Cinemas**. Campinas: Papirus, 1997.
- MASSOD, Paula. **Black City Cinema: African American Urban Experiences in Film**. Philadelphia: Temple University Press, 2003.
- McGOWAN, Todd. **Spike Lee: contemporary film directors**. Illinois: University of Illinois, 2014.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 2008
- MASIELA, Ntongela. “The Los Angeles School of Black Filmmakers”. In: DIAWARA, Mathia et al. **Black American Cinema**. New York: Routledge, 1993.
- MASSOOD, Paula. **Black City Cinema: African American Experiences in Film**. Philadelphia: Temple University Press, 2003.
- MINER, Earl. **Poética comparada: um ensaio intercultural sobre teorias da literatura**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- MOURA, Dione Oliveira. **A construção da memória e da identidade em filmes de cineastas negros brasileiros**. 100 f. Dissertação (Mestrado em Comunicação). Universidade de Brasília, 1990.
- MORIN, Edgar. **Amor, poesia e sabedoria**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- _____. **Le cinéma ou l’homme imaginaire**. Paris, FR: Les Éditions de Minuit, 1956.
- MOTTA, Luiz Gonzaga. **Análise Crítica da Narrativa**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2013.
- MUNANGA, Kabenguele. **Negritude: usos e sentidos**. 3 ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2012.
- RIO, João do. **A alma encantadora das ruas: crônicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- LEVINE, Robert M.; MEIHY, José Carlos Sebe Bom. **The Life and Death of Carolina Maria de Jesus**. Albuquerque: University of New Mexico, 1995.
- ROCCA, Fabio La. “Ontologie da Rue”. In: MAFFESOLI, Michel (Org). **Les cahiers européens de L’imaginaire: La rue**. Paris: Chez CNRS Éditions, 2016.
- RODRIGUES, João Carlos. **O Negro Brasileiro e o Cinema**. Rio de Janeiro: Pallas 2011.
- SAID, Edward W. **Orientalismo: O Oriente como invenção do ocidente**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

- SANTOS, Milton. **Por outra globalização: do pensamento único à consciência universal**. Rio de Janeiro: Record, 2003.
- _____. **Pensando o espaço do homem**. 5 ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2004.
- SILVA, Tomaz Tadeu da. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2013.
- SORLIN, Pierre. **Esthétiques de L'audiovisuel**. Paris: Nathan Université, 1992.
- SODRÉ, Muniz. **As estratégias sensíveis**. Petrópolis: Vozes, 2006.
- SONTAG, Susan. **Sobre a fotografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- STAM, Robert. **Multiculturalismo Tropical: uma história comparativa da raça na cultura e no cinema brasileiros**. São Paulo, SP: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- _____. **Introdução à teoria do cinema**. 5 ed. Campinas, SP: Papyrus, 2013.
- STAM, Robert; SHOHAT, Ella. Teoria do Cinema e espectralidade na era do “pós”. *In*: RAMOS, Fernão Pessoa (org.). **Teoria Contemporânea do Cinema. Volume I**. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2005.
- STERRITT, David. **Spike Lee's America**. Malden, MA: Polity Press, 2013.
- SUTTER, Laurent de. Esthétique du trottoir. *In*: MAFFESOLI, Michel (org.). **Les cahiers européens de L'imaginaire: La rue**. Paris: Chez CNRS Éditions, 2016.
- SUTTON, Damian. **Photography, cinema, memory: the chystal image of time**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009.
- PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac São Paulo e Editora Marca D'Água, 1998.
- TODOROV, Tzvetan. As categorias da narrativa literária. *In*: BARTHES, Roland et al. **Análise Estrutural da Narrativa**. Petrópolis: Vozes, 1976.
- VANOYE, Francis. **Ensaio sobre a análise fílmica**. Campinas: Papyrus, 1994.

REFERÊNCIAS FILMOGRÁFICAS

- 25th Hour** (A Última Noite, Estados Unidos, 2002, Cor, 135'). Direção: Spike Lee.
- 1000 Trutas, 1000 Tretas** (Brasil, 2006, Cor, 92'). Idealização: Mano Brown
- A HORA do Show** (Estados Unidos, 2000, Cor, 135'). Direção: Spike Lee
- AS MINAS do Rap** (Brasil, 2015, Cor, 14'). Direção: Juliana Vicente.
- BRÓDER.** Direção: Jeferson De. (Brasil, 2011, Cor, 92').
- CAROLINA** (Brasil, 2003, Cor, 14'): Direção: Jeferson De.
- CORES e Botas** (Brasil, 2010, Cor, 16'). Direção: Juliana Vicente.
- CROOKLYN** (Crooklyn, uma família de pernas pro ar, Estados Unidos, 1994, Cor, 114').
Direção Spike Lee.
- DEUX hommes dans Manhattan** (Dois homens em Manhattan, França, 1959, Cor, 85')
Direção: Jean-Pierre Melville.
- DO the Right Thing** (Faça a coisa certa, Estados Unidos, 1989, Cor, 125'). Direção, Roteiro
e Produção: Spike Lee
- ELA Volta na Quinta** (Brasil, 2014, Cor, 108'). Direção e Roteiro: André Novais Oliveira.
- FOME** (Brasil, 2015, P&B, 90'). Direção: Cristiano Burlan.
- HÓSPEDES da Noite** (Moçambique, 2007, Cor, 57'). Direção: Licínio Azevedo.
- I Love Kuduro** (Angola/Portugal, 2014, Cor, 96'). Direção: Mario Patrocício.
- INSIDE Man** (O Plano Perfeito, Estados Unidos, 2006, Cor, 129'). Direção Spike Lee.
- JOGOS do Corpo – Capoeira e Ancestralidade** (Brasil, 2013, Cor, 87'). Direção: Matthias
Assunção, Richard Pakleppa, Cinézio Peçanha.
- JUNGLE fever** (Febre da Selva, Estados Unidos, 1991, Cor, 132'). Direção: Spike Lee.
- LA HAINE** (O Ódio, França, 1995, P&B, 98'). Direção: Mathieu Kassovitz.
- LIBERTEM Angela Davis** (França/Estados Unidos, 2014, Cor, 97') Direção: Shola Lynch.
- MY Name is Now** (Brasil, Cor e P&B, 71') Direção: Elizabete Martins Campos.
- MIRACLE at St. Anna** (Milagre em St. Anna, Estados Unidos, 2008, Cor, 153'). Direção:
Spike Lee.
- MO Better Blues** (Mais e Melhores Blues, Estados Unidos, 1990, Cor, 129'). Direção: Spike
Lee.
- O RAP do Pequeno Príncipe Contra as Almas Sebosas** (Brasil, 2000, Cor, 75'). Direção:
Paulo Caldas e Marcelo Luna.
- PELO Malo** (Venezuela, 2013, Cor, 93'). Direção: Mariana Randón.
- QUINTAL** (Brasil, 2015, Cor, 19'). Direção e Roteiro: André Novais Oliveira.
- RAINHA Nzinga** (Angola, 2013, Cor, 109'). Direção: Sérgio Graciano.
- RAPSÓDIA de um homem negro.** (Brasil, 2015, Cor. 25'). Direção, Roteiro e Montagem:
Gabriel Martins

SÃO Paulo, Sociedade Anônima (Brasil, 1965, P&B, 107'). Direção: Luís Sérgio Person.

SUCKER Free City (Código das Ruas, Estados Unidos, 2004, Cor, 113'). Direção: Spike Lee.

SUMMER of Sam (O verão de Sam, Estados Unidos, 1999, Cor, 142'). Direção: Spike Lee.

THEY Die by Dawn (Estados Unidos, 2013, Cor, 51'). Direção: The Bullitts.

THE SOCIAL Life of Small Urban Space (Estados Unidos, 1988, Cor, 58'). Direção: William H. Whyte.

YELLOW Sun (Meio Sol Amarelo, Nigéria, Cor, 113'). Direção: Biyi Bandele

YOU'VE Got Mail (Mensagem pra você, Estados Unidos, Cor, 120'). Direção: Nora Ephron.