

Em torno de estratégias de visualidade e do “direito de olhar”

Felipe Corrêa Bomfim*

Gilberto Alexandre Sobrinho*

Resumo: Neste artigo, recuperamos o contexto histórico das revoltas de 1981, na Inglaterra, em que, principalmente, as comunidades imigrantes de afro-caribenhos reagiram contra a violência e a repressão perpetrados pelo Estado e sua força repressiva. Trata-se de acontecimentos marcados por relações étnico-raciais, com impacto na criação de imagens fixas e em movimento. Tomamos, como fio condutor, para a análise, as considerações de Kobena Mercer (1994), em relação aos desdobramentos políticos e culturais de tais eventos. Por se tratar de relações de poder e construção visual, Nicholas Mirzoeff (2011) foi acionado sobre o ‘olhar da autoridade’ e seus ‘complexos de visualidade’. Os estudos de Anjalie Clayton (2015) discutem a conjuntura envolvida por artistas e curadores, em seus engajamentos políticos nos anos 1980. O despontar de coletivos artísticos e seu olhar altruísta em relação às comunidades periféricas nos permitiu a aproximação com o conceito de ‘visualidade háptica’, de Giuliana Bruno (2002), a partir de procedimentos como a ‘reversibilidade e a reciprocidade’. Ao recorrermos a tais conceitos, nos aproximamos das obras de Lubaina Himid e dos coletivos Sankofa e Black Audio Film Collective, respectivamente, nas obras não-ficcionais de Isaac Julien, *Territories* (1984) e John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985). Palavras-chave: visualidades; relações étnico-raciais; cinema negro; diáspora.

Resumen: En este artículo recuperamos el contexto histórico de las revueltas de 1981 en Inglaterra, en las que, principalmente, comunidades de inmigrantes afrocaribeños reaccionaron contra la violencia y represión perpetrada por el Estado y su fuerza represiva. Se trata de acontecimientos marcados por las relaciones étnico-raciales, con impacto en la creación de imágenes fijas y en movimiento. Tomamos, como guía para el análisis, las consideraciones de Kobena Mercer (1994), en relación con las consecuencias políticas y culturales de tales acontecimientos. Debido a que trata de relaciones de poder y construcción visual,

* Universidade Federal do Mato Grosso do Sul (UFMS), Faculdade de Letras, Artes e Comunicação (FAALC), Curso de Audiovisual. 79070-900, Campo Grande (MS), Brasil. E-mail: felipe.bomfim@ufms.br

* Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Instituto de Artes, Departamento de Multimeios, Mídia e Comunicação. 13083-854, Campinas, São Paulo, Brasil. E-mail: gilsobri@unicamp.br

utilizamos los planteamientos de Nicholas Mirzoeff (2011) sobre la “mirada de la autoridad” y sus “complejos de visualidad”. También se usaron los estudios de Anjalie Clayton (2015) sobre la situación de artistas y curadores, en sus compromisos políticos en la década de 1980. El surgimiento de colectivos artísticos y su mirada altruista hacia las comunidades periféricas nos permitió acercarnos al concepto de ‘visualidad háptica’, por Giuliana Bruno (2002), basándose en procedimientos como ‘reversibilidad y reciprocidad’. Recurriendo a tales conceptos, nos acercamos a las obras de Lubaina Himid y los colectivos Sankofa y Black Audio Film Collective, respectivamente, en las obras de no ficción de Isaac Julien, *Territories* (1984) y John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985).

Palabras clave: visualidades; relaciones étnico-raciales; cine negro; diáspora.

Abstract: In this article, I look at the historical context of the 1981 riots in England, in which Afro-Caribbean immigrant communities reacted against the violence and repression perpetrated by the state and its repressive force. These were events marked by ethnic-racial relations, with an impact on the creation of still and moving images. We took Kobena Mercer’s (1994) considerations regarding the political and cultural consequences of these events as a guiding principle for our analysis. As it concerns power relations and visual construction, Nicholas Mirzoeff (2011) was used to discuss the ‘gaze of authority’ and its ‘complexes of visuality’. Anjalie Clayton’s (2015) studies discuss the conjuncture involved by artists and curators in their political engagements in the 1980s. The emergence of artistic collectives and their altruistic approach to peripheral communities allowed us to get closer to Giuliana Bruno’s (2002) concept of ‘haptic visuality’, based on procedures such as ‘reversibility and reciprocity’. By resorting to these concepts, we approached the works of Lubaina Himid and the Sankofa and Black Audio Film Collective, respectively, in the non-fictional works of Isaac Julien, *Territories* (1984) and John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985).

Keywords: visualities; ethnic-racial relations; black cinema; diaspora.

Résumé : Dans cet article, nous retrouvons le contexte historique des révoltes de 1981 en Angleterre, dans lesquelles, principalement, les communautés immigrées afro-caribéennes ont réagi contre la violence et la répression perpétrées par l’État et sa force répressive. Il s’agit d’événements marqués par des relations ethnico-raciales, avec un impact sur la création d’images fixes et animées. Nous prenons, comme ligne directrice pour l’analyse, les considérations de Kobena Mercer (1994), en relation avec les conséquences politiques et culturelles de tels événements. Parce qu’il traite des relations de pouvoir et de la construction visuelle, Nicholas Mirzoeff (2011) a été informé du « regard d’autorité » et de ses « complexes de visualité ». Les études d’Anjalie Clayton (2015) discutent de la situation des artistes et des commissaires d’exposition, dans leurs engagements politiques dans les années 1980. L’émergence de collectifs artistiques et leur regard altruiste envers les communautés périphériques ont permis d’approcher le concept de « visualité haptique », de Giuliana Bruno (2002), basée sur des procédures telles que « réversibilité et réciprocité ». En recourant à de tels concepts, nous abordons les œuvres de Lubaina Himid et des collectifs Sankofa et Black Audio Film Collective, respectivement, dans les œuvres non-fictionnelles d’Isaac Julien, *Territories* (1984) et de John Akomfrah, *Handsworth Songs* (1985).

Mots-clés : visualités ; relations ethnico-raciales ; cinéma noir ; diaspora.

Introdução

Em um ambiente carregado de tensões étnico-raciais, a Inglaterra, no início dos anos 1980, tornou-se um terreno propício para um campo de disputas nos campos da imagem, a partir de diferentes lugares de poder. A década precedente já apresentava claros indícios a respeito da postura de notável cegueira diante das disparidades sociais em relação às chamadas minorias,¹ composta pela população negra de origem africana e caribenha e de orientais de países árabes e asiáticos, ou seja, imigrantes não brancos que redefiniram a paisagem inglesa do pós-guerra, nas maiores cidades daquela ilha. Os anos 1980 apresentaram, de um lado, os posicionamentos nitidamente austeros e conservadores do governo de Margaret Thatcher nas decisões políticas e, de outro, intensas mobilizações que se estenderam para o campo político e social desse período, e que impactaram na cultura e na arte, conforme se verá.

Nessa conjuntura, as polarizações se intensificaram. A posição social de marginalização dos imigrantes se instalou em diferentes camadas da sociedade inglesa. Desde o posicionamento distante das elites até as ofensas emanadas da massa de trabalhadores locais, ocorre esse processo de discriminação contra essas minorias, instalando-se um território de intolerância generalizado. Isso impulsiona práticas racistas sobre os imigrantes de segunda geração ou os recém-chegados na Grã-Bretanha.

Há, portanto, um quadro crítico no despontar dos anos 1980, marcado pela repressão desmedida e violência descomunal diante desse contingente populacional. Essa massa de oprimidos inconforma-se com as altíssimas taxas de desemprego, os nítidos cortes em serviços públicos dirigidos às suas comunidades e, conseqüentemente, vão às ruas e manifestam-se. Decorre daí forte repressão policial e a irritação generalizada materializada nos jornais populares ingleses, erroneamente chamados de ‘riots’². Esse tratamento preconceituoso pode ser compreendido como uma mistura de um completo desconhecimento da diversidade, somado a uma raiva incontida, que havia se instalado nos anos precedentes, frente a essa população.

No ano de 1981 vemos o despontar de uma série de protestos espalhados pelos principais centros urbanos ingleses. A partir de Londres (no bairro de Brixton), passando por outras localidades como Liverpool (em Toxteth), Leeds (em Chapeltown), Manchester (em Moss Side) e Birmingham (em Handsworth). As mobilizações, em

1. Em relação ao processo de marginalização de grupos populacionais, em diferentes contextos, cabe sublinhar o estudo sobre minorias étnicas, desenvolvido pelo sociólogo John Wrench, *Unequal comrade: trade unions, equal opportunity and racism* (1986), a respeito do lento processo de inserção de trabalhadores imigrantes nos sindicatos britânicos.

2. Em seus escritos, presentes no livro intitulado *Welcome to the jungle. New positions in black cultural studies*, o autor Kobena Mercer (1994: 77) elencou as diferentes acepções adotadas para os eventos políticos de 1981. Neste sentido, Mercer mencionou expressões como ‘riots’ e ‘uprisings’, consideradas pelo autor como pontos de vistas completamente opostos diante dos mesmos acontecimentos. Deste modo, Mercer adota em seu texto a acepção de ‘uprising’ (revoltas), considerando o termo mais adequado para seus estudos sobre a cultura negra.

diferentes cidades, tomaram forma de inquietação política e foram respostas às condições desfavoráveis que afetavam os imigrantes, instalados e espalhados pela Grã-Bretanha, particularmente as comunidades afro-caribenhas.

Kobena Mercer (1994: 75-81) elencou um conjunto de fatores que desencadeou transformações significativas, na passagem dos anos 1970 para os anos 1980. De acordo com Mercer, os eventos ocorridos em 1981 acionaram um novo modelo de ‘gerenciamento de crises nas relações raciais britânicas’, além de demarcarem ‘uma ruptura com a política de consenso do multiculturalismo’. O autor (Mercer, 1994: 77) também ponderou sobre as nomeações dos estados de revolta, ou seja, os chamados ‘riots’ ou ‘uprisings’ como acontecimentos fortes do descontentamento, em diferentes cidades. Ele adotou a oscilação entre as duas terminologias justamente para salientar a variação de pontos de vista e frisar a dualidade de posicionamentos. Desse modo, os termos ‘riots’ e ‘uprisings’ passaram a ser empregados, respectivamente, por grupos conservadores e progressistas após os desdobramentos da revolta de Brixton, no ano de 1981, e todas as outras revoltas que ocorreram sucessivamente no decorrer daquele ano.

Nesse mesmo ano, o juiz e advogado inglês Leslie George Scarman emitiu o documento intitulado *Scarman Report*. Tal relatório foi encomendado logo após o início das manifestações ocorridas em Brixton³ e possuía um caráter investigativo a respeito dos problemas sociais e econômicos – dentre eles, o desemprego e o alto índice de criminalidade com os quais as comunidades afro-caribenhas se deparavam.

A chamada ‘Operação *Swamp 81*’ passou a ser adotada pela polícia após a eclosão da revolta. Inúmeros policiais foram recrutados de diferentes regiões do país para conter, de forma violenta, as manifestações, sendo que as técnicas e estratégias utilizadas para a abordagem por parte da polícia foram sustentadas e fundamentadas pela chamada Lei Sus,⁴ que ressignificou as práticas da *Vagrancy Act*, de 1824. De acordo com Clare Demuth (1978: 11), a *Vagrancy Act* é um dos estatutos que remontam ao século XV, criados para controlar e, quando necessário, punir ‘pobres errantes’ no país. Ao restabelecer o uso dessa lei do século XIX, a Lei Sus tornou possível, com base em um simples referencial subjetivo na identificação de uma ‘suspeita razoável’ de que uma ofensa pudesse ter sido cometida. Desse modo, a polícia usou estratégias de paralisação e revista, aplicadas de maneira desproporcional à comunidade negra. Segundo Peter Fleming e Magde Dresser (2007: 146-149) a polícia de Bristol já havia utilizado a Lei Sus no bairro de St. Pauls,⁵ logo na virada

3. O relatório Scarman foi encomendado pelo Governo Britânico através do secretário do interior, William Whitelaw, que escolheu o juiz Leslie George Scarman para realizar um inquérito sobre a revolta ocorrida entre os dias 10 e 12 de abril de 1981 e sugeriu recomendações para amenizar o impacto das revoltas.

4. A Lei ‘Sus(pect)’ foi utilizada como estratégia de policiamento na passagem dos anos 1970 para os anos 1980. Autores como Magde Dresser e Peter Fleming (2007: 174) descreveram esse processo aplicado no centro da cidade de Bristol, a partir da lógica de busca e apreensão que ‘tendia a criminalizar a comunidade caribenha em geral e, particularmente, homens negros’.

5. Segundo Dresser e Fleming (2007: 146-169) a cidade de Bristol ficou particularmente arrasada após a construção da rodovia M32, separando o distrito de Easton. A região sofria com problemas habitacionais e carência de serviços educacionais para as minorias étnicas, além da reverberação do

da década de 1980, com o propósito de ‘parar e revistar jovens, predominantemente da comunidade afro-caribenha’. De acordo com os autores, tal postura adotada pela polícia somente ampliou ainda mais a tensão nestes locais.

As reverberações das revoltas: a vigilância e o ‘direito de olhar’

Essas revoltas marcaram nitidamente a posição social marginal dos afro-caribenhos na Grã-Bretanha. A isso se coaduna a constante reação truculenta da polícia. Essa reação violenta disseminou um sentimento de rancor compartilhado pela população, que viu seus direitos sendo retirados frente à postura de repressão adotada pelo governo, diante de suas demandas. Nota-se que tal gesto de repressão, além de se referir ao uso de leis empregadas em séculos precedentes, assume perspectivas datadas em relação ao outro e nos modos de gerenciar as relações políticas e sociais. Ao reconstituir uma legislação do passado, como parâmetro de gestão de crise, presumimos que haja certa conexão com os diferentes momentos históricos em consideração.

Sugerimos um breve retorno ao contexto histórico que marcou o uso de tais legislações, pertencentes ao século XIX, na Grã-Bretanha, e sua reverberação no presente em tela, ou seja, o começo dos anos 1980. Retomamos a ótica do historiador britânico Thomas Carlyle que, como grande defensor da figura da autoridade, apropriou-se de heróis das revoluções do Atlântico⁶ com o intuito de elaborar uma nova figura aos olhos da autocracia moderna. Em seu livro sobre a história da Revolução Francesa (1837), Carlyle sublinhou que ‘toda revolução a partir de baixo é “negra”, de modo a descrever uma negritude pertencente às forças populares francesas, conhecidas como *sans-culottes*, da tomada da Bastilha, em 1789 (Carlyle *apud* Mirzoeff, 2011: 13). De acordo com Nicholas Mirzoeff, sob a ótica napoleônica, essa “negritude” será vista como antítese ao heroísmo e, segundo Carlyle, ‘ser negro era estar sempre do lado da anarquia e da desordem’ (Mirzoeff, 2011: 13-14). Em contrapartida, a perspectiva do herói adotada por Thomas Carlyle inclui a função de liderar e ser adorado, pontos fundamentais para o exercício do poder imperial.

As afirmações de Nicholas Mirzoeff (2011) sobre as dinâmicas que compreendem o uso e a propagação da autoridade estão associadas a sua definição de ‘visualidade’. Segundo Mirzoeff (2011: ii) a ‘visualidade’ deve ser compreendida ‘como um meio de transmissão e disseminação de autoridade’, além de ser um meio para a ‘mediação daqueles sujeitos a essa autoridade’. A constituição da visualidade, por-

aumento de desempregos e uma crescente deterioração nas relações raciais a partir do fortalecimento da Frente Nacional e sua campanha local e nacional.

6. Nicholas Mirzoeff (2011: 104) mencionou esse processo desenvolvido pelo historiador Carlyle em assimilar complexos atributos de heróis revolucionários, como o haitiano Toussant L’Overture, para sintetizá-los em um complexo do herói que Carlyle aplicou em Napoleão Bonaparte, acrescentando duas características: o ‘vernacular’ e o ‘nacional’.

tanto, é assimilada a partir da ‘criação de processos da história perceptíveis à autoridade’, assim como temos clara ciência do projeto imperial anglófono e francófono no sistema de *plantation*⁷, ao longo do século XVII.

Em consonância com as reflexões de Nicholas Mirzoeff (2011: 03) a perspectiva da visualidade da *plantation* tomou como base os processos da prática de cultivo e de plantação para lançar formas de ‘mapeamento do espaço da plantação, [...] a identificação de técnicas de cultivo e a divisão de trabalho necessários para sustentá-las’. A partir dessa configuração, vemos o processo de segregação por meio da visualidade, que passa a classificar grupos ‘como um meio de organização social’, com um ato de separação e segregação dos chamados visualizadores e, por fim, há um processo de naturalização que faz com que ‘essa classificação separada pareça correta e, portanto, estética’. Os três gestos (segregação, classificação e estetização) consecutivos formam o chamado ‘complexo de visualidade’.

Em meados do século XVIII, nota-se a passagem gradual entre dois complexos de visualidades: a da *Plantation* (1660-1860) para a visualidade Imperial (1860-1945). A perspectiva adotada pelo processo de visualidade da *Plantation* foi caracterizada pela presença evidente do capataz, figura com a função de supervisão diante da ausência do senhor proprietário. Deste modo, o capataz agia como seu substituto e cumpria a função de vigilância reforçada pela ‘punição violenta’ (Mirzoeff, 2011: 07). Nos escritos de um senhor proprietário jamaicano, *A view of the past and present State of the Island of Jamaica*, de John Stewart, recuperamos uma compreensão sobre a atividade do capataz: ‘o dever de um capataz consiste em supervisionar as demandas de plantio ou cultivo do estado, ordenar o trabalho adequado a ser feito e ver que ele é devidamente executado’ (Stewart *apud* Mirzoeff, 2011: 36).

Ao retomarmos a discussão a respeito da Lei Sus, de 1980, e a recuperação da *Vagrancy Act* de 1824, notamos que não se trata meramente de uma ressignificação da legislação. De fato, o que vemos é a recuperação de uma postura que, diante de um momento de crise, reproduz processos que remontam aos modos colonizadores de distribuição de poder, entendidos nos termos dos complexos de visualidades descritos por Nicholas Mirzoeff. Sendo assim, temos, primeiramente, a segregação – com a classificação de grupos como um meio de organização social –, seguida de um processo forjado de naturalização – que faz parecer a classificação criada correta. Ao separarmos e tornarmos natural o processo de visualização, a ação de visualidade torna-se, por um lado, uma lógica permissiva, devido à mediação dos sujeitos a esta forma de autoridade, e perversa, por parte daqueles que a disseminam.

Propomos, então, um exercício de estender essa lógica aos eventos ocorridos em 1981, em Brixton. Se observarmos as soluções adotadas pela perspectiva do complexo de visualidade da *Plantation* podemos identificar similaridades nas práticas adotadas, a partir de dois aspectos particulares. Primeiro, a vigilância – simbolizada

7. O sistema de *Plantation* é visto aqui como uma modalidade de visualidade. É dotada de um conjunto de operações que assimilam processos como o de classificação e o de categorização, descritos por Nicholas Mirzoeff (2011: 03).

pelo documento *Scarman Report*⁸ – em segundo lugar –, a punição – com os usos da ‘Operação Swamp 81 – e da Lei Sus, que, a partir de referenciais subjetivos utilizados para identificar uma possível ‘suspeita razoável’, tornou possível a agressão e detenção de inúmeros jovens negros na região de Brixton.

Acreditamos que as revoltas ocorridas em Brixton (Londres) e em outras cidades inglesas devem ser vistas também a partir de suas reverberações, em uma ótica mais ampla. Em consonância com Kobena Mercer (1994: 77) devemos atentar para as consequências dos eventos, tomando como referência a esfera política e cultural. Em âmbito político, nota-se que a eclosão das revoltas civis propiciaram a canalização das tensões, codificadas em demandas militantes de representação negra, considerando-as como direito fundamental diante das instituições públicas inglesas. Na esfera cultural, Mercer identificou como consequência dos eventos uma tentativa do governo em redistribuir fundos para projetos culturais voltados a artistas negros, com o intuito de transmitir a ideia de ser ‘visto fazendo alguma coisa’ pela população. Apesar das críticas a tal postura, Mercer (1994: 77) sublinhou que tais ‘gestos benevolentes’ das instituições públicas geraram uma crescente demanda da cultura periférica, oferecendo uma ‘verdadeira Renascença Negra’ por meio das manifestações artísticas na literatura, teatro, música, televisão, cinema e vídeo (Mercer, 1994: 77).

Ocorre, portanto, na esfera política, gestos contundentes de reivindicação de espaço de representação. Há o desejo de assimilar as lógicas da perspectiva colonizadora e, em seguida, manejar para destituir, gradualmente, essa racionalidade. É notável o esforço de descentrar, rivalizar e destruir o olhar colonizador. Essa ótica engessada e presumida como única forma de visualização, marcada pelos complexos de visualidades da *Plantation* ou do sistema Imperial, passa a ser questionada por um desejo real de busca por valores como respeito mútuo, solidariedade e amor. Tal anseio é cultivado por coletivos e grupos que se formam neste período, que traduziram as mobilizações da comunidade diaspórica, por meio de valores fundamentais da experiência humana rumo a melhorias em suas condições de vida e de seus próximos.

O êxito dessa mobilização pode ser entendida pela busca real daquilo que Mirzoeff (2011: 01) chamou de ‘o direito de olhar’. O gesto de reivindicá-lo não significa simplesmente apelar contra os cerceamentos impostos pela autoridade, ou mesmo, opor-se a ela, que, no caso específico das manifestações, detinha o poder da visão. O que está em jogo, de fato, é a tentativa de desestabilizar a exclusividade desse olhar que, à primeira vista, pertencia só à autoridade. As imagens das manifestações de 1981 passam a ecoar e transmitir, portanto, uma conjuntura de ação. A repercussão das falas e dos gestos passam a ganhar força na mente das pessoas reprimidas e atacadas em meio às abordagens policiais, iniciadas com a retórica pronta e, neste sentido, carregada de significado, como nas frases de efeito ‘Não há nada para *ver* aqui. Circulando!’.

8. Disponível em:
http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/bbc_parliament/3631579.stm

Assim, vemos o ‘direito de olhar’ como um contraponto ao olhar da autoridade. Mobiliza-se como força necessária que caminha no sentido oposto a ela e atua como força motriz de reivindicação. A carga de ação do ‘direito de olhar’ corresponde ao ímpeto de transportar aspectos imanentes da sobrevivência humana – como as necessidades fundamentais em uma esfera exterior (desejo natural por moradia, direito ao saneamento básico, condições justas de trabalho, interação e sociabilidade) e interior (respeito, dignidade, sentimento de pertencimento, dentre outros) – e reivindicá-los de forma explicitamente espontânea, ao ponto de assumir tais direitos como invioláveis a qualquer ser humano.

Vemos o despontar do ‘direito de olhar’ que se articula por meio da esfera pessoal e acreditamos que a sua mobilização surgiu devido à violação de direitos de uma população que se encontrava às margens da sociedade. A potência do ‘direito de olhar’ está no fato de que é assimilado como um processo espontâneo e um dos princípios da própria existência. Clamar por necessidades fundamentais é algo nitidamente mais visceral que a construção forjada de uma visualidade que privilegia um determinado grupo. Sendo assim, esse direito de olhar antecede às práticas de visualização configuradas pelos complexos de visualidades ilegítimos, pensados para corroborar e naturalizar a imposição de uma autoridade. Em consonância com Nicholas Mirzoeff (2011: 02), e em complemento ao já foi dito, a noção de visualidade é entendida, tradicionalmente, como ‘um projeto antigo [...] um termo do século XIX que significa a visualidade da história’ e essa prática se estende para além do campo da percepção e se estabelece como ordem imaginária, em que é criada ‘a partir de informações, imagens e ideias’, montando uma visualidade manifesta que propicia a autoridade do visualizador (Mirzoeff, 2011: 02). Os artistas reagiram a esse *modus operandi* e passaram a restituir a visão, em outros patamares.

Procedimentos de restituição: a visão háptica

Diferentemente da esfera política, descrita nos parágrafos anteriores, a esfera cultural é tomada por um certo entusiasmo. É notável o otimismo a respeito da onda de produções artísticas incentivadas logo após os eventos de 1981. Contudo, a possibilidade de exibição e circulação de trabalhos de artistas negros nos mais diversos campos artísticos, no início dos anos 1980 deve ser vista com certa cautela. Ao ponderar sobre esse contexto, Mercer (1994: 77) questiona os ‘gestos generosos’ do governo britânico, assumindo que tais impulsos foram parcialmente gerados a partir da enorme pressão política das revoltas e, como contenção, tais medidas de incentivo cultural foram tomadas por representantes a favor do governo.

Anjalie Clayton (2015) fez um levantamento significativo sobre a nova geração de artistas negros nascidos na Grã-Bretanha nesse período de imigração do pós-guerra. Ela analisou, assim, um grupo pertencente à primeira geração de artistas britânicos, que frequentaram escolas inglesas e passaram a problematizar o que havia sido estabelecido previamente como a arte britânica e ‘precisamente quem contribuiu para tal’. Os estudos de Clayton (2015) contemplaram uma geração de artistas que concluiu seu período de formação entre as décadas de 1970 e 1980,

ponderando a circulação de suas obras em galerias públicas e outros artistas, que, diante das posturas racistas anteriores, se recusaram a participar, mesmo diante de incentivos convidativos.

Independente das divergências sobre os posicionamentos de diferentes artistas, havia um consenso entre eles e os curadores em dois pontos específicos. Em primeiro lugar, a evidência de um significativo aumento pela demanda da representatividade negra e, em segundo, que a qualidade da produção dos artistas negros era praticamente desconhecida pelo público branco. A artista e curadora Lubaina Himid sublinhou as dificuldades de artistas negros em ter seus trabalhos reconhecidos, ao mencionar que a impressão geral era de que ‘por um longo tempo, a resposta das ações foi que não existem artistas negros’ e, em particular, a respeito da invisibilidade de artistas no contexto dos anos 1980 ao ponto de chegar ‘a 1986 e ter que provar que você existe’ (HIMID apud Areen, 1984: 163).

Ao longo da década de 1970, ocorreram duas mobilizações significativas com o intuito de evidenciar a contribuição de artistas negros e asiáticos. Como ponto de partida, salientamos as declarações do artista e curador Rasheed Aaren para o *Arts Council*, por meio de um relatório elaborado para o *Community Relations Commission* e a *Calouste Gulbenkian Foundation*, além de uma carta⁹ redigida pelo autor, sublinhando a necessidade de apoio às produções artísticas, argumentando que as minorias étnicas ‘não estavam recebendo o devido reconhecimento e apoio de organismos de financiamento britânicos’ (Clayton, 2015: 18). Em segundo lugar, o relatório com o título *The Art Britain Ignores: The Arts of Ethnic Minorities in Britain*, elaborado pela jornalista Naseem Khan, que enfatizou a responsabilidade dos espaços públicos em exibir trabalhos de ‘novos’ artistas britânicos de origem diaspórica.

Acreditamos que tais documentos, redigidos ainda na década de 1970, e os tumultos ocorridos em 1976, no carnaval de Notting Hill¹⁰, podem ser somados às manifestações do início dos anos 1980 como efeitos catalisadores de transformações internas nas instituições públicas britânicas. Em consonância com os pensamentos de Clayton (2015: 21) é notável o posicionamento favorável do *Greater London Council* (GLC), em relação a investimentos e fundos para artistas negros, que se tornou o ‘defensor mais prolífico de artistas negros em Londres’ (Clayton, 2015: 21). Outra ação importante foi realizada em meados de 1980. O GLC organizou um programa voltado para a produção artística negra em Londres, que gerou a exposição fotográfica *Reflections of The Black Experience Arts Programme*, apresentada pelo *The GLC Race Equality Unit*. Nesse contexto, o comitê convidou dez artistas negros¹¹ para registrar a rotina e a vida cultural negra.

9. Presente no livro *Making myself visible*. 1984. Londres: Kala Press, 1984.

10. Anjalie Clayton (2015: 18) mencionou os embates ocorridos no mês de agosto de 1976 entre os jovens e a polícia, que ocasionaram em uma atualização das Lei de Relações Raciais e, futuramente, na criação do Comitê de Relações Comunitárias.

11. Dentre os artistas convidados estavam Vanley Burke, Sunil Gupta, Marc Booth, David Lewis, Zak Ove, Ingrid Pollard, Suzanne Roden, Mumtaz Karim Jee, Armed Francis e MadahiSharak. Disponível em: <http://brixton50.co.uk/black-experience-photographers/>

Em análises realizadas sobre imagens dessa exposição, nota-se um investimento dos artistas em transmitir a relação imbricada e profunda entre os espaços das cidades frequentados pela comunidade negra e os seus pertencimentos, que podem ser traduzidos pela busca em transmitir a intimidade com os espaços e com as pessoas que os habitam. Neste sentido, a ação dos artistas foi vasculhar os recursos disponíveis que pudessem dar conta das demandas de transmitir o significado real das experiências vividas em sua completude, Tateando soluções que pudessem satisfazer essa sensação pessoal de pertencimento.

A reflexão que envolve o diálogo entre a arquitetura ou o espaço da cidade e as imagens ganhou ponto alto nas considerações da autora Giuliana Bruno, em seu livro *Atlas of emotion* (2002: 55-58) que, mesmo escrito em outro contexto, pode enriquecer e balizar nossas considerações sobre o campo visual que emergiu com os artistas britânicos. Em seus escritos, Bruno aprofundou as relações entre o espaço e o observador, tomando como referência reflexões do cineasta Sergei Eisenstein¹² sobre montagem e o espaço. A autora discutiu sobre a relação entre o observador e o espaço, a partir daquilo que chamou de processo de ‘peregrinação’, como investigação da espacialidade, que assume ligações narrativas com as localidades visitadas. Nesse sentido, há um processo de narrativização do percurso, ‘transformando histórias em trajetórias espaciais e itinerários em histórias’ (Bruno, 2002: 62).

Tal gesto pensa o espaço a partir da inscrição do observador no campo, tornando a geografia espacial um território corporificado e dinâmico. A autora atentou à relação de procedimentos cinematográficos, como montagem e ritmo, para relacioná-los com a arquitetura, a partir do emprego de perspectivas e pontos de vistas possíveis, como formas de figurar a cidade e os corpos que nela se inserem. Assim, Bruno (2002) enfatizou soluções como o posicionamento da câmera, o campo de visão, o enquadramento, a distância focal das lentes, como recursos capazes de adensar uma percepção dos corpos nos espaços, que projetam sua corporalidade em um ‘geografia háptica’, que ‘toca, penetra, ameaça ou beneficia’ os corpos nela envolvidos’ (Bruno, 2002: 64).

A correlação entre os corpos e os espaços permite ao visualizador construir uma leitura espacial por meio de pensamentos que se articulam como quadros mentais. Os espaços acionam lembranças neles depositados, como se fossem retalhos de tecidos costurados pela memória. Essa possibilidade de tecer reflexões sobre o espaço, como forma de funcionamento da mente, é pensada a partir de uma analogia com as noções de alfaiataria e a costura de tecidos para a confecção de roupas. Segundo Bruno (2002: 19), os quadros mentais funcionam de maneira semelhante aos talhes de alfaiataria. As paisagens internas que geramos mentalmente são moldáveis e tangíveis, semelhantes ao ato de confeccionar roupas sob medida, que se ajustam ao nosso corpo por meio do gesto de manipulação do tecido feito à mão. Neste sentido, atributos do tecido, como a flexibilidade e a maleabilidade, funcionam como suporte adequado para as dinâmicas que envolvem a natureza das emoções que afloram constantemente, em um entrelaçar contínuo que tece a malha desse tecido.

12. Sergei M. Eisenstein. *Montage and Architecture* [1937], *Assemblage*, n. 10, 1989.

A percepção cognitiva das imagens mentais, a partir da analogia dos tecidos, permite um entendimento das imagens por meio de uma abordagem que aciona outros aspectos sensoriais. Ao considerar tal qualidade têxtil nas dinâmicas da imagem, inclui-se uma experimentação tátil, em detrimento do sentido particular e isolado da visão. Bruno (2002: 19) estabeleceu uma comparação das imagens compreendidas a partir do efeito visual e tátil, refletindo sobre a percepção desses sentidos. De acordo com ela, ao observarmos alguém não temos nenhuma garantia de que estamos sendo observados. Temos um efeito completamente singular em relação à ‘regra tátil’ que, ao tocarmos alguém, ‘somos, inevitavelmente, tocados em troca’. Esse princípio de reciprocidade torna o toque completamente diferente da visão, sendo o primeiro jamais unidirecional. Isso confluí para um retorno afetivo característico da experimentação tátil, sustentada pelos princípios de ‘imersão e inversão’ (Bruno, 2002: 19-20), que sintetizam a reciprocidade como qualidade sensível do toque.

Em consonância com Giuliana Bruno, a respeito das características táteis particulares a esses materiais, notamos que tributos significativos são acionados por meio do toque: a reciprocidade e a reversibilidade. Ao tocarmos a superfície de um tecido, somos simultaneamente tocados por ele. A autora aproxima a ideia do toque de um tecido aplicada à reversibilidade do papel. A ação de dobrá-lo nos faz ver seu verso, sua forma reversível. Tal lógica pode ser aplicada a um tecido, através das dobras e pregas, que conectam a parte interna à externa, tornando essa textura reveladora de ‘um envolvimento afetivo’. Segundo Bruno (2002: 19-20), conectar-se com uma paisagem é como tecer de novo seu tecido que se estende em todas as direções diante de nossos olhos. Tal percepção háptica procura tecer essa malha espacial com as ‘dobras da experiência’, somada à densidade dos sentimentos por meio das sensações que despontam ‘da superfície sensorial à sensibilidade psíquica’ (Bruno, 2002: 19-20). Acreditamos que tal olhar háptico estabelece uma relação produtiva com as experiências vivenciadas pelas comunidades afro-caribenhas e diaspóricas, em um sentido mais amplo. A experiência descrita por Bruno (2002), a respeito da visão háptica parece contribuir para um conjunto de correlações entre a comunidade diaspórica dos centros urbanos ingleses e seus artistas que despontam gradualmente desse contexto. Os impulsos da comunidade são recebidos por diferentes artistas e realizadores que sentem tais estímulos em sua própria pele, mobilizando um conjunto de memórias vividas e que tomam forma no instante presente das imagens concebidas em diferentes suportes, telas, fotografias, entre outros.

Assim sentimos as obras da artista e curadora Lubaina Himid,¹³ em uma aproximação direta de trabalho com tecidos em *Freedom e Change* (1984). Na obra, o tecido propõe o movimento da tela, por meio de leves dobras no pano, somadas às informações externas ao painel, como os cães ao lado direito e duas cabeças de homens no canto esquerdo.

A lógica do movimento também é explorada em outras obras de Himid, como em *Three women at the fountain* (1983). Aqui, dois elementos são fundamentais. O

13. Como nas exposições realizadas por Himid, em meados dos anos 1980 – *Black women time now* (1983), *Into the open* (1985), *The Black thin line* (1985) e *From two worlds* (1987).

primeiro, a troca de olhares entre as três mulheres e o segundo, o gesto da passagem da água de um vasilhame para o outro. O efeito da água que escorre acontece na parte inferior da tela. O gesto de encher as vasilhas é sempre acompanhado da presença de uma mão, sugerindo, possivelmente, a atitude de evitar desperdícios desta fluidez e passagem das águas. Por outro lado, vemos, neste mesmo segmento da imagem, um vaso que derrama a água completamente no chão. O gesto executado por uma dessas mulheres é voluntário e a iconografia substitui a representação da fluidez da água que escorre pelas palavras recortadas de um jornal no imperativo: *'Fight'* (lute). Deste modo, vemos no trabalho de Himid, o investimento na potência e na força dessas mulheres, dotadas, por um lado, de uma fluidez das águas, de outro, tal força nas análises realizadas sobre um conjunto de ensaios fotográficos reunidos na exposição *Reflections of the Black Experience Arts Programme*. Sentimos um sincero investimento dos artistas em transmitir a relação imbricada e profunda entre os espaços das cidades frequentados pela comunidade negra e os seus pertencimentos, que podem ser traduzidos na busca em transmitir a intimidade com os espaços e com as pessoas que os habitam. Neste sentido, a ação dos artistas foi vasculhar os recursos disponíveis que pudessem dar conta das demandas de transmitir o significado real das experiências vividas em sua completude, tateando soluções que pudessem satisfazer essa sensação pessoal de pertencimento.

Essa lógica de sublinhar as potencialidades e a força de ação das mulheres já é evidente nos primeiros trabalhos de Himid, como podemos notar em *We will now*, exibido na exposição *Black women time now* (1983). Nessa obra vemos a figura de uma mulher negra, de meia idade, que toca o chão com a ponta dos dedos dos pés, mantendo seus braços cruzados. A indumentária que ela veste é feita toda de recortes de imagens e escritas de jornais, gerando um 'vestido de retalhos'. Portanto, temos um tecido carregado de imagens potentes e palavras de força como 'o tempo é agora e o lugar é aqui e lá [...] agora'. Tais frases representam uma experiência espaço-temporal para ser vivida a partir do próprio corpo. Nele temos a percepção do imediatismo temporal, pois, o primeiro lugar em que passamos a existir, pertencer e residir é, de fato, em nossos próprios corpos. Na imagem temos uma vestimenta dotada de inúmeras referências emblemáticas da luta negra. Vemos na parte inferior do vestido talhes de músicos e artistas famosos, além de figuras políticas com forte representatividade para a comunidade negra. Há outras frases¹⁴ que acompanham o caimento do vestido e suas dobras, a partir de escritas em letras maiúsculas que explicitam os desejos da comunidade, em uma densa malha de escritas.

Sentimos que há razões empíricas para a artista Lubaina Himid recorrer a materiais como retalhos para elaborar suas criações. As imagens reunidas nas vestimentas remetem a um conjunto de vivências de sua comunidade, reverberadas pelo contexto dos anos 1980, por meio da repercussão das imagens das manifestações na mídia, além de reportarem ao ativismo da história de lutas de seu povo. Tecer tal malha de pensamentos evoca e molda a história dessa comunidade e remonta, por

14. As frases descritas no vestido são: 'we will be / who we want / where we want / with whom we want / in the way that we want / when we want / and the time is now / and the place is here'.

um lado, ao orgulho gerado dessa herança, e, por outro, à canalização de uma força motriz responsável por mudanças. Portar esse tecido significa vestir completamente suas causas, reconhecer suas lutas e glórias. A vestimenta adere ao corpo em cada poro desta experiência. Devemos acrescentar ainda que, ao trajar essa veste, o corpo se dispõe a revisitar as dores vivenciadas por sua comunidade, o contato com imagens de sofrimento que, também, passam a envolver esse corpo negro. Sendo assim, vestir-se de retalhos é um ato de coragem, a capacidade de revisitar um vasto volume de histórias mal contadas, como fantasmas do passado que assolam a própria pele, lesionando a superfície, a partir do atrito de lembranças de tempos imemoráveis.

Revisitar essas imagens é reconhecer a bravura de vasculhar um universo submerso e profundo. Imagens naufragadas, com seus devidos valores, que possibilitam reescrever histórias contidas nelas, por meio de novos significados, e uma prospecção em acervos de materiais. São relíquias e destroços em meio a imagens, anotações, descrições e acervos filmicos. O gesto de vasculhar os destroços submersos permite a reconexão com uma miríade de imagens que tomam a mente do artista, lançando sua rede para reconectar todos os pontos visitados por ele. A costura é feita com maestria e os lugares a se visitar são extremamente vastos. Ao recolher aquilo que é atribuído de sentido, retorna de uma longa apneia, respirando novamente com os pulmões cheios, após concluir um mergulho profundo para dentro de si mesmo.

Este mergulho nas imagens é também uma compreensão de sua cultura. Isso permite ao artista assistir imagens e lembrar de um passado pertencido, não com o intuito de reiterar os eventos, mas torná-los um mote para suas ressignificações. O encontro com as imagens permite um desvio de rota da testemunha ocular da autoridade, que presume uma história já escrita por ela e compreendida pela negritude. A atitude de revisitar os acervos de imagens sugere, assim, uma incipiente desestabilização dos princípios basilares dos complexos de visualidades, que forjou uma escrita e uma visão da história de ‘olhar colonizado’ sobre as imagens em um amplo contexto (Mirzoeff: 2011).

A busca de uma reconexão com o passado, acionar memórias e lembranças pessoais, permite um ponto de contato para a criação de novas narrativas. Conforme mencionou Giuliana Bruno (2002: 02), é por meio do aspecto afetivo que nos conectamos com a sensorialidade háptica, pois sua materialidade manifesta as tensões da superfície gerada pela sensibilidade tátil. A materialidade desse ‘tecido’ visual gera uma conectividade do corpo do artista com a superfície da imagem na tela. A maleabilidade e a leveza do tecido proporciona ao artista manipular esse ‘tecido-tela’, proporcionando uma troca real de significados a partir do interno (repertório, bagagens da história pessoal do artista) para o externo (como as imagens de arquivo).

Imagens da negritude: memórias, sensorialidade e as práticas de desestabilização do olhar da autoridade

Avancemos mais para a imagem em movimento. Optamos por investigar a reverberação desses acontecimentos na produção artística de dois cineastas que apresentaram seus filmes inaugurais entre os anos de 1984 e 1985. Isaac Julien e John Akomfrah participaram, respectivamente, dos coletivos audiovisuais *Sankofa* e *Black Audio Film Collective*, que assumiram um posicionamento político e artístico de grande impacto no contexto que abordamos.

As revoltas já mencionadas, as repressões políticas, seus tensionamentos e disputas foram também vistos e elaborados sob a ótica de cineastas que buscaram desestabilizar o olhar da autoridade. Procuramos observar o modo como esses realizadores investigaram o olhar autoritário sobre as revoltas e os desdobramentos de práticas criativas que apresentaram, entre outras possibilidades, a relação do corpo negro com o espaço das cidades, por meio da maleabilidade da visão e a sensorialidade háptica.

Na obra inaugural de Isaac Julien, *Territories* (1984), há um conjunto de experimentações que caminham em um sentido de dialogar com a comunidade negra, por meio da recuperação das lutas políticas e suas práticas culturais e sociais. Em um dos primeiros segmentos do filme vemos um jovem negro, trajando uma jaqueta de inverno, ao redor das ruínas de uma cidade vazia. Vemos a câmera se deslocar livremente pelo espaço enquanto acompanhamos a voz over. O gesto de flunar pela cidade evoca uma espécie de suspensão temporal, que passa a ser intensificado pela narração que atribui uma descrição ao território, como ‘de classe, de trabalho, de relações’.

As imagens e os sons transmitem uma carga reflexiva, enquanto os corpos caminham pelo espaço, evocando um estado de torpor. O ato de circular pelo espaço da cidade sem uma direção ou rumo evoca o gesto da perambulação, tecendo narrativas por meio das experiências vividas. A dinamicidade do observador permite mobilidade à visão e salienta a presença de um corpo que o sustenta durante a caminhada e que sugere a reinvenção do próprio espaço. O efeito completamente oposto pode ser compreendido pelo *tilt* vertical da câmera, que descortina à frente dos prédios e revela um policial em plano médio, a partir de uma câmera em *contra-plongée*. Neste segmento do filme vemos o olhar fixo da figura policial que monitora os eventos do alto, como um contemplador estático, em uma perspectiva quase panóptica, em que analisa os acontecimentos que se sucedem à sua frente.

Vemos nos momentos iniciais do filme *Handsworth songs* (1985), de John Akomfrah, uma referência clara a este olhar impositivo das autoridades. Nos planos iniciais temos um boneco de um palhaço (Figura 1), com uma feição caricata, que movimenta a cabeça de um lado para o outro. Essas imagens são acrescidas do emprego dos sons de sirenes de ambulâncias e viaturas policiais, indicando uma refe-

rência ao gesto de vigiar. As imagens que estabelecem uma oposição com os planos do boneco de palhaço são os planos capturados de dentro do carro, sugerindo a ideia de mobilidade, enquanto vemos nas ruas policiais espalhados pela cidade.



Figura 1: Fotograma de *Handsworth Songs* (1985), de John Akomfrah.

As autoridades, figuradas pela presença policial, são nomeadas diversas vezes nas entrevistas realizadas em regiões periféricas, como na entrevista feita a integrantes da comunidade Sikh, no *Soho Rd. Sikh Temple*. Nos dois filmes – *Territories* (1984) e *Handsworth Songs* (1985) – há menções claras aos conflitos ocorridos em Birmingham e em Londres. O que vemos nos filmes é a referência de um grande sofrimento e indignação para jovens e familiares das comunidades periféricas, evidenciando as tensões existentes no período em que os filmes foram realizados.

O uso da voz over em *Territories* apresenta, de forma clara, a disputa pelo espaço coabitado¹⁵, em *looping* se ouve: ‘expressões geográficas [...] o controle de um espaço’, e o filme salienta as tensões que vão desde pequenos atritos - como o incômodo com o volume demonstrado pelos vizinhos brancos com a chegada dos amplificadores espalhados pelas ruas de Notting Hill – até conflitos mais densos, como os expostos pelas imagens de arquivo, em que vemos jovens sendo perseguidos pela polícia. Até mesmo os pequenos gestos de repressão, como as ações de comando

15. A narração descreve esse espaço ao mencionar: ‘demandas dominantes conflitantes’, acenando para o campo de tensão dos diferentes pontos de vista sobre a disputa por espaço.

sobre o volume, feitos pela polícia local, reforçam o processo de controle do espaço pela autoridade. Um músico é entrevistado na rua e argumenta que a polícia quer decidir ‘de onde eles vem e para onde eles irão’.

Em *Territories* (1984), é notável a proximidade com os mecanismos que envolvem a visão háptica e, particularmente, a noção de tecido da tela. No curta-metragem, vemos duas mulheres sentadas de frente para uma moviola (Figura 2), enquanto manuseiam os filmes de arquivo dos acervos de carnavais anteriores de Notting Hill, em Londres. O uso da mesa de montagem permite a elas acionarem o material de arquivo, a partir de uma leitura atenta de momentos históricos específicos dos carnavais em diferentes anos,¹⁶ na companhia da voz over que comenta, em profundidade, as imagens. A seguir, temos um processo ainda mais intenso sobre a manipulação do material filmico, figurado pelo ato de acelerar e retroceder as imagens na moviola, como uma ação de tecer, a partir de fragmentos de memórias.



Figura 2: Fotograma de *Territories* (1984), de Isaac Julien.

O segmento de *Territories* em que vemos na mesa de montagem os carnavais londrinos em diferentes anos traz reflexões contundentes no campo da imagem. Tais eventos em três décadas diferentes (1959, 1966 e 1976), somados ao recurso da voz over, remetem a aspectos marcantes sobre a fruição. As datas rememoram os conflitos raciais entre brancos e a comunidade negra, enquanto a narração elucida sobre a falta de compreensão de tais imagens para um público branco, considerando a

16. Notamos particularmente a atenção dada as datas 1959, 1966 e 1967, mencionadas pela voz over do filme.

complexidade desse material, ao considerar a dança carnavalesca uma ‘forma de conduta [...] uma forma política’ e para acessá-la a voz over se questiona ‘onde devemos ir para acessar a nossa história?’

Os dois filmes em consideração também trabalham com aspectos da cena musical e das artes visuais. No filme de Akomfrah há um desejo particular em enfatizar os ritmos afro-caribenhos, como *Dance Hall, Dub e Ragga*, presentes no cenário inglês daqueles tempos. Outras formas de expressão artísticas são recuperadas em *Handsworth Songs*, como o exímio trabalho dos artistas visuais grafiteiros, Gavin Jantjies e Tam Joseph¹⁷ no mural de Brixton intitulado *The dream, the rumour and the poets* (1984).

É notável o potencial de tais obras espalhadas pelo cenário da cidade e a maneira significativa como o filme reconstrói as histórias pessoais da comunidade negra. A imagem do mural é, portanto, segmentada para este fim. Enquanto vemos as primeiras imagens do canto esquerdo do mural há recursos bastante experimentais na trilha sonora. Em uma panorâmica pelo mural vemos o percurso de uma vida repleta de dificuldades – a chegada em Londres, a exploração no trabalho e as dores das perseguições a essa comunidade na vida cotidiana, concluindo com o melancólico escape de uma pomba das mãos de uma mulher. A visualização se conclui com imagens otimistas, presentes no canto direito do mural de Jantjies e Joseph. Vemos um grupo de intelectuais negros sentados, na calada da noite, realizando uma leitura em conjunto. A pomba reaparece brilhante no fio dos postes sobre suas cabeças.

Este mesmo mural aparece em momentos anteriores em *Handsworth songs* durante as tristes e duras declarações de uma mulher que menciona a invasão da polícia em sua casa. Enquanto ouvimos a narração do relato vemos a fachada lateral de um prédio cinza, somados a planos bem próximos do mural com o desenho de uma mulher negra com as mãos na cabeça em dor e pânico. O efeito de *zoom in* é utilizado para amplificar o impacto que temos ao adentrarmos, por meio do relato e das imagens, na esfera pessoal descrita.

O uso de *zoom* da câmera foi empregado estrategicamente, em diferentes segmentos de *Territories*. Na primeira sequência do filme, vemos a câmera explorar as ruas e seus prédios esvaziados, e irrompe um *zoom* direcionado aos degraus de uma escada, na entrada de um prédio. O plano final desse movimento evidencia um degrau pintado de preto que mostra a entrada de um dos prédios, impedido por um bloco. Nos momentos seguintes, temos o *contra-plongée* da câmera que apresenta, em um movimento vertical, a imagem de um policial branco que observa o entorno de cima de uma sacada. Há um outro momento de *Territories* que acreditamos que o efeito de *zoom* da câmera tornou-se mais efetivo. Esse trecho se dá durante a sequência que mostra duas mulheres de costas diante de uma moviola, enquanto observam o material de arquivo dos carnavais. Aqui temos um conjunto de planos do médio ao primeiro plano, em que a câmera se aproxima pouco a pouco das figuras humanas e

17. O mural foi concluído em 1984 através de financiamentos da GLC de Londres.

das imagens da mesa de montagem. Portanto, por meio do recurso do *zoom in*, essa sequência de planos estabelece uma convergência de olhares, entre a câmera e o olhar das mulheres que visitam essas imagens.

Acreditamos que o uso do *zoom in* não é usado para simplesmente aproximar a visão das imagens que as mulheres estão vendo na tela, mas com o intuito de intensificar a sensação de tomar posse daquelas imagens por parte das mulheres. O gesto de trazer para si mesmas as imagens dialoga com as propostas sobre a superfície da imagem e as características de interação oferecidas pela visão háptica, descrita por Giuliana Bruno. A alteração da distância focal da lente, que permitiu o efeito de *zoom in*, sublinha a mobilidade dessa visão e reforça a diferença do olhar dessas mulheres para os eventos em contraposição à visão fixa, estagnada das figuras policiais, como o policial que observava o movimento pela sacada de um prédio, visto em segmentos anteriores do filme. São nesses planos da moviola em que sentimos a carga de pertencimento dessas imagens a essas mulheres, pois atuam como matéria-prima iconográfica para narrar suas próprias histórias.

A voz over neste trecho do filme da mesa de montagem explicita: ‘we are struggling to tell a story. A *his-story* a *her-story*. A culture form specific to the black people’¹⁸. A substituição de ‘*his-story*’ (história) e a referência ao possessivo masculino é substituída por ‘*her-story*’, indicando o possessivo feminino. Essa troca sugere um interesse em se apropriar dessas imagens do ponto de vista do gênero e, ainda, a compreensão de que essas histórias partem do particular, da esfera privada dessas pessoas, a partir de suas subjetividades e atravessamentos. A repetição intensa da frase, ao longo de vários momentos do filme, surge com o intuito de frisar a importância do material iconográfico para desestabilizar as construções prévias sobre a imagem do negro, engessada pela longa história colonial e que apresentava a oportunidade de ser reconstruída pela negritude. Desse modo, vemos diversos materiais de carga pessoal sendo acionados em *Territories* – como as diversas imagens de casamentos e momentos de intimidade familiar.

Em *Handsworth songs* as imagens de arquivos trazem homens e mulheres descendo de vários navios atracados no cais do porto – acenando ou posando para uma fotografia, entregando os documentos ou descendo as escadarias dos barcos em direção à terra firme. Outros arquivos remetem às imagens de uma esfera privada, como cenas da infância ou interiores de casas de família. Essa esfera privada, com o uso de imagens de arquivo de cunho mais pessoal, é atrelada a banda sonora que, ao recuperar essas imagens se utiliza de poemas sobre a condição do viajante, do imigrante, narrados por uma voz feminina.

Outro viés também emerge da utilização das imagens de arquivo em *Handsworth Songs*: o interesse em enquadrar imagens prévias que remetem à herança colonial. Em uma dessas imagens, Akomfrah se utiliza diversas vezes da palavra ‘*chains*’ (correntes) na tela, evidenciando, por meio da repetição exaustiva, as amarras, en-

18. Tradução: Estamos lutando para contar uma história, a história dele, a história dela. Uma forma cultural específica para os negros.

quanto surge um canto de marinheiro que questiona as origens dos imigrantes. Em seguida, surge outra frase na tela: ‘*for those who go down to the sea in ships*’(para quem desce ao mar em navios).

Considerações Finais

Nesse artigo, as relações étnico-raciais nas imagens foram consideradas por meio de inspeções sobre as formas de construção do olhar e seus desdobramentos. Analisamos pontos de inflexão específicos, a partir das manifestações de 1981, na Inglaterra, a fim de aferir os tensionamentos, as relações de poder e o terreno de disputas em que confluem o político, o social e o cultural. Voltamos nossa atenção para a produção artística protagonizada pela comunidade periférica, negra e diaspórica. A ênfase se deu nas realizações de artistas como Lubaina Himid, John Akomfrah e Isaac Julien e suas formas de intervenção criativa no mundo. Simultaneamente, observamos as constrições e atritos em campos sociais e políticos, que reverberaram nas obras dos artistas mencionados. Esses extratos artísticos questionaram as forças da autoridade, seu senso e sentido de direitos, principalmente, nos modos de agenciamento de seus olhares. Em suas práticas artísticas vemos nítidas propostas de desestabilização do olhar da autoridade, apresentando alternativas plausíveis que tomaram, como força motriz, os corpos em relação com as dinâmicas da cidade, suas memórias e sensorialidades, acionando uma visão mais maleável e tátil das experiências.

Especificamente, as propostas estéticas desenvolvidas pelos coletivos *Sankofa* e *Black Audio Film Collective*, presentes nos dois trabalhos de não-ficção dos cineastas Isaac Julien e John Akomfrah, buscaram construir diálogos visuais com as comunidades com que se relacionavam. Os cineastas priorizaram o oferecimento de imagens sensíveis, a partir de uma conexão multissensorial, ativada pelas lembranças de experiências partilhadas com a comunidade negra. Essa pulsão criativa assumiu, conseqüentemente, uma reapropriação dos espaços, de seus olhares e pertencimentos, oferecendo, assim, um rico repertório de imagens da negritude e trazendo um alento diante do sufocamento da visão repressora da autoridade.

Referências bibliográficas

- Areen, R. (1984). *Making myself visible*. Londres: Kala Press.
- Bruno, G. (2002). *Atlas of emotion. Journeys in Art, Architecture and Film*. Londres: Verso.
- Clayton, A. (2015). *Coming into view: Black British Artists and Exhibition Culture: 1976-2010*. Doutorado (Tese) em Filosofia. Liverpool: John Moores University.
- Demuth, C. (1978) *SUS. A report on the Vagrancy Act 1824*. Londres: Runnymede Trust.
- Desser, M. & Fleming, P. (2007). *Bristol: Ethnic Minorities and the City*. Chichester: Phillimore and Co.

- Mercer, K. (1994). *Welcome to the jungle. New positions in black cultura studies*. Nova York: Routledge.
- Mirzoeff, N. (2011). *The right to look. A counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press.
- Wrench, J. (1986). *Unequal comrade: trade unions, equal opportunity and racism*. Warwick: University of Warwick Press. Disponível em:
http://news.bbc.co.uk/2/hi/programmes/bbc_parliament/3631579.stm
<http://brixton50.co.uk/black-experience-photographers/>

Filmografia

- Territories* (1984), de Isaac Julien.
- Handsworth songs* (1985), de John Akomfrah.