



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM PERFORMANCES CULTURAIS

WADSON VINICIUS SILVA

Performances Urbanas no Cinema de Spike Lee

**GOIÂNIA
2024**



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS
FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

TERMO DE CIÊNCIA E DE AUTORIZAÇÃO (TECA) PARA DISPONIBILIZAR VERSÕES ELETRÔNICAS DE TESES E DISSERTAÇÕES NA BIBLIOTECA DIGITAL DA UFG

Na qualidade de titular dos direitos de autor, autorizo a Universidade Federal de Goiás (UFG) a disponibilizar, gratuitamente, por meio da Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD/UFG), regulamentada pela Resolução CEPEC nº 832/2007, sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a [Lei 9.610/98](#), o documento conforme permissões assinaladas abaixo, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir desta data.

O conteúdo das Teses e Dissertações disponibilizado na BDTD/UFG é de responsabilidade exclusiva do autor. Ao encaminhar o produto final, o autor(a) e o(a) orientador(a) firmam o compromisso de que o trabalho não contém nenhuma violação de quaisquer direitos autorais ou outro direito de terceiros.

1. Identificação do material bibliográfico

Dissertação Tese Outro*: _____

*No caso de mestrado/doutorado profissional, indique o formato do Trabalho de Conclusão de Curso, permitido no documento de área, correspondente ao programa de pós-graduação, orientado pela legislação vigente da CAPES.

Exemplos: Estudo de caso ou Revisão sistemática ou outros formatos.

2. Nome completo do autor

Wadson Vinícius Silva

3. Título do trabalho

Performances urbanas no cinema de Spike Lee

4. Informações de acesso ao documento (este campo deve ser preenchido pelo orientador)

Concorda com a liberação total do documento SIM NÃO¹

[1] Neste caso o documento será embargado por até um ano a partir da data de defesa. Após esse período, a possível disponibilização ocorrerá apenas mediante:

a) consulta ao(à) autor(a) e ao(à) orientador(a);

b) novo Termo de Ciência e de Autorização (TECA) assinado e inserido no arquivo da tese ou dissertação.

O documento não será disponibilizado durante o período de embargo.

Casos de embargo:

- Solicitação de registro de patente;
- Submissão de artigo em revista científica;
- Publicação como capítulo de livro;
- Publicação da dissertação/tese em livro.

Obs. Este termo deverá ser assinado no SEI pelo orientador e pelo autor.



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 22/07/2024, às 09:34, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Wadson Vinícius Silva, Discente**, em 23/07/2024, às 15:20, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4685853** e o código CRC **30031B68**.

WADSON VINICIUS SILVA

Performances Urbanas no Cinema de Spike Lee

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais (PPGPC) da Faculdade de Ciências Sociais (FCS) da Universidade Federal de Goiás (UFG) como requisito para obtenção de título de Mestre em Performances Culturais.

Área de concentração: Performances Culturais.

Linha de Pesquisa: Teorias e Práticas da Performance.

Orientador: Professor Dr. Rodrigo Cássio Oliveira

**GOIÂNIA
2024**

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UFG.

Silva, Wadson Vinicius
Performances Urbanas no Cinema de Spike Lee [manuscrito] /
Wadson Vinicius Silva. - 2024.
CXCII, 192 f.: il.

Orientador: Prof. Dr. Rodrigo Cássio Oliveira.
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal de Goiás,
Faculdade de Ciências Sociais (FCS), Programa de Pós-Graduação em
Performances Culturais, Goiânia, 2024.

Inclui lista de figuras.

1. Spike Lee. 2. Performance. 3. Cinema. 4. Cidade. I. Oliveira,
Rodrigo Cássio, orient. II. Título.

CDU 791



UNIVERSIDADE FEDERAL DE GOIÁS

FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS

ATA DE DEFESA DE DISSERTAÇÃO

Ata nº 09 da sessão de Defesa de Dissertação de Wadson Vinícius Silva, que confere o título de Mestre em Performances Culturais, na área de concentração em Performances Culturais.

Aos dezenove dias do mês de julho do ano de dois mil e vinte e quatro, a partir das quatorze horas, por meio de webconferência, realizou-se a sessão pública de Defesa de dissertação intitulada: Performances urbanas no cinema de Spike Lee. Os trabalhos foram instalados pelo Orientador, Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira (UFG), com a participação dos demais membros da Banca Examinadora: Professora Doutora Geórgia Cynara Coelho de Souza (UEG e PPGPC/UFG), membro titular interno; Professora Doutora Joanise Levy da Silva (UEG), membro titular externo. Após a arguição do candidato, a Banca Examinadora reuniu-se em sessão reservada a fim de concluir o julgamento da Dissertação tendo sido o candidato **aprovado** pelos seus membros. Proclamados os resultados pelo Professor Doutor Rodrigo Cássio Oliveira, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos e, para constar, lavrou-se a presente ata que é assinada pelos Membros da Banca Examinadora.

TÍTULO SUGERIDO PELA BANCA



Documento assinado eletronicamente por **Rodrigo Cassio Oliveira, Professor do Magistério Superior**, em 19/07/2024, às 15:26, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Joanise Levy da Silva, Usuário Externo**, em 22/07/2024, às 08:59, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



Documento assinado eletronicamente por **Geórgia Cynara Coelho de Souza, Usuário Externo**, em 22/07/2024, às 09:00, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no § 3º do art. 4º do [Decreto nº 10.543, de 13 de novembro de 2020](#).



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site https://sei.ufg.br/sei/controlador_externo.php?acao=documento_conferir&id_orgao_acesso_externo=0, informando o código verificador **4680343** e o código CRC **C408E403**.

SUMÁRIO

LISTA DE IMAGENS.....	13
INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1. UMA INTRODUÇÃO À PERFORMANCE E SEU SIGNIFICADO	18
1.1 A Performance	18
1.2 Performance Urbana	34
1.3 Performance e Cinema	40
CAPÍTULO 2. LIBERDADE E SUA LUTA CONSTANTE	48
2.1 A História do Povo Negro se Confunde Com a História do Cinema Negro	48
2.2 A Revolta e os Direitos Cívicos	58
2.3 Aqueles Que Fizeram A História.....	65
CAPÍTULO 3. SPIKE LEE: POR QUALQUER MEIO NECESSÁRIO	81
3.1 Das Ruas do Brooklyn às Telas do Mundo	81
3.2 Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads.....	89
3.2.1 Entre Ruas e Becos.....	92
3.2.2 Os Primeiros Passos	95
3.3 Ela Quer Tudo	99
3.3.1 O Primeiro Sucesso Pelo Mundo.....	101
3.3.2 Os Problemas da Representação Feminina	103
3.4 Lute Pela Coisa Certa	110
3.4.1 Melodias Urbanas	115
3.5 Faça a Coisa Certa	118
3.5.1 Spike, um Artista Performático.....	123
3.6 Mais e Melhores Blues	127
3.7 Febre da Selva.....	131
CAPÍTULO 4. MALCOLM X	136
4.1 Malcolm e a Universidade das Ruas	137
4.2 Encontrando um Caminho na Prisão	145
4.3 Um Eterno Revolucionário	153
CAPÍTULO 5. A EXPERIÊNCIA LEE	164
5.1 As Cidades de Spike Lee	164
5.2 A Spike Lee Joint	174
CONSIDERAÇÕES FINAIS	178
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	183

AGRADECIMENTOS

Ter tido tantas pessoas ao meu lado nessa jornada, que me ajudaram a enfrentar as tempestades que a pós-graduação pode trazer, é uma das coisas mais gratificantes da vida. Cada palavra de incentivo, cada gesto de apoio, cada momento compartilhado foi um elo fundamental que me impulsionou adiante, mesmo nos momentos mais desafiadores. Portanto, a todos que contribuíram de alguma forma nessa minha caminhada acadêmica, gostaria de expressar meu sincero agradecimento, seus acenos de solidariedade e sua crença em meu potencial foram fundamentais para que chegasse até aqui. Saibam que cada um de vocês tem meu mais profundo obrigado, mesmo os não citados nominalmente.

Agradeço à Universidade Federal de Goiás, a universidade de meus sonhos, e ao Programa de Pós-Graduação em Performances Culturais por proporcionar esse ambiente acadêmico acolhedor para o desenvolvimento deste trabalho e por seu compromisso com a proposta de ter uma educação inclusiva. Agradeço ainda aos membros de minhas bancas de qualificação e defesa, Georgia Cynara, Jô Levy e John Dowsey, por me ajudarem a engrandecer este texto.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pela oportunidade concedida de ser bolsista, possibilitando uma maior dedicação por 15 meses aos meus estudos e à pesquisa.

Agradeço imensamente ao meu orientador, Professor Dr. Rodrigo Cássio Oliveira, pela orientação dedicada, pelo apoio constante e pela inspiração ao longo desta jornada acadêmica desde meus tempos de graduação. Mesmo à distância, sua orientação foi fundamental para a escrita deste trabalho.

À minha família, em especial meu pai Valdeci, meu irmão Wagner, as minhas cunhadas Carolaine e Ana, e aos meus sogros pelo amor incondicional, pelo apoio e pela compreensão nos momentos de ausência. Seu suporte foi essencial para que eu pudesse alcançar meus objetivos acadêmicos.

Aos meus grandes amigos Mariane, Lucas, Violeta, Evelyn, Lívio e Yasmim, pelo incentivo, pelas trocas de experiências e pelo convívio ao longo desses anos. As presenças de todos tornou meus desafios mais leves e as conquistas mais significativas.

E, especialmente, à minha esposa, Michelle Santos Costa, por seu amor, paciência e compreensão. Seu apoio absoluto e seu suporte emocional foram fundamentais para que eu

pudesse enfrentar os desafios deste mestrado e da vida como um todo. Sua presença tornou e torna cada passo desta jornada mais leve e significativo. Este trabalho é dedicado a você, minha inspiração constante.

Para minha mãe.

"As pessoas não percebem como a vida inteira de um homem pode ser mudada por um único livro."

(Malcolm X)

The Autobiography of Malcolm X – por Malcolm X e Alex Haley.

Resumo:

Este trabalho se origina do meu interesse em particular pelo trabalho do diretor Spike Lee. A partir disso, associamos aqui sua trajetória cinematográfica com foco nas nuances urbanas com a teoria das performances. Spike Lee destaca-se por sua habilidade em retratar os conflitos sociais históricos enfrentados pela comunidade negra dos Estados Unidos a partir dos conflitos em várias áreas urbanas, como as regiões do Brooklyn, Harlem em Nova Iorque, Boston em Massachusetts e Atlanta, Geórgia. Lee nos oferece em seus filmes reflexão sobre as dinâmicas sociais e culturais presentes nas comunidades urbanas. Assim, o objetivo aqui é apontar de maneira interdisciplinar as particularidades do cinema de Spike Lee e sua linguagem audiovisual, traçar discussões sobre as teorias da performance e mostrar como essas duas coisas se unem de modo a perceber as performances urbanas. A análise dos filmes de Lee não se estende por todos os seus trabalhos, aliás, bastante extensos tanto na direção de filmes como de videoclipes, por isso, aqui focamos em suas produções ao longo dos primeiros 9 anos, marcada por 7 filmes, sendo eles: Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads, Ela Quer Tudo, Lute Pela Coisa Certa, Faça a Coisa Certa, Mais e Melhores Blues, Febre da Selva e Malcolm X. Esses filmes predominantemente urbanos e realizados em Nova Iorque trazem quase sempre o racismo como tema principal, mas como o objetivo desse trabalho não é se aprofundar nessa discussão, permeamos por outras questões que elevam a discussão cidade/performance.

Palavras chave: Spike Lee, Performance, Cinema, Cidade.

Abstract:

This work originates from my particular interest in the work of director Spike Lee. From this, we associate here his cinematic trajectory focusing on the intersection of urban nuances with performance theory. Spike Lee stands out for his ability to portray the historical social conflicts faced by the black community in the United States, which arises from conflicts in various urban areas such as the regions of Brooklyn, Harlem in New York, Boston in Massachusetts, and Atlanta, Georgia. Lee offers us in his films a reflection on the social and cultural dynamics presents in urban communities. Thus, the objective here is to point out in an interdisciplinary manner the particularities of Spike Lee's cinema and his audiovisual language, to trace discussions on performance theories, and to show how these two aspects come together to perceive urban performances. The analysis of Lee's films in this text does not extend to all of his works, which are indeed quite extensive both in film direction and in music videos. Therefore, here we focus on his productions throughout the first 9 years of his career, marked by 7 films, namely: *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*; *She's Gotta Have It*; *School Daze*; *Do the Right Thing*; *Mo' Better Blues*; *Jungle Fever*; and *Malcolm X*. These films, predominantly urban and often set in New York, often bring racism to the forefront as a central theme. However, since the purpose of this work is not to delve deeply into this discussion, we delve into other issues that elevate the city/performance discourse.

Keywords: Spike Lee, Performance, Cinema, City.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 - <i>Jogadores de Hóquei brigam com permissão da arbitragem.</i>	22
Figura 2 - <i>Propaganda de Guerrilha.</i>	24
Figura 3 - <i>Día de Todos los Santos.</i>	28
Figura 4 - <i>Jazz Funeral em Nova Orleans, Louisiana.</i>	29
Figura 5 - <i>Terence Blanchard toca trombone ao lado de escombros ao retornar a Nova Orleans.</i>	30
Figura 6 - <i>Brasília, DF. Exemplo de espaço concebido propício à performance urbana.</i>	35
Figura 7 - <i>Praça Tahrir, Cairo: um espaço vivido por ser um local símbolo de resistência egípcia, como nas Revoltas do Pão em 1977, nos protestos de março de 2003 contra a Guerra do Iraque e, principalmente, na Revolução Egípcia de 2011.</i>	36
Figura 8 - <i>Memorial dentro do Estádio Nacional do Chile preservando as memórias da ditadura chilena.</i>	38
Figura 9 - <i>Buggin' Out protesta porque a pizzaria de Sal não tem fotos de personalidades negras nas paredes.</i>	45
Figura 10 - <i>Something Good - Negro Kiss (1898), uma das primeiras cenas de beijo entre artistas negros da história do cinema.</i>	50
Figura 11 - <i>Saint Suttle e Gertie Brown após se beijarem em uma cena em Something Good - Negro Kiss (1898).</i>	50
Figura 12 - <i>Anúncio do filme A Day at Tuskegee (1913).</i>	54
Figura 13 - <i>Imagem restaurada de Sam Lucas estrelando o filme Uncle Tom's Cabin (1914).</i>	57
Figura 14 - <i>Foto de identificação de Rosa Parks após sua prisão em Montgomery, Alabama.</i>	59
Figura 15 - <i>Andrew Goodman, James Chaney e Michael Schwerner.</i>	61
Figura 16 - <i>Membros do Partido dos Panteras Negras.</i>	65
Figura 17 - <i>Pôster de Rustin (2023).</i>	66
Figura 18 - <i>James Baldwin no documentário Eu Não Sou o Seu Negro (2017).</i>	68
Figura 19 - <i>Tressie Souders à esquerda e Maria P. Williams à direita.</i>	70
Figura 20 - <i>Anúncio da exibição de The Homesteader (1919) enfatizando o elenco negro.</i>	71
Figura 21 - <i>Elenco negro do filme Underworld (1937) em destaque.</i>	72
Figura 22 - <i>Paul Robeson em Show Boat (1936).</i>	73
Figura 23 - <i>Hattie McDaniel como Beulah do programa de rádio de mesmo nome.</i>	75
Figura 24 - <i>Sidney Poitier em Uma Voz nas Sombras (1963).</i>	78
Figura 25 - <i>Halle Berry com sua estatueta na 74ª edição do Oscar. Até hoje a única mulher negra a ganhar o prêmio de melhor atriz.</i>	80
Figura 26 - <i>Hubert Scales como Mu-Mu em Sweetback's Baadasssss Song (1971).</i>	84
Figura 27 - <i>Pam Grier em Coffy: Em Busca da Vingança (1973).</i>	86
Figura 28 - <i>A cidade em Joe's Bed-Stuy Barbershop.</i>	91
Figura 29 - <i>Rick Aiello e Miguel Sandoval nos papéis de policial Ponte e policial Long.</i>	93
Figura 30 - <i>Nola Darling (Tracy Camilla Johns) pinta um quadro que remete a Guernica, de Pablo Picasso.</i>	100
Figura 31 - <i>Michael Jordan e Spike Lee no set de filmagem do primeiro comercial da Nike.</i>	103
Figura 32 - <i>Jamie abusa de Nola como forma de punição.</i>	106
Figura 33 - <i>Sophia beija o pé de Malcolm.</i>	108
Figura 34 - <i>Disputa de dança entre mulheres negras da pele clara vs. da pele escura.</i>	112
Figura 35 - <i>A cidade em Lute Pela Coisa Certa.</i>	114
Figura 36 - <i>Rosie Perez performa ao som de Fight The Power nos créditos iniciais.</i>	117
Figura 37 - <i>Buggin' Out se irrita pelo fato de não haver personalidades negras na parede da fama.</i>	119
Figura 38 - <i>Jade (Joie Lee) e Mother Sister (Ruby Dee).</i>	122
Figura 39 - <i>Elenco de Faça a Coisa Certa no Festival de Cannes em 1989.</i>	124
Figura 40 - <i>O figurino remete à era de ouro do jazz.</i>	129
Figura 41 - <i>Os amantes Flipper e Angie.</i>	134
Figura 42 - <i>Samuel L. Jackson como o viciado em crack Gator.</i>	135
Figura 43 - <i>Logo do filme na abertura.</i>	138
Figura 44 - <i>O jovem Malcolm alisa o cabelo.</i>	139
Figura 45 - <i>Malcolm e Shorty frequentam a agitada vida noturna de Boston.</i>	140
Figura 46 - <i>Malcolm e Sophia usam drogas e fazem apostas.</i>	142

Figura 47 - <i>Malcolm ameaça Rudy para poder liderar o bando.</i>	143
Figura 48 - <i>Malcolm e Shorty são condenados a 4 sentenças de 8 a 10 anos.</i>	144
Figura 49 - <i>Baines passa a Malcolm os primeiros ensinamentos do islã.</i>	145
Figura 50 - <i>Malcolm tem uma visão de Elijah Muhammad na prisão.</i>	147
Figura 51 - <i>Malcolm reencontra o homem que uma vez tentou matá-lo.</i>	149
Figura 52 - <i>O Diretor de Arte Wynn Thomas reproduz a Mesquita Maryam.</i>	151
Figura 53 - <i>Angela Bassett no papel de Betty Shabazz.</i>	152
Figura 54 - <i>Malcolm viaja para a África pela primeira vez.</i>	154
Figura 55 - <i>Malcolm reza antes de seu retorno aos Estados Unidos.</i>	157
Figura 56 - <i>Malcolm fotografado por Don Hogan Charles e a reprodução de Spike Lee.</i>	158
Figura 57 - <i>Agentes espionam Malcolm e Betty.</i>	159
Figura 58 - <i>Malcolm é assassinado diante de sua família antes de uma pregação.</i>	161
Figura 59 - <i>Nelson Mandela reforça o legado de Malcolm X.</i>	162
Figura 60 - <i>A cidade em Ela Quer Tudo.</i>	167
Figura 61 - <i>A Cidade em Faça a Coisa Certa.</i>	169
Figura 62 - <i>A cidade em Febre da Selva.</i>	173

INTRODUÇÃO

Partindo do entendimento sobre a performance urbana e as particularidades do trabalho de Lee, queremos neste texto responder quais elementos no cinema de Spike Lee podem ser entendidos, a partir da literatura da performance, como performances urbanas. E isso será feito a partir da estrutura textual que descrevemos a seguir. Os

Primeiramente, faremos uma introdução à performance e aos estudos da performance. Os estudos da performance são uma área acadêmica interdisciplinar relativamente recente e que conta com autores importantes como Judith Butler, Erving Goffman e Victor Turner, Milton Singer e Richard Schechner. A performance e seu caráter transdisciplinar abrange linhas de estudo que podem se tratar de práticas artísticas e culturais como teatro, dança, música, cinema, rituais religiosos, performance de gênero, performance artística, manifestações políticas e mais. Uma dessas manifestações de performance pode ser a performance urbana, a partir dela buscamos compreender como a cidade e tudo que a circunda tem a nos oferecer quando analisamos pela perspectiva de cruzamento com o cinema.

Em seguida, no objetivo de contextualização introdutória, escrevemos sobre a história dos afro-americanos e suas lutas por liberdade e direito de existir. A história dos negros nos Estados Unidos é marcada por uma caminhada tempestuosa de luta e resistência contra a opressão que, muitas vezes, partia de leis constitucionais e instituições respaldadas pelo estado. Desde os tempos da escravidão até os dias atuais, os afro-americanos enfrentaram uma história de discriminação, violência e marginalização em sua busca por igualdade. Iniciando da guerra civil até as leis Jim Crow, passando por episódios de linchamento e cerceamento de direitos civis, a luta pelos direitos básicos tem sido constante.

A persistência da discriminação racial, a disparidade econômica, a brutalidade policial, tanto debatida nos últimos anos, e outras formas de injustiça demonstram que ainda há muito a ser feito para garantir a plena realização da promessa de liberdade e igualdade para todos os afro-americanos nos Estados Unidos, e esse é um debate constante no cinema de Spike Lee. Então, destacamos também alguns dos principais personagens negros que lutaram e hoje gozam de grande reconhecimento histórico por seu ativismo, liderança e coragem. Algumas das mais proeminentes incluem: Martin Luther King Jr., defensor da não-violência e da resistência pacífica. Rosa Parks, mulher que desafiou a segregação racial ao se recusar a ceder

seu lugar a um homem branco em um ônibus em Montgomery, Alabama, em 1955. Malcolm X, um dos líderes mais conhecidos do movimento pelos direitos civis e Angela Davis, ex-membro dos Panteras Negras, ativista dos direitos civis, acadêmica e escritora.

Ao longo do Capítulo 3, na esteira dessa contextualização sobre a história do povo afro-americano, realizamos uma análise detalhada sobre os sete primeiros filmes de Lee, seu contexto de realização, como os filmes foram recepcionados, e suas principais qualidades e problemas. Começamos por *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, um filme independente de 1983. É o primeiro longa-metragem de Lee e foi produzido enquanto ele ainda era estudante na Universidade de Nova Iorque. Depois escrevemos sobre *Ela Quer Tudo*, o que para muitos seria de fato a estreia de Spike Lee. O filme teve grande sucesso em seu lançamento e se tornou um marco na história do cinema independente estadunidense. Nele, Lee explora as complexidades dos relacionamentos amorosos e a liberdade sexual feminina.

O terceiro filme de Spike Lee foi *Lute Pela Coisa Certa*, uma comédia-musical realizada em 1988. O filme é ambientado em uma universidade negra fictícia chamada *Mission College*. A trama segue um grupo de estudantes durante uma semana tumultuada no campus, culminando em um confronto entre os membros da fraternidade *Gamma Phi Gamma*, que são predominantemente de pele clara, e os estudantes do corpo principal, que são predominantemente de pele escura.

No ano seguinte, ele realizou seu maior sucesso, *Faça a Coisa Certa*. O filme se passa em um bairro do Brooklyn conhecido como *Bed-Stuy* durante um dia quente de verão, e examina as tensões raciais que culminam em um trágico conflito seguido de convulsão social. O filme é até os dias de hoje elogiado por sua representação incisiva das tensões raciais nos Estados Unidos, o que gerou temores das tensões do filme se tornarem realidade. Em 1990 Lee lançou *Mais e Melhores Blues*, o filme é estrelado por Denzel Washington como Bleek Gilliam, um talentoso trompetista de jazz que lidera um grupo musical em um clube no Brooklyn. A produção em si é uma homenagem a Bill Lee, músico de jazz e pai de Spike Lee.

O filme seguinte foi *Febre da Selva*, de 1991, que aborda questões de relacionamentos interracialis, drogas, família e uma Nova Iorque multicultural. A trama central gira em torno de Flipper Purify, um arquiteto negro de sucesso e casado que começa um caso extraconjugal com Angie Tucci, uma mulher branca que trabalha em sua empresa. O relacionamento entre Flipper e Angie gera tensões raciais em suas comunidades e famílias. Enquanto eles enfrentam a desaprovação e o preconceito de seus amigos e familiares, também precisam lidar com seus

próprios problemas de convívio um com o outro.

Finalmente, no capítulo 4 nos dedicamos exclusivamente ao biográfico *Malcolm X* (1992), que é baseado na vida e nos escritos de Malcolm X. A narrativa caminha pelos principais pontos da vida dele: a infância na era da segregação racial em Omaha, Nebraska. Uma juventude tumultuada envolvendo crimes e drogas. A adoção do Islã enquanto está na prisão e a troca pelo nome Malcolm X. O fato de se tornar um seguidor dedicado de Elijah Muhammad, líder da Nação do Islã. Por fim, o rompimento dele com a Nação do Islã e seu eventual assassinato.

Com isso, no último capítulo, nos preocupamos em mostrar as mensagens e construção da cidade nos filmes de Lee, bem como fazemos um panorama da carreira dele a partir dos anos posteriores ao recorte que fizemos nesse texto, fazendo assim breve comentário sobre a recepção e processo de realização desses filmes.

CAPÍTULO 1. UMA INTRODUÇÃO À PERFORMANCE E SEU SIGNIFICADO

1.1 A Performance

A experiência de ler a palavra performance pode nos remeter imediatamente a um acontecimento artístico, como arte de rua, instalação, um evento de dança ou algum tipo de arte que envolva expressão corporal. Não obstante, atividades não-artísticas, assim como a performance esportiva, aquelas nas quais ouvimos falar em debates esportivos que exaltam e admiram um atleta e seu desempenho individual. Diana Taylor escreve que “performance nem sempre é sobre arte. É uma prática ampla, difícil de definir e contém muitos, às vezes conflitantes, significados e possibilidades” (TAYLOR, 2015, p.06, tradução nossa). Também vemos o uso da palavra em relação a um desempenho de bom nível em um respectivo trabalho, como um bom vendedor de imóveis, um agente de *marketing* competente ou, ainda, um garçom que seja ágil e simpático em sua função, entre outros significados. Há sim performance em todos esses exemplos, mas não somente neles, mas em toda a vida cotidiana.

Os estudos da performance podem transitar por qualquer tipo de acontecimento, mesmo aqueles que, a princípio, não julgamos de grande relevância. Por isso, existe uma dificuldade em compreender até onde esses estudos podem se expandir. Qualquer que seja o comportamento cotidiano de um indivíduo, desde o momento em que ele se levanta, os desencontros e reencontros ao longo do dia, até o momento em que ele vai se deitar novamente para recomeçar seu dia, são performances, mesmo que o responsável por essa performance não esteja ciente de que ela está ocorrendo.

Se um indivíduo filma ou fotografa uma cachoeira, um rio, um processo de erosão, falhas geológicas, a aurora boreal, estrelas na noite, a via láctea, esses registros podem ser performances para quem vê os registros. No caso, as performances seriam as fotografias e vídeos ou filmes, e eles seriam validados enquanto performance por aqueles que as veem e interpretam. As performances não necessariamente envolvem seres vivos, a natureza pode fazer parte da performance. A acadêmica e professora de teatro Una Chaudhuri teorizou o conceito de “Zooësis”, que se trata do discurso e a representação das espécies da fauna na cultura contemporânea e na performance, ela escreve que:

[...] a história do teatro também pode encontrar no animal um local útil para entender o papel histórico da performance naquilo que os cientistas sociais chamam de “trabalho de fronteira”:

o desenho e o borrão de linhas de demarcação entre e dentro de grupos, por meio dos quais as relações sociais são configuradas e reconfiguradas ao longo do tempo. O trabalho de fronteira que ocorre em torno dos animais envolve a configuração do próprio humano, e os atos animais são o principal local dessa configuração. [...] A performance animal, então – especialmente a performance animal ao lado ou dentro de contextos da performance humana – é ideologicamente carregada (CHAUDHURI, 2017, p.100, tradução nossa).

Essas ações como performances são percebidas a partir do nível de consciência que adquirimos em relação ao que está acontecendo à nossa volta. Richard Schechner afirma que “com a consciência vem a capacidade de ajustar suas próprias ações e como você interpreta as ações dos outros.” O autor ainda exemplifica que “no nível profissional, um coreógrafo, diretor de teatro ou cinema e organizador de festas sabe como gerenciar as ações dos outros.” (SCHECHNER, 2020, p.04). A performance tem um lastro realmente grande, ademais os exemplos já citados nesse texto, ela contempla ações que também estão inseridas nas discussões sobre gênero e raça, rituais de cura e chega ao mais moderno debate em relação a internet e suas nuances. Primeiramente, discorro sobre a performance a partir de duas abordagens, uma vez que para Dawsey:

A “virada performativa” (performance turn) nas ciências sociais pode ser pensada a partir de duas vertentes. A primeira, considerada “dramatúrgica”, associa-se a pesquisadores como Victor Turner, Richard Schechner e Erving Goffman. Kenneth Burke, que desenvolveu uma abordagem “dramatista” para análise da vida social, é um de seus precursores. A segunda surgiu como um desdobramento de pesquisas realizadas no campo da linguística, com destaque aos estudos de John Austin. Nesta linhagem – através dos trabalhos de Dell Hymes, Richard Bauman, Charles Briggs e outros pesquisadores (DAWSEY, 2011, p.207).

Para pensar sobre a abordagem linguística, nos centramos nos estudos dos antropólogos Richard Bauman e Charles L. Briggs. Bauman é um dos principais pesquisadores dos estudos sobre folclore e teve papel fundamental nos estudos da performance logo em seu início. Ele e mais adiante junto com Briggs estabelecem parâmetros para o entendimento da Arte Verbal enquanto performance. O autor escreve que:

Fundamentalmente, a performance como modo de comunicação verbal falada consiste na assunção de responsabilidade perante um público para uma exibição de competência comunicativa. Essa competência se baseia no conhecimento e na habilidade para falar de maneiras socialmente apropriadas. A performance envolve por parte do intérprete uma assunção de responsabilidade perante um público pela maneira como a comunicação é realizada, para além do seu conteúdo referencial. Do ponto de vista do público, o ato de

expressão por parte do intérprete é assim marcado como sujeito a avaliação pela forma como é feito, pela habilidade relativa e eficácia da exibição de competência do intérprete. Além disso, é marcado como disponível para a melhoria da experiência, através do desfrute presente das qualidades intrínsecas do ato de expressão em si. A performance assim convoca uma atenção especial e uma consciência aumentada do ato de expressão, e dá licença ao público para considerar o ato de expressão e o intérprete com uma intensidade especial. Concebida dessa forma, a performance é um modo de uso da linguagem, uma maneira de falar (BAUMAN, 1975, p.293, tradução nossa).

Richard Bauman delimita assim a performance como uma comunicação verbal falada. A performance para ele abrange mais do que apenas transmitir um conteúdo referencial, ela também tem papel importante para um público pela forma que a comunicação se realiza. Esther Jean Langdon escreve que Bauman “definiu performance como um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos” (LANGDON, 2006, p.166). E então Langdon destaca sobre as distinções entre a abordagem de Bauman e Briggs e a abordagem dramatúrgica de Victor Turner, Richard Schechner e outros “se encontram no enfoque e nos objetivos da análise, e não na diferença dos princípios e conceitos centrais, se pensarmos que a análise geral da performance na antropologia trata da relação cultura-sociedade-performance” (LANGDON, 2006, p.167). Dando sequência, em relação ao que Dawsey chama de “vertente dramatúrgica” ele escreve que ela:

[...] é de particular interesse para o campo da antropologia a parceria formada por Schechner e Turner. Conforme uma história recorrente, nos anos de 1970, o diretor de teatro experimental Richard Schechner faz a sua aprendizagem na antropologia com Victor Turner, ao mesmo tempo em que Turner, em sua relação com Schechner, torna-se aprendiz de teatro. Desse contato surge um novo campo de estudos, entre teatro e antropologia. Dois livros marcam o seu momento originário: *From ritual to theatre: the human seriousness of play*, de Victor Turner (1982); e *Between theater and anthropology*, de Richard Schechner (1985) (DAWSEY, 2011, p.207).

A performance não se prendeu ao teatro apesar de muitos autores virem de lá, ela nasceu como um conceito interdisciplinar, pois ela estará sempre no *entre*, entre duas experiências diferentes. Um ótimo exemplo dessa ideia de interdisciplinaridade vem do conjunto de seminários organizado por Richard Schechner nos anos de 1970 intitulado de *Performance Theory*, que mais tarde se tornou um livro. Schechner trouxe ideias inovadoras

para dentro dos estudos da performance e relaciona seu trabalho com disciplinas importantes para a consolidação da teoria da performance como Antropologia, Sociologia e estudos da linguagem. Ainda traz temas importantes não-ocidentais, como rituais, xamanismo, jogo e danças.

Dentro dessa amplitude de performances que podem ser percebidas, Richard Schechner as divide em 9 categorias, a primeira seria a da vida cotidiana; nela, então, seriam inseridas as atividades que estamos a todo momento realizando, como ir a um teatro; a um *show*; viajar a trabalho; tomar um café com os amigos; assistir a um evento esportivo; falar mal de pessoas próximas; cuidar dos filhos e dormir. Desta forma, para o autor, a performance da vida cotidiana é “toda gama de experiências, compreendidas pelo desenvolvimento individual da pessoa humana, pode ser estudado como performance” (SCHECHNER, 2003, p.27).

A segunda seria a performance na arte. Nessa categoria, podemos registrar várias manifestações artísticas, as artes cênicas, inclusive, são basilares para os estudos da performance, ainda temos música; cinema; dança; literatura. Entendemos que as artes são essenciais nos estudos da performance, uma vez que podemos, através delas, utilizar diversos instrumentos de manifestações que ajudam a elucidar os estudos da performance e aprofundar o debate, como nas manifestações de dança, na qual podemos trazer o debate da performance do corpo. Um outro exemplo seria a fotografia, que, através dela, podem ser inseridos estudos sobre locais e acontecimentos que, a priori, não seriam descritos como performance. E ainda o cinema, que pode ocasionar diferentes entendimentos de ações performáticas que podem ser percebidas em uma única produção, como o papel da trilha sonora, da *mise-en-scène*, ou uma análise profunda da performance através dos diálogos e oratória dos personagens.

Temos também a performance nos esportes e, talvez, essa categoria de performance seja aquela que imediatamente nos traz a maior familiaridade com o termo, pois é uma palavra bastante usada, principalmente no inglês, em relação ao desempenho esportivo de atletas, treinadores e comissões técnicas. Schechner relaciona a performance nos esportes com as artes ao dizer que ambos “dependem de dramatizações, figurinos, coreografias, cenários ou roteiros e espaços cuidadosamente arranjados. Cada esporte tem seus ‘personagens’” (SCHECHNER, 2020, p.07).

Um ponto interessante da intersecção entre arte e esportes pode ser visto na

patinação no gelo e na ginástica olímpica. Esses esportes unem performance corporal muito bem ensaiada com a música, que tem importância fundamental para que a execução da apresentação seja avaliada, já que os movimentos dos atletas muitas vezes são ditados pelo ritmo da música. Sendo assim; música; dança; artes cênicas, todas essas expressões artísticas se unem para formar um esporte.

A performance esportiva funciona como uma categoria de “diversão popular” em que “milhões de pessoas se envolvem nessas atividades, sejam como participantes e/ou espectadores” (SCHECHNER; ICLE; PEREIRA, 2010, p.28). A performance nos esportes contém ainda diversos rituais que são utilizados como tradições e que estão no imaginário do público que acompanha eventos esportivos. Um cumprimento de mão antes de os lutadores começarem a se socar em cada *round* de uma luta. Um juiz de futebol que joga uma moeda para que o acertador possa escolher qual campo quer defender na primeira etapa da partida. Um jogador de basquete que levanta a mão para acusar que ele é o autor de uma falta, tradição utilizada até para ludibriar a arbitragem. E a regra 46 do hóquei no gelo, criada pela Liga Norte Americana de Hóquei, que formaliza oficialmente a possibilidade dos atletas possam resolver suas diferenças com uma briga até que um caia no chão.

Figura 1 - Jogadores de Hóquei brigam com permissão da arbitragem.



Fonte: disponível em <<https://youtu.be/7n80FEQacno?si=RNee0-n7z9fi45DJ>> Acesso em: 04 jul. 2023.

Circundando os eventos esportivos temos muitos personagens desempenhando papéis, e a torcida pode ter grande relevância para trazer esse entendimento, haja vista que “a performance é um evento situado num contexto particular, construído pelos participantes. Há papéis e maneiras de falar e agir. Performance é um ato de comunicação” (LANGDON, 2007, p.8).

Exemplificando: há esportes, como o tênis e o atletismo, em que o silêncio dos espectadores é preponderante na concentração dos atletas, como na hora de um tenista sacar uma bola e a de um atleta do salto com vara se preparar para correr. Ainda, espaços onde acontecem os eventos tem importância porque sua arquitetura pode contribuir para o benefício do jogo; estádios são construídos para que a torcida da equipe local seja beneficiada pela acústica, quadras de basquete colocam pontos de referência para que atletas da equipe da casa não precisem fixar por muito tempo o olhar antes de um arremesso. O octógono nos esportes de luta é feito para que o embate entre os atletas não fique preso em um canto prejudicando a dinâmica e a visão do público. Não só a torcida, ou espectadores, desempenham papéis que contribuem para a performance esportiva, mas todos os agentes envolvidos na realização desses eventos.

Nos negócios e nas profissões existem tantas performances que em praticamente todas as ocupações em que jovens e adultos estejam inseridos há, de alguma maneira, uma performance a ser analisada. Uma organização militar como a marinha tem uma rígida hierarquia em que cada um desempenha papéis bem definidos, aqueles que estão começando uma carreira tem suas rotinas executadas meticulosamente até que eles possam subir de cargo. Os cargos são separados por uniformes, que servem para identificação imediata de qual papel cada um ali está incumbido de realizar. Na construção civil existe uma organização hierárquica e o entendimento de rotinas que requer enorme foco por parte dos envolvidos para que os resultados sejam alcançados.

Vendedores que narram as ofertas em tempo real em frente às lojas cantam músicas, dançam, conversam com os transeuntes e em muitos momentos se fantasiam. A voz pode ser uma grande ferramenta na performance dos vendedores. Feirantes conseguem atrair sua clientela basicamente por persuasão da voz, em um ambiente padronizado e com concorrentes lado a lado. Para que não haja perda de clientes, alguns se comportam como se estivessem em programas de TV voltados para vendas ou em propagandas de rádio. A publicidade e propaganda, principalmente a propaganda de guerrilha, se aproximam da arte,

elas criam comerciais cinematográficos, em *live-action* ou animado, bem como instalações ou performances ao vivo.

Figura 2 - Propaganda de Guerrilha.



Fonte: disponível em <<https://youtu.be/ArLrUXxrc90>> Acesso em: 04 jul. 2023.

O exemplo acima é de um comercial da Sprite de 2012 chamado Refresque Suas Ideias, e é um exemplo claro de propaganda de guerrilha. Esses comerciais têm características próprias e mudam de acordo com eventos externos, feriados e estações do ano. Muitos optam por inserir um personagem para que o público sempre se identifique com ele e que haja identificação do personagem de forma imediata com o anunciante, fazendo parte da rotina do espectador.

Assim, é possível dialogar com a publicidade e propaganda de guerrilha com a arte da performance. São práticas transformadoras das ações sociais por meio de pensamentos, teorias, conceitos e opiniões, expressadas de infinitas formas. Na arte da performance, encontra-se a base teórica e cênica para a transmissão de um significado. Na representatividade do cenário, do figurino, do corpo, da música e da fala para inspirar indagações e provocar uma transformação no ser humano, no tempo/espaço onde desenvolve a sua ação. A performance-arte e a propaganda expressam isso (JUNIOR; AMORIM, 2010, p.13).

No campo da política, os candidatos ensaiam exaustivamente antes de um debate ou de uma entrevista expositiva, eles costumam cancelar compromissos para que os ensaios sejam efetivos e cativem quem os assiste. Durante as campanhas, os políticos adaptam seus discursos e comportamentos de acordo com o local em que eles estejam. Caso estejam em contato com a elite financeira, os políticos usam ternos caros, mudam seu discurso, adaptam a fala para uso de termos sofisticados e oferecem propostas que caiba naquele ambiente. Em contato com as classes mais baixas, os candidatos nem sempre optam por utilizar terno e usam camisas com as mangas dobradas, como se estivessem prontos para realizar algum trabalho braçal. Os políticos ainda costumam passar por feiras e experimentar comidas típicas de cada região, é uma espécie de inserção na cultura local através da gastronomia.

Há ainda ensaios por parte dos políticos de acordo com o apoio que distintas religiões oferecem. Muitos se batizam, vestem trajes tradicionais, usam adereços, participam de celebrações ou fazem parte de cerimônias religiosas. Então, os personagens da política podem sair de seus papéis e representar algo longe do comum para um político. Essa troca de papéis, de políticos quebrando o decoro de seus cargos e agindo como se fossem alguém comum, são na verdade um ensaio visando a espontaneidade. São representações que emulam os personagens mais comuns da sociedade, e isso lhes traz um certo apoio incondicional, pois essas representações trazem enorme identificação.

Nas relações sexuais, a performance se observa através do comportamento do corpo, do drama que os atos envolvem. As preliminares dos atos sexuais envolvem ritos, coreografia. Profissionais do sexo atuam e encenam relacionamentos com seus parceiros e parceiras. Boates e clubes sexuais têm apresentações de música, dança e teatrais. A interação de um casal no início de um namoro é ensaiada, eles ensaiam o que dizer, como se comportar, quais comportamentos podem ser ou não aprovados pelo outro. Após o sexo, os parceiros têm sua própria rotina, seu comportamento também pode mudar de acordo com o local e de acordo com o parceiro.

A tecnologia e as áreas digitais são mais um campo no qual os estudos da performance podem se inserir. Um dos campos que entendemos como o futuro da performance nesse segmento é o chamado Metaverso. O Metaverso é um mundo virtual em que emula a convivência do mundo real. Nesse mundo real, as pessoas podem se casar, comprar roupas e refeições, adquirir casas, praticar esportes, comprar terrenos e viajar. Nesse mundo paralelo, o usuário cria uma espécie de segunda vida, entretanto, nessa vida secundária você também

cria sua própria vida cotidiana. Jogos que utilizam óculos de realidade virtual são parecidos com o Metaverso, mas têm outros objetivos.

Nesse caso específico, o usuário assume muitas vezes papéis pré-determinados, como é típico dos jogos eletrônicos, e tem as mesmas missões de milhares de outros usuários. Há outras manifestações tecnológicas que se avizinham onde podemos observar a performance, como no comportamento de robôs e sua complexa programação que cada vez mais visa a aproximação com o comportamento humano. Avatares, vocaloides e hologramas que podem ser animações que visam criar artistas musicais ou reproduzir artistas já existentes e ainda Inteligência Artificial e sua capacidade de criar manifestações de artes plásticas; literatura; artes gráficas e música. Com isso, Broadhurst desenvolve o pensamento de que:

Performance e tecnologia em todas as suas formas divergentes é uma área emergente de performance, que reflete um certo ser no mundo – um *Zeitgeist*¹; em suma, oferece um reflexo de nosso mundo contemporâneo no início do século XXI. Em um período de tempo relativamente curto, houve uma explosão de novas tecnologias que se infiltraram em todas as áreas da vida e alteraram irrevogavelmente nossas vidas. As consequências dessa permeação tecnológica são ontológicas e epistemológicas, e não sem problemas, pois vemos nosso mundo mudar dia a dia. Acredito que as práticas digitais, como obras de arte experimentais e performances, servem como crítica e têm um efeito indireto no social e no político, embora uma redefinição desse termo seja certamente necessária, na medida em que questionam a própria natureza de nossas ideias aceitas e sistemas de crenças sobre novas tecnologias. Nesse sentido, o digital faz o que toda arte de vanguarda faz; é uma extensão experimental do sócio-político e cultural de uma época (BROADHURST, 2007, p.185, tradução nossa).

Por fim, as redes sociais têm um papel cada vez mais fundamental nos estudos da performance na tecnologia. Nas últimas décadas as conexões entre pessoas de lugares remotos e de grande distância se perpetuaram em praticamente todas as partes do mundo. Pessoas adaptam seu comportamento, fala, roupas, corpo, para estarem de acordo com tendências das redes sociais. As redes sociais ditam rotinas e comportamentos para milhares de pessoas. Pessoas concordam em estar em transmissões que rodam o mundo, indivíduos se adaptam para inserirem suas melhores fotos em aplicativos de relacionamentos, Internautas fazem investigações amadoras, formam grupos de estudos, destilam ódio, debatem esportes, compartilham livros e filmes, relatam uma vida que não é a sua. Isso tudo faz com que as redes

¹Zeitgeist é uma palavra em alemão que significa "espírito do tempo" ou "espírito da época". É usada para descrever o conjunto de ideias, valores, crenças e atitudes predominantes em uma determinada época ou cultura, que influenciam o pensamento e o comportamento das pessoas.

sociais e o mundo virtual sejam um dos campos mais frutíferos para a performance.

Chegamos ao ritual. Richard Schechner relaciona o ritual a performance quando escreve que “performances consistem de comportamentos duplamente exercidos, codificados e transmissíveis. Esse comportamento duplamente exercido é gerado através da interação entre o jogo e o ritual.” e em seguida ele traz uma definição dizendo que “rituais são memórias em ação, codificadas em ações” (SCHECHNER, 2012, p.49). Assim, para ele, os rituais não seriam somente recordações e memórias, mas formas de expressões a partir de memórias que resultam em ações que sejam simbólicas.

O antropólogo britânico Victor Turner, que é um dos principais autores dos estudos da performance, tem suas principais obras com foco nos estudos do ritual. Da Costa, em sua análise sobre os escritos de Turner, conceitua que “o ato ritual é uma manifestação povoada de simbologias e representações que podem estar associadas a uma cosmogonia ou a aspectos diretamente ligados ao cotidiano da sociedade” (DA COSTA, 2013, p.52). O trabalho de Turner ainda dá ênfase a importância do ritual na criação do que ele denomina como *communitas*, que se trataria de uma sensação de comunidade muito mais intensa, igual e com uma profunda conexão entre as pessoas.

Em relação ao jogo, Schechner relata que ele se complementa ao ritual, uma vez que “o que acontece em um estádio de futebol é jogo, enquanto o que acontece em um templo é ritual. Um visitante de outro planeta pode não ser capaz de determinar qual atividade [...] é ritual, e qual é jogo” (SCHECHNER, 2020, p.166, tradução nossa). O jogo conta com regras, movimentos, repetições, essas são semelhanças com o ritual, mas o jogo não traz tanta gravidade e formalidade quanto o ritual. Na infância, as crianças brincam, se divertem, mas elas estão jogando, expandindo suas criatividade. O jogo pressupõe diversão, e para estar inserido nisso, também podemos assistir, nos tornando, deste modo, espectadores de outras performances das quais não participamos.

Após discorrer sobre esses 9 tipos de performance, de maneira que possamos ter a noção de sua atuação em muitos segmentos, a performance pode ser entendida como um acontecimento generalizante, que abraça todo e qualquer comportamento. É preciso entender que a performance se dá de acordo com o entendimento da cultura e tradição histórica do indivíduo ou grupo causador da ação performativa e também do grupo ou indivíduo receptor da performance.

No Brasil, historicamente, o Dia de Finados é um dia triste e de lembrança com emoção

daqueles que já morreram. As pessoas costumam eventualmente se vestir de luto e passar horas nos cemitérios, comprar flores, acender velas e lamentar a morte dos entes queridos através de orações. No México, o *Día de Los Muertos* é a maior festa popular mexicana e ela celebra a vida daqueles que já morreram com enfeites, procissões, comidas e bebidas, enfeite nas ruas e músicas, decorações que utilizam caveiras decoradas e roupas tradicionais. Na Guatemala, o *Día de Todos los Santos*, principalmente nas cidades de Sumpango e Santiago Sacatepéquez, é celebrado através de um evento em que os moradores constroem pipas coloridas e se reúnem para soltá-las, isso com o entendimento de que exista uma comunicação dos mortos com o mundo dos vivos através desse ritual.

Figura 3 - *Día de Todos los Santos*.



Fonte: disponível em <<https://shorturl.at/etvD2>>. Acesso em: 20 jul. 2023.

Na Bolívia, a *Fiesta de las Ñatitas*, seguindo a tradição do povo Aimará, é uma comemoração tradicional em que os moradores levam para o cemitério o crânio de familiares mortos e o colocam em um altar juntamente com flores, velas e, por vezes, folhas de coca. O *Phchŭm Běnd*, no Camboja, dura 15 dias e as pessoas, durante sua realização, preparam comida, geralmente pratos à base de arroz, e a jogam no chão para alimentar os espíritos dos mortos. A data é tão importante para o país que "é agora celebrada como a ocasião religiosa mais popular do ano do calendário litúrgico budista Khmer e [...] é um dos dois feriados mais

amplamente observados em todo o Camboja" (HOLT, 2012, p.04, tradução nossa).

Em Nova Orleans, nos Estados Unidos, cidade reconhecida como “o berço do jazz”, existe a tradição do *Jazz Funeral*. Essa tradição carrega influências europeias, de bandas militares e de religiões de origem africana. O ritual consiste em: quando uma importante pessoa da comunidade morre, um longo cortejo formado por familiares, vizinhança, bem como demais membros da comunidade celebram a vida do falecido através da música. Os participantes se vestem para uma parada musical e ainda cantam e dançam ao lado do caixão ou enquanto o carregam.

Figura 4 - Jazz Funeral em Nova Orleans, Louisiana.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/yzva7abn>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/y38wbb2t>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/3wz3ymh8>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/yc44a7b4>>. Acesso em: 10 fev. 2024.

A tradição do *Jazz Funeral* permeia todas as comunidades de Nova Orleans, ela está presente entre brancos, negros e hispânicos. Nas figuras acima, temos uma família branca dançando sobre o caixão de um parente. Uma ilustração do ritual realizada pelo artista Jon Guillaume. Homens homenageando o pianista de jazz George Wein e, por fim, o trombonista Troy “Trombone Shorty” Andrews dançando em cima do caixão de sua mãe.

Em 2006 Spike Lee lançou a série documental *Quando os Diques Se Romperam: Um Réquiem em Quatro Atos*. A produção é dividida em 4 episódios e conta como a cidade de Nova Orleans se preparou e foi parcialmente destruída pelo furacão Katrina². No terceiro episódio, Lee retrata a relação da cidade com a música e como foi a construção dessa tradição desde a época da escravidão. Então, um entrevistado diz: “Damos grande importância à cultura, e isso é algo que você vê na forma como celebramos a vida. E como lidamos com a morte”. Então, o trompetista Wynton Marsalis explica sobre o ritual do *Jazz Funeral*, dando ênfase a alguns hinos tradicionais religiosos que são tocadas durante a procissão, como a música *Nearer, My God, to Thee* escrita pela poetisa inglesa Sarah Fuller Flower. A produção de Lee sempre destaca que essa é uma importante parte do luto para aquelas pessoas.

É contado que após o enterro é que a agitação de fato começa. “É todo o *Yin* e o *Yang* do começo e do fim, porque, sim, estou triste que você se foi, mas, caramba, com certeza foi bom te conhecer” diz um entrevistado. O que é reafirmado nos escritos de Joseph Roach, que dizem que “a capacidade singular do *jazz funeral* em envolver as pessoas reside na própria capacidade de expansão da procissão: manifestantes com ligações muito diferentes com o falecido [...] se unem nessa ocasião para estabelecer ligações uns com os outros (ROACH, 2021, p.279, tradução nossa).

Figura 5 - Terence Blanchard toca trombone ao lado de escombros ao retornar a Nova Orleans.



Fonte: Blu-ray da série *Quando os Diques Se Romperam: Um Réquiem em Quatro Atos*. Ano: 2006. Direção: Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

As pessoas inseridas nessa diversidade de tradições têm seus próprios ritos e os

²O furacão Katrina foi uma tempestade tropical formada em agosto de 2005 que causou aproximadamente 1.800 mortes, o que o torna um dos mais mortais e destrutivos a atingir os Estados Unidos.

realizam cada um à sua maneira, partindo de um ponto em comum e construindo diferentes performances. Não pode ser entendido assim que a celebração do dia dos mortos é uma performance por si e a performance acontece igualmente em todas as culturas, a generalização da performance acaba aí. A performance nestes exemplos ocorre entre os cruzamentos dessas tradições históricas e as ações dos seus realizadores com quem observa ou participa das ações. Enquanto objetos de estudos, todas as áreas podem ser estudadas como performance e podem ter indagações levantadas a partir de estudos, essas perguntas podem ser: “O que acontece? Onde isso acontece? Como se parece, como se comporta, como muda com o tempo? Que efeitos o evento ou coisa tem sobre os participantes e observadores? [...] Como é recebido por críticos e estudiosos?” (SCHECHNER, 2017, p.12, tradução nossa). Seguindo essa linha, nos estudos da performance, qualquer área; campo; personagem; publicação; manifestação; evento; cultura; pode ser um ponto de investigação.

Com a existência variada de campos de estudo da performance, algo quase sem nenhum limite aparente, então definir o que é performance depende de alguns fatores. Richard Schechner afirma que "algo 'é' uma performance quando o contexto histórico-social, a convenção, o uso e a tradição dizem que é" (SCHECHNER, 2017, p.12, tradução nossa). Então, é necessário circunstanciar culturalmente cada parte do estudo para entender o que é a performance. Isso faz com que acontecimentos que hoje são entendidos como performance, tradições culturais, rituais, esportes, no passado não tenham sido sempre assim. E para chegar em qualquer resolução sobre a performance um tipo de estudo se incumbiu dessa tarefa.

Os Performance Studies se originam ao final dos anos de 1950 e início dos anos de 1960 a partir dos escritos do sociólogo Erving Goffman. Pereira; Gastaldo e Vieira relatam que na primeira publicação do sociólogo, *A Representação do Eu na Vida Cotidiana* (1960):

Goffman reflete sobre a apresentação ou performance do eu, individualmente, ou de uma equipe, nos papéis e ações realizados na presença de outros. Neste livro, ele introduz a poderosa metáfora da vida em sociedade como apresentação teatral, em que cada ator, em um jogo de exibição e ocultamento de informações de caráter dramático, sustenta, perante “os outros”, uma definição da situação que lhe seja favorável, em uma “arte de manipular a impressão” (PEREIRA; GASTALDO; VIEIRA, 2021, p.2).

Goffman referenciou pensamentos dos autores mais importantes do segmento que eram contemporâneos, principalmente a partir do encontro entre Richard Schechner e Victor

Turner, embora os estudos sobre a performance já estivessem presentes nos trabalhos de Schechner mesmo antes de seu encontro com Turner. Ainda que Goffman tenha grande importância e influência para o início dos estudos da performance, Milton Singer pensava sobre o tema mesmo antes de Goffman:

A designação Performances Culturais foi estabelecida pela primeira vez em 1955 pelo antropólogo, filósofo e psicólogo polonês, naturalizado norte-americano, Milton Borah Singer (1912-1994) em estreito diálogo com as construções teóricas de seu companheiro de trabalho da Universidade de Chicago, o sociólogo, comunicador e etnolinguista Robert Redfield (1897-1958). Há que se entender o particular significado deste conceito plural e a abordagem metodológica distinta que este propõe, para que se evite um entendimento parcial ou apenas formal deste, para que as Performances Culturais não sejam entendidas apenas como o estudo de uma determinada performance ou uma forma específica de estudo de um fenômeno, ou mesmo como etapa evolutiva de um determinado ramo ou área de saber. Performances culturais devem ser vistas como Krishna em sua forma universal, múltipla(s) Vishwarupa. Não como a luta entre Neo e o agente Schmidt no filme Matrix Reloaded, os cem múltiplos de si mesmo (CAMARGO, 2013, p.01).

Camargo ainda esclarece que:

Singer utilizou pela primeira vez o conceito Performances Culturais em artigo publicado na *Far Eastern Quarterly*: "The Cultural Pattern of Indian Civilization: A Preliminary Report of a Methodological Field Study" (27). Nesta ocasião Singer também desenvolvia a atividade de editor, junto com Robert Redfield de uma revista chamada *Comparative Studies in Culture and Civilizations* (CAMARGO, 2013, p.05).

A partir dos anos de 1980 os *Performances Studies* se consolidaram com a criação de seu próprio departamento de estudos na NYU e se distanciam dos departamentos que eram voltados apenas ao estudo do teatro. Outros departamentos de estudos da performance surgiram nos Estados Unidos e com a influência de professores e autores se espalhou para diversos países. Em um pensamento introdutório, Barbara Kirshenblatt-Gimblett reflete que:

O campo dos Estudos da Performance toma a performance como um conceito organizador para o estudo de uma ampla gama de comportamentos. Uma pós-disciplina de inclusões, os Estudos da Performance não estabelecem limites para o que pode ser estudado em termos de mídia e cultura. [...] Os Estudos da Performance partem da premissa de que seus objetos de estudo não devem ser divididos e segmentados, meio a meio, em várias outras disciplinas – música, dança, literatura dramática, história da arte. A divisão pela metade predominante das artes é arbitrária, assim como a criação de campos e departamentos dedicados a cada um (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2015, p.43, tradução nossa).

Não existir fronteiras entre manifestações e formas de pensamento dá a dimensão da interdisciplinaridade e transdisciplinaridade da performance, onde os pensamentos não são estudados em linha reta, mas sim os cruzamentos que interessam. Kirshenblatt-Gimblett escreve ainda que "cada vez mais, cursos individuais de Estudos da Performance estão sendo incluídos nos currículos existentes de história do teatro, fala e comunicação" (KIRSHENBLATT-GIMBLETT, 2015, p.44, tradução nossa). E, embora haja esses estudos nas áreas de comunicação e artes, o teatro e a antropologia são duas das áreas em que os Estudos da Performance estão enraizados devido aos escritos de Turner e Schechner. Seus trabalhos se cruzam, tornando a ideia de que, no fundo, a performance busca o entendimento de um campo de estudo através de outro campo de estudo, e as experiências dos autores sempre mostraram isso, uma vez que "Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, em sua relação com Schechner, vai virando aprendiz do teatro" (DAWSEY, 2007, p.530).

A performance pode organizar comportamentos, rearranjá-los ou desorganizá-los, afinal, é necessário que a olhemos por várias perspectivas, inclusive após seu término e de uma certa distância. Ver seu significado, as perspectivas a partir dela e as ações no seu decorrer, bem como as implicações que ela pode trazer. Isso tudo perpassando por rituais, cerimônias, comportamentos restaurados, performances corporais, danças ou ações não humanas. A performance primeiramente é uma ação, depois vemos ela se desdobrar em outras coisas, e essa ação se inicia a partir da junção de dois pontos, daí vem a necessidade da interdisciplinaridade para ela ser entendida.

Quem estuda sobre a performance tem o trabalho de entender o papel do cruzamento das ações que são performances, de descobrir o que está no entre e como ele interage com o mundo. Compreendemos que a performance é parte essencial para o entendimento de vários acontecimentos culturais, desde cantigas de ninar de ilhas isoladas até comerciais de TV. A performance lida com uma vastidão de temas e responder aos muitos questionamentos levantados por ela não tem sido uma tarefa simples. Existe ainda um sem-fim de definições, as quais podem ser trazidas por teatrólogos, antropólogos, teóricos da performance ou qualquer outra pessoa que tenha tido contato com a performance e suas implicações.

1.2 Performance Urbana

A performance urbana, como o nome sugere, é um tipo de performance que está intrinsecamente ligado à cidade e suas peculiaridades. Parques, artes de rua, conjuntos habitacionais, festas populares que têm a cidade como palco fundamental, vielas, bairros, espaços de cultura, violência urbana e todos os seus contextos podem ser estudados a partir dos Estudos da Performance. Salama e Grierson, seguindo as conclusões de seus estudos e de outros autores, pensam em três pilares para o desenvolvimento do pensamento da performance urbana, sendo eles:

[...] o imaginado, o mensurado e o vivenciado, que contribuem para o desenvolvimento de *insights* que elucidam vários parâmetros para explorar a performance urbana. Esses três pilares derivam dos argumentos de Lefebvre e de sua teoria sobre a produção do espaço, que postula uma relação triádica de três tipos diferentes, mas relacionados, de espaços: o **concebido** (imaginado), o **percebido** (mensurado) e o **vivido** (experenciado) (SALAMA; GRIERSON, 2019, p.4, grifo nosso, tradução nossa).

A teoria de Lefebvre pode ser confusa e as definições são, por vezes, ambíguas. Interpretando a teoria, primeiramente, vemos que o espaço concebido se trata da dimensão do espaço que é projetado, planejado e, por fim, concebido por meio de intenções e ideias pré-determinadas. Entendemos que nada mais é que uma representação do espaço construído, muitas vezes materializado em mapas, plantas de projetos arquitetônicos e projetos urbanos.

Figura 6 - Brasília, DF. Exemplo de espaço concebido propício à performance urbana.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/mt3std8z>>. Acesso em: 01 ago. 2024.

O espaço concebido é resultado de decisões políticas, privadas, econômicas e culturais que moldam a organização e a estrutura do ambiente urbano. Em seguida, temos o espaço percebido. Ele se refere ao espaço que é assimilado e interpretado por cada pessoa. É a maneira na qual os indivíduos dão significado ao ambiente que está ao seu redor, influenciada por suas percepções, memórias, emoções e experiências pessoais. O espaço percebido está relacionado à subjetividade e à forma como cada indivíduo constrói sua compreensão única do espaço. Enquanto o espaço concebido representa a dimensão planejada e idealizada, o espaço percebido destaca a importância das percepções individuais na formação do significado e da relação com o espaço.

Por último, o espaço vivido, citado por Henri Lefebvre, refere-se ao tipo de espaço que é experienciado e habitado pelas pessoas em seu cotidiano. O espaço vivido está relacionado às experiências corporais, emocionais e sensoriais que ocorrem dentro de um determinado ambiente. Ele envolve a relação imediata e direta entre as pessoas e o espaço ao seu redor, incluindo suas percepções, emoções, memórias e ações da vida cotidiana. É a forma de espaço que influencia e é influenciado pelas práticas sociais, culturais e simbólicas dos indivíduos, deste modo, se tornando parte incorporada de sua identidade e experiência de vida. Lefebvre então, ao se referir aos indivíduos como atores, escreve que:

Todo espaço já existe antes do aparecimento dos atores; esses atores são sujeitos coletivos e também individuais, na medida em que os indivíduos são sempre membros de grupos ou classes que buscam apropriar-se do espaço em questão. Essa pré-existência do espaço condiciona a presença, a ação e o discurso do sujeito, sua competência e atuação; mas a presença, a ação e o discurso do sujeito, ao mesmo tempo que pressupõem esse espaço, também o negam (LEFEBVRE, 1991, p.67, tradução nossa).

Figura 7 - Praça Tahrir, Cairo: um espaço vivido por ser um local símbolo de resistência egípcia, como nas Revoltas do Pão em 1977, nos protestos de março de 2003 contra a Guerra do Iraque e, principalmente, na Revolução Egípcia de 2011.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/mr3zcpwh>>. Acesso em: 01 ago. 2024.

Entendemos que a proposta de Lefebvre é fundamental, pois ela nos fornece um guia para a análise da cidade e uma compreensão mais profunda de sua complexidade. Lefebvre nos leva às múltiplas camadas que compõem o tecido urbano. O autor nos faz considerar não apenas os aspectos físicos e arquitetônicos da cidade, mas também os aspectos sociais, culturais e políticos que a permeiam. Assim, mais a frente nesse texto voltaremos a seus pensamentos.

Kevin Lynch (1960) desenvolve o pensamento de que, em geral, os elementos ativos de uma cidade, especialmente as pessoas e suas ações, possuem a mesma importância que as características físicas e arquitetônicas. Portanto, os cidadãos não são meros espectadores, mas sim atores que compartilham o palco com outros participantes. Dessa forma, as pessoas fazem parte da performance de uma cidade, sendo elementos fundamentais para tornar um bairro, uma rua, uma vizinhança no que realmente são, transformando a cidade em uma grandiosa performance coletiva. Esse pensamento casa com os escritos de Schechner, que cita que “atividades da vida pública – algumas vezes calma, outras tumultuada; algumas vezes visível, outras mascarada – são performances coletivas. Estas atividades variam, desde política sancionada até demonstrações populares e outras formas de protesto [...]” (SCHECHNER, 2006, p.29).

A performance urbana se origina de qualquer movimento coletivo, uma vez que "todo cidadão possui numerosas relações com algumas partes de sua cidade" (LYNCH, 1960, p.11). Então, essas relações coletivas vão desde o carnaval de rua até protestos violentos de uma comunidade. Esses exemplos são performances porque convencionalmente são considerados fatores de preservação da memória e têm um forte impacto na rotina dos cidadãos. Esses eventos têm sua relação com o espaço urbano, mas a coletividade surge a partir do momento em que essa relação é externada e confrontada com a relação de outros indivíduos, criando uma performance única, uma vez que ainda “existem ações que podem ocorrer em espaços mais abstratos, como a mente individual ou a memória coletiva (PANI, 2022 p.16)”.

Não obstante, o sociólogo francês Maurice Halbwachs, responsável por criar esse conceito de memória coletiva, escreveu que “nossas lembranças permanecem coletivas e nos são lembradas por outros, ainda que trate de eventos em que somente nós estivemos envolvidos e objetos que somente nós vimos. Isso acontece porque jamais estamos sós” (HALBWACHS, 2013, p.30). A citação de Halbwachs demonstra como as memórias individuais são moldadas e influenciadas pela memória coletiva. Um exemplo disso seria uma pessoa que chega a uma cidade nunca visitada e tem a primeira impressão moldada pelas opiniões de um taxista, em seguida, tem impressões geradas por um amigo próximo que vive no lugar. Isso faz com que percepções diferentes ajudem a criar uma percepção própria da cidade a partir da memória única que cada um dos que teve contato com essa pessoa externou. Através da performance urbana, as memórias individuais são ampliadas e enriquecidas pela memória coletiva, promovendo um senso de pertencimento e comunidade.

Os espaços de uma cidade têm uma relação, por vezes, nada amistosa com o coletivo, o que faz com que as memórias construídas nesses espaços percebidos possam ser atribuídas, modificando a relação dos indivíduos com os locais e criando novas formas de percepção. O Estádio Nacional do Chile, criado para ser o mais importante palco do futebol chileno e para que as pessoas pudessem testemunhar a história do esporte do país sendo escrita, na verdade viu, por anos, a ditadura do país fazer vítimas, torturar e aprisionar pessoas naquele lugar. Hoje, o estádio é um dos mais importantes lugares para relembrar os horrores daquele período e, ao mesmo tempo, é um símbolo coletivo do não-esquecimento. Então, as pessoas envolvidas acabam participando de uma espécie de ritual de cura, no qual todos têm uma parcela de responsabilidade, pois, ao se apropriarem do espaço e reinventarem sua função, as pessoas tornam-se atores da performance urbana, reescrevendo a história e construindo uma nova relação com a cidade e seus lugares.

Figura 8 - Memorial dentro do Estádio Nacional do Chile preservando as memórias da ditadura chilena.



Fonte: Diego Guichard/GloboEsporte.com. Acesso em: 10 fev. 2024.

A performance urbana pode seguir várias linhas de estudos, desde a linha que pensa a cidade como palco até a que a cidade faz parte de uma luta política. Assim, a cidade é lugar de apresentação e de contestação, mas isso depende da participação ativa dos indivíduos, eles

são os agentes responsáveis por pautar a performance urbana. Fischer-Lichte e Wihstutz escrevem que:

A persistência da performance no discurso urbanista destaca não apenas a contribuição das práticas corporificadas para a vida e o significado da cidade, mas também a tensão entre ordem e ruptura, entre a civilidade moderna dos planejadores urbanos e o que chamo de “modernidade incivil” das cidades emergentes como Chicago (FISCHER-LICHTE; WIHSTUTZ, 2013. p.76, tradução nossa).

Essa citação ressalta que as práticas corporais, ou seja, os movimentos do corpo e as ações e expressões físicas das pessoas, desempenham um papel fundamental na vida e no significado das cidades. Isso é evidente em espaços destinados a grandes interações sociais, como parques e feiras. No entanto, também existe uma tensão entre a busca por ordem e estabilidade por parte dos planejadores urbanos e a realidade das cidades em desenvolvimento. Esse contexto conflituoso pode criar uma atmosfera propensa a rupturas com as convenções sociais estabelecidas há muito tempo, como os conflitos entre manifestantes negros e a polícia durante os protestos contra a morte de George Floyd em 2020 nos Estados Unidos e a Revolução Cultural Chinesa. A persistência da performance no discurso urbanista reconhece essa tensão entre a busca por ordem e controle e a emergência de expressões e práticas que desafiam as normas existentes.

Por fim, Ashraf M. Salama e David Grierson, citando estudos do próprio Salama e de van Riel, argumentam “que o período atual, caracterizado pela migração transnacional dentro das cidades e também entre as nações, tornou as narrativas de pertencimento e exclusão mais relevantes do que nunca” (SALAMA; GRIERSON, 2019, p.6). Essa visão sobre o fluxo migratório intenso nos ambientes urbanos abre também espaço para a manifestação da performance. Essa migração traz consigo experiências de pertencimento e exclusão, que se desdobram nas interações cotidianas dos indivíduos e comunidades, gerando cada vez mais um complexo espaço vivido.

No cinema de Spike Lee, a cidade sempre exerceu o importante papel de palco onde se situavam as lutas por espaço, dignidade e acesso. Esses espaços construídos teoricamente para todos e por todos jogaram historicamente uma parte da população para regiões onde são sujeitos a situações de falta de dignidade e indo na contramão dos discursos de liberdade e do sonho americano que existe nos Estados Unidos.

A performance urbana, como forma de expressão artística e ativismo, passa a ser um importante instrumento para dar voz a essas narrativas e problematizar as questões de identidade, acesso a recursos e direitos, as relações construídas a partir do espaço, identidade, questionamentos urbanos, bem como a construção de espaços de inclusão ou marginalização. Através de performances em espaços públicos, ruas, avenidas, comércios e praças, os artistas e ativistas podem articular suas experiências, provocar diálogos e sensibilizar a sociedade para as questões emergentes. A performance urbana e seu viés de intersecção se configura como algo que permite explorar e dar voz às complexidades das experiências dos indivíduos, buscando transformar a cidade em um espaço de encontro, troca e reconstrução de identidades coletivas.

1.3 Performance e Cinema

Desde seu princípio no final do século XIX, o cinema foi tratado como uma forma de entretenimento para as massas. André Bazin escreve que “[...] o cinema reunia nele o apetite pela evasão dos homens oprimidos. Mas os homens são oprimidos sempre, nem que seja pela vida. O sonho continuará a ser o essencial na sua espera diante da tela de cinema” (BAZIN, 2017, p.199). O cinema desempenhava um papel importante como uma forma de escapismo da sociedade, pois retratava a vida real ou uma representação dela, despertando reflexões no público. Era uma janela para explorar diferentes realidades e estimular a audiência a ponderar sobre essas questões. Demorou para que o cinema fosse visto como objeto de estudo e como manifestação artística, então o cinema desenvolveu sua linguagem e passou a ditar novas maneiras de encarar a realidade. Para além do foco nos aspectos técnicos que foram historicamente desenvolvidos na linguagem cinematográfica, é importante considerarmos que existem diversas outras formas de análise para compreender o que está sendo transmitido nos filmes.

Como forma de estruturar as performances artísticas, Schechner (2003) estabelece algumas funções para as mesmas. Estas incluem a função de entreter, de criar beleza, de marcar ou mudar identidades, de promover a comunidade, de curar, de ensinar ou persuadir, e de lidar com o sagrado e o desconhecido. O cruzamento dessas funções ocorre de maneira essencial durante a realização da performance. Essas funções estão interconectadas e

interagem entre si, dependendo da perspectiva do observador. Não há hierarquia entre elas, todas têm igual importância no contexto de uma performance, cabendo aos estudiosos da performance classificá-las e destacar sua relevância conforme considerem necessário.

Embora os estudiosos da performance sempre busquem novos campos de estudo, esses estudos costumam estar conectados a manifestações culturais diversas, mas há quem não considere algumas manifestações artísticas como parte cabível dos Estudos da Performance. Isso também se aplica às manifestações audiovisuais, lugar em que o cinema está incluído. Deste modo, Fischer-Lichte afirma que:

Gravações de espetáculos em filme, pela televisão ou em vídeo não podem ser definidos e compreendidos como espetáculos, uma vez que não se verifica a co-presença física de atores e espectadores constitutiva de um espetáculo. Por essa razão, não estão incluídos no conceito da performance, ou sequer no conceito da performatividade (FISCHER-LICHTE, 2005, p.80).

A autora ainda enfatiza em sua discussão sobre o caráter performativo da cultura e suas manifestações, dizendo que "não são as ideias, os conceitos nem os sentidos que devem ser examinados em primeiro lugar para dar visibilidade ao caráter performativo da cultura, mas sim os corpos físicos particulares através dos quais e entre os quais se produz o espetáculo" (FISCHER-LICHTE, 2005, p.76). Para ela, a definição de performativo envolve "ações que contribuem para a construção de identidades, constituem uma nova realidade social e têm um impacto naqueles que participam dos atos performáticos, seja como observadores ou como agentes" (JUNQUEIRA; SATLER, 2019, p.5). Em outras palavras, o performativo refere-se ao impacto direto experimentado por aqueles que são alvo da performance, como se emocionar durante uma peça de teatro ou ao ouvir uma canção. Erika Fischer-Lichte explora como o corpo do performer é representado e transformado pela mídia, realizando assim a performance. Como a mediação tecnológica influencia a percepção da performance e como ocorre a relação entre o performer e o público.

Seguindo, Drake propõe que existe uma lacuna na relação entre o cinema e a performance, e ela é explicitada por ele ao escrever que "a ampla discussão sobre a performance que ocorreu nos Estudos da Performance ainda não se materializou nos estudos do cinema" (DRAKE, 2006, p.93, tradução nossa). O cruzamento entre cinema e performance, por vezes, não parece claro, o que faz com que autores então discutam a performance no

âmbito do cinema abordando o corpo do ator, *mise-en-scène*, montagem, construção dos figurinos, entre outros. Stern e Kouvaros trazem a seguinte questão:

Não se trata apenas de perguntar: o que é performance cinematográfica? Como isso acontece? Quais são as categorias taxonômicas pertinentes? Como eles devem ser cultural e historicamente diferenciados? É uma questão de como descrever a performance no cinema, e esta questão está emaranhada com [...] a dificuldade de como descrever aqueles momentos/cenas/sequências fílmicas que se está analisando (STERN; KOUVAROS, 1999, p.05, tradução nossa).

Maciel estabelece por fim que também não é fácil delimitar o cinema diante da pluralidade de artistas contemporâneos que entram na área do cinema, deste modo “isto é poesia? Isto é arte? Isto é multimídia? Isto é instalação? O que seria o filme depois de tantos impensados movimentos das imagens contemporâneas?” (MACIEL, 2005, p.61-62). Isso demonstra que o caminho para realizar a intersecção entre ambos é por vezes difuso, mas não significa que seja impossível, e essa afirmação de Maciel colabora bastante em direção a isso. Quando Erika Fischer-Lichte escreve na conclusão de seu texto que “o potencial inovador que o conceito da performance implica, tem ainda de ser descoberto e explorado pelos estudos culturais e pelos estudos artísticos” (2005, p.80) vemos que é importante reconhecer que ela também abre espaço para o entendimento da performance a partir de manifestações artísticas que não contam com a presença física do *performer*, diferentemente de boa parte de seus escritos.

Nesse contexto, os Estudos da Performance acerca do cinema e demais manifestações audiovisuais podem desempenhar um papel importante na teoria da performance. Embora alguns autores descrevam essa dificuldade de relacionar o cinema à teoria da performance, entendemos que essa expressão artística tem camadas o suficiente para serem estudadas a partir dessa perspectiva. O cinema ao longo de sua história modificou a forma que passamos a enxergar os acontecimentos da vida cotidiana, e essa chamada à reflexão amplia nossa visão e nos incentiva a questionar as abordagens que podemos fazer a partir da performance.

Goldberg faz uma análise sobre a performance e a *live art* nos anos 1960, período em que se estabeleceram os Estudos da Performance, ela chega a conclusão diante do cenário de criação artística daquela época que “fazer um vídeo ou uma performance envolvia mais ou menos o mesmo processo, embora o último geralmente incluísse uma audiência [...]

(GOLDBERG, 2004, p.179-180). Só que a audiência no contexto de filmagem também faz parte da performance. Schechner, ao descrever uma situação em que uma mãe filma uma ação com sua filha e essa filha cresce e assiste a essa ação, conclui que quem interage desta forma com uma performance também faz parte dela:

Tratar qualquer objeto, trabalho, ou produto “enquanto” performance – uma pintura, um livro, um sapato, ou qualquer coisa que seja – quer dizer investigar o que faz o objeto, como interage com outros objetos e seres, e como se relaciona com outros objetos e seres. Performances existem apenas enquanto ações, interações e relações (SCHECHNER, 2006, p.31).

A relação que se estabelece com a audiência no cinema é primordial. De acordo com a teoria de Goffman (2002), embora o espectador não tenha um papel ativo em termos de interferir na performance ou de interagir fisicamente com ela, ele desempenha um papel crucial na realização da performance. O espectador, mesmo que passivo no sentido de não poder alterar a performance que já foi gravada, é a quem o *performer* se apresenta. É para ele que a performance é exibida e é ele quem faz a leitura e a interpretação do que está sendo apresentado. As reações do público, como sair da sala diante de algo que desagrade, expressar entusiasmo ou excitação, são importantes porque o espectador é fundamental para atribuir significado e interpretar o que ocorre na performance. Goffman também discorre que usa “o termo ‘representação’ para se referir a toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (GOFFMAN, 1985, p.29). Isso abre espaço para entender a representação no cinema como uma forma de performance. Ainda tratando da figura do observador, Richard Schechner faz a seguinte citação:

Mesmo que uma obra de arte performática, quando filmada ou digitalizada, permaneça a mesma a cada exibição, o contexto de cada recepção diferencia as várias instâncias. Embora a coisa permaneça a mesma, os eventos de que esta coisa participa são diferentes entre si. Em outras palavras, a particularidade de um dado evento está não apenas em sua materialidade, mas em sua interatividade (SCHECHNER, 2006, p.28).

A figura do observador é determinante no momento de dar significado à obra filmada, ele não é passivo a ponto de não tirar nada do que foi exposto, mas isso não significa que sua opinião é a definitiva, como veremos mais à frente neste texto. A partir do momento em que

assistimos a um filme, entendemos que se cria uma performance diferente, isso faz com que cada filme, *live art*, peça teatral, performance ao vivo, sejam únicas apesar da exaustiva repetição. Mais a frente nesse texto, daremos seguimento um pouco mais amplo a essa discussão a partir da resposta do público aos filmes de Spike Lee. Suas produções sempre geraram várias reações vindas por parte do público, tornando essa relação autor-público algo inesperado no começo da carreira de Lee, e isso veio com ênfase principalmente nos filmes *Ela Quer Tudo* e em *Faça a Coisa Certa*.

Dando continuidade ao contexto da discussão da performance no cinema, podemos aplicar a abordagem de Richard Schechner (2006) que traz a ideia de que uma maneira de compreender os estudos da performance e a própria performance é distingui-la em 4 categorias, no caso seriam elas: “sendo”, “fazendo”, “mostrar fazendo” e “explicar mostrar fazendo”. O “sendo” seria a existência de tudo que está posto no mundo, se existe então é porque faz parte do “ser”. Em seguida, “fazendo” se trata da atividade realizada por quem está “sendo.” Se o indivíduo faz parte do ser, ao realizar qualquer tipo de ação ele está “fazendo” algo. “Mostrar fazendo” é quando essa ação é exibida de alguma maneira, por algum meio. Por fim, “explicar mostrar fazendo”, são os estudos que são decorrentes de todos os itens anteriores, são os estudos da performance.

No cinema, entendemos que o aspecto do "sendo" se refere à existência dos elementos presentes na tela, sejam eles personagens, cenários ou objetos. Um exemplo inicial seria no filme *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*. Aqui, na apresentação inicial da cidade de Nova Iorque, vemos a ponte de Brooklyn com as Torres Gêmeas ao fundo. Temos a barbearia de Joe e todos os elementos que a compõem, tudo de maneira bem melancólica, já que o fim da vida de Joe está próximo devido a sua dívida com a máfia. No filme, nos deparamos com vários personagens em uma vizinhança afro-centrada distinta do comum em filmes que contavam histórias de negros. Agentes sociais, criminosos, trabalhadores comuns, todos se cruzando em bairros pobres, prédios caindo aos pedaços, uma Nova Iorque completamente sem estrutura. Filmes como o de Lee eram comumente situados no Harlem, um bairro do distrito de Manhattan. Lee se volta primeiramente para a *Bedford-Stuyvesant*, um bairro central do distrito do Brooklyn que, na época, enfrentava diversos problemas sociais.

Em seguida, temos o aspecto do "fazendo", que se relaciona com as ações realizadas pelos personagens durante a narrativa cinematográfica. Essas ações são expressões de

performance, pois os atores desempenham papéis e executam uma variedade de atividades em cena. Em *Faça a Coisa Certa*, podemos tirar como exemplo para explicar esse aspecto, as ações do personagem Buggin' Out (Giancarlo Esposito). Tomado pela raiva desde o início do dia, ele protesta por tudo que acontece ao seu redor, até chegar na pizzaria de Sal, momento em que fica mais do que insatisfeito por não haver personalidades negras na parede da pizzaria com os donos de origem italiana, a ação de protesto de Buggin' Out desencadeia uma série de conflitos que culminam na catarse do filme.

Figura 9 - *Buggin' Out* protesta porque a pizzaria de Sal não tem fotos de personalidades negras nas paredes.



Fonte: *Blu-ray* do filme *Faça a Coisa Certa*. Ano: 1989. Direção: Spike Lee. 40 Acres and a Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

O terceiro aspecto, "mostrar fazendo", diz respeito à forma como essas ações são exibidas na tela, o estilo utilizado para contar as histórias. Podemos vislumbrar essa ideia na sequência de início de *Lute Pela Coisa Certa*, logo as primeiras cenas tratam da construção social do negro desde a época da escravidão, passando pela luta pelos direitos civis e chegando à presença dos negros nas universidades. Isso é mostrado através de fotos históricas. Sequências de imagens de arquivo são frequentes para contextualizar os filmes de

Lee, vemos o mesmo em *Ela Quer Tudo*, *Infiltrado na Klan* e também em *Malcolm X*.

O cinema proporciona um meio para capturar, editar e apresentar a performance, permitindo ao público testemunhar as ações dos personagens de maneira visual e auditiva. Por fim, no contexto cinematográfico, o aspecto do "explicar mostrando fazendo" envolve os estudos e análises que surgem a partir das categorias anteriores, em que os estudiosos buscam explicar o significado, o impacto e as implicações das performances cinematográficas, que é o que pleiteia esse texto nos próximos capítulos.

Ainda existem perspectivas que podem ser utilizadas para estudar a performance no âmbito do cinema, como é o caso do ritual. Ao descrever suas ideias sobre o ritual, Catherine Bell concluiu que "o ritual passa a ser visto como performance no sentido de atos simbólicos especificamente destinados a ter um impacto sobre o público e solicitar sua apropriação interpretativa" (BELL, 2009, p.42). Partindo do conjunto das características dos rituais já expressadas neste texto, juntamente com as ideias de Bell, temos condições de compreender a capacidade do cinema de moldar a experiência das pessoas a partir da performance ritual. Então, na cinematografia de Spike Lee, observamos alguns rituais de ruptura. Turner escreve o seguinte sobre esses rituais:

As pessoas tomam partido, formam facções, e a menos que o conflito possa ser isolado rapidamente dentro de uma área limitada de interação social, a tendência é a ruptura aumentar até coincidir com algum cisma dominante no conjunto maior de relações sociais relevantes ao qual os partidos em conflito pertencem (TURNER, 2015, p.98).

Em *Faça a Coisa Certa*, quando Sal quebra o rádio de Radio Raheem e começa a desferir xingamentos racistas, ele, que era "um amigo da comunidade negra", racha o pacto de confiança com os negros do bairro, o que faz com que uma briga generalizada termine com a destruição completa da pizzaria e com a morte de Radio Raheem. Tudo começou com a falta de simbologia negra nas paredes da pizzaria que indicassem que Sal de fato tivesse uma admiração por pessoas semelhantes àqueles personagens predominantes no bairro, mas em um momento de crise, Sal rompeu todos os laços que ele supunha ter com aquela comunidade e, de nenhuma forma, isso pôde ser reconciliado.

Ao associarmos esse entendimento do comportamento ritualizado à relação entre cinema e performance, percebemos que tanto o cinema quanto a performance possuem

elementos ocultos que emergem e se revelam por meio de uma experiência imersiva. O cinema e o ritual têm o poder de transformar o espectador, proporcionando uma experiência que vai além do mero entretenimento. Eles são capazes de dar vida às histórias, despertar emoções e transmitir significados simbólicos que têm uma grande eficácia e alcance que podem ser tanto sociais quanto culturais.

A interação entre a linguagem cinematográfica e suas possibilidades nos impulsiona a explorar novas formas de contar histórias, experimentar esteticamente e conectar-nos com o público. O cinema e a performance desafiam convenções estabelecidas, nos fazendo repensar nossa relação com a própria experiência cinematográfica. Dessa forma, o cinema e a performance se conectam como maneiras de expressão que transcendem o cotidiano e nos levam a um universo de significados mais profundos e reveladores. A aplicação do entendimento da performance ao contexto do cinema nos ajuda a enxergar a complexidade da tarefa de realizar esse cruzamento, que tem como princípio trazer à tona a relação entre os elementos presentes na tela, as ações dos personagens, a apresentação visual e auditiva dessas ações com os Estudos da Performance.

CAPÍTULO 2. LIBERDADE E SUA LUTA CONSTANTE

2.1 A História do Povo Negro se Confunde Com a História do Cinema Negro

Para entender o trabalho de Spike Lee e os caminhos que o levaram a fazer o que faz, filmar da maneira que filma e contar as histórias que conta, temos o entendimento de que é necessário compreender a trajetória do negro na história estadunidense, até porque ela irá refletir em quase todos os trabalhos do diretor até a data desse texto.

Dito isso, o período de escravidão legal nos Estados Unidos da América se iniciou por volta de 1526 e só se encerrou oficialmente após a Guerra Civil Americana (Guerra de Secessão) ao ser abolida completamente pela Décima Terceira Emenda da Constituição em dezembro de 1865. René Rémond traduz a situação à época informando que “nem por isso a questão dos negros ficou resolvida, apenas mudou de aspecto” [...]. Uma vez que “os repetidos incidentes suscitados pela candidatura de negros à admissão em universidades do Sul mostram claramente que a Guerra de Secessão [...] esteve longe de solucionar a questão do negro” (Rémond, 1961, p.67).

Obviamente, quase 350 anos de privação de liberdade, direitos civis e humanos sendo roubados de milhões de cidadãos, homens e mulheres, jovens e idosos, a herança desse período, o de pertencer a “casta” mais baixa de qualquer sociedade, só poderia ser completamente nefasta para a população negra, se assemelhando com a situação de outros países que passaram por situação parecida, como o Brasil. A herança escravista dos EUA criou um racismo profundo na estrutura do país que, por décadas, se refletiu na cultura negra como um todo.

O negro estadunidense, mesmo após anos da abolição da escravatura, continuava a ser visto como um sujeito inferior, o que foi muito difundido ao longo do final do século XIX e continuou no século XX, graças a movimentos racistas. Mesmo com a Décima Terceira Emenda, movimentos antiabolição tinham, ainda, grande influência política e conseguiam dificultar a vida dos negros através de leis que criavam barreiras para o livre desenvolvimento da sociedade afro-americana e as leis Jim Crow foram o maior exemplo disso.

As leis Jim Crow, nome que faz alusão ao Jim Crow, personagem com estereótipo completamente racista criado nos anos de 1820 pelo comediante branco Thomas D. Rice, estiveram em vigor de 1877 até 1964. O termo “referia-se a toda lei (foram dezenas) que

seguisse o princípio ‘separados, mas iguais’, estabelecendo afastamento entre negros e brancos nos trens, estações ferroviárias, cais, hotéis, barbearias, restaurantes, teatros, entre outros” (MORAIS; FERNANDES, 2007, p.145). Na prática, era um tipo de escravatura que ainda existia por lá, mas com outro nome e atingindo menos pessoas, mesmo assim elas chegaram a atingir milhões de cidadãos e ter enorme influência cultural até os dias de hoje. Franklin (2011) desenvolve a ideia de que tais leis ressignificaram a supremacia branca, negando aos negros acesso a serviços, locais, direitos entre outras coisas.

Mesmo sob as leis Jim Crow, ainda no século XIX, houve as primeiras produções no cinema feitas por artistas negros. As informações vindas daquela época são meio difusas, o que fez muitas produções e nomes desaparecerem com o tempo, mas muitos artistas ainda podem ter seus trabalhos apreciados. Em 1898, William Selig, um artista de vaudeville³ que era branco, filmou *Something Good – Negro Kiss*, o filme de pouco mais de 20 segundos é um dos primeiros registros de um beijo entre pessoas negras na história do cinema. No curta, os também artistas de vaudeville Saint Suttle e Gertie Brown trocam alguns beijos, sorrisos e ficam de mãos dadas. Paula Kiley escreve que “o momento é terno e sincero – um contraste gritante com os populares shows de menestréis da época que retratavam caricaturas racistas de afro-americanos, enquadrando performances e artistas negros como comédia” (KILEY, 2022). Por fim, a curadora Rhea L. Combs diz que:

Isso fornece um contrapeso a essas imagens pejorativas estereotipadas e expande nossa compreensão em torno do filme e em torno da representação negra dentro do filme. Que havia mais de uma maneira que as pessoas estavam se apresentando e sendo apresentadas, o que desafia completamente nossas noções preconcebidas em torno da presença afro-americana em imagens em movimento (KILEY, 2022).

³Gênero teatral de entretenimento que começou na França no fim do século XIX. Tratava-se de apresentações populares de comédias que ainda contavam com músicas e danças, performances de cantores populares, "circos de horror" etc. Tornou-se popular nos Estados Unidos e no Canadá entre 1880 e 1930.

Figura 10 - *Something Good - Negro Kiss (1898)*, uma das primeiras cenas de beijo entre artistas negros da história do cinema.



Fonte: *Academy Museum Foundation*. Acesso em: 20 fev. 2024.

Figura 11 - *Saint Suttle e Gertie Brown* após se beijarem em uma cena em *Something Good - Negro Kiss (1898)*.



Fonte: *Academy Museum Foundation*. Acesso em: 20 fev. 2024.

Como se já não bastasse o segregacionismo criado pelas leis Jim Crow, organizações terroristas de extrema-direita que pregavam atos de terror contra negros e aqueles que defendiam seus direitos surgiram nos anos subsequentes a promulgação da Décima Terceira Emenda da Constituição. Com o objetivo de cercear que os negros fossem plenamente integrados a sociedade estadunidense, a *Ku Klux Klan* (KKK) foi o maior grupo terrorista a perseguir, humilhar, violar e assassinar a população afro-americana ao longo de décadas. A KKK teve seu comportamento copiado em diversas partes do mundo e existe até hoje, mesmo operando com menos adeptos e influência política.

Um dos traços mais característico da Ku Klux Klan era a utilização por parte de seus membros de capuzes cônicos e longos mantos brancos, que eram destinados a evitar o reconhecimento de quem os usava. Essa sociedade secreta tentava legitimar suas ações de perseguição de negros através do medo representado pelos ressentimentos devido à derrota na guerra e alegando que os negros eram inferiores. Por esse motivo eles pregavam a supremacia da raça branca, outra forma utilizada por eles foi à instauração do medo através de discursos onde defendiam que os negros poderiam estuprar mulheres brancas, além de tomarem as terras dos brancos e que por isso havia a grande necessidade de segregação racial. (SALDANHAS, 2013, p.246).

Os períodos de influência do grupo são separados por três momentos de sua história, sendo conhecidos como a 1ª Klan, a 2ª Klan, e a 3ª Klan, todos com viés terrorista e de supremacia branca. A KKK também perseguiu outros grupos sociais, como “os brancos liberais que apoiavam o fim da segregação, também chamados de *negro lovers* (amantes de negros, com duplo sentido), os chineses, os judeus e outras ‘raças’ consideradas inferiores”. (MORAIS; FERNANDES, 2007, p.146).

A 1ª Klan (1865–1871) surgiu após a Guerra Civil Americana e promoveu grande violência no sul dos EUA contra defensores dos direitos civis dos negros. Essa primeira fase terminou com a promulgação do Klan Act⁴. O período da 2ª Klan (1915–1944), que teve início no estado originalmente confederado da Geórgia, talvez seja aquele que tenha implantado o maior terror entre os negros dos Estados Unidos. O período foi tão “próspero” que “o Império Invisível se transformou em um dos maiores movimentos de massa do país, com cerca de

⁴ O Klan Act, oficialmente conhecido como "Ku Klux Klan Act" ou "Enforcement Act of 1871", foi uma legislação criada para combater as atividades do Ku Klux Klan e outras organizações que usavam a violência para oprimir a população afro-americana e os apoiadores dos direitos civis durante a Era da Reconstrução.

quatro a 6 milhões de membros em 1924. Isso significa que a Klan em seu auge tinha tantos membros quanto a American Federation of Labour⁵." (FORSELL, 2020, p.274. tradução nossa). A atividade da KKK nessa fase ajudou a difundir a prática do linchamento dos negros principalmente se baseando na falácia de que os negros eram predadores sexuais que ofereciam riscos a toda e qualquer mulher branca.

Mesmo diante da coação da KKK por todos esses anos, houve diversos momentos a se destacar de artistas negros nesse momento do cinema. Após o período da Guerra Civil, um general chamado Samuel C. Armstrong fundou o Instituto Hampton na cidade de Hampton, Virgínia. Esse instituto tinha como objetivo oferecer treinamento profissional aos negros que eram livres.

Hampton era mais do que uma escola; era um conceito. O seu modelo educativo pretendia corrigir a antiga utilização de escravos negros como capital humano. A Ideia Hampton, como era conhecida, começou como uma forma de educação compensatória para os afro-americanos. (FIELD, 2015, p.35, tradução nossa).

Esse projeto teve diversas críticas, uma vez que era imposto um tipo de educação aos negros que visavam garantir que eles não causassem maiores problemas e tivessem seu comportamento e costumes completamente controlados. Em 1880, inspirado no Instituto Hampton, foi fundada a *The Tuskegee Normal School for Colored Teachers*, no Alabama, em prol da formação de educadores negros. Esses projetos visavam apenas treinar os afro-americanos para trabalhos técnicos, mas não para a construção de pensamento que visassem libertá-los das amarras racistas que existiam e resistiam nos estados do sul.

Booker T. Washington⁶ convocou afro-americanos e sulistas brancos a "dispor dos recursos que tinham" e desenvolverem uma cooperação econômica mutuamente benéfica. Este discurso de 1895 ficou conhecido como o "Acordo de Atlanta", porque Washington adiou medidas para igualdade social e política em favor do progresso econômico. O imperativo para Washington e

⁵A American Federation of Labor (AFL) foi uma importante federação de sindicatos dos Estados Unidos, fundada em 1886 por Samuel Gompers. A AFL foi uma das primeiras organizações a unir diversos sindicatos em uma única federação, buscando promover os interesses e direitos dos trabalhadores em várias indústrias.

⁶Líder da comunidade afro-americana e da elite negra entre 1890 a 1915. Nascido durante a escravidão, Washington foi libertado durante a Guerra Civil e trabalhou para se educar. Ele se tornou o primeiro líder do Instituto Tuskegee, expandindo-o e promovendo a educação negra. Seu discurso em Atlanta de 1895 o destacou nacionalmente, ganhando apoio tanto entre negros quanto brancos liberais. Foi o primeiro negro a se encontrar publicamente com um presidente na Casa Branca em igualdade de condições, junto a Theodore Roosevelt (PINHEIRO, 2019).

seus aliados ideológicos era demonstrar que os afro-americanos eram modernos, economicamente autossuficientes e integrantes da "nova era de progresso industrial" no sul. Para isso, tanto Hampton quanto Tuskegee criaram campanhas de publicidade com o objetivo de influenciar a opinião pública nacional e angariar apoio financeiro necessário para os institutos educacionais do sul. Direcionando-se tanto aos benfeitores brancos quanto às comunidades negras, as campanhas publicitárias de Hampton e Tuskegee utilizaram panfletos, fotografias [...], desfiles, cantores, aparições públicas e, após 1910, tecnologia de cinema para a promoção estratégica do avanço afro-americano dentro de um quadro acomodacionista (FIELD, 2015, p.35, tradução nossa).

Allyson Nadia Field chama os filmes feitos a partir dessas campanhas encabeçadas pelo Instituto Hampton e pela *The Tuskegee Normal School for Colored Teachers* de Cinema *Uplift*⁷.

O Cinema *Uplift* expande produtivamente as coordenadas epistemológicas dos filmes raciais. Os realizadores dos Filmes *Uplift* empregaram o cinema como meio de persuasão e representação a serviço do avanço e autodefinição dos afro-americanos. O Cinema *Uplift* e os filmes raciais se sobrepõem em termos de estratégias e práticas que se estenderam até a década de 1920 e além. No entanto, ao contrário dos filmes raciais, o Cinema *Uplift* foi primariamente concebido como uma forma de cinema útil (FIELD, 2015, p.10, tradução nossa).

E esse viés de ser utilidade é nada mais do que “todo o conjunto de filmes e práticas de filmagem que são consumidos fora do circuito de exibição e que vão além do propósito de entretenimento, financiados por governos, instituições de ensino, empresas privadas e indústrias” (PINHEIRO, 2019, p.8).

O líder negro Booker T. Washington era um retrato daquele período, era um indivíduo negro que havia vencido vários obstáculos e estava agora inserido em uma posição de liderança, entretanto “defendia posições polêmicas, como a que [...] afro-americanos deveriam aceitar a segregação e exercer seus lugares na sociedade trabalhando em funções técnicas nas fábricas e nas plantações” (PINHEIRO, 2019, p.7). Washington, obviamente, foi muito criticado pela comunidade negra da época por manter essa posição. Essas ideias defendidas por ele eram difundidas por vários meios de comunicação, mas a partir de 1910, principalmente, passou a ter um alcance maior por causa da divulgação através do cinema.

Então, enfim, chegamos de fato às produções realizadas no período do *Uplift*.

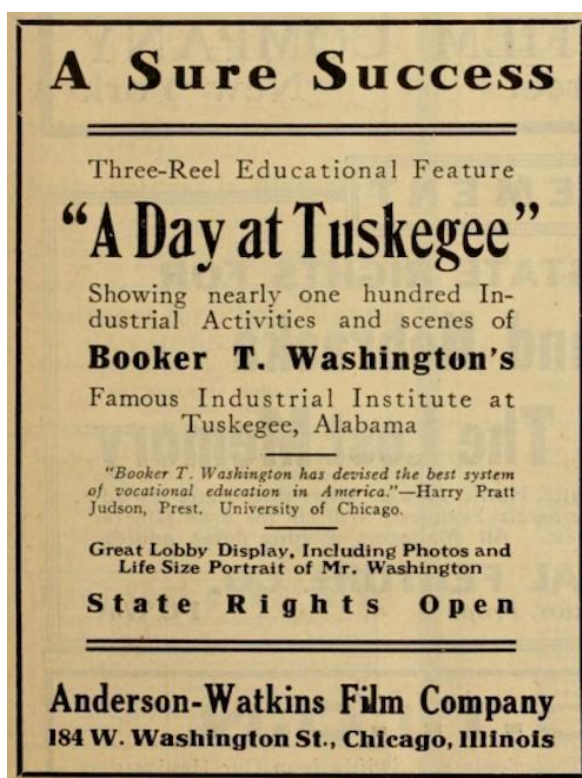
⁷Entendemos que nesse contexto a palavra *uplift* tem uma conotação positiva de melhoria, elevação ou avanço em diferentes aspectos da vida cotidiana.

Primeiramente, quase todos esses filmes foram perdidos com o tempo. Era um período em que não era simples preservar esses filmes e, por causa de sua finalidade, com os anos, perdeu-se o interesse por eles:

Os filmes eram usados em campanhas para arrecadar fundos junto a patrocinadores e também como publicidade do trabalho desenvolvido pelos institutos, além de, naturalmente, apoiar o espírito Uplift, exibindo os avanços na formação dos estudantes e sua inserção na sociedade produtiva. Estudantes, instrutores e funcionários participavam dos filmes, que eram exibidos de forma itinerante em igrejas para plateias negras – e também a eventuais apoiadores brancos no Norte -- e depois em exposições internacionais (PINHEIRO, 2019, p.8).

Algumas das produções de maior destaque foram realizadas na *The Tuskegee Normal School for Colored Teachers*. Em 1909, George Broome, um empresário negro de Boston, realizou *A Trip to Tuskegee*. Sobre o filme, Field diz que o filme consiste em imagens “exteriores do campus, imagens de (Booker T.) Washington e representações extensas de estudantes trabalhando” (FIELD, 2015, p.85). Uma outra produção que focava nos trabalhos em *Tuskegee* foi *A Day at Tuskegee* (1913), filme realizado pela empresa Anderson-Watkins Film Company, de propriedade de 2 negros, o político Louis B. Anderson e do dentista William F. Watkins.

Figura 12 - Anúncio do filme *A Day at Tuskegee* (1913).



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/mp9twh8w>> Acesso em: 23 fev. 2024.

O Instituto Hampton não ficou para trás e produziu filmes para engrandecer seus projetos e fazer campanha por suas ideias de qualificação da comunidade negra. “Seus dois primeiros filmes, *John Henry at Hampton: A Kind of Student who Makes Good* (1913) e *Making Negro Lives Count* (1914), seguem o modelo da estética *Uplift* estabelecida por seus materiais de campanha”. Então entra a ligação das produções do Instituto Hampton com a superprodução da época *O Nascimento de Uma Nação* (1915), de D. W. Griffith, uma vez que:

Em 1915, logo após os protestos contra as representações pejorativas envolvendo *O Nascimento de uma Nação*, o instituto permitiu que seus filmes fossem utilizados por Griffith como estratégia para driblar os censores e conter as críticas. *The New Era* (1915), uma compilação com imagens de filmes do instituto foi então adicionada como epílogo ao longa de Griffith. A intenção do instituto era contrapor imagens negativas com positivas, mas as críticas à iniciativa foram duríssimas. Não deixa de ser uma contradição que imagens da transformação educacional em afro-americanas tivessem sido utilizadas para atenuar imagens de negros como incivilizados e violentos (PINHEIRO, 2019, p.9).

A utilização de *The New Era*, filme que mostrava as melhorias comunitárias realizadas pelos alunos de Hampton, teria como objetivo ser um contraponto a visão racista de Griffith, mas o Instituto não contava que as reações ao filme fossem causadoras de tantos problemas àqueles que, supostamente, estariam ajudando em seus projetos. “Para as autoridades de Hampton, foi ingênuo assumir que a mera inclusão de imagens relativamente breves de progresso poderia neutralizar a representação prejudicial dos afro-americanos feita pelo filme épico” (FIELD, 2023, p.133). Assim, o instituto e o Cinema *Uplift* deu aos negros uma responsabilidade nos anos subsequentes, o que não foi almejado por ninguém ali, já que a ideia inicial era a de tentar limpar a imagem causada pelo filme de Griffith. Entendemos assim, que é importante ter consciência da existência do Cinema *Uplift*, não tratando como um movimento cinematográfico, mas como um acontecimento histórico que foi sendo esquecido. O Cinema *Uplift*, idealizado como uma forma de propaganda de institutos de educação ofereceu a oportunidade de alguns primeiros personagens negros do cinema se colocarem a frente de projetos e realizarem registros da vida cotidiana dos negros logo nos primeiros anos do cinema, mesmo tendo um grande custo com o passar do tempo.

Ver a si mesmo na tela como um técnico qualificado, um sapateiro, fazendeiro, pedreiro ou

ferreiro competente, ao invés de ladrão de melancia ou de frango, pode ter sido considerado um gesto de resistência. Um gesto limitado e conformado sem dúvida, mas uma resistência que revela, como procuramos expor, que o cinema, já em seus primeiros anos, foi um campo importantíssimo onde se travaram grandes batalhas pela afirmação de identidades (PINHEIRO, 2019, p.13).

O Nascimento de Uma Nação (1915) de D. W. Griffith, um dos filmes mais importantes da história, em que pese o filme conter aspectos técnicos que o lançam como extremamente vanguardista para a época, seu conteúdo, como já relatado brevemente nesse texto, trazia a KKK como um grupo de heróis que lutavam contra aqueles que queriam destruir seus bons costumes, entre eles os negros, além de justificar o período da escravatura. Baudouin comenta que a produção histórica de Griffith “definiu novos padrões para a indústria cinematográfica que se iniciava ali. A história que é contada no filme se encaixa perfeitamente na versão da história que a Klan proclama” (2011, p.21, tradução nossa).

A população negra no filme é retratada apenas por brancos utilizando tinta preta em seu corpo, prática racista conhecida como *blackface* que remete ao personagem Jim Crow, além dos personagens negros do filme serem extremamente preguiçosos, de pouca inteligência e, obviamente, predadores sexuais.

O filme, baseado em um romance do ministro Thomas Dixon Jr., da Carolina do Norte, foi a criação do jovem e talentoso diretor D. W. Griffith em uma era de filmes curtos de comédia, onde Griffith queria filmar uma obra-prima que contasse a grande história dos eventos que levaram à Guerra Civil, o grande conflito em si e, finalmente, a tragédia e o sofrimento da reconstrução, que culminou com a ascensão da Ku Klux Klan (BAUDOUIN, 2011, p.21, tradução nossa).

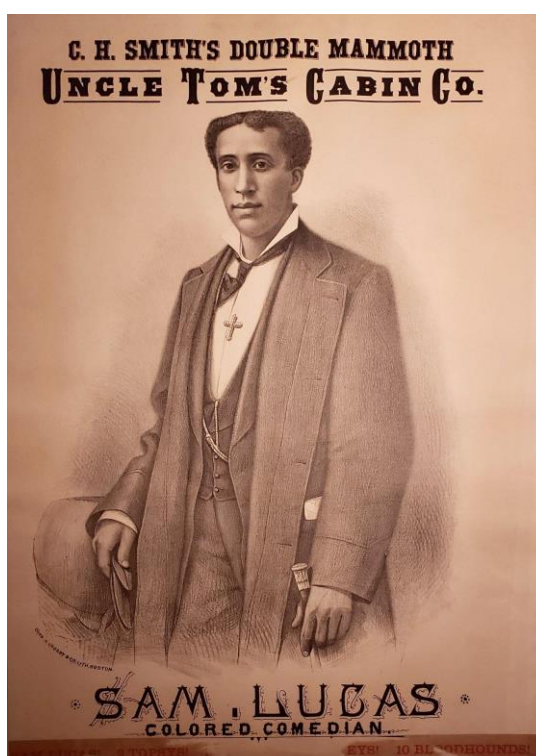
Sobre a influência da obra de Griffith, Oliveira (2011, p.126) discorre que “apesar de sua proibição em alguns estados e o boicote por diversas empresas, [...] sua exibição nos Estados Unidos foi responsável pelo recrudescimento de movimentos racistas como a KKK.” A Klan exibia *O Nascimento de Uma Nação* para mostrar seu ponto de vista em relação à história dos Estados Unidos e para destacar o seu suposto papel de heroísmo na nação. Entendemos assim que isso, ao longo de décadas, foi extremamente danoso para os afro-americanos, assim como diversos outros filmes que contavam suas histórias relativizando o racismo em seu conteúdo, como *O Cantor de Jazz* (CROSLAND, 1927) e *A Canção do Sul* (JACKSON; FOSTER, 1945).

Na esteira de *O Nascimento de Uma Nação*, muitos artistas trabalharam para que os

estereótipos e os resquícios do período de escravidão e das leis *Jim Crow* não ditassem a percepção geral sobre os negros nos Estados Unidos, bem como buscavam oportunidades de alavancar suas carreiras e de abrirem portas para novos artistas negros. Deste modo, mesmo antes do filme de D. W. Griffith, um importante nome nessa luta foi Sam Lucas.

O ator e cantor começou a carreira como menestrel, mas foi por causa *Uncle Tom's Cabin* (1914) que ele se transformou em um personagem histórico, pois “Lucas se tornou o primeiro negro a desempenhar um papel principal em um filme” (BOGLE, 2001a, p.6). Antes disso, ele atuou no filme *Lime Kiln Field Day* (1913), mas a produção não foi finalizada. Lucas havia trazido uma longa experiência atuando em teatro e eventos similares, seus papéis como Tom em peças adaptadas do romance *Uncle Tom's Cabin; or, Life Among the Lowly*, escrito por Harriet Beecher Stowe, o credenciaram a interpretar Tom no cinema. O ator morreu em decorrência de uma longa pneumonia pouco após o lançamento de *Uncle Tom's Cabin*.

Figura 13 - Imagem restaurada de Sam Lucas estrelando o filme *Uncle Tom's Cabin* (1914).



Fonte: disponível em *Academy Museum Foundation*. Acesso em: 24 fev. 2024.

Esse período embrionário de produções pensadas e protagonizadas por negros foi

crucial para mudar a representação estereotipada que havia começado a predominar nos primeiros filmes da década de 1910. Por ora, é importante compreender como esse momento reverbera até os dias de hoje. Michelle Wallace, sobre esses filmes, escreve que eles foram “feitos em sua maioria por produtores independentes, às vezes negros, geralmente com o propósito específico de resgatar a imagem dos negros da impressão deletéria causada por filmes caricaturais e, após 1915, por *O Nascimento de uma Nação*” (WALLACE, 1999, p.139, tradução nossa). Essa reação por parte de artistas negros durou até meados dos anos de 1950, quando a luta pelos direitos civis se acirrou e a tonalidade dos filmes mudou.

2.2 A Revolta e os Direitos Civis

Em um período que compreende os anos entre 1955 e 1968, os Estados Unidos tiveram, nesses anos, diversas convulsões sociais e conflitos que envolviam raça e religião, mas, principalmente, a revolta da população afro-americana por não dispor de igualdade perante a lei em relação aos brancos. Em um recorte histórico, o período parece relativamente curto desde a libertação da escravatura até aqueles dias, mas para aqueles excluídos na sociedade, os acontecimentos já não eram toleráveis. Esse foi o período do Movimento dos Direitos Civis.

Ainda que por todo o país existissem inúmeros casos de violência contra os afro-americanos, entende-se que o acontecimento que deu início ao movimento amplo pelos direitos civis ocorreu na cidade de Montgomery, capital do Alabama, um antigo estado confederado, em dezembro de 1955.

Rosa Parks, uma costureira e ativista negra se recusou a ceder seu lugar em um ônibus para uma pessoa branca, embora parecesse absurdo, se tratava de uma prática comum uma vez que era uma lei do estado, uma das chamadas leis Jim Crow. Parks, obviamente, foi presa. Apesar de ela ter ficado na cadeia por apenas um dia, houve nesse acontecimento um gatilho para iniciar uma série de protestos contra as leis segregacionistas que vigoravam no país, com ênfase nos estados do sul. A ativista sempre foi questionada sobre suas motivações, ela explica: “as pessoas sempre falam que eu não quis dar meu lugar porque estava cansada, [...] Não, o único cansaço que eu tinha era o cansaço de ceder” (THEOHARIS, 2015, p.63, tradução nossa).

Alguns dias após a soltura de Parks ocorreu a primeira manifestação pró-Direitos Civis: o boicote aos ônibus de Montgomery. A população negra boicotou o uso do transporte público da cidade para que as leis segregacionistas no transporte fossem revogadas, o que não aconteceu. Assegurar o boicote naquelas condições não foi nada fácil, os negros não dispunham de transporte individual, mas precisavam se locomover pela cidade, desta forma, Jeanne Theoharis fala sobre os procedimentos adotados pelos manifestantes:

O boicote foi sustentado pelo desenvolvimento da carona solidária. Os organizadores distribuíram pedaços de papel perguntando: você pode dirigir em uma caravana de carros? Você possui seu próprio carro? Possui seguro? Que horas pode? Quem vai dirigir o seu carro? Que horas você vai servir? Aproximadamente 300 pessoas doaram seus carros. Essa boa vontade e solidariedade entre classes surpreendeu Parks e outros organizadores (THEOHARIS, 2015, p.95, tradução nossa).

Figura 14 - Foto de identificação de Rosa Parks após sua prisão em Montgomery, Alabama.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/3dmj5h28>> Acesso em: 23 fev. 2024.

Enquanto a luta pelos direitos civis se acirrava no país, acontecia a *Guerra do Vietnã*. Milhares de negros foram mandados para a guerra, isso proporcionalmente de forma muito

maior que o de soldados brancos, sendo grande parte dos negros mandados para a linha de frente do combate, o que, naturalmente, resultou na morte de milhares de afro-americanos. Busby (2022) desenvolve o pensamento de que a partir do ano de 1966 os maiores líderes do movimento pelos direitos civis começaram a se opor abertamente contra a guerra, pois a guerra atrapalhava a luta contra a igualdade, já que morriam proporcionalmente mais soldados negros e a pobreza aumentava, principalmente nos locais onde os negros viviam. Houve diversas manifestações antiguerra que se coincidiam também com a já frequente luta pelos Direitos Civis, a repulsa dos cidadãos negros pelo conflito armado no Vietnã levou a mais embates com o estado. Busby então comenta que “o racismo nas forças armadas, quer seja sistêmico, pessoal ou meramente superficial, teve um impacto profundo na evolução da luta pela igualdade em casa, que posteriormente se tornou cada vez mais radicalizada e militante” (BUSBY, 2022, p.29, Tradução nossa).

Nos anos seguintes, diversos acontecimentos carregados de enorme tensão transcorreram pelo país como parte da luta pelo fim da segregação racial. Talvez o mais conhecido deles tenha sido a *Marcha Sobre Washington por Trabalho e Liberdade*, evento que reuniu mais de 200 mil pessoas da capital federal dos Estados Unidos.

Nas milhares de pessoas naquele dia havia a presença de muitos ativistas brancos, peças de fundamental importância na luta pelos Direitos Civis dos afro-americanos. Lá havia uma série de atores, músicos e escritores, mas um dos principais líderes do evento e que fez com que ele ocorresse com sucesso enorme e de repercussão mundial foi Martin Luther King, que nesse dia fez histórico discurso “*I Have a Dream*” (Eu Tenho Um Sonho), que tratava de seus anseios de viver em um país verdadeiramente unido e sem julgar os indivíduos pela cor da pele. Seu discurso foi histórico e é reverenciado até os dias atuais. Friedman destaca algumas de suas partes para melhor entendimento de sua importância:

O discurso começou ligando a causa dos direitos civis a promessas anteriores não cumpridas. A Proclamação de Emancipação de Lincoln, disse King, apareceu para os escravos libertos como “um alegre amanhecer para encerrar a longa noite de seu cativeiro”. Mas 100 anos depois, ele continuou, “o negro... encontra-se exilado em sua própria terra”. Quando os fundadores da nação escreveram a Declaração de Independência e a Constituição, “eles estavam assinando uma nota promissória da qual todo americano seria herdeiro. Esta nota era uma promessa de que todos os homens, sim, tanto os homens negros quanto os homens brancos, teriam garantidos os 'direitos inalienáveis' de 'vida, liberdade e a busca da felicidade’”. Nota promissória, pelo menos para seus cidadãos de cor (FRIEDMAN, 2008, p.44, Tradução nossa).

Durante as férias escolares do ano de 1964, três estudantes, James Chaney, Andrew Goodman e Michael Schwerner, desapareceram, sendo 2 deles brancos. A ocorrência foi no estado do Mississippi, um também antigo estado confederado e um dos estados de maior tensão racial do país, muito pela livre operação da Ku Klux Klan com anuência do governo. Os estudantes estavam no estado para protestar pelo direito de integrar os negros a sociedade, mas foram assassinados, como se provou mais tarde, por membros da Klan com agrado da polícia local.

Figura 15 - Andrew Goodman, James Chaney e Michael Schwerner.



Fonte: *Andrew Goodman Foundation*. Acesso em: 24 fev. 2024

Houve enorme repercussão midiática do caso, o presidente na época teve que intervir nas investigações através do FBI, que conseguiu encontrar os corpos dos desaparecidos, além de também encontrar várias outras vítimas dos supremacistas do Mississippi. Rubin e Oshinsky destacam que apesar dos três não pertencerem à vanguarda da luta pelos direitos civis no Mississippi, eles “continuam sendo os mártires mais visíveis dessa causa” (OSHINSKY; RUBIN, 1998, p.32).

O assassinato de Chaney, Goodman e Schwerner chamou a atenção nacional para o *Freedom*

*Summer*⁸ e continua sendo um ponto crítico em nossa memória histórica do movimento pelos direitos civis. Seu assassinato, no entanto, não capturou a imaginação literária tanto quanto a de outros mártires dos direitos civis, como Medgar Evers, baleado em junho de 1963 quando chegava em casa para sua esposa e filhos pequenos, e, claro, Emmett Till, cujo assassinato brutal uma década antes e a subsequente absolvição de seus assassinos foi recontada mais de cento e cinquenta vezes em romances, poemas e peças de teatro. No entanto, os assassinatos dos três ativistas e o corajoso trabalho de Freedom Summer que eles representam continuam a ser um ponto focal na imaginação cultural mais ampla (NORMAN, 2014, p.175, tradução nossa).

O frenesi popular foi um dos fatores que ajudou a levar o congresso dos Estados Unidos a aprovar a Lei dos Direitos Civis. Houve ainda as Marchas de Selma a Montgomery, que foram tentativas de realizar uma passeata pacífica cruzando uma ponte entre as duas cidades do estado sulista do Alabama para reivindicar direitos civis igualitários entre brancos e negros, contra o assassinato de um ativista, e também pelo direito ao voto, que era o pedido mais evidente.

A primeira tentativa em 07 de março de 1965 ficou conhecida como *Domingo Sangrento*, isso pelo tamanho da violência empregada pela polícia na repressão contra os manifestantes. É de se destacar que o Domingo Sangrento se tornou histórico pois as imagens do evento ainda “são sinônimo de democracia americana em crise” e essas imagens retratavam negros espancados, recebendo gás lacrimogênio e sendo pisoteados, isso então foi o “estopim para duas semanas de drama concentrado e mais duas tentativas de cruzar a ponte” (BRANCH, 2013, p.110, tradução nossa).

Dois dias depois em sua segunda tentativa, já com Martin Luther King entre os manifestantes, não houve grandes conflitos, mas todos ali acharam melhor não seguir adiante com a manifestação porque havia grande tensão com a presença da polícia. Na terceira tentativa, mesmo cercados por milhares de membros das guardas e polícias locais, os manifestantes caminharam por diversos quilômetros de forma ordeira e sem nenhum embate, alguns dias depois alcançaram seu destino final, a Câmara Legislativa do estado do Alabama.

Em agosto de 1965, o presidente à época, Lyndon Johnson, assinou a lei que garantia o direito ao voto à população afro-americana. Com isso, “o ato ‘para fazer cumprir a 15ª

⁸O Freedom Summer, também conhecido como Verão da Liberdade, foi uma campanha de direitos civis que ocorreu nos Estados Unidos durante o verão de 1964. O objetivo principal dessa campanha era combater a segregação racial e lutar pelos direitos civis dos afro-americanos no estado do Mississippi.

Emenda' proibiu a discriminação racial nas eleições locais, estaduais e federais". A partir dessa determinação então a lei "tornou muito mais fácil para os negros do sul votarem, tornando ilegais os impostos eleitorais, os testes de alfabetização e outros requisitos semelhantes" (ELLIS, 2013, p.209, tradução nossa). Isso mostrou uma enorme conquista dos manifestantes que participaram da marcha e de outras marchas e protestos que aconteciam concomitantemente às Marchas de Selma a Montgomery.

Embora seja verdade que o Movimento não conseguiu [...] derrubar completamente o preconceito racial e a desigualdade que se instalaram no experimento democrático dos Estados Unidos desde a fundação da nação, ele conseguiu destruir as formas semelhantes ao apartheid da ordem social que surgiram no alvorecer do século XX. Essa ordem social representava um obstáculo letal para qualquer sulista negro que tentasse desafiar uma vida empobrecida e desvalorizada. No mínimo, então, o Movimento [...] preparou o terreno para as lutas das gerações futuras para fazer uma sociedade mais justa, para fazer as vidas negras importarem (HOLT, 2021, p.112, tradução nossa).

Evidentemente que a maioria dos grupos pró-Direitos Civis tinha como pretensão uma luta de maneira pacífica, uma vez que grande parte das manifestações ocorriam nos estados do sul que tinham suas forças de segurança com ligação estreita com a KKK. Qualquer comportamento por parte dos manifestantes era um gatilho para haver algum tipo de repressão. Só que as coisas mudaram rapidamente, deste modo "com o fim da segregação legal e com o direito de voto assegurado, as coisas haviam entrado em uma nova fase: a batalha por justiça social e econômica veio à tona" (ELLIS, 2013, p.210, tradução nossa). A ideia de se manifestar pacificamente começou a se fragmentar a partir da adoção da expressão *Black Power* como um grito revolucionário, em que o embate armado dos negros começaria a se desenhar socialmente em vez de apenas buscar os direitos através do pacifismo.

O movimento *black power* do final dos anos 1960 e início dos anos 1970 formou a quarta fase da grande sinfonia da luta pela justiça e igualdade racial na América – o final do longo "movimento dos movimentos" que começou na década de 1940 com o ativismo trabalhista e com vitórias nos tribunais sobre a segregação de jure. Em meados da década de 1960, o *black power* estava rapidamente ofuscando o movimento não-violento de ação direta cujos boicotes, manifestações e canções de liberdade atraíram a atenção do mundo por uma década (FRANKLIN, 2011, p.550, tradução nossa).

Partindo da ideia de criar uma forma de se defender dos recorrentes atentados,

linchamentos e humilhações, surgiu no estado da Califórnia o *Partido Pantera Negra para Autodefesa*, ou apenas o Partido dos Panteras Negras. A ideia inicial na criação do partido sempre foi o combate à recorrente violência do estado contra os afro-americanos em bairros pobres. Como eles eram muito organizados e operavam em muitos locais, Carpini destaca um pouco sobre como a ideologia do partido funcionava, ele escreve que:

A "Plataforma e Programa" inicial dos Panteras Negras consistia em dez pontos. Cada um dos primeiros nove pontos afirmava o que o partido "queria" para os negros americanos e o que o partido "acreditava" sobre por que e como essas condições deveriam ser satisfeitas. Os nove "desejos" eram: liberdade, pleno emprego, fim da exploração capitalista, moradia decente, educação que enfatizasse a história negra e a situação atual dos negros, isenção do serviço militar, fim da brutalidade policial, a libertação de todos os prisioneiros negros e júris de pares para negros em julgamento de negros. Essas elaborações conclamavam os líderes governamentais e empresariais a fornecer soluções, mas também enfatizavam a importância da autodeterminação e o direito dos negros de proteger seus interesses e garantir seus direitos "por todos os meios necessários", caso o governo e a comunidade empresarial não dessem ouvidos suas demandas (CARPINI, 2000, p.191, tradução nossa).

Como eram revolucionários, a autodefesa armada era presente entre os membros que se aproveitavam das leis armamentistas para criar seu próprio arsenal e intimidar aqueles que fossem considerados uma ameaça. Além disso, com a expansão e criação de células em outros estados, o partido, uma organização de ideologia socialista, fazia valer uma enorme gama de programas sociais, principalmente voltados à alimentação dos mais pobres e saúde pública.

Figura 16 - *Membros do Partido dos Panteras Negras.*



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/mu5ababt>> Acesso em: 25 fev. 2024.

A repressão sofrida pelo Partido dos Panteras Negras pelo contexto da época foi muito grande, principalmente por parte do FBI, que tentou sabotar o partido de todas as maneiras ao longo dos anos, isso através da prisão dos membros e infiltrados na organização, além de acusações falsas, processos, classificação do grupo como perigo a segurança nacional, perseguição contra membros e assassinatos das lideranças, como Huey Newton e Fred Hampton. Por fim, culturalmente “a filosofia do partido dos Panteras Negras refletiu e moldou tanto a militância radical quanto o multiculturalismo que estava embutido em grande parte da política da década de 1960” (CARPINI, 2000, p.192, tradução nossa). Mesmo deixando um legado social, o grupo acabou se dissolvendo no início dos anos de 1980.

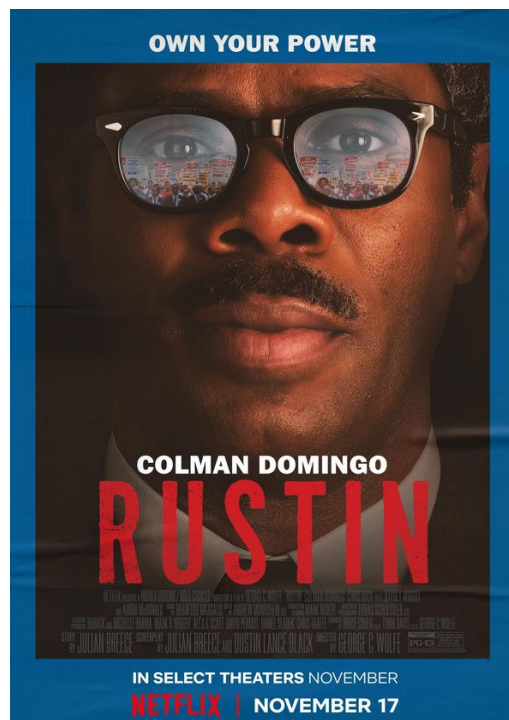
2.3 Aqueles Que Fizeram A História

Em vários anos de luta política por parte dos afro-americanos, nomes tiveram destaque e papel importante na história, alguns já citados nesse texto, como Martin Luther King e Rosa Parks. Entretanto, diversos outros tiveram cada um a seu modo um papel importante na história da luta dos negros nos Estados Unidos. Angela Davis é um dos nomes mais famosos

no movimento negro. Professora, escritora e ativista, ela fez parte do Partido dos Panteras Negras e lutou politicamente de acordo com suas reivindicações. Ela defende que as conquistas realizadas pelo movimento negro deveriam ser enfatizadas de forma coletiva, ela diz que “é fundamental resistir à representação da história como o trabalho de indivíduos heroicos, de maneira que as pessoas reconheçam hoje a sua potencial agência como parte de uma comunidade de luta sempre em expansão” (DAVIS, 2018, p.21-22).

Davis enfrentou prisão e um julgamento de 18 meses por uma arma que estava em seu nome ter sido usada para cometer um crime federal. Ela foi inocentada e ganhou muita notoriedade com o caso. Bayard Rustin é um outro nome de destaque, conselheiro de Martin Luther King, um dos principais nomes da realização da Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade e também um ativista abertamente gay, que lutou pelos direitos da comunidade gay e lésbica. Rustin terminou a vida no ostracismo pela enorme opressão homofóbica que sofria também pelos próprios aliados. Em 2023, a Netflix lançou o primeiro filme biográfico sobre o ativista, que foi interpretado por Colman Domingo.

Figura 17 - Pôster de Rustin (2023).



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/2v5cjj6k>> Acesso em: 25 fev. 2024.

James Baldwin foi outro grande nome afro-americano contemporâneo na luta pelos

Direitos Civis. Escritor e crítico social, escrevia sobre sexualidade, classe social e luta política. Foi um intelectual importante e um dos mais influentes escritores afro-americanos. Escrevia sobre ele e sobre as minorias iguais a ele, foi de enorme importância na luta por direitos civis através de seus textos, debates e protestos em que foi orador. Baldwin não compartilhava os pensamentos de vários ativistas da época que idealizavam o continente africano e que almejavam estreitar a relação com suas raízes que permaneciam por lá, sendo que para o autor “‘retornar’ às raízes africanas era regressar a um passado distante e a uma relação baseada na cor partilhada e não na experiência partilhada.” Ele então “baseava-se na ideia de inquebráveis, embora dolorosos, ‘laços de sangue’ entre americanos brancos e negros e na noção de uma experiência única americana, apesar de todos os seus problemas, era a melhor esperança para o futuro” (LEEMING, 2015, p.283, tradução nossa).

Medgar Evers, um ativista e veterano da Segunda Guerra e nascido no Mississippi, foi assassinado em julho de 1963 por um membro da KKK. Evers, entre outras coisas, cobrava publicamente a resolução de crimes contra negros e sofreu ameaças recorrentes antes de sua morte. Holt relata que “o assassinato de Evers ocorreu apenas horas depois que o presidente Kennedy falou à nação prometendo o apoio de seu governo a uma lei abrangente de direitos civis” (HOLT, 2021, p.68-69, tradução nossa). O crime foi um claro aviso na época que seria bastante dura a busca pelos direitos civis e que ela não viria sem forte represália. A partir desses personagens, o diretor Raoul Peck realizou um documentário em 2017 intitulado *Eu Não Sou o Seu Negro*, sobre o retorno de James Baldwin aos Estados Unidos após o exílio na França, o documentário trata principalmente da consternação e observação de Baldwin pelas mortes de três personalidades negras durante o período da luta pelos direitos civis, Malcom, Martin e Medgar.

Figura 18 - James Baldwin no documentário *Eu Não Sou o Seu Negro* (2017).



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/daws6xbc>> Acesso em: 25 fev. 2024.

O já citado Fred Hampton, líder do Partido dos Panteras Negras do Illinois, foi morto em dezembro de 1969 por uma operação da polícia de Chicago após ser dopado por um infiltrado do FBI no partido. A Morte de Hampton foi um dos maiores fatores para o declínio do partido, Haas escreve que um amigo próximo a Hampton, o hoje deputado Bobby Lee Rush, diz que “esse declínio não foi imediatamente perceptível. Escondemos os efeitos devastadores repetindo o slogan: ‘Você pode matar um revolucionário, mas não pode matar a revolução’. É o que queríamos acreditar, mas isso não o tornou verdade” (HAAS, 2009, p.109, tradução nossa). A morte de Fred Hampton foi um grande golpe para o que o partido ainda poderia ter sido.

Martin Luther King Jr., o mais reconhecido líder ativista dos Estados Unidos e prêmio Nobel da Paz, foi assassinado em abril de 1968 na cidade de Memphis após um tiroteio em que ainda há dúvidas sobre a participação de agentes policiais do governo. Há inúmeras homenagens póstumas a Martin Luther King, inclusive um memorial e um feriado em seu nome, mostrando que seu tamanho diante da luta dos negros estadunidenses transcendeu

até sua morte.

Por fim, talvez um dos personagens mais conhecidos pela luta dos direitos civis dos afro-americanos tenha sido Malcolm X, além de líder negro era um líder muçulmano, inicialmente ele entendia que o embate deveria ser radical contra a ideia supremacista que vigorava no país. Franklin escreve que Malcolm X era:

[...] descrito inicialmente pela mídia como um extremista cheio de ódio, Malcolm X cresceu seu status quando sua mensagem nacionalista negra recebeu uma audiência mais ampla em seu país e no exterior, particularmente na África. Sua defesa apaixonada do orgulho racial e da autodeterminação negra contribuiu poderosamente para a nova mentalidade de que o black power pode ser a resposta para o dilema racial da América. Malcolm se tornaria a pedra de toque do movimento black power após sua morte em 1965. (FRANKLIN, 2011, p.550, tradução nossa).

Malcolm X viajou pela África e entendia que o Islã era a religião dos negros em dissonância ao cristianismo, que era a religião dos brancos. Malcolm X pensava que os negros deveriam tentar se defender de todas as formas necessárias, para isso era também preciso pegar em armas. Embora parecesse um radical que pouco mudava a mentalidade, por várias vezes evoluiu seu pensamento e mudou sua opinião, tanto no rompimento com a *Nação do Islã*, de seu mentor Elijah Muhammad, mas também em relação a sua visão do Movimento dos Direitos Civis e ao Nacionalismo Negro.

Malcolm X foi assassinado em fevereiro de 1965, e como era de praxe, uma morte com muitas dúvidas e poucas respostas, o que fez com que ele permeasse o imaginário coletivo e se tornasse um ícone mundialmente conhecido e reconhecido, assim como diversos companheiros contemporâneos a ele naquele momento de ebulição do país.

Com esse histórico de opressão e luta para ter espaço em uma sociedade extremamente desigual, é de se imaginar que a dificuldade enfrentada pelos afro-americanos também se estendia em todas as outras áreas. Isso incluiu, claro, o cinema, que é o foco desse texto. E se entramos na alçada do papel do negro no cinema e de seus pioneiros, não há como iniciar essas discussões sem falar de Oscar Micheaux e Tressie Souders.

Tressie Souders é reconhecida como a primeira mulher afro-americana a dirigir um longa-metragem por causa de *A Woman's Error* (1922). Boa parte dos filmes realizados no início do cinema eram de curta duração, principalmente, pelos custos e limitações técnicas. Se ultrapassar essa barreira já era difícil para qualquer cineasta, não seria diferente para essa

pioneira do cinema. Mas ela não estava sozinha. Comumente, é atribuída a Maria P. Williams o pioneirismo da mulher afro-americana no cargo de direção de um filme. No entanto, essa questão foi se complicando ao longo do tempo, pois dados foram se perdendo nesses mais de 100 anos de cinema. Anthony esclarece essa interpretação da seguinte maneira:

Maria P. Williams é creditada por produzir, escrever e atuar em seus próprios filmes, mas não é oficialmente creditada como 'diretora'. Por esta razão, Tressie Souders é por vezes considerada a primeira realizadora de ascendência afro-americana. Mas o papel de diretor e produtor às vezes era intercambiável e não se distinguem como hoje (ANTHONY, 2017, p.34, tradução nossa).

Figura 19 - *Tressie Souders à esquerda e Maria P. Williams à direita.*



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/y4m6btjp>> Acesso em: 25 fev. 2024.

Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/y5v6s98c>> Acesso em: 25 fev. 2024.

Ambas as cineastas ilustram um momento em que as mulheres aspiravam realizar suas próprias produções, mas viviam em meio a várias restrições sociais e culturais, o que impediu que seus trabalhos fossem reconhecidos e estudados, bem como os impactos dos seus filmes e atuação na comunidade afro-americana fossem mais claros. Infelizmente, ao longo dos anos, suas obras foram perdidas para a posteridade.

Oscar Micheaux está entre os principais diretores da história do cinema dos Estados Unidos, mesmo sendo pouco citado. Seu pioneirismo foi histórico e alavancou o que na época

era chamado de *Race Pictures*⁹ a um patamar de representatividade que até então não existia. Oscar Micheaux se dedicou por muitos anos em outras posições que não eram voltadas ao mundo das artes, com o tempo conseguiu publicar de forma independente *The Homesteader*, um romance autobiográfico.

Figura 20 - Anúncio da exibição de *The Homesteader* (1919) enfatizando o elenco negro.

NEW CENTER THEATRE *Fifteenth St. and Troost Avenue*
ONE WEEK
COMMENCING SUNDAY, MAR. 2

COLORED PEOPLE SEATED ANYWHERE IN THE HOUSE
TWICE DAILY, 2:30 AND 8:15 P. M.

Oscar Micheaux's Mammoth Photo-Play
"The Homesteader"

A powerful Drama of the Great American Northwest; adapted for the screen by the author from his popular new novel of the same name.

FEATURING
An All-Star Negro Cast!
At Popular Prices

ALSO **The Return of the "Fighting 8th"** AND **GEORGE GARNER, Jr.**
 The crack Chicago Regiment who pushed the Huns back across the Rhine and sent the Kaiser into oblivion. **Greatest Negro Tenor,**
 will sing at each performance

NOTE--- This wonderful and spectacular production, the first great creation from the pen of a Negro ever screened was held up by the Board of Censors for the city of Chicago, owing to a vicious attack by three well known Negro ministers of that city, until reviewed by a committee of the better class of both races, who unanimously proclaimed it to be the most masterful portrayal for many a day. The part objected to by these three ministers was, that it attacked the moral conduct of a certain well known minister—one of the three happening to be the one attacked. Needless to say the production was duly released and is now playing to great crowds at more than a dozen houses in that city, black and white.

Beautiful EVELYN PREER
 Appearing as "Ortina," whose Characterization is Complete.

OSCAR MICHEAUX
 Author of "THE HOMESTEADER"

MISS INEZ SMITH
 Portraying the Evil "Ethel," Whose "Close-ups" Will Long Be Remembered.

CHAS. D. LUCAS
 Whose vivid portrayal of "Jean Baptiste," the man who went, is without doubt the most perfect work ever done by a Negro.

MISS IRIS HALL
 As "Agnis," the Tenderest Little Heroine Ever Created.

GEORGE R. GARNER, JR.
 The Race's Greatest Tenor, who will sing at each performance.

Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/bdeac34r>> Acesso em: 20 fev. 2024.

Ele investiu imensamente na produção, roteiro e direção para fazer com que seu livro, em 1918, saísse do papel e se tornasse o primeiro longa-metragem afro-americano de toda a história. Esse filme foi realmente vanguardista, tanto que “embora os conselhos de censura tenham levantado objeções a *The Homesteader*, a combinação de Micheaux de apelos ao orgulho racial e temas populares de faroeste parece ter fomentado o apoio da população negra ao filme em todas as regiões” (STEWART, 2005, p.222). Sobre o trabalho de Oscar

⁹Os "Race Pictures" (em português, "Filmes de Raça") foi um tipo de produção cinematográfica dos Estados Unidos, principalmente entre as décadas de 1910 e 1950, que retratava personagens e histórias focadas na experiência e na vida dos afro-americanos.

Micheaux, Stewart ainda nos conta que:

As intenções estéticas de Micheaux podem ser difíceis de determinar devido ao status de sua obra estar incompleto, altamente censurado e inacessível de grande parte de seu trabalho. Ainda assim, o que sobreviveu de seus filmes e registros de sua circulação, particularmente no caso de *Within Our Gates*, indica como seus primeiros esforços para representar a mobilidade e a identidade negra americana em termos cinematográficos não apenas respondem ao racismo e ao orgulho racial expressos por cultura de massa, mas também levantam questões sobre a confiabilidade e eficácia da representação cinematográfica para sujeitos e espectadores negros (STEWART, 2005, p.220, tradução nossa).

Seu trabalho foi a primeira oportunidade no cinema de os negros olharem e falarem por si através de temas complexos a eles, como casamentos interraciais, linchamentos que os negros sofreram ao longo da história, cinebiografias de afro-americanos memoráveis e diversos outros temas nos quais fossem caros a eles. Ainda, o material de divulgação dos filmes era sempre enfatizado que elenco era em parte ou em sua totalidade formada por negros.

Figura 21 - Elenco negro do filme *Underworld* (1937) em destaque.



Fonte: disponível em <<https://www.imdb.com/title/tt0135697>> Acesso em: 20 jul. 2023.

Paul Robeson, que foi cantor, ator e um ativista extremamente presente no Movimento pelos Direitos Civis, teve sua imagem amplamente divulgada nos cartazes de *Body and Soul* (1925) de Oscar Micheaux, produção fundamental para alavancar sua carreira. Seu talento como cantor e sua voz ficaram marcados nos anos de 1930 graças ao sucesso do musical *Show Boat* (WHALE, 1936) e de sua interpretação da canção *Ol' Man River* no filme. Ele estudava a música negra para melhorar seu repertório, e isso “reforçou sua convicção de que as canções afro-americanas estavam ‘na tradição da grande música folclórica mundial’.” O que fez com que ele concluísse que “a música dos trabalhadores e das pessoas que sofreram opressão nasceu de um lugar semelhante no espírito humano” (SWINDALL, 2013, p.14, tradução nossa).

Figura 22 - Paul Robeson em *Show Boat* (1936).



Fonte: DVD do filme *Show Boat*. Ano: 1936. Direção: James Whale. Universal Pictures. Colagem do autor (2024).

Paul Robeson marcou época ainda no teatro britânico graças ao sucesso da peça *Otelo*, *o Mouro de Veneza*, de William Shakespeare. Ele levava uma carreira bem-sucedida, com destaque na música, até ser sabotado por mais de uma década ao ser acusado de ligação com

o comunismo, então ele foi impedido de cantar e também de voltar à Inglaterra para dar prosseguimento a sua carreira, o que foi entendido como *Macarthismo*¹⁰. Por fim, Robeson foi verdadeiramente uma influência para o povo pelo qual se dedicou. Após sua morte, Swindall relata que em seu funeral, os que estiveram lá presentes, “que eram escritores, ativistas, trabalhadores, fãs de música e amantes do teatro de várias idades e etnias, sentiram-se ligados a Robeson. Eles o veneravam de uma maneira única e sincera” (SWINDALL, 2013, p.16, tradução nossa).

Uma figura histórica no cinema dos Estados Unidos, que marcou a presença dos negros na indústria, foi Hattie McDaniel. McDaniel, cantora e atriz, notabilizou-se por seu papel em *...E o Vento Levou* (FLEMING, 1939). Por seu trabalho no histórico filme de Victor Fleming, ela tornou-se a primeira pessoa negra a vencer um Oscar, na categoria de melhor atriz coadjuvante, na 12ª edição do evento. Ao subir ao palco para receber seu prêmio, em 29 de fevereiro de 1940, Hattie McDaniel demonstrava gratidão e surpresa, ficando quase sem palavras, mesmo sendo a única mulher negra no local e estando sentada em uma mesa afastada do restante do elenco.

Esse é um dos momentos mais felizes da minha vida, e quero agradecer a cada um de vocês que participou da minha escolha para um dos prêmios. A generosidade de vocês me deixou muito humilde. Sempre vou guardar isso como uma inspiração para tudo que eu puder fazer no futuro. Espero sinceramente ser sempre um orgulho para a minha raça e para a indústria do cinema. Estou tão emocionada que é difícil colocar em palavras o que sinto. Então, deixem-me dizer: Muito obrigado e que Deus abençoe vocês (HATTIE MCDANIEL WINNING..., 2011, tradução nossa).

Apesar de fazer história, ela não viu sua carreira decolar como seria esperado para alguém que recebesse uma honraria tão grande. McDaniel ficou para sempre marcada como uma figura que interpretava o estereótipo da "*mammy*¹¹", o que fez com que a comunidade negra não se sentisse representada por ela. Na biografia da atriz, Carlton Jackson escreve que

¹⁰Período de intensa perseguição política e caça às bruxas nos Estados Unidos, ocorrido durante a década de 1950, durante a Guerra Fria. Recebe esse nome em referência ao senador Joseph McCarthy, um político americano que se tornou um dos principais expoentes dessa onda de perseguição.

¹¹ O estereótipo "*mammy*" refere-se à figura idealizada da mãe como carinhosa e sempre disponível para cuidar dos outros. Esse estereótipo limitou a representação das mulheres negras nas primeiras décadas no cinema de Hollywood.

“quando uma amiga se opôs a ela interpretar tantos papéis de empregada, ou ‘cabeças de lenço’, como passaram a ser chamados, ela respondeu: ‘Droga, eu prefiro interpretar uma empregada do que ser uma’” (JACKSON, 1989, p. 39).

Figura 23 - Hattie McDaniel como Beulah do programa de rádio de mesmo nome.



Fonte: disponível em <<https://encurtador.com.br/fElh2>> Acesso em: 12 jul. 2024.

Devido ao segregacionismo que imperava nos Estados Unidos naquela época, Hattie McDaniel não participou da primeira exibição do filme. Assim, ela se reinventou e estrelou uma série de comédia de rádio intitulada *Beulah* (1945-1954). Por suas contribuições ao cinema e ao rádio, Hattie McDaniel possui duas estrelas na Calçada da Fama, em Los Angeles. Muitas vezes esquecida, McDaniel é uma figura histórica que representa uma parte importante do cinema, em uma época em que atores negros eram limitados a determinados papéis. Mesmo dentro dessas restrições, ela fez o possível para demonstrar seu talento e deixar sua marca na indústria.

Ainda seguindo a linha de alguns dos pioneiros que trouxe certo protagonismo aos negros no cinema, Ruby Dee e Ossie Davis são 2 nomes de grande importância. O casal ficou

conhecido por seus papéis no cinema, teatro e televisão serem referência para profissionais do cinema que viriam a seguir, mas também por seu forte apoio à igualdade racial e ao ativismo em toda a época de luta dos Direitos Civis.

Ossie Davis, que foi frequentemente escalado para papéis bem abaixo do que seu talento oferecia, se inspirou no trabalho de Sidney Poitier e tratou cada papel com dignidade, se recusou a atuar como uma caricatura repleta de estereótipos racistas comumente naquela época. Conseguiu fugir desses papéis e, com o tempo, foi um dos poucos atores negros que alcançou relativo sucesso, mesmo sem conseguir o estrelado de atores como Bill Cosby. Além disso, escreveu uma peça em homenagem a Paul Robeson, intitulada *Paul Robeson: All-American*, para não deixar morrer a importância da contribuição cultural do ator. Também era amigo de Malcolm X e Martin Luther King, e esteve ao lado de sua esposa Ruby Dee, envolvidos na realização da Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade.

Ruby Dee chegou a trabalhar com Sidney Poitier e Harry Belafonte, outro nome de destaque no teatro na época e no final dos anos 1940 saiu do teatro da *Broadway*, local em que havia feito dezenas de aparições. Nos anos 1950, ela ganhou reconhecimento nacional por seu personagem Rae Robinson em *A História de Jackie Robinson* (GREEN, 1950) sobre o lendário jogador de basebol negro. Na série *Police Woman* (1978) interpretou uma professora marxista que foi inspirada em Angela Davis. Entre dezenas de papéis relevantes, foi indicada a 8 prêmios *Emmy*¹². Ruby Dee escreveu, ao lado de Ossie Davis, uma autobiografia do casal, contando sua história de luta e ativismo. Eles também fizeram parte de diversas organizações antirracistas, e Dee foi uma das pessoas que apresentaram a Marcha sobre Washington por Trabalho e Liberdade.

O Casal desempenhou papéis essenciais em algumas das maiores manifestações do país e trabalharam incansavelmente com uma variedade de organizações de Direitos Civis nos Estados Unidos, ainda em vida ganharam prêmios e homenagens por seu ativismo e carreiras. Lee, relata que o casal esteve “em perpétua convocação de benefícios e comícios para organizações como a NAACP, a Liga Urbana e grupos contra a AIDS, como a Housing Works. Muitas de suas inúmeras aparições [...] se concentraram nas lutas pelos direitos humanos” (LEE, 1995, tradução nossa). Dee e Davis impactaram a vida de milhares de artistas em todo o país e permanecem ícones culturais até hoje.

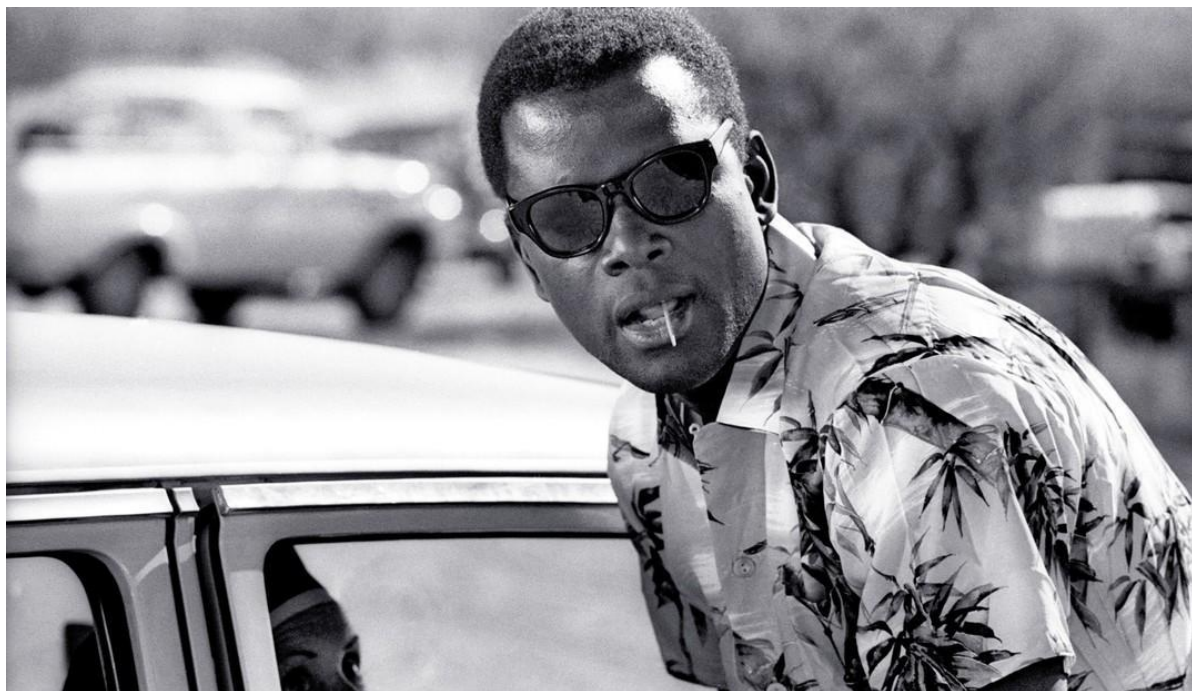
¹²Prêmio concedido anualmente aos destaques da televisão e programas de entretenimento nos Estados Unidos.

Vale a pena detalhar também o trabalho de Sidney Poitier. O ator foi um dos primeiros negros a se tornar grande estrela na Era de Ouro de Hollywood. Seu primeiro papel creditado e que se fez notar para outros trabalhos foi o de um médico negro que trata um criminoso branco extremista, em *O Ódio é Cego* (MANKIEWICZ, 1950). Alcançou enorme projeção com *Acorrentados* (KRAMER, 1958), que rendeu a Poitier uma indicação ao Oscar de melhor ator, ele se tornou deste modo o primeiro artista afro-americano a ganhar um aceno na categoria principal. Seu Oscar de melhor ator veio por *Uma Voz na Sombras* (NELSON, 1964). Após o prêmio pioneiro, ele teve que responder em diversos momentos sobre o que pensava politicamente:

Uma semana após o Oscar, ele recebeu o Handel Medallion, a principal homenagem cultural da cidade de Nova Iorque. Após a cerimônia na Prefeitura, dois repórteres o sondaram sobre suas opiniões e afiliações políticas. Poitier nervoso. “Desde que ganhei o Oscar, as únicas perguntas que parecem interessar à imprensa são quais são meus sentimentos e ações sobre os movimentos pelos direitos civis”, disse ele. “Não me oponho a ser questionado sobre isso, mas é a insistência incessante que me incomoda.” Um Oscar não o tornou um especialista político, argumentou ele (GOUDSOUZIAN, 2011, p.218-219, tradução nossa).

Apesar do incômodo, o filme que lhe rendeu a primeira indicação ao Oscar estabeleceu um padrão significativo tanto para o próprio Poitier quanto para os atores negros que seguiram sua atitude de recusar papéis que representassem estereótipos raciais. Entre diversos trabalhos de sucesso no cinema e teatro, ganhou muitos prêmios. Em *Adivinhe Quem Vem para Jantar* (KRAMER, 1967) interpreta um personagem que faz parte de um romance interracial, o filme foi um dos poucos a retratar esse tipo de relação como algo positivo, sendo que esse tipo de relacionamento não era permitido em vários estados por causa das leis Jim Crow.

Figura 24 - Sidney Poitier em *Uma Voz nas Sombras* (1963).



Fonte: DVD do filme *Uma Voz nas Sombras*. Ano: 1963. Direção: Ralph Nelson. Rainbow Productions. Colagem do autor (2024).

Goudsouzian afirma que Poitier “tornou-se um porta-estandarte da participação negra na tradição democrática americana, e o ator endossou o vigor, charme e benevolência de seu personagem com virtudes humanas universais que ‘tornaram sua cor invisível’” (GOUDSOUZIAN, 2011, p.122, tradução). Deste modo, o ator foi acusado de ser subserviente em seus papéis interpretando apenas personagens negros quase ilibados para que os brancos tivessem algum tipo de aceitação dele, isso enquanto aconteciam milhares de confrontos e protestos nos anos 1960.

Mesmo assim, Sidney Poitier foi atuante em movimentos pela defesa dos Direitos Civis. Ele e Harry Belafonte chegaram a ser perseguidos pela Ku Klux Klan enquanto levaram dinheiro para ajudar no financiamento dos movimentos pelo direito ao voto dos negros. Poitier ultrapassou as fronteiras restritivas estabelecidas por Hollywood e sua cultura racista e fez com que seus personagens entrassem no imaginário do público e abriu diversas portas para artistas negros que vieram desde então.

Durante a conturbada década de 1960, o movimento por direitos igualitários levou a população negra a revolta contra diversos setores sociais e transformou a percepção dos

negros do que seria uma sociedade mais aberta e justa que os contemplasse.

A popularidade da expressão cultural negra no final dos anos 1960 até meados dos anos 1970 assumiu uma gama de formas, não se limitando ao movimento dos EUA ou mesmo aos autoproclamados nacionalistas negros. Os defensores de uma expressão cultural negra distinta enfatizavam a valorização da história negra, música, artes literárias, línguas africanas, roupas, penteados e feriados afrocêntricos (FRANKLIN, 2011, p.562, tradução nossa).

Por fim, é imprescindível destacar a importância de Halle Berry e sua contribuição ao cinema. Na noite de 24 de março de 2002, Berry fez história ao se tornar a primeira mulher negra a vencer o prêmio de melhor atriz por seu papel em *A Última Ceia* (FORSTER, 2001), durante a 74ª edição do Oscar. No filme, ela interpreta uma viúva afro-americana cujo marido, condenado à morte, foi executado. Sua personagem se envolve romanticamente com um guarda da prisão, apenas para descobrir que ele esteve diretamente envolvido na execução de seu esposo. Em seu discurso de vitória, ainda profundamente emocionada, Berry prestou homenagem às atrizes negras que a precederam, mas que não tiveram a oportunidade de conquistar a estatueta.

Oh, meu Deus. Oh, meu Deus. Me desculpe. Este momento é muito maior do que eu. Este momento é por Dorothy Dandridge, Lena Horne, Diahann Carroll. É por todas as mulheres que estão ao meu lado: Jada Pinkett, Angela Bassett, Viveca Fox. E é por cada mulher de cor sem nome ou rosto, que agora tem uma chance porque esta porta foi aberta esta noite. Obrigada. Estou tão honrada. Estou tão honrada. E agradeço à Academia por me escolher como o veículo através do qual Sua bênção possa fluir (SCHUMAN, 2010, p.09, tradução nossa).

Mais uma vez, parecia se aproximar uma perspectiva mais inclusiva para o maior prêmio da indústria cinematográfica, mas é frustrante constatar que isso não se concretizou. Enquanto escrevemos este texto, o Oscar já se aproxima de sua 98ª edição, e, ainda assim, mais de 20 anos depois e apesar de inúmeros protestos sobre a falta de inclusão da Academia de Artes e Ciências Cinematográficas, Halle Berry permanece sendo a única mulher negra a conquistar o principal prêmio de melhor atriz na história do cinema. Tal fato não é só frustrante para outras atrizes e o público em geral nos quase 100 anos do prêmio, em que apenas 14 mulheres negras foram indicadas, mas para a própria Halle Berry. "Eu ainda estou eternamente frustrada pelo fato de que nenhuma mulher negra veio depois de mim para

ganhar o Oscar de melhor atriz. Fico constantemente triste com isso, ano após ano", declarou a atriz a revista Marie Clarie em entrevista, finalizando dizendo que "[...] certamente não é porque não houve ninguém merecedora" (MACKELDEN, 2024).

Figura 25 - Halle Berry com sua estatueta na 74ª edição do Oscar. Até hoje a única mulher negra a ganhar o prêmio de melhor atriz.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/4vdb9vst>> Acesso em: 08 ago. 2024.

Comprendemos então que os afro-americanos conquistaram, mesmo que de forma lenta, diversos direitos, sendo o direito de existir culturalmente, ainda que com grande custo pessoal. Os artistas conseguiram seus espaços e suas vozes passaram a ser ouvidas. Todos esses acontecimentos históricos refletiram e refletem no cotidiano da população negra estadunidense. E foi a partir daí, de anos de vitórias e derrotas, que surge Spike Lee.

CAPÍTULO 3. SPIKE LEE: POR QUALQUER MEIO NECESSÁRIO

3.1 Das Ruas do Brooklyn às Telas do Mundo

Shelton Jackson Lee, Spike, como é mundialmente conhecido, nasceu em Atlanta em 1957. Atlanta é capital da Geórgia, estado do sul dos Estados Unidos, berço de atrocidades cometidas contra negros por decorrência das leis Jim Crow. Spike Lee não conheceu boa parte desses horrores, mas seus pais sim. Sua família se mudou para Chicago porque havia um cenário musical favorável a carreira do seu pai, Bill Lee, que era um baixista de Jazz. As oportunidades para sua família duraram pouco na cidade, que logo foi para Nova Iorque, onde o cenário musical se estabeleceu de forma mais consistente.

A família Lee passou a morar no Brooklyn, menos negro do que no retrato de seus filmes, era mais uma região destinada a imigrantes do que qualquer outra coisa. Como eles não eram mais que uma família de classe-média baixa, o lugar não era dos mais agradáveis, sendo que o bairro onde se estabeleceram era “visto por muitos forasteiros na época como um bairro menos do que desejável, quiçá de reputação ruim ou realmente perigoso” (STERRITT, 2013, p.18, tradução nossa).

Mesmo com a cidade estando no Norte, longe das leis do sul, havia, evidentemente, uma grande tensão racial em uma cidade tão grande. Lee tinha 11 anos quando assassinaram Martin Luther King e só soube quando sua mãe, Jacquelyn Lee, uma professora de inglês, chegou em casa dizendo que o tinham matado. Lee, juntamente com os 3 irmãos mais jovens, que futuramente os levaria para dentro da indústria cinematográfica, desde cedo foram expostos às artes. Primeiramente, seu pai ensaiava suas músicas em casa e tinha um grande conhecimento musical, tanto que compôs para vários filmes de Lee, o que fez com que ele se tornasse bastante interessado pelos artistas da *Motown*¹³. Sua mãe o levava para assistir a musicais, o que fez com que ele tomasse gosto pelo gênero desde cedo.

Aos 18 anos, como manda a tradição daquele país, saiu de casa e foi para a escola de Artes na *Morehouse College* em Atlanta, era uma volta às origens. A universidade tinha predominância negra e contava com diversas ações para a preservação da memória dos afro-

¹³Gravadora que lançou vários artistas icônicos que se tornaram lendas da música, como Diana Ross & The Supremes, Marvin Gaye, Stevie Wonder, The Jackson 5, The Temptations, entre outros.

americanos, além disso Martin Luther King estava entre seus ex-alunos de maior destaque.

Na universidade, Lee se aproximou e se tornou bastante amigo do produtor Monty Ross, que era seu colega na época. O cinema então entrou na vida do futuro diretor. Um colega veterano a eles chamou a dupla para participar de um projeto que consistia em criar alguma iniciativa relacionada a arte para concorrer a uma bolsa de US\$1.000,00 fornecida por uma instituição de arte. Lee foi convidado a escrever o roteiro e eles, juntamente com outros colegas, fizeram um curta-metragem no próprio campus. Após exibirem o filme, Spike Lee disse a George Folks, o colega veterano, que havia escrito outro roteiro chamado *It's Home Homecoming*, esse roteiro mais tarde acabou se tornando o filme *Lute Pela Coisa Certa*, Spike Lee agora tinha uma direção clara sobre em qual carreira investir:

Durante as férias de verão de 1977, Lee filmou a cidade de Nova Iorque com uma câmera Super-8 que havia recebido de presente no Natal anterior, de modo que, quando voltou para a faculdade em agosto de 1977, ocorreu uma mudança na perspectiva de Lee. Declarando sua especialização em comunicação de massa, [...] Dr. Herb Eichelberger, não apenas se interessou por ele, mas também o incentivou a se destacar, o que o levou a decidir seguir a carreira de cineasta (VEST, 2014, p.20, tradução nossa).

Nesse verão de 1977, morreu de câncer Jacquelyn Lee, a mãe de Spike Lee. Abalado e tomado pelo luto, continuou filmando a cidade. Foi uma época de muitos acontecimentos, houve uma grande onda de calor e o Bleicute em Nova Iorque de 1977. Foram dias em que conseguiu filmar boas histórias. Na volta à universidade, um professor o incentivou a editar as imagens, ele acrescentou uma narração de uma colega e daí surgiu um curta-metragem chamado *Last Hustle in Brooklyn* (1977). Criava-se aí uma conjuntura de fatores que marcaria seu cinema, o trabalho ao lado de amigos, a perspectiva da diáspora afro-americana e a cidade de Nova Iorque, mais precisamente o Brooklyn. Spike Lee tinha clareza do que queria, tinha a certeza que teria sucesso, mas o sentimento não era tão compartilhado assim por seus amigos, era um período complicado para os negros, mesmo com leis mais igualitárias, Kaleem Aftab escreve sobre essa época e diz que:

O ator Bill Nunn, outro colega de Morehouse, lembra: "Eu o via em peças e com George Folkes e Monty Ross. Eles estavam sempre com suas câmeras Super-8. Spike dizia: 'Vou ser um cineasta.' Eu o encorajei, mas é claro que estava pensando: 'Sim, certo, você será um cineasta...'" As dúvidas de Nunn provinham de uma crença — compartilhada por muitas outras

peessoas — de que o cinema não era uma meta de carreira realista para um afro-americano. Até mesmo o Dr. Eichelberger, embora encarregado de orientar e encorajar seus alunos a uma vocação, teve o cuidado de alertá-los de que suas chances de sucesso eram mínimas: “Você só poderia pensar em algumas pessoas que eram cineastas negros — Oscar Micheaux, Gordon Parks, Melvin Van Peebles. E essas pessoas não eram realmente reconhecidas. Além de Sidney Poitier, ninguém aparecia no horizonte. [...] Eu estava lá para apoiá-lo tanto quanto possível, mas nunca sonhei com o nível a que ele chegaria” (AFTAB, 2005, p.11-12, tradução nossa).

Obviamente, Oscar Micheaux era um personagem histórico em que todos que queriam fazer cinema e eram negros se ancoravam, entretanto, o entusiasmo de Spike Lee não era leviano e tinha como um dos maiores incentivos os filmes do *Blaxploitation*. Nos anos 1970, muitos negros da indústria cinematográfica dos Estados Unidos ainda se frustravam devido a falta de mudanças efetivas na esteira do Movimento dos Direitos Civis. Ainda era persistente que os afro-americanos tivessem oportunidades apenas como personagens secundários ou subversivos nos filmes comerciais de *Hollywood*. Filmes que rendiam prêmios para artistas negros, como o Oscar de Sidney Poitier, mas que continuavam retratando o branco bem-intencionado em processo de aceitação com o negro, agora menos raivoso e ameaçador, um negro que não queria mais vingança e apenas viver em harmonia. Por vezes, esses filmes até evocavam a época da escravatura e Guerra da Secessão de maneira nostálgica.

Desse modo, artistas como Melvin Van Peebles e Gordon Parks começaram a fazer seus próprios filmes de forma independente, eram produções que reivindicavam uma imagem própria sobre a cultura negra. Foi, de certa forma, uma reapropriação do estereótipo *Hollywoodiano* do homem negro agressivo e violento, com o objetivo de provocar uma ebulição cultural da era Pós-Direitos Civis.

Melvin Van Peebles era um escritor e cineasta que fazia filmes independentes e tinha uma importância muito grande na concepção de um cinema negro. Ele chegou a *Hollywood* por causa de um filme chamado *The Story of a Three-Day Pass* (1967) que teve que filmar na França dado que, para um negro, era muito difícil trabalhar com cinema nos Estados Unidos na década de 1960 e para isso ocorrer requereria muitas provações.

O filme foi premiado e ele começou a chamar atenção da indústria, conseguindo então fazer *A Noite em que o Sol Brilhou* (1970) com o suporte de um estúdio. Esses projetos o ajudaram a financiar os seus projetos independentes, o mais conhecido deles e um dos primeiros e mais importantes do gênero *Blaxploitation* foi *Sweet Sweetback's Baadasssss Song*

(1971). O filme rendeu um bom dinheiro de bilheteria e agradou bastante aos Panteras Negras. Melvin Van Peebles escreveu peças, ensaios e musicais, fazia enorme sucesso e abria portas. Seu trabalho, como um todo, foi bem influente para os artistas da época. Spike Lee considera que:

Melvin Van Peebles é o cara. Todos nós conhecemos e lemos sobre o pioneiro cineasta Oscar Micheaux. Mas Melvin fez isso durante a nossa geração e está vivo para falar sobre o que fez. O filme *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* nos deu as respostas que precisávamos. Este foi um exemplo de como fazer um filme (um filme de verdade), distribuí-lo você mesmo e, o mais importante, ser pago por isso. Sem *Sweetback*, quem sabe se poderia ter havido um *Shaft* (1971) ou *Superfly* (1972)? Ou, olhando um pouco mais adiante, haveria um *Ela Quer Tudo* (1986), *Confusões em Hollywood* (1987) ou *Uma Festa de Arromba* (1990)? (MASSOOD, 2003, p.133, tradução nossa).

Figura 26 - Hubert Scales como Mu-Mu em *Sweetback's Baadasssss Song* (1971).



Fonte: DVD do filme *Sweetback's Baadasssss Song*. Ano: 1971. Direção: Melvin Van Peebles. Yeah, Inc. Colagem do autor (2024).

Também, Gordon Parks foi um cineasta primordial para a concepção do gênero *Blaxploitation*. Antes do cinema ele se dedicou por décadas a profissão de fotógrafo no qual era autodidata, mais precisamente ao fotojornalismo que envolvia a rotina dos guetos negros da cidade de Chicago, mas também de astros como Muhammad Ali. Ele também fotografou

diversos ensaios para grifes de moda. Suas fotografias fizeram tanto sucesso que ele se tornou um reconhecido fotógrafo para a *Vogue*. Ele foi consultor para alguns filmes em *Hollywood* e dirigiu alguns documentários para TV sobre a vida dos negros nos bairros pobres. Gordon Parks havia escrito um romance autobiográfico e foi convidado por um estúdio a dirigir uma adaptação de seu livro, o projeto se tornou o filme *Com o Terror na Alma* (1969).

Então veio *Shaft* (1971), a grande referência do *Blaxploitation* e que carrega uma performance urbana revolucionária para a época. Filmes que envolviam detetives e seu trabalho de investigação eram muito comuns e faziam sucesso, entretanto, os atores principais eram sempre brancos. Parks contrariou os produtores e escalou o ator negro Richard Roundtree para o papel. Essa decisão de Gordon Parks foi certa, o filme fez enorme sucesso muito devido a representatividade que o ator trouxe ao filme.

O filme era bem urbano e tinha poucos aspectos relacionados à política e o personagem Shaft era forte e ocupava uma posição de poder, por isso acabou atraindo um público que começou a entender que os afro-americanos poderiam estar em qualquer produção, e não somente naquelas que focam nos aspectos raciais em sua trama. O filme foi bastante divulgado na comunidade afro-americana e era enfatizado o fato de que diversas pessoas negras estavam à frente da produção do filme. O sucesso de bilheteria de Shaft rendeu mais 2 filmes, *O Grande Golpe de Shaft* (1972), que também foi dirigido por Gordon Parks, e *Shaft na África* (1973), de John Guillermin.

O *Blaxploitation* em si carrega esse nome devido ao entendimento de que esses filmes não eram retratos autênticos da negritude da época, e, na verdade, apenas exploravam a imagem dos negros e serviam como fonte de novos estereótipos. Como os filmes foram feitos em época de dessegregação, as trilhas sonoras continham músicas cantadas por artistas negros nos ritmos do *Funky*, *Soul* e *Blues*, se tratava de um gênero em que negros eram protagonistas, os cenários eram em ambientes urbanos de maioria negra, essas produções de fato tinham grande apelo. O *Blaxploitation* teve papel importante em tentar moldar as relações sociais entre negros e brancos, por vários desses filmes terem sido financiados por grandes estúdios, o retrato na tela não era muito conciliador e foi, sim, uma representação da negritude por viés de produtores brancos em muitos filmes.

Mesmo diante de controvérsias, o *Blaxploitation* alavancou a carreira de muitos artistas a partir de produções que iam do faroeste ao terror, da comédia ao musical. Essas produções tiveram boa bilheteria e fizeram parte do ambiente cultural da época, como: *Super*

Fly (1972) de Gordon Parks Jr., *Coffy: Em Busca da Vingança* (1973) de Jack Hill, *Aconteceu num Sábado* (1974) dirigido por Sidney Poitier, *Cleopatra Jones* (1973) de Charles Bail e Jack Starrett e *Cooley High* (1975) de Michael Schultz, um dos mais conhecidos diretores negros da época.

Figura 27 - Pam Grier em *Coffy: Em Busca da Vingança* (1973).



Fonte: DVD do filme *Coffy: Em Busca da Vingança*. Ano: 1973. Direção: Jack Hill. American International Pictures. Colagem do autor (2024).

A partir do gênero novos astros do *Blaxploitation* surgiram, alguns deles foram: Ron O'Neal, Fred Williamson, Vonetta McGee, Jim Brown e Pam Grier. Os filmes eram extremamente populares e à medida que a popularidade crescia, também cresciam seus lucros, e com os bons índices de lucros, veio o interesse dos produtores brancos de *Hollywood*. Mas, por fim, a influência dos grandes estúdios saturou essas produções e o decaimento do *Blaxploitation* foi inevitável.

Além de transgredir seus respectivos gêneros, os filmes *Blaxploitation* refletem as tendências e práticas da indústria. [...] Embora o movimento *Blaxploitation* não seja monolítico e

apresente filmes de vários gêneros, o ciclo passou por uma transformação muito parecida com as tradições de Hollywood. Após o sucesso de filmes pioneiros com temas negros como *Cotton Comes to Harlem*, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* e *Shaft*, estúdios como United Artists, MGM, Warner Bros., Cinerama e AIP produziram filmes *Blaxploitation*, tornando-os um fenômeno em toda a indústria. Essa padronização, assim como outros fatores, contribuiu para o fim do movimento *Blaxploitation* (LAWRENCE, 2008, p.94, tradução nossa).

No final dos anos 1970 os filmes se tornaram quase que uma paródia. Muitas vezes produzidos por produtores e diretores brancos e, ainda, pressionados por associações de negros que eram contra esse estilo de filmes, não restou muito daquele frenesi do início, o que culminou com o fim do *Blaxploitation*. Mesmo sob muitas questões, os filmes estavam no imaginário das pessoas na década de 1970, e para Spike Lee não era diferente.

Lee era incentivado por seus professores a estudar a linguagem do cinema enquanto seguia fazendo curtas-metragens, o que fez com que ele conseguisse um estágio em *Hollywood*, na *Columbia Pictures*, importantíssima produtora e distribuidora. Em meio aos seus esforços de se tornar um diretor e alavancar sua carreira, Lee enfrentava problemas pessoais com seu pai, que após encontrar uma namorada branca e judia, fez com que o filho se afastasse, a morte recente da mãe e o pai encontrar uma nova companheira em tão pouco tempo não foram coisas muito bem digeridas por ele. Por isso, quando voltou a Nova Iorque para fazer pós-graduação em cinema, Spike Lee não voltou a morar com seu pai, como não tinha dinheiro para morar sozinho, foi morar com seu tio até sua formação acabar.

Spike Lee tentou entrar na Universidade da Califórnia e na Universidade do Sul da Califórnia, ambas em Los Angeles, pois fazia sentido estar perto de *Hollywood*. Ele não conseguiu. Além de não passar no processo seletivo, ambas as universidades não exigiam um filme como projeto final do curso. Ele acabou fazendo sua pós-graduação em cinema perto de casa, na TISCH - Escola de Artes da Universidade de Nova Iorque. Na TISCH apenas ele e um outro colega, o hoje diretor Ernest Dickerson, eram negros. Não foi uma situação fácil a transição da Morehouse, uma universidade que tinha ligação com a população negra, para uma outra que na época tinha pouca diversidade e que havia dado uma oportunidade a eles também pela cota, para que a universidade pudesse receber subsídios do governo.

Lee e Dickerson tinham consciência que teriam que ser melhores que seus colegas brancos, como seria de se esperar de qualquer negro que tivesse uma posição de ascensão social na sociedade dos Estados Unidos. Certa vez, o filme *O Nascimento de uma Nação* (1915),

ao ser exibido na universidade, foi aplaudido por seus professores, sobre o ocorrido, Vest relembra que Lee:

Ao receber o Prêmio Gish, que Lee aceitou em uma cerimônia realizada no Museu de Arte Moderna de Nova Iorque em 30 de outubro de 2013, apresenta notáveis ironias para o diretor. Lee, na declaração pública incluída no comunicado de imprensa oficial do Prêmio, diz: “Sabe, dois dos filmes mais importantes que me impactaram enquanto eu estudava na NYU foram estreladas pela Sra. Lillian Gish. Esses filmes foram *O Nascimento de uma Nação*, de D. W. Griffith, e *A Noite do Caçador*, de Charles Laughton.” *O Nascimento de uma Nação* [...] foi o filme cuja representação de afro-americanos como selvagens e membros da Ku Klux Klan como nobres nos dias após a Guerra Civil Americana enfureceu tanto Lee que ele fez *The Answer*, de 1980, [...] como uma resposta explícita à narrativa preconceituosa de *O Nascimento de uma Nação* (VEST, 2014, p.239, tradução nossa).

O curta se trata de uma negociação entre um membro da KKK e um diretor de cinema negro para que ele pudesse dirigir um remake de *O Nascimento de uma Nação* e, como era uma boa quantidade de dinheiro oferecida, o diretor acaba aceitando. Esse filme poderia acarretar a expulsão de Spike Lee, isso não ocorreu, ele era bem visto por várias pessoas lá dentro e havia conseguido um emprego de auxiliar de ensino na própria universidade para o ano seguinte.

Como Lee era próximo de Ernest Dickerson, que se mostrava virtuoso na função de diretor de fotografia, eles conseguiam compor bem as cenas de seus trabalhos, embora Spike Lee preferisse escrever e trabalhar nas histórias. Juntos, em seguida, fizeram o curta-metragem *Sarah* (1981). Esse filme foi a primeira vez em que seu pai Bill Lee compôs a trilha para um projeto seu. Mesmo já não tão próximos eles fariam diversas parcerias no futuro.

Lee tinha aberto a mente para outras linguagens do cinema, conheceu Godard e Kurosawa na universidade, que influenciaram em seus filmes. Fez também contatos, sendo que mesmo sem acabar sua formação em cinema foi chamado para trabalhar na distribuidora *First Run Features*, que havia sido criada para distribuir filmes independentes. A distribuidora não gostou muito de *Sarah*, mas Lee estava trabalhando em seu primeiro longa. A NYU exigia um filme como conclusão do curso, então, Spike Lee escreveu, produziu, dirigiu e editou *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* (1983).

3.2 Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads

Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads (1983) se passa em uma barbearia de *Bedford-Stuyvesant*, Brooklyn, onde os clientes vão para reclamar, discutir assuntos do momento e cortar o cabelo. Acompanhamos a história de Zachariah Homer (Monty Ross), ele assume o gerenciamento da barbearia após Joe (Horace Long) desaparecer por tentar roubar a pessoa que “investia” em sua barbearia, o Sr. Lovejoy (Tommy Redmond Hicks). Zack só quer administrar a barbearia que oferece cortes de cabelo tradicionais para negros e cuidar de sua esposa Ruth (Donna Bailey), mas os negócios não vão bem. Uma noite, o Sr. Lovejoy aparece para oferecer a Zack o mesmo negócio que fez a Joe, que era permitir que o local fosse um salão de apostas ilegais que aceitava que as pessoas jogassem numa loteria ilegal chamada *Numbers Game*¹⁴. Zack aceita uma vez que o homem teme por sua vida, mas logo vê que se meteu em um problema muito maior do que imaginou.

Embora *Joe's Bed-Stuy Barbershop* seja um trabalho embrionário do diretor, e também não conste em algumas análises sobre a filmografia do mesmo, entendemos que não é uma obra que deva ser descartada, sendo que nela germinava alguns elementos estéticos que vimos em seguida nos filmes dirigidos por Lee, nesse caso específico, a violência das ruas e a ineficiência do poder público.

Quando o protagonista Joe é levado para seu destino final há uma dose de humor, mesmo diante do evento que se anuncia. Joe brinca com os seus sequestradores, após tentar puxar algum assunto e não obter resposta, “vocês falam bastante” diz ele. O membro da máfia manda aumentar a música, um *funky* bastante animado, que se torna extradiegética até eles chegarem à ponte do Brooklyn, onde amarram Joe em blocos de concreto e o jogam no rio Hudson. A partir dessas situações é possível observar a ideia de Manthia Diawara do “*noir by noirs*” (noir feito por negros), como “a redistribuição do estilo noir por cineastas negros [que] redime a negritude do gênero ao reformular a relação entre claro e escuro na tela como uma metáfora para tornar os negros e suas culturas visíveis” (DIAWARA, 1993, pp.526-527). Já observávamos esse estilo no *Blaxploitation*, e Lee trouxe a própria versão disso em sua primeira grande produção.

A textura da fotografia de *Joe's Bed-Stuy Barbershop* é completamente granulada e

¹⁴Jogo ilegal que é jogado principalmente em bairros pobres dos Estados Unidos. Ele consiste em uma aposta de três números para corresponder aos que serão sorteados a partir de números amplamente divulgados, como em uma publicação de balanços financeiros do governo.

desfocada, mas o trabalho de Ernest Dickerson não parece nada amador, é bastante elogiável na criação do ambiente hostil que o filme constrói. Spike Lee tem grandes méritos em conseguir dar bom ritmo a um roteiro com trama complexa, mas contado em apenas 61 minutos. O filme consegue trazer a sensação de imersão na cultura negra e periférica, em que há interação e convivências genuínas entre máfia, apostadores, clientes e moradores da *Bed-Stuy*.

O protagonista Zack é um bom moço, ele sente falta de Joe, seu companheiro de trabalho, mas sabe que seu fim foi fruto de suas escolhas, mesmo o filme tentando nos convencer de que o personagem não sabia o que acontecia na barbearia. Entretanto, ele entende que não deve agir da mesma maneira e quer se manter na linha. Aos poucos, forçado pela máfia, percebe que sua maneira de ver o mundo não é suficiente para manter a barbearia aberta. Sem os apostadores do *Numbers Game*, o movimento não é nada satisfatório.

Logo, Lovejoy lembra a Zack que talvez a ideia mais assertiva seja aceitar que as apostas têm que continuar, e talvez essa seja a única forma de a barbearia, e também Zack e sua família, sobreviverem. Lovejoy, que carrega um discurso extremamente capitalista, aparenta ser uma paródia de mafiosos e empresários brancos, tanto que ele pergunta a Zack se surpreende o fato dele ser negro, uma vez que negros nessa posição não era algo muito comum. Na verdade, ele nada mais é do que apenas uma peça a serviço dos brancos, que fazem questão de colocar os negros uns contra os outros. Esse discurso estaria bastante presente em *Malcolm X*.

Com a volta da clientela na barbearia, Zack inicia uma relação conflituosa de gerações com o jovem Teapot, algo que veríamos em outros filmes de Lee. O garoto é um fruto das políticas de estado a que os negros estavam submetidos naquele lugar, mas Zack acredita que a vida é feita de altos e baixos, e que Teapot pode tirar uma aprendizagem de tudo que acontece ali.

Os desejos dos personagens são parte importante da construção narrativa do filme. Ruth, a esposa de Zack, deseja retornar a Atlanta e deixar Nova Iorque para trás. Seu trabalho no serviço social faz com que ela conviva com a parte mais dolorida da cidade, uma vez que conjuntos degradados e jovens sem futuro dão a tônica de sua relação com a cidade. Teapot deseja ser fotógrafo, ele criou o sentimento após ver um fotógrafo negro trabalhando com uma modelo em uma parte da cidade que parecia ser menos entorpecida e mais atrativa. O garoto tem noção da degradação do bairro e sabe que ali não tem futuro, assim como a escola

em que estudou no jardim de infância, que havia virado escombros. Ele precisa de uma forma de escapar e sabe que a degradação não é só na *Bed-Stuy*, então o jovem se agarra às oportunidades que se apresentam.

Zack deseja não ter problemas e dar uma vida melhor pra esposa, mas ele nunca chega nem perto de conseguir seus objetivos e realizar seus desejos. Para tornar as coisas mais fáceis, ele cai na mesma armadilha de Joe e tenta roubar a máfia, mas ele é demovido da ideia diante das ameaças de Lovejoy a sua família. Zack retorna a barbearia e reencontra Teapot, que havia pego um dinheiro dado por Zack para que ele fugisse e comprado uma câmera para ser um “fotógrafo de verdade”, nas palavras do garoto. De todos os desejos do filme, apenas o do garoto, justo aquele que melhor enxerga a sociedade à sua volta, é o que está mais próximo de ser realizado.

Figura 28 - A cidade em *Joe's Bed-Stuy Barbershop*.



Fonte: DVD do filme *Joe's Bed-Stuy Barbershop*. Ano: 1983. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

A primeira cidade representada por Spike Lee é uma Nova Iorque fria e cheia de

sombras, muito diferente da imagem icônica da cidade frequentemente retratada no cinema. A *Bed-Stuy* filmada por Lee não se assemelha em nada à Nova Iorque glamorosa dos filmes de Natal, com romances no Central Park ou ruas movimentadas e iluminadas. Em *Joe's Bed-Stuy Barbershop*, somos apresentados a uma ambientação hostil, onde as ruas estão quase sempre sujas, os prédios mal cuidados e os comércios abandonados. É uma visão crua e autêntica, que revela as camadas ocultas de uma cidade que, muitas vezes, é romantizada, e aqui Lee não tem a menor pretensão de fazer isso.

A trilha sonora também desempenha um papel essencial nessa construção. Ao contrário das produções típicas que exploram os sons caóticos da cidade, como a voz das pessoas, o trânsito intenso, os gritos das ruas. Lee opta por não utilizar ruídos urbanos quase em nenhum momento, substituindo-os por música negra: jazz, blues e hip-hop. Essa escolha estética reforça uma percepção mais intimista da cidade, nos aproximando da experiência dos personagens e criando uma atmosfera que dialoga com a comunidade negra de Nova Iorque nos anos 1980.

Por fim, Lee utiliza a composição visual para enfatizar a sua visão particular da cidade. Ele prefere planos gerais para as cenas externas, mostrando a cidade de forma ampla e destacando seu caráter desorganizado e muitas vezes perigoso. Por outro lado, os planos fechados são reservados quase exclusivamente para as cenas internas, criando um contraste que intensifica a sensação de tensão e aprisionamento que o protagonista encara durante todo o filme. Com isso, Spike Lee nos faz enxergar sua Nova Iorque pessoal, uma cidade de sombras e dureza, de resistência e cultura, profundamente marcada pelas desigualdades sociais e, principalmente, raciais.

3.2.1 Entre Ruas e Becos

Essa foi a primeira, mas não a última vez que Lee abordou a violência das ruas e a performance urbana saída dali, principalmente nas regiões periféricas, e como isso influencia na formação dos negros nos Estados Unidos. Só que nos primeiros trabalhos de Lee que dissertaremos nesse texto, nos interessa a maneira que ele trata a violência como fator transformador para uma comunidade ou personagem.

Em *Faça a Coisa Certa*, existe uma tensão quando a polícia é chamada para conter

alguns jovens quando eles abrem um hidrante na calçada para que eles possam se refrescar diante do imenso calor que faz no Brooklyn. A pessoa que denuncia clama a polícia que tome providências em relação ao responsável por causar aquele transtorno, pois ele e seu carro estão ensopados. O policial ameaça as pessoas ao lado, e diz que vão se entender com ele caso reabram o hidrante. A ameaça nada velada da polícia, nesse filme em particular, que é o principal propulsor da violência, vai se escalando durante todo o filme. Mais adiante, os policiais Ponte (Miguel Sandoval) e Long (Rick Aiello) passam com o carro em uma patrulha que deveria ser corriqueira observando o comportamento de Sweet Dick Willie, ML e Coconut Sid. Exaltando a tensão entre eles, após os policiais passarem, Coconut Sid diz: “Como eu ia dizendo antes de ser abruptamente interrompido pela nata de Nova Iorque...”. Ele não dizia nada de relevante, mas queria expor seu ódio pela polícia de Nova Iorque.

Figura 29 - Rick Aiello e Miguel Sandoval nos papéis de policial Ponte e policial Long.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Faça a Coisa Certa*. Ano: 1989. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

No final, diante da confusão generalizada causada pela briga na pizzaria de Sal, um policial estrangula Radio Raheem com o cassetete. Após o crime, a polícia joga o corpo do homem na viatura. “Essa merda de vizinhança não tem segurança nenhuma”, “não precisavam matar o jovem” e “um dos policiais era negro” são frases ditas diante da consternação do ato criminoso da polícia. A população começa a dizer nomes de pessoas reais

assassinadas em decorrência da violência policial, e, então, instigados por uma atitude de Monk, as pessoas incendeiam a pizzaria de Sal.

No Filme *Febre da Selva*, paralelamente à discussão do relacionamento interracial, Lee traz, pela primeira vez em um de seus filmes, o tema das drogas. O irmão mais velho de Flipper, Gator (Samuel L. Jackson), é um viciado em *crack*. Sempre que possível, Gator rouba de sua família. O desenvolvimento do personagem nos faz perceber que Lee quer demonstrar que um negro se relacionar com uma pessoa branca é infinitamente menor do que o mal que as drogas podem causar à comunidade negra.

Entendemos que Lee demonstra isso quando no final do filme o pai de Flipper e Gator opta por matar o próprio filho viciado em vez de deixá-lo continuar representando uma ameaça à família. Portanto, talvez o problema de Flipper e sua relação interracial com a amante não fosse uma questão tão relevante assim. Gator é extremamente violento com os pais, com Flipper, com Vivian, sua companheira de vício, e com todos que tentam ajudá-lo. O comportamento do irmão e seu vício faz com Flipper fique completamente abalado ao se deparar com outros viciados e teme que um dia sua filha também seja assim, como é deixado claro na cena final do filme. O vício de Gator leva uma família aparentemente estruturada e religiosa, a destruição por consequência das drogas e violência urbana que atinge as famílias negras nos Estados Unidos.

Os eventos desses filmes poderiam ocorrer a qualquer pessoa negra. Existe uma linha tênue entre fato e os espaços diegéticos desses filmes que demonstram a complexidade desses relacionamentos na cidade de Nova Iorque, mostrando que a violência racista nesses espaços pode incidir desde o negro periférico até aqueles que pertencem a classes mais altas. Assim, Delphine Letort escreve que “fato e ficção se entrelaçam de maneira característica na produção cinematográfica de Lee, permitindo interseções que desafiam convenções genéricas e expectativas do público” (LETORT, 2015, p.11, tradução nossa). E essas expectativas são extensivamente quebradas por Lee, uma vez que ele não oferece de maneira clara uma solução pras problemáticas raciais, as questões dos filmes de Lee não tem soluções simples, e ele não faz parecer que tem essas respostas.

3.2.2 Os Primeiros Passos

Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads custou US\$10.000,00 e foi pago pela avó materna de Lee, que desde o início foi sua maior financiadora. Spike Lee chamou muitos de seus conhecidos para trabalharem no filme, o projeto era algo notável pois os estudantes não faziam muitos longas naquela época. Monty Ross foi o ator principal, Ernest Dickerson foi o diretor de fotografia, seu pai fez a trilha sonora, a atriz Pamm R. Jackson assinou o contrato de produção e Ang Lee, à época seu colega, hoje duas vezes vencedor do Oscar de melhor diretor, foi o assistente de câmera.

Spike Lee se empolgava porque os ventos do cinema pareciam soprar de forma mais constante a favor dos negros, o mundo do cinema parecia mais receptivo e a vitória de Lou Gossett Jr. no Oscar como melhor ator coadjuvante por *A Força do Destino* (HACKFORD, 1982), parecia ser um indicativo positivo para isso. No mesmo ano de 1983, Spike Lee recebeu a notícia de que *Joe's Bed-Stuy Barbershop* ganhou um prêmio por mérito no *Student Academy Awards*, evento anual apresentado pela Academia de Artes e Ciências Cinematográficas em uma competição para cineastas universitários. Seu filme foi exibido na TV aberta pela PBS e seu trabalho começava a tomar uma posição de destaque.

Mesmo seu filme e sua história carregando questões da negritude, o que naquele momento nutria sua esperança de que sua carreira poderia ter prosperidade foi quando *Estranhos no Paraíso* (1984) de Jim Jarmusch, seu ex-colega de classe na Universidade de Nova Iorque, foi selecionado para o Festival Internacional de Cinema de Rotterdam e teve grande aclamação. O filme de Jarmusch não foi somente importante para Lee, como para todos do cenário independente dos Estados Unidos naquele momento, Levy aponta que:

Ao contrário de outros indies, *Estranhos no Paraíso* não foi feito para um nicho ou um público pré-existente. Vencedor da *Camera d'Or* de 1984 em Cannes e depois exibida no Festival de Cinema de Nova Iorque, estabeleceu Jarmusch como o diretor independente mais moderno da década de 1980. Desfrutando de uma longa temporada no Cinema Studio de Nova Iorque, o filme atraiu muitos seguidores em outras cidades, gerando lucro para seus investidores (LEVY, 1999, p.188, tradução nossa).

Graças à bem-sucedida distribuição do filme de Spike Lee pela *First Run Features* ele teve a oportunidade de ir a vários festivais e também de deixar o país pela primeira vez para ir à Holanda, como convidado ao Festival de Rotterdam. Mesmo enquanto ainda estudante,

Spike Lee era uma figura claramente notável em seu meio. Após terminar sua formação na NYU, Lee enviou uma carta a todos os atores negros pertencentes ao Sindicato dos Atores dizendo que gostaria de trabalhar com eles, até Ossie Davis recebeu a carta do jovem diretor.

Lee tinha assim um agente para negociar possíveis propostas que receberia agora que sua carreira estava em evidência, mas, mesmo assim, oportunidades não apareceram de imediato. Enquanto não aparecia nenhuma grande oportunidade, ele estreitou o diálogo com atores para futuros projetos, como Giancarlo Esposito e Laurence Fishburne, com quem à época gravou um videoclipe, que era um mercado interessante para jovens diretores. O tempo passava e as coisas não caminhavam muito bem, Spike Lee e seu amigo Ernest mandavam *Joe's Bed-Stuy Barbershop* para produtoras e diretores, mas geralmente Ernest conseguia o trabalho como fotógrafo, mas Spike Lee não.

Lee estava impaciente e trabalhou em um roteiro chamado *The Messenger*, visava criar suas próprias oportunidades já que elas não estavam aparecendo. O roteiro era quase que biográfico, sendo que se tratava da história de um jovem negro que perde a mãe e vê seu pai se casar com uma mulher branca, no fim, o jovem acabaria se vingando da madrasta e a expulsando da casa de seu pai. Ele chamou seus amigos novamente para a produção, como Monty Ross e Ernest Dickerson, mas também os novos amigos Esposito e Fishburne.

O filme tinha orçamento de US\$20.000,00 e boa parte era novamente financiada por sua avó, o restante seria patrocinado por um amigo da família. O dinheiro, apesar dos esforços de Spike Lee, nunca chegou. O filme estava em plena produção quando tudo desandou. Spike Lee não conseguiu negociar com o Sindicato dos Atores, não conseguiu financiamento para seu filme e sua realização se tornou inviável. Em apenas um ano seus planos de ser um expoente do cinema negro ruíram e Lee teve que lidar não só com a própria frustração, mas também com a de todos os envolvidos.

O roteiro de *The Messenger* era extremamente problemático, não há como prever a recepção que o filme teria e nem se conseguiria que o mesmo fosse bem distribuído, mas cenas como a de um jovem negro empurrando uma mulher branca pela escada não parece algo salutar às suas pretensões como cineasta nos Estados Unidos dos anos 1980. Nessa junção entre desgosto e raiva por não contar a história que queria, Lee decidiu contar outro tipo de história, ele relatou a seu amigo Monty Ross sobre seus planos enquanto bebiam no metrô de Nova Iorque: “vou dar às pessoas o que elas querem. O próximo roteiro terá sexo. Eu vou fazer algo que vai ser simples, mas ainda ter integridade. E eu vou para Hollywood.”

(AFTAB, 2005, p.25, tradução nossa).

O fracasso de *The Messenger* era uma lição a ser aprendida, o sonho de se tornar um expoente do cinema negro não viria de uma hora para outra. Mesmo de longe, Spike Lee continuava olhando o sucesso de ex-colegas e a ascensão de artistas negros. Naquele mesmo ano, Martin Brest, ex-aluno da NYU, lançou *Um Tira da Pesada* (1984) e levou a carreira do jovem Eddie Murphy, um comediante do Brooklyn, ao estrelato. Também em 1984, foi ao ar *The Cosby Show*, estrelada por Bill Cosby e um elenco todo negro, a série foi enorme sucesso em todo país por vários anos. Os negros estavam em evidência, mas Lee não era um deles, porém, ele precisava tomar uma atitude, e isso implicaria em não cometer os mesmos erros do projeto anterior. A primeira atitude que Spike Lee precisava tomar era em relação ao orçamento, precisava ser algo executável e organizado. Tudo precisava ser bem feito para que não fosse a página final da carreira do jovem diretor, o elenco teria que ser pequeno, poucas locações e tudo filmado em poucos dias.

Spike Lee optou por fazer um filme que falasse de sexo, ele se baseou na história dos amigos que sempre falavam sobre suas várias experiências sexuais, mas não via isso ocorrer com as mulheres. Ele elaborou um questionário e várias mulheres responderam, as perguntas eram todas de cunho sexual, pois ele queria construir a personalidade da personagem principal se baseando no que de fato as mulheres pensavam. Com as informações, ele partiu para a escrita. Em seguida, Lee tinha que lidar com o elenco porque havia se desentendido com o Sindicato dos Atores por causa de *The Messenger* por um desacordo financeiro, então não poderia escolher os atores que desejava, ele não tinha dinheiro para isso.

Spike Lee vivia uma situação financeira extremamente delicada, ele agora não morava mais com seu tio e tinha um emprego de apenas meio período na *First Run Pictures*. Emprego que ele teve que deixar para realizar seu filme. Foi negado a ele a transferência de parte do financiamento de *The Messenger* para o filme que ele produzia. Lee teve que partir para uma estratégia de guerrilha para conseguir um orçamento. Ele e seus amigos pediam dinheiro para todo mundo que fosse possível, de produtoras a familiares e amigos, juntando centavo por centavo, era a única forma que ele encontrou para o projeto sair do papel. Mesmo com as lições, a situação parecia novamente com seu filme fracassado. Spike Lee apostou tudo nas pessoas próximas a ele, ele deu um papel a irmã Joie Lee, que estava no elenco de *The Messenger*. Seu pai, Bill Lee, além de compor a trilha do filme, foi o pai de Nola, a personagem principal do filme.

Os escolhidos para o elenco foram Tommy Redmond Hicks, uma vez que Spike Lee havia trabalhado com ele em *Joe's Bed-Stuy Barbershop*. Chamou também John Canada Terrell porque achava ele muito parecido com a ideia do personagem. Tracy Camilla Johns seria Nola Darling, a heroína da história. E, por fim, Spike Lee fez o personagem Mars Blackmon. Ele tinha ideias para se aventurar como ator em um rápido momento do filme, mas a grande questão era que eles não tinham dinheiro para pagar mais ninguém.

Seu amigo Ernest Dickerson seria o fotógrafo, que após assistir *Touro Indomável* (SCORSESE, 1980) sugeriu que o filme fosse em preto e branco. Lee entendeu a sugestão, já que *Estranhos no Paraíso* (1980) era em preto e branco, era um tipo de filme que tinha seu público e ele esperava que seu filme também tivesse o seu. O filme tinha que ser feito em duas semanas por causa do curto orçamento, Lee então fez uma exibição fechada para atrair novos investidores. John Pierson nos diz que após a exibição:

amigos de Spike, [...] que já haviam colocado dinheiro, colocaram mais. Após a ideia de uma sociedade ser descartada, me tornei o sexto e maior investidor individual em *Ela Quer Tudo*. Foi a melhor decisão de negócios que já tomei na minha vida. Anunciei minha intenção caminhando até o Great Jones Cafe, um ponto de encontro popular da comunidade cinematográfica de Nova Iorque, e reiterei dentro do bar, explicando que simplesmente pagaria minha parte de US\$10.000,00 por causa da venda do filme *Parting Glances - Olhares de Despedida* (PIERSON; SMITH, 2014, p.49-50, tradução nossa).

Mesmo com toda essa incerteza, Spike Lee conseguiu concluir o projeto no tempo planejado, agora teria que lançar o filme. De início, ele começou a editar de casa, mas não tinha o suficiente para isso e era caro demais pagar profissionais capacitados. Ele recorreu ao amigo Barry Brown porque ele tinha certa experiência com edição e mixagem de som. O som era importante na linguagem da produção, inclusive fundamental na única sequência de cenas com cores que existe no filme. Foi fundamental para Lee ter conseguido US\$10.000,00 com John Pierson, que na época era produtor e também dirigia um cinema de arte. Pierson, mesmo enxergando problemas, acreditou em Spike Lee, mais tarde ele ficaria conhecido como um cara que também acreditou em outros artistas como Richard Linklater e Michael Moore. Então, finalmente Lee tinha um novo filme.

3.3 Ela Quer Tudo

Ela Quer Tudo (1986) nos traz a personagem Nola Darling (Tracy Camilla Johns) como uma mulher independente que tem controle absoluto sobre seu corpo e sua vida, tanto que ela namora 3 homens e não esconde esse fato de nenhum deles. Ela é artista e passa parte do filme pintando e colando um mural de Malcolm X em seu apartamento. Nola convida seus namorados para um jantar de ação de graças em que os homens suplicam que ela escolha com qual deles ela quer ficar. Cada um deles tem uma personalidade estereotipada do homem negro.

Mars (Spike Lee) é envolvido com a cultura urbana e do *hip-hop*, anda de bicicleta e não gosta de trabalhar. Jamie (Tommy Redmond Hicks) é um personagem dedicado e sério, não é dado a brincadeiras e tem sua carreira como prioridade, é o estereótipo do *Yuppie*¹⁵. Já Greer (John Canada Terrell), é arrogante, vaidoso e narcisista, ele adora se ver e acha que sua aparência é uma das únicas coisas que importa. Nenhum deles consegue decifrar os pensamentos de Nola, mas nós ouvimos a todo momento os pensamentos deles.

O segundo filme de Lee trata da sexualidade negra, no caso, o poliamor regido por uma mulher sexualmente livre. O diretor deixa o bairro de *Bed-Stuy* e leva sua produção a Fort Greene, um bairro de classe média também no Brooklyn. A construção do cenário urbano e as performances presentes ali são de uma cidade mais polida e está mais em movimento do que a de seu primeiro filme. Nola vive próxima à ponte do Brooklyn que, como ela, é cheia de vida.

O filme abandona vícios da universidade, como a falta de componentes técnicos, exposição longa dos personagens e atuações pouco eficientes de não-atores, e é um grande salto em relação a *Joe's Bed-Stuy Barbershop*. *Ela Quer Tudo*, em muitos momentos, intercala fotos pessoais do bairro em diversas estações do ano com as cenas feitas por Dickerson, tornando a montagem menos previsível. Os personagens também são apresentados com o nome em uma cartela e, em seguida, contando sua história para o espectador, como se fosse uma conversa íntima. Na apresentação de Nora, ela diz que concorda com o filme para limpar seu nome e que alguns a chamam de "aberração". Adiante, vemos que isso não se dá somente por ela ter três namorados, mas também por se interessar por mulheres. E é assim que Lee

¹⁵São membros de uma espécie de grupo de homens, que mesmo jovens, são profissionais de centros urbanos que ocupam funções executivas. Eles podem ainda ser conhecidos como figuras focadas em artigos de luxo e no culto à própria imagem.

monta uma espécie de autobiografia de Nola.

A personagem de Nola, como a maioria dos protagonistas de Lee, é uma pessoa forte e politicamente desperta. Em seu quarto, podemos ver a sua data de aniversário que, coincidentemente, é a mesma de Malcolm X. Nola é uma artista de colagem e tem em seu apartamento uma obra sua que remete a "Guernica", mas com personagens negros. Nola cria uma disputa entre seus namorados, que se torna cômica naturalmente, e quando eles começam a tomar consciência uns dos outros, todos propõem individualmente à personagem para se mudar para seu apartamento. Obviamente, trata-se de uma forma de poder controlá-la. Ela nunca aceita, no fundo eles querem apenas fazer com que ela seja uma espécie de prêmio.

Figura 30 - *Nola Darling* (Tracy Camilla Johns) pinta um quadro que remete a *Guernica*, de Pablo Picasso.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Ela Quer Tudo*. Ano: 1986. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Como a personagem de Tracy Camilla Johns não é aceita por ninguém, exceto seu pai, existe uma espécie de cerco a ela, tanto por seus namorados que querem que ela escolha um

deles logo, um deles, inclusive, insinua que ela deveria buscar ajuda médica, pois é uma viciada em sexo, já que não é normal uma mulher se relacionar com tantos homens. Nola, diante de tanta incompreensão, escolhe Jamie, aquele que diante de todos parece ser o homem mais doce e apaixonado por ela.

Nola liga para Jamie, que já havia abandonado as esperanças de ser o escolhido da personagem. Ele parece não compreender e acredita ser mais um jogo de Nola. A partir daí, estamos diante do grande problema do filme. Ao chegar na casa de Nola, Jamie a estupra. Durante o ato, ele a obriga a dizer que ela pertence a ele e não a seus outros namorados ou quem quer que seja. Jamie, em sua faceta criminoso, a empurra, mostrando-se mais violento a cada minuto, vai embora e a deixa chorando na cama. Jamie deixa claro que tinha consciência do que era seu ato ao afirmar que a intenção foi humilhá-la e que havia gostado disso. O personagem se tornou o pior que os filmes que retratavam os negros nas décadas anteriores externavam.

E é isso que Lee tentou mostrar: Jamie era um crítico da comunidade negra e do comportamento dos negros. Então, em si, ele acredita, no fundo, que o correto é seguir os dogmas do homem branco. Ele não enxerga que uma mulher negra sexualmente livre tenha esse direito e, de alguma forma, ele precisa se vingar por isso. A forma como ele contempla o amor não inclui Nola.

3.3.1 O Primeiro Sucesso Pelo Mundo

À época, *Ela Quer Tudo* era um filme único e Lee tinha confiança que ele iria longe. Ele começou a exibi-lo para algumas pessoas em busca de investimento para poder distribuí-lo e aos poucos ia conseguindo. Mesmo com parte do mercado negando qualquer tipo de investimento e esfregando na cara dele que Hollywood não se interessaria por um filme negro, Spike Lee interpretou que o público aguardava aquele tipo de entretenimento. Assim, o caminho mais lógico para ter seu filme exibido é o dos festivais, e ele conseguiu que o filme fosse aceito no Festival de Cinema de São Francisco de 1986.

As coisas começaram a dar certo, mesmo ainda buscando financiamento por todas as partes. Pouco antes de exibir o filme em São Francisco, eles receberam a oportunidade de exibir *Ela Quer Tudo* para o diretor do Festival de Cannes, e o filme foi aceito para participar

do maior festival de cinema do mundo. Já com a exibição de *Ela Quer Tudo* garantida em Cannes, o diretor voou até São Francisco. O filme foi muito bem recebido e até conheceu um de seus ídolos, Akira Kurosawa, que recebeu um prêmio por sua carreira. Agora ele tinha um contrato com a distribuidora *Island Pictures* e alguns contatos de produtores de elenco, atores e diretores de arte para seus próximos trabalhos, ele não perdeu tempo em dar os próximos passos rumo a sua carreira de sucesso.

Em Cannes, Spike Lee estava com parte de sua equipe, o jovem diretor era procurado pela imprensa, mas sempre se desagradaava por seu comportamento introvertido, ele sempre estava calado e dava respostas curtas. Lee só reagia quando era questionado sobre assuntos delicados, como o de diretores brancos fazendo filmes sobre personagens negros, principalmente masculinos e violentos. *Ela Quer Tudo* venceu o *Prix de la Jeunesse*, que era dado aos filmes de jovens realizadores que foram exibidos nas mostras paralelas da competição principal do festival. O filme não ganhou o prêmio *Camera d'Or*, que é dado ao melhor primeiro filme de um diretor.

Não era incomum diretores negros estrearem seus filmes na Europa pelo desinteresse de *Hollywood*, mas de volta a sua casa era hora de fazer isso acontecer. Lee teve de reeditar o filme para se adequar a agência de classificação para que o filme fosse classificado apenas como restrito a algumas faixas etárias, sendo que uma classificação apenas para adultos resultaria em poucos cinemas dispostos a exibir o filme. O diretor conseguiu uma classificação menos restrita e *Ela Quer Tudo* foi exibido comercialmente. Ainda que a parte técnica do filme deixasse a desejar para alguns críticos, como a qualidade das imagens, o roteiro era elogiado e a personalidade de Nola chamava a atenção, embora Spike Lee também tenha enfrentado diversas críticas pela sua visão masculina sobre uma personagem feminina. Ele e sua equipe se aproveitaram do fato do filme começar a permear a cultura popular e começaram a comercializar camisetas próximo aos cinemas onde o filme era exibido, Lee aparecia também para dar autógrafos sempre que podia.

O filme fez tanto sucesso que Lee conseguiu devolver o investimento a várias pessoas, finalmente o filme estava se pagando. Mesmo havendo aspectos que o jovem diretor não gostava, como algumas atuações, tanto que não trabalhou mais com vários dos atores do filme, e nem de sua própria atuação, mesmo Mars sendo um expoente da cultura *hip-hop* da época, ele não se envergonha de seu trabalho e tentou fazer campanha para o filme ter indicações ao Oscar, como a de Melhor Trilha Sonora para seu pai. Spike Lee ficou famoso e

começou a ganhar dinheiro, o filme faturou mais de US\$7.000.000,00 de bilheteria. O diretor convenceu várias pessoas a trabalhar com ele e as pessoas confiavam em seu trabalho, agora ele era uma estrela em potencial no campo do cinema independente, era bem o que ele queria nos seus melhores sonhos.

Lee não queria participar de programas de TV e de videoclipes, entendia que isso se tratava de certa subserviência aos brancos, mas mesmo assim não resistiu a participar do programa de humor *Saturday Night Live* como Mars, o personagem de *Ela Quer Tudo*, e ainda escreveu algumas esquetes. O personagem de Mars era um ícone, ele participou de um famoso comercial da Nike com Michael Jordan que o tornou muito mais famoso do que com seus filmes na época.

Figura 31 - Michael Jordan e Spike Lee no set de filmagem do primeiro comercial da Nike.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/45p5nj7z>>. Acesso em: 29 fev. 2024.

3.3.2 Os Problemas da Representação Feminina

Em *Ela Quer Tudo*, Spike Lee apresenta uma abordagem mais leve e inclusiva. No entanto, o desfecho do filme deixa uma sensação de que parte desse discurso é invalidado

pelas cenas finais, tornando a personagem de Nola apenas um esboço de um discurso que poderia ser mais grandioso para com as mulheres se não tivesse caído em armadilhas que seriam recorrentes em seus filmes e que discorreremos a frente. No entanto, uma das personagens que destaca o melhor de Nola e o que ela pode se tornar é sua psicóloga, que ressalta que "seu mais belo órgão sexual está entre suas orelhas, não suas pernas".

Através dessa afirmação, entendemos que Nola Darling é a única responsável por suas escolhas e que ela tem o poder de moldar sua própria vida e sexualidade, sem precisar se submeter aos questionamentos de uma sociedade que não a compreende. A culpa por não ser compreendida não recai sobre ela, mas sobre essa sociedade que ainda luta para entender e aceitar a diversidade de experiências e vivências das mulheres negras. Com um olhar mais contemporâneo sobre o filme, Manthia Diawara enxerga sua importância através do tempo, ele afirma:

Fico impressionado com quantos novos elementos ele (*Ela Quer Tudo*) contribui para a linguagem do filme popular e negro. Para começar, foi o primeiro filme da década de 1980 a colocar a realização do desejo individual na vanguarda da luta de libertação negra, assim como o indivíduo está no centro da revolução do hip-hop. Em segundo lugar, deu à negritude uma face universal, por meio do personagem Mars (interpretado pelo próprio Spike Lee) e uma casa universal, o Brooklyn (DIAWARA, 1998, p.258, tradução nossa).

Mesmo com essa observação de Diawara, Lee nunca foi uma figura notável pela criação de personagens femininas e nem de um desenvolvimento coerente das performances femininas. Com as produções que vieram em seguida a *Ela Quer Tudo*, nenhuma mulher teve a importância e o protagonismo que Nola teve. Spike Lee só foi dirigir um filme escrito por uma mulher com *Garota 6* (1996), que, aliás, foi o primeiro filme que dirigiu no qual não assinou o roteiro. *Garota 6* é escrito por Suzan-Lori Parks. Então, até onde se limita esse texto, que é no filme *Malcolm X* (1992) as ações de personagens femininas nos filmes de Lee só são definidoras em *Ela Quer Tudo*.

Em *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads* a única personagem feminina de destaque é Ruth Homer (Donna Bailey), a função narrativa dela fica limitada a instigar seu marido a abandonar a *Bed-Stuy* e a voltarem a Atlanta, pois correm perigo naquele lugar. Ela diz que está cansada de Nova Iorque e do próprio trabalho. Além de ser agente social e ser posta de forma recorrente em perigo por causa do seu trabalho, isso é apresentado de forma

breve no filme quando Ruth vai até um prédio na periferia procurar por uma pessoa como parte de seu trabalho. Embora Ruth tente fazer com que Zack não se metesse em problemas, ele a coloca em perigo roubando a máfia para que eles possam fugir de Nova Iorque para realizar o desejo de Ruth de voltar para Atlanta. Zack estraga tudo com seu comportamento, por fim, ela aceita dinheiro do marido para voltar sozinha para Atlanta, o que contradiz a cumplicidade e influência que Ruth exercia sobre o marido, por fim, o personagem se mostra definitivamente mais fraco do que havia demonstrado até ali.

Em *Ela Quer Tudo*, os problemas aumentam, pois o personagem interpretado por Tracy Camilla Johns, em dado momento no decorrer do filme vai atrás de Jamie (Tommy Redmond Hicks) e se diz arrependida, mesmo após o Lee optar por utilizar o estupro da personagem como uma punição ao seu comportamento. Jamie se irrita quando ouve da personagem que agora ela está em celibato, como se já fosse tarde demais, “é apenas um descanso”, ela diz. Eles não ficam juntos, mas não por falta de vontade dela, que diz que o ama. A respeito da cena de estupro perpetrado por Jamie contra Nola, Lee diz se arrepender:

Foi completamente... estúpido (a cena). Eu era imaturo. Isso fez pouco caso do estupro, e essa é a única coisa que eu voltaria atrás. Eu era imaturo e odeio não ter visto o estupro como o ato vil que é. Posso te prometer que não haverá nada assim em *Ela Quer Tudo* (2017), a série de TV, com certeza (ROSEN, 2014, tradução nossa).

Figura 32 - Jamie abusa de Nola como forma de punição.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Ela Quer Tudo*. Ano: 1986. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

A cena não tem nada a ver com a construção do personagem até aquele momento, ele se mostrará o mais amável e sensível para com os sentimentos de Nola, o que fez parecer apenas um desejo pessoal do diretor em colocar essa cena e, em seguida, os personagens agirem como se não fosse um problema. Embora a autora Bell Hooks aprecie parte do desenvolvimento de Nora Darling e da representação de sua liberdade sexual, ela também entende que Lee pune ao final, sendo assim “o estupro é o castigo que a coloca de volta em seu lugar” (LOCKE, *et al*, 1993, p.13, tradução nossa).

Em *Mais e Melhores Blues*, o papel das mulheres na narrativa é muito bem definido desde o início, que é uma dependência dos personagens masculinos para que os femininos tenham algum tipo de desenvolvimento. Indigo (Joie Lee) é subserviente às vontades de Bleek (Denzel Washington), apesar de ser constantemente trocada por outra mulher ao longo do filme, e Bleek dizer que “isso é coisa de homem”, Indigo o perdoa e “salva” a vida de Bleek, isso após ele se ferir em uma briga e ficar impedido de tocar seu trompete. Indigo, a mulher negra que sempre perdoa e que renuncia a qualquer tipo de vontade própria, simplesmente opta por seguir Bleek e agir de acordo com suas vontades sem ganhar nada em troca, nem o

amor do marido, o que não deixa ser um estereótipo problemático que já ocorreu diversas vezes no cinema, e isso acontece também com a amante de Bleek, Clarke (Cynda Williams). A personagem está lá para seduzir Bleek e utilizar de seus atributos sexuais para alcançar a carreira de cantora. Quando percebe que seu relacionamento com Bleek não dará em nada, Clark começa a se relacionar com Shadow (Wesley Snipes) que promete que ela será a estrela de sua nova banda de jazz.

Em *Febre da Selva*, a produção do filme não foi nada fácil para a protagonista. Annabella Sciorra reclamou e quase deixou a produção por causa da primeira cena de sexo com Wesley Snipes, ela entendia que não foi devidamente informada de como a cena iria ocorrer e que não ensaiaram os movimentos, Sciorra entrou em conflito com Spike Lee. O personagem de Sciorra não deixa de ser tratado como um objeto sexual, Angie nunca é ouvida pelos homens de sua família, apenas por suas amigas, que fazem o papel de conselheiras da vida privada do personagem, mesmo assim, elas não deixam de criticá-la por estar se relacionando sexualmente com um homem negro, é como se ela precisasse de algum tipo de aprovação para continuar vivendo em todo o seu desenvolvimento ao longo do filme.

Nesse mesmo filme, em uma cena longa e expositiva, Drew, a esposa traída de Flipper, desabafa com suas amigas sobre o fim de seu casamento. Elas trazem sua visão sobre o homem negro. Entretanto, uma delas diz que, apesar de tudo, sempre será preterida por ter a pele mais escura, preterida até em relação a outras mulheres negras. Parece que Lee usa a cena como uma forma de Drew despertar para a realidade, e isso vem dela encarar de frente o fim do casamento, como se fosse a superação de um luto. Elas riem, choram e se lamentam por serem mulheres negras socialmente expostas. A cena é também sobre como historicamente as mulheres negras foram desestimuladas e tiveram seus sentimentos postos de lado. A cena é importante, uma vez que desde *Ela Quer Tudo* havia poucos momentos nos filmes de Lee em que tenha sido dado espaço para as mulheres debaterem sua visão de mundo. Apesar disso, é uma cena que foi construída para discutir se Drew deveria ou não voltar para seu marido.

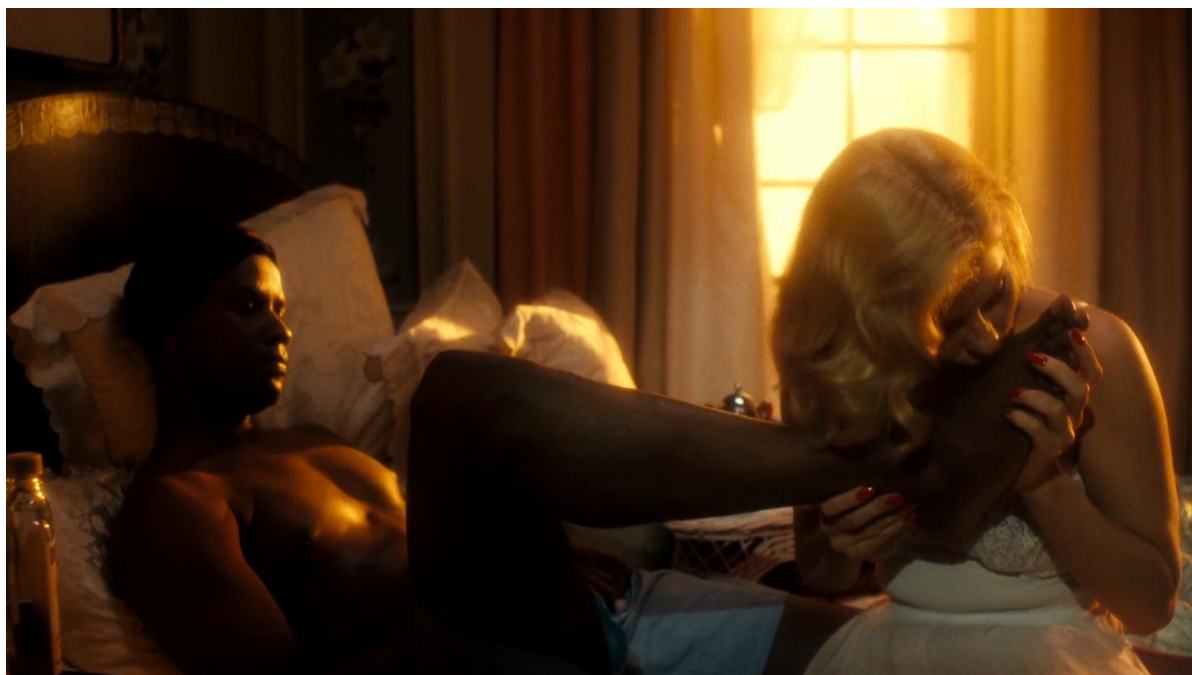
Diante disso, bell hooks talvez seja a grande crítica à representação das mulheres nos filmes de Spike Lee. Em sua experiência pessoal com a filmografia do diretor, a autora diz que “como muitas mulheres na audiência de Lee, tenho achado sua representação das mulheres em geral, e das mulheres negras em particular, consistentemente estereotipada e unidimensional.” (HOOKS, *et al*, 1993, p.13, tradução nossa). Essa percepção faz com que ela

seja bem crítica à proposta radical dos filmes de Lee, que tem na representação feminina uma enorme barreira. “Logo quando um espectador possivelmente poderia se sentir conectado pela abordagem radical de questões em um filme de Spike Lee, algum absurdo sexista básico aparecerá na tela para entreter, proporcionar alívio cômico, confortar o público [...].” (VEST, 2014, p.86, tradução nossa).

Malcolm X foi o filme que Spike Lee mais lutou para realizar até aquele momento, desde adquirir os direitos para realizar um filme sobre Malcolm até arrecadar fundos com personalidades negras para conseguir terminar o projeto, no entanto, Lee tem falhas importantes na representação feminina neste projeto.

Primeiramente, o diretor perde tempo considerável de tela em uma trama sobre um relacionamento interracial de Malcolm com uma mulher branca chamada Sophia (Kate Vernon), discurso bem semelhante ao de *Febre da Selva*. Sophia de fato existiu e seu nome era Bea Caragulian segundo o biógrafo Manning Marable. Ela não é bem desenvolvida e geralmente aparece em cenas de subordinação, como quando Malcolm coloca um dedo na boca de Sophia e diz que “não gosta de mulheres que falam muito” ou quando ele pede que ela beije seu pé.

Figura 33 - *Sophia beija o pé de Malcolm.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Mas a verdadeira Sophia teve papel importante na vida de Malcolm, além de companheira de crime, ela esteve muito presente na vida dele e de seus amigos e era muito influente nas ações que ele tomava, e não apenas um personagem frágil e que agia de acordo com as vontades de Malcolm. Lee em nenhum momento se propõe a discutir o que de fato aquela mulher queria com o jovem Malcolm, uma das maiores questões da sua juventude no crime, bem como o fato dele ter se sentido traído por Sophia fazendo com que o pensamento misógino e anti-branco fosse muito mais aprofundado na vida de Malcolm, como destaca Marable:

As ações interesseiras de Bea deixaram uma profunda impressão em Malcolm. "Todas as mulheres, por sua natureza, são frágeis e fracas", observou ele. "Elas são atraídas pelo homem em quem veem força." Sua misoginia foi reforçada durante seu tempo como cafetão no Harlem. Refletindo sobre suas experiências, Malcolm escreveu: "Recebi minha primeira lição sobre os baixos padrões morais do homem branco da melhor fonte possível, das próprias mulheres deles." As ações de Bea destacaram o que ele percebia como tendências enganosas e oportunistas das mulheres. Malcolm raramente examinava seu próprio comportamento - seu relacionamento conturbado com Gloria Strother, seu abuso físico contra Bea Caragulian - muito menos suas traições às suas outras parceiras (MARABLE, 2011, p.84, tradução nossa).

Em segundo lugar, Lee opta por não retratar Ella Little-Collins, meia-irmã de Malcolm por parte de pai. Ella acolheu Malcolm até que ele atingisse os 21 anos e teve que lidar com os problemas causados por ele na sua adolescência. Em sua autobiografia, ele exalta diversas vezes a admiração que sentia pela irmã. "A forma como ela sentava, se movia, falava, fazia tudo, revelava alguém que conseguia exatamente o que queria. Esta era a mulher da qual meu pai tanto se orgulhava por ter trazido tantos de sua família da Geórgia para Boston" (X; HALEY, 2015, p.33).

A irmã de Malcolm foi uma das maiores incentivadoras para que ele aderisse à Nação do Islã na época em que ficou preso, mas também que se desligasse da Nação quando começou a discordar de seu líder. Assim, é inexplicável essa ausência de Ella na cinebiografia feita por Lee, e é diante de todo esse contexto que hooks observa que o diretor sempre coloca as principais cenas de seus filmes basicamente com homens negros, sem nenhum resquício de estereótipo ou retrato problemático do homem negro, mas isso não acontece quando ele protagoniza e retrata mulheres negras.

Ao não retratar Ella, Lee consegue criar um filme que não quebra com as convenções e estereótipos de Hollywood. Nos filmes de Hollywood, o herói super-masculino é frequentemente retratado como um solitário, um fora da lei, um órfão cultural distante da família e da sociedade. Para mostrar os laços entre Ella e Malcolm, que foram sustentados ao longo de sua vida, Lee precisaria tanto quebrar com as representações de heróis masculinos de Hollywood quanto fornecer uma imagem da feminilidade negra nunca antes imaginada na tela de Hollywood. A personagem de Ella seria uma mulher negra poderosa e politicamente consciente que não poderia ser retratada como um objeto sexual. As representações de Lee das mulheres negras em *Malcolm X* espelham os estereótipos usuais encontrados em filmes de diretores brancos. Ella era radical em seu pensamento sobre a negritude, mais uma líder do que uma seguidora. [...] Isso revela muito sobre a natureza do sexismo e da misoginia que a figura apagada, simbolicamente assassinada de Ella é substituída por um personagem fictício, mais velho e negro, Baines, que inicia Malcolm no mundo político. A invenção desse personagem fictício permite a Lee criar ficticiamente um mundo hierárquico de poder masculino que se conforma à insistência popular do nacionalismo negro de que os homens são melhor ensinados por homens (HOOKS, *et al*, 1993, p.15, tradução nossa).

Embora Lee tenha se esforçado para criar um cinema significativo para os afro-americanos, contando suas histórias e destacando que, apesar das convergências históricas que levaram a se unir por causas variadas, os negros acabam que não pensam da mesma forma apenas por compartilharem a cor da pele, são pessoas complexas como quaisquer outras. Entretanto, infelizmente, ele nunca conseguiu fazer o mesmo em relação às mulheres, no caso, trazer diversas camadas as mulheres negras de seus filmes. Essa falha é inegável em sua filmografia, especialmente considerando que várias mulheres envolvidas em suas produções, como Ruby Dee, têm uma trajetória de luta pelos direitos femininos. Esse padrão pode ser observado desde seu filme *Ela Quer Tudo* até *Destacamento Blood*, sua última produção até a escrita desse texto, esse filme é mais um em que as mulheres tem pouquíssima relevância. Assim, a performance machista de Lee há de ser criticada sempre que possível, o seu discurso de unidade negra feito em muitas de suas produções não se aplica quando se trata de criar suas personagens femininas, e isso não deve ser ignorado em nenhum momento.

3.4 Lute Pela Coisa Certa

Em 1988 Spike Lee produziu *Lute Pela Coisa Certa*, até então ele se deparava com o maior orçamento de sua carreira, mais de US\$6.000.000,00. A *Island Pictures*, que tinha um contrato com Lee, pouco antes do filme ser filmado, informou que não iria cumprir com o orçamento porque extrapolaria o valor que eles poderiam financiar por filme. Diante do imprevisto, a produção conseguiu que a *Columbia Pictures* financiasse o projeto. O roteiro

havia sido escrito antes de *Ela Quer Tudo* e se chamava *It's Homecoming* e não era um musical.

O filme se passa numa faculdade fictícia e majoritariamente negra chamada *Mission College*, e fica em Atlanta. Os alunos lutam para não serem subjugados por uma outra universidade estadual de maioria branca, sendo que os alunos da *Mission* eram muito divididos politicamente. Há então uma disputa de todas as formas entre os "*Wannabees*", os mais claros, e os "*Jigaboos*", os mais escuros. Lee usou sua experiência na *Morehouse* pois só lá havia ouvido termos como "fraternidade", que é um tipo de organização de alunos nas instituições de ensino superior dos Estados Unidos.

A construção da linguagem que Lee desenvolveria com maestria em *Faça a Coisa Certa* começa a se destacar nesse seu terceiro filme. A grande quantidade de *close-up* no rosto dos personagens enquanto eles fazem algum discurso social ou quando os personagens discutem está bem presente. A grande inserção de música negra na produção, o *jazz*, no caso, mostrando que Spike Lee entendia que a música negra como linguagem teria importância substancial em sua obra, o que percebemos em *Joe's Bed-Stuy Barbershop* que tinha boas sequências com *funky*. Nos filmes subsequentes, ouvimos *rap*, *hip-hop* e *blues*, estilos sempre atrelados ao andamento da narrativa.

Embora haja méritos nesse filme e a performance urbana dele tenha um ar nostálgico, ele não tem tantas virtudes quanto seus dois filmes anteriores. Em *Ela Quer Tudo* Lee, mesmo com controvérsias, trouxe a mulher negra e seus desejos para o centro da trama. Em *Lute Pela Coisa Certa* isso é abandonado completamente, com personagens femininas desinteressantes, apagadas e com pouco a acrescentar à trama além de serem construídas apenas para servir de suporte aos personagens masculinos, os verdadeiros donos do filme. Como, por um lado, existem os benefícios de ter uma produção capitaneada por um grande estúdio, por outro, existe a pressão por boa bilheteria, e essa foi uma grande pedra no sapato do jovem diretor.

A necessidade de ir bem e atrair um público satisfatório, acredito, fez com que Spike Lee pouco se arriscasse nas peças musicais. Ele não ousa em quase nenhuma das cenas em que os atores estão cantando, e boa parte das cenas são esquecíveis, como a cena em que há uma "disputa" musical entre as fraternidades rivais, a cena funciona apenas como um motivo para os homens dessas fraternidades terem seu ego massageado. Entre diversas pontas soltas, nunca mais é debatido sobre o financiamento que a universidade planejava dar à África do Sul, tema da primeira cena do filme.

Figura 34 - Disputa de dança entre mulheres negras da pele clara vs. da pele escura.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Lute Pela Coisa Certa*. Ano: 1988. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

O desenvolvimento do personagem de Fishburne oscila a todo momento, o filme não explora adequadamente suas motivações, simplificando seu papel como caricatura do que seria um ativista negro. Como Lee trabalha com vários gêneros nessa produção, o ritmo do filme tem muitos problemas, principalmente na transição do musical para a comédia. As cenas mais dramáticas também ficam deslocadas em meio a piadas homofóbicas, brigas e conflitos entre as personagens femininas. A narrativa se fragmenta em muitos momentos por causa dessa mistura de gêneros não estar bem amarrada, fazendo com que o desenvolvimento dos personagens não tenha coesão e, conseqüentemente, não desperte interesse em suas motivações.

Spike Lee nos leva ao centro do debate das dificuldades de jovens negros de se encaixarem e de formar o próprio pensamento, e de seus sacrifícios, muitas vezes sem sentido e desnecessários, para fazer parte de um grupo. Essa busca por afirmação não seria formada pela aprovação do homem branco, mas da própria comunidade negra, e essa afirmação seria mais complexa para os negros de pele clara, que não seriam tão negros assim. No fundo, entendemos que Lee expõe como a formação do jovem é frágil, e essa necessidade de

aceitação pode ser imensamente destrutiva e corroer a personalidade que ainda está se formando tanto socialmente como politicamente, e que os negros têm que “acordar” para todas essas questões, palavras entoadas em vários de seus filmes. Em *Lute Pela Coisa Certa*, Lee não diz então o que é certo ou errado. No fundo, todos querem o mesmo, mas para isso é preciso resolver as múltiplas questões dentro da própria comunidade negra.

Spike Lee se desentendeu com a Morehouse em razão deles pedirem para conferir o roteiro do filme para averiguar se haveria cenas de sexo como em *Ela Quer Tudo*, o diretor se recusou a mostrar e preferiu filmar em outro local. Lee fez então uma espécie de visita aos seus tempos de universidade para repensar sobre o que ocorria racialmente naqueles tempos, e ainda se deparou com um conservadorismo que não haveria em uma universidade supostamente mais plural.

O filme foi mal nas exibições iniciais, o que fez com que a *Columbia Pictures* trocasse membros da produção, o que não adiantou muito em relação ao resultado final da produção. Mesmo fazendo boa bilheteria, a melhor do ano da distribuidora e o filme conseguindo se pagar, a recepção foi horrível. Spike Lee foi acusado, entre outras coisas, de fazer um filme machista e de que, se ainda vivo fosse, envergonharia seu ídolo Vincente Minnelli por fazer um péssimo musical. Lee mirou em ser reconhecido por seus filmes, mas o que ocorreu foi que sua fama trazida por Michael Jordan e Nike foram decisivos para seu filme ter uma boa bilheteria. Assim, seu próximo projeto teria que, de fato, mostrar que ele tinha que ser reconhecido por sua qualidade como cineasta.

Assim, naquela época surgiam diversos casos de violência contra negros, muitas delas tendo a polícia da cidade de Nova Iorque como protagonista. Um dos momentos de maior tensão ficou conhecido como *Howard Beach Racial Attack*. No caso, três jovens negros foram severamente espancados por um grupo de jovens brancos ao sair de uma pizzaria, um deles, ao tentar fugir cambaleando, foi atropelado e morreu. Isso gerou uma enorme onda de protestos comparando a situação dos negros ao *Apartheid* na África do Sul e boicote a pizzarias de brancos. Spike Lee conta seu processo: “Eu tinha o título antes de qualquer outra coisa. Depois, foram fragmentos — aconteceria no dia mais quente do verão em um quarteirão da Bed-Stuy. Depois acrescentei todo o conflito ítalo-americano-afro-americano” (HILL, 2008).

Figura 35 - A cidade em *Lute Pela Coisa Certa*.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Lute Pela Coisa Certa*. Ano: 1988. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Assim, a cidade que Spike Lee nos apresenta em *Lute Pela Coisa Certa* está confinada dentro da universidade durante quase todos os minutos do filme, trazendo à tona todos os seus problemas e virtudes. Aqui, Lee não se preocupa em construir uma universidade com uma arquitetura única, em vez disso, ele cria um ambiente que lembra a Morehouse, a universidade em Atlanta onde ele próprio estudou. Esse espaço se torna um microcosmo, e o mundo exterior é praticamente inexistente. Conhecemos pouco do que está além dos muros da instituição, o que reforça a sensação de que a universidade é um ambiente fechado e o mundo externo, obviamente povoado em sua maioria por pessoas brancas e os problemas causados por elas, está lá dentro apenas em teoria, como o *Apartheid* dos negros na África do Sul.

Lee nos mostra que o ambiente de ensino pode ser um terreno fértil para o desenvolvimento de qualquer luta que interesse à população negra, incluindo as disputas internas dentro da própria comunidade. A universidade, com sua concentração de jovens

negros em formação, torna-se um espaço onde as tensões raciais e sociais se manifestam com força. É dentro desse espaço que as discussões sobre identidade, resistência e opressão ganham corpo, e Lee nos lembra que, muitas vezes, os maiores desafios não vêm apenas do confronto com o racismo externo, mas também das divisões e preconceitos internos.

A escolha de Lee de representar o ambiente universitário, em sua maioria, através de cenas internas traz alguns significados importantes ao longo do filme, como a construção de cenários sufocantes e os diversos adereços nas paredes com mensagens de resistência. Os momentos de intimidade e reflexão acontecem quase sempre nos quartos, nos corredores e na biblioteca, espaços que são ao mesmo tempo privados e compartilhados, todos estando carregados de pressão e expectativa.

As cenas musicais, que desempenham um papel importante na narrativa e na identidade cultural do filme, ocorrem em locais de interação social dentro da universidade, como o salão de beleza, o auditório e o ginásio de esportes. Essas escolhas pretendem enfatizar a vida comunitária e a interação entre os alunos, mas, ao mesmo tempo, nos privam de uma visão completa da universidade como espaço físico. Não vemos grandes planos gerais do campus, e mesmo em cenas como as de um jogo de futebol, Lee opta por enquadramentos que não nos deixa entender completamente o tamanho do ambiente e suas nuances arquitetônicas. Essa ausência de uma visão panorâmica reforça a ideia de que o que importa aqui não é o espaço físico da universidade em si, mas as relações, conflitos e dinâmicas que acontecem dentro dela.

Ao focar nos espaços internos e íntimos, Lee transforma a universidade em um campo de batalha simbólico, onde as lutas por igualdade, justiça e reconhecimento se desenrolam de maneira muito pessoal. A escolha de evitar o mundo exterior enfatiza ainda mais o papel da universidade como um espaço formativo para a identidade e as lutas dos negros nos Estados Unidos, tornando-se um cenário emblemático para o confronto com as questões raciais e sociais que permeiam a narrativa do filme.

3.4.1 Melodias Urbanas

A música negra estava sofrendo transformações nos anos anteriores à *Lute Pela Coisa Certa* e a música das periferias ganhava um espaço que ainda não havia tido. Assim, Spike Lee

sempre foi muito envolvido com a música das periferias, tanto que seu personagem de *Ela Quer Tudo*, Mars Blackmon, ainda era um ícone de representatividade para o *hip-hop*. Lee tinha o conhecimento que o *rap* e o *hip-hop* faziam parte da nova representatividade negra e queria isso para seu filme seguinte que se passaria nas ruas do Brooklyn. Na pré-produção de seu novo longa-metragem, que se trataria de *Faça a Coisa Certa*, o diretor procurou o grupo de *rap* mais comentado do momento, o *Public Enemy*. Chuck D, o músico principal do grupo, era um artista socialmente engajado e eles entregaram a Spike Lee no final da produção do filme a música *Fight the Power*.

Mas essa não seria a primeira vez que a música teria um papel importante nas produções de Lee. Como Bill e, principalmente, Jacquelyn Lee criaram um ambiente culturalmente rico para os filhos, Spike Lee sempre procurou desenvolver seus filmes com música e cultura negra. “A mãe de Spike foi uma influência importante em sua infância, expondo-o e seus irmãos à cultura mainstream e afro-americana por meio de livros, peças de teatro, museus e exposições de arte.” (STERRITT, 2013, p.18, tradução nossa). Assim, Lee trouxe logo no início de sua carreira a relação próxima que ele construiu com a música, e isso se deu também trazendo Bill Lee para compor a trilha de várias de suas produções.

Deste modo, logo na sequência inicial de *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*, 2 assassinos levam Joe para ser morto na ponte do Brooklyn enquanto ouvem funky pelo rádio. Quando Ruth está cumprindo seu trabalho de assistente social, ela passa por vários jovens em uma roda de funky, a cena foi construída antes de Ruth chegar, apresentando um pouco da música e do ambiente em que os jovens negros e marginalizados estão inseridos. A partir daí, toda a trilha passa a ser composta por *jazz*, especialidade de Bill Lee, compositor da trilha original do filme. Em *Ela Quer Tudo*, em uma cena de sexo entre Nola e Gree, Lee utiliza uma música do percussionista nigeriano Babatunde Olatunji. Embora seja compreensível essa escolha, pois a música se chama *Mystery of Love* e a cena se tratava da primeira relação dos dois, trazer música africana não se tornou uma característica repetida por Lee em seus filmes, em que sempre predominou música afro-americana.

Em *Lute Pela Coisa Certa*, Lee faz um musical confuso, e a música não ajuda muito a esclarecer algumas questões do filme. Mas um grande mérito do filme é a apresentação musical realizada por Jane (Tisha Campbell). A apresentação é bem ensaiada e a ótima presença de palco, voz e interpretação de Campbell contribui para valorizar a melhor sequência do filme. O filme conta com diversas sequências musicais que, no geral, não trazem

encantamento e nem sequer são memoráveis, e isso se dá, principalmente, nas músicas cantadas por grupos de homens, uma vez que as letras, que exaltam uma disputa entre homens e irmandades, são cansativas e repetitivas. E no filme seguinte, *Faça a Coisa Certa*, Spike Lee aprendeu com os erros diante das críticas que seu musical havia sofrido. Os créditos de abertura do filme é uma das cenas memoráveis do filme, em que Rosie Perez dança ao som da música *Fight the Power* do Public Enemy.

Figura 36 - Rosie Perez performa ao som de *Fight The Power* nos créditos iniciais.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Faça a Coisa Certa*. Ano: 1989. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Aqui, cada elemento é meticulosamente construído por Lee e Ruth E. Carter, a diretora de arte do filme: o cenário com a montagem de casas, ruas e muros do Brooklyn, a iluminação e, não obstante, a coreografia encantadoramente sisuda de Perez, provocativa, por vezes com luvas e vestimenta de lutadora de boxe. A música *Fight the Power* e o filme se entrelaçaram ao longo do tempo, principalmente quando há algum tipo de violência policial contra negros, como acontece com Radio Raheem, retratado no filme de Lee. Radio Raheem que carrega um rádio consigo para todo canto tocando a música do *Public Enemy*, raramente diz algo, já que a música está lá para dizer por ele. Assim, a função narrativa de *Fight the Power*, que ecoa pelas ruas da *Bed-Stuy* durante o dia, tem o papel de guiar a história até sua catarse, de modo

que quando o rádio finalmente se cala, a comunidade se levanta contra o que eles imaginam ser o sistema que devem lutar contra. Então, David Sterritt escreve que:

Dado que as ideias tradicionais sobre música de filme exigem que ela funcione "invisivelmente" como um intensificador de humor do qual o público mal está ciente - seus temas são "melodias inaudíveis", na precisa expressão de Claudia Gorbman - o estrondo na cara vindo do rádio de Raheem lança um desafio ultra-rudimentar aos ouvidos do público (STERRITT, 2013, p.46, tradução nossa).

Poucas vezes Lee foi tão habilidoso em utilizar um elemento em prol da sua linguagem, conferindo assim tanto significado para uma de suas obras.

3.5 Faça a Coisa Certa

Spike Lee realizou *Faça a Coisa Certa* em 1989, essa foi sua obra mais premiada e reconhecida até o momento. O filme se passa em uma única rua em *Bedford-Stuyvesant*, no Brooklyn. No filme conhecemos a conturbada relação entre o empregador ítalo-americano Sal (Danny Aiello), dono de uma pizzaria, e o entregador, Mookie (Spike Lee). Sal decora as paredes de seu estabelecimento com fotos de atores e atletas ítalo-americanos, o que não agrada sua freguesia, de maioria negra. Sal não se acha racista sendo que seu negócio prosperou em um bairro negro, mas isso não é motivo de orgulho para um de seus filhos que não esconde seu racismo, Pino (John Turturro).

No dia mais quente do ano, *Buggin' Out* (Giancarlo Esposito), um ativista e uma das pessoas mais engajadas politicamente do bairro, vai até lá para comer uma fatia de pizza e reclama por não existirem negros na parede do estabelecimento. Ele é expulso da pizzaria por seu mau comportamento e começa a organizar um boicote ao estabelecimento, tentando convencer todos a não comer lá naquele dia.

Figura 37 - *Buggin' Out* se irrita pelo fato de não haver personalidades negras na parede da fama.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Faça a Coisa Certa*. Ano: 1989. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Mookie, ao caminhar pelo bairro entregando pizza, vai encontrando diversos personagens que nos fazem entender a tensão racial no local, que ocorre entre negros, porto-riquenhos, policiais, sul-coreanos e brancos. O DJ Mister Señor Love Daddy (Samuel L. Jackson) é o apresentador da rádio local, e ele tenta distensionar o bairro, o que de fato não consegue fazer. *Buggin' Out* então acaba conseguindo alguns aliados para boicotar a pizzeria, entre eles Radio Raheem (Bill Nunn), um homem que vive andando nas ruas do bairro com um rádio tocando *hip-hop* no último volume. Depois de Sal destruir o aparelho de som de Radio Raheem por ele se recusar a abaixar o som ensurdecido, todos que estão na pizzeria entram em uma briga generalizada.

A polícia chega ao local para impedir a escalada da briga. Radio Raheem é estrangulado pelos policiais brancos e seu corpo é colocado no carro da polícia e levado. Mookie acha que Sal poderia ter feito algo pelo homem, e então joga uma lata de lixo na janela da pizzeria, o que faz com que o bairro invada e queime o estabelecimento de Sal. O que resta a Mookie é voltar no outro dia e tentar receber um pagamento pendente que Sal tem com ele.

Em *Faça a Coisa Certa* Lee nos leva de volta a *Bed-Stuy*, o lugar onde seu primeiro filme

se passa, mas agora tudo se concentra em uma única rua. Como boa parte das cenas é feita em externas no bairro, a intenção é capturar a rotina daquelas pessoas que têm a vida completamente atrelada às questões urbanas de Nova Iorque, desde a multiculturalidade até as eleições para a prefeitura. Spike Lee cita que no roteiro para o filme, queria retratar a classe de trabalhadores negros, e afirma que “ao contrário da crença popular, nós trabalhamos. Não há planos de bem-estar aqui, [...] apenas pessoas trabalhadoras tentando ganhar uma vida decente” (LEE; JONES, 1989, p.30, tradução nossa).

Isso faz com que a história do filme seja construída a partir das particularidades que cercam os personagens e também sua visão de mundo. Lee não introduz personagens vilanescos como traficantes que cooptam jovens para o mundo do crime. O bairro é um como milhares de outros, diferentemente dos bairros em *Joe's Bed-Stuy Barbershop*, que servia como uma didática da degradação do lugar onde os negros moravam.

O trabalho de Lee na construção dos personagens é um dos fatores mais atrativos, pois, em cada cena, ele revela gradualmente mais sobre eles, utilizando as dificuldades impostas pelo ambiente do filme para aprofundar suas personalidades. Os conflitos podem ser motivados pelo escaldante calor que faz na cidade, a ausência de dinheiro, a não aceitação da origem étnica dos vizinhos, o racismo que não se restringe somente aos negros, ou a violência policial. Isso proporciona muitos eventos motivadores para os personagens agirem, o que nos deixa incertos sobre o rumo que a história pode tomar em determinado momento.

O diretor de fotografia Ernest Dickerson traz uma vivacidade ao bairro que nos faz realmente sentir o dia mais quente do verão, enriquecendo a performance urbana do filme, com a textura das cores nos transportando para um bairro distante das praias de Nova Iorque. A iluminação da rádio em que fica o personagem DJ Mister Señor Love Daddy, destacando apenas alguns discos ao fundo e com a luz forte da tarde nas paredes terrosas dos prédios habitacionais. O diretor até aqui teve o seu maior mérito em sua função, conseguindo dar um ritmo satisfatório ao filme, transmitindo a sensação de que as horas avançam em apenas um dia. Ele ainda consegue intercalar muito bem as cenas de humor, que são várias, com as cenas dramáticas, que possuem uma carga emocional muito alta, fazendo com que o público compreenda a enormidade de sentimentos dos personagens, que passam por diversas frustrações, raiva, desentendimentos e muita tensão racial.

Lee volta então ao conflito entre gerações, principalmente da figura do personagem Da Mayor (Ossie Davis), um homem bêbado que perambula pela cidade e é ignorado pelos

mais jovens, mas não por Mookie, que nutre um certo respeito por ele. Da Mayor é responsável por aconselhar Mookie, para que ele "faça a coisa certa, sempre", mas não explica o que seria essa tal coisa certa. No clímax do filme, ficamos com a sensação de que a coisa certa a se fazer é tomar uma atitude quando não há mais esperança de as coisas serem diferentes.

Como já dito, a música tem um papel importante na narrativa, principalmente *Fight the Power*, do *Public Enemy*, tocada em praticamente todas as cenas em que Radio Raheem aparece. A utilização desse estilo de música, negra e periférica, foi uma oportunidade de difundir a música negra de protesto que tinha chegado a um patamar diferente. Essa música também abria representatividade nas comunidades hispânicas, ou em qualquer comunidade que sofresse com a violência policial ou violência de estado. A ideia da música do *Public Enemy* acaba se tornando determinante na rebelião que toma conta da rua, mostrando como a indignação expressa na música pode transbordar quando não há mais disposição para o diálogo.

Um grande problema que o filme tem vem reverberando desde *Lute Pela Coisa Certa*, que é o abandono das personagens femininas. Jade (Joie Lee) é subaproveitada e seu enredo está demasiadamente atrelado ao seu interesse em Sal e ao interesse de Sal nela. Ela é excessivamente neutra, mesmo se mostrando um personagem inteligente. Tina (Rosie Perez), a esposa de Mookie, está sempre com raiva e envolvida em discussões. Ela também é responsável por ser a personagem mais *sexy* da trama, e seu desenvolvimento não vai muito além disso. Finalmente, Mother Sister (Ruby Dee), uma espécie de conselheira da rua, tem bem menos destaque do que o outro personagem responsável pelo choque entre gerações, Da Mayor, o que faz com que o personagem acrescenta pouco à narrativa dos personagens que, teoricamente, ela deveria ter mais influência.

Figura 38 - Jade (Joie Lee) e Mother Sister (Ruby Dee).



Fonte: Blu-Ray do filme *Faça a Coisa Certa*. Ano: 1989. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Faça a Coisa Certa é um ícone na filmografia de Lee, pois demonstra com clareza o principal objetivo de seu trabalho: mostrar o que aconteceria se os negros despertassem. O mantra repetido em seus filmes, "*wake up!*", indica que ao despertarem, os negros poderiam transformar seu acúmulo de frustrações e raiva em algo letal e revolucionário. Sal, o dono da pizzaria, personifica essa dinâmica. Ele afirma que prosperou por estar naquela vizinhança negra e é apaixonado pela irmã de Mookie, Jade, mas em nenhum momento facilita a vida dos negros e nem tenta compreendê-los. Mesmo ao dar esmolas, cobra uma contrapartida de trabalho dos negros. Nas cenas finais, ao se irritar com Radio Raheem, utiliza todas as expressões racistas possíveis para ofender os negros em sua pizzaria. Sal não é um salvador branco nem um racista óbvio, mas, para Lee, negros e brancos, por melhores que sejam suas intenções, um dia estarão em posições antagônicas.

Faça a Coisa Certa foi um marco para o cinema feito por negros e suscitou diversas discussões à época, fez muitos atores entrarem no radar de *Hollywood* e Spike Lee conseguiu superar a ideia de ser apenas o Mars do comercial da Nike e agora era conhecido por seu bom trabalho como roteirista e diretor. O diretor criou um instituto para dar aulas a jovens que aspiravam entrar no mundo do cinema, ele levou ainda muitos famosos como Martin Scorsese

para passarem seus conhecimentos aos jovens do Brooklyn.

3.5.1 Spike, um Artista Performático

Faça a Coisa Certa foi tão falado que críticos sugeriram que o filme poderia realmente inspirar distúrbios raciais, a polícia foi até enviada para as primeiras exhibições. Os motins, evidentemente, nunca aconteceram. Lee havia aprendido com seus erros mais uma vez, os erros e polêmicas de seu último filme ficaram para trás e agora ele tinha um projeto que nas exhibições do primeiro corte do filme já anunciavam que o sucesso definitivo estaria por vir. Spike Lee lançou o filme pela *Universal Pictures* e o filme custou o mesmo valor de *Lute Pela Coisa Certa*. Então, *Faça a Coisa Certa* foi selecionado para concorrer à Palma de Ouro do Festival de Cannes de 1989 e, embora concorresse com diretores como Shohei Imamura, Emir Kusturica e seu amigo Jim Jarmusch, seu filme era um dos favoritos a receber o prêmio principal.

O vencedor do festival na verdade foi *Sexo, Mentiras e Videotape* (1989) de Steven Soderbergh. Foi a segunda vez de Lee em Cannes e a segunda vez que ele se sentiu prejudicado pelos jurados, ainda mais porque a grande controvérsia que era apontada desde a montagem do filme era a cena final de violência contra o estabelecimento de Sal, mas Lee se recusou a editá-la ou cortá-la. O presidente do Júri naquele ano, Wim Wenders, apontou essa cena como problemática e a relação entre Spike Lee e Wenders desandou a partir daí. Assim, a frustração fez com que as performances de Lee em eventos e em relação aos colegas de profissão comesçassem a ser conhecidas mundo afora. E essas polêmicas através de palavras o tornam um dos diretores mais performáticos, uma vez que “na relação do *performer* com o outro e com os elementos cênicos, ocorrem reações físicas inusitadas como gritos, choros, sensações dolorosas, arrepios e dormências” (JUNIOR; AMORIM, 2010, p. 06).

A atitude do personagem Mookie no filme seria um ato reprovável, mas Lee rebate dizendo que “a jurada Sally Field disse a ele que Wenders estava ‘apenas odiando’ o filme e que os outros jurados não entenderam por que, no final, Mookie joga uma lata de lixo pela janela.” Spike Lee então à época perdeu a paciência com Wenders. “É melhor Wim Wenders tomar cuidado porque estou esperando por ele, em algum lugar no fundo do meu armário tenho um taco de beisebol com o nome de Wenders nele” (HIGGINS, 2018).

Figura 39 - Elenco de *Faça a Coisa Certa* no Festival de Cannes em 1989.



Fonte: disponível em <<https://tinyurl.com/yns8mjb8>>. Acesso em: 01 mar. 2024.

De volta aos Estados Unidos, além da fama de mau perdedor por causa das críticas a Wim Wenders, Spike Lee enfrenta questionamentos sobre seu filme, como a quantidade de xingamentos racistas proferidos por personagens brancos, a utilização de termos homofóbicos, entre outras coisas. Mas também havia crescente interesse nos integrantes do elenco e também no que acontecia no Brooklyn. O filme fez a maior bilheteria de um filme de Lee até aquele momento, além disso ele foi indicado pela primeira vez ao Oscar na categoria de melhor roteiro original. Danny Aiello ainda conseguiu uma indicação de melhor ator coadjuvante.

Com o passar dos anos, Lee não perdeu a fama de brigão e continuou se desentendendo com vários colegas cineastas, como ocorreu com Wim Wenders. Em 2008 Lee estava mais uma vez em Cannes, agora promovendo o filme *Milagre em Sta. Anna*. Em uma fala, ele expressou enorme descontentamento com a escalação do elenco realizada por Clint Eastwood em seus filmes *Cartas de Iwo Jima* (2006) e *A Conquista da Honra* (2006). "Clint Eastwood fez dois filmes sobre Iwo Jima que juntos tinham mais de quatro horas de duração,

e não havia um ator negro na tela", apontou Spike Lee. "Se vocês, jornalistas, tivessem coragem, perguntariam a ele o motivo. Não tenho como saber por que ele fez isso... Mas sei que isso foi apontado para ele e que ele poderia ter mudado. Não é como se ele não soubesse." (LEWIS, 2008, tradução nossa).

Eastwood respondeu um pouco depois que Lee deveria "calar a boca" e explicou que o momento retratado em seus filmes não havia soldados negros, e que se ele escalasse esses atores "as pessoas diriam: 'esse cara perdeu o juízo'" (LEWIS, 2008, tradução nossa). Essa não foi a primeira vez que Lee fez críticas à Eastwood e seu trabalho. Kaleem Aftab escreve sobre o apontamento de Lee ao diretor por ele ter realizado o filme *Bird* (1988) sobre o saxofonista negro de jazz, Charlie Parker:

Clint Eastwood é um grande cineasta, mas eu não gosto de *Bird*. [...] *Bird* é um dos filmes mais sombrios que já teve um lançamento comercial. Mal dá para ver uma imagem na película. É como se esses músicos de jazz fossem tão atormentados, nunca rissem, nunca tivessem alegria em suas vidas, fossem todos trágicos e dilacerados e torturados. Claro, isso pode ter sido uma pequena parte disso. Mas ao mesmo tempo, eu estava pensando nos músicos com quem cresci, da minha geração — Branford e Wynton Marsalis, Terence Blanchard, Donald Harrison. Esses caras não eram ricos, mas estavam ganhando um bom dinheiro. Eles jogavam basquete, futebol, adoravam esportes, tinham família, tinham namoradas, se divertiam saindo, vivendo — eles não estavam simplesmente se lamentando pela miséria de suas vidas (AFTAB, 2005, p.103-104, tradução nossa).

O problema de Lee era clareamento pelo fato de um cineasta branco retratar um artista negro que tocava música negra, o que levou ele a realizar *Mais e Melhores Blues*. Anos depois, Eastwood ainda se lembrava dessa declaração de Lee: "Ele estava reclamando quando eu fiz *Bird* [...]. 'Por que um cara branco estaria fazendo isso?' Eu fui o único cara que quis fazer, é por isso. Ele poderia ter feito. Em vez disso, ele estava fazendo outra coisa" (LEATHAM, 2023, tradução nossa).

Lee parece que sempre se sentiu mais à vontade para performar e dizer algumas verdades que julgava necessárias no Festival de Cannes, e em 1999 ele repetiu o ritual. Em entrevista para falar sobre a estreia do filme *O Verão de Sam* (1999), Lee, na esteira da discussão sobre o Massacre de Columbine¹⁶, afirmou que o presidente da *National Rifle*

¹⁶O Massacre de Columbine foi um evento trágico ocorrido em 20 de abril de 1999, na Columbine High School, em Columbine, Colorado, nos Estados Unidos. Dois estudantes, Eric Harris e Dylan Klebold, armados com armas de fogo e explosivos improvisados, realizaram um ataque à escola, resultando na morte de 12 estudantes e um professor, além de deixar cerca de 24 feridos antes de cometerem suicídio.

*Association*¹⁷, na época, o ator Charlton Heston, “deveria ser baleado [...]. Atire nele com um Bulldog .44”. (BARRO; BRESCIA, 1999, tradução nossa). A arma utilizada como exemplo, é a mesma utilizada pelo *serial killer* do seu filme que estreou. Obviamente, a declaração não caiu bem. Diante das críticas, Spike Lee se explicou:

Aqui está o que aconteceu [...] eu estava em Cannes e alguém me perguntou sobre as críticas sofridas por Hollywood após os tiroteios em escolas, então eu disse que não achava que programas de TV ou filmes fossem o problema. [...] O problema são as armas. A América é o país mais violento da história da civilização humana por causa das armas. [...] Então eles me perguntaram: 'E quanto a Charlton Heston?' e eu disse, 'Atire nele!'", disse Lee. "Mas imediatamente eu ri e disse: 'É uma piada!'" (KUNTZMAN, 1999, tradução nossa).

Com isso, Charlton Heston declarou que “em 1963, quando eu estava marchando pela liberdade dos afro-americanos, fui ameaçado por homens brancos. Em 1999, ativo agora pela liberdade de todos os americanos, sou ameaçado por um homem negro.” (HORN, 2008, tradução nossa). Heston se referia a liberdade dos americanos o fato da constituição dos estadunidenses permitir adquirir e portar armas de fogo desde a constituição de 1787.

Quentin Tarantino foi outro que não escapou dessa performance provocativa de Lee. Tarantino lançou *Jackie Brown* (1998), uma homenagem ao *blaxploitation* e, mais precisamente, à atriz Pam Grier. Spike Lee afirmou: “definitivamente tenho um problema com o uso excessivo de Quentin Tarantino da palavra *nigger*¹⁸. E que fique registrado que eu nunca disse que ele não pode usar essa palavra – eu usei essa palavra em muitos dos meus filmes – mas acho que algo está errado com ele [...] o que ele quer? Ser nomeado negro honorário?” (ARCHERD, 2016, tradução nossa). E em 2013, o diretor afirmou que não assistiria *Django Livre* (2013), à época, o novo sucesso de Tarantino, pois o filme “é um desrespeito aos meus antepassados” (ZAKARIN, 2012, tradução nossa). Mais tarde, nas redes sociais, ele complementou dizendo que “a escravidão nos Estados Unidos não foi um faroeste 'spaghetti' de Sergio Leone. Foi um Holocausto. Os meus antepassados são escravos, capturados da África. E preciso honrá-los” (FOWLER, 2012). Tarantino nunca buscou responder diretamente às críticas de Lee, em entrevista ao Estadão no lançamento de *Os Oitos Odiados* (2015), ao ser

¹⁷A National Rifle Association (NRA) é uma organização sem fins lucrativos dos Estados Unidos, fundada em 1871, que se dedica principalmente à promoção e defesa do direito dos cidadãos americanos de possuir e portar armas de fogo.

¹⁸Gíria ofensiva para negro.

perguntado se trabalharia com Lee, ele apenas disse que “Nãããoooo. O dia que aquele cara trabalhasse comigo seria o mais feliz da porra da vida dele” (MERTEN, 2015).

3.6 Mais e Melhores Blues

A *40 Acres and a Mule*, produtora de Spike Lee, ganhava fama e dinheiro após *Faça a Coisa Certa*, mas ele queria que ela fizesse algo além disso, como a preservação da memória cultural negra, como a música. Ele acreditava que a música negra, principalmente o cantor negro de jazz, até porque Lee era filho de um baixista de jazz e tinha intimidade com a cena, geralmente era marginalizado nas suas representações no cinema. A representação do cantor de jazz negro era marginalizada desde o filme *O Cantor de Jazz* (GROSLAND, 1928) e o *blackface* do astro do filme, Al Jolson, contribuiu para que esse tipo de personagem não fosse bem visto.

Spike Lee não faria um novo musical, mas já estava pronto para fazer seu novo filme com a música como tema principal. *Mais e Melhores Blues* (1990) tinha vários atores que estiveram com ele em *Faça a Coisa Certa*, como Giancarlo Esposito, Samuel L. Jackson, Bill Nunn e sua irmã Joie Lee. O filme contaria também com Wesley Snipes e Denzel Washington, que na época já tinha fama por já ter uma indicação ao Oscar. A produção aborda o tema da comercialização da música, da disputa em querer ganhar dinheiro vendendo sua arte e de como agradar ao público e se satisfazer ao mesmo tempo com seu trabalho.

No filme, Bleek (Denzel Washington) toca trompete desde criança, o maior incentivo vem da mãe, que nem deixa ele se divertir com os amigos do bairro enquanto pratica o instrumento. Já adulto, ele se torna um músico e tem sua própria banda, o *The Bleek Quintet*. O amigo de Bleek, Giant (Spike Lee) é seu funcionário e o aconselha a prestar atenção em Shadow (Wesley Snipes) e no fato dele estar sempre querendo se destacar no grupo com seus solos de saxofone. Os principais músicos da banda têm muitas diferenças, a maior delas é que Shadow quer que a banda seja mais comercial enquanto Bleek quer que eles foquem na qualidade da música.

Tanto *Lute Pela Coisa Certa* quanto *Faça a Coisa Certa* têm na música elemento primordial na narrativa, mas o primeiro filme de Lee que seus personagens são músicos e gira em torno de um grupo musical é em *Mais e Melhores Blues*. Aqui ele cria um ambiente negro

que não se apoia no conflito racial, mas na reverência a um estilo musical negro. Lee, também, demonstra como para ser um músico de elite é preciso uma dedicação sobre-humana, o que reverbera na falácia de que os negros seriam preguiçosos, sendo que os maiores músicos da história do gênero seriam negros que tiveram que trabalhar duro por anos para alcançarem a excelência. Assim, podemos ter a ideia que o macro do cinema de Lee é sobre negros terem suas próprias problemáticas e não serem um problema a ser solucionado.

Ruth E. Carter, a figurinista da maioria dos filmes de Lee, tem um trabalho rico na vestimenta dos músicos da banda do personagem de Denzel Washington, ela se atenta aos detalhes nas roupas que remetem a uma época clássica do jazz em que a maioria dos registros estão sem cores, mas com méritos ela consegue nos conectar aos grandes nomes daquela época. A montagem do filme é centrada em como demonstrar que a vida de Bleek é uma bagunça. O líder da banda de jazz tem duas amantes, tem problemas com Giant, seu funcionário que é viciado em jogo, e ainda suas relações com os integrantes de sua banda não é nada boa. Lee opta por vezes em utilizar um *dolly*¹⁹, marca registrada do diretor, enquanto Bleek passa por um momento de reflexão, como se a cabeça dele girasse em torno de tantas dúvidas.

¹⁹Técnica cinematográfica em que a câmera é colocada sobre um suporte com rodas chamado dolly ou trilho, permitindo que ela se mova suavemente ao longo de um trajeto predefinido.

Figura 40 - O figurino remete à era de ouro do jazz.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Mais e Melhores Blues*. Ano: 1990. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Embora reverencie a música negra, um elemento fundamental da cinematografia de Lee, *Mais e Melhores Blues* não chega nem próximo da qualidade do trabalho anterior do diretor. As amantes de Bleek são estereotipadas como a “boa” e a “má”. Clarke (Cynda Williams), a namorada má, é uma cantora ambiciosa e sedutora e na maioria das cenas em que ela aparece ela está na cama antes ou após fazer sexo com o protagonista. A namorada boa, Indigo (Joie Lee), é uma professora, partindo da ideia de que professores são pessoas eticamente evoluídas e bondosas, como a personagem, que gosta de jazz, mas não gosta de ir a clubes, talvez por achá-los demasiadamente indecorosos. As cenas de sexo com ela são menos expositivas, mas entendemos que tenha a ver com o fato da atriz que a interpreta ser irmã do diretor. Evidentemente que o personagem termina com a mulher considerada boa, e ainda exige que tenham um filho, terminando o filme de forma cíclica.

Denzel Washington, por vezes, atua com grande canastrice, com sorrisos cínicos e sem demonstrar nenhum sentimento que a cena exigiria, aparentando um desconforto de quem não faz questão de estar ali. Em uma cena em que suas amantes descobririam a existência uma da outra, a montagem coloca como se os três estivessem no mesmo ambiente. Washington olha na direção onde cada atriz está e parece completamente perdido, sem

nenhuma expressão como se não entendesse o idioma que as personagens falam. Spike Lee também passa longe da interpretação dos ótimos Mars Blackmon e Mookie de seus filmes anteriores. Mesmo não sendo personagens completamente corretos, que não se importavam em parecerem egoístas e sovinas, ambos eram carismáticos e despertavam certa atração. Já Giant não desperta qualquer interesse em suas atitudes e nem nas consequências delas.

Inicialmente, Lee aparenta abordar o jazz em seu filme, mas, na verdade, ele se concentra exclusivamente em Bleek e como a vida de um músico de jazz pode se autodestruir. Apesar disso, a música está presente em quase todas as cenas, ainda que em segundo plano. Essa escolha pode parecer adequada, porém ao longo do tempo, torna-se cansativa. As cenas de sexo sempre são acompanhadas de uma música arrastada, e nas cenas mais emocionalmente intensas, a seleção de algumas músicas parece não ser a mais apropriada, trazendo uma leveza inadequada para momentos que não deveriam ser.

De todos os erros do filme, talvez o que mais se evidencie seja na representação dos personagens judeus Moe (John Turturro) e Josh Flatbush (Nicholas Turturro). No filme, eles são os empresários donos do lugar onde Bleek e sua banda se apresenta, e eles sempre estão falando sobre dinheiro e explorando os negros que trabalham para eles. Eles de fato são os vilões do filme, são judeus gananciosos, mesquinhos, e que não confiam em ninguém. Os personagens aparecem por menos de 10 minutos no filme, mas foi o suficiente para sofrer vários apontamentos de uma representação racista, Lee negou que tenha sido racista através dos personagens. Ele respondeu às críticas:

Não vou aceitar essa camisa de força de nenhum grupo de críticos. Existem pessoas negras e críticos negros que consideram meus personagens negros representações negativas de toda a raça. Na verdade, recebo mais críticas de negros sobre minhas representações de negros do que de brancos. Há um duplo padrão em ação nas acusações de antissemitismo. Desafio qualquer um a me dizer por que não posso retratar dois donos de clubes que por acaso são judeus e exploram os músicos de jazz negros que trabalham para eles. Nem todos os donos de clubes judeus são assim, é verdade, mas esses dois são (LEE, 1990, tradução nossa).

Mais e Melhores Blues parece bem pequeno diante dos trabalhos anteriores de Lee. Ele não cativa o público e nem traz discussões relevantes para o gênero. Mesmo ao tentar reverenciar o jazz, o filme não consegue se destacar. A narrativa se perde em subtramas pouco interessantes e mal desenvolvidas, os personagens não possuem a mesma profundidade e atratividade encontrados em outros filmes de Lee. Nas atuações talvez apenas Wesley Snipes

carregue grandes méritos, tanto que ele foi o escolhido para o filme seguinte de Spike Lee. No geral, *Mais e Melhores Blues* é uma obra que não alcançou o potencial esperado diante do financiamento recebido, cerca de US\$10.000.000,00, e talento dos envolvidos, ficando aquém das expectativas e do legado do diretor.

Os atores que interpretavam músicos tiveram aulas para que as cenas das apresentações do grupo fossem realmente deles tocando. O pai de Spike Lee, Bill Lee, mais uma vez trabalhou na trilha sonora do filme. Mesmo com Lee e seu pai tendo discordâncias, o que fez com que ele substituísse o próprio pai como compositor das músicas, o filme é uma espécie de homenagem a Bill e sua trajetória como músico. As críticas foram bem divididas, não era *Faça a Coisa Certa*, mas não era um musical questionável como *Lute Pela Coisa Certa*.

Muitas coisas estavam acontecendo nos anos 1990. O *rap* começou a sofrer uma crise de identidade, visto que vários brancos começaram a fazer *rap* e a utilizar sua batida, que outrora pertencia apenas aos negros. Existia uma crise de drogas que não pertencia mais aos guetos das grandes cidades, principalmente em relação ao *crack*. Spike Lee se preparava para mais uma produção, seu sexto longa-metragem em apenas 8 anos. Lee tinha em seus planos um tema que sempre era recorrente, o relacionamento interracial entre brancos e negros, proibido por lei até poucos anos em vários estados naquele país. O diretor deu seguimento a mais um filme, novamente com muitos conhecidos dos trabalhos anteriores.

3.7 Febre da Selva

Febre da Selva (1990) traz a história de Flipper Purify (Wesley Snipes), que é um arquiteto bem-sucedido que vive com sua esposa Drew (Lonette McKee) e sua filha Ming (Veronica Timbers) uma vida aparentemente feliz. Na empresa em que trabalha, ele recebe Angie (Annabella Sciorra) como sua nova secretária. Ele já não gosta de ser o único negro trabalhando no escritório e reclama que a pessoa que contrataram é uma mulher branca e não uma afro-americana, conforme havia pedido, mas acaba cedendo. Angie tem muitos problemas em casa, seu namorado (John Turturro) é muito tímido e se ocupa cuidando do pai viúvo, o que não leva os dois a lugar nenhum. Seu pai (Frank Vincent) e irmãos (David Dundara e Michael Imperioli) têm um comportamento opressor e violento e fazem com que ela seja a responsável pelos afazeres domésticos da casa. Com o passar do tempo, Flipper e Angie se

envolvem sexualmente. A mulher de Flip acaba descobrindo, assim, ele é expulso de casa. Quando o pai de Angie descobre que ela se envolveu com um negro ele a espanca e também a expulsa de casa.

A abertura do filme acontece com a foto de Yusuf K. Hawkins, um adolescente morto por brancos no bairro Bensonhurst, que também fica no Brooklyn. Se em seu filme anterior o lugar em que ocorria a história não tinha grande importância, Lee volta ao Brooklyn para contar sobre a problemática racial de quando um homem negro e uma mulher branca se relacionam. Yusuf foi morto porque o confundiram com o namorado de uma jovem do bairro, e era inaceitável que um relacionamento interracial nesses moldes ocorresse.

E o bairro, assim como a performance urbana oriunda dele, são essenciais para que isso aconteça, já que a personagem Angie vive em Bensonhurst, bairro onde a vida de Yusuf chegou ao fim. O quinto filme do diretor tem novamente como tema principal o racismo e suas implicações, só que agora para negros de classe média. Dessa vez, o protagonista negro não vive no Brooklyn, mas no Harlem, em Manhattan, lugar que foi palco de muitos filmes do *Blaxploitation*. O personagem principal, Flipper, é financeiramente estável, diferentemente de sua amante, que depende do emprego para ajudar em casa. Essa inversão por vezes nos mostra que mesmo que pertençam a classes mais elevadas, relacionamentos entre negros e brancos continuam sendo alvo de reprovação por aqueles que os julgam sexualmente inapropriado.

A narrativa do filme tem como foco principal a construção da relação interracial, mas Lee demonstra que esse tipo particular de relação vai além das vontades do indivíduo, na verdade atravessa relações familiares e de comunidades inteiras. No filme, para um negro, um relacionamento nesse molde significa não somente uma traição à sua comunidade, mas uma afronta às mulheres negras. Como se elas não fossem boas o suficiente, mesmo as de pele clara. Lee, assim, retoma o debate dos negros de pele escura e negros de pele clara, presente em *Lute Pela Coisa Certa*.

A montagem do filme mostra paralelamente como os personagens estão lidando com os percalços causados pela relação que estão mantendo: primeiro tentando esconder das pessoas e depois revelando aos amigos mais próximos, e por fim, com todas as famílias envolvidas. Essa relação então não pertenceria apenas aos dois, mas a todos que são iguais a eles ou fazem parte de suas vidas. Uma das amigas de Angie chega a dizer que sente nojo do envolvimento dela com um negro e acaba citando um caso que é uma referência ao caso de

Yusuf. Já o amigo de Flipper encara como uma doença que o personagem deve ter. A intercalação de cenas mostrando a tentativa dos personagens em ter aprovação é um acerto do diretor. Ele consegue transmitir que o medo dos personagens é também o medo de não ter mais ninguém, e aparentemente o amor entre eles não parece ser o suficiente, esse medo de uma suposta ausência é um dos maiores motivos para o relacionamento sucumbir.

A família de Angie é italiana, e antes de ser expulsa de casa, ela é espancada por seu pai, dizendo que era preferível que fosse uma assassina a se relacionar com um negro. O agora ex-namorado de Angie, Paulie, começa a criar laços com uma mulher negra que frequenta diariamente seu estabelecimento. O conflito no filme não é simplesmente entre negros e brancos, mas entre negros e italianos, mais precisamente descendentes de italianos da Sicília. Lee já havia mostrado em *Faça a Coisa Certa* que os conflitos étnicos em Nova Iorque, uma cidade tão multicultural, não se prendiam apenas à ideia de negros contra brancos, mas envolviam descendentes de asiáticos, judeus entre outros. Entretanto, o conflito mais feroz sempre se dava entre negros e italianos, como acontece em seu filme de 1989. De alguma maneira, talvez por serem historicamente imigrantes excluídos, por estarem geograficamente próximos, mas não serem semelhantes, negros e italianos sempre teriam contas a acertar por um espaço a ocupar, e é essa atmosfera de hostilidade que Lee tenta explorar.

Figura 41 - Os amantes Flipper e Angie.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Febre da Selva*. Ano: 1991. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

O filme conta ainda com boas atuações. Spike Lee conseguiu trazer um vigor aos seus atores que haviam perdido em *Mais e Melhores Blues*. Samuel L. Jackson está notável como Gator, Ossie Davis e Ruby Dee têm destaque maior em relação a *Faça a Coisa Certa* e entregam desempenho condizente com sua trajetória. A jovem Halle Berry, como viciada e namorada de Gator, consegue se destacar no pouco tempo de tela que tem, e Annabella Sciorra dá vida a Angie e suas frustrações. Mesmo interpretando a personagem que mais perde, Sciorra traz dinamismo em suas cenas, desempenhando um protagonismo até maior que Snipes.

E esse talvez seja o ponto mais baixo do elenco. Snipes não consegue se tornar notável, seu personagem é demasiadamente preservado por Lee. Ele não se exalta, não entra em grandes embates e parece sempre deixar as pessoas ao seu redor lidarem com os problemas e fazê-los desaparecer. Tanto que, após terminar com Angie, a cena seguinte de Flipper é na cama com sua esposa após reatarem, e não sabemos quais argumentos ele utilizou para isso. É claro que eles não superaram tudo pelo amor, mas pelo medo de desfazerem sua família e comunidade. No final, não existe a ideia de que "o amor pode superar tudo", para Lee, não pode.

Febre da Selva foi selecionado para o Festival de Cannes, foi a terceira vez do diretor

no evento. O júri do festival reverenciou a atuação de Samuel L. Jackson e o premiou como Melhor Ator Coadjuvante, prêmio que não existia até aquele momento e foi criado especialmente para ele. Novamente Lee não ganhou o festival, ao menos dessa vez tinha a companhia de outro diretor negro, Bill Duke, que levou o filme *Perigosamente Harlem* (1991) ao festival e o jovem John Singleton estreava *Os Donos da Rua* (1991) na mostra *Un Certain Regard*. O início dos anos 1990 dava uma nova cara ao cinema negro. Spike Lee tinha ao seu lado diversos artistas que iam além do Brooklyn e que, juntos, contavam histórias que partiam de muitas partes dos Estados Unidos.

Figura 42 - Samuel L. Jackson como o viciado em crack Gator.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Febre da Selva*. Ano: 1991. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

CAPÍTULO 4. MALCOLM X

Spike Lee queria que sua primeira cinebiografia fosse sobre Malcolm X. Ele se irritou com a *Warner Bros.* quando soube que a produtora queria que um diretor branco fizesse o filme sobre um dos maiores ícones da cultura negra dos Estados Unidos, para Lee seria um erro da produtora. “Apenas senti que seria muito difícil para um diretor branco entender as nuances do assunto. E ainda acho que é muito raro que um diretor branco consiga acertar quando está fazendo filmes afro-americanos” (AFTAB, 2005, p.142, tradução nossa). Mas isso não chegou a ocorrer. Lee enfrentou ainda a desconfiança de pessoas da comunidade negra, principalmente aqueles que tinham participação da luta de Malcolm X, como o dramaturgo Amiri Baraka e o grupo *United Front to Preserve the Legacy of Malcolm X and the Cultural Revolution*, criado apenas para cobrar Lee nesse caso, uma vez que não gostavam da forma com que Lee representava os negros e temiam que algo parecido fosse feito com Malcolm.

Nossa preocupação com Spike fazendo um filme sobre Malcolm X é baseada em nossa análise dos filmes que ele já fez. A caricatura das vidas dos negros, o desrespeito à nossa luta e a implicação de que a descrição da nação negra como poucos "buppies" sitiados, cercados por uma massa irresponsável, são perturbadores para o grupo (TRESCOTT, 1991, tradução nossa).

O roteiro do filme foi escrito por vários anos antes mesmo de Lee pensar em filmar o projeto. Existiam versões de muitos escritores, Spike Lee escolheu a versão de James Baldwin que foi finalizada por Arnold Perl, diretor do documentário *Malcolm X* (1972), isso porque esse roteiro seria o que retrataria a vida de Malcolm da melhor forma, de maneira cronológica e abordando as principais passagens de sua vida, incluindo o relacionamento com uma mulher branca e o uso de drogas. Por fim, Baldwin não foi creditado como roteirista por um pedido de sua própria família.

Malcolm X (1992), o épico biográfico de Spike Lee sobre um dos heróis da história negra dos Estados Unidos, foi o filme mais caro do diretor até então, custando mais de US\$35.000.000,00 e a duração da produção se estende por mais de 3 horas. Como era de esperar, aqui vemos muitas facetas de Malcom: Malcolm Little, Malcolm X, El-Hajj Malik El-Shabazz, e isso vai muito para além de seu nome, das visões religiosas, do radicalismo, e da combatividade que viria a se tornar referência de resistência negra. Ele viveu muitas vidas dentro de uma única, e esse foi um enigma que Spike Lee tentou desvendar, quem, de fato,

era Malcolm? E para isso, ele tentou separar o filme nos momentos mais cruciais da vida de Malcolm, seu amadurecimento na vida do crime, os tempos de cadeia, a conversão ao Islã e a desradicalização e embate com o líder da Nação do Islã.

4.1 Malcolm e a Universidade das Ruas

O filme começa com um discurso escrito por Louis Farrakhan, atualmente líder da Nação do Islã, chamado “Eu Tenho um Pesadelo”, e seu discurso intercala imagens da bandeira dos Estados Unidos, que vai se incendiando até formar a letra “X”, com a imagens de Rodney King²⁰ sendo espancado por policiais brancos. O discurso é bem inflamado e anti homem branco, e tem palavras como:

Irmãos e irmãs, estou aqui para dizer que eu acuso o homem branco. Eu o acuso de ser o maior assassino da Terra. Eu o acuso de ser o maior sequestrador da Terra. Não há lugar neste mundo onde esse homem possa ir e dizer que criou paz e harmonia. Em todos os lugares por onde ele passou, ele causou estragos. Em todos os lugares por onde ele passou, ele causou destruição. Então, eu o acuso. O acuso de ser o maior sequestrador desta terra. O acuso de ser o maior assassino desta terra. O acuso de ser o maior ladrão e escravizador desta terra. O acuso de ser o maior devorador de porcos nesta terra, o maior bêbado nesta terra. Ele não pode negar as acusações. Você não pode negar as acusações. Nós somos a prova viva dessas acusações. Você e eu somos a prova. Você não é um americano, você é vítima da América. Você não teve escolha ao vir para cá. Ele não disse: "Homem negro, mulher negra, venham e me ajudem a construir a América." Ele disse: "Negro, se abaixe no fundo deste barco e eu te levarei lá para me ajudar a construir a América." Nascer aqui não te faz americano. Eu não sou americano. Você não é americano. Você é um dos vinte e dois milhões de negros que são vítimas da América (THOMPSON, 1991, p.27)

²⁰O caso Rodney King refere-se a um episódio de brutalidade policial ocorrido em 1991, em Los Angeles. Rodney King, um motorista negro, foi violentamente espancado por policiais brancos após uma perseguição de alta velocidade. A gravação do espancamento, amplamente divulgada na mídia, desencadeou protestos contra a brutalidade policial e o racismo. O julgamento dos policiais envolvidos resultou em absolvição, gerando distúrbios generalizados em Los Angeles no ano de 1992.

Figura 43 - Logo do filme na abertura.



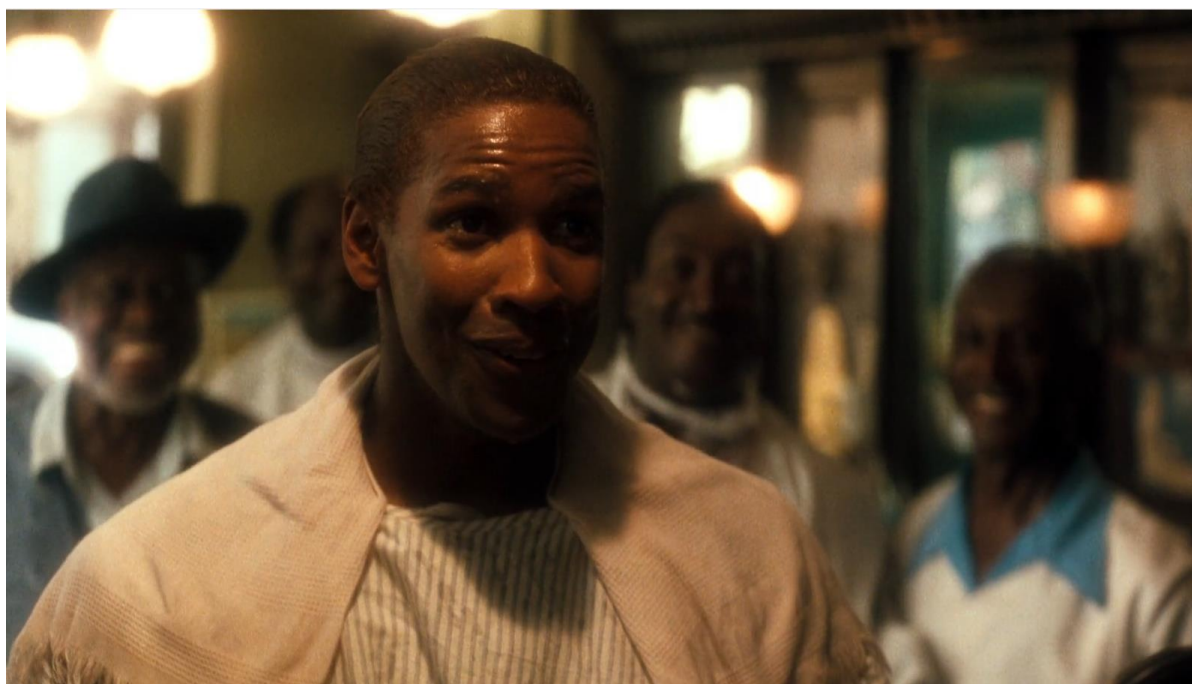
Fonte: *Blu-Ray* do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Em seguida, Lee opta por seguir de forma bem linear os momentos na vida de Malcolm. Após sermos apresentados a um Malcolm ainda adolescente (Denzel Washington) e seu amigo Shorty (Spike Lee) voltamos no tempo e conhecemos Malcolm ainda criança, quando ele ainda se chamava Malcolm Little (Matthew Harris). O pai do jovem, Earl Little (Tommy Hollis), era um pastor que acreditava na independência dos negros naquela época que ainda vigorava diversas leis racistas. Ele é morto por uma legião da KKK, entretanto, o caso é registrado como suicídio, o que faz com que a família receba uma indenização menor pela qual a viúva teria direito. A mãe de Malcolm, Louise (Lonette McKee), apesar de ter a pele clara e, com isso, conseguir arrumar emprego, acaba não conseguindo sustentar sozinha os filhos. O que faz com que a assistência social encaminhe as crianças para abrigos do governo. Com o tempo, a matriarca da família acabou sendo internada em um hospital psiquiátrico.

Malcolm, agora em seu novo lar, é tratado como um animal de estimação por ser o único negro vivendo lá e, apesar de ser inteligente e ter as melhores notas, é desencorajado a ser advogado por seus professores, sendo aconselhado a seguir uma profissão que priorize o uso das mãos, como um carpinteiro. O menino vai crescendo e juntamente com seu amigo

Shorty começa sua iniciação no mundo do crime. Spike Lee mostra um Malcolm que ainda não tem compreensão sobre a problemática que a população negra se deparava naquele período, o personagem ainda se mostra alienado e pensando apenas em se dar bem diante de todas as dificuldades. Ele era um reflexo de muitos negros daquele tempo, ele tomou atitudes para encobrir os seus traços étnicos, como alisar e descolorir o cabelo.

Figura 44 - *O jovem Malcolm alisa o cabelo.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Malcolm e Shorty perambulam pela noite em bailes e se relacionando com mulheres e se divertindo, nesse momento vemos a razão da indicação ao Oscar da figurinista Ruth E. Carter. Nas sequências de musical e de interação entre Malcolm e Shorty, eles estão quase sempre vestidos com trajes Zoot bem coloridos e largos, um tipo de vestimenta comum para jovens negros boêmios nos anos de 1940. Nessas mesmas sequências, os figurinos femininos, geralmente azul ou vermelhos, ornaram com a colorização quente do filme, estética adotada até mesmo nas cenas noturnas.

Figura 45 - *Malcolm e Shorty frequentam a agitada vida noturna de Boston.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

E é em um desses bailes que Malcolm, agora conhecido como Red por causa da coloração do seu cabelo, conhece uma mulher branca chamada Sophia (Kate Vernon), e embora a caracterização falhe em evidenciar isso, ele era um adolescente e Sophia uma mulher adulta. A mulher era casada com um homem branco que estava na guerra, mas Lee não discorre muito sobre esse fato e como ela consegue viver essa vida dupla.

Malcolm se apaixona imediatamente por Sophia, e ela se mantém misteriosa, em nenhum momento revelando seu verdadeiro nome e suas verdadeiras intenções. Mas Sophia é apenas amante do jovem, ele paralelamente está em um relacionamento tradicional e público com Laura (Theresa Randle). Mas Malcolm acaba abandonando Laura. Ele a vê um dia no bar, um homem pede a ela dinheiro, é um viciado que tem um relacionamento com Laura. Malcolm observa tudo e pergunta à atendente se ela sabe algo sobre Laura estar se prostituindo. A atendente responde que não, ao menos por enquanto. Essa sequência demonstra como Malcolm começa a perceber que ele está correndo aos poucos a vida de quem está próximo a ele. Esse fato foi verdadeiramente perturbador para Malcolm, que se culpava pelo destino da verdadeira Laura. Em sua biografia, ele relata a primeira vez que a viu

após se separarem:

A vez seguinte que a vi, ela estava destroçada, uma mulher em ruínas, famosa em Roxbury, no bairro negro, entrando e saindo da prisão. Ela havia terminado o ensino médio, mas nessa época já estava seguindo pelo caminho errado. Desafiando sua avó, ela começou a sair tarde e a beber álcool. Isso a levou às drogas e, por fim, a se prostituir com homens. Aprendendo a odiar os homens que a compravam, ela também se tornou lésbica. Uma das vergonhas que carrego há anos é que me culpo por tudo isso. O fato de tê-la tratado como tratei só por causa de uma mulher branca tornou essa questão ainda pior. A única desculpa que posso dar é que, como tantos dos meus irmãos negros hoje, eu estava surdo, mudo e cego (X; HALEY, 2015, p.92, tradução nossa).

Agora junto com Sophia, e se dividindo entre Boston e Nova Iorque por causa dos trabalhos que fazia, Malcolm conhece um criminoso do Harlem chamado West Indian Archie (Delroy Lindo). Archie vê Malcolm quebrar uma garrafa na cabeça de um homem e paga uma bebida a ele. Esse ponto do filme é importante pois é quando Malcolm quebra a barreira de um criminoso que faz pequenos delitos e adentra no mundo do crime. Archie é operador dos *Numbers Game* na região do Harlem e é convencido por Malcolm que ele merece uma chance de entrar nesse negócio. Na cena em que usa drogas com Archie e Sophia, Malcolm sugere números que irá apostar e diz que se sente capaz de fazer qualquer coisa, daí por diante Lee começa a construir um Malcolm, na persona de Red, como um sujeito muito mais violento do que tínhamos visto até aquele momento.

Figura 46 - *Malcolm e Sophia usam drogas e fazem apostas.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

A harmonia entre eles não dura muito. Malcolm cobra Archie por ter ganho nos Números, explicando, com apoio de Sophia, que havia feito a aposta enquanto usavam drogas. Archie nega que ele tenha vencido e se sente ofendido. Eles entram em debate acalorado e Archie se irrita cada vez mais com isso, passando a não confiar mais em Malcolm. Por fim, o assistente de Archie, Sammy (Larry McCoy) ameaça Malcolm, dizendo que ele é um homem morto caso tenha mentido sobre ter vencido nos Números. Lee retrata como era complexa a cena das apostas naquela época e o mundo perigoso em que o jovem de menos de 20 anos havia se metido. Neste momento, Lee monta de maneira um pouco apressada a derrocada dessa relação, não ficando claro quão próximos Malcolm e Archie chegaram a ser e as verdadeiras funções que ele exercia no negócio das apostas.

Jurado de morte em Nova Iorque e após sofrer uma tentativa de assassinato, Malcolm retorna a Boston graças à ajuda de Shorty e de Sophia. Na cidade e encurralado, Malcolm articula realizar pequenos roubos e furtos para conseguir se sustentar. Agora, o grupo cresceu e eles contam com a ajuda da irmã adolescente de Sophia, Peg (Debi Mazar). Ela sugere que eles contratem um bandido chamado Rudy (Roger Guenveur Smith) para ajudá-los. O homem é "meio negro e meio italiano", segundo o próprio. Rudy trabalhava em casas e eventos de

peessoas ricas e o grupo pede a ele dicas de lugares propícios para que pudessem realizar seus roubos. A conversa entre eles não caminha muito bem e Malcolm não gosta que Rudy reivindique a posição de líder do bando. Então, ele decide fazer um jogo de roleta-russa com uma arma para resolver quem será o líder.

A frieza e violência de Malcolm assustam não somente Rudy como seus integrantes, ele nesse momento é claramente um indivíduo fora de controle, longe do líder que um dia viria a ser. A construção dele até esse momento foi feita de forma satisfatória graças ao grande trabalho de Denzel Washington, que conseguiu trazer à tona um Malcolm completamente desconhecido.

Figura 47 - Malcolm ameaça Rudy para poder liderar o bando.



Fonte: *Blu-Ray* do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

O grupo fatalmente é preso após assaltar uma casa, menos Ruby, que consegue fugir. Sophie e Peg são condenadas a apenas dois anos de cadeia para os crimes de roubo que foram imputados a elas. Essa seria a pena normal para este delito segundo o filme, mas o mesmo não ocorreu com Shorty e Malcolm. Enquanto o juiz lê a sentença, os condenando a 14 sentenças que vão de 8 a 10 anos de cadeia, Malcolm ri da situação. Lee queria demonstrar

que aquela condenação foi uma farsa, que a disparidade com as condenações de Peg e Sophia só demonstrava que eles foram condenados por estarem se relacionando com mulheres brancas. E essa é uma questão que foi levantada pelos biógrafos do ativista:

Quando Malcolm comentou com um advogado de defesa que "parece que estamos sendo condenados por causa daquelas garotas", o advogado respondeu com raiva: "Você não tinha nada que se envolver com garotas brancas!" Bea suplicou aos tribunais que ela e as outras mulheres brancas eram vítimas inocentes da empresa criminal violenta de Malcolm. Ele as havia coagido. "Nós vivíamos com medo constante", ela disse ao tribunal com emoção. Ela acabou cumprindo apenas sete meses de uma sentença de cinco anos (MARABLE, 2011, p.85, tradução nossa).

Figura 48 - *Malcolm e Shorty são condenados a 4 sentenças de 8 a 10 anos.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Na época, Malcolm ainda não tinha chegado aos seus 21 anos, teoricamente ainda não poderia consumir nem bebida alcoólica, mas já estava prestes a iniciar o inferno de quase uma década na prisão. Lee, ao encerrar esse primeiro ato do filme que registra o Malcolm menos conhecido pelo grande público, se torna didático em alguns pontos: sua relação com o crime, o uso de drogas, muitas vezes até sub representada, sua predileção por relacionamentos

interraciais, a falta de fé e um certo despreço pela vida. Mas o período que Malcolm mais temia, foi o que trouxe mais mudanças a ele.

4.2 Encontrando um Caminho na Prisão

Na cadeia, Malcolm passa por um período doloroso de abstinência. Mesmo na solitária, ele recusa-se a abraçar alguma religião. Após deixar a solitária e tentar lidar com sua nova rotina, Malcolm é acolhido por Baines (Albert Hall), personagem fictício criado para substituir outros personagens que ajudaram na conversão do ativista, inclusive sua meia-irmã Ella Collins, não adaptada por Lee. Baines é membro da Nação do Islã, uma organização islâmica e política que prega o nacionalismo negro. Malcolm é hostil e reluta em aceitar a aproximação de Baines. Com o passar dos dias na cadeia, Baines mostra-se enigmático para Malcolm, que pretende decifrá-lo. Acostumado aos relacionamentos ásperos das ruas, ele não consegue entender, principalmente, como Baines se comunica sem nem sequer dizer um palavrão.

Figura 49 - Baines passa a Malcolm os primeiros ensinamentos do islã.



Fonte: *Blu-Ray* do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Baines e Malcolm começam a andar juntos. Em um dos seus diversos ensinamentos, ele diz a Malcolm que "deus é negro", o que traz um espanto a Malcolm, como se fosse algo que nunca havia passado por sua cabeça. Ele responde imediatamente que "todos sabem que deus é branco". Com isso, Baines questiona Malcolm se ele acredita em tudo que os homens brancos dizem a ele. Assim, Malcolm começa a estudar e a tomar gosto pela leitura. Baines é incisivo em culpar o homem branco pela situação dos negros nos Estados Unidos e orienta Malcolm a não aceitar as migalhas oferecidas por eles. Aos poucos, ele consegue estimular Malcolm a ser um crítico em sobre a relação dos negros com o mundo, e que o local dos negros não era de subserviência, mas de liderança, e isso supostamente viria desde o que ele chama de Tribo dos Shabazz. Baines começa a passar para Malcolm os ensinamentos do líder da Nação do Islã, o autointitulado profeta Elijah Muhammad (Al Freeman Jr.). É ensinado a Malcolm, nas palavras de Muhammad, que "a natureza original do homem negro é a honradez, e a natureza verdadeira do homem branco é a maldade".

Spike Lee monta uma sequência de imagens que demonstra que todas as pessoas brancas que estiveram envolvidas com Malcolm até aquele momento, de certa forma, contribuíram para que ele parasse na prisão. Imbuído por esse sentimento anti-branco cada vez mais crescente, Malcolm finalmente se converte à Nação do Islã, renunciando à vida que ele havia levado, até mesmo ao seu sobrenome, Little, mas ele reluta em rezar e se ajoelhar diante de alá. Elijah Muhammad envia uma carta a ele, que dentro da cena, tem uma visão do autointitulado profeta.

Figura 50 - *Malcolm tem uma visão de Elijah Muhammad na prisão.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Lee e Ernest Dickerson constroem uma cena intimista. A visão de Malcolm era um retrato de alguém que buscava algum tipo de absolvição, por isso a relutância em rezar. A luz âmbar que ilumina a visão de Malcolm confere a Elijah Muhammad a figura divina que ele jamais sonhou em vislumbrar, ali, ele consegue a redenção que havia buscado e aceita o Islã, conseguindo finalmente se ajoelhar. Assim, ele cria novos hábitos a fim de se tornar um muçulmano completo.

Os anos se passam e Baines não é mais um presidiário, mas continua se comunicando com Malcolm, que agora se comunica com Elijah Muhammad frequentemente. Mesmo sem nunca se encontrarem, já podemos perceber a influência que o líder da Nação do Islã começara a exercer sobre ele, que estudou e começou a se tornar um questionador. Malcolm sai da prisão como um grande adepto da Nação do Islã e sua ideologia de nacionalismo negro, que pregava que não existem brancos que sejam boas pessoas.

Ao finalmente conhecer pessoalmente Elijah Muhammad na cidade de Chicago, Denzel Washington incorpora um Malcolm inundado de humildade e admiração pelo líder da Nação do Islã, como se ele estivesse vendo o próprio Maomé, principal profeta do islã. Esse não é o

Malcolm que se envolvia na criminalidade, nem o que pregaria o nacionalismo negro, mas o mais próximo do Malcolm Little, que perdeu o pai para a KKK e cresceu longe da família. Elijah Muhammad entende isso, o chama de "meu filho" e faz Malcolm chorar. Com o passar do tempo, Malcolm se torna um pregador ativo nas ruas, reunindo seguidores e convertendo os descrentes. Sua pregação se estende por diversos locais, e ele se envolve em debates com várias pessoas sobre as palavras do corão. Sua habilidade de persuasão e seu conhecimento profundo das escrituras sagradas o tornam cada vez mais uma figura respeitada e influente entre aqueles que o ouvem.

Em uma dessas pregações, ele reencontra seu amigo Shorty, na realidade, eles ficaram presos no mesmo local por muito tempo, mas Lee optou por fazer esse reencontro que esclareceu e não deixou dúvidas sobre o novo Malcolm. No filme, Shorty o convida para usarem drogas e questiona que tipo de golpe ele está tramando com essas pregações. Malcolm leva na brincadeira, mas deixa evidente que sua fé não é nenhum golpe. Malcolm fica curioso por alguns personagens da época em que era traficante e ladrão, principalmente em relação a Sophia. Shorty diz que ela continua casada com o homem branco de sempre, ela é dona de casa, e que isso era por causa do dinheiro do marido. Nessa construção às vezes excessivamente didática de Lee em relação ao acerto de contas de Malcolm com o passado, ele vai reencontrar Archie, que vive doente em um apartamento.

Figura 51 - Malcolm reencontra o homem que uma vez tentou matá-lo.



Fonte: Blu-Ray do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Archie, vivendo na miséria, diz que nunca quis matar Malcolm, mas que queria que sua reputação não fosse perdida, e questiona se Malcolm falou a verdade ao dizer que tinha vencido nos Números. Malcolm não se lembra. Saindo de onde Archie mora, Malcolm caminha por uma rua cheia de prostitutas, paralelamente, ouvimos uma pregação de Malcolm sobre o que a religião entende sobre os valores das mulheres. Quando ele sai do quadro, vemos Laura, anos mais velha e trabalhando como prostituta. Essa montagem introduz sua futura esposa, Betty Sanders (Angela Bassett), apresentada a ele por Baines.

A Nação do Islã era tremendamente conservadora em relação às mulheres, Elijah Muhammad diz que elas têm “o diabo no corpo” e que os homens devem ter cuidado com o comportamento delas. Um encontro entre Malcolm e Betty é interrompido por causa da prisão e abuso sofrido por um homem negro, Malcolm diante disso se depara com a seguinte provocação: a Nação do Islã não tem atitudes concretas e se ampara apenas na retórica, mas Malcolm quer provar que isso não é a verdade. Ele reúne uma multidão e consegue levar o homem espancado até um hospital e só dispersa as pessoas quando recebe notícias de que o homem não corre risco de morte. Agora, ele se torna um combatente da violência policial.

Assim, diante desse movimento, a polícia alerta que o poder de convencimento de Malcolm é “poder demais para um só homem”.

Com o nome cada vez mais em evidência por todo o país, Elijah Muhammad promove Malcolm a Ministro Nacional, ele passa a ter como principal função converter fiéis e abrir templos em todo o país. A admiração de Malcolm por Muhammad crescia, ele percebeu que estava disposto a dar a vida não somente ao islã, mas a esse homem que tanto admirava. Consciente de tudo que iria enfrentar, Malcolm se casa com Betty e começa a constituir família. Como Ministro Nacional, ele tem pregações cada vez mais radicais e populares. Há, nesse instante, um momento de provocação de Malcolm a Martin Luther King, em que Malcolm diz que líderes que pregam que eles devem “amar seus inimigos” e “rezar por eles”, e que essas pessoas seriam figuras como “Pai Tomás”. Malcolm, como principal e mais famosa voz da Nação do Islã nos apresenta uma de suas passagens mais lembradas, a dicotomia do Negro da Casa e do Negro do Campo²¹.

No momento em que vemos uma sucessão de discursos de Malcolm em universidades, mesquitas, imprensa, há de se destacar o trabalho do Diretor de Arte Wynn Thomas. Há uma grande atenção de Thomas aos detalhes nas grandes reuniões de pessoas que ocorrem ao longo do filme. Há sempre diversos posters, cartazes, placas, marquises e mensagens em cena, aspectos que contextualizam a história dos Estados Unidos naquele ambiente que vai dos anos 1920 aos 1960. Ele consegue construir não só as conferências da Nação do Islã, manifestações de rua e reuniões populares como momentos mais intimistas.

²¹Se trata de uma metáfora usada para descrever as diferenças nas percepções dos afro-americanos durante a era da escravidão nos Estados Unidos. O "Negro da Casa" era aquele que trabalhava dentro da casa do senhor, muitas vezes em papéis domésticos, e geralmente tinha um relacionamento mais próximo com o senhor branco e sua família. Por outro lado, o "Negro do Campo" era aquele que trabalhava nos campos e plantações, realizando trabalhos agrícolas pesados e muitas vezes enfrentando condições mais brutais e distantes do senhor.

Figura 52 - O Diretor de Arte Wynn Thomas reproduz a Mesquita Maryam.



Fonte: Blu-Ray do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Thomas consegue reconstruir a Mesquita Maryam, na época conhecida como Mesquita Muhammad nº 2, sede principal da Nação do Islã, em Chicago, através da ideia de glorificação do líder Elijah Muhammad. Na mesquita, há uma enorme faixa acima de Malcolm com os dizeres: "não há deus senão alá – Muhammad é seu apóstolo". "Muhammad" poderia se tratar do profeta principal do islamismo, Maomé, mas não é disso que se trata. Existe uma pintura enorme atrás de Malcolm com a imagem de Elijah Muhammad, pela qual a câmera passeia e mostra seus detalhes, ele está sentado ao centro, bem atrás de Malcolm, que em seu discurso evoca a santidade do autointitulado profeta, dizendo que "ele é a única solução para o país". Elijah Muhammad é quase elevado aos céus após uma grande salva de aplausos ao término do discurso de Malcolm, e um dos principais responsáveis é Wynn Thomas.

Com os burburinhos de que Malcolm X havia se tornado maior do que a Nação do Islã, alguns movimentos para que ele entre em conflito com Elijah Muhammad começam a ocorrer. Malcolm reluta em desacreditar do líder que abriu caminho para que ele pudesse se tornar a figura que havia se tornado, mas sua esposa, Betty, alerta-o não só sobre Muhammad, mas também sobre seu amigo da prisão, Baines, e como a Nação do Islã tem se comportado com

ele. Betty está inconformada por todos os sacrifícios que Malcolm está disposto a fazer pelo bem da religião, mas eles não recebem nada em troca, principalmente sua família.

Angela Bassett tem um grande momento ao confrontar o marido. Vemos um Malcolm X menos humano e mais divino desde que se tornou Ministro Nacional da Nação do Islã, mas Bassett, em um personagem até esse momento um pouco escondido, traz à luz a razão dela estar ali. Betty expõe as suspeitas de adultério de Elijah Muhammad e deixa claro que, apesar de sua fé e imposição de submissão da religião, ela se importava, acima de tudo, com sua família, e que estava disposta a fazer menos sacrifícios que Malcolm por sua fé. Ela entende que Malcolm enfrenta a morte todos os dias por causa de seu discurso inflamado e confrontativo, e que isso não terá boas consequências, principalmente a depender da Nação do Islã. Betty é o último sinal de resistência que a família Shabazz mostra para não ser consumida pelo fanatismo.

Figura 53 - Angela Bassett no papel de Betty Shabazz.



Fonte: *Blu-Ray* do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Malcolm decide investigar as acusações contra seu líder e vai em busca das mulheres

que acusam Elijah Muhammad. Uma delas é Evelyn Williams (Raye Dowell), ex-noiva de Malcolm. Spike Lee opta por não contextualizar quem ela era e o quão importante era para Malcolm. A construção é de que o embate com Elijah Muhammad partiu da indignação dele devido às mentiras e hipocrisia do líder religioso, mas a indignação de Malcolm era em boa parte por causa de Evelyn, pessoa pela qual ele ainda nutria grande apreço.

As revelações não deveriam ter sido uma completa surpresa para Malcolm, que ouviu pela primeira vez insinuações sobre a conduta sexual de Muhammad em meados da década de 1950. [...] Somente quando Malcolm confrontou as próprias mulheres é que ele viu a verdade — não apenas dos casos, mas também da maneira como o Mensageiro frequentemente o diminuía perante os outros. [...] “ouvi que Elijah Muhammad havia dito a elas que eu era o melhor, o maior ministro que ele já teve”, lembrou Malcolm, “mas que um dia eu o abandonaria, me voltaria contra ele — então eu era 'perigoso'... Enquanto ele me elogiava pessoalmente, ele estava me despedaçando pelas costas.” Ouvir isso partiu o coração de Malcolm, mas sua maior angústia foi reservada para a violação de Evelyn [...] Malcolm sabia há anos sobre a gravidez de Evelyn e o nascimento de sua filha, mas simplesmente presumiu que o pai era um membro da Mesquita No. 2. No entanto, Evelyn nunca estava longe de sua mente. [...] Malcolm concordou em se afastar de qualquer envolvimento com Evelyn, pelo menos por enquanto. Mas agora, com a realização de que o pai da criança de Evelyn era Muhammad, Malcolm deve ter sentido uma profunda sensação de traição. Duas décadas antes, Malcolm se passava por cafetão, agenciando prostitutas no Harlem. Agora, sem saber, ele havia sido manobrado para se tornar o cafetão de Elijah Muhammad, até mesmo trazendo a mulher que ele amava para ser estuprada (MARABLE, 2011, p.264-265, tradução nossa).

Malcolm X é um poderoso líder negro que arrasta uma enorme quantidade de fieis, ele não quer trair aqueles que confiaram em suas palavras. Baines tenta comprá-lo com dinheiro e dizer que Muhammad é humano, como outros profetas já foram, e que comete erros. Mas Malcolm não aceita que o amigo que ensinou as palavras de Alá e da Nação do Islã esteja dizendo isso para ele. Por fim, Elijah Muhammad não se defende diante de Malcolm, diz que o que ele fez com as mulheres era para “cumprir a profecia” uma vez que ele deveria “esparramar sua semente pela terra”. Disposto a morrer pela religião e por Muhammad, Malcolm finalmente percebe que seu líder não é quem pensava ser, e se sentindo perdido, decidiu que poderia “conceber a morte, mas não a traição”.

4.3 Um Eterno Revolucionário

O presidente dos Estados Unidos John F. Kennedy é assassinado em novembro de 1963. Em entrevista, Malcolm culpa a violência perpetuada pelos brancos pelo assassinato, e

dá sinais de menosprezo pelo crime e pela vida de Kennedy. Elijah Muhammad não gosta das declarações de Malcolm, pois além de expor a Nação do Islã, Kennedy era um homem amado pelo país, ir contra ele naquele momento poderia gerar antipatia na opinião popular. Malcolm é suspenso da Nação do Islã por alguns meses, sendo proibido de dar entrevistas e pregar nas mesquitas.

A família de Malcolm começa a receber ameaças por telefone, o que leva Betty ao limite. O segurança da família confessa que recebeu uma ordem para instalar uma bomba no carro de Malcolm, mas não teve coragem, pois ama a família Shabazz. Em seguida, ele confessa diversas ameaças feitas por outros Ministros da Nação do Islã, pois entendem que Malcolm profana o nome de Elijah Muhammad. Malcolm X, em uma coletiva, anuncia a saída oficial da Nação do Islã. Ele também se dirige aos líderes negros com os quais havia discordado até aquele momento, informando que irá esquecer as rusgas anteriores e que deveriam buscar juntos as soluções para a problemática racial dos Estados Unidos. Assim, nesse momento, Malcolm anuncia que finalmente fará sua peregrinação à cidade sagrada de Meca.

Figura 54 - *Malcolm viaja para a África pela primeira vez.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Nas sequências de cenas de Malcolm no Egito, primeiro passo de sua peregrinação, já vemos uma estética diferente em relação ao filme até aquele momento. Há um excesso de não atores, uma paleta de cores e textura levemente distintas, e uma diminuição das linhas de diálogo. No geral, é uma produção menos grandiosa, mas não menos cuidadosa. Tudo isso devido à dificuldade de Lee em levar toda uma equipe para o continente africano, bem como à dificuldade de filmar em Meca, cidade onde só muçulmanos podem entrar. Gravar essa peregrinação de Malcolm foi, para além de fazer o público entender o processo de desradicalização do personagem, uma experiência de aprendizagem e inspiração para Lee, e ele faz questão de destacar isso:

Lembro de levantarmos uma manhã para filmar algumas cenas no Cairo. Ver o sol nascer sobre as pirâmides e a Esfinge, isso foi incrível. Os cientistas ainda não sabem como foram construídas. E esses são meus ancestrais. Isso me deu uma sensação de empoderamento. Especialmente depois de ser alimentado com mentiras sobre o Continente Negro, Tarzan, canibais, ossos no nariz, saias de capim e 'ugga-bugga'. A experiência me tornou mais conhecedor. Acho que uma das maiores coisas que limitam a América é que os americanos não viajam (AFTAB, 2005, p.161, tradução nossa).

Malcolm se depara com uma diversidade de muçulmanos e se sente acolhido. Ele, primeiramente, conhece a cidade do Cairo e as pirâmides, depois ruma a Arábia Saudita para peregrinar a Meca. Malcolm se comunica com Betty por cartas, onde expressa a hospitalidade e unidade que os muçulmanos têm naquele lugar. Lee nos mostra uma sucessão de imagens de milhares de peregrinos no ritual de circular a Caaba²² enquanto Malcolm narra seu sentimento mais íntimo por estar lá, como o fato de estar compartilhando comida e bebida com brancos, e que a fé no mesmo deus, afinal de contas, é o que os une. Todos naquele momento se tornam irmãos. Acompanhamos ainda alguns dos rituais próprios da peregrinação. Essas imagens foram feitas por uma equipe local contratada por Lee. As cartas de Malcolm a Betty foram a fonte de construção de Lee desse sentimento de mudança que tomava conta do ativista, sua peregrinação foi tão transformadora quanto um dia ter conhecido a fé islâmica na prisão:

²²Edifício sagrado que se trata de um cubo de pedra coberto por uma cortina preta com inscrições islâmicas douradas. É um local de peregrinação durante o Hajj, onde os peregrinos realizam o Tawaf, circundando-a sete vezes no sentido horário. Na fé islâmica, acredita-se que tenha sido originalmente construída pelo profeta Abraão e seu filho Ismael como um local de adoração a Alá.

Os brancos, assim como os não brancos que aceitam o verdadeiro Islã, se tornam pessoas transformadas. Já compartilhei do mesmo prato com pessoas cujos olhos eram azuis como o mais azul dos azuis, cujos cabelos eram loiros como o mais loiro dos loiros e cuja pele era a mais branca de todas, desde o Cairo até Jeddá e até na Sagrada Cidade de Meca - e senti a mesma sinceridade nas palavras e ações desses muçulmanos "brancos" que senti entre os muçulmanos africanos da Nigéria, Sudão e Gana. O verdadeiro Islã remove o racismo, porque pessoas de todas as cores e raças que aceitam seus princípios religiosos e se curvam ao único Deus, Alá, também automaticamente se aceitam como irmãos e irmãs, independentemente das diferenças de cor. Você pode se surpreender com estas palavras vindas de mim, mas sempre fui um homem que tenta encarar fatos e aceitar a realidade da vida à medida que novas experiências e conhecimentos se desdobram (BREITMAN (ed.), 1990, p.60).

Na parte final da peregrinação à Meca, Malcolm escreve e expressa sua renovação espiritual a Betty enquanto reza em árabe pela primeira vez no filme. Lee tenta capturar a essência da mudança de Malcolm enquanto alterna entre closes do rosto e mãos de Denzel Washington revelando a intensidade de sua devoção, ao mesmo tempo que planos gerais da mesquita destacam sua magnificência e beleza, realçadas pelas cores vibrantes de vermelho e dourado. É um dos momentos mais intimistas de Malcolm, que após a desilusão causada por Elijah Muhammad, a Nação do Islã e as ameaças de morte, ele encontra uma renovada fé e traça um novo caminho para sua vida.

Figura 55 - *Malcolm reza antes de seu retorno aos Estados Unidos.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Malcolm retorna aos Estados Unidos, desta vez aberto para todos que queiram tratar de denunciar a luta contra o racismo que os negros sofrem naquele país, mesmo que essas pessoas sejam brancas. Até esse momento, Lee, um desarmamentista, havia relutado em colocar o discurso pró-armamento de Malcolm no filme. Ele faz isso quando Malcolm responde a um questionamento da imprensa se essa sua nova versão, mais aberta aos diálogos com os brancos, continuava a pregar que os negros devem se armar para se defender dos brancos. Malcolm diz que só deixaria de pregar isso quando os brancos deixassem de serem violentos contra os negros. Na cena seguinte, ele aparece segurando uma carabina M1, recriando uma famosa fotografia de Don Hogan Charles, enquanto vigia a janela de sua casa. Nesse momento, seu telefone toca, e as ameaças de morte persistem.

Figura 56 - Malcolm fotografado por Don Hogan Charles e a reprodução de Spike Lee.



Fonte: disponível em <<https://shorturl.at/lpNWZ>> Acesso em: 20 de abril. 2024.

Fonte: Blu-Ray do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Após deixar a organização de Elijah Muhammad, Malcolm fundou a Organização da Unidade Afro-Americana, que seria mais tolerante diante da problemática racial. A Nação do Islã agora representa uma ameaça para Malcolm X e sua família. Em 15 de fevereiro de 1965, sua casa acaba sofrendo um atentado. No caso, Malcolm e sua família "escaparam de ferimentos [...] quando um ataque com bomba incendiária destruiu a pequena casa de tijolos em que viviam em East Elmhurst, Queens" (HANDLER, 1965). Malcolm acusa nominalmente Muhammad e a Nação do Islã de tentarem contra a vida de sua família.

Ele sabe que vai morrer, mas não se intimida. Malcolm tem um grupo de pessoas que o ajuda a se esconder, se proteger e se armar. Apesar de todos os cuidados, ele reluta em revistar as pessoas que vão frequentar sua pregação. Lee monta uma sequência paralela em que mostra a angústia de Malcolm preso em um quarto de hotel, incapaz de confiar em ninguém, em contraste com a agitação de uma festa no prédio onde está escondido. Malcolm decide ligar para Betty, que está traumatizada com as várias ligações de ameaças que recebe diariamente. Na conversa, diz à esposa que não irá direcionar as acusações de tentativa de assassinato à Nação do Islã. Enquanto isso, agentes federais ouvem toda a conversa.

Figura 57 - Agentes espionam Malcolm e Betty.



Fonte: Blu-Ray do filme Malcolm X. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Malcolm se dirige para um encontro da *Organização da Unidade Afro-Americana* em um antigo teatro em Manhattan chamado Audubon Ballroom. Extra diegeticamente, ouvimos a música *A Change Is Gonna Come* de Sam Cooke, uma música marcante até os dias de hoje que trata da luta pelos direitos civis em uma era de leis Jim Crow. De forma geral, a música no filme tem função importante desde as primeiras cenas em que o jovem Malcolm dança vestido com seus ternos zoot coloridos em festas tipicamente negras ao som do jazz de Lionel Hampton. O jazz permeia o filme, mas não é só isso. O compositor da trilha sonora, Terence Blanchard, inclui música gospel e corais quando Malcolm ainda é criança. Quando há flashbacks, principalmente nos momentos que remetem à morte do pai de Malcolm, Blanchard compõe algumas canções de blues, que soam discretas, dando um pouco mais de evidência à narrativa e demonstrando a angústia de Betty com as ameaças.

Por fim, quando Malcolm está em peregrinação, Blanchard compõe uma música chamada *Going to Mecca*, que mistura uma série de instrumentos provenientes do oriente médio, como o instrumento de sopro Arghul. A música bebe de algumas referências hollywoodianas características quando se fala em música vinda daquela região, mas não deixa

em nenhum momento de passar que a experiência de Malcolm naquele momento era serena, diferentemente da situação que ele vivia nos Estados Unidos.

Deste modo, Malcolm chega ao teatro e Spike Lee usa seu tradicional *travelling*, a câmera se desloca juntamente com Malcolm enquanto ele, abatido, encara o nada. Uma conversa com ele e faz com que ele volte a se concentrar na realidade, em diálogo rápido, ela diz que Jesus irá protegê-lo, mas ele não tem nenhuma convicção disso. Assim, abatido antes de iniciar seu discurso, um companheiro pergunta a razão dele estar daquele jeito, Malcolm diz que “chegou a hora dos mártires.” Malcolm dá um abraço de despedida em seu amigo e caminha para seu discurso final. Após ser apresentado ao público e cumprimentá-los, uma confusão se inicia. Um homem grita "negro! Tire sua mão do meu bolso!" no intuito de gerar distração.

Entre gritaria e correria, outro homem joga uma bomba de fumaça no chão. Enquanto isso, outro se aproxima de Malcolm armado, que dá um sorriso quase imperceptível. O homem atira com uma espingarda no peito de Malcolm. Em seguida, dois homens se levantam e disparam dezenas de tiros de revólveres em um Malcolm já desfalecido. Um dos atiradores (Giancarlo Esposito) é baleado e capturado pelos fiéis que estavam no local. Ouvimos o choro desesperado de Betty quando a polícia entra no local. Em cenas em preto e branco, mostrando o ponto de vista da imprensa, é comunicada a morte do líder negro. Vemos então uma cena real de Martin Luther King em que ele lamenta a morte de Malcolm X e a situação em que a violência nos Estados Unidos chegou.

Figura 58 - *Malcolm é assassinado diante de sua família antes de uma pregação.*



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

A sequência final do filme traz uma reflexão sobre o legado de Malcolm X através de uma narração de Nelson Mandela, em que Spike Lee intercala diversas cenas reais de Malcolm com outros nomes históricos da comunidade negra, como o atleta pioneiro Jackie Robinson, Angela Davis, James Baldwin e o revolucionário Fred Hampton. Após esse momento, Lee nos leva para uma escola em Soweto, África do Sul. É 19 de maio, aniversário de Malcolm X, assim, instigados pela professora, as crianças bradam: “Eu sou Malcolm X, eu sou Malcolm”. Ao final, vemos Nelson Mandela, que havia saído há não muito tempo da prisão, repetindo um discurso de Malcolm para a mesma turma, e as últimas palavras, “por qualquer meio necessário”, são ditas por Malcolm em uma gravação de seu famoso discurso, pois Mandela não quis repeti-las “por medo de que o governo sul-africano pudesse interpretar isso como um apelo à violência”. Lee concordou em encerrar a cena com imagens do próprio Malcolm X proferindo o chamado à ação (ROTHMAN, 2013, tradução nossa).

Figura 59 - Nelson Mandela reforça o legado de Malcolm X.



Fonte: Blu-Ray do filme *Malcolm X*. Ano: 1992. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Spike Lee bateu de frente com muitas pessoas para que o filme fosse feito. *Malcolm X* foi ficando cada vez mais caro, quando acabou o dinheiro ele teve que pedir para pessoas como Prince, Michael Jordan e Oprah ajudarem a pagar a produção, há um agradecimento a todos eles nos créditos do filme. Durante a produção, o pai de Lee foi preso por posse de heroína, Bill Lee enfrentava problemas com o vício. A equipe, quando viajava para a África do Sul para fazer a cena final com Nelson Mandela, teve que descer no Quênia por causa de uma ameaça de bomba. Lee não permitia que seus filmes fossem lançados no país por causa do *Apartheid*, mas se deslocou até lá porque entendia que um filme como *Malcolm X* deveria ter uma figura tão importante quando ele para passar sua mensagem:

Foi extremamente importante conseguir Mandela. Quem leu sua biografia pode ver que Malcolm é uma grande influência, então foi uma ligação natural. Lembro-me de estar em uma reunião com a Warner Bros, em Los Angeles, e eles não entenderam por que Nelson Mandela precisava estar no filme. Quando o conheci, fiquei maravilhado (AFTAB, 2005, p.161, tradução nossa).

O papel de Malcolm X levou Denzel Washington a ter seu desempenho reconhecido em diversas premiações em todo o mundo. Ele foi indicado ao Oscar em 1993 como Melhor Ator, indicado ao Globo de Ouro no mesmo ano, venceu o Urso de Prata em Berlim e diversos outros prêmios menores de atuação. Spike Lee, pelo enorme desgaste, teve que fazer uma pausa porque estava produzindo quase um filme por ano. A enormidade do projeto de *Malcolm X* fez ainda com que muitos daqueles que estavam próximos a Lee desde *Ela Quer Tudo* optassem por se afastar da produtora dele e seguir adiante em novos projetos, fazendo com que esse ciclo inicial da carreira de Spike Lee acabasse após o lançamento do filme.

CAPÍTULO 5. A EXPERIÊNCIA LEE

5.1 As Cidades de Spike Lee

Os filmes negros tiveram um expoente nos anos 1960 que foi o movimento *Blaxploitation*, no qual os filmes eram caracterizados por apresentar uma rica representação urbana dos conjuntos habitacionais negros e seu cotidiano. Cidades como Nova Iorque, que dispunha de uma grande população negra e de imigrantes caribenhos, contava com produções que se concentravam nas vizinhanças mais pobres de *Manhattan*, como o bairro do Harlem, que sempre foi bastante retratado como um expoente cultural negro. Los Angeles também era representada em muitos filmes. A cidade é onde grande parte das produções de *Hollywood* se concentra e detém muitos bairros violentos em que a maioria da população era negra, como *Little Ethiopia* e a cidade vizinha de Compton.

Um outro local era Atlanta, capital do estado sulista da Geórgia. A cidade tem participação importante na história da população afro-americana e ainda conta com festivais, monumentos, construções e museus dedicados à identidade negra, criando um ambiente urbano que tem muito destaque nas produções que focam em representar a cultura negra e seu ambiente urbano.

Esses espaços historicamente turbulentos foram fontes constantes para os cineastas e refletem exatamente o que Pontes e Rios (2018) apontam sobre a relação do ser humano com seu espaço. "Nem sempre de forma amistosa, mas muitas vezes de forma turbulenta e carregada de conflitos, disputas de poder, sentimentos, mobilizações, atos de silenciamento, afirmações, infrações de normas e até mesmo quebrando a unidade social dentro do espaço urbano" (PONTES; RIOS, 2018, p. 18).

Os filmes do *Blaxploitation* se afastaram das representações dos guetos e bairros negros, sendo que, para o público que vivia longe dali, parecia que esse cenário urbano fosse, de certa forma, ameaçador. Isso resultou no pensamento por parte das produtoras de que poderia afastar esse público caso mantivessem as locações nos guetos dos Estados Unidos. Filmes então foram feitos na Europa, Ásia e África, todos locais que, mesmo com atores negros, não eram mais filmes que tinham uma proximidade com o cotidiano e problemática da população negra. Com o fim do *Blaxploitation*, houve um afastamento dos filmes comerciais do ambiente urbano negro, isso fez com que se limitasse a quantidade de negros

que se tornassem conhecidos por seus filmes até a os anos 1980.

A cultura *hip-hop* foi um movimento que ajudou a consolidar a representação das ruas de Nova Iorque e criou um tipo de identidade urbana que seria aplicada em diversos filmes. Assim, uma importante produção da época que uniu música e cinema e criou um entendimento urbano dos guetos foi *Wild Style* (1983), de Charlie Ahearn. O filme acompanha Raymond (Lee Quiñones), seu apelido é Zoro, e ele faz murais de grafite no distrito nova-iorquino do *Bronx* chamam a atenção de uma jornalista, que o convida para pintar um mural para uma competição de *hip-hop*. Na competição há uma apresentação de grandes artistas que foram importantes para a ascensão da cultura *hip-hop*, da dança e das artes das ruas como um todo. O filme exerceu influência considerável no meio da música e em artistas negros mesmo não trazendo a discussão racial como tema principal.

Spike Lee cresceu e constituiu sua carreira nas ruas do Brooklyn, distrito de Nova Iorque, esse fato fez com que o Harlem fosse um pouco deixado de lado por ele e os bairros do Brooklyn entrassem em maior evidência ao tratar do espaço urbano de convivência dos afro-americanos. O papel de Spike Lee como Mars Blackmon em *Ela Quer Tudo*, que rendeu a ele uma enorme visibilidade e disseminação da cultura *hip-hop* pelos comerciais da Nike ao lado de Michael Jordan, e a utilização da música *Fight the Power* do *Public Enemy*, em *Faça a Coisa Certa*, deu ao diretor um lugar de destaque na cultura urbana afro-americana, o que fez com que seus filmes fossem vistos também como importantes na construção do diálogo com a cultura das ruas.

Grande parte dos filmes de Spike Lee foram feitos para um público em sua maioria afro-americano, ele, assim, relaciona os conflitos urbanos que historicamente perpassam pela comunidade negra, como música, dança, tráfico e violência policial, com o seu entendimento sobre filmes de gênero, como o filme de gângster, que resultaria em uma produção como *Joe's Bed-Stuy Barbershop: We Cut Heads*. Sendo assim, seguindo o pensamento de Peixoto, entendemos que:

Pode parecer paradoxal, mas apesar de ser um comportamento restaurado, cada performer tem seu estilo, pois inclui seu trabalho formas, tradições diferentes, e, além disso, conta com a recepção sempre particular de quem assiste. Seu trabalho é diferente justamente pela capacidade de recombinar comportamentos restaurados (PEIXOTO, 2012, p. 4).

A citação de Peixoto acrescenta à análise a noção de que mesmo no contexto das complexidades urbanas, Lee imprime sua própria singularidade e consegue combinar e recombinar temas para construir sua visão da vida urbana negra nos Estados Unidos. Nos atentando ao filme, de início, *Joe's Bed-Stuy Barbershop* traz a convivência e o sentido comunitário à tona. Na barbearia de Zack há a convivência entre pessoas que enxergam a cidade de Nova Iorque de muitas maneiras, isso traz discussões como a necessidade do voto e a forma que a cidade é gerida. No filme, existe um desejo por abandonar a área e buscar um novo lugar para reconstruir a vida dos personagens, essa reconstrução passa por viver em um lugar que ofereça menos riscos, já que os conjuntos habitacionais mostrados no filme são rodeados pela precariedade e oferecem uma qualidade de vida extremamente baixa.

O filme tem grande parte de suas cenas internas, mas muitos dos lugares são apresentados por Ruth, a esposa de Zack. Ela trabalha no departamento de serviços sociais de Nova Iorque. Primeiramente, ela encontra um grupo de jovens de todas as idades em uma roda ouvindo e dançando *funk* no *hall* de um prédio onde ela vai fazer um dos seus serviços. É inverno, e a única forma de se aquecer no frio do conjunto habitacional é através da dança. O lugar onde ela está é deteriorado pelo tempo e pela administração pública e não parece oferecer nada além do mínimo para aqueles que vivem ali.

Em sua segunda incursão no local, Ruth é assaltada e ferida. Ela havia manifestado a vontade de deixar o Brooklyn e se mudar para Atlanta, uma vez que Nova Iorque além de oferecer pouco espaço, ainda tem ratos e baratas em todos os cantos. A sugestão foi prontamente recusada por Zack, que não se interessa em morar em um estado do sul. “Os conjuntos foram feitos para repelir as pessoas”, diz Teapot. O adolescente se preocupa com Ruth porque ela, no seu papel de assistente social, conseguiu o trabalho para ele. Zack, então, enfatiza a ideia de Ruth querer deixar o lugar e, mesmo lamentando, deixa claro que continuar vivendo na Bed-Stuy não é o mais prudente a continuar fazendo.

Teapot caminha com Zack até sua antiga escola, que nada mais é que um prédio em ruínas, ele quer mostrar seu ponto de que não é só o bairro em que eles vivem que está em declínio, mas é uma questão geral que ocorre em Nova Iorque. O filme traz elementos que, mais a frente, serão abordados de maneira menos superficial, mas foi uma importante produção para trazer um pouco da ideia de abandono que havia por parte dos poderes públicos nos filmes de Lee.

Ela Quer Tudo se passa inteiramente no Brooklyn e, pelo seu sucesso, trouxe o distrito

nova-iorquino para o imaginário do público. O Brooklyn tem papel importante na construção do filme sendo que a primeira cena mostrada retrata um cartaz com os seguintes dizeres de protesto: “O partido Bed-Stuy defende que o Brooklyn se separe dos Estados Unidos e faça uma nova constituição”. A ideia de pertencimento ainda pode ser percebida nas primeiras tomadas do filme que perpassam pelo distrito do Brooklyn, mas, diferentemente de muitos filmes que se passam em Nova Iorque, não mostra o distrito de Manhattan em nenhum momento, mas foca na convivência harmoniosa das pessoas que vivem ali.

Figura 60 - A cidade em *Ela Quer Tudo*.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Ela Quer Tudo*. Ano: 1986. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Nola, a personagem principal, encontra seus amantes pelas ruas do Brooklyn, que agora não é mais um local de precariedade, mas um bairro de classe média. O multifacetado Brooklyn apresenta diversas personagens muito diferentes do que era visto no *Blaxploitation*, sendo a própria Nola muito dissonante do movimento. Ela é inteligente, independente e não apresenta nenhum traço de submissão ou violência.

Esse distanciamento do *Blaxploitation* e a ideia de que o negro não necessariamente pertence a bairros violentos e em decadência, passa pelo personagem Greer Childs, que achava Nola e seu comportamento coisas típicas de lugares como o Brooklyn. Ele não se via pertencente dali, já que morava em Manhattan, um lugar supostamente mais civilizado. Green assume o papel de “educador” de Nola e tutor de suas atitudes. Ele reprova tudo que vem do lugar onde ela vive e dá a personagem a ideia de que somente ele é capaz de fazê-la uma pessoa melhor, mas isso a partir do abandono de tudo que ela é e do lugar onde ela mora. Como Greer diz, ele seria um “escultor, e ela, apenas um punhado de argila”.

Lee ainda insere no filme algumas sequências de fotografia para ilustrar momentos do Brooklyn que não conhecíamos. Como quando o distrito é coberto por neve, uma cena que não é muito característica em seus filmes. Por todas as ruas cobertas por uma grande nevasca, temos muitas crianças se divertindo e brincando com o gelo, principalmente pelo *Fort Greene Park*, lugar que faz parte do coração e identidade do distrito. Também, temos as imagens de Jamie em um metrô indo se encontrar com Nola. As imagens são desfocadas e acompanham a angústia do personagem por não saber o que pode vir. O metrô de Nova Iorque e sua degradação é sempre um elemento presente nos filmes que se passam na cidade, mas Lee utiliza pouco esse cenário, presente nesse filme apenas através de fotografias.

Ela Quer Tudo é importante para entender que Spike Lee havia mudado depois do fracasso na tentativa de fazer seu primeiro longa-metragem, *The Messenger*, que traria uma cidade com muito mais hostilidades e tensões, isso ficou para depois. Agora, essa nova representação do Brooklyn traz uma visão diferente do experimental *Joe's Bed-Stuy Barbershop*. Os personagens são mais complexos e muitos não estão mais à mercê do que o gueto do Brooklyn tem a oferecer. A comunidade negra leva uma vida com menos preocupações e se desenvolve, o distrito é muito mais moderno e aberto a relações interpessoais. Nola não vive em conjunto habitacional, mas em um espaçoso apartamento próximo à Ponte do Brooklyn, não há tiros, tráfico e nem policiais, cafetões e prostitutas, só há a vida cotidiana do novo e acolhedor distrito do Brooklyn.

Faça a Coisa Certa se passa em apenas um quarteirão do bairro *Bedford-Stuyvesant*, no Brooklyn. Lee mudou sua perspectiva do Brooklyn desde seu filme anterior e se aproximou um pouco mais de *Joe's Bed-Stuy Barbershop*. Só que, diferentemente de seu primeiro longa, conseguiu desenvolver muito mais a ideia de comunidade e conflitos raciais que surgem a partir da convivência social de um bairro tão complexo. Um dos primeiros fatores a se destacar

nessa rua da *Bed-Stuy* é a heterogeneidade nos dialetos falados no bairro. *Buggin' Out*, por exemplo, deixa transparecer através de seu sotaque cheio de gírias uma aproximação maior com a cultura das ruas, o mesmo acontece com *Mookie*, que se comunica de forma agressiva igual a *Buggin' Out*. Há muitos outros sotaques no lugar, como o inglês falado pelos porto-riquenhos, que falam em espanhol geralmente quando estão desferindo xingamentos. Radio Raheem testa o inglês dos coreanos do bairro quando tenta comprar pilhas para seu rádio, mas Sonny (Steve Park) não consegue se comunicar direito com o homem, tendo que ouvir do personagem de Bill Nunn que ele deveria aprender inglês.

Figura 61 - *A Cidade em Faça a Coisa Certa*.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Faça a Coisa Certa*. Ano: 1989. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Radio Raheem leva a música para todo o bairro com seu grande rádio *Ghetto Blaster*, ele é um homem silencioso e se comunica geralmente através da música. No duelo de musical com os porto-riquenhos ele impõe não só o volume de seu rádio, mas também é uma forma de a identidade negra se sobressair naquele bairro. A música tem papel de destaque na identidade da *Bed-Stuy* desde os créditos iniciais do filme onde Rosie Perez performa *Fight*

the Power do *Public Enemy*, uma música de protesto que é uma anúncio do evento final do filme. Por fim, por causa da música alta de Raheem a catarse do filme chega, Sal não aguenta a pressão do dia infernal e não quer saber da música ensurdecadora que sai do *Ghetto Blaster* e o destrói, trazendo todas as consequências possíveis para sua pizzaria.

A questão da falta de trabalho é mostrada no filme por diversos ângulos. Se em *Ela Quer Tudo* Mars era a representação do desempregado e que vagava pela cidade, agora vemos Radio Raheem também como desempregado que tira toda a comunidade do sério com seu som. ML (Paul Benjamin), Coconut Sid (Frankie Faison) e Sweet Dick Willie (Robin Harris) são três homens que ficam em uma esquina comentando as questões que permeiam o bairro, como o sucesso dos coreanos em seus negócios mesmo estando há pouco tempo nos Estados Unidos.

É como se os negócios daqueles que não são negros descaracterizasse o bairro, o mesmo acontece com o restaurante de Sal. Mookie tem um emprego de entregador, mas não recebe seu salário, o que desagrada Tina (Rosie Perez), a mãe de seu filho. Ela tem uma impetuosidade por dinheiro e se frustra a todo momento por nunca ter dinheiro para consumir o que ele deseja. A libertação de Mookie em relação ao poder que Sal exerce sobre ele é através de sua revolta ao jogar uma lata de lixo na janela da pizzaria.

Na sequência final do filme, a Polícia de Nova Iorque volta a ter destaque através do assassinato de Radio Raheem. A polícia já havia aconselhado um homem branco a sair do bairro antes de seu carro ser depenado, eles mantêm um grande desprezo pela região e a associam a criminalidade. Quando eles pegam Raheem não havia nada que a polícia poderia oferecer a ele que não fosse uma maneira eficaz de neutralizá-lo, já que eles não gostavam do bairro e nem de quem vivia nele. Ele é o reflexo de como a comunidade foi historicamente tratada nos guetos e Lee acaba trazendo para o filme um pedaço do histórico de voracidade da polícia para com os afro-americanos, como observa Massood:

Quando a trilha sonora finalmente silencia e a câmera faz uma panorâmica sobre os rostos da multidão, personagens individuais citam vítimas reais da brutalidade policial, como Eleanor Bumpers e Michael Stewart. Dessa maneira, a construção de Lee da cidade contemporânea segue a abordagem do diretor Haile Gerima no filme *Bush Mama* (1979), na qual também é feita referência intertextual a ocorrências reais de brutalidade policial - por meio de eventos reais, encenações e papel de jornal - para enfatizar as realidades do estado policial nos centros das cidades. (MASSOOD, 2003, p.140, tradução nossa).

A cidade que Spike Lee constrói em *Faça a Coisa Certa* contém uma complexidade na relação dos fatores urbanos com sua comunidade que filmes negros não costumavam apresentar. Em seu momento final, o DJ Mister Señor Love Daddy diz que o prefeito pretende visitar o bairro uma vez que “a cidade de Nova Iorque não permitirá que ninguém destrua propriedades”. Esse, de fato, é o detentor do interesse do setor público, a propriedade de Salvem antes da vida de Radio Raheem.

Os jovens do Brooklyn têm que aprender que aqueles que têm poder para mudar não se importam com mudanças que apresentem novas perspectivas e melhores qualidades de vida. Assim, o DJ Love Daddy deixa o recado para aqueles que ainda não se registraram para votar nas eleições, que o façam logo. A tensão racial no filme não está somente naqueles todos que estão na *Bed-Stuy*, mas é dessa comunidade contra os que detém o poder social e econômico sobre ela.

Em *Febre da Selva*, Lee vai até o Harlem para fazer uma discussão sobre relacionamentos interraciais, mas também da influência do *crack* na destruição das famílias negras e da violência racial que ainda se repetia de forma considerável em Nova Iorque. Na tomada inicial do filme nós vemos um grande plano geral do bairro, com parte do distrito de Manhattan ao fundo. Várias cenas, como no início de *Ela Quer Tudo*, dão uma visão geral sobre a vizinhança e a sua rotina. A selva que o filme se passa é o bairro que tem a comunidade afro-americana como um dos seus pilares de desenvolvimento. Em uma das cenas, é mostrado um mural com frases de incentivo a seleção de futebol da Itália referentes à Copa do Mundo de 1990, em que a própria Itália era a anfitriã. A forte presença de imigrantes em Nova Iorque será explorada mais à frente no filme.

O Harlem foi reconstruído culturalmente pelos negros após a Primeira Guerra Mundial. Diversos estabelecimentos voltados para a difusão da arte foram estabelecidos no Harlem pelos negros, como cinemas, cabarés, teatros, clubes de dança e museus. O lugar ficou bastante badalado e virou a casa de muitos escritores e atores por várias décadas, como escreve Ted Gioia:

Aqui estava uma terra prometida para uma raça oprimida, liberta da escravidão como no Antigo Testamento, agora responsável por suas próprias necessidades e, finalmente, livre para perseguir sua própria visão de sociedade civil. Como tal, o Harlem nessa época simbolizava o amadurecimento de todos os afro-americanos – vivendo no Norte ou no Sul, Leste ou Oeste – que participavam indiretamente, se não de fato, na formação de uma comunidade onde eles poderiam existir não como uma cultura minoritária, dependente da tolerância ou filantropia de outros, mas como um corpo autossuficiente. Mais do que qualquer outro aspecto do Harlem

no final da década de 1920, suas correntes intelectuais mostraram até que ponto as coisas haviam progredido. Certamente houve intelectuais afro-americanos antes, mas muitas vezes eles trabalharam isoladamente, se não em face da opressão aberta. Nesse novo cenário, porém, toda uma elite cultural se reuniu, valendo-se com confiança de toda a gama de expressões humanas – na poesia, na ficção, nas artes visuais, na música, na história, na sociologia e em várias outras disciplinas nas quais o pensamento criativo pôde florescer. (GIOIA, 2011, pp.93-94, tradução nossa).

A cena do Jazz deu um grande salto na região, mas alguns lugares ainda podiam ser frequentados apenas por brancos. Um dos momentos históricos do bairro foi a realização do *Harlem Cultural Festival*, evento que contou com diversos shows dos maiores artistas negros, como Nina Simone e B.B. King, entre os anos de 1967 e 1969. O evento difundia a cultura negra com foco na música. O festival ocorreu contemporaneamente ao festival de *Woodstock*, o que fez com que na época não chamasse a atenção de fora da cidade e acabou caindo no esquecimento com o passar dos anos. Foi lembrado através do documentário *Summer of Soul* (2021), dirigido por Questlove. O filme acabou ganhando o Oscar de melhor documentário em 2022.

Em *Febre da Selva*, Flipper mora numa região rica do Harlem conhecida como *Strivers' Row*, lugar histórico do Harlem que foi construído para famílias brancas e que, com os anos, foi a casa de várias personalidades afro-americanas. Flip faz parte da geração de negros que tomou o Harlem de volta e que agora ocupa seu espaço. Angie, a amante branca de Flip, vive com a família em Bensonhurst, um bairro que fica no Brooklyn. O bairro de Angie tem um histórico de imigrantes italianos e já foi conhecido como *Little Italy*, além de contar com negócios de famílias italianas, como o de seu namorado Paulie.

Quando os bairros onde Flipper e Angie vivem são apresentados pela primeira vez, graficamente é mostrado o mapa e o nome do local para haver uma marcação de cada espaço em que os personagens pertencem. Na ocasião em que Angie conta às amigas que está se encontrando com um cara negro, elas ficam descontentes, e avisam, através de um exemplo de um homem negro que foi morto no bairro, que Flipper não seria bem-vindo na vizinhança, demonstrando como um lugar aparentemente tranquilo podia ser hostil.

Quando Flipper sai a procura de seu irmão para que ele devolva a televisão que roubou dos pais, ele encontra o que há de pior no Harlem. Ao passar e perguntar a várias pessoas em uma rua com intenso movimento, grande parte negros, mas muitos brancos bem vestidos, ele encara um mundo diferente do seu onde usuários e traficantes fazem negócios em plena luz

do dia e com a convivência máximo da cidade. Um traficante recomenda a Flip ir até um local chamado *Taj Mahal*, ele diz que o lugar onde Gator está é a “*Trump Tower* dos viciados”. Um lugar para realizar todos os tipos de negócios. O Taj Mahal é um prédio com centenas de usuários de *crack* em todos os andares, seringas no chão e sem nenhum alcance do poder público. Flip não convence o irmão a sair de lá, e Gator acaba sendo morto pelo próprio pai.

Figura 62 - A cidade em *Febre da Selva*.



Fonte: *Blu-Ray* do filme *Febre da Selva*. Ano: 1991. Direção: Spike Lee. 40 Acres & A Mule Filmworks. Colagem do autor (2024).

Por fim, ao levar a filha na escola, Flipper passa por muitas ruas cheias de lixo e pichações, ele é confrontado a todo momento com a realidade do bairro ao se deparar com viciados na rua, ele menospreza todos, mas na cena final do filme Flip se mostra empático com uma mulher viciada que lhe oferece sexo em troca de dinheiro, mas ele vê nela uma pessoa que teme que sua filha se torne, isso por sua própria culpa.

Spike Lee sempre teve cuidado ao abordar o tema das drogas, julgando que não deveria apresentá-lo de qualquer maneira. Em *Faça a Coisa Certa*, por exemplo, esse elemento não está presente. *Febre da Selva* foi a primeira vez que ele tratou o tema com mais

profundidade e, desta vez fora do Brooklyn, Lee explorou a questão de maneira mais perspicaz do que muitas produções feitas por diretores negros na época. Sendo assim, além da violência racial, a comunidade afro-americana enfrentou a destruição causada pelas drogas em suas famílias. As políticas públicas acabaram excluindo aqueles que ajudaram a construir o Harlem, que, com o tempo, se tornou um lugar menos acolhedor para os negros e mais aberto a estabelecimentos de luxo. A visão de Guattari se conecta diretamente com a forma como Spike Lee utiliza o espaço urbano marginalizado em seus filmes, especialmente no que diz respeito à destruição das comunidades afro-americanas, como o que ocorreu no Harlem.

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma re-singularização libertadora da subjetividade individual e coletiva. (GUATTARI, 1992: 157)

Lee, no entanto, ao trazer esses temas à tona, contribui para a "re-singularização libertadora" mencionada por Guattari, pois seus filmes criam uma plataforma para a comunidade afro-americana refletir sobre sua própria experiência e reapropriar-se de sua subjetividade diante de um espaço urbano cada vez mais opressivo.

Vemos assim que os espaços urbanos no cinema de Lee são aberturas para um diálogo sobre o lugar que o negro ocupa e de que maneira acontece essa ocupação. Também o entendimento da influência cultural exercida pelos negros e do desenvolvimento que isso trouxe para a comunidade. Esse desenvolvimento é visto através da maneira dos negros se comunicarem, de se vestirem e de suas realizações artísticas, principalmente os estilos musicais mais modernos, como o *hip-hop* e o *rap*. Spike Lee traz consigo a cidade e suas ocorrências como atrativo a ser desvendado em suas principais produções, ele atraiu o público dessas regiões e colocou no mapa do cinema uma nova visão sobre a tão retratada cidade de Nova Iorque, tentando trazer um pouco de sentido no caos da metrópole.

5.2 A Spike Lee Joint

Consideramos essa primeira parte da carreira de Spike Lee, em que ele havia feito 7

longas-metragens, o auge de sua linguagem e vigor cinematográfico. Nos anos seguintes, com quase um filme por ano, ele produziu diversos materiais, ganhou prêmios e fracassou em outros projetos, teve ainda um momento sombrio de carreira no qual ele superou e conquistou seu único Oscar.

Em 1994, Lee dirigiu *Uma Família de Pernas pro Ar*, o primeiro filme após *Malcolm X*. O filme é semi biográfico e foi a primeira vez que um filme do diretor não conseguiu arrecadar uma bilheteria maior que a de seu orçamento. *Irmãos de Sangue* (1995), o último filme lançado pela *Universal Pictures*, que, embora tenha recebido boas críticas, foi um fracasso maior ainda de bilheteria. O filme volta a tratar da relação do tráfico de drogas com a destruição da vida dos jovens negros, mas a história não comoveu o público.

O filme *Garota 6* (1996), o primeiro filme de Lee protagonizado por uma mulher após *Ela Quer Tudo*, e que novamente traz a sexualidade para a discussão, foi o terceiro fracasso de bilheteria de Spike Lee que, pressionado, ele então teve que se reinventar. Em 1997 o diretor lançou *Quatro Meninas - Uma História Real* (1997), documentário que conta a história de quatro meninas que foram mortas em um atentado a bomba em uma igreja no estado do Alabama em 1963. O filme foi um sucesso de crítica e foi indicado ao Oscar de melhor Documentário de longa-metragem em 1998.

Spike Lee em seguida filmou *O Verão de Sam* (1999). Este foi o primeiro filme que não foi protagonizado por um ator negro. O filme conta a história do *serial killer* David Berkowitz, conhecido como Filho de Sam, e estreou na Quinzena dos Realizadores no Festival de Cannes, mas novamente o filme não conseguiu se pagar. Depois de tantos fracassos de bilheteria, Lee, com um elenco quase que inteiramente formado por atores brancos, fez *A Última Noite* (2002). O filme foi só o terceiro dos seus filmes em que o diretor não participou do roteiro. *O Plano Perfeito* (2006) marca a volta da parceria com Denzel Washington. Lee foi escolhido para dirigir o filme após Ron Howard desistir do projeto.

Milagre em Sta. Anna (2009) conta a história de uma brigada de soldados formada apenas por soldados negros na Segunda Guerra Mundial. O filme foi o primeiro com o tema de guerra que Spike Lee dirigiu. *Oldboy - Dias de Vingança* (2013) talvez tenha sido o ponto mais baixo da carreira do diretor. O filme é um remake do grande sucesso sul-coreano *Oldboy* (2003) de Park Chan-Wook. O desafio de Lee era árduo pois tinha que, ao menos, chegar próximo da qualidade do filme original, e fracassou de forma contundente. O filme custou US\$30.000.000,00 e só faturou US\$2.000.000,00 de bilheteria, além disso, recebeu muitas

críticas pelo filme seguir uma linha narrativa muito próxima ao filme de Park.

Spike Lee voltou a se aventurar nos musicais com *Chi-Raq* (2015), o filme foi produzido pela *Amazon Studios* e mais uma vez trazia a disputa entre gangues e o tráfico de drogas como tema principal, mas a história se passa em Chicago. A produção conta com muitos atores que já haviam trabalhado com Lee, como Wesley Snipes, Angela Bassett e Samuel L. Jackson. Spike Lee vinha de mais de uma década fazendo muitos filmes com qualidade questionável e tendo que dirigir trabalhos em que ele não era o roteirista. Então, ele conseguiu dar a volta por cima em sua carreira que se mostrava em grande declínio por causa de *Infiltrado na Klan* (2018).

O filme foi um enorme sucesso de crítica e é a maior bilheteria de um filme do diretor. *Infiltrado na Klan* foi selecionado para o Festival de Cannes e Lee voltou após muitos anos à cidade francesa levando, entre outros atores, John David Washington, filho de Denzel Washington. O filme saiu muito bem falado do festival e emendou uma grande temporada de premiações, como diversas indicações ao Globo de Ouro, o prêmio de melhor roteiro adaptado no BAFTA e 6 indicações ao Oscar, entre elas Melhor Filme e a única de Melhor Diretor a Spike Lee. Ele saiu da premiação com seu primeiro e único Oscar, o de Melhor Roteiro Adaptado.

O filme deu novo fôlego a Lee que passou a ter sua carreira celebrada, foi convidado em 2021 para ser o primeiro negro presidente do júri da Palma de Ouro do Festival de Cannes. No mesmo evento o seu personagem Mars fez parte do poster do evento e a organização ainda lhe deu uma homenagem por sua carreira. O júri de Spike Lee premiou *Titane* (2021), de Julia Ducournau, com a Palma de Ouro. Ela foi apenas a segunda mulher a ter um filme como vencedor do prêmio.

Até o presente momento, seu último filme foi *Destacamento Blood* (2020), lançado pela *Netflix*, sua única parceria com o serviço de *streaming*. O filme traz a temática da Guerra do Vietnã e novamente os protagonistas são atores negros. A produção teve boa repercussão e uma indicação ao Oscar na categoria de melhor trilha sonora, mostrando que Lee ainda estava em plena forma como artista. Desta maneira, a carreira do diretor sempre foi bem produtora, ele dirigiu 23 longas de ficção e 16 documentários, além de colaborar em vários outros filmes, isso fez com que seus esforços o tornasse um enorme ícone do movimento dos negros no cinema.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, este trabalho começou a ser realizado em um período em que ainda estávamos todos buscando formas de nos proteger da pandemia de COVID-19. Isso fez com que todas as disciplinas que tivemos fossem on-line, assim, nos impedindo de ter contato direto com diversos pesquisadores da performance, professores, colegas de curso e, principalmente, o espaço físico da universidade. Esse distanciamento fez com que, de alguma maneira, ainda não estivesse completamente em sintonia com o processo de formação que estava inserido, o que dificultou ainda mais o processo de pesquisa.

Essa ausência de interação presencial se tornou um obstáculo adicional no já complexo processo de escrita. No geral, pensar na comodidade e na ausência da necessidade de se deslocar até o espaço das aulas é algo natural. Entretanto, hoje enxergamos que esse processo de pesquisa poderia ter sido muito mais transformador e produtivo se o contato direto com colegas pesquisadores, professores e demais profissionais tivesse ocorrido de outra maneira. Afinal, não apenas perdemos o estímulo dos debates e das trocas de ideias em sala de aula, mas também nos vimos privados da vivência direta dos ambientes e recursos que nossa instituição oferece.

Assim, enfrentamos um desafio duplo nos últimos anos: não apenas adaptar-nos a novas formas de aprendizado e interação, mas também manter o ímpeto acadêmico apesar das limitações impostas pela situação que vivíamos todos. Apesar desse relato e das dificuldades que tivemos, acreditamos que o processo de pesquisa foi uma enorme válvula de escape de toda essa situação. Aprofundar o conhecimento na literatura sobre a performance e sobre Spike Lee foi extremamente valioso e serviu como uma luz no fim do túnel mediante o momento de luto que nos cercava. Dessa forma, a conclusão deste trabalho também funciona como um rito de passagem, marcando o fim daquela fase e o início de um futuro que se apresenta muito mais promissor, é quase que um uma nova realidade em comparação com aqueles dias que pareciam não ter fim.

Com isso, entendemos que este trabalho, fruto de uma trabalhosa pesquisa, abre uma perspectiva extremamente relevante, pelo menos no âmbito da pesquisa nacional, para aqueles que desejam se aprofundar em temas como performance e cinema, Spike Lee, performances urbanas e cinema negro. Durante a construção do texto desta dissertação

conseguimos perceber que a literatura sobre Spike Lee no Brasil é notoriamente escassa. Há pouco ou quase nenhum material traduzido para o português sobre o diretor. O que existe, em sua maioria, se resume a trabalhos acadêmicos como este.

E isso não é perceptível apenas quando se fala de Lee, mas também com muitos outros diretores de cinema, filmes e movimentos cinematográficos, como o *blaxploitation*, tão citado no texto, que não dispõem de um grande número de trabalhos traduzidos. Embora, nesse grau de formação, haja a exigência de que tenhamos conhecimento em língua estrangeira, o idioma não deixa de ser uma barreira para pessoas que ainda não tiveram o privilégio de estudar um novo idioma, principalmente jovens alunos de graduação. Isso faz com que aqueles que podem ser o futuro da pesquisa no nosso país já se sintam desestimulados desde o início, uma vez que o tradutor automático não tem a mesma sensibilidade de um profissional da tradução. Por fim, fica o convite para todos que chegaram até aqui nesse texto e estudam algumas das temáticas abordadas: trazer esses temas para o nosso idioma pode ser uma forma de incentivar a pesquisa, fortalecendo nossa educação e nossas instituições de ensino.

Assim, imaginamos que o diferencial deste estudo em comparação a outros que tratam de temas parecidos reside primeiramente em sua abordagem cronológica e detalhada da vida e obra de Spike Lee, desde sua infância até suas produções mais recentes, com um foco especial em seus filmes realizados até 1992. Para um artista, suas expressões artísticas são uma forma de falar sobre si mesmo e sua trajetória. No caso de Spike Lee, sua trajetória é claramente refletida em seus filmes, conforme discutimos em diversos momentos ao longo deste trabalho.

As análises fílmicas que fazemos é enriquecida pela contextualização histórica que realizamos a respeito da trajetória do negro estadunidense, além de destacar alguns dos primeiros realizadores negros que pavimentaram o caminho para a história do negro no cinema. Estudos acadêmicos realizados no Brasil sobre Lee, em muitos momentos, tratam apenas de fazer uma análise de obras específicas realizadas por ele. Um exemplo é *Faça a Coisa Certa*, o filme é um dos objetos preferidos de análise, até pela facilidade de ser encontrado em mídia física e *streaming*. Já uma produção importante como *Joe's Bed-Stuy Barbershop* não dispõe nem sequer de resolução de alta definição e não pode ser adquirido oficialmente. Isso faz com que os estudos sobre Spike Lee fiquem concentrados apenas em suas obras principais.

Desta forma, a partir das obras de maior visibilidade, é realizado uma análise do

contexto social que o filme trata. Diferentemente disso, ao tratarmos da trajetória e contribuições de Lee, nosso estudo oferece uma compreensão mais abrangente e contextualizada das influências e do impacto cultural de seu trabalho, especialmente em relação à representação negra no cinema americano e suas perspectivas sobre as urbanidades e comunidade negra.

Embora Spike Lee seja amplamente reconhecido como o principal diretor contemporâneo que traz a representatividade negra às telas, destacamos alguns dos artistas negros que vieram antes dele e que contribuíram significativamente para a evolução do cinema negro. Entre esses pioneiros, destaca-se Oscar Micheaux, uma figura central na história do cinema afro-americano.

Micheaux produziu mais de 40 filmes entre as décadas de 1910 e 1940, só que essas produções foram em uma época em que nascer negro era quase uma sentença de crime. Com isso, ao destacarmos Micheaux e sua história, acreditamos que trazemos à luz um personagem pouco conhecido, ao menos na academia brasileira, que mesmo em estudos parecidos, não trazem grandes pesquisas sobre esse personagem tão importante da história do cinema. Assim, Lee, em seus filmes, continua a tradição de Micheaux de usar o cinema como uma plataforma para questionar e desafiar as injustiças sociais sofrida pelos negros nos últimos séculos.

Em relação aos estudos das performances, por vezes imaginamos que eles podem ser meio difusos quando há o primeiro contato de novos leitores com o tema. Neste texto, procuramos elaborar formas de, principalmente, exemplificar como podemos observar a performance em nossa vida cotidiana. Em nosso Programa de Pós-Graduação, há estudos variados sobre a performance, mas, por vezes, ela é tratada por um recorte curto em relação apenas ao objeto da pesquisa. Aqui, procuramos fazer de forma diferente, trazendo alguns dos principais autores e o contexto breve do início dos estudos da performance.

Já em relação à performance urbana, há pesquisas que colocam ênfase na arquitetura das cidades e seus espaços de convivência e em como ela influencia a vida das pessoas e a vida nas grandes cidades, bem como as culturas e subculturas que estão inseridas nela. Pesquisas assim examinam a maneira como o design urbano, a distribuição dos espaços e a infraestrutura impactam a experiência e a interação social dos habitantes. Nosso enfoque, no entanto, é a construção da cidade no cinema, especialmente como essas representações cinematográficas refletem e se entrelaçam com diversos temas e representações segundo a

estética de Spike Lee.

No contexto dos filmes de Spike Lee, a cidade é também um personagem ativo que participa das narrativas e das lutas dos protagonistas. As cidades retratadas por Lee, principalmente Nova Iorque, são espaços em que os negros reivindicam e ocupam seus lugares. Essa ocupação dos espaços urbanos pelos negros é, por si só, um ato político, e esses atos políticos são marcas registradas no cinema de Lee. Dessa forma, é uma afirmação de pertencimento e um desafio às estruturas opressivas que tentam marginalizá-los. Ao construir a cidade no cinema, Lee não apenas reflete a realidade das metrópoles americanas, mas também critica e questiona as dinâmicas de poder que moldam esses espaços. Seus filmes oferecem uma visão crítica e engajada da urbanidade, destacando como a luta por espaço e reconhecimento é uma parte essencial da experiência negra nos Estados Unidos.

Finalmente, os filmes de Spike Lee discutidos neste texto exploram algumas complexidades das experiências vivenciadas por pessoas e comunidades marginalizadas, e ele também trata de preservar a memória de figuras históricas e explorar seu legado, como Rodney King, Martin Luther King e Yusuf K. Hawkins. Ao longo deste trabalho, examinamos como Lee utiliza sua linguagem cinematográfica para retratar as dinâmicas sociais e culturais presentes nas áreas urbanas dos Estados Unidos, explorando a vida cotidiana na comunidade negra partindo do final dos anos de 1980 e, não obstante, tratando de não esquecer o que aconteceu naquele país nas décadas anteriores. Assim, conseguimos, através da análise dos 7 filmes que Lee dirigiu entre 1983 e 1992, mostrar que existem nesses filmes espaços urbanos que se tornam locais carregados de significado e experiências vividas pelos personagens.

A forma como o diretor utiliza o ambiente físico e social de Nova Iorque, especialmente a região do Brooklyn, exemplifica como a vida cotidiana e as complexidades dessas áreas se moldam e transformam ao longo do tempo. A *Bed-Stuy* de seu primeiro filme não é a mesma de *Faça a Coisa Certa*, que se apresenta menos miserável e mais politizada, resistindo de forma menos passiva à criminalidade da máfia e da polícia. Lee emprega Nova Iorque e seus símbolos, tais como a música, os prédios, os bairros, a imigração, como elementos de análise das dinâmicas sociais presentes na vida cotidiana dos cidadãos, revelando as transformações em curso e debatendo o que pode estar por vir para essas comunidades.

Lee frequentemente utiliza técnicas cinematográficas imersivas, como o uso de imagens em movimento, um exemplo é o *travelling* no final de *Malcolm X*, imagens de arquivo, como o início de *Febre da Selva*, música diegética, como a tocada no som de Radio Raheem, e

perspectivas subjetivas da câmera. Tudo isso para criar uma sensação de envolvimento do público no mundo do filme. Esse trabalho técnico e, sobretudo, estético por parte dele tem sido eficaz, uma vez que, como demonstramos no texto, um exemplo seria *Faça a Coisa Certa*, que em dado momento houve temores por parte do poder público em relação a reações com seu lançamento e sua incitação à revolta popular. Lee explorou os espaços urbanos não apenas como cenários físicos, mas como palcos onde as histórias interagem com o espectador. Seus filmes apresentam locações que se tornam parte da cultura popular, e o maior exemplo disso é a rua em que se passa o filme citado, com os anos passou a se chamar *Do The Right Thing Way*.

O diretor consegue apoderar-se da essência cultural de locais específicos, incorporando elementos visuais e sonoros que juntos trazem imersão às suas produções. Nas filmagens da peregrinação de Malcolm X a Meca, e antes em sua passagem pela África, Lee utiliza não só profissionais desses países, como câmeras, atores, figurantes e produtores, mas tem uma abordagem quase documental dos rituais de quem visita a cidade sagrada do Islã, uma aproximação íntima e antropológica em relação àquela região. Desta forma, Spike Lee explora os contrastes entre os espaços habitados por diferentes grupos sociais, destacando as divisões e as tensões subjacentes. Ele frequentemente oferece uma visão mais complexa e matizada da vida nas cidades, alinhado aos seus traços de personalidade e artísticos, criando um retrato próprio das experiências urbanas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AFTAB, Kaleem; LEE, Spike. **Spike Lee: That's My Story and I'm Sticking To It**. W. W. Norton, 2006.

ANTHONY, Aimee Dixon. Early African-American Female Filmmakers. In: BROWNLOW, Kevin et al. **Silent Women: Pioneers of Cinema**. Aurora Metro Publications Ltd., 2017.

ARCHERD, Army. **Lee has choice words for Tarantino**. 16 dez. 2016. Disponível em: <https://variety.com/1997/voices/columns/lee-has-choice-words-for-tarantino-111779698/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

BARRO, JAMES; BRESCIA, JOE. **Public Lives: Spike Lee on Violence**. 28 maio 1999. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/052899lee-public-lives.htm>. Acesso em: 3 abr. 2024.

BAUDOUIIN, Richard. **Ku Klux Klan: A History of Racism and Violence**. 6ª Edição. Montgomery, AL: The Southern Poverty Law Center, 2011.

BAUMAN, R. Verbal Art as Performance. **American Anthropologist**, v. 77, n. 2, p. 290–311, jun. 1975.

BAZIN, André. **O realismo impossível**. Autêntica, 2017.

BELL, Catherine. **Ritual theory, ritual practice**. Oxford University Press, 1992.

BOGLE, Donald. **Toms, Coons, Mulattoes, Mammies & Bucks: An Interpretive History of Blacks in American Films**. 4. ed.: Continuum International Publishing Group, 2001a. 454 p.

BRADY, Sara; BIAL, Henry. **Performance Studies Reader**. [S. l.]: Taylor & Francis Group, 2015. 438 p.

BRANCH, Taylor. **The king years: Historic moments in the Civil Rights Movement**. Simon and Schuster, 2013.

BREITMAN, George (ed.). **Malcolm X Speaks: Selected Speeches and Statements**. 2. ed. Nova Iorque: Grove/Atlantic, 1990. 226 p.

BROADHURST, Susan. **Digital practices: aesthetic and neuroesthetic approaches to performance and technology**. Springer, 2007.

BUSBY, Nicholas L. Race Before Nation: African American Activists and Their Response to the War in Vietnam. **Grand Valley Journal of History**, v. 8, n. 1, art. 3, 2022.

CAMARGO, Robson Corrêa de. Milton Singer e as performances culturais: um conceito interdisciplinar e uma metodologia de análise. **Revista Karpa**, v. 6, n. 2, p. 01-27, 2013.

CHAUDHURI, Una. **Stage Lives of Animals**. Taylor & Francis, 2017.

DA COSTA, Grasielle Aires. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner: análises e comparações**. Revista ASPAs, v. 3, n. 1, p. 49-60, 2013.

DAVIS, Angela. **A liberdade é uma luta constante**. Boitempo Editorial, 2018.

DAWSEY, John C. Sismologia da performance: ritual, drama e play na teoria antropológica. **Revista de antropologia**, p. 527-570, 2007.

DAWSEY, John Cowart. Schechner, teatro e antropologia. **Cadernos de Campo (São Paulo-1991)**, v. 20, n. 20, p. 207-210, 2011.

DE OLIVEIRA, Lilian Crepaldi. A mitologia da intolerância norte-americana a partir da perspectiva de D.W.Griffith. **Visualidades**, v. 9, n. 1, p. 113-129, 2011.

PONTES, Luciano; RIOS, Sebastião. Aspectos da construção de Brasília em letras de canções. **Urbano Palco Estudos de performances urbanas**. Porto Alegre, RS: Editora Fi, 2018. p. 15-50.

DELLI CARPINI, Michael X. Black panther party: 1966-1982. **Departmental Papers (ASC)**, 2000.

DIAWARA, Manthia. Noir by noirs: Towards a new realism in black cinema. **African American Review**, v. 27, n. 4, pp. 525-537, 1993.

DRAKE, Philip. **Reconceptualizing screen performance**. *Journal of Film and Video*, v. 58, n. 1/2, p. 84-94, 2006.

ELLIS, Sylvia. **Freedom's pragmatist: Lyndon Johnson and civil rights**. 2013.

FIELD, Allyson Nadia. Fixing The Birth of a Nation?: Hampton Institute and The New Era. in: STOKES, Melvyn; MCEWAN, Paul (Ed.). **In the Shadow of The Birth of a Nation: Racism, Reception and Resistance**. Springer Nature, 2023.

FIELD, Allyson Nadia. **Uplift cinema: The emergence of African American film and the possibility of Black modernity**. Duke University Press, 2015.

FISCHER-LICHTE, Erika. **A cultura como performance: desenvolver um conceito**. *Sinais de cena*, p. 73-80, 2005.

FISCHER-LICHTE, Erika; WIHSTUTZ, Benjamin (Ed.). **Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology**. Routledge, 2013.

FORSELL, Gustaf. Blood, Cross and Flag: The Influence of Race on Ku Klux Klan Theology in the 1920s. **Politics, Religion & Ideology**, v. 21, n. 3, p. 269-287, 2020.

FOWLER, Brandi. **Spike Lee on 'Django Unchained': 'Slavery was not a Spaghetti Western'**. 25 dez. 2012. Disponível em: <https://www.nbcnews.com/pop-culture/pop-culture-news/spike-lee-django-unchained-slavery-was-not-spaghetti-western-flna1c7734104>. Acesso em: 9 abr. 2024.

FRANKLIN, John Hope; HIGGINBOTHAM, Evelyn. **From Slavery to Freedom: A History of African Americans**. 9. ed. Nova Iorque: McGraw-Hill, 2011.

FRIEDMAN, Michael Jay. **Free at Last: The US Civil Rights Movement**. [S. l.]: U.S. Department of State, Bureau of International Information Programs, 2008. 72 p.

GIOIA, Ted. **The history of jazz**. Oxford University Press, 2011.

GOFFMAN, Erving. : **A representação do eu na vida cotidiana**. 10ª Edição. Vozes. 2002.

GOLDBERG, RoseLee. (2004) **Performance. Live Art since the 60s**. United Kingdom, Thames & Hudson.

GOUDSOUZIAN, Aram. **Sidney Poitier: man, actor, icon**. Univ of North Carolina Press, 2011.

GUATTARI, Félix. **Caosmose: Um novo paradigma estético**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

HAAS, Jeffrey. **The assassination of Fred Hampton: How the FBI and the Chicago police murdered a Black Panther**. Chicago Review Press, 2009.

HANDLER, M. S. **MALCOLM X FLEES FIREBOMB ATTACK; Wife and 4 Daughters Also Escape as Flames Sweep Brick House in Queens**. The New York Times, 15 fev. 1965. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1965/02/15/archives/malcolm-x-flees-firebomb-attack-wife-and-4-daughters-also-escape-as.html>. Acesso em: 18 abr. 2024.

HATTIE MCDANIEL WINNING BEST SUPPORTING ACTRESS: **12th Oscars (1940)**. 27 set. 2011. 1 vídeo (1 min 40 s). Publicado pelo canal Oscars. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=e7t4pTNZshA>. Acesso em: 21 out. 2024.

HIGGINS, Bill. **Hollywood Flashback: A Snubbed Spike Lee Trashed Wim Wenders at Cannes in 1989**. 12 maio 2018. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/hollywood-flashback-a-snubbed-spike-lee-trashed-wim-wenders-at-cannes-1989->

[1111408/](#). Acesso em: 24 jun. 2023.

HILL, Logan. **How I Made It:** Spike Lee on 'Do the Right Thing'. 3 abr. 2018. Disponível em: <https://nymag.com/anniversary/40th/culture/45772/>. Acesso em: 1 mar. 2023.

HOLT, John Clifford. **Caring for the dead ritually in Cambodia.** Southeast Asian Studies, v. 1, n. 1, p. 3-76, 2012.

HOLT, Thomas C. **The Movement: The African American Struggle for Civil Rights.** Oxford University Press, 2021.

HOPKINS, D. J.; ORR, Shelley; SOLGA, Kim (ed.). **Performance and the City.** London: Palgrave Macmillan UK, 2009. E-book. Disponível em: <https://doi.org/10.1007/978-0-230-30521-2>. Acesso em: 2 jul. 2023.

HORN, John. **Heston was always a man of his words.** 8 abr. 2008. Disponível em: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2008-apr-08-et-hestonletters8-story.html>. Acesso em: 6 abr. 2024.

JACKSON, Carlton. **Hattie: Life of Hattie McDaniel.** Madison: Madison Books, 1989. 221 p.

JUNIOR, Luiz Carlos Cardoso Suzano; AMORIM, Sara Passabon. **A Linguagem da Performance, da Publicidade e da Propaganda: diálogos entre arte e existência.** Anagrama, v. 3, n. 4, p. 1-15, 2010.

JUNQUEIRA, Juliana; LIMA SATLER, Lara. Cinemalidade: Caminhos de intersecção entre Cinema e Performances. *In: 5º SIMPÓSIO DA FACULDADE DE CIÊNCIAS SOCIAIS. DEMOCRACIA E DIREITOS HUMANOS: CRISES E CONQUISTAS*, 2019, Goiânia. [S. l.: s. n.], 2019.

KARNAL, Leandro, MORAIS, Marcus Vinícius de, FERNANDES, Luiz Estevam e PURDY, Sean. **História dos Estados Unidos: Das Origens ao Século XXI.** Contexto, 2007.

KILEY, Paula. **How a 20-Second Film of Black Performers Kissing in 1898 Was Rediscovered. And Why It Matters.** 22 set. 2022. Disponível em: <https://www.pbsocal.org/shows/artbound/how-a-20-second-film-of-black-performers-kissing-in-1898-was-rediscovered-and-why-it-matters>. Acesso em: 22 mar. 2024.

KUNTZMAN, Gersh. **HOLY MOSES, DON'T KILL HIM! – SPIKE: I WAS 'JOKING' ABOUT SHOOTING HESTON.** 28 maio 1999. Disponível em: <https://nypost.com/1999/05/28/holy-moses-dont-kill-him-spike-i-was-joking-about-shooting-heston/>. Acesso em: 5 abr. 2024.

LANGDON, Esther Jean. **Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs.** Antropologia em primeira mão, v. 94, p. 5-26, 2007.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. **Ilha Revista de Antropologia**, v. 8, n. 1, 2, p. 162-183, 2006.

LEATHAM, Thomas. **The bitter feud between Clint Eastwood and Spike Lee.** 5 jul. 2023. Disponível em: <https://faroutmagazine.co.uk/bitter-feud-clint-eastwood-spike-lee/>. Acesso em: 24 abr. 2024.

LEE, Ficia R. At home with: Ossie Davis and Ruby Dee; Art and Politics: Keeping It All Fresh. **The New York Times**, v. 144, n. 50,037, 20 abr. 1995. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1995/04/20/garden/at-home-with-ossie-davis-and-ruby-dee-art-and-politics-keeping-it-all-fresh.html>. Acesso em: 14 abr. 2023.

LEE, Spike. **I Am Not an Anti-Semite.** 22 ago. 1990. Disponível em: <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/library/film/082290lee-editorial.html>. Acesso em: 25 abr. 2023.

LEE, Spike; JONES, Lisa. **Do the right thing: A Spike Lee joint.** Simon and Schuster, 1989.

LEEMING, David. **James Baldwin: a biography**. Simon and Schuster, 2015.

LETORT, Delphine. **The Spike Lee Brand: A Study of Documentary Filmmaking**. State University of New York Press, 2015.

LEVY, Emanuel. **Cinema of outsiders: The rise of American independent film**. NYU Press, 1999.

LEWIS, Paul. **Spike Lee gets in Clint Eastwood's line of fire**. 6 jun. 2008. Disponível em: <https://www.theguardian.com/film/2008/jun/06/usa.race>. Acesso em: 1 abr. 2024.

LOCKE, John. et al. Malcolm X symposium: By any means necessary. **Cineaste**, v. 19, n. 4, p. 13–15, 1993.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fonte, 1960.

MACKELDEN, Amy. **Halle Berry Is "Eternally Miffed" She's the Only Black Woman to Win the Best Actress Oscar**. 10 set. 2024. Disponível em: <https://www.marieclaire.com/celebrity/halle-berry-miffed-only-black-woman-best-actress-oscar-winner/>. Acesso em: 21 out. 2024.

MACIEL, Kátia. “Por um cinema sensorial: o cinema e o fim da ‘moldura’.” In: **CONEXÃO – Comunicação e Cultura**. Caxias do Sul, RS: EdUCS, 2005. pp. 61-71.

MARABLE, Manning. **Malcolm X**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013. 672 p.

MERTEN, Luiz Carlos. **Quentin Tarantino diz que ama 'Pixote' e despreza Spike Lee**. 23 nov. 2015. Disponível em: <https://www.estadao.com.br/cultura/cinema/quentin-tarantino-diz-que-ama-pixote-e-despreza-spike-lee/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

NORMAN, Brian. What Are These Bodies Doing in the River?: Freedom Summer and the Cultural Imagination. **The Southern Quarterly**, v. 52, n. 1, p. 174-178, 2014.

OSHINSKY, David; RUBIN, Richard. Should the Mississippi Files Have Been Reopened?. **New York Times Magazine**, v. 30, p. 30-37, 1998.

PANI, Narendar. The spaces of everyday performance. In: **Performance at the Urban Periphery**. Routledge, 2022. p. 14-33.

PEIXOTO, Erika Gomes. **Performance Da Vida Cotidiana**. 2012.

PEREIRA, Maria das Graças Dias; GASTALDO, E.; VIEIRA, Amitza Torres. O legado de Goffman aos estudos da interação social. **Veredas—Revista de Estudos Linguísticos**, v. 25, n. 1, 2021.

PIERSON, John; SMITH, Kevin. **Spike, mike, slackers & dykes: a guided tour across a decade of American independent cinema**. University of Texas Press, 2014.

PINHEIRO, Fabio Luciano Francener. Os Uplift Films E A Participação Do Cinema Na Inserção Social Dos Afro-Americanos No Começo Do Século Xx. In: ANPUH-BRASIL - 30º SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, Recife. **ANPUH-Brasil - 30º Simpósio Nacional de História**. [S. l.]: UNESPAR Curitiba II, 2019. p. 14.

RÉMOND, René. História dos Estados Unidos. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1961.

ROACH, Joseph. **Cities of the dead: Circum-Atlantic performance**. Columbia University Press, 2021.

ROSEN, Christopher. **Spike Lee Regrets “She’s Gotta Have It” Rape Scene**. Disponível em: <https://www.huffpost.com/entry/spike-lee-shes-gotta-have-it-rape_n_5323288>. Acesso em: 1 mar. 2024.

ROTHMAN, Lily. Nelson Mandela’s Sole Movie Performance: The South African leader had a cameo in Spike Lee’s Malcolm X. Time, 5 dez. 2013. Disponível em: <https://entertainment.time.com/2013/12/05/watch-nelson-mandelas-sole-movie->

[performance/](#). Acesso em: 1 maio 2024.

SALAMA, Ashraf M.; GRIERSON, David. Urban performance between the imagined, the measured, and the experienced. **open house international**, v. 44, n. 1, p. 4-7, 2019.

SALDANHAS, Viviane Rodrigues Darif. A Ku Klux Klan e a Instauração do Medo nos EUA. **Sociologias Plurais**, v. 1, n. 1, 2013.

SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Trad. Dandara. Rio de Janeiro, Revista de teatro: O Percevejo, UNIRIO, Ano 11, número 12, 2.

SCHECHNER, Richard. **Performance studies: An introduction**. Routledge, 2017.

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo de Andrade. **O que pode a performance na educação? Uma entrevista com Richard Schechner**. Educação e Realidade, v. 35, n. 02, p. 23-35, 2010.

SCHUMAN, Michael A. **Halle Berry: A Biography of an Oscar-Winning Actress**. Berkeley Heights: Enslow Publishers, 2010.

STERN, Lesley; KOUVAROS, George. **Falling for you: essays on cinema and performance**. Power Publications, 1999.

STERRITT, David. **Spike Lee's America**. John Wiley & Sons, 2013.

STEWART, Jacqueline Najuma. **Migrating to the movies: Cinema and Black urban modernity**. Univ of California Press, 2005.

SWINDALL, Lindsey R. **Paul Robeson: A life of activism and art**. Rowman & Littlefield Publishers, 2013.

TAYLOR, Diana. **Performance**. Duke University Press, 2015.

THEOHARIS, Jeanne. **The Rebellious Life of Mrs. Rosa Parks**. Beacon Press, 2015.

THOMPSON, Anne. Malcolm, Let's do Lunch - How Spike Leebeat white Hollywood in the twenty-five-year battle for Malcolm X: The Movie. **Mother Jones Magazine**, v. 16, n. 04, p. 24-29, 1991.

TRESCOTT, Jacqueline. **THE BATTLE OVER MALCOLM X**. 18 ago. 1991. Disponível em: <https://www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1991/08/18/the-battle-over-malcolm-x/d7b56b2d-6801-4519-bb46-5dcb99d9057a/>. Acesso em: 8 abr. 2024.

TURNER, Victor. **Do Ritual ao Teatro: A Seriedade Humana de Brincar**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2015.

VEST, Jason P. **Spike Lee: Finding the Story and Forcing the Issue: Finding the Story and Forcing the Issue**. ABC-CLIO, 2014.

WALLACE, Michele Faith. **Passing, lynching and Jim Crow: A genealogy of race and gender in United States visual culture, 1895--1929**. New York University, 1999.

X, Malcolm; HALEY, Alex. **The Autobiography of Malcolm X**. New York: Ballantine Books, 2015.

ZAKARIN, Jordan. **Spike Lee: 'Django Unchained' is 'Disrespectful,' I Will Not See It**. 24 dez. 2012. Disponível em: <https://www.hollywoodreporter.com/news/general-news/spike-lee-django-unchained-is-406313/>. Acesso em: 6 abr. 2024.