

LOOKING FOR LANGSTON
E
THE ATTENDANT

UM ESTUDO SOBRE A OBRA DO
ARTISTA ISAAC JULIEN



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESPÍRITO SANTO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CURSO DE MESTRADO**

ALVARO LEITE FERREIRA

***Looking for Langston
e The Attendant***

Um estudo sobre a obra do artista Isaac Julien

Vitória, ES, 2021

ALVARO LEITE FERREIRA

***Looking for Langston*
e *The Attendant***

Um estudo sobre a obra do artista Isaac Julien

Dissertação apresentada ao
Programa de Pós-Graduação em
Artes do Centro de Artes da
Universidade Federal do Espírito
Santo, como requisito parcial para
obtenção de título de Mestre em
Artes, na área de concentração
Teoria e História da Arte.

Orientadora: Profa. Dra. Renata
Gomes Cardoso

Vitória, ES, 2021

Ficha catalográfica disponibilizada pelo Sistema Integrado de
Bibliotecas - SIBI/UFES e elaborada pelo autor

F3831 Ferreira, Alvaro Leite, 1992-
Looking for Langston e The Attendant : um estudo sobre a
obra do artista Isaac Julien / Alvaro Leite Ferreira. - 2021.
148 f. : il.

Orientadora: Renata Gomes Cardoso.
Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade Federal do
Espírito Santo, Centro de Artes.

1. cinema negro. 2. descolonização. 3. descolonização. 4.
homossexualidade e arte. I. Cardoso, Renata Gomes. II.
Universidade Federal do Espírito Santo. Centro de Artes. III.
Título.

CDU: 7

ALVARO LEITE FERREIRA

***Looking for Langston*
e *The Attendant***

Um estudo sobre a obra do artista Isaac Julien

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Espírito Santo, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes, na área de concentração Teoria e História da Arte, linha de pesquisa Estudos em História, teoria e Crítica de Arte.

Comissão Examinadora

Profa. Dra. Renata Gomes Cardoso
Orientadora e Presidente da Comissão - PPGA Ufes

Prof. Dr. David Ruiz Torres Membro Titular Interno - PPGA Ufes

Prof. Dr. Erly Milton Vieira Júnior Membro Titular Externo – POSCOM Ufes

*Aos meus pais, que sempre me incentivaram a estudar, e para aqueles que
como eu, possam ver nos estudos uma oportunidade de mudança.*

"A história não é o passado. É o presente. Carregamos nossa história conosco.

Somos a nossa história".

James Baldwin

AGRADECIMENTOS

Esta dissertação de mestrado é fruto de um processo árduo, porém muito prazeroso, sendo assim, gostaria de agradecer às pessoas que estiveram comigo direta ou indiretamente. À Renata Gomes Cardoso, minha orientadora, meus mais sinceros agradecimentos, seu comprometimento, dedicação e generosidade nessa jornada foi de grande valia, você é uma inspiração.

Aos meus amigos Vitor, Luiz, Geovanni e Emerson, gostaria de agradecer pelo carinho, amor e parceria, e pelas sessões de conversa com cerveja e vinho. Esses momentos foram importantes para que eu não me sobrecarregasse, vocês são minha família e sou grato por poder partilhar a vida com vocês.

Gostaria de agradecer aos meus colegas de turma, vocês foram a melhor turma que eu poderia ter, que turma acolhedora, parceira e dedicada, vocês são anjos, o puro *juice*. César Barcelos, meu querido, agradeço ao tempo de escuta e aos livros emprestados.

Ao programa de Pós Graduação em Artes-PPGA por receber minha pesquisa e pela compreensão dos contratempos decorrentes da pandemia. Aos professores e secretários do programa, ao professor José Aparecido Cirillo obrigado pelas dicas que contribuíram em minha pesquisa.

A minha analista Olenice, por me ajudar a compreender e dar nome aos atravessamentos que esta pesquisa me proporcionou.

Gostaria de agradecer aos professores Prof. Dr. David Ruiz e Prof. Dr. Erly Milton Vieira Júnior pelas contribuições na qualificação.

Aos Profs. Drs. Aline Maria Dias e Dyego Rayk, pela oportunidade de estágio na disciplina de escrita e publicação de artistas.

A Marta Dansie e ao MoMA, pelo envio e doação do catálogo *Riot* de Isaac Julien, thank you!

Às demais pessoas que de alguma forma contribuíram para esse trabalho, meu muito obrigado.

RESUMO

Considerando a poética de Isaac Julien, verifica-se uma relevância de seus trabalhos no cenário da arte contemporânea internacional, tanto pela articulação das linguagens, meios e suportes, quanto pela própria questão social, por ser um artista negro e gay dentro de um sistema de arte com predomínio de artistas brancos. Sendo assim, o presente trabalho propõe um estudo sobre filmes do artista e cineasta Isaac Julien, para discutir e pensar a relação dos seus trabalhos com as questões de identidade, sexualidade e afirmação social. Sua filmografia compreende trabalhos realizados entre 1983 e 2019, em uma produção que engloba um total de 30 filmes, entre eles alguns documentários. Assim, o enfoque desta pesquisa se deu pelo recorte nos filmes *Looking for Langston* (1989) e *The Attendant* (1993).

Palavras-chave: Arte contemporânea, sexualidade, descolonização, cinema negro .

ABSTRACT

Considering the poetics of Isaac Julien, we can verify the relevance of his works in the international art scene, for the articulation of languages, media and supports, and the social approach itself, as a black and gay artist working within an art system predominantly white. Thus, the present work proposes a study of some of Julien's works, in order to discuss the relationship with concepts as identity, sexuality, and social affirmation. His filmography comprises works made between 1983 and 2019, in a production that encompasses a total of 30 films, including some documentaries. Thus, this research focuses on the films *Looking for Langston* (1989) and *The Attendant* (1993).

Keywords: Contemporary art, sexuality, decolonization, cinema.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01: Isaac Julien em 1980.	26
Figura 02: Isaac Julien com os modistas Paul Bernstock e Thelma Speirs	26
Figura 03: David Harrison no desfile Saint Martins Alternative Fashion	26
Figura 04: Still do filme Territories (1984) de Isaac Julien	30
Figura 05: Família de Colin Roch	31
Figura 06: Imagens dos protestos em Londres	31
Figura 07: Territories. 1984. Great Britain	34
Figura 08: Still do filme Territories	35
Figura 09: Still do filme Territories	35
Figura 10: Still do filme Territories	36
Figura 11: Still do filme Territories	36
Figura 12: Ideograma Adinkra- Sankofa	38
Figura 13: Martine Attilé, Naddine Marsh-Edward, Maureen Blackwood e Julien	39
Figura 14: Membros do Sankofa, e Jim Pines, e Julien em 1987	39
Figura 15: Membros do Sankofa filmando durante os motins de Brixton 1984	43
Figura 16: Still do filme This is Not an AIDS Advertisement	52
Figura 17: Still do filme Derek	54
Figura 18: Young Soul Rebels	55
Figura 19: Young Soul Rebels	56
Figura 20: Still do filme The Dark Side of Black	57
Figura 21: Still do filme Trussed	58
Figura 22: Still do filme Trussed	59
Figura 23: The Long Road to Mazatlan	60
Figura 24: Revista Fire!!	69
Figura 25: Langston Hughes	73
Figura 26: Still do filme Looking for Langston	75
Figura 27: Still do filme Looking for Langston	78
Figura 28: Still do filme Looking for Langston	79
Figura 29: Still do filme Looking for Langston	81

Figura 30: Masquerade No. 4 Looking for Langston Vintage Series	82
Figura 31: Still do filme Looking for Langston	84
Figura 32: Looking for Langston Vintage Series	84
Figura 33: Looking for Langston Vintage Series	88
Figura 34: Looking for Langston Vintage Series	90
Figura 35: Looking for Langston Vintage Series	94
Figura 36: François-Auguste Biard -O comércio de escravos	102
Figura 37: Still do Filme The Attendant	104
Figura 38: Still do Filme The Attendant	106
Figura 39: Still do Filme The Attendant	106
Figura 40: Still do Filme The Attendant	108
Figura 41: Rotimi Fani-Kayode, Golden Phallus	109
Figura 42: Mapplethorpe Man in the Polyester Suit	109
Figura 43: Still do filme The Attendant	110
Figura 44: Guarded View, Fred Wilson	111
Figura 45: Still do Filme The Attendant	113
Figura 46: Still do Filme The Attendant	114
Figura 47: Still do Filme The Attendant	115
Figura 48: Still do Filme The Attendant	117
Figura 49: Still do Filme The Attendant	118
Figura 50: Still do Filme The Attendant	119
Figura 51: Still do Filme The Attendant	121
Figura 52: Still do Filme The Attendant	122

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
CAPÍTULO 1	19
1.1. Saint Martin Escola de Artes	25
1.2. Sankofa Filme e Vídeo	38
1.3. Os Estudos Culturais	44
1.4. Negro e Gay	48
CAPÍTULO 2	63
2.1 A herança Literária	64
2.2 The Black Gay Desire - O desejo negro em voga	72
3. CAPÍTULO 3	100
3.1 A Reconstrução do Desejo	101
3.2 O (New) Queer Cinema	128
3.3 O Cinema Negro Queer	132
REFERÊNCIAS	140

INTRODUÇÃO

O presente trabalho configura-se pela continuidade da pesquisa de conclusão de curso em Artes Visuais, desenvolvida devido às inquietações acerca das relações afetivas pós-modernas e a arte contemporânea. Tal pesquisa problematizava questões que ainda são tabus na contemporaneidade, como a produção de arte *queer* e a dicotomia entre erotismo e pornografia na representação da sexualidade no campo da arte, sobretudo no cinema e na videoarte. O trabalho discutiu temas como a apropriação do corpo masculino na arte contemporânea, por meio da análise de obras de Derek Jarman, Steve McQueen e Antonio da Silva, cujos trabalhos serviram de inspiração no desenvolvimento poético dos meus trabalhos. A conclusão daquela pesquisa levantou questionamentos, hipóteses e posicionamentos políticos ideológicos sobre a sexualidade humana, em específico a identidade de indivíduos gays na arte principalmente no âmbito da arte erótica. A partir desses questionamentos, partimos para esta nova pesquisa, que enfoca o artista Isaac Julien, suas obras e trajetória, que passou também por um processo de prática expositiva de múltiplas telas, além do cinema em si. O contato com a obra de Julien apontou possibilidades de discussão de sua prática poética, com um interesse em explorar, além da sexualidade, questões como raça e as noções de identidade e afirmação social.

Cineasta, negro e gay, Isaac Julien nasceu em 21 de Fevereiro de 1960, em Londres, onde vive e trabalha atualmente. É considerado hoje como uma das mais proeminentes figuras no que diz respeito à intersecção entre artes e cinema da atualidade, de acordo com a Galeria Nara Roesler, uma das principais galerias de arte contemporânea do Brasil, que representa o artista no contexto brasileiro. Seu trabalho incorpora diferentes disciplinas e práticas artísticas que vão desde o cinema, fotografia, dança, música, teatro, pintura e escultura, todas contribuindo para criar uma linguagem visual poética única,

perceptível em suas instalações e documentários. O trabalho de Julien tende a uma configuração marcada pelo questionamento dos padrões e discursos estéticos e de representação. Seu cinema destaca uma "estética política de reparação", que consiste em criar e sustentar espaços para a existência de diferentes imagens de sujeitos negros e de assuntos queer (JULIEN, 2016). Atrelado ao discurso do poético político, Julien faz uso de novas tecnologias, que vão da produção ao suporte final para a exibição.

Julien foi pioneiro em uma forma de instalação de tela múltipla com obras como *Western Union: Small Boats* (2007), *Ten Thousand Waves* (2010) e *Playtime* (2014). Seu trabalho integra coleções em diversas instituições de arte, como a Tate Gallery, em Londres, o Museu de Arte Moderna (MoMA), de Nova Iorque, o Centre Pompidou, de Paris, dentre outros. Alguns de seus trabalhos lhe renderam importantes prêmios, como o filme *Young Soul Rebels* (1991), que recebeu o prêmio *Semaine de la Critique* no Festival de Cinema de Cannes. *Frantz Fanon: Black Skin, White Mask* (1996), codirigido por Mark Nash, venceu o Grande Prêmio *Pratt and Whitney Canada*. Julien também foi contemplado com o Prêmio *McDermott* do MIT e o Prêmio *The Golden Gate Persistence of Vision* (2014), no Festival de Cinema de São Francisco. Em 2015, recebeu o Prêmio *Kaino* por Excelência Artística. Apresentou trabalhos na 57ª Bienal de Veneza, Itália (2017), na Trienal de Paris, França (2012), na 7ª Bienal de *Gwangju*, Coréia do Sul (2008). O trabalho mais recente de Julien, intitulado *A Marvellous Entanglement* (2019), é uma instalação em nove telas que propõe uma viagem contemplativa sobre a vida e obra de Lina Bo Bardi, uma das expoentes da arquitetura modernista no Brasil.

Julien apresentou uma exposição individual no Brasil em 2012, intitulada *Geopoéticas*, que teve a curadoria de Solange Farkas e aconteceu no SESC Pompeia. Em paralelo, foram exibidos alguns filmes na SESCTV, que apresentou *Territories* (1983), *Looking For Langston* (1989), *The Attendant* (1993), *The Dark side of the black* (1994) e *Derek* (2008), e contou com depoimentos exclusivos de Isaac Julien e comentários sobre os filmes,

destacando as ideias e questionamentos centrais de cada um. A exposição contou com um seminário Internacional, que discutiu a poética e os procedimentos e estratégias de Isaac Julien.

Dado o caráter teórico da pesquisa, a abordagem do tema demandou um levantamento e revisão bibliográfica para aprofundamento e construção de um referencial teórico estruturante para a análise dos filmes e trabalhos artísticos, indicados como enfoque da pesquisa, configurando assim uma metodologia de trabalho, além da observação e análise dos filmes escolhidos como enfoque do trabalho.

A estrutura desta dissertação se configura em três capítulos. O primeiro capítulo, FIRE!, apresenta a trajetória e obra de Isaac Julien considerando a relação que este apresenta entre o poético e o político, ao dedicar-se à produção de filmes e documentários no início de sua carreira artística, observando interconexões entre os conceitos de identidade e sexualidade. Em um segundo momento, apresenta seu percurso na Saint Martin Escola de Artes, onde teve seus primeiros contatos com o universo do vídeo e do cinema experimental. O terceiro tópico apresenta o período de Julien no coletivo Sankofa Film and Video, no qual atuou e produziu filmes que são considerados marcos para o cinema negro independente *queer*. Neste capítulo inicial, os textos que embasam a discussão foram observados a partir do catálogo biográfico *Riot* (2013), que contém textos escritos por Isaac Julien, Stuart Hall, R. Rich e Paul Gilroy. Os escritos de Coco Fusco em *Young, British, and Black* (1988) também contribuíram para essa argumentação. No quarto tópico apresento o contato de Julien com os estudos culturais, para os quais Stuart Hall é uma figura fundamental, no sentido de difusão do discurso étnico-racial. O referencial intelectual de S. Hall foi muito relevante para a produção cinematográfica britânica dos anos de 1960 até 1980 e continua sendo essencial para as discussões sobre a diáspora.

O artigo "Cultural identity and cinematic representation" (1989) [Identidade Cultural e Representação fílmica] introduz a discussão sobre os

questionamentos e anseios que surgem com transformações sociais e culturais no âmbito fílmico. No texto *The Last Special Issue on Race*, que também pode ser encontrado no livro *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (1996), no tópico *Diasporic questions 'Race', ethnicity and identity*, Julien e Mercer argumentam sobre a cultura do cinema na década de 1980, que contribui para pensar sua produção deste período. O tópico final *Negro e gay desire* é todo dedicado a sua descoberta enquanto jovem negro gay e apresenta os filmes de Julien que se debruçam sobre a temática.

O capítulo dois, *I'm interested in Poetry*, é dedicado ao contato de Julien com o contexto do Renascimento do Harlem e a herança cultural e literária deixada por poetas e escritores negros dos Estados Unidos. Parto dos livros *The Harlem Renaissance* (2007) de George Hutchins, que discorre sobre o período de efervescência cultural que aconteceu no bairro do Harlem em 1920. A biografia de Langston Hughes escrita por Laurie Leach (2004) permite compreender a vida e obra deste importante escritor, figura central do filme de Julien, *Looking for Langston*, de 1989, obra que é analisada neste capítulo. Outro autor essencial para a discussão neste tópico é Gilad Padva, estudioso do campo do cinema, mídia e sexualidade, autor do livro *Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture* (2014) [Em tradução livre “Nostalgia Queer no cinema e na cultura Pop”]. O livro apresenta um estudo sobre filmes, animações e videoclipes, e trata da alteridade sexual e dos desejos homoeróticos, relacionando homofobia e racismo. O capítulo intitulado “Black Nostalgia: Poetry, Ethnicity, and Homoeroticism in *Looking For Langston* and *Brother to Brother*”, do livro de Padva, contribui significativamente para a análise de *Looking for Langston*.

O terceiro capítulo tem como enfoque uma discussão sobre o filme *The Attendant*, pensando a dimensão estética e política *queer* ali presente. Este capítulo é dedicado à análise do filme, passando por suas camadas, lendo seus significantes e estratégias usadas por Julien para compor a reconstrução de um passado. A análise das cenas conta com os textos das teóricas

Elisabeth Freeman (2010), *Time Binds, Queer Temporalities, Queer Histories* e de Christina Sharpe (2010) *Monstrous Intimacies: making post Slavery subject*, assim como com os textos do catálogo *New Queer Cinema, cinema sexualidade e política*, (New) Queer Cinema e ao Black Queer Cinema, cuja análise pode permitir uma revisão das aberturas que tais proposições causaram no cinema e na produção de arte contemporânea, para assim apontar as formas de se representar o desejo gay negro nos filmes. Por fim a discussão busca fazer um comparativo do trabalho de Julien com os novos cineastas negros independentes que, graças às portas abertas por Julien e os demais cineastas negros britânicos, podem ter seus discursos amplamente divulgados e discutidos nas telas de cinema, nacional e internacionalmente.

CAPÍTULO 1

FIRE!

(...) Houve um sério incêndio em nossa casa, um evento que acabou mudando
minha vida.

Isaac Julien

Nomeio o primeiro capítulo dessa dissertação de FIRE, que em tradução livre significa fogo. A escolha pelo título parte de dois pontos, o primeiro inspirado na teoria do filósofo Heráclito de Éfeso sobre o fogo. De acordo com o pensamento de Heráclito, o fogo é um princípio fundamental e todas as transformações advêm dele:

O fogo expressa de modo exemplar as características de mudança contínua, contrastes e harmonia. Com efeito, o fogo é continuamente móvel, é vida que vive da morte do combustível, é a contínua transformação do combustível em cinzas, fumaça, vapores, é perene, necessidade de saciedade (REALE, 1990, p. 37).

O segundo motivo para a escolha do título, que está diretamente ligado ao objeto desta pesquisa, é o episódio vivenciado por Isaac Julien em 1975: o apartamento em que residia com sua família foi tomado por um incêndio. De acordo com Julien, esse acontecimento, que poderia ter sido trágico, acabou mudando de vez a sua vida. A narrativa sobre esse evento está em sua autobiografia intelectual e profissional intitulada RIOT, publicada em 2013 pelo Museu de Arte Moderna de Nova Iorque (MoMA). Julien intitula o primeiro capítulo de RIOT de FIRE, visto que, em seu ponto de vista, o incêndio se tornou o motivo chave para uma virada em sua vida e o fogo foi o responsável por um [re]começo, por um caminho com fatos e sequências:

O processo consiste em descobrir o que veio primeiro e o que levou ao quê, é natural o suficiente para começar a se perguntar o quanto as coisas poderiam ter sido diferentes. Se o apartamento dos meus pais não tivesse pegado fogo quando eu era adolescente, eu teria sido exposto à arte naquela idade? Se eu não tivesse conhecido pessoas como Noreen MacDowell, Jenny Fortune e meus professores de arte na escola, teria aprendido a tirar fotos e depois a fazer filmes ? (JULIEN, 2013, p.8, Livre tradução).

Saliento que com esse primeiro capítulo pretendo apresentar de forma breve a biografia de Isaac Julien que abarcará a adolescência, seu período na escola de artes, as descobertas enquanto sujeito negro e gay, o contato com os estudos e teorias culturais e sua participação no importante coletivo de filmes

independentes negros, em uma Londres no final dos anos de 1970 e início dos anos de 1980. A interligação entre essas vivências são dados importantes e que ajudam a compreender a "poética do político" ou "estética do político", tão presente nos trabalhos desenvolvidos por Julien. Em uma entrevista com Brendan Wattenberg para o site *Aperture*¹, Julien disse que sua poética se organiza pela estética de reparação e complementa dizendo que: “A estética do político basicamente consiste em criar e sustentar espaços para a existência de diferentes imagens de sujeitos negros, de assuntos *queer*” (JULIEN, 2016).

Cineasta, negro, gay e filho de pais imigrantes, vindos de Santa Lúcia, uma ilha ao Leste do mar no Caribe, Isaac Julien é o mais velho de cinco irmãos, nascido em 21 de Fevereiro de 1960, no distrito de *Bromley by Bow* em *East End*, Londres. Julien e sua família moraram por quinze anos em um conjunto habitacional social, o *Conventry Cross Estate*. Tanto a região em que morou quanto a escola que frequentou – a *Deneford*, escola para meninos – eram localizadas em uma região violenta, descrita por Julien como um ambiente marginalizado, uma área proibida para qualquer pessoa negra, no qual a violência fazia parte de sua experiência cotidiana (JULIEN, 2013, p.14). A mudança dessa localidade aconteceu devido ao incêndio mencionado anteriormente, mas Julien e família mudaram para outro quarteirão do mesmo bairro. Seu novo endereço era próximo ao centro comunitário *Kingsley Hall*, um edifício bastante conhecido em Londres por ter abrigado movimentos sociais, como o movimento da greve geral de 1926 e por ter servido de abrigo para Mahatma Gandhi. Como afirma o site English Heritage², segundo Sean O'Hagan em texto para o *The Guardian*, o edifício também foi usado pelo médico Ronald Laing como central de tratamento alternativo para doentes mentais. O centro comunitário desenvolveu diversos projetos sociais, sendo que um deles visava a criação de um mural de verão para homenagear as

¹Entrevista disponível no site em <<https://aperture.org/blog/pleasure-image-conversation-isaac-julien/>>

²English Heritage é uma organização pública beneficente responsável por cuidar de edifícios e monumentos locais da Inglaterra, informações disponíveis no site da organização <<https://www.english-heritage.org.uk/visit/blue-plaques/mahatma-gandhi-kingsley-hall/>>

*Suffragettes*³. Através desse projeto Julien conheceu Jenny Fortune, responsável por apresentá-lo a um coletivo de filmes chamado *Newsreel*, composto por Noreen MacDowell, Alan Hayling, Joy Chamberlain e Astrid Proll que, juntamente com Jenny Fortune, tornaram-se duas referências diretas e importantes para Julien, no seu contato com a fotografia:

Jenny e Astrid tiveram uma influência definitiva sobre mim. O mesmo fez uma mulher chamada Susan Shearer - Susan possuía uma câmara escura e começou a me ensinar fotografia. Na época, tudo que fiz foi tentar fotografar os arredores, mas logo gostei do quanto a câmara era técnica. Colocar o filme, ter um fotômetro, imprimir na câmara escura - eu adorei tudo isso. Por meio de Susan, também conheci as pessoas da *Camerawork*, outro coletivo local dedicado à fotografia. (JULIEN, 2013, p. 15, Tradução livre).

Ainda na adolescência, Julien passou a frequentar o *London Youth Dance Theatre*. Devido às novas redes que começaram a ser criadas e à nova vizinhança, estava inserido em uma cultura mais boêmia, no qual se via mais familiarizado a cada dia com esse novo cenário artístico que o levou a observar e desenvolver novas conexões entre arte e vida. A partir desta nova vivência e esse novo cenário, Julien também teve contato com política e suas oposições, representadas por grupos como Rock Contra o Racismo, a *Big Flame*, a Liga Anti-Nazista, o Grupo Marxista Internacional e o Partido Revolucionário dos Trabalhadores, todos surgidos em meados dos anos de 1970 (JULIEN, 2013, p.16).

O adolescente negro filho de imigrantes vivenciou a efervescência da cultura na cosmopolita Londres de 1970, o que faz elencar a importância da cena musical que despertou em Julien a noção de identidade; crescer nesse cenário dava a ele várias possibilidades identitárias além da heterossexualidade. Seus amigos variam da cultura hippie, a cultura pop e as referências de figuras do glam rock, como David Bowie e sua estética do excesso - paetê, salto plataforma, batom e sombras de cores vivas e vibrantes,

³*Suffragettes* é o termo usado para nomear o movimento sufragista que surgiu na Inglaterra em 1903 que visava reivindicar direitos políticos para as mulheres como por exemplo, o direito ao voto, tanto votar como serem votadas.

muito brilho e glamour - que permeia a androginia. Julien tinha 16 anos quando começou a frequentar boates. Foi nesse mesmo período que observou o racismo, ao perceber que era "difícil entrar nas boates, pois havia uma barreira de cores, o único jeito de entrar era ir com amigos brancos" e estar vestido de maneira estilosa (JULIEN, 2013, p 16., tradução livre), o que o levou a comprar e vender objetos de lojas de antiguidades e, com essa renda, comprava roupas "estilosas" de segunda mão, que também revendia. Aos 18 anos, quando terminou o ensino médio, passou um ano inteiro indo a boates. Julien diz ter passado muito desse tempo no Embassy Club, boate parecida com o Studio 54 de Londres, contexto em que conheceu Bryan Ferry, Bianca Jagger e Andy Warhol:

Estar perto de Warhol era curioso, isso me deu pistas de que, entre a cultura pop e minha própria experiência, pode haver alguma possibilidade, lembro me de pensar que, de certa forma, uma parte de mim queria ser como Warhol, pois com ele se tinha tanto o estilo de vida quanto a arte. (JULIEN, 2013, p. 17. tradução livre.)

Foi no mesmo período da adolescência que Julien teve contato com diferentes grupos e culturas, com a cultura gay disco, gênero musical que se tornou popular entre as comunidades gays e negras em meados dos anos de 1960, em Nova Iorque, mas difundida mundialmente, assim como a cultura Soulboy, subcultura da música e moda que surgiu na Inglaterra com a classe trabalhadora, devido ao interesse pela música soul negra americana, que rapidamente tomou conta dos clubes da Inglaterra. Julien que até então se encontrava em um ciclo de jovens brancos, se viu diante de uma evolução cultural em que a cultura negra estava sendo cada vez mais exaltada. Esse contato fez com que questionasse sua própria identidade: segundo seu depoimento, estar entre grupos diferentes às vezes era doloroso e difícil de existir (JULIEN, 2013, p. 17. tradução livre). Ele se sentia fluido e cosmopolita, no entanto permear entre todos esses movimentos diferentes não era simples. Essas revelações são descritas em sua biografia: "Estou sendo interpretado por tantas facções diferentes; como todas as minhas identidades podem ser

coerentes? Eu gostei da ideia de ter uma identidade gay porque era diferente de simplesmente ter uma identidade negra” (JULIEN, 2013, p 18, tradução livre).

Julien se identificava como um dos Soulboys, devido ao seu gosto por esse estilo musical. Para ouvi-lo, tinha que importar discos dos Estados Unidos, o que o colocou em contato com a cultura negra americana. Esses tipos de discos ajudaram a criar um relacionamento com uma cultura negra diferente e também, em certo sentido, com representações negras mais amplas divulgadas através da música (JULIEN, 2013, p. 23). O relacionamento com uma América negra, através da música, tornara-se estruturalmente e emocionalmente relevante para seu trabalho:

Para mim, o ritmo é muito, muito central para a criação da estrutura. Afinal, uma reconciliação central do funk é a sensação de que não há conflito entre beleza e política. O funk consegue conter as duas coisas em um, e aí, eu acho que o que faço se relaciona com a música. Eu sinto que meu trabalho é uma tradução desse mesmo impulso em uma arena diferente. (JULIEN, 2013, p.24. Tradução livre)

O reflexo dessas vivências, assim como com outras referências, como o contato com a dança, que reflete diretamente na performance e coreografia dos filmes, estão nos trabalhos então desenvolvidos, como *Looking for Langston* (1989), *Three* (1999) e *Western Union: small boats* (2007), e *Young Soul Rebels* (1991) (JULIEN, 2013, p.16). Esses trabalhos são filmes e videoinstalações, que compreendem a videografia de Julien, da qual alguns serão discutidos nos próximos capítulos.

Julien decidiu que queria entrar de vez nas artes e, a partir da fusão da cultura Club, da moda e da música, por meio daqueles primeiros encontros com Jenny Fortune e Astrid Proll Julien, descobriu algumas correlações artísticas básicas:

Eu já estava convencido de que queria ir para a escola de arte, então fiz um curso pré-fundamental no City & East London College. Foi quando fiz meu primeiro vídeo de verdade,

chamado *How Gays Are Stereotyped in the Media* [Como gays são representados na mídia]. Eu adoraria ver esse vídeo agora, porque o que fiz foi cortar modelos e páginas da revista *Gay Left* e, em seguida, adicionar uma análise do subtexto gay em Alfred Hitchcock's *Rope* (1948). Lembro que um professor disse que seria mais “interessante” se eu falasse um pouco mais sobre ser negro e gay. Bem, esses fatos levaram muito mais tempo para tratar. (JULIEN, 2013, p. 18, tradução livre).

1.1. Saint Martin Escola de Artes

Quando eu comecei na Saint Martin, eu podia contar os outros negros lá em uma mão só. Toda vez que eu chegava era parado na porta e tinha que mostrar minha carteirinha, todos os dias eu tinha que provar que estudava lá.

Isaac Julien

Julien entrou para *Saint Martin* Escola de Arte em 1980, onde cursou pintura e cinema. Em sua biografia, descreve seu primeiro ano na instituição, que foi marcado pelo clima artístico. A música e a moda foram importantes mediadoras da sua expressão cultural. O punk rock estava em seu auge, ditando a postura política dos jovens. Julien tinha interesse pelo lado artístico da moda, e gostava de ter um estilo próprio. A familiaridade com o punk era despertada também pela atitude DIY: o princípio de que qualquer pessoa pode fazer e customizar suas roupas, pois o punk possibilita a fusão entre elementos que normalmente não combinavam, uma prática que o ajudou a aprofundar nos estudos (JULIEN, 2013, p.23. tradução livre).

Como muitos jovens negros e pobres, Julien teve que trabalhar para bancar seus estudos, no primeiro ano na *Saint Martin*, como a prática de revender roupas e objetos usados, como mencionado, que foi uma das

estratégias iniciais para manter o curso. Julien diz que essa prática tinha um aspecto empreendedor:

Na medida em que eu podia olhar para as roupas estilosas que as pessoas usavam, ler revistas como a *Vogue* e entrar em certas lojas, e então assimilar isso em um visual bem parecido. Em termos estritos de moda, foi uma espécie de "passagem", mas também um DIY derivado do punk. (JULIEN, 2013, p. 17. Tradução livre).

O contato com o universo da moda, como descrito acima, foi fundamental nestes anos iniciais de formação [Fig. 1]. Quando entrou na *Saint Martin* já conhecia muita gente que fazia moda, como Paul Bernstock e Dencil Williams, Hamish Bowles, Peter Doing David Harrison [Figs. 2 e 3]⁴.(JULIEN, 2013, p.24).



Fig. 1: Isaac Julien em 1980; Chelmsford Road, Walthamstow, 1978; na Kings Road, Londres, 1979.
Fonte: RIOT, 2013, p.16.

⁴ Paul Bernstock e Dencil Williams comandavam uma boate chamada *White Trash*, já Hamish Bowles tornou-se editor internacional da *Vogue* na Grã Bretanha (Catálogo Riot, 2013, p.32).



Fig. 2: Isaac Julien com os modistas Paul Bernstock e Thelma Speirs; Fig. 3. David Harrison no desfile Saint Martins Alternative Fashion, 1981

Fonte: RIOT, 2013, p. 24.

Essa proximidade com a moda o levou a trabalhar como costureiro na produção de peças como *Evita* e *The Dresser*" (1980), em grandes teatros como *Prince Edward Theatre*. A experiência de trabalho com essa peça, além de pagar seus estudos, resultou na aprendizagem sobre a estrutura de grandes projetos desta natureza e como toda uma série de eventos precisa ser organizada.

O segundo ano na *Saint Martin* foi na primavera, porém não ficou marcado pelas flores, mas pelos constantes tumultos que aconteceram naquele ano. Para ele, o tumulto/motim de Brixton foi o maior evento de sua nova vida: "Eu já tinha visto o protótipo deles durante o Carnaval de Notting Hill, mas as coisas saíram do controle, todos os levantes e erupções da década de 1980, vi esse tipo de energia dissidente e poderosa repetidamente" (JULIEN, 2013, p.24. tradução livre). Os tumultos de Brixton e de Notting Hill são eventos importantes para a história negra britânica. Em 1958, o bairro de Notting Hill teve seu primeiro confronto, que ocorreu entre a população operária branca fundadora do bairro, contra imigrantes negros, em sua maioria caribenhos e jamaicanos. Segundo Bruno Leal, "na madrugada do dia 24 de agosto daquele ano, nove jovens britânicos brancos embriagados e amontoados dentro de um

carro realizaram cinco ataques diferentes contra negros residentes do bairro e imediações” (CARVALHO, 2018, np.)⁵. Os ataques violentos contra os imigrantes se tornaram cada vez mais comuns e, em resposta, os imigrantes se organizaram e foram para as ruas para impedir as agressões, transformando a situação em um grande tumulto. Iara Gomes de Bulhões traça um comparativo entre os carnavais do Brasil e da Inglaterra, afirmando que, no ano seguinte a esses eventos e em resposta aos tumultos violentos, a ativista Claudia Jones, nascida em Trinidad e fundadora do *West Indian Gazette*, um jornal sediado em Brixton, "organizou o primeiro carnaval em Notting Hill, usando expressão da cultura caribenha como uma estratégia social e política" (BULHÕES, 2007, p. 81). Ainda segundo a Biblioteca Britânica⁶, o evento contou com diversos artistas, ativistas, escritores e líderes comunitários, sendo transmitido pelo canal televisivo BBC. Nas palavras de Cláudia Jones, "nosso Carnaval simboliza a unidade de nosso povo residente aqui e de todos os nossos muitos amigos que amam as Índias Ocidentais" (BULHÕES, 2007, p. 81).

O protótipo ao qual Julien se referiu no comentário anterior aconteceu no carnaval de 1976, marcado pela tensão entre policiais e jovens negros em decorrência da lei da pessoa suspeita, que permitia a polícia parar, revistar e prender qualquer pessoa que pudesse ser "suspeita de cometer um crime", tornando desproporcionalmente a juventude negra um alvo certo para a polícia em decorrência do preconceito racial. A presença dos policiais no carnaval acarretou uma represália, gerando confronto violento entre jovens presentes no carnaval e os policiais.

Os motins de 1981 aconteceram cinco anos depois, no dia 10 de abril. A tensão entre polícia e população negra derivada da lei do suspeito, a crise econômica e a falta de emprego foram suficientes para desencadear uma nova

⁵ Mais informações sobre o conflitos de 1985 em Notting Hill disponível em: https://www.cafehistoria.com.br/um-lugar-chamado-notting-hill/#_ftn1 . Acesso em 18 de Setembro de 2021.

⁶ Site da Biblioteca britânica, com informações sobre o carnaval organizado pelo jornal *West Indian Gazette*: <https://www.bl.uk/collection-items/claudia-jones-caribbean-carnival-souvenir-programme-1960>. Acesso em 18 de Setembro de 2021.

onda de tumultos pelo Reino Unido. O ponto de ruptura, segundo a Newsround da BBC UK, foram os rumores de brutalidade policial contra um homem negro, causando a revolta da população, que atacou os policiais. O tumulto de Brixton, como é conhecido o confronto entre a polícia e os negros, durou três dias, carros e prédios foram incendiados. Os tumultos tiveram início em Brixton, mas depois se espalharam por diversas cidades⁷, como Moss Side em Manchester, Liverpool, Bristol, Leicester, Southampton, Handsworth em Birmingham, Derby, Nottingham e Leeds. Assim o mês de Abril de 1981 ficou marcado pela tensão racial na Grã-Bretanha. Em Agosto de 2011, outra série de manifestações violentas ocorreu em Londres. Os tumultos iniciaram em Tottenham, norte da cidade, onde acontecia uma manifestação pacífica pedindo justiça pela morte de um homem negro de 29 anos, morto em uma suposta troca de tiros com a polícia.

No caso dos tumultos de 1981, a manifestação nos dias seguintes se transformou em um motim, atingindo outras cidades da Inglaterra. Sobre esses eventos, Julien afirma que todos os jovens negros foram afetados de alguma forma, questionando-se o que ele estava fazendo enquanto jovem negro e artista, e como seria sua arte se seus diálogos intensos fossem acessíveis a um público mais amplo. (JULIEN, 2013, p. 26, tradução livre).

O questionamento de Julien revive o pensamento de Nina Simone que disse, em uma entrevista, que não é possível ser artista e não refletir sobre as condições em que vivemos, entendendo que “é uma obrigação artística refletir o meu tempo”⁸. Essa fala é de uma mulher negra que usava de sua voz para lutar a favor dos direitos civis. Dada a pertinência deste enunciado e correlacionando com os motins, esses fatos refletiram diretamente na continuidade da vida dos jovens negros que os vivenciaram. Com esse histórico, Julien estava cercado por questões políticas e, de acordo com sua biografia, esses conflitos tiveram um aspecto impulsionador em seu trabalho,

⁷ Mais informações sobre os tumultos podem ser encontradas no site fonte dessa informação. Disponível em : <https://www.bbc.co.uk/newsround/50035769>. Acessado em 14 de Fev de 2021.

⁸ Trecho da entrevista dada por Nina Simone, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=99V0mMNf5fo>

que o levou a refletir, pela primeira vez, sobre o que estava acontecendo a sua volta e a importância desta descoberta para seu trabalho (JULIEN, 2013, p. 26).

A relação de Julien com esse contexto político e social pode ser entendida observando seu primeiro filme, *“Who Killed Colin Roach?”* (1983), em Super-8⁹, transferido para o digital, de 34min, que aborda a morte de Colin Roach, um jovem negro de 23 anos baleado na entrada de uma delegacia no leste de Londres, que, segundo a polícia, teria sido suicídio. As circunstâncias da morte e a versão da polícia gerou bastante contradição, desencadeando novamente uma reação de revolta na comunidade negra, em diversas manifestações. Julien se sentiu afetado com a morte de um jovem negro, que poderia ser ele mesmo:

Eu estava saindo de bazar no East End em um sábado, quando uma marcha passou protestando contra a morte de um jovem negro sob custódia da polícia. Acontece que Colin Roach, o jovem negro em questão, morava bem perto de minha casa. O que significava, que a Sra. Roach poderia ter sido minha mãe, que a família dele poderia ser minha. (JULIEN, 2013, p.27-29, tradução livre).

Para realizar esse primeiro trabalho, filmou as passeatas e protestos, mesclou com trechos de entrevistas dadas pela família de Colin Roach e de alguns ativistas, poetas jamaicanos e locais, como Benjamin Zephaniah. O filme apresenta duas perspectivas: de um lado o ponto de vista das famílias negras, sobre a violência a que estão expostos, questionando as táticas policiais, o sistema de justiça e a grande mídia; e, do outro lado, como a grande mídia tratou o caso, incluindo as respostas aos organizadores das comunidades negras. [Fig. 4,5, 6].

⁹ Super-8 é um rolo de filme (película) usado nos anos 1960 e 1970, fez muito sucesso entre cineastas amadores e como formato de audiovisual doméstico.



Fig. 4: Still do filme Who Killed Colin Roach?- 1983
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>



Fig. 5: Família de Colin Roch.
Fonte: RIOT, 2013, p. 28.



Fig. 6: Imagens dos protestos em Londres
Fonte: RIOT, 2013, p. 28.

Todo esse movimento despertou em Julien mais curiosidade e interesse nas discussões sobre negritude e condição social da comunidade negra, o que o levou a participar de grupos de leitura foucaultiana, desenvolvendo seu senso crítico e seu lado questionador, para contestar modelos estabelecidos, padrões racistas, antiquados e eurocêntricos. E, ainda mais importante, ajudou a criar debates capazes de ir além do binarismo, que para ele parecia cercar todos os assuntos negros (JULIEN, 2013, p 26, tradução livre). Na busca pelo conhecimento teórico, Julien teve contato com a obra de Félix Guattari e Paul Gilroy, que mais tarde tornou-se seu amigo. O texto de Gilroy publicado na Revista ZG comenta especificamente os tumultos que aconteciam no Reino Unido. Os grupos de discussão têm uma forte filiação com o que mais tarde se tornaram os estudos pós-coloniais. Julien sentiu-se emocionado por descobrir um discurso sobre o que estava acontecendo:

Encontrei um ótimo texto sobre os tumultos na revista ZG, o autor daquele artigo da ZG, publicado sob a assinatura “Pablo”, era Paul Gilroy, O texto de Paulo era conceitualmente muito próximo de textos teóricos que eu estava lendo, senti-me mais próximo do meu por estar descrevendo o que estava

acontecendo nas ruas de Londres, e me fez refletir sobre meus próprios sentimentos sobre o corpo político durante e desde os primeiros distúrbios na Grã-Bretanha. Não apenas Paul, porém, mas tudo isso parecia tremendamente emocionante. (JULIEN, 2013, p. 26. tradução livre).

O viés político do trabalho é acompanhado de uma estética experimental, quase uma videoarte, e foi produzida em um momento em que o próprio vídeo, como meio, estava apenas começando a ser explorado, e a videoarte era tida como algo ainda indefinido. Como dito anteriormente, Julien entrou para a *Saint Martin* cursando pintura, a mudança para o curso de cinema aconteceu no segundo ano da faculdade. O contato com o vídeo aconteceu nos cursos que fez anteriormente. Antes de entrar na faculdade, produziu seu primeiro vídeo intitulado *How Gays Are Stereotyped in the Media*. Nesta etapa também produziu um vídeo de super 8: “meu primeiro vídeo de super 8, o filme “O Retrato do artista David Harrison” foi feito em 1980, em parceria com David Harrison e John Galliano” (JULIEN, 2013,p.24, tradução livre). No segundo ano aconteceu uma espécie de mostra de trabalhos, na qual Julien conheceu alguns videomakers e diretores. Em 1981, aconteceu em Londres o “Novo Cinema Romântico” com filmes Super 8, barrocos e homoeróticos feitos por pessoas como Cerith Wyn Evans e John Maybury.

Julien também conheceu o trabalho de Derek Jarman (1942-1994), um dos nomes mais fortes do cinema independente britânico, assumidamente gay e ativista dos direitos homossexuais contra a cultura anti-gay dos anos de 1970. Jarman quebrou barreiras no mundo do cinema nesta época com seus trabalhos, em uma filmografia que compreende videocliques, curtas e longas metragens, nos quais sua sexualidade é usada como fio condutor do processo artístico, o que dá aos trabalhos uma perspectiva exclusivamente gay. *Sebastiane* (1976), *The Angelic Conversation* (1985), *Edward II* (1991), dentre outros, fazem parte do repertório de filmes do cinema *Queer*. A representação cultural que Jarman faz da sexualidade gay, explorando a atmosfera erótica homossexual através da celebração da figura masculina, é muito relevante porque estabelece em debate contra a cultura normativa, apesar da pauta

étnica não estar incluída em seus trabalhos. Seu legado é importante para que possamos discutir hoje a representação da sexualidade do homem negro gay. O contato de Julien com a obra de Jarman o levou a produzir mais tarde um filme em sua homenagem, que será discutido adiante.

Retomando o interesse de Julien pela imagem em movimento, de acordo com seu depoimento, o essencialismo foi um ponto demarcador, que assolava os coletivos e diretores, no debate sobre os trabalhos:

Havia uma grande demarcação entre filme e vídeo, entre aquelas pessoas que se viam como videoartista e aquelas que insistiam em se ver como cineastas. Os videoartistas trabalhavam com vídeo por sentir que ele constituía sua própria estética. (JULIEN, 2013, p. 31, tradução livre).

Julien buscou fugir dessa discussão e trabalhou com a fusão entre as categorias, cruzando uma com a outra, experimentando o que conseguiria para construir a partir de cada técnica, com um resultado que pode ser observado em *Territories* (1984), filmado em super 8, e em vídeo e 16mm [Fig. 07, 08, 09, 11].



Fig. 07: *Territories*. 1984. Direção de Isaac Julien.
 Fonte: <https://www.moma.org/calendar/film/1418>



Fig. 08: Still do filme *Territories* de 1984
 Fonte: RIOT



Fig. 09: Still do filme *Territories* de 1984
 Fonte: <https://www.isaacjulien.com>



Fig. 10: Still do filme *Territories* de 1984
 Fonte: <https://www.isaacjulien.com>



Fig. 10: Still do filme *Territories* de 1984
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Esse experimentalismo associado à musicalidade deu ao trabalho um aspecto conceitual que nos permite associá-lo à videoarte. A construção conceitual rendeu a Julien uma vaga na *London Film and Television School*, porém rejeitada por ele. *Territories* é um filme que explora o carnaval de Notting Hill, a multiplicidade de imagens originais gravadas por Julien é combinada com as imagens de arquivos dos confrontos policiais que aconteceram nos carnavais de 1976 [Fig.10]. Quando combinadas, as imagens resultam em uma experiência visual sobre as representações da cultura negra britânica, com um ponto de vista crítico. Pela ótica de William Fowler, do *Screen Online*, o filme reforça sua mensagem, rompendo sua própria narrativa através de mudanças e repetições, e reconhecendo perspectivas raciais e sexuais. Propositadamente, o objetivo de Julien era descobrir como as coisas podiam ser poeticamente visualizadas, ou seja, a ideia era justamente dar um ar mais poético para a política, como escreveu o próprio Julien:

Eu queria experimentar, criar diferentes auras visuais, brincar com o tempo, brincar dentro do filme usando material factual. Eu queria descobrir como as coisas podiam ser poeticamente visualizadas. Meu objetivo final, na verdade, era criar um estilo

para a lembrança política.(JULIEN, 2013, p. 32, tradução livre).

1.2. Sankofa Filme e Vídeo

A palavra sankofa (*Sanko* = *voltar*; *fa* = *buscar ou trazer*) é derivada do ideograma do *adinkra* – nome dado ao conjunto de símbolos de Gana, que representam um conceito ou aforismos – oriunda de um provérbio tradicional da língua Akan de Gana, Togo e Costa do Marfim, na África Ocidental. Geralmente, a palavra é representada por um pássaro com a cabeça voltada para trás [Fig. 12].



Fig. 12: Ideograma Adinkra - Sankofa

Fonte: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/sankofa-significado-desse-simbolo-africano/>

A imagem do pássaro que voa para frente com a cabeça voltada para trás simboliza a "volta ao passado para descobrir conhecimentos que serão benéficos para as pessoas no futuro". Em outras palavras, "o retorno ao passado para ressignificar o presente/futuro", de acordo com o livro *Matriz Africana no Mundo* (NASCIMENTO, 2008, p.31). O símbolo e nome Sankofa é atribuído a grupos de estudos, filmes, entre outras questões referentes à ancestralidade e culturas relacionadas à África e ao povo preto. Por exemplo, o programa *Ocupação*, criado pelo Itaú Cultural em 2009, que visava o diálogo entre a nova geração com artistas e criadores do passado, fez uma

homenagem a Abdias Nascimento¹⁰, em 2016, intitulando de "Ocupação Abdias do Nascimento-Sankofa", e a série documental "Sankofa: A África que te Habita"¹¹, de 10 episódios, disponíveis na plataforma de Streaming NETFLIX, além de grupos de estudos e revistas acadêmicas.

O "Sankofa Filme e Vídeo" foi um coletivo formado em 1983 por Issac Julien, em parceria com estudantes também negros, feministas e gays, de diferentes faculdades de Londres [Figs. 13,14], como Martina Attille, Maureen Blackwood, Nadine Marsh-Edwards e Robert Cruz.



Fig. 13: Martine Attille, Nadine Marsh-Edward, Maureen Blackwood e Isaac Julien
Fonte: RIOT, 2013, p. 26

¹⁰ Abdias do Nascimento (Franca, São Paulo, 1914 - Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2011). Poeta, escritor, dramaturgo, artista plástico e ativista pan-africanista, fundou o Teatro Experimental do Negro e o projeto Museu de Arte Negra. Militante da luta contra a discriminação racial e pela valorização da cultura negra. (IPEAFRO, sem data).

¹¹ Série documental de produção brasileira independente que narra, em 10 episódios, a expedição de César Fraga, fotógrafo afrodescendente que um dia sonhou ir ao encontro da sua própria história na África, e de Maurício Barros de Castro, escritor e professor pesquisador da diáspora africana. Juntos eles percorreram dezenas de cidades e povoados de 9 países do continente africano em busca de lugares de memória do tráfico transatlântico de pessoas negras. (FBL, sem data)



Fig. 14: Martina Attile, membro do Sankofa, e o historiador de cinema Jim Pines, e Julien em 1987
Fonte: RIOT, 2013, p. 30

Nadine Marsh-Edwards era aluna do *Goldsmiths College* e soube que havia um estudante negro experimentando cinema na *Saint Martin*. Por isso, procurou mais informações sobre o que Julien estava fazendo, como afirma o próprio Julien. Aquela pequena visita foi realmente o começo de tudo: em pouco tempo, Robert Cruz, Martina Attile, Maureen Blackwood e Julien formavam um dos coletivos britânicos mais importantes, no que se refere aos estudos e discussões sobre o cinema negro realizado ali, nos anos de 1980.

Diversos coletivos e grupos artísticos surgiram na Inglaterra em consequência dos tumultos raciais de 1981¹², como o *Black Audio film Collective*, o *Ceddo Film and Video Workshop* e o próprio Coletivo Sankofa Filme e Vídeo. Essa geração da qual Isaac Julien fez parte investigava as questões de representação negra no cinema e questionava a falta de diversidade nas imagens disponíveis na mídia e na televisão convencional. Do questionamento surgiu a necessidade de resolver essa ausência e o coletivo passou a produzir filmes e oferecer oficinas que abordavam discussões sobre cinema, negritude e condição histórico-social. Conforme Coco Fusco em *Young, British, and Black: The Work of Sankofa and Black Audio Film Collective*:

¹² Como mencionado na p.24

Eles estão interrogando a teoria do cinema "radical" no tratamento de questões relacionadas à raça e subvertendo a tão familiar divisão do trabalho do cinema independente entre a vanguarda do primeiro mundo e o ativismo do terceiro mundo. Sankofa e Black Audio também estão preocupados com as imagens mainstream da identidade negra, noções preconcebidas de entretenimento negro, e a terminologia e mitologias que eles herdaram do nacionalismo cultural baseado nos anos 60, que se tornou associado a uma tradição realista (FUSCO, 1988, p. 8, tradução livre)

O trabalho do grupo obteve notoriedade e com isso seus participantes conseguiram o suporte financeiro de grupos e instituições como o *Greater London Council for the Arts* (abolido em 1986), o *British Film Institute* e a emissora *Channel 4*. De acordo com Michael Brooke, do *Screen Online*, o *Channel 4* ou *Film Four* é um canal de TV britânico dedicado à exibição de programação artística independente no final dos anos 1960, voltada para os setores marginalizados, produções negras, feito por e para negros. Devido à crise na indústria cinematográfica da década de 1970, os filmes britânicos passaram a depender cada vez mais de mercados secundários para apoio financeiro de divulgação, e o *Channel 4* tornou-se uma parte crucial de financiamento. No final da década de 1980 tornou-se indiscutivelmente o mais importante financiador da indústria cinematográfica britânica. O *Channel 4* aumentou substancialmente seu investimento na produção de filmes britânicos, fechando negócios com o *BFI Production Board*, *Goldcrest*, *Merchant Ivory* e muitos outros. A política fundamental do *Channel Four Films* era apoiar o talento britânico, com particular atenção aos projetos promissores que tinham dificuldade em obter financiamento em outro lugar (BROOKE, 2013, n.p.). Neste sentido, Inge Blackman, do *Screen Online*, informa:

No início da década de 1980 viu o surgimento do movimento de oficinas independentes, possibilitado pela Declaração de Workshops ACTT de 1984, que [...] criou novas estruturas e métodos de trabalho para cineastas fora das principais indústrias cinematográficas e de radiodifusão. Oficinas negras [...] emergiram desse ambiente, desafiando as ideologias dominantes das indústrias cinematográficas e televisivas (brancas) e lutando para produzir imagens alternativas da

Grã-Bretanha Negra. (Inge Blackman, *Screen Online*. Livre tradução).

A produção cinematográfica independente, da qual o coletivo fez parte, buscou dar ênfase à cultura negra e suas experiências, apresentando identidades raciais como efeitos de formações e processos sociais e políticos. A produção do Sankofa tratava sobre as dinâmicas psicológicas e sexuais e as diferenças dentro das comunidades negras britânicas, uma vez que não podemos homogeneizar todas as experiências negras em apenas uma, mas buscar representar toda uma comunidade, e suas diferenças, por isso o discurso sobre as relações de gênero e a homofobia eram colocadas em voga em suas produções. Reece Auguiste, em seu texto sobre Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo¹³, alega que

Cada geração reescreve a sua própria história. A prática do cinema negro independente está em uma conjuntura crítica, onde deve necessariamente fazer um afastamento radical de outras práticas cinematográficas. A nossa presença no cinema independente, como este está atualmente estruturado e mediado por instituições e políticas, é, eu acredito, uma luta pelo seu terreno epistemológico através de modos de articulação visual e de preocupações narrativas que não desejam emular ou imitar outros cinemas.(AUGUISTE, p. 96.)

Pela ótica de Coco Fusco eles estão entre os primeiros artistas negros britânicos a reformular a questão das relações das culturas negras com a modernidade como uma questão inexplicavelmente estética e política (FUSCO, 1988, p. 9, tradução livre). Mercer contribui com essa discussão, afirmando que:

Essa geração de artistas negros britânicos, ativistas, criadores de imagens e intelectuais surgiu para contribuir com uma riqueza de insights sobre a mudança. Significados de "raça" e etnia que têm ocorrido em sociedades da diáspora africana, como a Grã-Bretanha e os Estados Unidos durante as mudanças turbulentas e voláteis da década de 1980. (MERCER, 1994, p.1, tradução livre)

¹³ Texto publicado no catálogo "O cinema de John Akomfrah – Espectros da Diáspora", que apresenta uma retrospectiva em torno da obra do artista e cineasta ganês-britânico John Akomfrah e do coletivo Black Audio Film Collective.

Há um registro interessante sobre este aspecto da atuação do Sankofa no cenário cultural britânico citado por Mercer [Fig. 15]. Na foto, o grupo Sankofa atua durante uma manifestação em Brixton contra a Lei de Provas Policiais e Criminais de 1984, um projeto polêmico que concedeu à polícia poderes extras consideráveis: em meio à manifestação, os membros do grupo estão em plena ação: Maureen Blackwood segura o microfone para captar o som ambiente, enquanto Julien segura fones de ouvido e Robert Cruz a câmera.



Fig. 15: Membros do Sankofa filmando durante os motins em Brixton 1984

Fonte: RIOT, 2013, p. 30

1.3. Os Estudos Culturais

A obra desses artistas estava embebida no caldo teórico-cultural da pós-colonialidade, cuja revisão pungente das relações de poder/saber entre a metrópole e as sociedades colonizadas produziria sismos nos pressupostos artísticos e epistemológicos da vida intelectual no ocidente. (SOMBRA, 2019, p.57.)

Foi nesse mesmo período que Julien ouviu pela primeira vez o termo "minorias étnicas": "Eu nunca pensei sobre mim nesses termos. Mas no GLC, (*The Greater London Council*) teve tanto a "celebração da diferença" como sua padronização (JULIEN, 2013, p. 29. tradução livre). Julien conhecia o professor e escritor Kobena Mercer, que o levou a refletir sobre a questão da sexualidade negra em 1982. Já no caso das questões sobre raça e dos estudos pós-coloniais, o encontro se deu com os escritos do sociólogo Stuart Hall e Homi Bhabha. Em uma entrevista intitulada "Diálogos com Stuart Hall: Isaac Julien e Mark Nash" (BRAGA, 2016, p.363), Julien afirma que costumava ver Hall em alguns clubes londrinos. Mas o primeiro encontro formal foi quando Martina Attille, Nadine Marsh-Edwards e Maureen Blackwood o convidaram para fazer parte do Sankofa: "Nós convidamos Stuart para o conselho administrativo a fim de ajudar a formular nossa política. Para recebermos subsídio financeiro, deveríamos ter um grupo de pessoas independentes como supervisor do nosso trabalho" (JULIEN, 2016, p. 364).

Julien escreveu um artigo em parceria com o historiador e crítico de artes Kobena Mercer, que foi originalmente publicado como introdução da edição de número 29 da revista *Screen*, intitulada *The Last Special Issue on*

*Race*¹⁴. Julien e Mercer argumentam sobre a cultura do cinema na década de 1980:

A cultura do cinema na década de 1980 foi marcada por reconfigurações voláteis nas relações de "raça" e representação. Questões de diferença cultural, identidade e alteridade - em uma palavra, etnia - foram colocadas em primeiro plano de contestação e debate por numerosas mudanças e desenvolvimentos. No contexto britânico, essas tendências geraram controvérsias em torno de filmes independentes recentes (JULIEN e MERCER, 1996, p. 452 tradução livre)

O artigo discute a categorização do termo negro, que era usado de uma maneira que parecia indicar uma forma de política unificada. Esse uso, porém, desconsiderava a diversidade de comunidades e minorias que o termo poderia englobar, quando usado para designar uma categoria biológica ou racial, criando um problema paradoxal, que por sua vez reforçava a marginalização e não ajudava a melhorar a reflexão sobre alteridade dos sujeitos. Ademais, destaca as condições e acesso de forma comparativa, entre o passado colonial e o presente - no caso do artigo os anos de 1980 - e as especificidades das condições britânicas.

Como discutido anteriormente, um dos resultados das manifestações desde 1981 foi a eclosão da produção independente de cinema, como analisou Julien e Mercer:

Além disso, mudanças na estrutura institucional de financiamento público no Reino Unido ocorreram na década de 1980 como resultado de uma luta social e política mais ampla para garantir os direitos dos negros à representação. Foi dito na época dos 'motins' de 1981 que esta era a única maneira pela qual os excluídos de posições de poder e influência podiam se fazer ouvir: em qualquer caso, os eventos foram lidos e amplamente entendidos como expressão de protesto contra a marginalização estrutural da presença negra nas instituições públicas britânicas.(JULIEN E MERCER, 1996. p 454. tradução livre)

¹⁴ Como indicado na introdução, o texto também pode ser encontrado no livro *Stuart Hall: Critical Dialogues in Cultural Studies* (1996), na sessão cinco, *Diasporic questions 'Race', ethnicity and identity*

De acordo ainda com o artigo, as novas políticas de financiamento e o contato com os estudos e teorias de Stuart Hall, por exemplo, fez com que o grupo Sankofa optasse por falar sobre, mas não exatamente para, a (s) experiência (s) negra (s) na Grã-Bretanha (JULIEN E MERCER, 1996. p 455). Isso implica que toda a preocupação de Julien estaria em tentar produzir trabalhos de arte que o representa e representa pessoas como ele, o que estaria diretamente ligado a uma produção de conhecimento e seu contato com Stuart Hall, em uma relação extremamente importante para a elucidação poética de Julien. No artigo 'New ethnicities', Hall fala da importância da diversidade e da diferenciação das experiências dos sujeitos negros articulando raça no contexto de linguagem e de representação:

Filmes não são necessariamente bons porque os negros os fazem. Eles não estão necessariamente certos em virtude do fato de que lidam com a experiência negra. Depois de entrar na política do fim do sujeito negro essencial, você é mergulhado de cabeça no turbilhão de um argumento e debate político continuamente contingente e não garantido: uma política crítica, uma política da crítica. Você não pode mais conduzir a política negra por meio da estratégia de um simples conjunto de reversões, colocando no lugar do velho e mau sujeito branco essencial, o novo sujeito negro essencialmente bom. (JULIEN E MERCER, 1996. p 456. tradução livre).

A contribuição de Hall se deu no momento em que o grupo desenvolvia o filme *The passion of remembrance*. Hall os apresentou ao movimento *black power* britânico que, somado aos escritos da revista *Race Today*¹⁵ e teorias feministas, resultou em um filme sobre racismo, sexismo, homossexualidade e seus impactos na família britânica. Hall incentivou bastante a realização do filme, escrevendo mais tarde sobre ele no artigo já citado *New ethnicities*, que foi apresentado na conferência original *Black Film, British Cinema*, no qual

¹⁵ Revista produzida pelo instituto do mesmo nome, Instituto de Raça, publicada a partir dos anos 60, era publicada mensalmente de 1969-1978 que durou até 1988.
Fonte: <www.wcml.org.uk/our-collections/protest-politics-and-campaigning-for-change/black-and-asian-struggles/race-today/> Acesso em 21 de Mar. de 2021

examinou a produção do filme negro independente do período, no Instituto de Arte Contemporânea, como exemplo de “uma nova política de representação” que, inegavelmente, relacionava “questões de racismo com questões de sexualidade” (JULIEN, 2016, p. 364).

O pensamento de Stuart Hall causou grande impacto na produção cinematográfica dos anos de 1980, em vista dos textos publicados, com debates sobre uma sociedade multicultural, atrelado a questões étnicas e de hibridismo cultural, como pode ser observado no artigo “Cultural identity and cinematic representation” (1989), no qual ele aponta o papel da arte do cinema na formação e articulação da identidade negra da diáspora.

Diante deste cenário, o desenvolvimento dos estudos culturais na Inglaterra favoreceu, portanto, o multiculturalismo e os diálogos culturais através do descerramento geográfico do sujeito e suas identidades. Ana Carolina D. Escosteguy descreve que, segundo Hall, os estudos culturais não configuram uma “disciplina”, mas uma área em que diferentes disciplinas interagem, visando o estudo de aspectos culturais da sociedade (HALL, et al., 1980, p. 7). Sendo assim um campo de estudos no qual diversas disciplinas se interseccionam no estudo de aspectos culturais da sociedade contemporânea:

A relevância de Hall no campo de estudos é devido seu engajamento com a fluida movimentação da sociedade através do debate de temas do momento como por exemplo globalização e multiculturalismo, e a participação negra e a sua inserção na cultura britânica e a constituição de identidades em geral, seja nas suas análises do thatcherismo, da reação da sociedade britânica à ascensão do crime, das subcultura no período 1975-85 (ESCOSTEGUY, 2003, p.62).

Assim, de uma maneira breve, se configura em um diálogo entre o global e o local, como afirmou Homi Bhabha, sobre as fronteiras culturais e suas possibilidades de superação binária das diferenças:

Acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e baixo, assim

como desafiar as expectativas normativas do desenvolvimento e progresso. (BHABHA, 1998, p. 21)

O surgimento dessas transformações, atrelado aos estudos de Stuart Hall sobre o pós-modernismo das décadas de 1980 e 1990 se refletem no discurso cinematográfico de Julien, perceptível em seus primeiros filmes, que carregam como tema central esse universo de debates e transformações. A relação com Hall se estende e é reafirmada posteriormente, com sua participação em diversos trabalhos de Julien, como a narração em *Looking for Langston*, *Darker Side of Black*. Em *The Attendant*, Hall participou da produção e aparece em uma das cenas do filme. Participou também de *Black and White in Colour*, e no documentário *White Masks, Black Skins*, sobre Frantz Fanon, no qual ambos trabalharam juntos na pesquisa e produção.

1.4. Negro e Gay

Lembro que um professor disse que seria mais interessante se eu falasse um pouco mais sobre ser negro e gay

Isaac Julien

Até o ano de 1967 ser gay na Inglaterra era considerado crime, sujeito a prisão. De acordo com Jeffrey Weeks (2012) em *Sex, Politics and Society: The regulation of sexuality since 1800*, a proibição da homossexualidade na Inglaterra começou em 1553, quando o rei Henry VIII substituiu a lei eclesiástica da sodomia para o âmbito da lei estatutária, condenando qualquer forma de comportamento sexual entre homens e qualquer tipo de penetração anal em animais e mulheres (WEEKS, 1989, p.120, tradução livre). Quem praticasse o vício "abominável" estava sujeito à pena de morte, e a proibição permaneceu em vigor até 1861. Donald J. West e Andrea Woelke afirmam que o surgimento da Lei de Ofensas contra a Pessoa, de 1861, reduziu a pena de morte a prisão

perpetua, ou pelo período mínimo de 10 anos (West e Wöelke 199, p. 197, tradução livre). Em 1885 uma emenda na lei alegou que atos de 'indecência grosseira' entre homens deveriam ser punidos em até dois anos de trabalhos forçados, lei que valia em todo território do Reino Unido. Esta foi considerada a legislação anti-homossexual mais famosa do país.

Ainda segundo Weeks, em 1898, a Lei da Vagabundagem reforçou a lei relativa à importunação para "fins imorais" e isso foi efetivamente aplicado exclusivamente contra homens homossexuais. A sentença para este crime foi fixada em seis meses de prisão (WEEKS, 2012, p.126, tradução livre). O escritor Oscar Wilde foi condenado por indecência grave em 1895, tendo a pena de dois anos de trabalho forçado. Em 1967, a prática homossexual foi permitida, para maiores de 21 anos, com o consentimento de ambos e em total privacidade (West e Wöelke 1997, p.198, tradução livre). Em 1994 a proibição da prática teve a idade reduzida para 18 anos. A partir dessas informações é possível analisar a importância e abrangência que este debate passou a ter nos trabalhos de Julien, que serão apresentados a seguir, pois ele está nesse contexto, como sujeito negro e gay, em um país em que ser gay deixara de ser crime havia pouco tempo, considerando as datas dos filmes realizados nos anos de 1980 e 1990.

O primeiro contato de Julien com este universo gay foi na escola, através de seus professores de arte e colegas que, em sua maioria, eram gays. Mais tarde, aos 16 anos, teve o despertar da sua sexualidade quando começou a frequentar o centro de Londres, conhecendo a editora *Bloomsbury*. Visitou pela primeira vez a livraria *Gays's the Word*, na qual conheceu a cultura de esquerda e a política gay, com a leitura do artigo "In Defense of Disco" de Richard Dyer¹⁶. A imersão na cultura gay se deu aos dezoito anos, quando se

¹⁶ *In Defence of Disco*, de Richard Dyer, foi publicado pela primeira vez na revista *Gay Left*, Edição 8, em 1979. Disponível no blog *History is Made at night*: <http://history-is-made-at-night.blogspot.com/2008/05/in-defence-of-disco-richard-dyer.html>. Foi republicado em contextos acadêmicos, mas não disponíveis on-line. Foi um projeto inovador para levar a discoteca a sério, e muitas de suas conclusões podem ser igualmente aplicadas às cenas posteriores de música de dança descartadas como politicamente insalubres por aqueles que gostam de uma forte dose de didatismo com sua música. (SEM AUTOR, 2008, Tradução livre.) disponível em: Acesso em: 05 de Fev de 2021.

formou no ensino médio e passou a frequentar os clubes noturnos com mais frequência. O *Embassy Club* foi um ambiente que proporcionou o despertar inicial para sua poética, em decorrência de uma peça teatral ali realizada, de acordo com o depoimento de Julien:

Houve uma peça teatral que reapresentou o cerco à embaixada iraniana em 1989. A coisa real envolveu terroristas, reféns e o exército, mas na versão do *Embassy Club*, onde a pista de dança era invadida para resgatar Marilyn, a cantora. No dia seguinte, tudo isso ganhou a primeira página do *Newsline*. A ideia geral nessa peça era: "Esses tipos decadentes da classe alta estavam todos zombando deste momento terrível." Realmente foi mais baixo do que era. Lembro-me de pensar: "Bem, eu estava lá, vi isso e vou para aquele clube". Isso me fez pensar sobre toda a ideia de invasão: uma invasão entre a cultura do clube, a política e a identidade sexual de alguém. Comecei a pensar nisso como algo muito perigoso e muito atraente. Eu tinha certeza de que, como artista, queria acessar essa energia. (JULIEN, 2013, p. 17. Tradução livre).

A experiência de documentar histórias que vivenciou se apresenta em seus próximos trabalhos, indicando conexões entre o racismo e questões da sexualidade, que estavam se tornando mais comuns entre cineastas da geração dos anos de 1990. Um exemplo desta tendência pode ser observado em Marlon Riggs e seu documentário experimental *Tongues Untied* (1989, 55 min, EUA) [Línguas Desatadas, em tradução direta], que é um manifesto e um ensaio sobre a identidade afro-americana. No filme, Riggs defende a relação entre negros como um ato revolucionário. Com uma série de cenas, entre imagens de arquivo e momentos autobiográficos, o filme discute a questão da Aids e os direitos civis para negros e gays, explorando várias perspectivas presentes na cena gay norte-americana do final da década de 80.

Um dos primeiros trabalhos da trajetória de Julien a tratar da questão da sexualidade foi feito antes mesmo de entrar para a faculdade. Infelizmente, o registro do trabalho foi perdido, como indicado por Julien em seu texto para o catálogo *Riot*. O vídeo perdido teve o título de "Como os gays são estereotipados na mídia":

Eu adoraria ver esse vídeo agora, porque o que fiz foi cortar modelos e páginas da revista *Gay Left* e, em seguida, adicionar uma análise do subtexto gay em *Alfred Hitchcock's* (1948). Lembro que um professor disse que seria mais “interessante” se eu falasse um pouco mais sobre ser negro e gay. Bem, esses fatos me levariam muito mais tempo para tratar. Eles levaram cerca de nove anos para serem capazes de se articular, começando com *Territórios* (1984), depois *A Paixão da Memória* (1986), *Isso Não é um Anúncio sobre AIDS* (1987) e, finalmente, *Procurando Langston*. (JULIEN, 2013, p. 18. tradução livre)

The Passion of Remembrance (1986) foi o primeiro longa metragem do coletivo *Sankofa*, fruto das oficinas com Stuart Hall. Julien divide a direção com a cineasta e feminista Maureen Blackwood. Assim como os demais trabalhos feitos pelo coletivo, o filme é uma resposta direta às experiências vividas pelos negros na Inglaterra. O longa metragem explora a raça, gênero, sexualidade e a diversidade da experiência negra durante a era Thatcher, na qual o conservadorismo social e agitação racial estava no seu auge. A era Thatcher ou Thatcherismo refere-se ao período político que prevaleceu de 1979 a 1990 no Reino Unido, marcada pelas ideologias do Partido Conservador Britânico, liderado pela primeira-ministra do Reino Unido Margaret Thatcher. Essa política foi marcada por uma economia de livre mercado, privatização de diversos ramos da indústria, redução de benefícios sociais e oposição aos sindicatos. É um período caracterizado por uma falta de apoio estatal à cultura, com diminuição dos subsídios para educação e limitações à liberdade de expressão para artistas e cineastas britânicos. O filme mescla imagens de tumultos ocorridos na Inglaterra em 1980 com manifestações gays, poesia e um cenário árido, alertando para a lacuna entre duas gerações. Nas palavras de Martina Attili:

Uma ficção dramática parecia uma maneira apropriada de atrair as pessoas para um filme projetado para ser prazeroso e, ao mesmo tempo, assumidamente político. Queríamos que o filme atraísse os jovens negros, os politicamente conscientes e aqueles que poderiam se tornar politicamente conscientes, um filme para a Europa sobre ser jovem e negro na Grã Bretanha em uma época de incertezas[...]as realidades do policiamento em seu sentido mais amplo. (ATTILLI, 1988,p.58)

Outro trabalho que aborda a sexualidade foi feito quando o vírus HIV assombrou a década de 1980, o que levou Julien a produzir *This Is Not an AIDS Advertisement* (1988, super 8, transferido para vídeo 10min) [*Este não é um anúncio contra a AIDS, em tradução livre*][Fig.16].



Fig.16: Still do filme *This is Not an AIDS Advertisement*.
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

A produção foi feita em homenagem a Mark Ashton, um ativista político gay e uma das primeiras pessoas a morrer de AIDS, no círculo social de Isaac Julien. Pode-se dizer que o filme é uma resposta assertiva contra o movimento puritano em torno da AIDS nos anos de 1980, que promoveu uma ideia de culpa em torno do desejo gay. O vídeo de duas partes começa com uma trilha sonora poética ao fundo, ao mesmo tempo em que uma sobreposição de imagens líricas nos remete a um sentimento de saudade e perdas, até que em um segundo momento a atmosfera torna-se mais alegre e comemorativa,

aparecendo uma montagem de texto com os dizeres "Não sinta culpa no seu desejo", que encoraja a vivê-lo. O filme foi comentado por diretores e escritores, como Mary Downes, que afirmou, na *Independent Media Magazine* em 1987, que seria estilisticamente "impressionista e elegíaco, particularmente sensual e marcante", por sua afirmação do desejo sexual (DOWNES, 1987, n.p.). Steve Bode comentou na revista *City Limits* que o filme era um "protesto com estilo, uma sumptuosa e poderosa resposta gay ao novo puritanismo" (BODE, 1987, n.p.).¹⁷

Outra figura importante deste cenário do cinema independente britânico foi Derek Jarman (1942-1994). Julien produziu um documentário poético, elegíaco e biográfico intitulado *Derek* (2008), em homenagem a Jarman, que contou com a parceria de Tilda Swinton e Colin MacCabe. [Fig.17].

O documentário revela uma entrevista inédita feita em 1990 por MacCabe, além de uma narração de Swinton de "*Letter to an Angel*", uma carta escrita em homenagem à memória de Jarman. Julien juntou esses dois materiais em um filme poético, para manter viva a memória de Derek Jarman e seu cinema lírico e militante. Sobre este documentário, Júlio Bezerra fez algumas considerações:

A colaboração entre os dois [Julien e Swinton] não era apenas artística, mas também política. O texto nos fala dessa identificação, do desdém de ambos pela arte industrial, pela "mão morta do bom gosto". Enquanto isso, Swinton caminha à deriva como uma sepultura por uma Londres moderna. Uma linha narrativa cheia de auto-importância e suposta poesia e resistência, embora renda alguns belos momentos (BEZERRA, 2008, n.p.).

Bezerra acrescentou que o documentário está "baseado nas especificidades da experiência pessoal, na tradição da poesia, da literatura e da retórica" e que a partir dele "somos convidados a experimentar o que é ocupar a posição social subjetiva de um artista gay na Inglaterra nas últimas décadas" (Bezerra, 2008, n.p.). A carta de Swinton encontra-se disponível em

¹⁷ Os comentários feitos por Downes e Bode podem ser vistos no site de Isaac Julien: <https://www.isaacjulien.com/projects/this-is-not-an-aids-advertisement/>.

plataformas como a do *The Guardian*¹⁸, revelando essa relação poética com Jarman, em um dos trechos:

Eu me lembro do mar, eu me lembro do jardim, eu me lembro da cabana, mas acima de tudo, eu me lembro de você... querido Derek... Eu me lembro de algo que você me disse uma vez- de como você gostaria de evaporar e levar todos os seus trabalhos com você...A verdade é que mais de uma década depois, de muitas maneiras, você nunca desapareceu, mas é preciso encarar, de várias maneiras você foi sim. (Swinton, 2002, tradução livre)



Fig.17: Still do filme Derek
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Young Soul Rebels (1991) foi o primeiro longa-metragem que Julien dirigiu sozinho [Fig.18,19]. O filme é ambientado no verão de 1977 em Londres,

¹⁸ <https://www.theguardian.com/film/2002/aug/17/books.featuresreviews>

durante a celebração do Jubileu de Prata da Rainha (25 anos no trono). O longa conta a história de dois jovens Djs negros, Chris (Valentine Nonyela) e Caz (Mo Sesay), que comandam uma rádio pirata e enfrentam a ameaça onipresente de racismo de skinheads locais e policiais violentos. A trama destaca o assassinato de um jovem negro gay e explora as questões relacionadas à raça, sexualidade, homofobia e criminalização do corpo negro. O longa-metragem ganhou o prêmio de melhor filme no *La Semaine de La Critique*, no Festival de Cannes¹⁹ de 1991. Amal Abid escreveu uma resenha sobre o filme no site *Filme Daze*:

Young Soul Rebels é um dos poucos filmes britânicos que explora narrativas *Queer* negras na década de 1990 de forma mais radical. Na época, os medos da imigração negra e as preocupações com o declínio moral da juventude britânica convergiram em torno da sexualidade. Em 1991, era ilegal que a homossexualidade fosse discutida em termos positivos por qualquer pessoa que trabalhasse para as autoridades locais. Sob o partido conservador de Margret Thatcher, o racismo continuou a crescer e foi ainda mais inflamado e endossado pelas pessoas no topo por mais de uma década. A combinação de estética *Queer*, negra e punk em *Young Soul Rebels* vai contra a linguagem do colonialismo, enfraquecendo os padrões britânicos, além de desafiar o elevado nacionalismo do meio ambiente²⁰. (tradução livre)

¹⁹ Criado em 1962 pela União Francesa de Críticos de Cinema, como uma seção paralela do Festival de Cannes, "La Semaine de la Critique" se concentra na descoberta de novos talentos. Site oficial do festival: la-semaine-de-la-critique-and-its-missions

²⁰ Link do site: <https://filmdaze.net/young-soul-rebels-the-embodiment-of-black-british-cinema-erasure/>.



Fig.18: Young Soul Rebels
 Fonte: <https://www.isaacjulien.com>



Fig.19: Young Soul Rebels
 Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Young soul rebels é um dos filmes que mais reflete a vida de Julien, dada a sua relação com a música, e por ele ter vivenciado a cultura soulboy em

sua adolescência, como mencionado anteriormente. O filme não é autobiográfico, no entanto tem muito da subjetividade de Julien enquanto sujeito negro e gay. Outra produção no desenvolvimento desta temática, e que diz muito sobre ser gay na década de 1990 na Inglaterra, é *The Dark Side of the Black* (1994), um documentário em que Julien faz uma análise dos estilos musicais *Hip-Hop* e *Dancehall*, gêneros musicais que refletem a vida e a perspectiva negra. O filme conduz a uma reflexão sobre temas centrais dos gêneros de música negra, como homofobia, sexismo, glorificação de armas e virilidade. Como um gay negro explorando esses temas, Julien realiza uma narrativa valiosa e questionadora, de como as pessoas como ele, negras, podem valorizar a exaltação/apologia da violência e da homofobia presentes nesses gêneros da música negra. Atitudes homofóbicas podem ser identificadas na música "Boom Bye Bye" de Buju Banton [Fig.20], por exemplo, que afirma: "Menino Rudy não promoverá nenhum garoto extravagante (gay), eles devem estar mortos".



Fig.20: Still do filme *The Dark Side of Black*
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Como o próprio nome insinua, o filme fala sobre a posição delicada e o lugar do negro em contextos de violência, articulando as posições de agente e de vítima dentro desta condição social do homem negro, quando ele deixa de ser oprimido e passa a ser opressor com os seus iguais. O documentário argumenta e nos leva a refletir sobre atitudes misóginas, machistas, homofóbicas e violentas promovidas no interior das próprias comunidades

negras que, se não observadas e discutidas, levam a outras problemáticas. O filme busca alertar para as situações de violência que os homens negros gays sofrem por seus semelhantes de raça. O documentário intercala cenas de videoclipes, cenas de festas feitas em Londres, na Jamaica, nos Estados Unidos, e entrevistas com especialistas em história negra.

Trussed (1996) um dos primeiros trabalhos fílmicos de Julien para uma galeria especificamente, consiste em uma projeção de duas telas, em que a sexualidade e a identidade são exploradas através de rituais de masoquismo e de escravidão [Fig.21, 22]. Um texto que descreve bem o trabalho é a introdução feita por Amanda Cruz para o livro *The Film Art of Isaac Julien*, publicado pelo Center for Curatorial Studies, Nova York no ano 2000:

Uma série de tableaux vivants (que se assemelham a "um Robert Mapplethorpe em movimento", de acordo com Julien) inclui imagens de ternura entre um casal masculino preto e branco e o amante negro em uma cadeira de rodas. Com movimentos de câmera circulares e arrebatadores e a duplicação da imagem, *Trussed* é uma visão do erotismo e da doença e das complexidades que a AIDS causou no amor e no desejo gay[...]. A trilha sonora assombrosa aumenta a sensação elegíaca da peça, embora Julien equilibre imagens de doença com sugestões líricas de sexo interracial em um esforço para combater a equiparação do sexo gay à morte pela mídia de massa, em favor da celebração da sexualidade gay. Algumas das cenas em *Trussed*, como a do homem vestido de couro segurando seu amante moribundo, originaram-se em obras de arte, neste caso a Pietá²¹. (CRUZ, 2000., p6, tradução livre)

²¹ Introdução do livro disponível no site do artista: <https://www.isaacjulien.com/projects/trussed/> Acesso 22 de Mar. de 2021

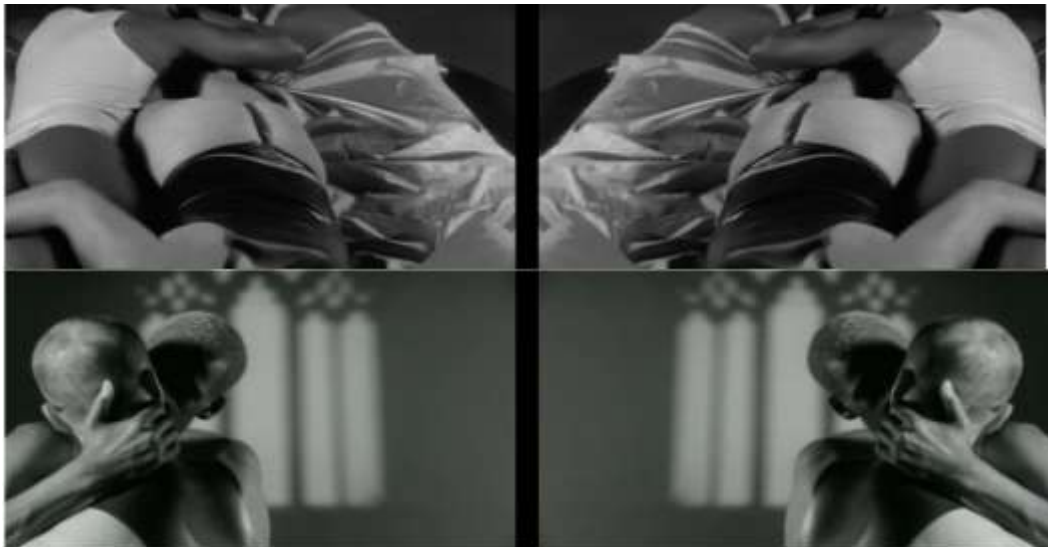


Fig.21: *Trussed*

Fonte: <https://www.isaacjulien.com>



Fig.22:: Still do filme *Trussed*

Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

The Long Road to Mazatlán (1999) é outro filme que está incluído no contexto da galeria, apresentado em três telas. Expressa uma fusão com a dança, com cenas coreografadas por Javier Frutos, que discutem a construção da masculinidade do homem branco. Julien usa o universo estereotipado de filmes de *cowboy* americanos, como estradas áridas, quartos de motel, armas e mulheres, com uma ambientação para discutir o desejo homoerótico [Fig. 23],

uma questão que é trabalhada também em outros filmes. Uma publicação do *Arts Council Collection* descreveu as inspirações do filme:

explora o mito do cowboy, do pária e do pioneiro - ideias influenciadas pela memória de Isaac Julien de momentos cinematográficos, incluindo James Dean saindo em 'Giants' e no filme de Andy Warhol 'Cowboys'. [...] O ato de olhar é intrínseco a este filme, que é cheio de cores sedutoras. As sequências de piscinas cintilantes, por exemplo, lembram pinturas de David Hockney. O título é tirado da peça 'The Night of the Iguana' de Tennessee Williams e significa o fim da estrada. À medida que o filme fecha, os dois homens executam uma dança irregular à beira da estrada - 'movimentos de repressão' diz Julien, um vislumbre de como o desejo aparece quando não é mediado e não inspirado por um papel que conhecemos de filmes ou livros²² (sem autor.tradução livre).



Fig .23: Still do filme *The Long Road to Mazatlan*

Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

The Long Road to Mazatlan foi indicado ao prêmio Turner Prize²³. O filme evidencia a paixão de Julien pela dança. A imaginação sobre a figura do cowboy é tida como algo pertencente ao fetiche erótico gay. No cinema *Queer*

²² Link do site: <http://www.artscouncilcollection.org.uk/artwork/long-road-mazatlan> (sem autor.tradução livre)

²³ O Prêmio Turner é um evento realizado anualmente e visa premiar um artista britânico da área das artes visuais. O prêmio recebeu o nome do pintor J.M.W. Turner e é organizado pela Tate Gallery em Londres. Fonte: <https://www.tate.org.uk/art/turner-prize>. Acesso 22 Mar. 2021.

a figura do homem másculo, com vestes de couro e chapéu foi usado em três filmes importantes, como é indicado no livro *New Queer Cinema*: “Perambulações ao redor de Brokeback Mountain”, de B. Ruby Rich, que discute a recepção desses filmes. O texto comenta *Lonesome Cowboy*, de Andy Warhol, *Midnight Cowboy*, de John Schlesinger e *The Long Road To Mazatlan*, de Julien.

Nas produções da década de 1980, nota-se que Julien explorou de forma rítmica a estética documental para a construção de territórios, identidades e seu pertencimento. Seus filmes manifestam engajamentos políticos, despertados a partir do movimento negro dos anos de 1980, os motins. Observa-se também uma transição de aprofundamento mais amplo nas artes, apropriando música, dança e poesia, para demarcar seus trabalhos com novas narrativas, mais ficcionais, nos quais o drama e o poético tornam-se parte fundamental. Os trabalhos de Julien demonstram uma preocupação estética e bastante poética, observadas tanto em seus filmes, quanto nos ensaios políticos de videoarte, como *Who Killed Colin Roach?* (1983) e *Territories* (1984), ou em filmes televisivos como *Young Soul Rebels* (1991), que abordou o desejo sexual do homem negro e gay abertamente. O interesse de Julien no universo negro gay cruza as fronteiras, ele se volta na busca de histórias e de artistas negros, que, assim como ele, estavam neste entrecruzamento com a sexualidade. A escassez de referências locais na Inglaterra que tratam deste tema específico do interesse de Julien, dentro do cinema ou das artes, o fez buscar em outras culturas estímulos para sua produção, recorrendo aos Estados Unidos, mais precisamente ao bairro do Harlem em Nova Iorque. E partindo deste objeto, Julien produziu um filme artístico, explorando o universo lírico que conta a história imaginada de Langston Hughes, em *Looking For Langston*, um filme ambientado nos anos de 1920, como já mencionado, assunto para o próximo capítulo.

CAPÍTULO 2

I'm interested in Poetry

Se alguém se aproximasse de mim e me perguntasse, sobre o que é o meu trabalho. Eu diria que sou um poeta, que estou interessado em poesia. E meu trabalho é uma espécie de busca poética por uma linguagem que expresse experiências que fazem parte da experiência cotidiana de pessoas como eu.

Isaac Julien

2.1 A herança Literária

No capítulo anterior, situamos a vida de Julien e sua aproximação com o campo das artes, do cinema e dos estudos culturais britânicos, de Stuart Hall, que o levaram a pensar e relacionar em sua prática poética as questões da representação negra. Como foi indicado, os ensaios de Hall desempenharam um papel significativo nos trabalhos e na vida de Julien, por ter discutido as políticas de representação, ao focar a ideia de marginalização da experiência negra britânica, e colocar em questão a noção de raça ligada à sexualidade:

O fim do sujeito negro essencial implica também um reconhecimento de que as questões centrais da raça sempre aparecem historicamente em articulação, em uma formação, com outras categorias e divisões e são constantemente cruzadas e re-cruzadas pelas categorias de classe, de gênero e etnia. (Eu faço uma distinção aqui entre raça e etnia, à qual irei retornar.) Para mim, filmes como *Territories*, *Passion of Remembrance*, *My Beautiful Laundrette* and *Sammy and Rosie Get Laid*, por exemplo, deixam perfeitamente claro essa mudança; e que a questão do sujeito negro não pode ser representada sem referência às dimensões de classe, gênero, sexualidade e etnia. (HALL, 2006. p, 445. Tradução livre)

Ainda neste debate, Hall discute práticas culturais e formas de representação do negro, em uma análise sobre a identidade cultural, considerando a formação de novas formas de identidade, baseadas em recontar o passado, por meio da memória, com uma reivindicação da alteridade, que está no presente, ou seja, coloca a "diferença" como essencial para esta concepção de identidade, considerando continuidade, no sentido das origens e diferenças de forma sucessiva, em acúmulo, a partir das novas vivências na diáspora. Ao articular tal debate ele recorre ao pensamento de Jacques Derrida, ao afirmar que a diferença é uma marca que provoca um ruído em nossa compreensão já estabelecida da palavra ou conceito, abrindo-se para novos sentidos sem apagar os já existentes (HALL, 1996).

Assim, seu texto finaliza com a compreensão de que a identidade é constituída por dentro, e não por fora. No que diz respeito à representação no cinema, Hall argumenta com uma metáfora: a questão da representação neste caso não seria como um pobre espelho erguido para refletir o que existe, mas sim intuir como essa forma de representação pode ser capaz de nos constituir como sujeitos e temas de novos tipos, permitindo-nos, por conseguinte, descobrir novos lugares, construídos a partir da relação entre identidade e alteridade, a partir dos quais passamos a falar (Hall, 1996, p. 95). Para Hall, a concepção de identidade cultural nas sociedades pós-coloniais se dá como uma redescoberta desta identidade, que foi apagada pela colonização, e esta descoberta é para Hall o que Fanon considera como uma busca apaixonada “[...] norteada pela esperança secreta de descobrir além das misérias de hoje, além do autodesprezo, da resignação e da abjuração, alguma era muito bela e esplêndida cuja existência nos reabilita, quer em relação a nós mesmos, quer em relação aos outros” (HALL, 1996, p. 68).

Desta análise Hall levanta a seguinte questão, colocada pela observação do pensamento de Fanon: “Qual a natureza dessa “busca profunda” que impulsiona as novas formas de representação visual e cinemática?” (Hall, 1996, p. 69). As análises de Hall contribuem para retomar uma ideia de “volta ao passado” na produção de Julien, constituindo um ponto comum. Como vimos no capítulo anterior, o Adinkra Sankofa significa volta ao passado para adquirir conhecimento, sabedoria. Uma busca da herança cultural dos antepassados para construir um futuro melhor.

O primeiro contato de Julien com a cultura americana foi ainda na adolescência, quando se interessou pela *Soul Music* americana, estilo musical da década de 60, marcado pela forte expressão cultural e social do povo negro americano. Entre seus representantes estão James Brown, Aretha Franklin, Nina Simone, dentre outros (FREIRE, 2020). Este relacionamento com a América, e especialmente com a América negra, despertou em Julien um olhar para outras culturas negras, além das que ele estava envolvido na Inglaterra:

“Isso é o que os negros podem ser no futuro. [...] Eram coisas muito significativas, porque onde eu morava a paisagem era tão árida” (JULIEN, 2013, p. 22).

No primeiro capítulo foi discutido o interesse de Julien em representar, no cinema, as experiências de pessoas negras como ele. A autoconsciência enquanto sujeito gay despertou o interesse por buscar outras figuras em consonância com seu contexto negro e gay e que também discutisse essas pautas. A ausência de referências na Inglaterra o levou a buscar em outras culturas os estímulos para sua produção.

O bairro do Harlem, em Nova York, foi o berço do movimento cultural, social e artístico chamado *Harlem Renaissance*, ou como vou chamar aqui Renascimento do Harlem. De acordo com George Hutchinson (2007, p. 7), o Renascimento do Harlem é historicamente analisado como o renascimento da cultura negra americana, tendo ocorrido entre os anos de 1918 e 1937, como um movimento importante para história literária afro-americana, da música e das artes visuais. O bairro do Harlem em Nova York tornou-se o ponto de encontro da elite afro-americana e de intelectuais de diversas áreas, e também foi o destino para muitos imigrantes advindos do Sul em busca de melhores condições de vida e fugindo da segregação racial. O bairro passou a ser considerado o eixo central dessa nova explosão cultural americana. O movimento se insere no período compreendido entre o fim da Primeira Guerra Mundial e a Grande Depressão, no início dos anos 1930. O Renascimento do Harlem também é conhecido pelo termo New Negro, segundo Hutchison:

Novo Negro tendia a significar autodefesa militante contra a supremacia branca, aspiração intelectual e, muitas vezes, radicalismo político. Depois de 1925 e da publicação da antologia de Alain Locke, *The New Negro*, o termo muitas vezes carregava uma referência "política" menos aberta e significava mais uma afirmação cultural da identidade negra expressa na poesia, ficção, drama e artes plásticas (HUTCHINSON, 2007. p. 3, tradução livre)

A noção de um “Novo Negro” sugere a necessidade de se desligar e superar um estereótipo “Velho Negro”; ainda assim, o renascimento incluiu uma reavaliação e orgulho da história e da herança negra (HUTCHINSON, 2007). O período pode ser entendido por um sentido de surgimento de um “orgulho racial”, ligado a noções de identidade sendo perceptível nas artes, na música e na poesia, que representavam e davam voz aos pensamentos e à experiência dos afro-americanos.

Com a consolidação de uma nova cultura, o Renascimento também foi espaço para o surgimento de uma nova subcultura, como a homossexual, exclusivamente afro-americana, que começou a tomar forma nesse novo cenário. Gays e lésbicas de diversas classes sociais e origens surgiram de diferentes partes da América e fora dela. A nova subcultura gay e negra é considerada um dos pontos mais importantes e empolgantes sobre a “nostalgia dos gays negros: da história, pois foi a partir dele que o tema da sexualidade negra pode ser colocado em questão com mais liberdade, por nomes como Langston Hughes, Richard Bruce Nugent, Zora Neale Hurston Thurman, Aaron Douglas”, que segundo Padva são ocasionalmente mencionados em estudos acadêmicos, mas raramente foram examinados a fundo (PADVA, 2014. p.199. tradução livre).

O renascimento do Harlem revelou nomes importantes, na música, artes visuais, dança e teatro, mas foi a literatura escrita por gays negros que deu força ao movimento. Como indicado por PADVA, outros nomes podem ser citados, como W.E.B. Du Bois (1868–1963), James Weldon Johnson (1871–1938), Alain Locke (1886–1954), Countee Cullen (1903–1946). Dentre os apresentados, um dos mais proeminentes é Langston Hughes (1902–1967), poeta e romancista que escreveu contos, ensaios e peças de teatro, retratando as variantes da vida negra, das glórias às frustrações da classe trabalhadora. Para Howes Langston:

[...] considerada a estrela mais brilhante e mais reconhecida da Renascença do Harlem. [...] ele foi principalmente um poeta, e a maioria de seus

melhores poemas foram escritos no auge do Renascimento do Harlem. (HOWES. 2001. p.56. tradução livre).

De acordo com a biografia escrita por Laurie Leach (2004, p.15) Langston Hughes nasceu em 1 de fevereiro de 1902 em Joplin, no Missouri. Filho de pais separados, morou com a avó até os 13 anos, e depois foi morar com a mãe em Illinois. Começou a escrever poemas quando cursava a oitava série. Com os estudos finalizados, Langston Hughes mudou-se para o México onde morou com seu pai por alguns meses, voltando para Nova York em 1921, período em que passou a frequentar a *Columbia University*, permanecendo apenas um ano. Hughes deixou a Universidade por ter sofrido racismo por parte de professores e alunos. Em seguida, trabalhou como assistente de cozinheiro, lavador e viajou para a Europa e África trabalhando como marinheiro. Logo depois retornou e publicou sua primeira coleção de poemas, *The Weary Blues* [O blues cansado, em livre tradução]. Retomou os estudos na *Lincoln University*, que é considerada a universidade negra da Pensilvânia. O segundo volume de poesias de Hughes foi publicado em 1927, com título *Fine Clothes to the Jew* (1927) [em tradução livre *Roupas finas para o judeu*]. O formato rítmico de versos livres que misturava *blues* e *jazz*, como se fosse a musicalização de poemas, foi um feito do poeta, o que acabou tornando marca registrada em seus escritos. Antes de sua morte, devido a complicações de um câncer de próstata, em 1967, publicou mais de 20 obras, incluindo uma autobiografia, com título *I Wonder as I Wander: An Autobiographical Journey* [em tradução livre *Eu me pergunto enquanto vagueio: uma jornada autobiográfica*].

Seu ensaio de 1929 "O artista negro e a montanha" reforça seu desejo de escrever sobre a vida negra. Segundo ele "nós, artistas negros mais novos que criamos, agora pretendemos expressar nosso eu de pele escura sem medo ou vergonha. Se os brancos estão satisfeitos, estamos felizes. Se não estiverem, não importa. Nós sabemos que somos lindos. E feios também" (HUGHES, 1926, p. 36, tradução livre). Langston Hughes explorou a subcultura

gay em seus escritos. No entanto, a sexualidade e os desejos pessoais ficaram no âmbito privado. Mais tarde teve sua sexualidade analisada, após relatos de que ele havia trocado cartas calorosas e amorosas com Alain Leroy Locke, que foram retratados em sua biografia. De acordo com Laurie:

Cullen pediu que seu amigo mais velho e mentor, Alain Leroy Locke, escrevesse para Hughes, e logo Hughes e Locke estavam trocando cartas calorosas [...] Hughes talvez sentisse, mas se recusou a reconhecer diretamente, a tendência romântica nas cartas de Locke". (LEACH, 2004, p.19, tradução livre).

Ao discorrer sobre "Sexualidade transgressora na literatura da Renascença do Harlem" George Hutchison afirma que tal manifestação "foi certamente tão gay quanto negra". Muitos participantes da Renascença eram interessados em pessoas do mesmo sexo. Ainda segundo Hutchinson, a maioria deles eram secretamente gays, como Alain Locke e Countee Cullen, ou bissexuais, como Claude McKay e Wallace Thurman (HUTCHINSON, 2007). Enquanto estes mantinham sua sexualidade em segredo, de acordo com a narrativa dada por Hutchinson, o poeta e escritor Richard Bruce Nugent (1906-1987) expunha abertamente seu desejo pelo mesmo sexo.

Nascido em Washington, Nugent foi artista, escritor, dançarino e ator. Mudou-se para Nova York e descobriu o bairro do Harlem. Aos dezoito anos foi enviado novamente a Washington por sua mãe, por ter decidido seguir a carreira de escritor. De volta a sua cidade natal, frequentou as festas que Georgia Douglas Johnson organizava para artistas, poetas e intelectuais, como o próprio Alain Locke. Em um desses bailes, Nugent conheceu Langston Hughes, que acabou tendo um papel importante na carreira de Nugent: existem relatos de que ele achou no lixo um poema chamado "Shadow", escrito por Nugent, o recolheu e enviou para revista *Opportunity*, que acabou sendo publicado.

De volta ao bairro do Harlem, Locke e Hughes se juntaram a Wallace Thurman, Zora Neal Hurston, Gwendolyn Bennett e outros artistas e publicaram

a revista *Fire!!* [Fig.24], uma revista literária com histórias que retratam abertamente temas que eram considerados tabus para a época.

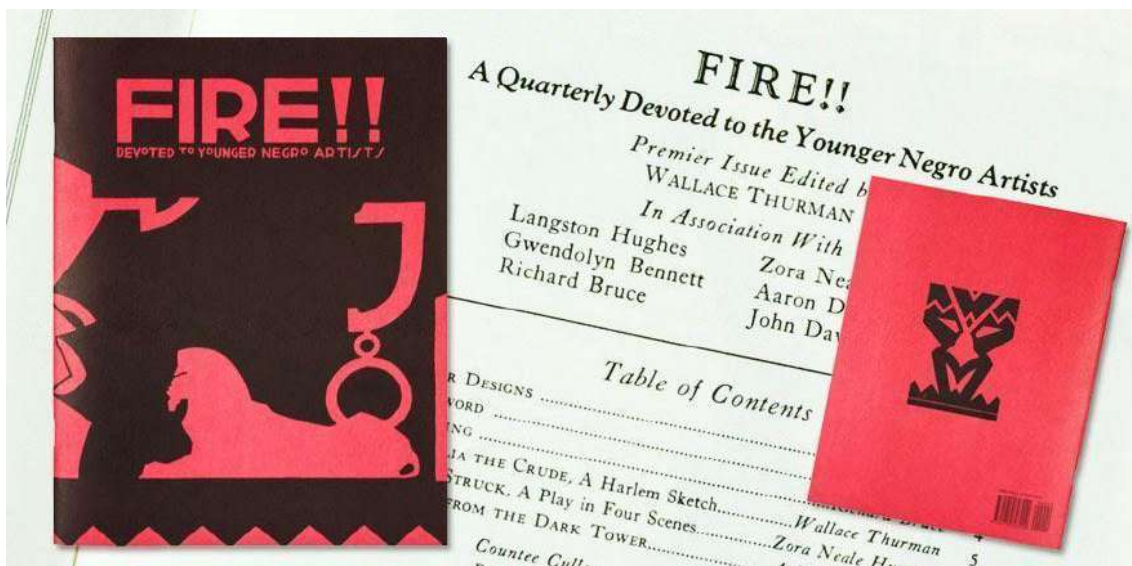


Fig. 24: Revista Fire!!

Fonte: <https://mostrafire.com/en/what-is-fire/>.

A revista teve apenas uma edição, mas que a deixou conhecida como o primeiro trabalho literário com temas abertamente gays, escrito por afro-americanos. Nugent contribuiu para a publicação da revista com o poema “Smoke, Lillies, and Jade” [Fumaça, Lírios, e Jade] que é considerado um marco na literatura negra afro-americana, por explorar explicitamente os conflitos de um jovem artista negro e a descoberta da homossexualidade, quando se apaixona por um jovem branco homossexual assumido. Para Hutchinson “Smoke, Lilies and Jade” foi provocante em termos de conteúdo e forma. Nugent vinculou fragmentos dos pensamentos de seu protagonista em um estilo elíptico moderno de fluxo de consciência, até então desconhecido pelos escritores negros (HUTCHINSON, 2007. p, 144. tradução livre). As obras literárias e as pinturas de Nugent eram extremamente transgressoras para época, assim muitos de seus trabalhos não eram publicados; os poucos trabalhos publicados rompiam com as barreiras raciais. Nugent ampliou sua transgressão das normas sexuais, contando uma história com paixão pelo

mesmo sexo, desejo sadomasoquista e anseio incestuoso (HUTCHINSON, 2007, p. 145, tradução livre).

Outra figura de destaque neste cenário foi James Baldwin, considerado um dos nomes mais influentes na luta pelos direitos civis dos EUA, entre 1950 e 1960. James Baldwin nasceu em Agosto de 1924 no próprio Harlem, cresceu durante o movimento da Renascença e foi aluno de Countee Cullen, consequentemente sua obra dialoga com tais escritores e artistas mencionados. Romancista, poeta e também crítico social, cresceu em um lar de origem evangélica, pregando em igrejas por volta dos seus 14 anos. Aos 18 anos dedicou-se à escrita, com uma literatura que criticava o sonho americano e suas injustiças, como o racismo e a homofobia. Baldwin mudou-se para França em 1948 para fugir das opressões que sofria de seus familiares, bem como da sociedade em geral, por ser negro e gay. Toda essa rejeição o motivou a escrever seu primeiro romance, em 1953, intitulado *Go tell it on the Mountain* [Vá e conte isso na montanha, em tradução livre], que tem um caráter autobiográfico.

A história é ambientada em 1930 e retrata os conflitos familiares de um jovem negro morador do bairro do Harlem e sua família religiosa e fanática. Seu segundo e famoso poema "O quarto de Giovanni", romance ficcional, também é considerado um clássico na literatura gay, por abordar dúvidas, questionamentos e pressões sociais vividas por negros e homossexuais. De acordo com o artigo publicado pelo jornal *Diário de Notícias*, antes de morrer, em 1 dezembro de 1987, deixou uma bibliografia com mais de 20 livros que retratam a sua luta em defesa dos direitos dos negros e homossexuais.

O Renascimento do Harlem assegurou uma herança literária muito significativa para a cultura negra e continua sendo referência nos dias atuais. Padva ressalta como esse movimento foi relevante para produções seguintes, sobretudo no enfoque da questão da identidade negra gay como fonte para diversos processos criativos:

O Renascimento do Harlem, tanto como herança cultural quanto nostalgia apaixonada, desempenha um papel significativo na emergência da homossexualidade negra moderna como uma subcultura e contracultura distintas, com seus próprios modelos, iconográficos, imagens, simbolismo e valores, amarrando negritude, masculinidade e homossexualidade. Embora nem todos os membros do Harlem Renaissance fossem gays, os temas e influências homoeróticas foram altamente dominantes em muitos dos poemas, romances, fotografias e obras de arte de seus afiliados. (PADVA, 2014. p 200, tradução livre).

O Renascimento do Harlem e outros movimentos culturais negros como o movimento dos direitos civis na América inspiraram diversos filmes, o que para Padva capacita a comunidade gay negra e explora a herança visual subalterna e seu conhecimento genuíno, através da estética, poética, política, sensualidade e orgulho de suas identidades étnicas e sexuais (PADVA, 2014. p 200). A atmosfera do Renascimento do Harlem, assim como seus protagonistas, serviu de inspiração para Isaac Julien produzir o onírico e premiado documentário *Looking For Langston*, de 1989, que pode ser considerado como uma verdadeira homenagem aos escritores e figuras deste rico contexto artístico-cultural, que constitui o assunto do próximo subcapítulo.

2.2 The Black Gay Desire - O desejo negro em voga

Onde as sementes caem ...

A vizinhança é perigosa, mas vamos lá, andamos pelo caminho mais longo, nossas chaves estridentes silenciam o som de nossa perseguição. Estar sob o céu em cima ou embaixo de um homem, esse é o nosso calor radiante na noite nossas mãos com bolhas de sêmen, um campo de flores desabrocham onde nos encontramos em armazéns vazios, nossa semente sai sem o som ou a graça das estrelas. Nos espreitam nas sombras, somos a fome das sombras. No escuro não temos que dizer “eu te amo” a escuridão o engole e suspira como nós suspiramos quando nos levantamos de nossos joelhos. Estou solitário por beijos

*passados, lábios que certas ruas criam por prazer, romance é um buraco pra
foder... Esse tipo de guerra me assusta, Não quero morrer dormindo com
soldados que não amo, quero cortejar fora da raça, fora da classe, fora das
atitudes, mas amor [é uma palavra perigosa nesta cidadezinha, aqueles que
buscam são as vezes encontrados de rosto para baixo flutuando em suas
camas, aqueles que encontram protegem-no ou o destrói de dentro, mas o
desiludidos, aqueles que perderam a poeira das estrelas, a dança da lua o cais.
Com eles anseio pelo meu passado, quando eu tinha 10, 13, 20 anos eu queria
doces de cinco dólares, um passeio
-Essex Hemphill
(tradução da legenda do filme Looking for Langston)*

Looking for Langston (1989) é um filme ensaio, preto e branco, de aproximadamente 45 min, feito em 1989 por Isaac Julien, enquanto ainda atuava no *Sankofa Film and Audio Collective*. O trabalho conta com a colaboração de Mark Nash na pesquisa e na escrita, com o escritor e crítico de teatro Hilton Als, o fotógrafo Sunil Gupta e a diretora de fotografia Nina Kellgren. De acordo com uma entrevista dada por Julien ao Tate Modern Museum, "Looking For Langston é um documentário poético, uma meditação sobre o poeta da alta Renascença do Harlem chamado Langston Hughes, (1902–1967)" [Fig.25].



Fig.25: Langston Hughes

O filme começa com o soar de uma sirene, e um crédito inicial indicando que se trata de uma meditação onírica sobre Langston Hughes e a Renascença do Harlem, com a poesia de Essex Hemphill e Bruce Nugent. Nos primeiros trinta segundos é indicado que o filme é dedicado à memória de James Baldwin (1924-1987). As primeiras imagens a seguir são arquivos da época do Harlem, que rapidamente são substituídas por uma cena que remonta a um funeral. Esta cena em questão mostra um grupo de pessoas negras reunidas em volta de um caixão rodeado de coroas de flores e velas [Fig.26]. A cena revela Julien morto dentro do caixão, o que cria a prerrogativa de que o filme poderia ser uma fantasia pessoal de Julien, no papel do homem negro gay morto, que sonha com uma liberdade dos seus desejos. Em um ensaio sobre *Looking for Langston*, bell hooks alega que a cena do velório é entendida como incrivelmente romântica e nostálgica, como uma beleza que funde morte e desejo (hooks, 2019, p. 367):

Em um mundo em que a AIDS liga sexualidade e morte, todas as formas transgressoras de sexualidade são representadas como algo horrível e mortal.[...] O filme de Julien rompe e subverte essa representação. Nele, o homoerótico, o desejo homossexual que, como todas as paixões sexuais, culmina no reconhecimento da possibilidade da perda, da morte, é ao mesmo tempo trágico e maravilhoso. A morte não é mais um pesadelo, mas um elegante ritual de transformação, uma ocasião que exige o reconhecimento e a memória. (hooks, 2019. P, 367.)

Ambas as cenas são acompanhadas por uma transmissão de rádio, em que ecoa a voz de Toni Morrison lendo uma carta homenagem a James Baldwin. A câmera se move lentamente de cima para baixo, revelando a imagem de um grupo de homens negros, todos parados, como se o momento tivesse sido pausado. Homens bem vestidos de terno e gravata. A cena é composta por corpos juntos e rostos colados, como quem dança sutilmente,

com feição de ternura, enquanto outros bebem e fumam. Na voz de Hughes surge um poema: "Diga-me: Por que deveria ser minha música/ Por que deveria ser meu sonho/ adiado/ prolongado?". Essa cena faz a transição final para o começo do filme, e eis que surge o título centralizado na tela em meio a arabescos que mais parecem folhas de videira.

Com a tela ainda escura, uma voz narra a notícia do falecimento de Hughes: "Noite de segunda-feira, 22 de Maio, faleceu o Sr. Hughes. Em sua homenagem, a Riverside Radio WRVR em Nova York apresentou 'In Memoriam Langston Hughes', uma mistura de memórias, tributos e de suas próprias palavras".



Fig. 26: Still do filme Looking for Langston (1989)
Fonte: Arquivo pessoal

Ao som de jazz, surgem imagens de arquivo que, pela perspectiva e som de trilhos, foram gravadas dentro de um trem, e temos certeza disso quando a imagem para na 125 st Street, em Nova York (rua principal do Harlem). Por um instante aparece o jovem Alex (Ben Ellison), que seria a

versão jovem de Langston Hughes, em primeiríssimo plano, em seguida as imagens das fachadas das boates Cotton Club e de Edith's Clam House aparecem piscando e são intercaladas com fotografias de Langston Hughes, com imagens de homens negros tocando jazz, assim como as imagens de Peter J. Spencer recitando o poema “Solidão de Langston” e Bessie Smith cantando encostada no balcão de um bar, ao som de um blues um pouco sexy e elegante, o que traz para o filme uma aura sedutora.

Percebe-se que a apropriação de imagens de arquivo é recorrente na prática de Julien. O uso dessas imagens já existentes, quando associadas e montadas com as imagens produzidas, potencializam a poética do filme. Para bell hooks, a construção da imagem feita por Julien expõe a existência do desejo, permitindo a construção de uma estrutura narrativa que permite ao público meditar e refletir, em vez de apenas ser informado (hooks, 2019. p.365). Já Kobena Mercer alega que a montagem onírica de música, poesia e imagens de arquivo cria no filme uma sensação ambígua de tempo e lugar em torno do ficcional.

Quanto ao uso de imagens de arquivos, podemos aqui relacionar os conceitos de imagem dialética e montagem de Walter Benjamin. Daniel Melo Ribeiro (2016) elucida que a base de pensamento benjaminiano se encontra na maneira de ressignificar o presente a partir de uma leitura de índices que remetem imediatamente a um tempo anterior, no qual a história não se caracteriza pela sucessão de fatos cumulativos em sentido do progresso, e sim como uma série de rupturas e descontinuidades (RIBEIRO, 2016, p. 24). E ainda indica que Benjamin define a imagem dialética como “uma imagem que lampeja no agora da cognoscibilidade” (BENJAMIN, 2009, p. 515, fragmento [N 9, 7]). Ribeiro acrescenta as ideias de Didi-Huberman apoiado pelos argumentos de Benjamin, afirmando que:

O arrebatamento de sentidos provocado pela arte ocorrerá justamente pelo confronto de sua imagem com a nossa memória, entendida não somente como um repertório ou acervo de experiências do passado, mas como elementos de caráter

arqueológico, prontos para “relampejar” novos sentidos a partir do choque com o presente (RIBEIRO, 2016, p 34)

Em *Videogramas de uma Revolução: O acontecimento e as imagens de arquivo no cinema documentário* (2011), Julia Fagioli compara o pensamento de Benjamin com o pensamento de Lissovsky, relacionando as imagens de arquivo em uma dimensão poética.

Se o arquivo só pode ser uma poética em contraste com uma história predominantemente romanesca, isto não exprime um antagonismo do tipo daquele que usualmente se supõe existir entre memória e esquecimento. Trata-se antes de reencontrá-lo agora na sua dimensão selvagem, como reserva poética constituída pelo esquecimento. [...] Se o arquivo pode ser uma poética, ela deve ser buscada no esquecimento que lhe deu origem, numa poética que é do próprio acontecimento. (LISSOVSKY *apud* FAGIOLI, 2004, p. 11).

Para Fagioli, ao propor uma dimensão poética para o arquivo, Lissovsky explica que um dos objetivos do trabalho de Walter Benjamin foi mostrar a possibilidade da história ser reescrita (FAGIOLI, 2011, p.40). Julien volta em 1920 para recriar esse passado imaginário de Langston Hughes. Kobena Mercer ainda afirma que Julien traz à tona uma "meditação poética" recém-imaginada neste período, e reabre os espaços fechados da cultura negra.

Não alegando ter descoberto alguma "verdade" inequívoca sobre a sexualidade de Hughes, mas trazendo à tona uma "meditação poética" recém-imaginada neste período, em que a busca documental do filme, sua busca pelo que permanece "desconhecido" é poderosamente imbuída de estruturas sutis de sentimento de perda e anseio, desejo e desespero - que falam como vivenciou experiências de negros gays aqui e agora, em lugares como Londres ou Washington DC no final dos anos 1980. (MERCER, 1994, p. 223, tradução livre)

Na sequência do filme, aparece um jovem negro gay com arnês de couro (arreio em português) cruzando seu peito e usando asas brilhantes, segurando as fotos de James Baldwin e de Langston Hughes no que parece ser um cemitério [Fig. 27,28]. Esta cena confirma o caráter de homenagem feito por Julien a Langston Hughes e James Baldwin, duas figuras negras importantes para a literatura, um gay assumido e o outro não. Julien usa a iconografia dos anjos como mensageiros entre dois mundos, interligando passado e presente, tal qual a montagem do filme, que intercala o arquivo trazendo material passado e presente. Para Mercer (2013), é fácil vê-los como ornamentos estéticos exuberantes e emblemáticos, os anjos encerram um movimento imagem intertexto, em que, o que foi se junta num lampejo com o agora para formar uma constelação, além de ir ao encontro com o pensamento de Benjamin:

Em uma obra de arte cinematográfica repleta de imagens dialéticas - o termo de Walter Benjamin para tropos poeticamente condensados que focam nossa atenção na interação das forças contraditórias da história[...]. Mas se o filme permanecer perpetuamente fresco porque a atividade constelante da montagem nunca deixa de emitir esses flashes de iluminação cada vez que é visto, abrindo passagens entre o "agora" do momento dos anos 1980 em que foi feito e o "então" de o material da década de 1920 que tirou do arquivo, o que também torna *Looking for Langston* tão atraente é o poder significativo da alegoria, cuja abertura resiste a qualquer tipo de fechamento ou totalidade. (MERCER, 2013, p. 59, tradução livre)



Fig. 27: Still do filme Looking for Langston (1989)
 Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 28: Still do filme Looking for Langston

Retoma-se a cena do caixão e temos alguns segundos de silêncio. Em seguida, imagens de Langston Hughes com Countee Cullen, Bruce Nugent, Alain Locke e Walle Thurman, acompanhadas de uma narração de Stuart Hall, dizendo que essas figuras são admiradas por sua inteligência e por sua arte e que buscavam por aprovação de sua raça pela classe média negra e pelo *establishment* literário branco. Hall continua narrando os escritos de Hughes, e nesse ponto a tela é tomada por artigos de jornais, apontando a negritude gay dos anos de 1920. A narrativa prossegue afirmando que a homossexualidade era um pecado contra a raça e que deveria ser mantida em segredo, mesmo que fosse um segredo amplamente compartilhado, enquanto podemos ver as imagens dos livros e fotografias de Countee Cullen e uma máquina de escrever com um texto para revista *Fire*. A cena do baile formal é retomada e desta vez percebe-se uma fumaça se dissipando pelo ambiente, e lentamente as imagens dos homens de corpos colados ganham movimento seguindo o som do *Jazz* que toca. Julien declarou grande interesse pela coreografia, como vimos anteriormente. Portanto, pode-se inferir que muito deste ritmo, inserido repetidas vezes em cenas do filme, advém desse seu gosto particular.

O jovem Alex aparece sentado no balcão do bar flertando com Beauty (Matthew Baidoo), outro homem negro que está sentado à mesa ao lado de Karl (John Wilson), um homem branco, que ao perceber a troca de olhares, enciumado, pega a garrafa de champanhe bruscamente, toma um gole e a coloca de volta na mesa, também de forma brusca, batendo na mesa, para retomar a atenção de Beauty, sentado à mesa junto a ele; o movimento surte efeito e a troca de olhares entre Alex e Beauty é interrompida. Para Mercer (2013), a interrupção do olhar na cena está relacionada ao diagrama do "corte" lacaniano, uma vez que o movimento de Karl separa a díade de fusão imaginária do desejo entre Alex e Beauty. Mercer também relaciona o movimento fanoniano, por demonstrar que o poder de fazer o corte - o que dá a

Karl a autoridade fálica da castração - depende do privilégio da brancura (MERCER, 2013, p.62).

Em seguida um jovem negro sobe as escadas em direção ao balcão do bar, ao entrar no salão de forma elegante trocando olhares com Karl e ao chegar no bar, se posiciona ao lado de Alex e continua olhando diretamente nos olhos de Karl, que há pouco estava enciumado. Ao retribuir o flerte, Karl reafirma seu privilégio enquanto homem branco, supracitado por Mercer. Alex observa a situação, vira para o bar e torna a beber e fumar, seu olhar se perde e fixa-se. Retomo aqui o corte lacaniano, que abre uma fissura entre o real e o imaginário. Ao ter a troca de olhar interrompida, Alex canaliza o desejo erótico para a atmosfera do inconsciente. Uma rápida transição de cena acontece, revelando o corpo de um homem negro deitado de bruços em uma cama. A câmera, ao percorrer dos pés à cabeça enfatizando as pernas peludas, as nádegas e as costas musculosas, revelam uma conotação erótica no percurso, direcionando o olhar do espectador. Enquanto isso, em um segundo plano, as pernas de dois homens são vistas e toda a cena é acompanhada por sons de mar e de ondas, que ajudam a reforçar um sentido de atmosfera erótica. [Fig.29].



Fig. 29: Still do filme Looking for Langston
Fonte: Arquivo pessoal

A cena seguinte é um reflexo da fantasia de Alex, que enquanto caminha por um campo com bandeiras brancas balançando, intercala com imagens de Beauty nu, sorrindo para Karl enquanto retira sua camisa, deixando-o apenas de cueca. A imagem de um lago no meio do campo aparece e nele começa a surgir o reflexo do Alex, que cruza o campo entre as bandeiras que balançam como se indicasse o caminho que ele deve seguir, com o olhar fixo se mostrando boquiaberto com algo que vê, e que lhe causa desejo; sons de canto de pássaros completam a cena. Em certo momento seu olhar faz o movimento de baixo para cima, e então a câmera vira revelando dos pés às pernas de Beauty, posicionado ao lado de papoulas e lírios, de frente para Langston e de costas para a câmera. A câmera aqui se torna câmera-corpo e coloca o espectador como parte da cena, como um personagem que quase pode tocar o corpo que está à frente. [Fig. 30].



Fig. 30: Masquerade No. 4 (Looking for Langston Vintage Series)
 Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Os dois trocam olhares e sorrisos. Lentamente a câmera se inclina sobre o corpo nu de Beauty e revela sua beleza e sensualidade, provocando novamente um sentido de leitura/interpretação erótica. Em primeiríssimo plano a imagem foca o sorriso e o semblante de amor de Alex, enquanto ouvimos Erick Ray Evans narrando poema de Nugent, de 1926, "Smoke, Lilies, and Jade", Alex e Beauty trocam carícias, assim como na descrição do poema

Ele estava em um campo/ um campo de fumaça azul e papoulas pretas e lírios vermelhos/ ele estava procurando/ de mãos e joelhos procurando/ entre papoulas pretas e lírios vermelhos/ ele estava procurando e empurrou as hastes de papoula/ e viu duas pernas brancas fortes/ pernas do dançarino/ os contornos o agradaram/ seus olhos vagaram/ passando pelos músculos para as coxas brancas firmes/ as nádegas arredondadas / então a cintura estreita e flexível/ torso forte e peito largo e profundo. (Bruce Nugent, 1926, tradução livre).

Na medida em que o poema é narrado, Beauty aparece segurando uma concha no ouvido, que nos referencia o barulho de mar citado

anteriormente. A imagem se mistura com papoulas e jasmims boiando no lago [Fig.31]. Os lábios de Beauty são focados para enfatizar a fala "Eu espero", que complementa o poema. A voz de Beauty faz com que Alex retome a consciência, dentro do próprio devaneio erótico. Sozinho e confuso, Alex caminha no campo de papoulas negras:

Os olhos castanhos olhando para ele/ seu cabelo
encaracolado e preto e todo despenteado/ e era
Beauty/ e Beauty sorriu e olhou para ele e sorriu/
disse/ vou esperar/ ficou confuso e continuou sua
busca/de mãos e joelhos/ afastando as hastes de
papoula e hastes de lírio/ uma papoula/ uma
papoula preta/ um lírio/ um lírio vermelho. (Bruce
Nugent, 1926, tradução livre).

Em seguida, Alex acorda em uma cama ao lado de Beauty, admirando e desejando beijá-lo, e acendendo um cigarro, assim como o poema:

Alex acordou/Beauty estava sorrindo em seu
sono/metade do rosto manchado de cor ruborizada
pelo sol... a outra metade na sombra/seus cílios
lançando sombras azuis na bochecha... seus lábios
eram tão bonitos/ eu beijaria/ele queria beijar os
beijos de Beauty/seu pulso estava martelando ...
dos pulsos à ponta dos dedos/Os lábios de Beauty
tocaram os seus ... suas têmporas latejavam/Os
lábios de Beauty pressionaram frios ... frios e duros
... quanta pressão é necessária para acordar uma
pessoa/Os lábios de Beauty pressionaram com
força contra seus dentes ... Alex tremia ... podia
sentir o corpo de Beauty ... perto de seu ... quente
... tenso ... branco ... e macio ... macio.(Bruce
Nugent, 1926, tradução livre)

A imagem vai lentamente revelando os corpos dispostos um sobre o outro, enquanto dormem [Fig.32]. Julien sutilmente materializa o poema de Nugent na cena. Como dito no capítulo anterior, ele busca no Renascimento do Harlem a inspiração para seu filme, e essa inspiração advém de figuras como Hughes, Cullen, Nugent, Locke e Thurman e suas poesias/textos homoeróticas

que descrevem relações homoafetivas de uma época passada, em que havia muita repressão dos desejos e o próprio desejo de liberdade é destacado.



Fig. 31: Still do filme Looking for Langston
Fonte: Arquivo pessoal



Fig. 32: Looking for Langston Vintage séries
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

O filme volta à cena dos bailes, dois homens se beijam, enquanto outros dançam alegremente. A cena inicial do funeral é retomada, acompanhada de Stuart Hall narrando o poema *Death Is Nothing At All*, de Henry Scott-Holland, (1847-1918): *Ele disse: Não mude seu tom de voz ao falar meu nome, não use um falso ar de solenidade ou dor. Deixe meu nome ser falado sem efeito, sem o fantasma da sombra sobre ele.* Um jovem de semblante triste, retirando as pétalas de uma rosa branca, volta para cena do baile, um panorama mostrando todo o local e a interação entre os homens que bebem champanhe e conversam. Neste momento aparecem as fotos de James Baldwin e de Langston Hughes, fixadas nas pilastras, as mesmas fotos seguradas pelos anjos. Para Esteban Muñoz (1999), essas fotografias servem como um testemunho fugaz, mas poderoso, de presenças *queer* negras em histórias que muitas vezes as negligenciam.

A repetição das cenas de velório em *Looking for Langston* legitima os argumentos de Muñoz, ao dizer que o luto é uma pré-condição para o filme. Para ele "o luto nunca está muito distante da "vida". A cena de luto e a cena dos bares representam o espaço trans-histórico da vida gay, separadas por uma escada em caracol" (MUÑOZ, 1999, p. 73, tradução livre). O movimento da câmera faz essa transição, no começo do filme ela desce lentamente, e depois sobe, intercalando a temporalidade, se não observarmos com atenção podemos achar que se trata do mesmo espaço, enquanto no andar superior acontece o velório, no andar inferior homens bebem e fumam. Essa relação é pensada a partir das fotografias nas pilastras, que confundem no espectador o tempo e o espaço. Existem no filme diversos momentos que remetem ao uso do luto, como no início, quando somos informados da dedicatória à memória de James Baldwin, ou o anúncio da morte de Langston Hughes, narrada no áudio, além da cena do caixão na abertura. Toda a ornamentação da cena remete às fotografias de James Van Der Zee, e o Livro dos Mortos do Harlem. Muñoz traz essa comparação:

O luto comunitário, por sua própria natureza, é um texto imensamente complicado de ler, pois não lamentamos apenas um ou outro objeto perdido, mas

também lamentamos como um "todo" - ou, dito de outra forma, como uma coleção contingente e temporária de fragmentos que está sofrendo uma perda de suas partes. Nesse contexto, lamentar Hughes, Baldwin, Mapplethorpe ou os homens bonitos do Livro Negro é lamentar por si mesmo, por sua comunidade, por sua própria história. (MUÑOZ, 1999, p. 73, tradução livre).

Novamente surge o som da sirene que abre a imagem com um jovem negro caminhando sozinho em uma paisagem deserta, enquanto Essex Hemphill declama a poesia "*Where seed Falls*" ["Onde sementes caem", em tradução livre], poema que abriu este subcapítulo. O texto poético de Hemphill descreve as situações e condições de encontros sexuais às escondidas, de gays em parques e locais desertos, como a cena de um rapaz branco saindo do meio de arbustos. A presença de estátuas de anjos confunde o local com um cemitério e, como dito anteriormente, a atmosfera do luto é forte no filme. Filmado em um ângulo baixo mostrando apenas as pernas calçadas com botas, a cena revela um homem vindo da direita e outro vindo da esquerda, ao se encontrarem a câmera sobe lentamente e revela um beijo inter-racial entre dois homens. O beijo encerra o poema. O jovem negro que apareceu caminhando observa o beijo e sai sozinho.

Ao som de Blackberry 'Beautiful Black Men' o jovem Alex se vê sozinho no salão enquanto outros casais são formados e se divertem, um homem negro se aproxima do bar, Marcus (Dencil Williams) o mesmo que apareceu na cena do velório chorando ao redor do caixão. Ao entrar no salão, tanto Alex quanto Karl o observam. Ele pega uma taça de champanhe e se posiciona ao lado de Alex, que o observa lentamente. Ao fundo da cena aparece uma foto de Count Cullen. Nesse momento a câmera dá um close em Alex, outro em Karl e Marcus, gerando uma tensão, o que pode ser interpretado como se Alex se sentisse atraído por ambos, entretanto não vê no outro rapaz negro uma possibilidade afetiva ou sexual.

Considerando que o filme retrata um período em que as práticas e vivências gays eram consideradas ilegais, os encontros sexuais entre homens

eram realizados às escondidas. O fato do jovem caminhar sozinho à noite em busca de encontro sexual e, no final, ficar sozinho, na dúvida entre um homem negro e outro branco, diz muito sobre a solidão do homem negro gay, que serve para encontros e sexo casual, mas afetiva e amorosamente é rejeitado. Tal análise é dada pelo fato de Julien mostrar apenas beijos e interações inter-raciais em seu filme. Na cena do salão todos casais que dançam são compostos por um negro e um branco. Ao intercalar, Julien coloca em pauta o amor entre negros. A música que acompanha a cena confirma esta ação, já que sua letra é a seguinte:

Belo negro, sou igual a você. Você sabe que também enfrento discriminação. Cheguei aqui por volta das dez, quando eu entrei neste lugar, dificilmente alguém aqui iria me olhar na cara. Você é um negro tão bonito, mas de alguma forma você foi feito para sentir que sua beleza não é real. Você é um homem negro tão bonito, mas anda com a cabeça inclinada para baixo. Eu vi você cruzar aquele cara branco ali. Aquele com o cabelo ondulado (sim). Eu cruzei com ele também, mas não consegui ser aprovado. Não é que você seja feio. Você vê que ele pode ter um problema. Ele pode nunca, nunca notar você ou a mim por esse fato também. Belo negro, estou feliz que você olhou na minha direção. Vamos voltar para casa juntos, o que mais posso dizer. Você diz que não vê o que vejo em você. Bem, eu vejo a beleza que gostaria que você conhecesse. Você é um negro tão lindo, mas de alguma forma você sentiu que sua beleza não é real. Você é um negro tão lindo. Vamos, coloque um sorriso no rosto; Tenha orgulho de sua raça. Venha, se orgulhe disso. Venha, se orgulhe disso. Não faça isso. (tradução livre).

Transportando o espectador para um tempo que ficou no passado e que precisa ser retomado, imagens de artistas negros da época do Renascimento pintando e fazendo esculturas, e de pessoas negras aparecem com a voz de Stuart Hall dizendo que houve um tempo em que o negro estava na moda, e que por um tempo mecenas brancos queriam as artes feitas por negros, mas que, ao final dos anos de 1920 não estava mais na moda, e

artistas e escritores negros começaram a passar fome, fechando com a frase “A história que sorri com uma faca debaixo do capuz”.

O enquadramento foca no rosto de Karl, enquanto o poema "*If His Name Were Mandingo de Essex*" serve de fundo musical para a cena, novamente um poema narra a sequência de imagens, desta vez Karl caminhando por uma sala tomada por panos brancos nos quais são projetadas imagens de homens negros portando lanças e roupas feitas com peles de animais, elementos que reforçam a ideia do homem negro animalesco e selvagem. Karl caminha entre as imagens projetadas e as toca apaixonadamente. As projeções vão sendo reveladas gradativamente até mostrar corpos negros totalmente nus [Fig. 33].



Fig. 33: Still do filme Looking for Langston (1989)
Fonte: Arquivo pessoal

A cena é curta, mas é um dos pontos mais fortes e críticos do filme, porque evidencia o questionamento de Julien acerca da visão estereotipada e colonizadora do desejo homossexual dentro de um contexto cultural branco. Concordo com bell hooks quando ela aponta neste caso uma mercantilização canibalesca da sexualidade do homem negro, evocada pelos encontros inter-raciais, a partir da presença do homem branco no filme: "os homens

brancos aparecem como figuras macabras, estranhas, deslocadas.[...] uma história onde corpos negros quanto mais jovens melhor, e são trocados, vendidos, "trabalhados" por quem paga mais, sempre obrigado a servir " (hooks, 2019, p.371). O poema que Essex Hemphill declama antecipa essa crítica, já que trata de uma situação em que não importa o nome ou quem seja o homem negro; para o homem branco ficaria apenas em evidência os estereótipos animalescos que servem para satisfazer seu desejo sexual colonizador. Depois disso, basta dar o dinheiro para o táxi e dizer que prefere dormir sozinho. Julien expõe essa situação, ao enfatizar Karl entregando dinheiro para um jovem negro [Fig.34]. A única imagem de nu frontal no filme está nesta sequência, em que Karl caminha entre as projeções. A fotografia em questão é do fotógrafo Robert Mapplethorpe, artista, um homem branco e rico, conhecido por suas fotografias de negros nus.



Fig. 34: Looking for Langston Vintage séries (1989)
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Comparo esta sequência com a prática atual de uso de aplicativos como *Grindr*, *Scruff*, *Hornet*, *Tinder*. Os usuários destes tipos de aplicativos têm uma prática comum de escolher os perfis como se o aplicativo fosse um catálogo, em que se escolhe o que mais agrada, assim como no filme Karl passa entre as projeções como quem arrasta o dedo pela tela do dispositivo móvel. Essas formas de escolhas parecem se perpetuar neste universo, em tempos distintos. Outro ponto interessante que podemos perceber no filme é a

maneira com que Julien expõem o corpo negro nu, a câmera foca os lábios grossos, percorre o corpo musculoso, pernas, nádegas, finalizando na cabeça e nariz, enaltecendo a beleza do corpo negro. Julien usa de estratégias filmáticas de posicionamento de câmera e ângulos, que contornam os corpos expostos em um ritmo muito semelhante ao da poesia erótica que, ao mesmo tempo que é narrada, cria na imagem em movimento uma atmosfera poética e erótica, que evoca o sublime. Essa abordagem se opõe totalmente às imagens e representações predominantes, normalmente a imagem do homem negro é estereotipada pela mídia como brutal e altamente sexualizado. Padva expôs essa idéia, quando analisou a abordagem que Julien fez de Beauty:

Embora o corpo de Beauty na visualização cinematográfica de "Smoke, Lilies and Jade" em Looking for Langston seja apaixonadamente fetichizada pela câmera vanguardista de Julien (e pelo suposto espectador gay), essa fetichização decadente não é exploradora, mas emancipado. Em contraste com seu uso na pornografia, o corpo masculino nu em Procurando por Langston não é instrumentalizado como fonte de usos práticos e gratificações para os espectadores imaginados (brancos) que procuram "prazer animal", mas são mais celebrados como manifestação de orgulho negro entrelaçado com beleza e espiritualidade corporais e espirituais. Dessa maneira, esse corpo negro masculino é um espetáculo gay. (PADVA, 2014, p. 207, tradução livre).

Padva diz que, em filmes independentes, as razões para evitar mostrar as partes íntimas do homem são muito mais profundas e complicadas do que as explicações comerciais e morais habituais (PADVA, 2014, p. 208). O próprio Julien comentou sua posição e escolha em uma entrevista para bell hooks, na qual fala sobre sua estratégia ao tratar o corpo negro masculino, e o desejo e erotismo de forma criativa e poética, não associado à sexualização ou às práticas sexuais gays, que geralmente são marginalizadas:

Eu acho que meu próprio projeto tem sido o de discutir a masculinidade, a masculinidade negra em particular, e de certa forma tentar apontar a construção da masculinidade negra, e criando

lacunas, ou faltas, nas representações de homens negros nos filmes que faço, tento mostrar uma masculinidade negra mais ambivalente, que é algo que está mascarado. Na cultura popular negra, é claro, um machista negro, a representação rígida é o que é importante na articulação da polêmica contra o racismo [...] institucionalizado. Mas se estamos realmente tentando criar uma discussão entre nós ou tentando mostrar outro tipo de representação, é importante retratar o tipo de construção da masculinidade negra que é algo muito frágil e vulnerável. (hooks e Julien, 1991, p. 177)

hooks salienta ainda que, a partir do filme, muitas pessoas percebem pela primeira vez o homem negro com um sentido de prazer estético e não com o senso comum, historicamente construído, de perigo e ameaça. Ao contrário, o homem negro aparece vulnerável, no filme (hooks, 2019, p.371). Ainda segundo bell hooks:

A obra de Julien sugere que, dentro desse espaço, o olhar, muito mais que o pênis, se torna o significante principal. Nesse terreno inexplorado do desejo homossexual negro masculino, em que os homens negros olham uns para os outros, é o olhar que torna visível o que poderia passar os outros, é o olhar que torna visível o que poderia passar despercebido (hooks, 2019, p. 370)

As estratégias adotadas por Julien faz com que *Looking For Langston* trate ao mesmo tempo o racismo, a objetificação do corpo masculino negro e o desejo entre dois homens negros de uma forma bastante sutil, quase implícita e, acima de tudo, poética. De volta ao filme, Essex Hemphill narra outro de seus poemas, desta vez “*Le Salon*”, e novamente a sequência de cenas segue a descrição do poema, neste caso um ato de sexo oral em um cinema erótico:

“Abaixo minhas calças diante de outra boca, o rolo de filme barato chocalha em seu compartimento/ arfamos na cabine escura. Eu gemo enquanto a boca dele me engole/ então ele me engole/ agora pensamos enquanto fodemos. Esse maluco pode nos matar... Pode ter um buraco minúsculo na camisinha”. (Hemphill, 1989, n.p.)

O poema segue a descrição erótica enquanto no filme de Julien dois homens com as calças abaixadas se esfregam. A cena traça uma relação com os perigos presentes nas práticas sexuais do universo gay, aqui relacionado à contaminação pelo vírus HIV. Vale lembrar que esta obra de Julien foi realizada no auge da epidemia da AIDS, sendo uma preocupação recorrente entre artistas, intelectuais e figuras da vida cultural britânica, como já foi mencionado no capítulo anterior, apresentando *This Is Not an AIDS Advertisement* (1987).

De acordo com as informações disponibilizadas no site de Julien, vários atores morreram depois deste filme, incluindo Matthew Baidoo (Beauty), Ben Ellison (o jovem personagem de Langston Hughes) e John Iwenjiora (dançarino). Portanto, Julien traz a temática da AIDS com a poesia de Essex Hemphill, que traduzida do filme diz: “Pensamos enquanto fodemos, esse doido pode nos matar, pode haver um buraco minúsculo na camisinha, um vazamento letal. Deixamos de colocar os lábios, língua em todos lugares, e voltamos às fotos e telefones. E repete, esse louco pode nos matar, esse beijo se tornar uma pedra”.

Voltando ao filme, a festa que acontece no salão está ainda mais agitada, homens dançam em cima das mesas, outro começa a tirar o *blazer*. Alex deixa o bar de braços dados com outro homem, e um poema de Langston Hughes narrado por ele mesmo começa a ser declamado. “Eu amo meu amigo/ Ele se afastou de mim, Não há nada mais a dizer, o poema termina suave como começou/ Eu amo meu amigo”. Assim como o poema termina em ambiguidade, Alex e o jovem escoram em uma grade, e o metrô surge, os dois desaparecem da imagem sem mostrar o que acontece entre os dois. A seguir a sombra de dois homens se beijando dá a entender que são os dois. Anjos aparecem no andar de cima do salão [Fig.35]. Os anjos observam Karl sentado em uma sala cheia de fumaça, sozinho, folheando o livro *Negro*, de Mapplethorpe. Na sequência Beauty aparece subindo as escadas para o

segundo andar carregando uma das bandeiras que apareceu no devaneio de Langston no campo de papoulas, outro anjo aparece no cemitério caminhando em direção ao homem negro e o acaricia; o homem é o mesmo que estava no cinema gay, o fato do anjo o receber no cemitério abre para interpretação de que pode ter sido vítima da AIDS, pois a sequência em que participa descreveu o medo de contrair o vírus HIV. O filme de Julien é uma busca poética, quando Beauty aparece com a bandeira nas mãos e se junta aos anjos podemos ter a confirmação do universo fantasioso e temporal, os anjos juntam o passado do Harlem de 1920 com a Londres do presente de 1989. Toda essa cena é narrada com o poema Angels de Essex Hemphill.



Fig. 35: Looking for Langston vintage séries
Fonte: <https://www.isaacjulien.com>

Você me deixou implorando por
coisas que
A maioria dos homens pensava ter
abaixo de seus cintos.
Eu estava chegando mais alto.
Eu poderia jogar minhas pernas para
cima
como satélites, mas sabia
que era foda de anjos caídos.
Eu os fiz sentir como semideuses.
Eu acreditava que minha missão
era um dever da zona de guerra:
não crie baixas,
cure-as.
Mas eu era o ferido,
o quase morto,
ajudando os ilesos.
Homens cujos corações luxuriados
se enfraqueceram

e os levaram às lágrimas,
de joelhos
por seus ex-amantes.
Eles poderiam olhar para mim e dizer
que não queriam suportar
a beleza que as cicatrizes de amor
me trazem.
Então me toque agora -
Hannibal, Toussaint.
Sou uma revolução sem derramar
sangue.
Eu mudo a ordem das coisas
para agradar meus desesperos.
Você pode levantar as pernas,
quase tocar o céu.
Eu posso ser um anjo
caindo.
- Essex Hemphill, "The Edge, Part
III"

Um beco vazio com tochas de fogo no canto e uma fração de segundo para a imagem da festa mais uma vez aparecer congelada e os homens parados como se fossem dançar, com seus rostos e corpos colados, como no começo do filme. A respeito das festas no Harlem, é necessário observar que se trata de um contexto decorrente da crise de 1929, somada à proibição de venda de bebidas alcoólicas, o que resultou na decadência da subcultura gay da época, e consequentemente o surgimento de novas estratégias de socialização, em que gays e lésbicas negros passaram a se encontrar em festas privadas e clubes. Esses ambientes ficaram conhecidos como *speakeasies*, uma espécie de bar clandestino para homens gays e negros. Eric Garber relata que as festas privadas ou festas de aluguel, como também eram

chamadas, passaram a ser as mais seguras para a comunidade gay do Harlem:

As festas eram o melhor lugar para socializar lésbicas e gays do Harlem, proporcionando segurança e privacidade [...] Da mesma forma, caracterizadas por sua legalidade e facilidade de acesso a um público maior, bailes a fantasia eram, nas palavras de Langston Hughes, “espetáculos em cores... onde homens e mulheres podiam se vestir como quisessem e dançar com quem quisessem”. (GARBER, 1989, p.321, tradução livre)

Langston Hughes escreveu sobre essas festas e encontros em sua autobiografia intitulada *The Big Sea* [O grande Mar], no capítulo *Spectacles in color* [Espetáculo em cores, em tradução livre], descrevendo-as como refúgios em que homens podiam se vestir de mulher e mulheres se vestiam de homem, mantendo seus desejos livres, mas ao mesmo tempo privados (HUGHES, 1940, p. 208).

De longe aparecem as sombras de um grupo de homens que carregam pedaços de madeiras. Em um primeiro plano um dos homens coloca uma luva, como quem não quer deixar rastros do que está prestes a fazer; eles vão à entrada, onde está acontecendo a festa, batendo e gritando, forçando a entrada. Neste ponto, Julien nos alerta sobre a homofobia presente no Harlem. A cena volta para o baile com luzes, tocando *Can You Party (Club Mix)* - Royal House. Mercer afirma que a música transforma um bar clandestino do Harlem dos anos de 1920 em uma boate de Londres da década de 1980, um salto temporal (MERCER, 2013, p. 68). Um brinde de duas taças no primeiro plano, seguida por uma agitação dos homens dançando livremente, expressando sua liberdade. Em seguida, várias taças são jogadas ao chão, quase como os rituais gregos de quebra pratos, para expressar felicidade. Enquanto isso, um globo prata girando localiza que aquele local agora é uma boate. Os policiais e outras pessoas tentam entrar, forçando e batendo na porta. Surge a imagem de Beauty com o rosto sobre um espelho, que lembra o

mito de narciso no lago, a música se mistura com o poema "The Brass Rail" de Essex Hemphill.

Um flash da cena do homem negro nu que ajudava o homem branco a se despir aparece, e sorrindo ele joga a camisa branca na câmera. Os homens forçam a entrada enquanto os anjos olham o baile do andar de cima e sorriem. Quando os policiais conseguem entrar no prédio, misteriosamente, ele está vazio. Um anjo negro observa do alto da varanda, rindo como se risse da cara dos homens que tentaram acabar com a festa. As festas privadas do Harlem se configuravam como um espaço seguro, mas estavam sempre suscetíveis à perseguição. Claudine Raynaud, em seu artigo "Pós-escrito à *procura de Langston*: Sonho, Desejo, Adiamento", diz que a cena figura como a mais violenta de todas as censuras, repressão estatal, brutalidade policial - inevitavelmente lembra Stonewall, o que leva ao silenciamento (RAYNAUD, 2017, p.193, tradução livre).

As imagens de um gramofone e de Langston aparecem, dizendo que o sol está nascendo, que a música que toca – um *jazz* – será sua canção, e que ele pode ficar triste, mas que já esteve triste a noite toda. Os créditos sobem ao som de '*Blues For Langston*' instrumental.

Por essa seleção de imagens e poemas, o filme é considerado uma celebração da subcultura gay dos anos de 1980 e 1990 e pode ser analisado como uma das produções mais destacadas de Julien, pois venceu o prêmio Teddy Award de Melhor Curta Metragem, no Festival Internacional de Cinema de Berlim, de 1989. Mesmo com toda a notoriedade que teve, a propriedade de Langston Hughes tentou censurá-lo nos Estados Unidos, em 1990, alegando que violava os direitos autorais, pelo fato de Julien não ter solicitado permissão para que pudesse usar a poesia de Hughes. Com esse impasse, algumas sessões do filme em Nova York tiveram que exibir as cenas que continham a poesia de Langston Hughes, em silêncio.

A Renascença do Harlem foi um local de intenso interesse para Julien, sua volta ao passado foi somada à estética dos filmes preto e branco que

reconstruíram a história negra e gay que foi perdida, mesmo que de forma imaginada. Julien a torna visível aos que estão em seu tempo, e para aqueles jovens negros e gays, que ainda estão por vir. As narrativas apresentadas em *Looking for Langston* envolvem poeticamente questões de raça e sexualidade, assim como *Young Soul Rebels*, *Territories*, *The Dark Side Of The Black* e *This Is Not an Aids Advertisement*; fazem-se experimentais e políticos, expondo uma preocupação com a representação negra e gay que permeia os discursos da Teoria Queer. Os trabalhos de Julien passaram a ser discutidos dentro desta perspectiva, vista como um cinema de vanguarda, político e de assuntos de interesses queer.

3. CAPÍTULO 3

THE ATTENDANT

Usando o prazer para brincar com o poder, eles se despojam das hierarquias radicalizadas que moldam as interações entre brancos e negros no espaço não utópico.

bell hooks

3.1 A Reconstrução do Desejo

Em *The Attendant* (1993), Julien questiona as relações de poder, sexo e representação do desejo do homem negro gay. Os capítulos anteriores discutiram o interesse de Julien em trabalhar essas questões, o que acabou tornando uma prática marcante em seu trabalho. No caso de *Looking for Langston*, Julien teve o desejo reprimido como ponto de partida para reconstruir uma história imaginada do Harlem. Em *The Attendant*, Julien também usufrui da fantasia para reconfigurar o passado. A ligação entre passado e presente neste caso é feita através da arte.

O final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990 foi um período em que o cinema independente negro tornou-se popular na Inglaterra, por seu engajamento crítico e teórico. De acordo com bell hooks, ao contrário de muitos outros cineastas negros, Julien costuma assumir a liderança ao situar teoricamente seu trabalho, ao teorizar para explicar, responder, justificar e interrogar (hooks, 2008. p.114). Já Devin Orgeron comenta que o trabalho de Julien é amplamente projetado para atingir um espectador com conhecimento teórico, visto que em *The Attendant* as noções tradicionais de prazer cinematográfico são frustradas devido às máquinas formais e contextuais em funcionamento no filme (ORGERON, 2000, p.33). Orgeron se refere à volta da produção cinematográfica experimental e de vanguarda:

[...] pela sua duração e pela falta de uma narrativa linear e coerente, problematiza a possibilidade do prazer narrativo. Uma certa familiaridade com as outras obras de Julien, com o cinema de arte em geral, com a teoria e os teóricos e com o cinema gay e lésbico são pré-requisitos assumidos para o que seria o "espectador ideal" de Julien. (ORGERON, 2000. p.33, tradução livre).

The Attendant é um filme de oito minutos que não apresenta diálogo falado; sua trama é toda desenvolvida dentro de um grande museu, tendo

como enfoque os desejos eróticos e sadomasoquistas, inter-raciais, que despertam no segurança do museu, um homem negro de meia idade (Thomas Baptiste), ao avistar um jovem visitante branco (John Wilson). O filme foi originalmente feito para a *Timecode*, uma série de arte pan-europeia da BBC, que convidava cineastas para a produção de curtas metragens, todos sem diálogos. Julien foi convidado em 1993 para fazer parte deste projeto, com o tema "Vidas Duplas" (JULIEN, 2013, p. 120). O trabalho chama a atenção por seu revisionismo histórico, a partir do qual Julien se apropria da estética do espaço museológico. Orgeron afirma que em *The Attendant* Julien subverte e reescreve noções tradicionais de história, à medida que suas imagens se tornam narrativas dentro do espaço sagrado do museu (ORGERON, 2000. p.33).

Segundo Julien, essa transposição da estética do cinema para um museu não seria o foco principal de *The Attendant*, mas o filme certamente envolve ideias sobre esses espaços (JULIEN, 2013. p.96, tradução livre). A escolha do ambiente do museu está baseada em sua percepção como um espaço histórico em que figura uma alta cidadela de artefatos coloniais. Tal contradição entre exposição de objetos, opressão histórica e a mediação dos espaços é esboçada a partir da escolha da personagem central, um sujeito negro, a salvaguardar esses artefatos coloniais e pinturas do século XIX, com figurações de homens negros, dentre outras obras de arte (JULIEN, 1994. p.120, tradução livre). bell Hooks analisa o filme indicando os marcadores de uma mudança cultural que representam uma hibridez cultural que a sociedade branca tenta reafirmar:

O museu em *The Attendant* não é apenas “construído como um bastião histórico” para a guarda de artefatos coloniais, ele incorpora a expressão contemporânea do neocolonialismo. Dentro desta cidadela de cultura branca há uma presença negra por causa da existência do imperialismo no passado e no presente. (hooks, 2008. p. 115, tradução livre).

O filme foi gravado na Flaxman Gallery da *University College London*, no *British Museum* e na *Royal Academy*. No entanto, o cenário ambientado é no *Wilberforce House Museum*, em Hull, na Inglaterra, local dedicado ao abolicionista William Wilberforce e à história da escravidão, além de abrigar a pintura abolicionista *O comércio de escravos (Escravos na Costa Oeste da África)* (1833) [Fig.36], de François-Auguste Biard. A utilização de imagens de uma história da arte entendida como “acadêmica”, nas salas do museu, reforça as questões de tempo e espaço do filme, em que o museu se configura com sua função de guardar a história e a memória do ponto de vista do europeu no mundo, ou seja, de uma maioria branca e heterossexual. Orgeron afirma que a tarefa do filme de Julien não é apenas negar a permanência autorizada das artes estacionárias, mas também sugerir um meio de revisar a representação estática (ORGERON, 2000, p.35, livre tradução).



Fig. 36. François-Auguste Biard (1799-1882). *O comércio de escravos (escravos na costa oeste da África)*, 1833. Óleo s/ tela, 162 x 228,6 cm. Col. Wilberforce House Museum. Fonte da Imagem: base de dados da Instituição, fotografia do Bridgeman Imagens.

A pintura em questão retrata a captura de pessoas na África para o mercado de escravizados. Na imagem, é possível observar os diferentes estágios de violência ao corpo negro, como a cena ao centro que mostra um homem sobre o corpo de um homem negro, enquanto outros ao redor o observam. À direita há um homem branco sentado e outro em pé à esquerda portando algum objeto de ferro. Ao fundo, revela-se um homem chicoteando outro escravizado. O filme começa com um som angelical, parecido com cantos angelicais, e a composição de François Biard, em cores, se movimenta com um zoom, destacando a parte central da imagem, na qual um homem está debruçado sobre um escravizado. Na cena seguinte, a câmera posicionada de baixo para cima revela uma construção de mármore branco imponente, com pilares altos, elevada por escadas, seguida de um som fantasmagórico. Nossa visão adentra o espaço em que pessoas bem vestidas circulam entre bustos de mármore e quadros pendurados nas paredes. Um frame curto revela um par de mãos vestidas com uma luva de couro se acariciando. Surge a imagem do segurança negro de meia idade posicionado atrás de uma mesa, sua função no local é revistar as bolsas dos visitantes. O personagem segue revistando as bolsas, enquanto um homem branco usando boné xadrez se aproxima; um close fechado nos olhos do atendente prolonga seu olhar. O olhar atencioso sobre este visitante transporta o segurança para outra cena ambígua: pode ser um momento da memória, ou uma cena da imaginação, que ocorre em um cenário fora do museu. Ele aparece vestido com trajes formais em um balcão de teatro, voltado para o centro do palco, onde um jovem negro está posicionado de braços abertos e vestido com uma tanga brilhante, cercado por outros homens negros e brancos [Fig.37]. O atendente canta “Lembre-se de mim’, mas esqueça meu destino. Lembre-se de mim. Mas ah! Esqueça meu destino”. No teatro tem a figura de uma mulher também vestida com trajes elegantes, que aplaude de pé o canto do atendente. Ao se afastar, a câmera mostra uma orquestra tocando violinos.



Fig. 37: Still do Filme *The Attendant*, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

A troca de olhares entre o segurança e o visitante altera a temporalidade entre realidade/fantasia e memória/fantasia, compreendo que a relação entre fantasia e tempo do filme pode ser associada com a teoria explorada por Freud, uma vez que o desejo aproveita uma ocasião do presente para construir, segundo moldes do passado, um quadro do futuro. Julien retorna ao passado para reconstruir o futuro. Sobre esse aspecto, Marco Antonio Coutinho (2010) afirma:

Uma vez que a fantasia flutua entre os três momentos abrangidos por nossa ideação do seguinte modo: uma impressão atual que despertou algum dos desejos principais do sujeito aciona o trabalho mental e retrocede a uma experiência anterior, criando uma situação no futuro que representa a realização do desejo. Dessa forma, o passado, o presente e o futuro são como as contas de um colar entrelaçadas pelo desejo. Freud já havia situado a relação que existe entre o sonho e o

futuro. Esse vetor enigmático, que vai do presente até o passado para ser lançado no futuro (JORGE, 2010, p.25)

Segundo Orgeron, o uso da fantasia é reflexo da estratégia fílmica de intercalar cenas em preto e branco com cenas coloridas. Como foi feito no clássico *O Mágico de Oz*, no qual as fantasias e sonhos de Dorothy em Oz são coloridos, dando ao filme seu lugar de fantasia (ORGERON, 2000, p. 34, tradução nossa), no filme todas as cenas referentes ao desejo erótico do atendente aparecem coloridas. Um visitante usando um colete e calça de couro se aproxima pelas escadas portando uma bolsa, e nesse momento o som que acompanha a imagem é de tensão e suspense, o que torna a aproximação desse jovem perigosa: a presença do jovem branco no espaço dedicado à escravidão nos remete a um homem branco dominador.

O jovem entrega sua bolsa para revista e, ao ver o que têm dentro, o atendente não demonstra surpresa. Acontece uma troca de olhares, o jovem sorri para o atendente, que sorri de volta. Nesse momento, surgem miniaturas de anjos, com asas grandes e roupas douradas, um arreio no peito, segurando um arco e flecha, círculo em torno das cabeças do atendente, o outro vestido com botas e roupas de couro com um tridente, girando em torno do visitante [Fig.38,39]. Os anjos – ou cupidos, já que tais personagens estão constituídas de forma a indicar diferentes leituras ou ambiguidades entre essas diferentes representações - evocam desejo e interesse entre os dois. O visitante olha de canto de olho para o anjo com tridente, como se estivesse confirmando o interesse, escuta-se o som de batimentos cardíacos, o som das batidas lentas pausa o tempo, como se o desejo fosse refletido no físico, suspendendo a realidade.



Fig.38: Still do filme The Attendant, 1993
Fonte: Arquivo pessoal



Fig.39: Still do filme The Attendant, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

A presença da iconografia dos anjos em *The Attendant*, assim como em *Looking for Langston* não está apenas relacionada à estética do trabalho; os anjos fazem a ligação entre passado e presente, como apontou Mercer, indicado no capítulo anterior, ao relacionar com as imagens dialéticas de Benjamin. Os anjos aparecem coloridos sobre a imagem em preto e branco, posicionados no universo da fantasia. Em ambos os filmes os anjos estão vestidos com roupas eróticas reforçando a atmosfera homoerótica nas obras.

Ainda sobre a simbologia do anjo no filme, é importante observar a inserção do mesmo nas imagens, de acordo com a ambiguidade indicada anteriormente, pois alguns são cupidos e outros anjos, com exceção do primeiro que aparece em volta do visitante: ele porta um tridente e veste roupas pretas, neste caso pode ser comparado com um demônio. Elisabeth Freeman alega que um dos anjos que aparece bastante exagerado carrega um forcado, talvez para nos lembrar que a história também é obra do diabo (FREEMAN, 2010, p.155, tradução livre). A outra figura porta arco e flecha, o que permite a interpretação de se tratar de um cupido, que está interligado às sugestões de desejo, na obra de Julien. O fato de um ser atingido por cupido e o outro pelo anjo com tridente coloca em cena uma dualidade, entre bom e mau, homem branco x homem negro, desejo, prazer, pecado. Na mitologia romana, cupido é filho de Vênus, deusa do amor e da beleza; o cupido é também um deus do amor, do desejo, da atração, afeição e do prazer erótico. No filme essas correlações são intercaladas, interligadas, pois o enredo fala de paixões, dos amores, do sofrimento e do prazer, mas também do que é proibido, visto como tabu, relacionado, portanto, a uma atmosfera histórico-cultural cristã.

Outro artifício para passagem de tempo no filme é usado pelo relógio de bolso do atendente. Assim como os anjos, o relógio com bordas douradas aparece colorido sobre a cena em preto e branco e escutamos as batidas dos ponteiros marcando seis horas, indicando o horário de fechamento do museu. A cena do relógio desaparece aos poucos, fundindo com a cena dos visitantes passeando por entre as obras. A construção dessa cena demonstra que esses

segundos representam a passagem de horas. Orgeron relaciona o movimento circular dos anjos com os relógios alemães: "essa associação com o tempo é apoiada pela seguinte imagem da mão do atendente segurando um relógio de ouro" (ORGERON, 2000. p.36, tradução livre). Escuta-se um aviso sonoro de um gongo indicando o fechamento do museu, os visitantes começam a deixar o local, com exceção do visitante branco, que faz o movimento inverso e entra na sala segurando sua bolsa. Ele então para, olha direto para câmera, como se encarasse o espectador, nos colocando como testemunhas do que está prestes a acontecer. Neste momento somos reposicionados como espectadores e voyeurs. A imagem corta para uma cena colorida, mostrando o torso de uma pessoa branca, e enquadra a virilha vestida com uma cueca dourada e uma camisa feita com pedras de cristal penduradas, fazendo movimentos pendulares. Os cupidos posicionados nas extremidades da imagem giram com suas flechas apontando para o volume marcando a cueca [Fig.40].



Fig.40: Still do filme The Attendant, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

Interessante neste ponto uma ambiguidade entre as cenas reais e fictícias no museu. Para Elisabeth Freeman (2010, p.156) o uso da cor dourada no relógio do atendente e na cueca da cena supracitada assume a continuidade narrativa do tempo de imagem cristal de Deleuze, na qual "algo que brilha e não sabemos em que momento histórico, vai ao encontro do presente do atendente e, possivelmente, do futuro". O conceito de imagem cristal considera que uma imagem atual possui uma imagem virtual correspondente, uma espécie de reflexo. Nas palavras de Deleuze: "em termos bergsonianos, o objeto real reflete-se numa imagem especular, tal como no objeto do virtual que, por seu lado e ao mesmo tempo, envolve ou reflete o real" (Deleuze, 2005, p.89).



Fig. 41: Rotimi, Fani-Kayode, *Golden Phallus*
Suit



Fig. 42: Mapplethorpe, *Man in the Polyester Suit*

De acordo com as pesquisadoras Elisabeth Freeman e Christina Sharpe, a cena da virilha pode ser referenciada em duas fotografias. Sharpe cita a fotografia *Golden Phallus*, do fotógrafo nigeriano-britânico Rotimi Fani-Kayode [Fig. 41], na qual um homem negro, completamente nu, usa uma máscara branca escondendo seu rosto; uma corda branca esticada direciona

nosso olhar para o falo dourado no centro da imagem. Sharpe diz que a cena chama a atenção para o objeto fálico, ao mesmo tempo em que o oculta. As calças de lamê dourado sinalizam os desejos do atendente que seu uniforme esconderia; eles sinalizam desejo dentro do confinamento (SHARPE, 2010, p.136). Já Freeman aponta a relação como uma suposta resposta irônica à fotografia de Robert Mapplethorpe, *Man in the Polyester Suit* [Fig.42] (FREEMAN, 2010, p.156). Ela parte do enquadramento da imagem que mostra o atendente fechando a porta da cintura para baixo [Fig.43]. Para Sharpe, a cena "lembra os guardas de museu decapitados de Fred Wilson [Fig.44], e também outro homem negro decapitado" o de Mapplethorpe [Fig. 42] (SHARPE, 2010. p. 137).



Fig.43: Still do filme *The Attendant*, 1993
Fonte: Arquivo pessoal



Fig.44: Guarded View, Fred Wilson, 1991.

Fonte: <https://marabouatthemuseum.com/2019/01/30/fred-wilsons-guarded-view-and-my-life-as-a-dog/>.

A instalação de Fred Wilson é composta por quatro manequins negros sem cabeça, vestidos como guardas de museu, trajando uniforme de quatro museus diferentes, da mesma forma em Julien e Mapplethorpe, que tratam o homem negro na imagem sem mostrar a cabeça. No caso dos últimos, as mãos e o pênis revelam o corpo negro. A instalação questiona a invisibilidade do corpo negro dentro do espaço do museu e Julien dá ênfase à invisibilidade do homem negro em uma abrangência cultural. O homem negro do filme é guarda de um museu que contém pinturas que retratam as histórias negras. Porém, nesse espaço, sua função é subalterna, de vigia que vistoria as bolsas, sem ser de fato percebido como parte daquela história; ele não é visto dentro do museu na relação diaspórica com a história ali narrada em diversas pinturas. Renata Bittencourt também aponta os museus como lugares de invisibilidade de pessoas negras, no âmbito das instituições culturais e artísticas, a partir de análise da obra de Fred Wilson:

Habitado à crítica institucional aborda a invisibilidade desses trabalhadores, em sua maioria

homens, não raro afro-americanos, que parecem musealizados em suas presenças silenciosas nos espaços expositivos, tratando também de lugares de poder. (BITTENCOURT, 2020, p.201)

O segurança que aparece fechando a porta e trajando um terno social - também usado em Mapplethorpe, se aproxima muito da obra de Fred Wilson. Só podemos reconhecer o corpo negro através das mãos. Na fotografia de Mapplethorpe, além de suas mãos, reconhecemos o modelo negro pelo pênis. De todo modo, é preciso ainda observar as diferenças da imagem no filme de Julien com as fotografias indicadas por Sharpe e Freeman. Os trabalhos de Julien fogem da hiper sexualização e animalização do corpo negro. No filme ele usa a indumentária erótica dourada no personagem, que faz a passagem entre as cenas, mas não há nudez, apenas uma protuberância, assim como as cenas comparadas com *Man in the Polyester Suit*, que não mostram o pênis.

Antes das cenas analisadas com o fechamento da porta do museu, o guarda verificou seu relógio, ansioso, novamente o som de gongo indica o fechamento do museu, um último visitante observa a pintura de François Biard: trata-se justamente de Stuart Hall [Fig. 45], que colaborou com Julien em diversos outros trabalhos. Hanif Kureishi, diretor e roteirista de *My Beautiful Laundrette*, aparece no início do filme interpretando o primeiro visitante de cabelos longos que entrega a bolsa para o atendente revistar. Segundo Sharpe, a aparição no filme de outros convidados do museu é apenas parte da complexa articulação de Julien entre representação, poder, desejo e relações de visualização (SHARPE, 2010. p.133, tradução livre).



Fig.45: Still do filme *The Attendant*, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

Os visitantes do museu são todos os teóricos ou cineastas britânicos. Orgeron alega que ao posicioná-los como "espectadores" do clássico, Julien está demonstrando sua dívida para com a teoria e destacando sua comunidade crítica e cinematográfica (ORGERON, 2000. p. 37, tradução livre). bell hooks interpreta essa presença de figuras reconhecidas a partir das relações de classe que também são indicadas no filme:

Embora Hall e Kureishi não sejam brancos, eles se misturam como pares, como sujeitos nos mesmos mundos. Como todos os outros visitantes, eles não envolvem esses trabalhadores. Eles estão lá como participantes nas relações de visualização ditadas pela estética da alta cultura. Na verdade, é a presença deles (quer o público saiba quem são esses atores na vida real ou não) que rompe o posicionamento binário que colocaria o não-branco no papel subordinado e o branco no papel dominante (hooks, 2008. p.116, tradução livre).

Ao fechar a porta do museu, a pintura de François Biard ganha vida, transformando-se em um *tableau vivant*, em uma moldura dourada [Fig.46]. Nota-se que a posição dos corpos que ganharam vida na reconfiguração da imagem mantém o mesmo posicionamento da pintura. À medida que o atendente caminha entre as obras, os personagens que agora estão vivos acompanham o atendente com o olhar. Ele segue caminhando, e outra imagem viva aparece emoldurada, neste caso outra parte da pintura de Biard, ressignificada. [Fig.47].



Fig.46: Still do filme *The Attendant*, 1993.
Fonte: Arquivo pessoal



Fig.47: Still do filme *The Attendant*, 1993

Fonte: Arquivo pessoal

A imagem se configura entre quatro pessoas, o visitante aparece centralizado na imagem com um chicote na mão esquerda; a sua mão direita está apoiada no ombro de um homem negro, com outro homem negro à frente, com a mão para trás. À direita da imagem há um homem branco com os braços acorrentados, levantados para o alto. O visitante usa uma cinta com prótese peniana enquanto os demais personagens estão vestidos com arnês de couro. Assim que o atendente passa por ela, um zoom aumenta a imagem que toma toda a tela.

Um corte seco leva a cena para um busto esculpido em mármore branco, seus olhos estão vivos. O filme retorna ao preto e branco e uma mão delicada acaricia os lábios do busto que, aos poucos, perde a vida, voltando ao mármore. Para Julian Chamoun, esta sequência de imagens significaria o controle de Julien sobre a história da arte eurocêntrica: "essas sequências ilustram a manipulação consciente de Julien da dinâmica de poder da supremacia branca, conforme retratada no museu, por meio da fantasia"

(CHAMOUN, 2017, p. 52, tradução livre). Ao enfatizar o caminhar do segurança pelo museu com telas modificadas, Julien mostra o que seriam as obras de um museu ou coleção do próprio segurança, com imagens de seu universo erótico, a partir de seu lugar como homem negro gay. Freeman alega que Julien usa de duas estratégias em *The Attendant* para retomar o passado e ressignificar a história do homem negro gay, com o uso do universo do *tableau vivant* na chave do sadomasoquismo:

Novo filme cinematográfico queer, o *tableau vivant* é "um meio de retorno histórico que nunca se esquece da presença mediadora de corpos reais" e aí reside seu valor de choque. Porque a reanimação de Julien da pintura de Biard vincula o sadomasoquismo à história da escravidão racial, sugere a potência do *tableau vivant* como um meio de retorno não apenas à história, mas ao genocídio: Julien dá a entender que a própria forma estética está perversamente ligada às histórias entrelaçadas de raça e sexualidade, que talvez os leilões de escravos tenham sido os primeiros *tableaux vivants* encenados para fins não religiosos. (FREEMAN, 2010. p 150, tradução livre).

Em consonância com o pensamento de Freeman, de como Julien discute a violência histórica, pode-se pensar que, no caso do segurança, seu museu se compõe com uma violência voluntária, na chave no prazer erótico, e é ele quem a determina; trata-se, de um lado, de uma violência que vem pela opressão, forçada, e a violência no universo sadomasoquista: neste caso um corpo que se sujeita voluntariamente, subvertendo o processo, subvertendo a lógica da violência na escravidão. Assim, o castigo é colocado como fonte de prazer; no fim, ele domina e subverte as formas de representação. Há a violência escolhida do universo erótico com o qual ele lida. Após esse passeio por uma sala de museu, ressignificada de acordo com os desejos da personagem, o som de batimentos cardíacos são retomados e um frame rápido retorna ao início do filme na cena em que o visitante entrega a bolsa para revista. Na cena anterior não havia aparecido o conteúdo da bolsa, que agora é revelado, um chicote e um par de algemas dentro da bolsa e o visitante acaricia lentamente o cabo do chicote. A cena em preto e branco corta para a

conservadora do museu (Cleo Sylvestre), vestida com luvas e pincel, limpando cuidadosamente as molduras das pinturas.

Ao escutar o estalar de um chicote, ela coloca o ouvido na parede, na intenção de entender de onde vem o som. Um frame rápido, colorido e parcialmente congelado mostra o jovem branco ao fundo da imagem, estático com o chicote no ar, enquanto o atendente aparece no primeiro plano da imagem deitado no chão com as calças abaixadas, sem chapéu e o blazer, olhando para a câmera com expressão ambígua, entre dor e prazer. Ao fundo, as obras na parede do museu mostram os desenhos homoeróticos de Tom of Finland [Fig.48].



Fig.48: Still do filme *The Attendant*, 1993

Fonte: Arquivo pessoal

A obra erótica de Tom of Finland, no lugar das obras do museu, complementa a ideia de que o atendente recria no seu imaginário seu próprio museu. Os desenhos de Finland são caracterizados pelo olhar fetichizado em homens de uniforme, e o universo do sexo sadomasoquista, além de deixar o questionamento se a obra pode ser considerada arte ou não, para o atendente,

ao reconfigurar as obras do museu, pois seus desejos são emoldurados como arte.

A cena retorna para a conservadora com ouvido contra a parede, escutando os sons repetidos de chicotadas e gemidos, semelhantes aos filmes eróticos gays. A cena colorida e congelada reaparece, mas desta vez é o atendente que aparece ao fundo com o chicote nas mãos, vestido com o uniforme completo, enquanto o jovem branco está deitado no chão, vestido com roupas sadomasoquistas e encara a câmera com expressão de prazer [Fig.49].



Fig.49: Still do filme The Attendant, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

Para Freeman, o chicote no filme é como uma linha de força que conecta o passado histórico e pessoal ao presente, ele não apenas liga o poder e a dinâmica sexual do sadomasoquismo à escravidão (FREEMAN, 2010, p.162, tradução livre), mas ainda complementa, fazendo um comparativo entre as cenas em que o chicote aparece, nas mãos do visitante e dos homens brancos do tableaux:

Catalisa um flashback histórico, uma " memória " racial de o poder de propriedade real ou de fato que os homens brancos outrora exerciam sobre os negros. Nas mãos do atendente, porém, o chicote

também invoca e convida o prazer sexual que os homens brancos, por mais que o neguem, podem ter ao disciplinar os negros: o chicote do atendente lembra e inverte o dedo que aponta o homem branco em o quadro anterior da orgia sadomasoquista. Segurado pelo atendente, o chicote também indexa a energia erótica que negros escravizados conseguiram preservar e transmitir a seus sucessores apesar de seus sofrimentos. (FREEMAN, 2010, p. 162, tradução livre).

No filme, a cena volta para a conservadora do museu que após escutar o que acontecia na sala ao lado, sorri e acaricia seu pincel e caminha para a saída, como se tivesse entendido o que estava acontecendo entre o atendente e o jovem branco. A saída da conservadora de cena abre espaço para que as fantasias sexuais do atendente possam ser exploradas. De acordo com bell Hooks a conservadora parece gostar e respeitar o desejo do atendente: ela parece compreender que o espaço do desejo transgressivo é um local onde as relações históricas de poder e impotência se tornam menos fixas e imutáveis (hooks, 2008, p.116, tradução nossa). O *Tableau Vivant* da pintura de Biard reaparece assim que a conservadora deixa a sala. Nesse momento os personagens da pintura direcionam o olhar para dentro do museu, como se tivessem acompanhando a saída, da conservadora. Após essa cena o atendente e o jovem branco aparecem lado a lado [Fig 50].



Fig.50: Still do filme The Attendant, 1993

Fonte: Arquivo pessoal

O atendente completamente vestido ao lado do jovem branco usando apenas botas, luvas e acessórios de couro posicionados em frente às obras de Tom of Finland caracteriza que o atendente é quem cumpre o papel de mestre, em seu universo de prazer é ele que domina o seu parceiro sexual branco. Em seu desejo erótico houve a troca de posições, se ele foi escravo foi por desejo sexual, e mesmo ele sendo escravo submisso, o fato dessa posição fazer parte do seu desejo o coloca na posição de mestre, os dois parados lado a lado caracterizam o fim do ato de prazer.

A cena novamente em preto e branco mostra o atendente descendo lentamente uma escada, que não parece ser no museu. Aparece um frame rápido, colorido, do jovem negro que apareceu no começo do filme, cercado por outros homens. Eles são os personagens que deram vida ao *tableau vivant* da pintura. A cena preto e branco volta, o atendente encontra com a conservadora e os dois se beijam. Segundo Sharpe, o beijo é o pacto entre eles, o segredo aberto que é o silêncio dela em reconhecimento ao desejo dele, que é selado com um beijo (SHARPE, 2010, p.145, tradução livre). Os créditos do filme apontam a conservadora como esposa do atendente, esposa essa ciente das condições de seu marido que, por convenções sociais, precisa manter seus desejos em segredo.

No filme, os prazeres e desejos só acontecem na fantasia do atendente, o que liga diretamente ao uso do museu, visto que é dentro deste espaço que mantém uma determinada história “oficial” negra, sobrecarregada por um discurso que esconderia a verdade. A sexualidade do homem negro teria que ser mantida em segredo. Para Julien, o armário é um dos temas centrais do filme, e a presença da conservadora seria um álibi para manter o desejo em segredo, dentro de determinados padrões sociais:

A cultura popular negra, como a cultura popular branca, quer que seus súditos permaneçam nela, mas para o armário "funcionar" na sociedade negra,

é sempre necessário um álibi, um casamento. No caso do homem negro enrustido, uma mulher heterossexual é necessária para completar o álibi: a figura da mulher negra em O atendente simbolicamente desempenha esse papel. (JULIEN, 1994, p.122, tradução nossa).

Julien ainda conclui que onde há armário, sempre haverá amargura e abjeto, devido aos desejos reprimidos pelos valores familiares conservadores negros, que devem produzir o silêncio a qualquer custo (JULIEN, 1994, p 122, tradução nossa).

A imagem colorida do jovem negro com os braços abertos aparece, agora empoderado em sua sexualidade, dessa vez com os cupidos circulando em sua volta, os personagens que deram vida à pintura de Biard se organizam atrás do jovem negro e acompanham seu movimento de abrir os braços [Fig. 51].



Fig.51: Still do filme The Attendant, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

Acontece a transição da imagem colorida para preto e branco retomando a cena do teatro, um dos cupidos reaparece na imagem. Diferente das outras vezes, ele aparece em preto e branco, como a imagem. O atendente canta o lamento de Dido na ópera de Purcell, repetidamente, pedindo para que se lembrem dele, por um momento [Fig.52].



Fig.52: Still do filme *The Attendant*, 1993
Fonte: Arquivo pessoal

O atendente parece cantar para os homens posicionados no centro do palco, que ganham vida assim como o *tableau vivant* da pintura de François Biard. O jovem negro caminha em direção à câmera com um olhar fixo, a cena corta para o visitante branco, agora vestido com roupa de gala, observando o atendente no teatro, ainda com suas luvas de couro. Ele leva as mãos aos olhos, como se estivesse emocionado com a ária. O filme termina com o atendente repetindo o lamento *Remember me, but ah, Forget my fate*, até se curvar para sua audiência. A conservadora, vestida de preto, novamente aplaude, e o som das palmas lentas se confundem com o som das chicotadas,

que encerram o filme. Neste momento todos os personagens se encontram no teatro, testemunhando o lamento do atendente.

Um ponto a ser observado na análise do filme está justamente nesta inserção do "Lamento de Dido": A ópera britânica Dido e Eneias de Henry Purcell é uma história de amor trágica ocidental. bell hooks vê a ópera como uma arena na cultura ocidental, na qual corpos negros têm pouco ou quase nenhuma presença. Para ela, no filme de Julien. o atendente e a conservadora reinventaram a narrativa ocidental branca:

O chamado para ser lembrado não é apenas um anseio por parte dos descartados, dos marginalizados, de serem descobertos novamente, é uma declaração de direitos. Quando o atendente oferece esse lamento comovente, ele não se refere simplesmente ao poder da brancura para usar e apagar as pessoas de cor, ele fala a todos os locais onde os impotentes são esquecidos pelos poderosos. A força deste lamento está na coragem do guarda em anunciar este grito lamentoso que não se submeterá ao apagamento, que nem mesmo a morte altera o significado de sua presença. (hooks, 2008, pp.120-121, tradução livre)

Trata-se de um lamento da mitologia romana. No filme, os papéis de gênero são trocados, pois o atendente é quem canta o lamento como se fosse Dido, a rainha de Cartago. Sharpe acredita que o atendente canta para o jovem visitante branco, que seria Enéias, enquanto a Conservadora dá testemunho. Mas ela também é seduzida pelas possibilidades liberadas do outro lado da parede (SHARPE, 2010, p.151).

Já segundo o próprio Julien, a cena da ópera em *The Attendant* situa a conservadora como dominadora e sua presença aplaudindo o canto do atendente pode ser lida como vingança e pathos²⁴, projetados de volta sobre o destino de seu marido, por seu ressentimento ao ser usada como um álibi para sua identidade enrustida (JULIEN, 1994, p.122, tradução livre). E Freeman faz um paralelo com a ópera original em que Dido promete voltar da cidade dos

²⁴ Sentimento de emoção, sentimentos causados por tristeza ou alegria, amor ou ódio.

mortos: o atendente/Dido está pedindo ao público para não considerá-lo morto. Ela alega que as reanimações das cenas de escravos trazem o objeto histórico estático, supostamente "morto" da escravidão: os cadáveres dos escravos e o objeto-mercadoria morto, de volta à vida (FREEMAN, 2010, p. 159, tradução livre).

A imagem do jovem negro aparece sozinho mais uma vez e os créditos rolam na tela ao mesmo som de tensão do começo do filme, quando o jovem branco aparece subindo as escadas do museu. *The Attendant* é um filme pouco comentado de Julien, apesar das referências organizadas neste tópico. O filme curto e sem falas traz consigo muitos questionamentos, com um amplo repertório artístico e cultural, a partir de detalhes históricos e subjetivos que o caracteriza como um filme político e crítico, no que diz respeito à visibilidade do desejo negro gay. De certa forma, *The Attendant* revê as tradições da história através da fantasia trazida por um ponto de vista de identidade. Orgeron afirma que existe, mesmo no reino revisionista da fantasia, um nível significativo de ambiguidade e exclusividade (ORGERON, 2000, p. 39, tradução nossa).

As fantasias sexuais do atendente revertem as posições de poder dentro do filme. Sobre a fantasia, Orgeron observou a estratégia usada por Julien, como o uso da imagem em preto e branco. *Looking for Langston* foi todo filmado em preto e branco, dando ao filme a aura de sonho, de um tempo revivido a partir do Harlem, um ponto histórico. Já em *The Attendant* o uso do preto e branco está relacionado a um artifício para representar o real, todas as cenas em que aparecem as fantasias sexuais do atendente são coloridas. O enredo do filme de Julien é desenvolvido através de quatro personagens: o atendente negro de meia idade; o jovem visitante branco; a conservadora negra; o jovem negro que aparece no palco com braços abertos. Concordando com Freeman (2010, p.157), o filme parece representar um passado queer do atendente. De acordo com o depoimento de Julien, o ponto de partida do filme não é ligado diretamente ao atendente do museu, mesmo sendo intitulado de "O Atendente" [em tradução livre]. Ele alega que o foco principal é a famosa

pintura do pintor francês, François A. Biard. As imagens desta pintura significam, simbolicamente, a trágica história da escravidão (JULIEN, 1994, p. 122, tradução livre). O desenvolvimento cinematográfico é estabelecido através da animação da pintura de Biard, na qual objetos representacionais coloniais, como chicote e correntes, são transformadas em elementos das iconografias do sadomasoquismo, como látex, metal, borracha e dildos. Objetos de opressão histórica são transformados em objetos sexualizados na tentativa de "consertar" essas imagens no tempo, questionando e subvertendo o poder e a dominação dos brancos. Julien fez também um comentário crítico sobre o assistente, sugerindo que "neste momento pós-colonial, *queers* negros deveriam ter a escolha sobre os papéis de 'escravos' ou 'mestres' no reino do desejo e da fantasia sexual (JULIEN, 1994, p.123, tradução nossa). Outro fator relevante que contribuiu para a realização do filme foi a relação entre sexo e envelhecimento na era da AIDS:

Por causa da crise da AIDS, os anos oitenta e noventa tornaram muitos de nós mais conscientes de nossos limites corporais e de nossas próprias 'pulsões de morte'. Isso pode ter contribuído para o aumento da prática do slrn, uma vez que, de certa forma, o slrn torna a imagem do sexo seguro mais sexy. (JULIEN, 1994, p.123, tradução livre).

Nesta análise, ele considera também o Caso Spenner, que consiste em uma investigação realizada em dezembro de 1990, no Reino Unido, na qual 16 homens gays foram investigados por praticarem e gravarem suas práticas sexuais de S/M. Apesar dos atos terem sido feitos em âmbito privado e de forma consensual, quatro desses homens, sendo eles gays de meia idade, foram condenados a quatro anos de prisão e multados por praticarem atividades sadomasoquistas, de acordo com a Lei de Ofensas Contra a Pessoa de 1861 (HANNA, 2000-2001, 264). A investigação teve início a partir de uma das gravações de vídeo das práticas de S/M, feita pelos participantes.

As "práticas homossexuais" conduzidas no âmbito privado eram permitidas na Inglaterra, mas mesmo assim os indiciados foram culpados.

Christina Sharpe também comenta o fato em seu livro sobre sadomasoquismo da vida cotidiana, descrevendo a decisão de Lord Templeman:

“A sociedade tem o direito e a obrigação de se proteger contra um culto à violência. O prazer derivado de infligir dor é uma coisa má. A crueldade não é civilizada [...]. Esta Assembleia deve, portanto, considerar a possibilidade de que essas atividades sejam praticadas por terceiros que não são tão controlados ou responsáveis como os recorrentes alegam ser. Sem entrar em detalhes sobre todas as atividades bastante curiosas em que as recorrentes se envolveram, parece mais uma sorte do que um bom julgamento que impediu a ocorrência de lesões graves. As feridas podem facilmente se tornar sépticas se não forem tratadas adequadamente, o fluxo livre de sangue de uma pessoa que está HIV ser positivo ou quem tem SIDA pode infectar outra pessoa e um causador que se deixa levar pela excitação sexual ou pela bebida ou drogas pode facilmente infligir dor além do nível que o receptor consentiu. . . . Ao considerar o interesse público, o potencial de dano é tão relevante quanto o dano real” (SHARPE, 2010. p.140, tradução livre)

Podemos perceber que a tentativa de controle sobre os corpos gays e sua sexualidade e erotismo está totalmente baseada no moralismo, que ignora o consentimento privado e a liberdade de busca por prazer. Sobre os bastidores da criação de *The Attendant*, Julien ainda argumenta que:

A construção da sexualidade inglesa usou o medo do contágio (semelhante ao atual pânico moral em torno do sexo na crise da AIDS), pelo menos desde a Renascença, para condições legítimas nas quais a sexualidade é regulamentada, o erotismo reprimido e a conformidade social é igualada à saúde. Desse ponto de vista, o policiamento do sexo slm na Grã-Bretanha não deveria ser nenhuma surpresa. (JULIEN, 1994. p.125, tradução nossa).

Ao assistir ao filme é notória a intencionalidade em fazer conexões com o passado histórico da escravidão, e os estudos e pesquisas ajudam a entender essa reformulação estética que Julien faz do tabu sobre sexo

masoquista *queer*. Os trabalhos de Julien reconstroem um imaginário erótico inter-racial que aparece em diversos trabalhos, como *Looking for Langston* (1989) e *Young Soul Rebels* (1991). *The Attendant* tem uma conotação mais erótica e ousada, que passa por questões de gerontofilia, ao expor a atração sexual por pessoas mais velhas, o fetiche em pessoas de uniforme, sexo em locais públicos e práticas sexuais com terceiros com o consentimento. Diversos críticos de cinema conceituam Julien como um dos precursores do *Cinema Queer*. Para a crítica e estudiosa do cinema B. Ruby Rich, Isaac Julien foi subitamente escalado ao papel de geração mais antiga, resumindo os dilemas de anunciar produtos *queer* para o público em geral (RICH, 2015. p. 21).

3.2 O (New) Queer Cinema

O cinema queer decorre de estudos e teorias dos estudos gays, lésbicos e feministas que emergiram no ambiente acadêmico em meados dos anos 60, inicialmente opondo-se às representações sociais estereotipadas, homofóbicas e misóginas em relação à sexualidade e ao comportamento homossexual.

No final dos anos de 1980 e início dos anos de 1990, tendo como ponto de partida as lacunas deixadas pelos estudos gays e feministas no que diz respeito à multiplicidade das representações, teóricos e estudiosos culturais americanos, somados com representantes do pós-estruturalismo francês, deram origem a um estudo que representa as minorias sexuais, considerando a multiplicidade e diversidade, que hoje é denominado teoria *queer*. O surgimento dos estudos *queer* também está referenciado nas teorias de poder de M. Foucault, em *História da Sexualidade I*, em que a problemática

sexo/natureza é abordada. Foucault visa discutir a sexualidade em um sujeito moderno, descentralizando os conceitos naturalizados da sexualidade:

Não se deve fazer divisão binária entre o que se diz e o que não se diz; é preciso tentar determinar as diferentes maneiras de não dizer, como são distribuídos os que podem e os que não podem falar, que tipo de discurso é autorizado ou que forma de descrição é exigida a uns e outros. Não existe um só, mas muitos silêncios e são parte integrante das estratégias que apóiam e atravessam os discursos (FOUCAULT, 1988, p. 29).

A partir dos questionamentos teóricos de Foucault e dos estudos supracitados, diversos teóricos buscaram discutir e normalizar as relações e práticas sexuais dissidentes. Sobre o uso do termo *queer*, especificamente, ele advém de um artigo publicado em 1991 na revista *Differences*, que tem o título de "Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities" de Teresa de Lauretis (Lauretis, 1991). A palavra *Queer* não tem uma tradução exata em português, seu significado seria "esquisito", "estranho", "diferente", "excêntrico". A palavra foi usada como uma forma pejorativa e insulto para se referir a pessoas gays ou de sexualidades desviantes. Guacira Louro explica o termo da seguinte forma:

Queer é tudo isso, estranho, raro, esquisito. Queer é, também, o sujeito da sexualidade desviante homossexuais, bissexuais, transsexuais, travestis, drags. É excêntrico que não deseja ser integrado e muito menos tolerado. Queer é um jeito de pensar e de ser que não aspira ao centro e nem o quer como referências; um jeito de pensar que desafia as normas regulatórias da sociedade, que assume o desconforto da ambiguidade, do entre lugares, do indecível. Queer é um corpo estranho que incomoda, perturba, provoca e fascina. (LOURO, 2004, p.30).

Como uma forma de luta, os pesquisadores reiteraram esse insulto pejorativo como algo positivo, passando a relacionar o termo como uma prática de vida social, um termo de identidade. Para Judith Butler, o termo *queer*

adquire todo o seu poder precisamente através da invocação reiterada que o relaciona com “acusações, patologias e insultos” (BUTLER, 2002, p. 58). A autora é um dos nomes mais conhecidos no campo de estudos *queer*. Em seu livro *Problemas de gênero* (1990), Butler questiona a distinção entre gênero/sexo, indo ao encontro da teoria feminista que fazia essa diferenciação. Butler atualiza esse pensamento, alegando que ambos são construídos socialmente:

Se o caráter imutável do sexo é contestável, talvez o próprio construto chamado “sexo” seja tão culturalmente construído quanto o gênero; a rigor, talvez o sexo sempre tenha sido o gênero, de tal forma que a distinção entre sexo e gênero revela-se absolutamente nula. Se o sexo é, ele próprio, uma categoria tomada em seu gênero, não faz sentido definir o gênero como a interpretação cultural do sexo. (BUTLER, 2018, p. 35).

O pensamento de Butler nos possibilita pensar as diversas identidades de gênero e sexualidade. A construção dos gêneros e das sexualidades para Guacira Louro "se dá através de inúmeras aprendizagens e práticas, insinua-se nas mais distintas situações, é empreendida de modo explícito ou dissimulado por um conjunto inesgotável de instâncias sociais e culturais" (LOURO, 2008, p.18). Atualmente, diversas transformações são inerentes à cultura e à história, que nos últimos tempos proliferaram vozes e verdade, novos comportamentos, novas formas de relacionamento, o que torna evidente uma diversidade cultural que antes não existia. Louro ainda complementa:

Como parte de tudo isso, vem se afirmando uma nova política cultural, a política de identidades. Muito especialmente a partir dos anos 1960, jovens, estudantes, negros, mulheres, as chamadas minorias sexuais e étnicas passaram a falar mais alto, denunciando sua inconformidade e seu desencanto, questionando teorias e conceitos, derrubando fórmulas, criando novas linguagens e construindo novas práticas sociais. (LOURO, 2008, p.20)

Essa nova política cultural apontada por Louro se insere nos Estudos Culturais, uma vez que o estudo das minorias sexuais se interliga com os estudos culturais e identitários. Tais minorias se inseriram nos espaços culturais, mídia, cinema e televisão e buscaram reverter os estereótipos que o cinema hollywoodiano reforçou ao longo dos anos, como a rigidez dos papéis dicotômicos entre hétero/homo, homem/mulher e masculino/feminino, como afirma Margarete Almeida Nepomuceno (2009). Em *Cinema e Sexualidade* (2008), Louro apresenta um panorama histórico desses filmes em que as sexualidades desviantes são representadas, além de discorrer sobre as transformações que vêm sendo observadas nas últimas décadas. Nepomuceno ainda afirma que a produção fílmica dos anos 1980 e 1990 é resultado do desabamento das verdades sólidas e das identidades fixas, nas quais as metanarrativas sociais e políticas já não mais comportam a crise instaurada pelo tempo do efêmero e da liquidez dos sentidos:

Os silêncios e opressões ganham as ruas, os movimentos organizados, as salas de aulas e por que não, as salas de cinema. São os corpos-manifestos, onde gays e lésbicas, principais personagens da temática *queer* desta época, resolvem contar suas histórias, ainda marcadas pelo medo, desconfiança, culpa e punição (NEPOMUCENO, 2009, pp.7-8)

Ainda, segundo Tatiana Araújo (2013),

No período anterior à década de 60 não existia uma produção de filmes voltados para um público específico homossexual. [...] foi apenas nos anos 60 (os filmes do Andy Warhol fazem parte deste marco), e, principalmente, na década de 1970 (momento após Stonewall) que mais filmes começaram a surgir. Apesar de ficarem relegados a um circuito alternativo, eles demonstraram que existia um público que correspondia a esse outro olhar sobre a questão (ARAÚJO, 2013, p. 2)

A virada nessa realidade acontece nos anos 1990. Denilson Lopes (2015) aponta que o surgimento do New Queer Cinema se deu como uma resposta política e social contra o preconceito que crescia contra a comunidade homossexual, em decorrência da crise da AIDS que assolava os Estados Unidos. Em virtude dessa insatisfação, muitos diretores, produtores, atores e militantes fizeram filmes que exploravam as identidades sexuais e de gêneros dissidentes, assim como suas práticas e vivências. Essa geração de cineastas se destacou pelo seu viés político, e ainda segundo Nepomuceno, pela construção de filmes com abordagem menos sensacionalista sobre a produção da diferença dos corpos, gêneros, sexualidades e mais interessada na complexificação das subjetividades ambíguas e transgressoras (NEPOMUCENO, 2009, p. 02).

O termo New Queer Cinema foi dado em 1992, pela crítica e teórica de cinema B. Ruby Rich, em um artigo publicado na revista britânica *Sight & Sound*. No artigo a autora apontou a produção cinematográfica independente com temáticas gays que invadiam os festivais de cinema mundo afora. O fenômeno do cinema queer foi apresentado no festival de Toronto em 1991, de acordo com B. Ruby Rich: "naquela ocasião, repentinamente havia um conjunto de filmes fazendo algo novo, renegociando subjetividades, anexando gêneros inteiros, revisando histórias em suas imagens" (RICH, 2015, p. 20). Quanto ao recorte racial, Denilson Lopes chama a atenção ao elencar que quase todos "os principais cineastas e temas abordados eram feitos por homens brancos" (LOPES, 2015, pp.15-16). Dentre os diversos diretores com trabalhos presentes no festival, Isaac Julien é citado por B. Ruby Rich como um dos precursores deste New queer cinema, como discutido no capítulo anterior. Vale ressaltar que o trabalho de Julien já nasce com esse viés político, muito antes do surgimento dos festivais. Julien sempre buscou dar visibilidade para questões queer em seus trabalhos e seus filmes experimentais, como vimos, são respostas políticas a questões vivenciadas em sua adolescência no Reino Unido.

3.3 O Cinema Negro Queer

A produção cultural negra queer que vêm se destacando cada vez mais nos tempos atuais, teve seus caminhos abertos pelas produções culturais de artistas, cantores, diretores, fotógrafos e poetas negros gays, que entraram em evidência no final dos anos 1980 e no início dos anos 1990, como afirma Muñoz:

Um punhado de representantes de uma diáspora negra queer, todos informados e ajudados a formar uns aos outros. Se alguém fosse descrever os conceitos, potências e tensões unificadores que prendem esses artistas como algo que poderíamos chamar de movimento, além e ao lado do simples fato de suas "identidades", seria o trabalho complicado que eles tentam realizar. (MUÑOZ, 1999, p.57, tradução livre).

Isaac Julien e seu coletivo *Sankofa* são figuras centrais do movimento independente de cinema negro britânico. *Looking for Langston* (1989) e *Young Soul Rebels* (1991) fazem parte do conjunto de filmes com temática gay negra do novo Cinema Queer Negro. Considerando aqui os anos de 1980 e 1990 como um marco divisor de águas, complexo e denso, que revolucionou a estética e o discurso do cinema, em 1989 dois filmes dirigidos por cineastas negros e gays delineiam o que temos hoje como *Cinema Queer Negro*.

O cinema negro queer nasce dos desafios e da homofobia dentro da própria comunidade gay. O pioneirismo de Julien neste contexto decorre do ambiente cultural em que esteve inserido. Desde sua adolescência, teve contato direto com universo político e cultural de comunidades negras, onde viveu. Muñoz aponta que o surgimento do novo cinema negro foi construído no cinema britânico e que a representação negra passou por um significativo aumento nos EUA, embora frequentemente unidimensional e estereotipado

(MUÑOZ, 1999, p. 57, tradução livre). O cinema independente negro britânico buscou representar a experiência negra na Inglaterra e, como foi discutido no capítulo um, em decorrência dos motins de 1981, novas políticas públicas foram criadas, incluindo o financiamento cultural que possibilitou Julien e diversos outros cineastas a produzirem seus filmes.

As produções desse período questionavam as políticas de representação e as próprias questões inerentes à identidade e alteridade. Julien e Mercer alegam que todos esses questionamentos se resumiram em uma única palavra: "etnia". A etnia emergiu como uma questão fundamental à medida que várias práticas "marginais" - filmes britânicos negros, por exemplo - estavam se tornando "desmarginalizadas", em um momento em que circulavam discursos "centralizados" (JULIEN; MERCER, 1996, p. 453).²⁵ Diante desse novo contexto de representatividade, as produções fílmicas que discutiam a pluralidade da sexualidade levaram em consideração a raça, refletindo em filmes como *Looking for Langston*, de Julien, e *Tongues Untied*, de Marlon Riggs. Os dois filmes foram realizados em continentes diferentes, mas discutem a mesma temática, a homossexualidade negra no cinema, a partir da poesia gay de Essex Hemphill. Ambos os filmes mesclam imagens de arquivo para retratar a experiência negra de forma lírica e poética. Louise Wallenberg, em seu texto para o catálogo New Queer cinema, traz uma comparação significativa, sobre os dois cineastas:

Diferenciando-se largamente em suas formas, os dois compartilham a mesma questão urgente: como tornar visível a queerness masculina negra e sua pluralidade, a busca por pais fundadores e a expressão de uma voz própria. Ademais, os dois filmes emergiram de ambientes socioculturais específicos que, embora diferentes, compartilhavam um simultâneo ajuste de contas com aquilo que por vezes foi definido como experiências diaspóricas ou, até mesmo, híbridas (WALLEMBERG, 2015, p. 89).

²⁵ Este texto está na coletânea indicada, que debate o pensamento de Stuart Hall, mas foi publicado pela primeira vez como introdução da revista *Screen* de 1988, intitulada *The Last "Special Issue on Race?"*

No texto, Wallenberg cita ainda Kobena Mercer, já comentado aqui, crítico britânico que escreveu sobre a obra dos dois cineastas, apontando que a situação pós-moderna e pós-colonial, unida à crise da AIDS, alterou as sociedades americana e britânica, na medida em que trouxe consigo o “deslocamento da identidade nacional” (MERCER, 1994, p. 31). Os dois filmes conectam o passado e o futuro, abrindo portas para a nova geração de cineastas. Outros trabalhos se relacionam ou indicam referências ao trabalho de Isaac Julien e Riggs, como Rodney Evans e o filme *Brother to Brother*, que trata dos conflitos sofridos por ambas as gerações. Padvá, em seus escritos sobre a nostalgia negra no cinema e no pop, diz que de uma maneira poética, política e erótica, Julien retorna ao passado ao reconsiderar as condições atuais dos homens gays negros. (PADVA, 2014. p. 202).

Partindo desta interpretação, nota-se que o filme trata de questões de uma minoria dentro de uma minoria, porque aborda justamente discussões sobre negritude dentro de um cenário gay. Ainda em seu texto, Padvá compara *Looking for Langston* com *Brother to Brother*, também inspirado em personagens do Renascimento do Harlem. Para ele, *Brother to Brother* dramatiza essas questões e forma um discurso cinematográfico bastante flagrante, caracterizado por protestos diretos, enquanto em *Looking for Langston* a homofobia não é um ponto a ser destacado:

Embora ambos os filmes lamentem a herança perdida ou subestimada e adotem seus heróis culturais, as estratégias desses filmes são significativamente diferentes. Enquanto *Looking for Langston* é sobre reconstrução, *Brother to Brother* é sobre desconstrução. A procura de Langston centra-se na glorificação espetacular da herança superposta do Harlem Renaissance e raramente se relaciona à homofobia. (PADVA, 2014. p.204, tradução nossa)

Bother to Bother conta a história de Perry, um jovem artista negro expulso de sua casa por ser gay, ficando preso entre os mundos da

comunidade negra e da comunidade gay. De forma semelhante a Julien, o filme visita a paisagem das memórias de Nugent, o legado e as dificuldades de autores negros pioneiros e a formação de suas identidades. Rodney Evans relatou seu fascínio pelo trabalho de Nugent:

Brother to Brother é um projeto no qual trabalho nos últimos seis anos. A ideia do script começou quando comecei a pensar em diferentes experiências atuais que eu estava tendo de uma perspectiva histórica mais ampla. Isso levou à minha pesquisa sobre o Harlem Renaissance e Bruce Nugent na Biblioteca Schomburg no Harlem. Quanto mais eu aprendia sobre Nugent, mais fascinava[...] É o primeiro drama narrativo de longa metragem que trata do rico período cultural conhecido como Renascimento do Harlem. Apresenta as vidas e experiências de escritores conhecidos como Langston Hughes e Zora Neale Hurston que são lidos em todo o mundo e traz um reconhecimento maior a figuras menos conhecidas, mas igualmente importantes, como Bruce Nugent e Wallace Thurman. O filme se esforça para estabelecer ligações entre essas figuras históricas e a vida de jovens artistas afro-americanos contemporâneos à medida que começam a surgir e a realizar todo o seu potencial. Enquanto o filme se concentra em artistas afro-americanos do Renascimento do Harlem e nos dias atuais, acredito que a busca por uma identidade significativa e uma voz artística original e verdadeira é um tema universal que ressoa em nível global. (Rodney Evans, 2005, n.p.).

A produção cinematográfica da atualidade tem se transformado cada vez mais, a crescente discussão sobre as representatividades negras LGBTQ+ e suas abrangências sexuais refletem em diferentes campos da cultura. No contexto proposto neste trabalho, podemos elencar trabalhos mais recentes que alcançaram a mídia *mainstream*, como o longa-metragem estadunidense *Moonlight: Sob a Luz do Luar* (2016), dirigido por Barry Jenkins e escrito por Jenkins e Tarell Alvin McCraney, dois homens negros que apresentam um filme com a temática gay, no qual todo o elenco é composto por pessoas negras, inspirado na peça *Moonlight Black Boys Look Blue*. O filme discute temas como masculinidade, sexualidade e a formação de identidade do homem negro.

No cenário independente nacional, os curtas premiados que estão colocando os corpos negros queer em destaque em diversos festivais são: *Negrum3* (2018), dirigido por Diego Paulino, é um filme ensaio sobre negritude, cena gay e aspirações espaciais dos filhos da diáspora; *Afronte* (2017) dirigido por Bruno Victor e Marcus Azevedo, é um curta que discute racismo e sexualidade, através do processo de transformação e empoderamento de Victor Hugo, jovem, gay e negro, residente na periferia de Brasília. Assim como nas produções de Julien, o filme apresenta uma montagem entre imagens fictícias e relatos de experiência, apresentando as diferentes formas de vivências, resistências e discursos que visam valorizar o homem negro gay. A “trilogia da bixa preta” (2017) de Juan Rodrigues, composta pelos filmes ensaios *O Arco da Liberdade* (2015), *Arco do Medo* (2017) e *Arco do Tempo* (2019), reúne trabalhos que partem da subjetividade e das vivências e questionamentos do diretor relacionadas à liberdade do corpo negro, à liberdade do pensamento e expressa a liberdade de existir.

O professor e curador Gilberto Alexandre Sobrinho (SOBRINHO, 2020, p.155) entende que essas narrativas poéticas cinematográficas, que coloca no centro a subjetividade e a corporeidade *queer*, considerando “seus diferentes aspectos, oferece-se como possibilidade de compreensão de um universo particular de filmes, no qual a experiência estética e política de seus realizadores garante identidade e identificação aos sujeitos que também se definem por esses lugares e posições”.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As obras de Isaac Julien abordadas neste estudo permitiu compreender sua prática artística, que se destaca por um viés poético e político. Sua abordagem nova e incomum resulta em uma obra fílmica lírica, atemporal e conceitual. Julien dialoga com o passado e presente para reescrever o futuro através de belas imagens. Seus trabalhos evocam questões étnicas, raciais, homossexuais, assim como as questões políticas e culturais decorrentes dos movimentos negros ingleses e a busca por territórios políticos, como os gerados pelos tumultos de Brixton, em 1980, que serviram como pontos-chave para seus primeiros trabalhos. Em sua prática poética/política, Julien dedicou-se à experimentação cinematográfica, seus filmes combinam as linguagens documentais, fictícias com a poesia, as artes visuais e a música.

Inicialmente, apresentamos filmes de Julien que se caracterizam como fruto do cinema experimental independente negro, que teve seu início nos anos de 1980, na Inglaterra. Esse caráter experimental se dá pela articulação entre o uso de imagens de arquivo e a montagem com cenas do presente. Desta maneira, Julien construiu sua própria narrativa na história do cinema, enriquecida pelos contatos com os estudos culturais britânicos de Stuart Hall, Mercer, Bhabha, e os textos de Gilroy e Guattari, que deram aos seus filmes um caráter teórico e crítico, popularizados na Inglaterra através da eclosão do cinema independente, como foi apontado por bell hooks e David Orgeron. Julien buscou trazer o cinema independente negro da margem para o centro colocando em questão sua experiência enquanto homem negro gay. Em consequência, as novas demandas de representações negras em decorrência

dos impactos dos estudos culturais deram à comunidade negra e gay "oportunidades iguais" de representação cinematográfica.

Observamos e analisamos o filme *Looking for Langston*, que traz uma perspectiva de discussão sobre o universo negro gay a partir do Harlem e sua riqueza cultural, no capítulo dois desta dissertação. Julien explorou o material de arquivo sobre o Harlem e suas figuras gays negras importantes da década de 1920 com imagens fictícias, criando uma atmosfera de sonho, ligando o passado com o presente de forma imaginada. Com *Looking for Langston*, Julien recria um passado imaginado, em que o desejo homoerótico foi explorado poeticamente. A junção entre memória, sonho e desejo é ali uma característica marcante, na qual se destaca a valorização do corpo masculino negro gay, por uma ótica gay também negra, ao retratar a beleza, o desejo, erotismo e afeto entre homens negros.

O processo artístico criativo de Julien na atualidade compreende o cinema de galeria e as múltiplas telas, entre a caixa preta e o cubo branco. Com *The Attendant* Julien explora a relação de cinema, arte e história da arte, também através da re-imaginação e a reconstrução do passado através da criação de imagens. Julien alternou as posições de poder entre brancos e negros, através da reanimação da pintura de François Biard. O discurso que Julien traz em seus trabalhos o colocou como um dos percursores do novo Cinema *Queer Negro*, já que *Looking For Langston*, *The Attendant*, *Young Soul Rebels* são filmes que hoje fazem parte do legado histórico deixado por cineastas negros e gays, que iniciaram as discussões sobre a identidade do homem negro gay e sua representação no cinema. Espera-se que esta pesquisa possa também contribuir com os estudos e análises sobre a obra deste importante artista, sendo mais uma referência para futuras pesquisas sobre Julien e seu trabalho poético e político.

REFERÊNCIAS

- ANN, Ogide. Filme e vídeo Sankofa. Disponível em <<http://www.screenonline.org.uk/people/id/521843/index.htm>> Acesso em 19 Maio de 2020.
- ARAÚJO, Tatiana Brandão. “Cinema Queer: o que é isso companheiras”. *Seminário Internacional Fazendo Gênero 10 (Anais Eletrônicos)*. Florianópolis, 2013.
- ARNOLD, Rampersad. *The big Sea: An autobiography by Langston Hughes*. New York, 1993.
- AUGUISTE, Reece. BLACK AUDIO FILM COLLECTIVE. Cinema negro, poéticas e estéticas do Novo Mundo. In: MURARI, Lucas; SOMBRA, Rodrigo (Orgs.). *O cinema de John Akomfrah- Espectros da Diáspora*. Rio de Janeiro: LDC, 2017.
- AUMONT, Jacques. *A estética do filme*. SP: Papirus, 1995.
- BENJAMIN, Walter. *Passagens*. Org. Willi Bolle. Belo Horizonte: Editora UFMG; São Paulo: Imprensa oficial do estado de São Paulo, 2009.
- BEZERRA, Julio. “Derek (idem), de Isaac Julien (Inglaterra, 2008)”. *Revista Cinética* – online, set. 2008. Disponível em: <http://www.revistacinetica.com.br/derek.htm>; Acesso em 16 de Agosto de 2020.
- BUTLER, Judith. *Problemas de gênero. Feminismo e subversão da Identidade*. Tradução de Renato Aguiar, 1 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018

BFI Screen Online. Territórios (1984). Disponível em <http://www.screenonline.org.uk/film/id/570442/index.html>. Acesso em 9 jun. 2020.

BLOOM, Lisa E. “Fantasias Polares e estética na obra de Isaac Julien: True North e Fantôme Afrique”. In: Isaac Julien: Geopoéticas. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

BLOOM, Lisa E. “Fantasias polares e estética na obra de Isaac Julien”. Palestra proferida em 20/10/12. Teatro SESC Pompéia. Disponível em: <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=10494>. Acesso em 04/09/2020.

CAMPOS, Rodrigo Sombra Sales. O cinema de John Akomfrah: passagens entre a diáspora e o arquivo / Tese (doutorado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Comunicação, Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura, 2019.

CARVALHO, Bruno Leal Pastor de. Um lugar chamado Notting Hill: os distúrbios raciais de 1958. In: Café História. Disponível em: <https://www.cafehistoria.com.br/um-lugar-chamado-notting-hill/>. Publicado em: 9 abr. 2018.

CASTAÑEDA, Alessandra; FONSECA, Raphael; DIAS, Victor. Derek Jarman - Cinema é Liberdade. Rio de Janeiro: Caixa Cultural; Jurubeba Produções, 2014.

COSTA, L. C. (Org.). Dispositivos de registros na arte contemporânea. Rio de Janeiro: Contra a Capa Livraria, 2009.

COSWOSK, J. A. Salgueiro, M. A. A. (2018). “Espectros de Baldwin”. Aletria: Revista De Estudos De Literatura, 28(4), pp. 31-46.

CHRISTINA, Sharpe. Monstrous Intimacies: Making Post-Slavery Subjects. Durham, NC: Duke UP, 2010.

DELEUZE, Gilles. A imagem-tempo. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2005.

DUBOIS, Philippe. “A questão da forma-tela: Espaço, luz, narração, espectador”. In:

REIS DUBOIS, Philippe. Cinema, vídeo, Godard. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

FARKAS, Solange. Isaac Julien: Geopoéticas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC-SP, 2012.

FILHO, Osmar Gonçalves dos (Org.) Narrativas Sensoriais: Ensaio sobre cinema e arte contemporânea. Rio de Janeiro: Circuito, 2014.

Foundation Langston Hughes. Disponível em:

www.poetryfoundation.org/poets/langston-hughes; Acesso em: 4 jul. 2020.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade I: a vontade de saber. 13 ed. Tradução Maria T. C. Albuquerque e J. A. Guilhaon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

FREEMAN, Elisabeth. Turn the Beat Around, Sadomasochism, Temporality, History, in Queer Temporalities, Queer Histories. Duke University. London. 2010. pp.127-175.

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

GLAAD. Brothers outside: Bayard Rustin e Beyond. Disponível

Em:

<https://www.glaad.org/blog/brother-outsiders-bayard-rustin-and-beyond>;

Acesso em: 5 jul. 2020.

HOOKS, bell. Anseios. Raça, Gênero e Políticas Culturais. Tradução Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Elefante, 2019

HOOKS, bell.; JULIEN, I. “States of Desire”. Transition, 53, pp. 168–184, 1991.

HOOKS, bell, Reel to Read: Race, Sex and Class at the Movies. New York: Routledge. 2008.

Javier de Frutos. Disponível em:

<https://www.imdb.com/name/nm3780270/bio>;

Acesso em 10 jun. 2020.

INDEPENDENTE LENS. Brother to Brother. Disponível em:
 <<https://www.pbs.org/independentlens/brothertobrother/statement.html>>
 Acesso em: 4 jun. 2020.

JORGE, Marco Antonio Coutinho. Fundamentos da psicanálise de Freud a Lacan, vol. 2: A clínica da fantasia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010. JULIEN, Isaac; MERCER, Kobena. De Margin and The Centre. In: Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies. London and New York: Routledge, 1996. p. 452- 467

JULIEN, Isaac; MERCER, Kobena. De Margin and De Centre. In: Stuart Hall, Critical Dialogues in Cultural Studies. London and New York: Routledge, 1996. p. 452- 467.

JULIEN, Isaac: Riot. United States: Museum of Modern Art, 2013.

JULIEN, Isaac Who Killed Colinn. Disponível em:
 <<https://www.isaacjulien.com/projects/who-killed-colin-roach/>>.
 Acesso em: 9 jun. 2020.

JULIEN, Isaac. Fala do artista. Palestra proferida em 02/09/12 Teatro SESC Pompéia. Disponível em (abertura da exposição de Isaac Julien: Geopoéticas no Sesc Pompéia) : <http://iptv.usp.br/portal/video.action?idItem=2728>. Acesso em 04/09/2020.

GARBER Eric. “A Spectacle in Color: The Lesbian and Gay Subculture of Jazz Age Harlem”. Hidden from History. Eds. Martin Bauml Duberman, Martha Vicinus and George Chauncey Jr. New York: NAL Books, 1989. 318-331.

HALL, Stuart. “Cultural identity and cinematic representation”. Framework, London,

n. 36, p.68-82, 1989.

HALL, Stuart. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. Identidade Cultural e Diáspora. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 24, pp. 68-75, 1996.

HALL, Stuart (org). Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. Sage: London, 1997.

HOWES, Kelly King et al. Harlem Renaissance. United States Of America: Ucl Staff, 2000.

HUTCHINSON, George. The Harlem Renaissance. Indiana University, Bloomington, 2007.

JESSICA Silverman. "Isaac Julien: Looking for Langston". Disponível em: <<https://jessicasilvermangallery.com/shop/isaac-julien-looking-for-langston/>> t;. Acesso em: 30 jun. 2020.

LAURETIS, Teresa de, Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities, An Introduction. In Differences: A Journal of Feminist Cultural Studies, 3(2),1992.

LEACH, Laurie F. Langston Hughes: A Biography. Greenwood Press, 2004.

LEEMING, David. James Baldwin: A Biography. Nova York: Arcade Publishing, 2015.

LOGO. Harlem Renaissance at 100: Richard Bruce Nugent, Gay Rebel With a Clause. Disponível em: <<http://www.newnownext.com/harlem-renaissance-richard-bruce-nugent-gay/02/2020/>> t;. Acesso em: 1 jul. 2020.

LOST GAY FICTION. SMOKE, LILIES AND JADE by Richard Bruce Nugent. Disponível em: <<https://lostgayfiction.wordpress.com/2012/03/30/smoke-lilies-and-jade-by-richard-bruce-nugent/>> t;. Acesso em: 3 jul. 2020.

LOURO, G. L. Gênero e sexualidade: pedagogias contemporâneas. Pro-Posições, Campinas, SP, v. 19, n. 2, p. 17–23, 2016. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/proposic/article/view/8643470>. Acesso em: 9 out. 2021

LOURO, Guacira Lopes. O corpo estranho. Ensaios sobre sexualidade e teoria queer. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

LUIZ Nazario. “O outro cinema”. Aletria: Revista de Estudos de Literatura, v. 16, 2007, p.94-109.

MACHADO, Arlindo. Arte e mídia. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.

MACHADO, Arlindo. A Arte do Vídeo. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

MACIEL, Kátia (org). Transcinemas. Rio de Janeiro: Contra a Capa Livraria, 2009.

MELLO, Christine. Extremidades do vídeo. São Paulo: Editora Senac, 2008.

NASCIMENTO, Elisa Larkin. SANKOFA I: A matriz africana do mundo. São Paulo. SeloNegro, 2008.

MCLAREN, Joseph. The collected Works of Langston Hughes: Autobiography: the big sea. University of Missouri, 2001.

MOVIEMENT. “Blaxploitation: entre o legal e o marginal”. Disponível em: <https://revistamovement.net/blaxploitation-entre-o-legal-e-o-marginal-ad8806aac5fe> Acesso em: 19 jun. 2020.

MERCER, Kobena. Welcome to the jungle. London: Routledge, 1994.

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

MUÑOZ, José Esteban. Desidentification: queer of colors and the performance of politics. Minnesota: University of Minnesota Press, 1999.

NARA ROESLER. Isaac Julien bio. Disponível em: <https://nararoesler.art/artists/41-isaac-julien/>. Acesso em: 17 jan. 2020.

OCUPAÇÃO, Sankofa. Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa>

Acesso em: 21 de Mar. de 2021

OUT ON THE SCREEN: 50 years of queer cinema in Britain. In: Out on the screen:

50 years of queer cinema in Britain. United States, 26 jul. 2017. Disponível em: [https://theconversation.com/out-on-the-screen-50-years-of-queer-cinema-in-britain-](https://theconversation.com/out-on-the-screen-50-years-of-queer-cinema-in-britain-80485)

80485>. Acesso em: 19 maio 2020.

PADVA, Gilad. Queer Nostalgia in Cinema and Pop Culture: Black Nostalgia: Poetry, Ethnicity, and Homoeroticism in Looking for Langston and Brother to Brother. Palgrave Macmillan, 2014.

PLANOCRITICO. Crítica Eu Não Sou Seu Negro. Disponível

Em: <https://www.planocritico.com/critica-eu-nao-sou-seu-negro/> Acesso em: 11 jul. 2020.

PRYSTHON, A. “As cores do desejo alteridade, raça e sexo no cinema britânico”. RuMoRes, v. 5, n. 10, pp. 35-58, dez-2011.

PRYSTHON, Ângela. “Do Terceiro Cinema ao Cinema Periférico Estéticas contemporâneas e cultura mundial”. Revista Periferia, v.1 n.1 p.79-98, jan.2009

RAYNAUD, Claudine. “Pós-escrito Procurando Langston: Sonho, Desejo, Diferimento”.

RAYNAUD, Claudine. Sexualités américaines: théoriques, réponses institutionnelles. Tours: Presses universitaires François-Rabelais, 1997, pp. 193-208.

Renascença do Harlem. Disponível em

<https://www.hisour.com/pt/harlem-rennaissance-2911>. Acesso em: 25 jun. 2020.

REALE, Giovanni. História da Filosofia: Antiguidade e Idade Média.V1. São Paulo: PAULUS, 1990.

RIBEIRO, Daniel Melo. As Imagens Dialéticas de Walter Benjamin na Montagem de

Godard. *Paralaxe*, v.4, n.1, p. 22-47, 2016.

Rich, B. Ruby. 2013. *New Queer Cinema: The Director's Cut*. Durham: Duke UP.

SANDERS, Leslie Catherine; JOHNSTON, Nancy. *The Collected Works of Langston Hughes J: The Plays to 1942: Mulatto to the Sun Do Move*. Columbia: University of Missouri, 2002.

SANTIS, Christopher C. de. *The collected Works of Langston Hughes: essays on art, race, politics, and world affairs*. Columbia: University Of Missouri, 2002.

SHARPE, Chistina. *Monstrous Intimacies: Making Post-Slavery Subjects*. Durham: Duke Univ., 2011.

SOBRINHO, GA. O Afroperspectivismo de A Trilogia da Bicha Preta, de Juan Rodrigues: construindo as estéticas das resistências. *Logos* (Rio de Janeiro. Online), v. 27, p. 152, 2020.

SPRICIGO, Vinicius. "A história imaginada". Isaac Julien: *Geopoéticas*. Curadoria Solange O. Farkas [catálogo]. São Paulo: Edições SESC SP, 2012.

Tweedie, James. (2003) 'The Suspended Spectacle of History: The Tableau Vivant in Derek Jarman's *Caravaggio*,' *Screen*. 44:4, Winter, pp.379-403.

YOUNGBLOOD, Gene. *Expanded cinema*. New York: Dutton, 1969.

WEEKS, Jeffrey. *Sex, politics, and society: the regulation of sexuality since 1800 - 3rd*

ed. London: Routledge, 2012.

WEST, D.; WÖELKE, A. 1997. 'England', in D. West and R. Green (eds.), *Sociolegal Control of Homosexuality: A Multi-Nation Comparison* (New York: Plenum Press), pp. 197–220.

Entrevista de Isaac Julien com Hilton Als para Victoria Mirro
<https://vimeo.com/223592891>

