



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
UNIDADE ACADÊMICA DE HISTÓRIA
CURSO DE LICENCIATURA EM HISTÓRIA

LUCAS ALEXANDER NUNES BATISTA

“EU SOU NEGRO ANTES DE SER UM HOMEM”:
OS SUJEITOS FRAGMENTADOS REPRESENTADOS EM *MEDICINE FOR
MELANCHOLY* (2008)

CAMPINA GRANDE-PB,
AGOSTO DE 2022

LUCAS ALEXANDER NUNES BATISTA

“EU SOU NEGRO ANTES DE SER UM HOMEM”:
OS SUJEITOS FRAGMENTADOS REPRESENTADOS EM *MEDICINE FOR
MELANCHOLY* (2008)

Monografia apresentada ao curso de História, da
Universidade Federal de Campina Grande
(UFCG), como requisito para a obtenção do Título
de Licenciado em História.

ORIENTADOR:
Prof. Dr. CELSO GESTERMEIER DO NASCIMENTO

CAMPINA GRANDE-PB,
AGOSTO DE 2022

“EU SOU NEGRO ANTES DE SER UM HOMEM”:
OS SUJEITOS FRAGMENTADOS REPRESENTADOS EM *MEDICINE FOR
MELANCHOLY* (2008)

LUCAS ALEXANDER NUNES BATISTA

Monografia apresentada ao curso de História, da Universidade Federal de Campina Grande,
para julgamento de comissão de avaliação formada pelos professores:

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Celso Gestermeier do Nascimento – (UAHIS/UFCG)

ORIENTADOR – PRESIDENTE DA BANCA

Prof^a.Dr^a . Silede Leila Oliveira Cavalcanti

EXAMINADORA

Prof. Dr . Alarcon Agra de Ó

EXAMINADOR

Data de defesa e aprovação:

___/___/___



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
 UNIDADE ACADEMICA DE HISTORIA-CH
 Rua Aprígio Veloso, 882, - Bairro Universitario, Campina Grande/PB, CEP 58429-900
 Telefone: (83) 2101-1200
 Site: <http://ch.ufcg.edu.br> - E-mail: assadm@ch.ufcg.edu.br

REGISTRO DE PRESENÇA E ASSINATURAS

ATA DE DEFESA DE TRABALHO DE CONCLUSÃO DE CURSO

Aos 25 dias do mês de Agosto do ano de 2022 às 15:00h horas, na sala Virtual do Google Meet de link <https://meet.google.com/eeu-yyjp-ssj> do Centro de Humanidades da Universidade Federal de Campina Grande, teve início a Defesa do Trabalho de Conclusão de Curso de Licenciatura em História do(a) aluno(a) LUCAS ALEXANDER NUNES BATISTA sob o título "EU SOU NEGRO ANTES DE SER UM HOMEM": OS SUJEITOS FRAGMENTADOS REPRESENTADOS EM MEDICINE FOR MELANCHOLY (2008)

A Banca examinadora foi composta pelos professores:

Nome Completo	Titulação	Função
Celso Gestermeier do Nascimento	DR	Orientador(a)
Silede Leila Oliveira Cavalcante	DR ^a	Membro
Alarcon Agra de Ó	DR	Membro

Concluída a apresentação da defesa pelo(a) discente, os professores passaram a análise do trabalho produzido. Após as considerações finais, a Banca deliberou pela APROVAÇÃO do Trabalho de Conclusão de Curso do(a) aluno(a) LUCAS ALEXANDER NUNES BATISTA, com nota 10,0 (DEZ). Campina Grande, 25/Agosto/2022.

Celso Gestermeier do Nascimento

Orientador (a)

Silede Leila Oliveira Cavalcante

Membro da Banca

Alarcon Agra de Ó

Membro da Banca

2 - APROVAÇÃO

2.1. Segue a presente Ata de Defesa de Trabalho de Conclusão de Curso do candidato LUCAS ALEXANDER NUNES BATISTA, assinada eletronicamente pela Comissão Examinadora acima identificada.

2.2. No caso de examinadores externos que não possuam credenciamento de usuário externo ativo no SEI, para igual assinatura eletrônica, os examinadores internos signatários certificam que os examinadores externos acima identificados participaram da defesa da tese e tomaram conhecimento do teor deste documento.



Documento assinado eletronicamente por **CELSO GESTERMEIER DO NASCIMENTO, PROFESSOR 3 GRAU**, em 25/08/2022, às 17:28, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018.



Documento assinado eletronicamente por **ALARCON AGRA DO O, PROFESSOR 3 GRAU**, em 26/08/2022, às 23:35, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018.



Documento assinado eletronicamente por **SILEDE LEILA OLIVEIRA CAVALCANTI, PROFESSOR(A) DO MAGISTERIO SUPERIOR**, em 05/09/2022, às 19:15, conforme horário oficial de Brasília, com fundamento no art. 8º, caput, da Portaria SEI nº 002, de 25 de outubro de 2018.



A autenticidade deste documento pode ser conferida no site <https://sei.ufcg.edu.br/autenticidade>, informando o código verificador **2661681** e o código CRC **8A970792**.

Dedico a conclusão desse trabalho aos meus amigos.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu pai Antonio Batista, *in memorian*, mas que enquanto estava vivo tentou de todas as formas me mostrar a importância de se estudar, e à minha mãe, Jó Nunes, que não apenas me acompanhou na jornada acadêmica, como usou de toda força e vontade para que eu me mantivesse estudando, de forma que nunca nada me faltou.

À minha noiva que esteve comigo no processo de dar à luz a essa Monografia, tanto nas dores, como na alegria de vê-la viva e respirando.

Aos meus familiares e amigos que me apoiaram ao longo dessa jornada, aos meus colegas que nas aulas fizeram das discussões em sala mais ricas, e nos corredores e no CA, mais divertidas.

Ao professor Celso Gestermeier, pela oportunidade de ser orientado, guiado e aconselhado, nunca esquecerei de suas tentativas de me colocar num caminho que faria chegar a um tema, e de suas tentativas de entender os temas que propunha.

Aos professores examinadores Silede Cavalcanti e Alarcon de Ó, por aceitaram participar da banca de avaliação e pela ajuda nos bastidores, quando pedi.

BB King

[...]

1903

*A primeira vez que um homem branco observou um homem negro
Não como um animal agressivo ou força braçal desprovida de inteligência
Desta vez, percebe-se o talento, a criatividade, a música
O mundo branco nunca havia sentido algo como o blues
Um negro, um violão e um canivete
Nasce na luta pela vida, nasce forte, nasce pungente
Pela real necessidade de existir
O que é ser Bluesman?
É ser o inverso do que os outros pensam
É ser contracorrente
Ser a própria força, a sua própria raiz
É saber que nunca fomos uma reprodução automática
Da imagem submissa que foi criada por eles
Foda-se a imagem que vocês criaram
Não sou legível, não sou entendível
Sou meu próprio Deus, meu próprio santo, meu próprio poeta
Me olhe como uma tela preta, de um único pintor
Só eu posso fazer minha arte
Só eu posso me descrever
Vocês não têm esse direito
Não sou obrigado a ser o que vocês esperam
Somos muito mais
Se você não se enquadra ao que espera
Você é um Bluesman*

(Baco Exu do Blues)

RESUMO

A monografia analisa os discursos que tentam significar o negro no filme *Medicine for melancholy* (2008), filme pouco falado do ganhador do Oscar Barry Jenkins, que teve o filme *Moonlight* (2016) premiado como Melhor Filme do ano. Em seu primeiro longa-metragem, feito em baixíssimo orçamento e com equipe reduzida, foca nos diálogos de um jovem casal negro que anda pelas ruas de São Francisco e reflete sobre a própria identidade e as implicações dela. Neste trabalho, partimos da noção de Stuart Hall sobre a crise de identidade na pós-modernidade e tentamos demonstrar, por meio do filme, como os sujeitos fragmentados desse período tentam significar a própria identidade para superar essa crise, assim como tentam criar para si identidades mais coesas e nucleares, fugindo do “descentramento” de que fala Hall em seu trabalho. Também utilizamos o conceito de “representação” de Chartier, entendendo que esses indivíduos criam imagens de si que resistem às representações sociais impostas, e nesse caso, criam uma representação de pessoas negras que resistem às imagens racistas impostas por uma branquitude dominante, cuja historicidade das práticas racistas que construíram uma imagem negativa dos sujeitos negros está documentada e analisada na obra de Achille Mbembe.

PALAVRAS-CHAVE: Representação, Identidade, Cinema, Pós-modernidade.

LISTA DE IMAGENS

Figura 1 – Joanne se mostra distante.....	40
Figura 2 – Uma visão de cima da cidade de São Francisco	40
Figura 3 – Joanne evita olhar para Micah.....	41
Figura 4 – Joanne usa o casaco para “esconder” seu corpo.....	42
Figura 5 – Joanne se mostra mais à vontade em relação a Micah	47
Figura 6 – “Eu quero a porra do meu coração costurado de volta”	51
Figura 7 – Micah aparece dormindo no sofá ao invés da cama.....	59

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 - IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: AS DISPUTAS PELO SIGNIFICADO DO NEGRO POR MEIO DO CINEMA.....	14
CAPÍTULO 2 - O “MOVIMENTO” <i>MUMBLECORE</i> E BARRY JENKINS: UM FILME NEGRO EM UM CINEMA DE “MUNDOS BRANCOS”	24
CAPÍTULO 3 - <i>MEDICINE FOR MELANCHOLY</i> (2008): SIGNIFICANDO O SER NEGRO	38
CONSIDERAÇÕES FINAIS	62
REFERÊNCIAS	65

INTRODUÇÃO

O filme *Moonlight* (2016) ganhou o Oscar de Melhor Filme (principal prêmio da noite) na 89.^a edição do evento. Fato marcante por ter esse filme não só temática negra, como tendo os seus atores e a produção composta majoritariamente por pessoas negras.

Essa premiação, como várias que vem acontecendo ao longo desses anos, serviu de comemoração não só para uma comunidade negra americana engajada, como para outras partes do mundo, pois é senso comum que afro-americanos são pouco representados nas premiações.

O longa-metragem é o segundo dirigido por Barry Jenkins, que também o roteirizou, e que segue a vida de Chiron, um homem negro e homossexual, a partir de três etapas principais, criança, jovem e adulto. Foi exibido oito anos após seu primeiro longa, *Medicine for melancholy* (2008), que retrata 24 horas da vida de um casal negro em São Francisco, e foi seguido por *If Beale Street Could Talk* (2018), em que uma família negra lida com a prisão de um de seus membros, e que está à espera do nascimento do filho.

No ano da premiação, o rapper Jay-Z lançou uma música chamada *Moonlight* e um clipe no qual atores negros refazem cenas do seriado *Friends*, composto apenas de atores brancos no elenco principal. Nela, Jay-Z provoca “Estamos presos em La La Land/ Mesmo quando ganhamos, perdemos/ Temos os mesmos malditos fluxos” (ROLLING STONES, 07 de ago. de 2017). Fazendo referência à gafe no momento da premiação, em que La La Land foi erroneamente anunciado como ganhador do prêmio, e depois de corrigido, toda a equipe cedeu lugar à equipe de *Moonlight*. Jay-Z parece ver essa falha ofuscando o momento de celebração. Uma derrota, mesmo na vitória.

É interessante notar como Jay-Z encara a questão enquanto uma luta, tendo vitória e derrota em jogo. Ou seja, como a cultura estadunidense está em guerra, entre brancos e negros e como essas vitórias e derrotas impactam na autoestima dessas pessoas.

Em *Medicine for melancholy*, o exercício de imaginar raça chega ao máximo no cinema de Barry Jenkins, que o dirigiu e roteirizou. O filme basicamente mostra os diálogos de dois personagens que giram tematicamente em torno da gritante realidade de ser negro numa comunidade majoritariamente branca, e como os espaços são ocupados e pensados para a branquitude.

Para Jenkins, é um filme pessoal. São suas tentativas de conciliar duas respostas a uma mesma questão, e cada um dos dois personagens responde de forma diferente. E que respostas são essas? Em *African American Cinema Through Black Lives Consciousness*, Mark D. Cunningham escreve um texto sobre o filme, e separa os personagens em duas vertentes, estabelece que Micah vê a si mesmo como homem antes de ser negro e isso afeta fortemente como ele se vê e o mundo em geral. Para ele, ser negro tem importância fundamental na sua noção de identidade, embora haja um conflito. O conflito central do personagem é manter suas conexões com a negritude, inserido em São Francisco, uma cidade em que a cultura *hipster* é dominada por brancos, e Micah se vê cercado por amigos e interesses que, apesar de serem de seu interesse, não dialogam com o que considera importante, não conversam com sua identidade. Já Joanne, logo de início, lança algumas questões interessantes. A obra abandona alguns dos elementos obrigatórios de um cinema negro, com exceção dos protagonistas e das discussões.

Analisar como essa luta aparece, de que forma a obra do cineasta se posiciona em relação às ideias de raça e como o cinema (e nesse caso, o cinema negro americano) pode ser visto como uma documentação histórica para analisar os discursos de raça e que também servem de contradiscursos para um tipo de representação racista no cinema americano feito por pessoas brancas.

O trabalho terá como proposta responder às questões centrais: como o homem negro se representa e elabora a própria identidade enquanto pessoa preta culturalmente numa sociedade que o enxerga através de um imaginário racista e negativo? A partir de que meios e mecanismos ele constrói imagens positivas de si?

Em relação à relevância social do tema, a cultura negra americana e os desdobramentos sociais têm impacto na nossa cultura, que dela serve de inspiração estética. Em 2018, por exemplo, o rapper brasileiro Baco Exu do Blues lançou o álbum *Bluesman*, e o título em língua inglesa não é a única referência à cultura americana, presente nos nomes das faixas, como na primeira com título homônimo ao álbum, a terceira chamada *Me Desculpa Jay-Z*, a quinta *Kanye West da Bahia* e a nona e última *BB King*. Faz referências também nas canções, para exemplo, na faixa que abre o disco, fala de Basquiat, faz alusões aos filmes *Pantera Negra* de 2018 e *Mississippi em chamas* de 1988, e ao ex-presidente americano Barack Obama. Também vale citar como o caso George Floyd em Minnesota, morto asfixiado após

uma abordagem violenta de uma policial no dia 25 de maio de 2020, levou homens e mulheres negros no Brasil para as ruas em protesto (BRASIL DE FATO, 25 de jun, de 2020), mesmo num contexto de pandemia em que a recomendação da saúde é se manter em casa. Em suma, o que acontece nos Estados Unidos impacta na nossa nação, e o movimento negro americano serve de inspiração cultural e estética para o movimento negro brasileiro.

O trabalho discutirá raça a partir do trabalho de Achille Mbembe (2014), que a vê não como algo congelado, mas um encadeamento de sentidos que se alteram historicamente (MBEMBE, 2014, p.19), sendo assim, é um dado não biológica, mas fictício, uma construção fantasiosa e consciente, chegando o autor a chamar de “ficção útil” (MBEMBE, 2014, p. 27). Mbembe conclui que o negro está sendo produzido como um corpo submisso, exposto ao sofrimento e à tortura (MBEMBE, 2014, p. 40). A razão negra, a que Mbembe critica, é o conjunto de todas as obras, rituais, práticas cotidianas, a consciência ocidental que constroem a ideia do Negro.

A manutenção do racismo se dá pelo medo do outro, do qual se precisa proteger, gerando o que o autor chama de alterocídio, a destruição do outro pela incapacidade de controlá-lo e assim afastar o medo que essa noção de Outro causa (MBEMBE, 2014, pag. 26).

A cultura estadunidense separa diferentes espaços para brancos e para negros, e essa separação não é apenas de diferença, mas também qualitativa, com o estigma da inferioridade. Por isso nos utilizamos do trabalho de Grada Kilomba, que vê a construção da diferença como o primeiro passo para a consciência racista, e essa construção só existe quando se tem poder histórico, político, social e individual para fazê-la, pois “só se torna “diferente” porque se “difere” de um grupo que tem o poder de se definir como norma – a norma branca” (KILOMBA, 2019, p. 75).

Para contextualizar o mundo no período histórico em que é construído, a noção de pós-modernidade é aqui utilizada a partir de Stuart Hall (2006), que entende que o mundo sólido de antes da modernidade tardia (ou pós-modernidade) foi esfacelado, e o mundo tradicional deu lugar a uma sociedade mundial de mudanças constantes, e as identidades passaram a ser entendidas como fragmentadas, ou descentradas, tornando a própria noção de raça não mais o centro de identificação, mas surgindo outras identidades políticas no seu lugar ou disputando com ela.

No primeiro capítulo, faremos um apanhado teórico e histórico acerca das disputas da imagem do negro, principalmente no cinema, partindo do campo das disputas de

representação, conceito aqui trazido nas obras de Hall e Chartier. No segundo capítulo, analisaremos o “movimento” *Mumblecore*, gênero do cinema independente que muitos estudiosos associam a Barry Jenkins e seu filme, embora aqui neste trabalho destoaremos desta opinião, entendendo que se trata de uma obra do gênero Cinema Negro, mas que se utilizou das técnicas do *Mumblecore* por fatores orçamentários e estratégicos de *marketing*. E, finalmente, no terceiro capítulo nos aprofundaremos no filme *Medicine for melancholy* e como ele tenta significar o negro através dos diálogos de seus dois personagens principais.

CAPÍTULO 1 - IDENTIDADE E REPRESENTAÇÃO: AS DISPUTAS PELO SIGNIFICADO DO NEGRO POR MEIO DO CINEMA

“Existem de fato e em espírito, duas Américas – uma negra, outra branca. O artista negro entende que seu dever primário é falar das necessidades espirituais e culturais dos negros” (NEAL, 1968 *apud* NGANGA, 2019, p. 46)

O estudo da subjetividade não é um campo novo ou estranho no cenário historiográfico. Segundo Peter Burke (2011), Marc Bloch, que junto com Febvre fundou a revista *Annales d'histoire économique et sociale*, publicou em 1924 *Os reis taumaturgos*, obra pioneira da “história das mentalidades” (BURKE, 2011, p. 30), cuja temática era a crença difundida na Europa, da Idade Média ao século XVIII de que os reis conseguiam, com seu toque, curar escrófula (*Idem*, p. 28), fazendo um estudo político, pois via nesse milagre a expressão de um poder político supremo, mas também de “psicologia religiosa”, o que Burke afirma não ser possível esperar de um estudo histórico nos anos 20 (*Idem*, p. 29). Além da interdisciplinaridade presente no corpo no texto, Bloch descreveu sua obra como “representações coletivas”, associando-se ao sociólogo Émile Durkheim, de quem se dizia devedor por conta da sua revista *Année Sociologique*, que lia com bastante entusiasmo (*Idem*, p. 26).

Roger Chartier (1991) explica que as “representações coletivas” de Durkheim articulam algumas noções do mundo social, começando pelo “trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contrariamente construída pelos diferentes grupos que compõem uma sociedade”, práticas que exibem uma maneira de ser no mundo e significam simbolicamente um estatuto e uma posição, e assim fazem reconhecer uma identidade social, e finalmente, as formas institucionalizadas com que aqueles que representam marcam, visivelmente, a existência de um grupo ou comunidade (CHARTIER, 1991, p. 183). Divide, então, em duas tendências de interpretação, uma que entende a construção da identidade enquanto resultado da relação de força entre as representações impostas pelos que detêm o poder de representar, e das representações que a comunidades produzem de si, seja de aceitação ou de resistência. Uma terceira tendência possível é a que considera o “recorte social objetivado como a tradução do crédito conferido à representação que cada grupo dá a si mesmo” fazendo reconhecer sua existência a partir da unidade demonstrada (*Idem*, p. 183).

O cinema é um circuito de representações. Para fazer sentido, se utiliza de símbolos culturais reconhecíveis, mesmo tendo uma gramática funcional própria (ou seja, uma linguagem específica). O “regime de representação racializada”, como chama Stuart Hall (2016, p. 183), intencionalmente criou uma representação do negro que correspondia aos preconceitos e estereótipos que a sociedade branca compartilha entre si, visto que possuem uma cultura própria, com símbolos e mapas conceituais próprios¹. O problema é que a cultura branca se consagra como norma, fazendo de todo o resto, apenas marginal. Sendo assim, a representação do negro no cinema branco se torna a norma, enquanto qualquer representação de fora, fosse uma representação marginal.

Segundo Stuart Hall, a classe dominante não apenas é dominante financeira e politicamente, como simbolicamente. Ou seja, o poder de representar pertence ao branco, visto que faz parte da classe dominante. E como o branco tem representado o negro nos Estados Unidos? E mais especificamente, como o cinema reflete esses estereótipos em sua gramática visual?

No caso dos Estados Unidos, Hall (2016) diz que o discurso racializado estava estruturado em um conjunto de oposições binárias entre brancos e negros, ligando a branquitude à cultura, e a negritude, à natureza, e com isso dizendo que “enquanto os brancos desenvolveram a ‘cultura para subjugar e superar a ‘natureza’, para os negros, ‘cultura’ e ‘natureza’ eram permutáveis” (HALL, 2016, p. 168). A “evidência incontestável” para a divisão racial estava visivelmente posta pelas diferenças físicas (os lábios, o cabelo, o nariz, a cor), o que passou a naturalizar os discursos raciais, e posicionar as diferenças entre os escravos e o povo branco para além da História, inscritos na realidade concreta. Não era apenas um caso de ser representado em termos de características essenciais, mas de ser reduzido à essência, à preguiça, ao entretenimento bobo, à infantilidade da *espécie* negra (HALL, 2016, p. 173). Os estereótipos passam a orbitar em torno de imagens de crueldade aceitável contra esses sujeitos e de “tipos” de pessoas escravizadas aceitáveis.

A representação dos sujeitos escravizados entre os séculos XVIII e XIX no território americano, quando não eram estereotipagens negativas ou “uma forma de degradação ritualizada” na forma de torturas diversas (HALL, 2016, p. 171) formavam uma série de imagens romantizadas ao invés de degradantes, o que não implicava em não serem estereótipos. Como exemplos, o autor usa o pai Tomás, do romance pró-abolição de Harriet Stowe *A cabana do pai Tomás*, como o “bom escravo” cristão, que disputava contra a

¹ “A cultura diz respeito à produção e ao intercâmbio de sentidos – “compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade” (HALL, 2006, p. 20).

representação da selvageria violenta inata à raça; havia a Mammy, escrava doméstica dedicada ao lar de seus senhores, geralmente apresentada como uma mulher grande, gorda e sorridente; os tolerados “nativos felizes”, que eram artistas sem cérebro, que ficavam tocando e contando piadas para “entreter os brancos”; havia o “malandro”, como o personagem tio Remus, que aparece em uma coletânea de histórias infantis de Joel Chandler Harris no Sul dos Estados Unidos, que inventava várias formas engenhosas de fugir do trabalho (HALL, 2016, p. 172, 173). Segundo Donald Bogle, os *coons* (malandros) também incluíam os *pickaninnies*, imagens de crianças pretas de olhos arregalados, lábios extremamente grossos, que comiam melancia e roubavam galinhas (BOLGE, 1973 *apud* HALL, 2016, p. 177). A melancia se tornou uma imagem mais profunda em vários contextos, pois a imagem de negros comendo melancia foi bastante difundida. Essa fruta era vendida pela população recém-saída da escravidão como forma de sobrevivência, e a associação era feita no Sul dos Estados Unidos como meio de indicar que os sujeitos negros não estavam prontos para a liberdade, visto que eram infantis e preguiçosos (NGANGA, 2019, p. 55). Bogle também cita a “*mulata trágica*”, que é aceitável e sexualmente desejada pela sua parcela branca no sangue, mas que tem um destino trágico pela “mancha” do sangue negro.

A figura do *Pai Tomás* se tornou um dos estereótipos mais difundidos na cultura americana, como a imagem de um “homem negro velho, cristão, dessexualizado, submisso, obediente, fiel, feliz, solitário e que fazia de tudo para obter a aprovação de seus senhores brancos, inclusive trair seus semelhantes” (NGANGA, 2019, p. 58). Essas eram formas de naturalização e de “aceitação” de alguns comportamentos e de tipos de escravizados, desde que sob a tutela branca. Esse tipo de paternalismo acontecia até entre os abolicionistas, que infantilizavam as pessoas negras, mesmo que de alguma forma houvesse humanidade neles (HALL, 2016, p. 175).

O cinema norte-americano criou um longo histórico de imagens racializadas e estereotipadas carregadas de sentidos negativos. Hall (2016) comenta que era a forma de arte popular no século XX, e o filme que introduziu os “tipos” negros no cinema, enquanto uma série de reduções a estereótipos racistas foi *O nascimento de uma nação* (1915), de D. W. Griffith, que é ambientado durante a Guerra Civil dos Estados Unidos (1861 - 1865). Muitas técnicas da linguagem cinematográfica foram inauguradas nessa obra de 3 horas de duração, como o *close-up*, a edição paralela, os cortes rápidos, tomada com tela dividida e iluminação impressionista e realista (BOGLE, 1973 *apud* HALL, 2016, p. 178). Toda essa inovação, porém, serviu para criar uma obra que representava o nascimento da nação e da identidade norte-americana como o nascimento da Ku Klux Klan, grupo formado por supremacistas

brancos que cavalgavam vestidos completamente de branco, incluindo capuzes que escondiam seus rostos, muito semelhante a fantasmas e que, no discurso do filme, expulsaram os negros e “restauraram” o Sul (*Idem*, p. 179), trazendo de volta seus valores e sua supremacia branca. O estopim para sua atuação ocorre após uma tentativa de estupro de uma mulher branca, que comete suicídio para se defender. O embate das representações acontece no decorrer do filme em que a mulher branca é símbolo de pureza, o homem branco simboliza a defesa e salvação da pátria, e os personagens negros corporificam a barbárie, a violência, e o estupro (NGANGA, 2019, p. 62).

Sobre a repercussão deste filme, diz Diawara:

não há histórias simples sobre os negros se amando, odiando uns aos outros, ou desfrutando de suas posses privadas sem referência ao mundo branco, porque os espaços dessas histórias são ocupados por novas formas de histórias de relações raciais que foram determinadas pelo texto dominante de Griffith (DIAWARA, 1995 *apud* NGANGA, 2019, p. 65).

Em 1915, houve vários protestos contra a exibição de *O nascimento de uma nação*, tendo algumas cidades proibido sua apresentação. O índice de linchamentos contra a população negra também aumentou muito nesse ano. O enredo partia da representação das pessoas negras como ameaça constante aos princípios da sociedade, um arquétipo de suspeição (NGANGA, 2019, p. 64, 65). Isso mostra como não só as representações culturais são reflexos da sociedade, como interferem na vida concreta dos indivíduos, criando repercussões nos rumos das decisões e dos caminhos da sociedade.

Na década de 30, a imagem das pessoas negras é herdeira não apenas do filme de Griffith, como do conjunto de representações dos sujeitos negros do período da escravidão americana. São retratados enquanto serviçais, subordinados e bobos, como em *E o vento levou* (1939) e na década de 40, foi a época dos musicais que apresentavam as “mulatas fatais” e os artistas negros (HALL, 2016, p. 179). A partir da década de 50, uma perspectiva branca liberal passou a entender as relações sociais na América como problemáticas, embora houvesse ainda um apelo para o tipo negro aceitável, que nesse período era encarnado por Sidney Poitier, “educado e inteligente, ele falava um inglês apropriado, vestia-se de forma conservadora e tinha a melhor das maneiras à mesa” (BOGLE, 1973 *apud* HALL, 2016, p. 180).

Há uma “revolução” entre as décadas de 1980 e 1990, período em que o integracionismo representado principalmente pelos filmes de Poitier e pelo sonho dos

movimentos pelos direitos civis colapsa, e há uma expansão dos guetos e o crescimento de uma “subclasse negra” (HALL, 2016, p. 189) enfrentando problemas na vida diária, como pobreza, drogas e violência. Esse cenário, apesar de aterrador, serviu para se firmar uma cultura separatista, que valoriza a identidade negra nas cenas musicais (com o *rap*) e no visual, as roupas tinham um estilo específico das ruas (o *street-style*). A representação negra, enquanto uma prática da própria comunidade, passou a ser entendida como espaço de luta. Como diz Hall,

Os atores negros protestaram por papéis mais variados na TV e no cinema e ganharam. A questão “raça” veio a ser reconhecida como um dos temas mais importantes da vida norte-americana. Nas décadas de 1980 e 1990, os negros entraram para o *mainstream* do cinema norte-americano com os cineastas independentes – como Spike Lee (*Faça a coisa certa*), Julie Dash (*Daughters of the Dust* [*Filhas da poeira*]) e John Singleton (*Os donos da rua*) -, capazes de colocar as próprias interpretações sobre a figura do negro na “experiência norte-americana”. Isso ampliou o regime da representação racial: o resultado de uma luta histórica em torno da imagem (HALL, 2016, p. 189)

Esses cineastas, como Spike Lee, fazem parte de uma geração de estudantes negros que entraram em programas universitários e escolas de cinema, que por serem politicamente engajados, exploraram as possibilidades da linguagem cinematográfica para explorar o potencial estético da cultura negra, e para incluir as pautas raciais de forma diversa, incluindo vários segmentos da comunidade (NGANGA, 2019, p. 78).

Eles são herdeiros de vários movimentos protagonizados por sujeitos negros que disputavam pela sua representação em várias formas de arte. João Gabriel Nganga (2019) mostra como o movimento *Harlem Renaissance*², surgido em 1920, reuniu vários pesquisadores, intelectuais e artistas para contestar as representações das pessoas negras na literatura, teatro, pintura e música, assim como criar uma imagem positiva. O autor, embora dê a devida importância não só a esse como a outros movimentos, problematiza a noção de “formas positivas de representação” de cada período. Por exemplo, em certos contextos, isso significa ser heterossexual, de classe média, e em outros, da classe trabalhadora. Ou seja, essas formas ainda partem dos padrões aceitáveis da classe dominante.

Além do *Harlem Renaissance*, Nganga cita a televisão como grande influência deste novo marco para as representações negras. Ao lado de Hollywood, o entretenimento televisivo tinha grande impacto na comunidade e conseqüentemente, no cinema produzido por

² Também chamado de *New Black Movement* ou *Black Renaissance*.

ela. Neema Barnette, importante cineasta dos anos 80, não só utilizou a linguagem cinematográfico para desafiar estereótipos, como foi a primeira mulher negra a dirigir um seriado norte-americano (NGANGA, 2019, p. 80).

O autor entende o Cinema Negro como um gênero. Ele tanto abriga filmes *mainstream*, os populares de Hollywood, quanto independentes. O problema é que os filmes do primeiro tipo não conseguem abordar o tema do racismo de forma tão direta, por medo de desagradar o público, majoritariamente branco, estabelecendo negociações de limite para o debate. Os filmes independentes têm mais liberdade em pautas, pois sua preocupação é mais a mensagem do que a bilheteria. O Cinema Negro de Hollywood, no entanto, evoluiu nas últimas décadas, principalmente a partir de 2010, sendo exemplos disso a premiação do Oscar de melhor filme dado a *Moonlight* (2016), de Barry Jenkins e o sucesso de bilheteria de *Pantera Negra* em 2018. Este último foi dirigido por Ryan Coogler. Sua carreira se assemelha com a de Jenkins, já que sua estreia em longas metragens também foi um filme independente, *Fruitvale Station* (2013), que conta a história real do jovem negro Oscar Grant, assassinado pela polícia em 2009 (NGANGA, 2019, p. 82). Outra evidência do crescimento do Cinema Negro é o aumento de festivais deste gênero nos Estados Unidos.

Como visto até aqui, a imagem do negro americano, no cinema, ganhou uma nova fase a partir das décadas 80 e 90 por parte da própria comunidade. Os símbolos que governavam essas identificações estavam, de certa forma, postos. Em 2008, porém, Barry Jenkins cria uma obra que não segue essa “tradição” de representação. Ao invés de discutir em seu filme o problema da desigualdade racial, faz um mergulho na subjetividade negra através de um personagem, Micah, que se preocupa com o que define a identidade negra, o que é pertencer à comunidade e à cultura, e principalmente, sobre o que o aparta dela. Seu filme, *Medicine for melancholy*, aparece enquanto fazendo parte não do gênero Cinema Negro, mas de um “movimento” (ser ou não um movimento é discutível) chamado *Mumblecore*.

Esta conclusão, embora pareça fazer bastante sentido, nunca foi abertamente tirada do próprio diretor. Os diretores do *Mumblecore*, no entanto, por não se definirem enquanto pertencentes a um movimento, sempre negam pertencerem a ele. As aproximações entre Barry Jenkins e este movimento serão melhor discutidas no próximo capítulo, mas é importante esclarecer que este trabalho parte da hipótese que essas aproximações são puramente estéticas e orçamentárias, já que naquele momento, o *Mumblecore* era entendido como a nova fase do cinema independente, protagonizado por jovens diretores brancos e

inexperientes, que criavam filmes menos rebuscados, mais baratos e focados em diálogo e problemas de comunicação.

Tendo o Cinema Negro se estabelecido em Hollywood e criado suas próprias convenções, por que Jenkins estaria fazendo um filme que não se utiliza delas, mas do *Mumblecore*? Entendemos que isso aconteceu por causa do período em que ele está inserido, a chamada pós-modernidade. Jenkins estaria pegando o “novo negro” idealizado pelo movimento e o inserindo nas discussões de identidade deste período. Segundo Kobena Mercer, “a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza” (MERCER, 1990 *apud* HALL, 2006, p. 9). Até então, havia uma disputa na cultura pela imagem, e o Cinema Negro contestava as representações usuais e as fórmulas criadas e mantidas, fazendo com que o sujeito negro se entendesse a partir da negação do que o “Outro” (branco) dizia dele. Em *Medicine for melancholy*, o personagem põe sua identidade em questão por estar em um período de crise geral das identidades, advindo do processo de globalização e da exigência de se abandonar identidades localizadas em busca de uma identidade mais global, como teoriza Stuart Hall (2006).

A ideia central de Hall (2006) é de que, a partir da segunda metade do século XX, que chama de Modernidade tardia (ou pós-modernidade), houve um grande esfacelar da solidez de um mundo tradicional, e entre as vítimas da mudança acelerada deste período estão as identidades. Se antes eram entendidas como sólidas e essencialistas, passam a se apresentar como “abertas, contraditórias, inacabadas, fragmentadas” (HALL, 2006, p. 46).

O “descentramento” do sujeito moderno seria o resultado de vários fatores, e todos se combinam com o grande tema da Globalização que, acima de tudo, deslocou as identidades nacionais em detrimento de uma tentativa de tornar o mundo uma comunidade. Porém, em menor escala, há diversos fatores e Hall elenca cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas como principais. Para ele, o primeiro grande evento seria a tradição estruturalista que interpretou o marxismo (principalmente na figura de Althusser), pois ao entender que os indivíduos não podem, de nenhuma forma, ser autores da História, apenas podendo agir a partir condições históricas criadas por gerações anteriores, deslocou-se qualquer noção de agência individual, alocou as relações sociais no centro do sistema teórico ao invés de uma ideia de homem (por mais abstrata ou vaga que fosse), e portanto, extinguiu com qualquer interpretação de essência ou atributo para cada indivíduo singular.

O segundo avanço na teoria social seria a descoberta do inconsciente em Freud, que demonstrou como as identidades são formadas ao longo do tempo, a partir de processos

inconscientes, ou seja, haveria apenas uma identificação que estaria em andamento, e não uma identidade inata e acabada com a qual se nasce. O terceiro avanço está no trabalho de linguística estrutural de Saussure, em que a língua aparece enquanto sistema social e não individual, tornando o “eu” existindo somente em relação ao “outro”. O quarto avanço está no trabalho do filósofo Foucault, que ao falar do poder disciplinador, entende que o regime disciplinar individualiza os corpos sociais, como por exemplo na instituição da documentação individual, que mede, descreve, caracteriza o coletivo através de cada indivíduo de uma população, isolando e vigiando o sujeito (HALL, 2006, p. 43). O quinto avanço estaria no impacto do movimento feminista, no contexto em que diversos grupos sociais emergiam nos anos 60, junto com revoltas estudantis, movimentos antibelicistas, lutas por direitos civis e movimentos revolucionários do “Terceiro Mundo” (HALL, 2006, p. 44). Esses movimentos partiam de uma noção de identidades sociais, sendo assim, havia um apelo das políticas sexuais para *gays* e lésbicas, de lutas raciais para os negros, e do feminismo para as mulheres. Além disso, o autor estabelece que o feminismo questionou a distinção entre público e privado, tendo o *slogan* “o pessoal é político” como bandeira (HALL, 2006, p. 45); tornou assuntos como família, sexualidade, cuidado com crianças, entre outros, questões para contestação política, e politizou a subjetividade e o processo de identificação “mulher/homem”, relevante na formação de identidades sexuais e de gênero.

Para Hall, que centraliza a problemática no processo de Globalização, as culturas nacionais ganham destaque. A nação não é apenas uma entidade política, mas também uma fonte de identidades. A cultura nacional age como dispositivo discursivo e tenta ignorar as diferenças em termos de classe, gênero e raça para unificar seus membros em uma única identidade cultural. Sendo assim, a maneira que se tem feito isso é a representação de “um único povo” (idem, p. 63) e através da ideia de etnia, entendida enquanto características culturais, “língua, religião, costume, tradições, sentimentos de ‘lugar’” (HALL, 2006, p. 62) compartilhadas por um povo, diferenciando de raça, uma categoria discursiva,

organizadora daquelas formas de falar, daqueles sistemas de representação e práticas sociais (discursos) que utilizam um conjunto frouxo, freqüentemente (*sic*) pouco específico, de diferenças em termos de características físicas – cor de pele, textura do cabelo, características físicas e corporais, etc. – como *marcas simbólicas*, a fim de diferenciar socialmente um grupo do outro (HALL, 2006, p. 63, grifo do autor).

Segundo o autor, as noções biológicas de raça que faziam parte de uma forma extrema de teoria e ideologias europeias, como o fascismo, foram substituídos por definições culturais. Stuart Hall, porém, afirma que muitas nações modernas “se recusam a ser determinadas” por ela, já que a Europa passou por um longo período de miscigenação (HALL, 2006, p. 64), e a “pureza” seria requisito fundamental para esse tipo de unificação.

Hall entende que as identidades nacionais sofrem uma desintegração na modernidade tardia, resultado da homogeneização cultural em busca de uma identidade global, embora haja uma resistência que reforça essas formas locais de definição dos sujeitos. Por estarem em declínio, porém, surgem *novas* identidades, as híbridas (HALL, 2006, p. 69) formadas pelos sujeitos que foram dispersados de suas terras e culturas, mas que lidam com essa ruptura criando vínculos com suas origens e tradições, tendo que negociar com as novas culturas impostas para não perder completamente o senso de identidade. Essas pessoas, diz Hall, “têm sido obrigadas a renunciar ao sonho ou à ambição redescobrir qualquer tipo de pureza cultural "perdida" ou de absolutismo étnico” (*Idem*, p. 88, 89). Estes são os produtos das diásporas criadas pelas migrações coloniais e pós-coloniais.

Esse é o *zeitgeist*³ vivido por Barry Jenkins e por seus personagens em *Medicine for melancholy*. Micah e Joanne não são novas representações do sujeito negro, mas são as imagens já consagradas pelo movimento, porém, sofrendo as consequências do processo de globalização e dos deslocamentos de identidade da pós-modernidade. Sua trama se utiliza das convenções do cinema independente que no caso dos diretores negros se torna, segundo Diawara,

qualquer produção cinematográfica negra fora das imposições dos grandes estúdios... Os espectadores ideais dos filmes são aqueles interessados nas perspectivas dos negros sobre a cultura americana. As pessoas brancas e a branquitude são marginalizadas nos filmes, enquanto as posições centrais são destinadas a negros, comunidades negras e experiências diaspóricas (DIAWARA, 1995 *apud* NGANGA, 2019, p. 77).

Em 2008, o cinema independente dos Estados Unidos passava por uma nova fase, a partir do *Mumblecore*. As aproximações, distanciamentos e aplicações da estética deste “movimento” na obra de Barry Jenkins serão discutidas no próximo capítulo. Mas entende-se que Jenkins rompeu com mais uma fronteira do gênero Cinema Negro, fazendo aquilo que Jackson Turner

³ “O conjunto do clima intelectual e cultural de um povo numa determinada época é chamado de *Zeitgeist*, termo alemão que une a palavra *Zeit* (tempo, época, curso de eventos) com *Geist* (o espírito, a essência, a alma). Esta união de palavras pressupõe que uma época histórica possui uma alma, uma essência própria e única que é fruto da conjuntura daquele momento. A tradução para o português ficou tida como espírito da época, ou espírito do tempo.” (ARAÚJO, 2015, p. 16)

afirma com sua teoria de que “o desenvolvimento americano se deu pelo espírito de seu povo em desbravar fronteiras, ou seja, de se expandir” (CAVINATO, 2011, p.23).

CAPÍTULO 2 - O “MOVIMENTO” *MUMBLECORE* E BARRY JENKINS: UM FILME NEGRO EM UM CINEMA DE “MUNDOS BRANCOS”

À parte dos filmes de orçamentos milionários de Hollywood, há uma série de diretores que financiam seus próprios filmes, feitos de forma quase caseira, aonde atores pouco conhecidos, mas com alguma vocação ou conhecimento formal fazem papéis com base em roteiros que refletem os anseios e vivências dos próprios autores. Esse tipo de cinema, independente, do estilo “faça você mesmo” (*Do it yourself* ou *DIY* em inglês) ganha especial importância em festivais de nicho, com distribuição pequena principalmente em DVD e através de *download on demand* (aluguel e compra de filmes online), ao invés de exibições nas salas de cinema.

Esse cenário do cinema independente americano (que faz parte de uma subcultura chamada de *indie*⁴) ganhou uma nova fase na primeira década dos anos 2000 quando vários diretores passaram a produzir filmes de baixíssimo orçamento e a protagonizar em diversas matérias de jornais e revistas de cinema, sendo considerados proponentes de um movimento, o *Mumblecore*. Essa configuração pode trazer a ideia de que um grupo de cineastas se uniu em torno de regras e de um manifesto cinematográfico, mas não é o caso aqui. Os cineastas associados a esse “movimento” não se conheciam até seus primeiros filmes, e não chegaram a formar um grupo coeso, apenas partiam de semelhanças estéticas resultadas, principalmente, de questões técnicas, orçamentárias e da homogeneidade do grupo composto por jovens artistas de classe média.

O chamado movimento *Mumblecore* teria surgido a partir do filme *Funny Ha Ha* (2002), de Andrew Bujalski, diretor, roteirista e ator, e portando considerado o pai do “movimento” (ANDRADE, 2011, p. 17). O filme, precursor de uma era de produções independentes posteriores, foi editado, roteirizado e dirigido pelo próprio Bujalski. Só em 2005, porém, que realmente se deu uma nomenclatura e um entendimento de que havia uma fase nova no cenário *indie*. Segundo Bujalski, em entrevista ao site de cinema independente IndieWIRE (VAN COUVERING, 2011, p. 23), durante o festival anual *South by Southwest* (SXSW) – em Austin, Texas, onde a maior parte dos filmes reunidos com este nome tiveram estreias e exibições, o técnico de som Eric Masunaga teria chamado os personagens dos filmes de *mumbling characters* (personagens que murmuram, ou resmungam), chamando

⁴ *Indie* é uma abreviação da palavra inglesa *independent* (Independente, em português)

então de um *Mumblecore* (uma associação com cenas de música, como *Hardcore* e o *Slowcore*).

Em 2007, o termo *Mumblecore* se popularizou, assim como os filmes e seus diretores. Nomes como Andrew Bujalski, Joe Swanberg, Aaron Katz, Greta Gerwig, Mark e Jay Duplass dominaram os fóruns e sites especializados em cinema, discutindo suas contribuições para o cinema, assim como críticas severas ao tipo de filmes que produziam. Entre esses cineastas, temos Barry Jenkins, que produziu em 2008 seu primeiro filme, *Medicine for melancholy*, que não só apresenta várias das características que a convenção passou a chamar de *Mumblecore*, como era entendido como aquele que rompia com a regra não escrita de ter apenas diretores brancos, e filmes protagonizados por personagens brancos. Jenkins também não teve relação com os outros artistas, nem com a comunidade que se formou após as obras serem lançadas, apesar de essa cooperação nunca se definir de modo a seus realizadores e colaboradores se reconhecerem enquanto fazendo parte de um grupo ou de um movimento (FRANSCSCHET, 2019, p. 21). Em entrevista ao site da *Filmmaker Magazine* em 2017, Jenkins conta que seu único contato com o *Mumblecore* veio da época em que escrevia o roteiro de *Medicine for melancholy* e se resumia ao seu amigo Chris Wells que fazia o filme *LOL* (2006) com Joe Swanberg, um dos diretores mais conhecidos do *Mumblecore* e cuja carreira inspirou Jenkins a se arriscar. Sobre isso, o diretor disse na entrevista, “esse cara, Joe Swanberg, estava fazendo todos esses filmes sem dinheiro nenhum, com apenas seus amigos, e então estavam passando em festivais sendo lançados em DVD”⁵ (JENKINS, 2017. Tradução livre).

Célio Franceschet (2019) não chega a dar uma resposta definitiva à questão de ser ou não um movimento, mas não o entende enquanto um gênero cinematográfico. Para isso, parte da noção de “reconhecimento tácito”, ou seja, que reconhecemos um filme de gênero quando vemos um, seja de terror, comédia, romance ou *western* (FRANSCSCHET, 2019, p. 7). O fator que complica essa definição está em diretores como os irmãos Mark e Jay Duplass, que produziram filmes gênero dentro do mesmo “movimento”, como é o caso de *Baghead* (2008), um filme de suspense. Dennis Lim chama de “coletivo meio solto” (FRANSCSCHET, 2019, p. 30), ao invés de “movimento”, indo de encontro com o entusiasmo em torno dos artistas envolvidos na época.

Assim, Franceschet prefere colocar o *Mumblecore* como um fenômeno fruto de uma cena de cinema independente anterior e de uma “época de transição” entre o

⁵ “This guy, Joe Swanberg, was making all these movies for no money, with just his friends, and then they were playing at film festivals and being released on DVD” (JENKINS, 2017).

profissionalismo hollywoodiano e o amadorismo contemporânea da produção de baixo custo de conteúdo para redes sociais e YouTube, já que houve uma maior democratização de equipamentos de filmagem, o que levou uma série de programas de TV, principalmente jornalísticos, a exibir vídeos em baixa resolução, desfocados ou tremidos, registros de pessoas com celular ou câmeras baratas, como uma forma de demonstrar credibilidade a uma notícia.

Outras influências para esse cinema amador são os vídeos produzidos para o YouTube, que não são narrativas muitas vezes (com exceção de curtas feitos de forma amadora), assim como os *Reality shows* que não contam histórias, mas formam uma série de imagens de momentos triviais do cotidiano de pessoas reais. Joe Swanberg em entrevista a Brigitta Wagner (2001), conta que

Não me empolgava mais com filmes. Não me surpreendia mais indo ao cinema. O que me afetava, o que achava interessante eram aquelas coisas estranhas no YouTube, que não tinham sido feitas para serem vistas por um público. Esse trabalho parecia íntimo. Às vezes o movimento de câmera parecia louco. Podia ser algo totalmente acidental, como um garoto que filma um amigo fazendo algo estúpido. Ele filma, então fala com seu amigo por um instante. De repente ele abaixa a câmera, que filma o asfalto por um momento, e depois a levanta de novo. Isso é empolgante pra mim! Algo que seria inaceitável no cinema narrativo. Simplesmente filmar os atores um pouco e depois, de repente, começar a filmar seus joelhos (WAGNER, 2011, p. 58).

Não há nessa fala uma recusa ou uma revolta contra Hollywood, mas apenas um desinteresse com as narrativas tradicionais do cinema. O que leva alguns críticos a não associarem o *Mumblecore* ao Dogma 95, “que combateram abertamente as ditaduras da imagem e do som profissional” (FRANCESCHET, 2019, p. 13), enquanto Joe Swanberg e os diretores associados a essa nova fase da produção *indie*, apenas se entendem enquanto produzindo seus filmes como podem, mesmo com orçamentos minúsculos, sem locação ou a possibilidade de convidar atores profissionais, o que é chamado por Brigitta Wagner de “Cinema sem desculpas” (WAGNER, 2011, p. 51). Mas estariam os diretores do *Mumblecore* criando um cinema sem desculpas, sendo essas a falta de orçamento, de equipamentos e de uma equipe profissional, ou ativamente denunciando essas tradicionais exigências como sem importância, criando uma revolução cinematográfica?

Em uma era de produções espontâneas de conteúdo filmado, o surgimento de um cinema que se apropria dessa estética mais “amadora” não é de se surpreender, haja vista os altos custos de produção cinematográfica da grande indústria de cinema. Porém, houve uma

onda de críticas a essas produções. Entre elas, temos a falta de diversidade dos artistas associados ao “movimento”, pois “os diretores são todos homens caucasianos de classe média que fazem filmes exclusivamente sobre jovens adultos que estão envolvidos em relações heterossexuais” (TAUBIN, 2011, p. 38, 39). Amy Taubin (2011) exemplifica como uma diretora como So Yong Kim⁶ não tem sua obra associada ao “movimento” por ser uma mulher coreana-americana.

Outra crítica comum diz respeito à desconexão dos filmes com questões sociais, tendo histórias mais intimistas e localizadas em situações triviais. Taubin critica Joe Swanberg pela sua fala à revista *Filmmaker Magazine* em 2007 em que diz que não tinha nada a dizer sobre a guerra do Iraque, mas que se preocupava mais em contar histórias sobre sua vida e de seus amigos. A autora, no entanto, entende que suas vidas não estão apartadas desses assuntos (TAUBIN, 2011, p. 39). Outra demonstração de Swanberg dessa desconexão com os problemas do “mundo real” está em sua entrevista a Brigitta Wagner em que diz que “o vazamento de petróleo é um problema de engenharia, um problema logístico; não é um problema para a arte resolver” (WAGNER, 2011, p. 48). Isso, em um segundo plano, pode ser entendido como uma descrença em relação ao papel da arte e do cinema. Essa desconexão não pode ser comparada com as opiniões de Jenkins (2008a), ainda na época, que conta que um professor da faculdade disse que Godard era um cineasta inferior por acreditar que um filme pode mudar o mundo, e que só passou a entender isso após sete anos como cineasta. Para ele, por si só, um filme não pode mudar o mundo, mas em uma escala menor, pode afetar um indivíduo, e esses indivíduos mudam o mundo. Apesar da escala, a noção do impacto da arte na vida das pessoas parece bem mais abrangente no caso de Jenkins.

Outras críticas se concentram nas narrativas desses filmes, que Taubin chama de “presunçosos e tão ostensivamente preguiçosos” (2011, p. 39). A autora analisa a forma como as mulheres e as relações sexuais são apresentadas, principalmente nas obras de Swanberg, em que vê um excesso de autoexposição, tendo desde cenas em que o diretor/ator se masturba até cenas de depilação íntima das personagens femininas.

A dimensão pretensiosa dos filmes está na forma como eles são reflexos dos próprios autores, dando um tom muito autoindulgente às suas obras. O elemento autobiográfico ou semi-biográfico das obras acaba por se tornar narcisista na visão dos críticos. Esse elemento está presente na forma como os roteiros são construídos, pois embora

⁶ Taubin entende que *In Between Days* (2006) de So Yong Kim tem as características necessárias para considerar um filme *mumblecore*, que são “produção DIY, uma protagonista cujos problemas com a linguagem e a comunicação frustram seu desejo de viver uma relação romântica” (TAUBIN, 2011, p. 39).

se fale bastante dos improvisos, Franceschet mostra como vão além, tornando-se um método e uma prática semi-documental, “que transforma seus filmes em um híbrido desarticulado de ficção e documentário” (FRANCESCHET, 2019, p. 52). Os roteiros de Swanberg, por exemplo, são praticamente inexistentes, e as cenas são pensadas a partir de uma visão geral, os personagens interagem em um ambiente familiar, a fronteira ator/personagem é quase nula. Para gravar *Silver Bullets* (2011), iniciou a produção sem esboço ou mapa de ideias. Nesse nível de experimentação, apenas ideias dão início à exploração da intimidade e da personalidade dos atores. Os irmãos Duplass tornaram o trabalho do ator John Reilly mais difícil ao tentar inseri-lo nessa lógica para o filme *Cyrus* (2010), não dando muitas diretrizes ao logo da produção, gravando as cenas sem nenhum ensaio, e dispostos a, inclusive, mudar a história do filme caso algum erro ou improvisação fosse considerado melhor que o roteiro previamente estabelecido para que os acidentes de filmagem fossem incorporados no resultado (FRANCESCHET, 2019, p. 56).

Voltando à discussão da nomenclatura do “movimento”, existe uma dupla interpretação para o *mumble* de *Mumblecore*. Esse termo da língua inglesa significa murmúrio, fala ininteligível, e ora entende-se que se trata das falas pouco eloquentes dos personagens, unindo má atuação e insegurança em frente às câmeras, ora pouca qualidade de som. Amy Taubin (2011), ao focar nesses dois primeiros aspectos, esclarece que é uma escolha consciente dos diretores em chamar atores inexperientes porque isso naturaliza as falas, assim como a insegurança causada pela falta de técnica se torna temática para esses filmes nos quais o que interessa é a incerteza da vida adulta desses personagens centrais.

Há uma dimensão temática do “som ruim” do *Mumblecore*, pois a comunicação é uma problemática nessas produções. Matt Dentler, um dos nomes que ajudou a promover o “movimento”, entende que o nome *mumblecore* nada faz além de costurar filmes que são sobre comunicação “ou a falta dela” (FRANCESCHET, 2019, p. 38). Joe Swanberg discute a dificuldade de comunicação em *LOL*, filme de 2006 em que dirigiu e atuou. O filme narra a história de três casais num mundo dominado por tecnologias de mensagens (FRANCESCHET, 2019, p. 63). Os personagens não conseguem expor suas emoções e falas de maneira articulada, como fariam utilizando e-mails, por exemplo. Johnston (2016), ao analisar as falas dos personagens, entende o desconforto verbal perceptível pela fala hesitante (*mumble*) como uma dificuldade emocional sincera, uma forma de representar uma fala verdadeira. Não apenas isso, como entende que as hesitações, pausas e silêncios são características definidoras do diálogo, uma maneira mais naturalista de representação, ao invés de conversas rápidas e eruditas pouco naturais de um cinema mais tradicional. A autora

conclui que, tematicamente, a desarticulação dos diálogos pode ser entendida como um fracasso da comunicação falada em construir relações entre os seres humanos.

Outro aspecto da palavra *mumble* diz respeito ao ininteligível, ao som ruim, e no sentido cinematográfico, uma qualidade técnica ruim. Taubin (2011) entende o som como um elemento negligenciado em filmes de orçamento muito baixo. Fazendo referência a Eric Masunaga⁷, chama de “pesadelo para um engenheiro de som” a qualidade do áudio desses filmes. Cita, inclusive, que uma das cópias de *Funny Ha Ha* (2002) tinha uma cena com diálogos abafados por conta do zumbido das lâmpadas em cena, mas que recebeu uma restauração para DVD posteriormente (TAUBIN, 2011, p. 36). Nessa Johnston faz uma crítica a esse trecho do artigo de Taubin, ao constatar que essa má qualidade pontual é uma exceção e não uma norma, visto que foi corrigido. A autora parte da ideia de que há um discurso crítico por trás dessa característica cinematográfica, “o murmúrio é um murmúrio temático de ininteligibilidade” (JOHNSTON, 2016, p. 432), contribuindo artisticamente para as obras, tornando-as mais coesas. Mark Asch escreveu um artigo em 2007 para o jornal *The Brooklyn Rail* em que entende que o elemento que domina os filmes do *mumblecore* é a “tentativa de alcançar uma honestidade emocional em uma conversa direta”. (FRANCESCHAT, 2019, p. 34). Nessa Johnston reconhece uma série de exemplos na lista de filmes em que a captação de som não é bem executada, embora não concorde que seja “ininteligível”, apenas demonstrações de gravações cruas, com edição e mixagem mínimas e ausência de bom acabamento na pós-produção.

Em *Medicine for melancholy*, há dois personagens centrais. O que move a trama é um longo diálogo travado pelos dois em um dia de conversa, após se conhecerem e se relacionarem sexualmente, mas sem de fato terem se apresentado e se conhecido. Os diálogos entre os dois não são desafiados pelo simples fato de acontecerem usando a linguagem verbal, mas porque entendem, ou representam o mundo de formas diferentes. Esse filme não ataca o diálogo enquanto uma forma ruim ou impossibilitada de se comunicar, mas o conflito ocasionado por ele reflete as formas distintas de se entender a realidade, o que o distancia do discurso do *Mumblecore*.

O som “murmurado”, porém, não é a única coisa que define esses filmes enquanto fazendo parte de uma mesma fase do cinema *indie*.

Nessa Johnston (2016) coloca que o cinema *indie* “é parte uma categoria econômica, parte um estilo e parte um discurso” (JOHNSTON, 2016, p. 421) e no caso do

⁷ O engenheiro de som que teria cunhado o termo *Mumblecore*, como já citado.

mumblecore, os filmes são de baixíssimo orçamento e têm escolhas estéticas que os unem, sendo boa parte filmados com câmera digital com enredos focados em diálogos, não muito eloquentes, de jovens que buscam se entender. Os critérios utilizados para reunir os filmes nessa marca não são muito exatos, mas existem alguns padrões que a maioria dos autores concorda. Os filmes, em sua maioria, apresentam

diálogos improvisados e performances naturalistas, com frequência de não-atores. Os filmes usam câmera digital em estilo *vérité*, câmera na mão, e tomadas longas. Os orçamentos são minúsculos. As tramas se baseiam em eventos cotidianos. As histórias são com frequência reflexos óbvios das vidas dos cineastas. A maioria dos personagens são brancos de nível superior e têm projetos artísticos quando não estão atrás uns dos outros. Eles são sensíveis. Eles são sinceros. (VAN COUVERING, 2011, p. 25).

Segundo Johnston (2016), esses filmes têm em comum personagens jovens com incertezas em relação à identidade, achar um lugar no mundo e com dificuldade em se comunicar, e construir relacionamentos. Isso se dá não só por causa dos seus diretores/roteiristas, mas também porque esses filmes são feitos para um público branco, de classe média, com pouco mais de vinte anos.

Elizabeth Ellsworth (2001) chama a atenção para a forma como os filmes são produzidos levando em conta a leitura do espectador, a forma como o filme é pensado visando um público. Segundo a autora, o cinema é feito a partir da ideia do que é o público, a que se destina aquelas mensagens presentes no filme, e a resposta do público vai ser se portar, enquanto assiste, como o público que o filme deseja que ele seja. A isso, a autora chama de modos de endereçamento.

A produção de um filme parte de conscientes e inconscientes desejos de um público específico. Para que um filme faça sentido, dê prazer, seja coerente, agrade, e no fim das contas, funcione, é preciso que ele tenha em seu texto (não de forma visível, mas em uma dimensão de estruturação narrativa), elementos que conversem com um público imaginado previamente. A autora dá exemplo do filme *Jurassic Park* (1993), que seria endereçado para o público estadunidense masculino, com 12 anos, hétero, branco e rico. Porém, o público que assiste o filme não necessariamente tem todos esses requisitos, “nunca é, apenas ou totalmente, quem o filme pensa que ele ou ela é” (ELLSWORTH, 2001, p. 20).

Por isso, essa noção de modos de endereçamento desenvolvida por teóricos do cinema não fala apenas de públicos reais e concretos, mas também de públicos imaginados. Esses são o ideal de espectadores que compreenderiam as mensagens presentes nas obras

cinematográficas (nesse caso, já que essa teoria também se aplica a outros tipos de arte), e que se sentiriam atingidos pela obra de forma mais direta, que desfrutaria realmente do que é apresentado.

Não existe apenas um modo de endereçamento em um filme. Pode-se perceber diferentes intencionalidades em um mesmo filme, e o público pode desfrutar da mesma obra de diferentes formas. Em *Flashdance* (1983) e *Fame* (1980) são perceptíveis diferentes públicos atingíveis, e diferentes formas como esses públicos desfrutariam a experiência de assistir esses filmes. Existe um modo de endereçamento primário, aos homens heterossexuais, tendo na montagem do filme momentos em que o ângulo da câmera simula o ponto de vista da personagem, que faz do espectador um observador, que vê os corpos femininos dançando *para eles* (ELLSWORTH, 2011, p. 22). Porém, aspectos do filme apelam para como as mulheres desejam ter controle sobre o próprio corpo, e assim sobre a própria vida. Esses aspectos são, também, primariamente endereçados às mulheres. A tensão se dá, então, como o público reage a esses estímulos. Uma parcela feminina pode entender que as dançarinas dançam *para si mesmas*, mesmo tendo um olhar masculino não convidado, enquanto outra se deleitaria com a ideia de que estão dançando para si mesmas tanto quanto sendo observadas.

Os filmes também operam a partir de negociação com o público que não é alvo, entregando algo que fará com que a obra se torne sua também. Voltando ao exemplo de *Jurassic Park* (1993), a autora exemplifica como a “cientista forte, corajosa, inteligente está dirigida para uma parte de mim” (ELLSWORTH, 2011, p. 21), não precisando, assim, se imaginar enquanto o público-alvo, no caso, garotos de 12 anos

Há algo de mais complexo nessa teoria. Os modos de endereçamento também convidam a público a não só desejar estar no ideal de público imaginado, mas chega assumir, durante a exibição, aquela posição-de-sujeito, pois eles oferecem estímulos e recompensas ligados às fantasias de poder, o que torna a experiência de assistir filmes um prazer subjetivo, sob medida para os desejos mais inconscientes, ou como diz a autora, “o mundo inteiro vai parecer girar ao redor de você” (ELLSWORTH, 2001, p.17).

Utilizando deste conceito, estudiosos passaram a analisar como o cinema exclui pontos de vista ao enviesar uma posição-de-sujeito específica, excluindo perspectivas e experiências sociais e culturais diferentes das apresentadas sistematicamente. Essas não seriam apenas omitidas, mas também punidas e ridicularizadas nas narrativas tradicionais. Como uma forma de resistir a isso, existem experimentações de “contra-cinema”, em que alguns cineastas “têm tentado voltar as convenções de Hollywood contra si próprias” (ELLSWORTH, 2001, p. 27) e rejeitando as narrativas que dependem de objetificação das

mulheres, fantasias e prazeres sexistas e racistas, e que se tornam “difíceis de ler” com a forma usual de cinema.

Elizabeth Ellsworth põe em discussão as obras hollywoodianas para analisar os filmes populares, os que chegam a um público muito mais amplo. Porém, o interessante aqui é analisar as obras do “movimento” *Mumblecore* e como esses modos de endereçamento estão postos invisivelmente nestes filmes. Dennis Lim, em seu artigo bastante crítico ao *New York Times* em 2007, fala que os filmes do *Mumblecore* “são ambientados principalmente em mundos brancos, heterossexuais e elitistas” (LIM, 2007 apud FRANCESCHAT, 2019, p. 31) e Franceschet diz que seus realizadores colocam a frente de questões sociais, discussões particulares de intimidade e relacionamento, como se quisessem naturalizar um mundo puro e ideal.

Mesmo que esses filmes sejam considerados “contra-cinema” por ativamente rejeitarem as convenções tradicionais de Hollywood, são endereçados a um mesmo público privilegiado, e ativamente rejeitam outros pontos de vista que não seja branco, hétero e de classe média. E por isso se torna tão contraditório o nome de Barry Jenkins neste cenário. Franceschet utiliza o diretor e seu filme para responder às críticas que eram feitas ao movimento:

Negando representações que meramente indiquem questões sociais como pobreza, igualdade de gênero e raça, sexualidade, entre outras discussões relevantes que poderiam estar presentes, seus realizadores parecem querer naturalizar um mundo puro e ideal, trazendo à frente questões particulares de intimidade e relacionamento, em suas buscas por uma nova autenticidade. Barry Jenkins, diretor do filme *Medicine For Melancholy* (JENKINS, 2008), no entanto, equilibra temas pessoais com questões raciais, e Gabriel Fleming, com seu filme *The Lost Coast* (FLEMING, 2008), discute abertamente questões de sexualidade. (FRANCESCHET, 2019, p. 62)

Por mais tentador que seja incluir o filme *Medicine for melancholy* no “movimento” para provar que ele tinha sim possibilidades estéticas diferentes, em Jenkins se tem uma ruptura, e não uma continuidade. Ao criar uma obra imersa neste universo de produções de “mundos brancos”, utilizando suas convenções para criar uma história que tem no seu cerne a discussão sobre identidade e subjetividade negras e é protagonizado por personagens negros, o cineasta cria um “contra-cinema” dentro um movimento que por si só é “contra-cinema”, criando uma obra crítica à cultura *indie* de seu tempo. Isso está estabelecido no próprio filme, que ao final coloca na boca do personagem Micah que “tudo está amarrado a não ser negro. Tipo, amigos que são *indie*: brancos. Bandas que são *indie*: tipo, OK, você tem

TV on the Radio, mas o resto é branco”. Essa fala é claramente um meta-comentário sobre a própria obra e sua estética, como é uma autocrítica do protagonista que, durante todo o filme, demonstra se interessar por temas e estéticas da cultura *indie*.

Tematicamente, a decisão de Jenkins em criar um filme que discute raça utilizando as convenções do *Mumblecore* faz bastante sentido. Vivendo em uma cidade que exclui pobres e negros, Micah, um dos protagonistas do filme, passa a se questionar quem é. Vendo em seu entorno apenas pessoas brancas, visitando os mesmos lugares que elas, ouvindo as mesmas músicas e usando as mesmas roupas, como o personagem entende sua identidade enquanto negra? O filme passaria pela mesma crise de identidade. Sendo um filme com a estética de um “movimento” branco, protagonizado por cineastas e atores brancos, como ele se identificaria? Mark D. Cunningham escreveu um capítulo sobre esse filme no livro *African american cinema through black lives consciouness*, organizado por Mark A. Reid e inicia a discussão dizendo que fora seus protagonistas, nada no filme de Jenkins é decididamente o que muitos poderiam considerar ou identificar como “negro”. A trilha sonora, por exemplo, não utiliza o hip-hop, mas músicas alternativas. O figurino dos protagonistas reflete também uma cultura *indie*, mas que não remete aos temas da cultura negra. Essa falta de conexão entre estética negra e o fato de o filme muitas vezes focar em temas universais, como classe, e não criticar o racismo propriamente dito (mas sim a subjetividade) fez com que um público mais abrangente se identificasse com ele, o que levou Sujewa Ekanayake a se referir a ele como “O Barack Obama dos filmes independentes”⁸ (JENKINS, 2008a) em entrevista com o diretor, fazendo referência ao ex-presidente negro americano que na época fazia campanha para candidatura e parecia agradar diversas comunidades, não apenas os eleitores negros, mas também brancos e de outras etnias.

Na entrevista citada, Barry Jenkins nomeia algumas das referências cinematográficas para seu filme, e não cita nenhum dos diretores do *Mumblecore*, concentrando-se na cineasta francesa Claire Denis⁹ e seu filme *Vendredi Soir* (2002), em que um casal de estranhos tem uma interação romântica durante uma greve no trânsito em Paris. Segundo o diretor, essa foi a principal inspiração para sua obra. A diferença é que a ação de seu filme acontece quando o casal, Joanne e Micah, interagem no dia após a experiência romântica, e explica que “meu raciocínio era que, na minha idade (então 23), os personagens seriam muito mais ingênuos e buscariam forjar um relacionamento emocional continuado ao

⁸ “the Barack Obama of indie films” (JENKINS, 2008a)

⁹ Detalhes pessoais e profissionais disponíveis em: <<https://www.imdb.com/name/nm0219136/>>.

invés de deixar a experiência nela mesma”¹⁰ (JENKINS, 2008^a. Tradução livre). Isso confirma a ideia de Franceschet, de que o filme “equilibra temas pessoais com questões raciais”, e por isso, em certa medida, faz sentido associá-lo ao “movimento”, já que um dos pontos centrais da convenção do *Mumblecore* é a autoindulgência, os filmes representam seus diretores, ou como diz Van Couvering, os artistas fazem “adaptações cinematográficas de seus diários” (VAN COUVERING, 2011, p. 29). Mais à frente Barry Jenkins detalha esse processo,

“a ideia repousava no limbo até que minhas experiências em São Francisco – meu primeiro relacionamento interracial, uma separação dolorosa, minha primeira estadia prolongada em uma cidade onde a gentrificação era tão óbvia – mais ou menos dominou meus pensamentos”¹¹ (JENKINS, 2008^a. Tradução livre).

As experiências pessoais de Jenkins são fundamentais para o direcionamento do filme, assim como seu debate interno em torno de raça e classe. Questão social e individual se harmonizam num mesmo assunto nesta obra. Seus temas universais tornaram o filme mais relacionável para o público no geral, mas as questões que norteiam o filme são internas de uma experiência de um homem negro em uma cidade em que é minoria. Segundo o censo de 2010, a cidade de São Francisco contava com mais de 805 mil habitantes, tendo apenas 5.2 % de pessoas negras¹².

O que torna a discussão do filme mais complexa é centrá-la em um indivíduo que se entende enquanto um homem negro (nas palavras do personagem, “negro antes de ser um homem”), mas que tem interesses pessoais não relacionados ao que se entende enquanto cultura negra. Micah se vê com os pés em dois mundos, mas não se sente confortável no mundo dos brancos, que são maioria em sua cidade e nas suas relações (JENKINS, 2008^a), e a sua contraparte, Joanne, aparece como aquela que não está conectada com sua negritude, entendendo no próprio processo de se definir, uma forma de se limitar.

Sobre a produção, Jenkins cita alguns detalhes técnicos em sua entrevista ao site da *Filmmaker Magazine*. Além dele próprio, a equipe era composta por James Lexton, o diretor de fotografia, Nikolas Zsasz, responsável pelo som, Alejandro Cruz, graffer/

¹⁰ “My reasoning was that, at my age (then 23), the characters would be much more naive and seek to forge a continuing emotional relationship rather than leave the experiences unto itself” (JENKINS, 2008^a)

¹¹ “The ideia lay in limbo until my experiences in San Francisco – my first interracial relationship, a painful breakup, my first extended stay in a city where gentrification was so obvious - more or less dominated my thoughts (JENKINS, 2008^a).

¹² U.S. Census Bureau QuickFacts: San Francisco city, California; United States. Disponível em: <<https://www.census.gov/quickfacts/fact/table/sanfranciscocitycalifornia,US/POP010210>>. Acesso em: 22/06/2021.

maquinista-chefe/ assistente de câmera, e por fim, Cherie Saulter e Justin Barbers eram os produtores. James Laxton removeu a saturação do filme em 93% para, segundo o diretor, refletir o clima apropriado para os personagens e o tom correto para apresentar a cidade. Ao ser questionado por Scott Macaulay, seu entrevistador, sobre o departamento de arte, Jenkins responde que “eu era o departamento de arte. Eu era o departamento de figurino. [...] Eu era o supervisor de roteiro. Eu era o diretor assistente” ¹³(JENKINS, 2017. Tradução livre). É comum em filmes de orçamento tão reduzido essa economia de profissionais envolvidos numa produção, outra associação feita ao *Mumblecore*, que apresenta “equipe reduzida, muitas vezes com acúmulo de funções, estabelecendo uma relação de criação coletiva” (FRANCESCHET, 2019, p. 18, 19). Jenkins também conta nessa entrevista que a filmagem durou apenas 15 dias, o tempo limite para a entrega para a edição do festival *South by Southwest*, onde faria sua estreia mundial, no dia 7 de março de 2008.

A escolha do elenco não foi feita entre os amigos do diretor, como é comum nessas produções. Tracey Heggins, que interpreta Joanna, foi encontrada por Jenkins no site NowCasting.com e Wyatt Cenac era conhecido por um amigo de um amigo seu por conta do *stand-up*. Cenac disse, em depoimento posterior, que ofereceram mil dólares e um lugar para ficar por um mês, e ele aceitou por estar falido (THE NEW YORK TIMES, 2018). Jenkins conta como o roteiro foi adaptado para que o personagem Micah apresentasse os pontos fortes do ator, o que tornou o filme um pouco mais cômico (JENKINS, 2017). Essa característica lembra o cinema dos irmãos Duplass que, como citado anteriormente neste capítulo, estavam dispostos a alterar o roteiro de *Cyrus* (2010) para suportar os acidentes da produção e as improvisações, o que Brigitta Wagner (2011) chama de “práxis de acidentes” ou “cinema acidental”. Jenkins comenta que uma fala improvisada de Cenac entrou para o corte final do filme por sintetizar tão bem o núcleo do problema entre os dois personagens principais¹⁴. Os diretores associados ao *Mumblecore*, em sua maioria, dão muito mais liberdade para a ação do filme, assim como deixam seus atores mais genuinamente conectados com seus personagens, quase como se representassem a si mesmos para as câmeras. Joe Swanberg comenta que “É curioso que todos estejam fazendo esses filmes sobre separações, e esses mesmos casais, que

¹³ “I was the art department. I was the costume department. [...] I was the script supervisor. I was the a.d.” (JENKINS, 2017).

¹⁴ A fala em questão é “You should get yourself a fixed-gear bike, you’d be like Mae Jemison: The first black woman to ride a fixed-gear bike in the Marina. Hell, you’re probably the first black woman in the Marina.” (em tradução livre, “você deveria comprar uma bicicleta com engrenagem fixa, você seria como Mae Jemison: a primeira mulher negra a andar de bicicleta de engrenagem fixa em Marina. Inferno, você é provavelmente a primeira mulher negra em Marina”) (JENKINS, 2017).

basicamente interpretam a si mesmos, na verdade estão agora casados ou irão se casar” (VAN COUVERING, 2011, p. 27).

O artigo de novembro de 2018 do *The New York Times* traz alguns depoimentos da equipe de *Medicine for melancholy* e de autores inspirados por ele. O próprio Jenkins fala sobre como artistas brancos estavam fazendo “*Mumblecore movies*” sem dinheiro e que sentia falta de se sentir representado nesses filmes. Reggie Ugwu, o autor do artigo, comenta que antes deste filme, o cinema que retratava jovens ansiosos e sem rumo era monocromático, “como se o tédio precoce e os confortos superficiais do esnobismo da arte fossem invenções exclusivas de pessoas brancas”¹⁵. Cherie Saulter, a coprodutora do longa, ressalta no depoimento ao artigo que “é um pouco diferente dos filmes mumblecore em termos de trazer questões como gentrificação e identidade de forma muito explícita”¹⁶ (THE NEW YORK TIMES, 2018. Tradução livre), o que mostra uma clara desassociação que a própria equipe de produção tinha do filme com a cena que se desenvolvia. Havia, porém, um motivo estratégico para o filme vir associado com a marca, seja em suas convenções ou em influências, e por isso Saulter continua, dizendo, “eu acho que o mumblecore meio que nos deu uma maneira de nos conectarmos com festivais de cinema e um público mais amplo”¹⁷ (THE NEW YORK TIMES, 2018. Tradução livre). Em 2008, o *Mumblecore* estava ganhando muita força, um público engajado que crescia desde o ano anterior, além de aparecer nos festivais de nicho. Faria bastante sentido se inserir no “movimento” tendo uma produção de tão baixo custo, mesmo que o discurso do filme seja tão diferente do discurso do “movimento”.

O editor do *Medicine for melancholy*, Nat Sanders admite que, na época da produção, Barry Jenkins mencionou alguns filmes do *Mumblecore*, mas nunca os havia realmente assistido. Para Sanders, o diretor apenas estava consciente (“*aware*”) de que algo estava acontecendo (THE NEW YORK TIMES, 2018). Na entrevista já citada ao *Filmmaker Magazine*, Jenkins (2017) também fala que não assistiu às produções na época, assim como não assistiu aos filmes de Richard Linklater, *Before sunrise* (1995) e *Before sunset* (2004), filmes com premissas muito similares ao seu, pois giram em torno de um casal que conversa enquanto anda pela cidade, e por isso tinha medo de criar uma versão desses filmes, mas com

¹⁵ “As if early-onset ennui and the shallow comforts of art snobbery were the exclusive inventions of white people” (NEW YORK TIMES, 2018)

¹⁶ “It’s a little different than the mumblecore films in terms of bringing up issues like gentrification and identity very explicitly.” (*Idem, Ibidem*)

¹⁷ “I think mumblecore sort of gave us a way to connect to film festivals and a broader audience.” (*Idem, Ibidem*)

atores negros. Nesse sentido, o diretor parecia apenas não querer repetir uma fórmula, não demonstrando nenhuma postura crítica em relação a esses filmes.

Barry Jenkins estava realmente consciente do que estava acontecendo em sua volta. O novo “gênero”/“movimento”/“coletivo meio solto” chamado *Mumblecore* estava conquistando espaço dentro de uma cultura que pertencia a público de cinema bastante específico. Um espaço, porém, destinado aos que já estavam sendo representados e se representando no cinema tradicional de Hollywood. Embora a proposta (não escrita em um manifesto, mas feita diretamente no produto) fosse romper com a estrutura proposta por ele, os modos de endereçamento deste cinema privilegiam o mesmo público branco, de classe média, hétero e masculino, assim como se recusando a discutir questões sociais e políticas, por considerar histórias íntimas e de relacionamento mais importantes para o público a quem esse cinema se destina.

O diretor de *Medicine for melancholy* faz uma ruptura neste cenário ao centralizar o filme em dois personagens negros discutindo raça e classe usando as mesmas convenções de posicionamento de câmera, focando nos diálogos e com um orçamento e uma equipe reduzida. Porém, faz isso não rompendo com o gênero Cinema Negro, mas ampliando a discussão deste para contemplar as questões mais subjetivas, como o que define uma pessoa negra, sem necessariamente citar a luta racial, mas a própria noção de identidade.

CAPÍTULO 3 - *MEDICINE FOR MELANCHOLY* (2008): SIGNIFICANDO O SER NEGRO

O filme abre com o personagem interpretado por Wyatt Cenac no banheiro escovando os dentes usando o dedo ao invés da escova, o que comunica a quem vê o filme que não está na própria casa. A personagem interpretada por Tracey Heggins, que aparece em uma cama acabando de acordar, o vê. A personagem vai até o banheiro, e ambos se olham através do espelho, sem trocar palavras, mantendo uma tensão palpável, que os levam a trocar olhares, e desviar esses olhares ao mesmo tempo. A personagem é a próxima a escovar os dentes com o dedo, após um corte seco que mostra o jovem calçando as meias.

Somos, então, ambientados no cenário, a câmera mostra imagens da casa, garrafas de bebida alcoólica vazias, latas amassadas, e os dois personagens em plano aberto procurando suas roupas e pertences em meio ao bagunçado cenário em que se encontram. Barry Jenkins parece afirmar, com sua câmera, que essa é a manhã após uma festa. Os personagens se dirigem à porta e antes de sair, um novo personagem pergunta para onde vão, tentando convencê-los a ficar, mas o personagem masculino se despede e agradece pela festa.

Na rua, vemos os dois personagens esperando um táxi. Há uma distância entre os dois, e o desconforto mostrado pelos olhares ao início se tornam uma distância física e o desvio no rosto da personagem feminina (Figura 1). Ela tapa o rosto com um livro, para que o brilho solar não incomode os olhos, mas que parece estar protegendo seu rosto de seu parceiro, como fizesse os olhos fugirem dele, o que sugere vergonha. A primeira tentativa de estabelecer um diálogo é curioso, pois é apenas o personagem masculino pedindo perdão por não conseguir falar, pois está com ressaca. Não parece realmente um começo de conversa, e o ato da personagem o responde, ao entregar-lhe uma caixa de remédios. Ele, enfim, a convida para tomar um café, em um lugar perto dali. Ela apenas o encara, o que o personagem interpreta como uma aceitação para o convite.

A câmera registra a caminhada dos dois entre as folhas, como alguém que olha escondido. O personagem masculino guia o caminho, fazendo com que a distância entre os dois seja um artifício da personagem para evitar qualquer tentativa de diálogo no caminho. Ao chegarem no lugar mais alto, temos uma visão da cidade de São Francisco (Figura 2), que pode ser compreendida como a terceira personagem principal do filme, que ganha importância na estética e no assunto mais social e menos racial do filme¹⁸.

¹⁸ Essa discussão da gentrificação na cidade de São Francisco não será aprofundada neste trabalho, mas apenas o quanto esse processo impacta na vida e nas representações de si do personagem central da obra.

Ao chegarem no destino, iniciam um diálogo que faz o personagem dizer ter esquecido seu nome, e ela responde que não tinham chegado nesse nível ainda, o que leva o personagem a rir e lembrar que estavam muito bêbados. Ele diz se chamar Micah e ela se apresenta como Angela.

O diálogo desajeitado do café constrói mais diretamente o sentimento de desconforto iniciado na narrativa. Estando sentados um de frente para o outro, torna-se quase impossível não se olharem, mas a personagem olha em outra direção (Figura 3). Além disso, descobrimos mais para frente que seu nome é Joanne Hardwicke, tendo mentido neste momento. Micah pergunta o que ela faz, com o que ela trabalha. Ela diz “o que eu faço ou onde eu trabalho?”, respondendo com uma pergunta, mas ao fim diz que não trabalha. Micah pergunta se ela não perguntará de volta, e ela responde com um seco “não”. Após o café da manhã, Micah insiste que deveriam dividir um táxi, enquanto Joanne impacientemente caminha de um lado para o outro, sem responder à pergunta, mas Joanne diz morar em uma direção, mirando com o braço, e o personagem diz morar nessa direção também. Dentro do táxi, além das já comuns distância e desvio de olhar, a linguagem corporal da personagem acrescenta mais um sinal, ao cobrir o corpo com o casaco, como se quisesse escondê-lo (Figura 4). A edição faz alguns cortes secos para comunicar mudanças de tempo, o que nos leva a entender que passaram um longo trajeto em silêncio.

Quando o táxi chega no destino de Joanne, Micah se oferece para pagar a corrida, o que leva a personagem a sair do carro abruptamente. Seu companheiro sai em busca dela, gritando por seu nome (“Angela”), mas ela não olha para trás. Micah volta para o carro e pede que dê a volta, já que mora na direção contrária. O caminho que faz, ao som da melancólica *New Year's Kiss*, performada pela banda Casiotone For The Painfully Alone¹⁹, mostra várias paisagens urbanas de São Francisco, assim como os créditos iniciais, e o título do filme. Ao fim do trajeto, o motorista diz o valor da viagem e Micah diz não ter esse dinheiro. O motorista avisa que Joanne deixou a carteira cair dentro do táxi.

Esses são os minutos iniciais de *Medicine for Melancholy* que, apesar de se vender como uma história romântica, tendo todos os clichês, desde uma caminhada pela cidade, diálogo em um café e a divisão do táxi, esse parece ser um caso de amor impossível, e os personagens parecem não conseguir se entender. Jenkins faz uma inversão na forma de apresentação do casal. Aqui, temos dois personagens na noite posterior ao que seria o primeiro encontro, e só podemos especular sobre o que ocorreu e sobre as atitudes esquivas de

¹⁹ Informação contida nos créditos do filme.

Joanne. O desconforto, o desconversar, a aparente vergonha, tudo dá a entender que ela quer deixar a experiência nela mesma, Micah, porém, quer avançar, mesmo não tendo nenhuma abertura da personagem. Esse é o início, antes mesmo dos créditos iniciais, dessa história romântica às avessas.



Figura 1 – Joanne se mostra distante



Figura 2 – Uma visão de cima da cidade de São Francisco



Figura 3 – Joanne evita olhar para Micah



Figura 4 – Joanne usa o casaco para “esconder” seu corpo

A inversão de uma história de amor não é a única neste filme. Ele também inverte as representações clássicas das pessoas negras no cinema. Como veremos no decorrer deste capítulo.

Micah descobre que Joanne mentiu sobre o próprio nome, e procura por seu perfil no MySpace, rede social que tinha mais relevância em 2007, ano em que se passa a história. Descobre que ela é heterossexual, fazendo valer a regra de Amy Taubin da recorrência de personagens heterossexuais nos filmes *Mumblecore* (TAUBIN, 2011, p. 37). Apesar de *Medicine for melancholy* não pertencer a esse “movimento”, o lugar social de Barry Jenkins repete essa fórmula em seu filme. Também descobre a personagem gosta da revista francesa de cinema *Les Cahiers du cinema*. Micah vê seu endereço na carteira de motorista e tenta encontrá-la pela cidade com sua bicicleta. Seu endereço estava desatualizado, então procura por seu nome em vários endereços, até que finalmente a acha.

O apartamento de Joanne é grande, e bem mobiliado, e conseqüentemente, caro. Micah retoma a discussão anterior, e questiona como ela paga para morar ali. Esse diálogo é muito importante para definir a base do conflito entre os dois no quesito identitário e que vai percorrer até o ato final do filme. Assim se dá o diálogo:

- “- Então você não paga o aluguel aqui? E quem paga?
- Ninguém.
- Ok. Então quem paga o financiamento?
- Meu namorado.
- Seu namorado.
- Meu namorado.
- E onde ele está??
- Londres.
- Londres.
- Sim. Londres. Você poderia parar de me repetir?
- Sim, tudo bem.
- O que ele faz?
- Ele é um curador.
- É estranho ele ser um curador, ele não tem nenhuma arte nas paredes. Tipo, nenhuma. Quero dizer, parece que eles acabam com alguma pintura extra ou escultura por perto, que ele poderia ter trazido para casa. Perdão, perdão. Ele é branco?
- Isso importa?
- Sim e não.
- E se eu dissesse que ele é branco, e que nos conhecemos num programa voluntário em Bayview? Isso importaria?
- Sim e não.
- Ah, ok. Entendo. Você é uma dessas pessoas.
- “Dessas pessoas”?

- Sim, essas pessoas. Que pensam que o Mês da História Negra é em fevereiro porque é o mês mais curto do ano.
- E é.
- O Mês da História Negra é em fevereiro porque Carter G. Woodson queria a *Negro History Week* [Semana da História do Negro] coincidir com os aniversários de Frederick Douglass e Lincoln, ambos na mesma semana de fevereiro.
- Ok, bem, obrigado por devolver minha carteira, mas você precisa ir.
- Bem, nós só estávamos começando.”

Há diversos elementos nesse diálogo. A ideia de um curador sem arte nas paredes vai gerar uma rima visual mais à frente no filme, já que Micah também se considera um curador. Ele trabalha como instalador de aquários, e no seu apartamento há aquário com um peixe. A casa em que estão não só não tem arte nas paredes, como também parece ser cinza, muito por causa da fotografia dessaturada do filme. Nesse momento, ele está descobrindo que Joanne tem um namorado branco, e essa descoberta torna o conflito entre os dois mais acirrado, já que se tem os primeiros sinais de discordância entre os dois. Joanne se mostra como tendo preocupação ou, no mínimo, algum conhecimento das questões raciais, mas quando pergunta se Micah é uma *dessas pessoas*, sua analogia do Mês da História Negra nos Estados Unidos ser em fevereiro *por ser* o menor mês, parte de uma certa ideia de conspiração ou vitimização. Ela, porém, se firma nos fatos. Para ela, saber o real motivo de ser naquele mês é mais relevante do que criticar essa escolha. Micah concordaria com a versão “vitimista” dos fatos, pois sua visão em relação à raça parte de um conflito entre brancos e negros. Para Joanne, esse conflito existe, mas é menos relevante, como veremos mais à frente.

Quando Joanne responde ao ser perguntada se o namorado é branco, ela responde dizendo que o conheceu fazendo trabalho voluntário. Isso traz algumas questões que não estão esclarecidas no filme, mas que podem ser analisadas pelo discurso da personagem no decorrer do filme. Para ela, ser uma boa pessoa teria mais peso que ser branco ou negro. Fazer trabalho voluntário tem efeitos positivos na sociedade, logo fala também revela que está mais preocupada com os problemas de classe do que com as questões raciais.

Ao final do diálogo, não são mais os sinais sutis, mas ela verbalmente o manda se afastar. Até este momento, temos um Micah que insiste em se aproximar, e uma Joanne que recusa suas aproximações. A insistência de Micah é interessante. Para ele, Joanne passa a ter muito mais importância do que o espectador pode julgar. Para ele, ela parece não ser um simples caso de uma noite de bebedeira, que foi superficial a ponto de não dizerem os próprios nomes. Joanne não dá nenhuma abertura para que ele entenda que deve insistir e

qualquer intimidade que o personagem entenda que há entre eles não parte de qualquer relação de causa e efeito. Ao contrário, essa relação se dá por meio de um conflito, que ganha um clímax ao final do filme, e que tira da boca Joanne os motivos para que o personagem a procure e demonstre tanto interesse.

Até esse momento, Joanne recebe Micah em sua casa como um estranho, e lida com ele como um estranho. Exceto o fato de serem duas pessoas sexualmente ativas e heterossexuais, a única coisa que os une é a cor. Então, o que torna a relação deles importante para Micah? O personagem a vê não apenas como possível futura relação amorosa, mas como fazendo parte de uma mesma comunidade. Para Micah, eles são parte de um povo que é minoria em sua cidade, São Francisco, e a chance de se encontrarem é tão minúscula, que vale a pena insistir, haja vista suas demonstrações de oposição a relações interraciais (embora aqui ainda tímidas). Joanne vê Micah enquanto um estranho, e com isso o vê enquanto um outro. Em contrapartida, o personagem *se vê* nela e, portanto, fazendo parte do “Nós” racial, enquanto o “Outro” é sempre branco. Essa é mais uma inversão no filme de Jenkins.

Grada Kilomba (2019) mostra como, socialmente, os sujeitos negros foram concebidos em um discurso de diferença. Ou seja, o sujeito negro seria diferente do sujeito branco, e não o contrário, já que a branquitude teria o poder histórico, político, social e econômico de se definir como norma, tornando todos aqueles que não são brancos diferentes dela. Essa é uma das características definidoras do racismo, assim como a construção da diferença implicando estigmas: não se é apenas diferente, como inferior. Kilomba entende o racismo sendo experienciado cotidianamente, e nas relações sociais, se torna determinante. O sujeito negro é sempre colocado, entendido e tratado como o “Outro” da branquitude, e pelo qual ela se mensura, já que nessa relação, o sujeito negro personifica os aspectos reprimidos e indesejados na sociedade branca (KILOMBA, 2019, p. 75 – 78). *Medicine for Melancholy* faz uma inversão ao conferir a uma voz negra o *status* de sujeito, e não do “sujeito incompleto” como diz Kilomba (*Idem*, p. 81), e por isso o dá “poder narrativo” para posicionar o branco em relação a si mesmo e visualizá-lo como o “outro” dessa relação. A discussão de racismo envolve poder, e o poder de representar pertence ao sujeito branco. Como diz a autora:

Na maioria dos estudos, nos tornamos visíveis não através de nossas próprias autopercepção e autodeterminação, mas sim através da percepção e do interesse político da cultura nacional *branca* dominante, como é observável na maioria dos estudos e debates sobre o racismo que contêm “um ponto de vista branco” (KILOMBA, 2019, p. 72, grifos da autora).

Nós nos tornamos visíveis através do olhar e do vocabulário do *sujeito branco* que nos descreve: não são nossas palavras nem nossas vozes subjetivas impressas nas páginas de revista, mas sim o que representamos fantasmagoricamente para a nação *branca* e seus *verdadeiros* nacionais (Kilomba, 2019, p. 72, grifos da autora).

A falta de poder social no mundo concreto é aqui compensada na narrativa, construída por um diretor e roteirista negro, e ao invés de ser utilizada para inferiorizar, humilhar ou apartar o branco enquanto sujeito (no que seria uma inversão completa de papéis), apenas o negligencia, não dando ao “namorado branco de Joanne” sequer um nome, e essa figura acaba por ser apresentada na trama como uma ausência, uma representação fantasmagórica. É a autopercepção, as idealizações, desejos e vocabulários dos dois personagens negros que fazem a trama seguir em frente.

Se para Micah, a relação dos dois se torna justificável pelo fato de serem da mesma raça, tem-se um longo histórico que os torna “comunidade”. Antes de tudo, é preciso entender como, em primeiro lugar, esses sujeitos representados no filme foram apartados da sua própria condição humana. Para Mbembe (2014) raça é uma “ficção útil” criada para justificar um mundo em que o Ocidente se apresentava enquanto civilizado e central. Ao invés de alteridade, o autor fala de alterocídio, de um “Outro” constituído enquanto intrinsecamente ameaçador e que se deve destruir pela impossibilidade de controlá-lo (MBEMBE, 2014, p. 26, 27). O Negro é uma fantasia do Branco que foi “cultivada, alimentada, reproduzida e disseminada através de um conjunto de dispositivos teológicos, económicos e institucionais”, tornando-se um dogma. Em sociedades escravagistas, como foram os Estados Unidos entre os séculos XVIII à XIX, a atribuição da palavra “negro” serviu para apartar os sujeitos da própria humanidade, e no século XVII, um imenso trabalho legislativo torna o Negro uma não-pessoa jurídica, sem privilégios ou direitos. Na instituição da escravidão, o negro é um bem móvel. Privados de quaisquer laços de parentesco, tornando-os humanos à parte, cujas características físicas e maneiras de ser no mundo uniam numa mesma distância segura da sociedade normativa *branca*, que os explorava enquanto mercadoria, alienando-os de seu trabalho, já que produziam, mas não eram considerados autores de nada que lhes pertencia (*Idem*, p. 90).

Esses sujeitos negros unem-se em relações e significações, inventam as próprias literaturas, músicas e maneiras de cultivar, “inventam línguas, religiões, danças e rituais, e criam uma ‘comunidade’” (MBEMBE, 2014, p. 91). Tomam para si a atribuição de Negros, a internalizam, e depois decidem transformar esse “símbolo de abjeção num símbolo de beleza

e de orgulho” (MBEMBE, 2014, p. 89). Embora vistos como não-humanos, como o “Outro” até da humanidade, os homens e mulheres escravizados passaram a se unir em ressignificação da própria posição no mundo.

Micah apela para esse laço com Joanne na tentativa de fazê-la se ver enquanto esse “Nós” do protagonista, e por isso é no Museu da Diáspora Africana (MoED ou *Museum of African Diaspora*) que o personagem a leva para começar uma série de passeios pela cidade. O início dessa jornada de 24 horas se dá no início histórico da relação do povo afro-americano entre si e com o branco.

Antes da cena do Museu, Micah precisa convencê-la a não o dispensar de sua casa. Para isso, pega um violão que está na sala, e canta uma versão de “*Won’t You Be My Neighbor?*” de Fred M. Rogers²⁰. Sua execução da música é bastante divertida, fazendo expressões faciais exageradas, o que lembra a declaração de Jenkins que o filme se tornou mais cômico por Micah ter sido interpretado por Wyatt Cenac, um comediante de *stand up*.²¹ Isso torna a questão da improvisação diferente de como acontece no *Mumblecore*, em que os personagens são quase caricaturas ou, na melhor das hipóteses, representações-de-si dos atores. Após a canção, que a faz rir, o personagem a convida para sair, e ela apenas o chama de esquisito e pede que ele espere enquanto toma banho.

Após essa pequena vitória, Micah passa a andar pela casa enquanto Joanne está no banheiro. Quando ela volta, eles tomam café no sofá e percebe-se uma pequena mudança na atitude da personagem. Ele pergunta se podem começar de novo, e se reapresenta – dessa vez, ainda há uma distância, mas Joanne se sente não só mais à vontade, estando inclusive de roupão, como olha diretamente para Micah. Sua linguagem corporal também abandona o habitual braço cruzado (Figura 5). Apesar de sutil, essa mudança marca o início de uma pequena história romântica, apesar das várias inversões feitas por Jenkins. Micah oferece companhia para passar aquele dia, sem necessariamente sugerir que teriam algum envolvimento amoroso, mas existe uma tensão entre os dois, uma tensão tanto conflituosa quanto sexual.

²⁰ Informação contida nos créditos. Micah canta:
“A beautiful day for a neighbor (um belo dia para um vizinho)
Would you be mine? (Você seria minha?)
Could you be mine? (Você poderia ser minha?)
Won’t you be my neighbor? (Você não seria minha vizinha?)
Won’t you please? (Não poderia por favor?)
Won’t you please? (Não poderia por favor?)
Won’t you be my neighbor?” (Não poderia ser minha vizinha?)

²¹ Barry Jenkins diz isso em entrevista à *Filmmaker Magazine* em 2017, não só esse como outros detalhes da produção foram comentados no capítulo anterior, sobre o *Mumblecore*.



Figura 5 – Joanne se mostra mais à vontade em relação a Micah

Enquanto eles conversam, o celular de Joanne toca pela primeira vez. “Muita tensão envolve o atendimento ou não-atendimento de chamadas de celular” diz Van Couvering (2011, p. 25) sobre o *Mumblecore*. Essa tensão, porém, acontece porque é o namorado de Joanne, que nunca recebe nome ou voz no filme, mas *serve* para que a trama prossiga. Ele pede que ela vá de bicicleta para o Wirtz Gallery, e ela vai com Micah. Na saída, Joanne aparece mais aberta, sorridente e próxima. Micah pergunta para onde irão agora, ela diz que irão ao MoMA (*Museum of Modern Art*), e ele se recusa a ir. Ela pergunta o que duas pessoas negras fazem num domingo à tarde, ele diz que comem frango frito ou vão à igreja, mas nunca a um Museu, fazendo referência a práticas culturais estereotipadas. Stuart Hall (2016) faz uma distinção importante entre tipificação e estereotipagem. No primeiro, faz-se uma caracterização simples e memorável de alguma coisa para categorizar e extrair sentidos do mundo. No segundo, há uma redução de algo ou alguém a traços que são exagerados e simplificados (HALL, 2016, p. 191). Os limites entre o “Nós” social e os “Outros” são melhor definidos pela segunda prática, que normaliza as diferenças e exclui aqueles que não pertencem ao grupo.

Hall indica que a estereotipagem ocorre em situações de desigualdade de poder, e com isso indica que os grupos subordinados é que sofrem seus efeitos. Na relação Nós/Eles, não há uma convivência pacífica, mas uma hierarquia violenta (HALL, 2016, p. 192), que baseia a liderança de um grupo por meio de consentimento generalizado e naturalizado de

forma que pareça natural. O poder deste grupo não está limitado à capacidade de coerção física e exploração econômica, mas também há um aspecto simbólico, o poder de representar e classificar, através de práticas que formam um “regime de representação” (HALL, 2016, p. 194). Quando Micah diz que negros não gostam de ir ao museu, parte da premissa estereotipada de que pessoas negras não possuem ou se interessam por cultura, no sentido ultrapassado de ser “o somatório das grandes ideias” como as “grandes obras clássicas da literatura, da pintura, da música e da filosofia” (HALL, 2016, p. 19). Levá-la ao museu da diáspora, porém, não apenas nega essa lógica, como o fato de aquele museu em específico negar que os sujeitos negros não possuem “cultura” conceituada por Hall enquanto significados compartilhados por meio da linguagem (entendida, aqui, em seu sentido amplo de quaisquer signos que carreguem sentidos, como o cinema, por exemplo).

No caminho, Micah propõe um jogo: devem dizer uma música de Sylvia Striplin que foi sampleada, e Joanna diz que não ouve “esse tipo de música”, referindo-se, muito provavelmente, ao *rap*, um ritmo criado e executado pelo povo negro que usa *samples*, que significa “amostras”, e que nesse caso é uma técnica de remixagem de músicas já existentes como, nesse caso, da cantora Sylvia Striplin. Tanto o *Rap* quanto as artes do Museu - as fotografias, pinturas, colagens e músicas - são signos que compõe a cultura negra. Na saída, ele diz já ter ido algumas vezes, e ela diz na saída que não sabia da existência.

Eles dão mais uma caminhada na rua na saída do Museu, e acabam em parque, onde andam no carrossel. A cena, quase em câmera lenta, praticamente silencia, deixando apenas a música *La Rallye*, de Dickon Hinchliffe, trilha original de *Vendredi Soir* (2002)²², que Jenkins (2008a) diz ser sua principal inspiração esse filme, em entrevista a Sujewa Ekanayake.

Após isso, eles vão ao minúsculo apartamento de Micah. Na entrada, pode-se ver um aquário na parede direita, um pôster na parede esquerda, e uma cama no meio. Há um pequeno retrato de Abraham Lincoln na parede, ao lado do pôster em que está escrito, em tradução livre:

“São Francisco está agora desenvolvendo programas para corrigir condições degradadas e congestionadas e para lidar com um acúmulo de moradias que envelhecem e se deterioram continuamente mais rápido do que está sendo reabilitado ou substituído. A área de estudo contém cerca de 1.008 estruturas residenciais, muitas das quais estão em vários graus de deterioração e precisam de reconstrução ou substituição. Mais de 50% das estruturas já passaram da meia-idade, com uma média estimada de sessenta e sete anos. É esta condição que resulta na praga da

²² Informação contida nos créditos.

vizinhança e exige grandes melhorias públicas e reabilitação e reconstrução privadas.”

- Leonard S. Mosias para a Agência de Redesenolvimento de São Francisco, “Serviço Residencial de Reabilitação Oeste Área de Adição 2,” de julho de 1962.²³

Atrás da inscrição, há um enorme “LIES” (“MENTIRAS”) em cor vermelha. Micah conta para Joanne que essa avaliação das condições dessa área de São Francisco fez com que seus pais, assim como vários artistas brancos e homens e mulheres negros fossem expulsos de suas casas. Joanne pergunta por que pendurar na parede pois, apesar de saber que não se deve esquecer, mas não necessariamente se esquece algo por não se ver todo dia. Micah responde a isso dizendo que as pessoas andam pela cidade como se fosse tudo perfeito, e que aquilo o lembra que os pobres ainda passam por dificuldade.

Esse é o momento em que se inicia um dos aspectos relevantes no filme, a crítica social feita por Jenkins através de seu protagonista, e é a primeira vez que a discussão do processo de gentrificação em São Francisco aparece. Ela questiona se Micah gosta da cidade, pois parece que ela apenas o irrita. Ele responde que apesar de odiar a cidade, ele ama a cidade. Micah inicia um pequeno comentário sobre São Francisco em que diz o quanto ela é bonita e que não se deveria fazer parte da classe média alta para fazer parte disso. Neste momento, aparecem imagens da cidade gravadas com uma câmera digital, mas com maior granulação e mais saturadas. Todo o filme, com exceção desta parte, foi 93% dessaturado, tornando-o quase preto e branco, para refletir o tom da cidade e o clima dos personagens (JENKINS, 2017). Esse é o único momento do filme em que as cores ressaltam, para visualmente comunicar que aquela cidade ainda traz momentos de alegria para o personagem. Essas são suas memórias, sua percepção.

É curioso que um filme sobre raça dê tão pouca importância à cor. Nos Estados Unidos, pessoas não brancas são chamadas de *colored people*, que numa transliteração para o português seria “pessoas de cor”. Se ser negro é definido pela cor, a inversão de Jenkins torna quase impossível ver cor durante o filme. Voltamos a discussão de Grada Kilomba - branco

²³ “San Francisco is now developing programs to correct blighted and congested conditions and to deal with an accumulation of housing that is continuously aging and deteriorating faster than it is being rehabilitated or replaced. The study area contains an estimated 1008 residential structures, many of which are in various degrees of deterioration and in need of rebuilding or replacement. More than 50 percent of the structures are past middle age with an estimated average of sixty-seven years. It is this condition which results in neighborhood blight and calls for both major public improvement and private rehabilitation and reconstruction.”

- Leonard S. Mosias for the San Francisco Redevelopment Agency, “Residential Rehabilitation Survey Western Addition Area 2,” July 1962.

não é cor, não é raça, é apenas neutro e universal. Ao criar um filme sobre negritude, mesmo que fazendo parte do gênero Cinema Negro, Jenkins remove alguns elementos. A primeira é a quase ausente discussão sobre racismo propriamente dito, sendo essa palavra nunca dita durante o filme. A outra coisa que remove é a cor. Tirando o sofrer o racismo e a própria cor, o que sobra para definir os sujeitos negros? Jenkins, então, faz um mergulho na *subjetividade* de um homem e uma mulher negros para responder a essa questão. Vai dos estereótipos, no breve comentário de Micah sobre o frango frito e a o ato de ir à igreja. Transporta os personagens para o Museu, onde rememoram a escravidão, uma lembrança de quando o Negro americano surge como discurso e leva da memória da escravidão até São Francisco. Dali, para o começo da relação pseudoamorosa entre os dois. Montando com isso várias práticas culturais e de sociabilidade que definem o senso de identidade individual e coletiva.

Quando não está falando sobre raça, o filme discute desigualdade social entre classes. Micah, o proponente dessas discussões, nunca intersecciona essas categorias, demonstrando que tem sua identidade fragmentada, ora falando enquanto homem negro, ora falando enquanto homem pobre. É o que Ernest Laclau chama de “deslocamento”. Uma estrutura deslocada tem seu centro não substituído por outro, mas por uma pluralidade de centros de poder. Não há princípio articulador ou organizador, ou uma continuidade evolucionária, mas um atravessar de diferentes antagonismos que produzem diferentes “posições de sujeito” (HALL, 2006, p. 16, 17). Isso também é chamado por Stuart Hall de “jogo das identidades”, ou “políticas da fragmentação de identidades”. Para ele, na modernidade tardia, as identidades se cruzam e se deslocam mutuamente, nenhuma delas consegue alinhar todas como uma “identidade mestra” que possa mobilizar “todos os variados interesses” e que possa reconciliar a representar toda a definição do indivíduo (HALL, 2006, p. 20).

Joanne exige que Micah tome banho antes de se deitar na cama. Enquanto está no banheiro, é a vez dela de ver o perfil do MySpace do personagem. Entre as postagens, há uma curiosa colagem em que se vê uma série de fotos de Micah e uma mulher branca, rasgada de cima abaixo, e a frase “i want my fuckin' heart sewn back together” (“eu quero a porra do meu coração costurado de volta”) (Figura 6).



Figura 6 – “Eu quero a porra do meu coração costurado de volta”

Essa é uma informação relevante sobre o personagem, mas que não repercute no decorrer do filme. O roteiro nunca deixa claro qual é, exatamente, a importância do relacionamento interracial de Micah com a sua opinião atual sobre esse tipo de relacionamento. O personagem seria um hipócrita ou apenas teria sido frustrado no passado e declarado não mais se envolver numa relação com uma mulher branca?

Após o banho, Micah se deita na cama com Joanne e ela faz a pergunta que recusou a fazer no início sobre o que ele faz. Ele diz que é o segundo melhor instalador de aquários de toda a área da baía, sendo requisitado em lugares. Seu trabalho consiste em reunir os peixes desejados em um aquário já instalado. Para as pessoas que não sabem o que querem, seu trabalho é de curadoria, segundo Micah, pois o que se quer é que ele faça com que seja bonito.

Joanne se levanta e pega um violão, semelhante à mesma cena citada em que Micah faz o mesmo, e diz que faz camisetas com serigrafia, como a que está usando – uma camiseta amarela com o nome Loden. Ela diz não fazer isso para ganhar dinheiro. Joanne, neste momento, mostra ter alguma preocupação com uma questão feminista, ou de representatividade²⁴.

²⁴ Essa preocupação da personagem, porém, parece ter relação com o fascínio de Jenkins pelo cinema feito por mulheres, como disse em entrevista para o Vimeo.

É noite, os personagens saem para comprar ingredientes para um jantar. Quando estão no mercado, Micah faz uma imitação com uma cenoura na mão, como se portasse um charuto, e diz para Joanne que todo garoto negro já fez uma imitação de Bill Cosby²⁵, revelando mais uma das práticas culturais definidoras da identidade racial. No caminho de volta, param para assistir a uma discussão do *Housing Rights Committee of San Francisco* (Comitê dos Direitos de Habitação de São Francisco)²⁶. Aqui é abordada com mais detalhes o problema da gentrificação em São Francisco. Os participantes da discussão estão sentados em círculo, e o primeiro a falar comenta como o valor imobiliário parece mais importante que vidas humanas e que tem a sensação de que a cidade está se tornando a cidade dos muito ricos e dos muito pobres, abrindo um enorme abismo entre os dois. Lamenta que milhares de pessoas foram expulsas de forma alarmante nos últimos 12 anos. “Bayview vai ter o mesmo destino de Fillmore, e eles vão gentrificar a vizinhança e expulsar as pessoas que já estão morando lá e colocar a classe alta no lugar” - ele diz. Como foi dito neste capítulo, São Francisco é como uma personagem neste filme, e este é o momento em que ela fala. Aqui fica ainda mais claro o quanto as discussões de raça e classe, neste filme, não se relacionam. Sendo os negros uma minoria na cidade, os pobres são em maioria brancos. Sendo assim, Micah apresenta essas duas problemáticas divididas, mesmo que se entenda como essencialmente negro.

Após o jantar, os personagens aparecem fumando no sofá. Micah se oferece para consertar a bicicleta de Joanne, e diz a frase que foi improvisada por Wyatt Cenac e que foi mantida no filme por caracterizar tão bem o personagem (JENKINS, 2017)²⁷. O diálogo que se segue é o coração do filme, pois contém as posições quase contrárias dos personagens. Tínhamos um Micah que arrastava Joanne para suas preocupações e a convidava para interpretar o mundo da mesma forma que ele. O diálogo estabelece de forma clara as posições distintas e que fazem parte de uma discussão interna para o diretor. Nat Sanders, editor do filme, disse que “a conversa entre Micah e Jo’ era a conversa que ele estava tendo consigo

²⁵ Bill Cosby (1937 -) é ator e comediante, hoje com 84 anos, muito conhecido dentro da comunidade negra e no cenário televisivo americano, mas após recebeu inúmeras acusações de abuso sexual e agressão a partir de 2015, foi preso em 2018 e sofreu certo descrédito dentro da própria comunidade. Fonte: <https://brasil.elpais.com/brasil/2018/09/25/internacional/1537899947_545967.html>

²⁶ No filme, os personagens apenas entram numa casa em que os participantes do comitê estão sentados em círculo e conversam, o nome do Comitê aparece nos créditos.

²⁷ Como comentado no capítulo anterior sobre o improviso dentro do “*Mumblecore*”.

mesmo”²⁸ (THE NEW YORK TIMES, 2018. Em tradução livre). E em entrevista para o site The Austin Chronicle, para o artigo de Sofia Resnick²⁹, Barry Jenkins revela que:

Eu penso que ambos os personagens representam diferentes respostas para a mesma pergunta, a qual eu não posso sequer enunciar. [...] Eu suponho que se você é um cineasta e tem dois diferentes pontos de vista sobre o mesmo assunto, você apenas os coloca dentro de dois diferentes personagens e os faz brigar (THE NEW YORK TIMES, 2018)³⁰

Para Jenkins, é um filme pessoal. São suas tentativas de conciliar duas respostas a uma mesma questão, e cada um dos dois personagens responde de forma diferente. E que respostas são essas? Para isso, analisaremos o diálogo desta cena:

“- Ei, você já parou para pensar sobre como pessoas negras são apenas 7% desta cidade?

- Você tem um problema real com raça. Sabia disso?

- Obviamente, mas eu falo sério [...]. Você já pensou como nós somos apenas 7% desta cidade?

- Você não é 7%. Você é Micah.

- Você sabe o que eu quero dizer. Tipo, pessoas negras são 7% desta cidade. Então você pega, sei lá, 1% ou 2% que se consideram, tipo, *punk* ou *indie* ou *folk* ou, você sabe, apenas o que não se vê em BET, tipo, você já percebeu o quão poucos de nós realmente há?

- Hmm, não.

- Quero dizer, veja só. Você pode ir a um show e, para cada, tipo 300 pessoas, provavelmente há uma pessoa negra. E é quase garantido que eles vão estar com seus braços em volta de algum branco. Estou apenas comentando. Tudo bem, veja só. Como você se define?

- Como é?

- Tipo, como você define a si mesma? Se você tivesse que descrever, sabe, sua ideia de como você vê o mundo, tipo, como você faria isso em uma palavra?

- Isso não faz sentido. Pessoas não são assim tão simples. Como você pode se definir em uma palavra?

²⁸ “the conversation between Micah and Jo’ was a conversation he was having with himself” (THE NEW YORK TIMES, 2018).

²⁹ THE AUSTIN CHRONICLE. Frisco Bay Blues: ‘Medicine for Melancholy. 07 de mar. de 2008. Disponível em: <<https://www.austinchronicle.com/screens/2008-03-07/599786/>>. Acesso em: 14/01/2021.

³⁰ I think both the characters represent different answers I have to the same question, which I can't even articulate. [...] I guess if you're a film-maker, and you have two different points of view on the same subject, you just put them into two different characters and have them duke it out. (JENKINS, 2008b).

- Fácil. Eu? Eu sou um homem negro. Isso é como eu vejo o mundo, isso é como o mundo me vê. Mas se eu tivesse que escolher um, eu sou negro antes de ser um homem. Portanto, eu sou negro.
- Eu não vejo desta forma.
- Por que não?
- Esse é seu problema. Você sente que tem que definir todo mundo. Você os limita até o ponto onde eles são apenas definições e não pessoas.
- De onde você tirou isso?
- Você acabou de dizer. Você foi de, “eu sou Micah”, para, “eu sou negro.”
- Eu não sou?
- Sim, mas você também é todo o resto.
- Não é como a sociedade vê.
- Bem, quem se importa com o que a sociedade pensa? Eu não... eu não quero mais falar sobre isso.”

No início do diálogo, Micah parece repetir a mesma frase, mas há uma pequena mudança. Primeiro, ele diz que *peessoas negras são 7%* e ao repetir a ideia, diz *nós somos 7%*. Ele mais uma vez tenta fazer Joanne ver o mundo como ele vê, e tenta colocá-la numa posição de reflexão em que ela faz parte da comunidade, e faz parte do problema. Não é um problema das pessoas negras, é *nosso* problema, *nós* somos minoria numa cidade socialmente desigual.

Para Joanne, as pessoas têm mais facetas, mais lados, mais características, e se definir ou se chamar por apenas uma delas é se limitar. Para ela, é o que Micah faz. No momento em que o acusa de reduzir as pessoas, parece falar também de seu namorado, pois ele pergunta se ele é branco logo que sabe de sua existência. A frase “você é uma dessas pessoas”, dita por ela naquele momento, ganha um novo significado neste. As pessoas de que ela falava eram as que restringiam às outras, que tornavam a questão racial definidora da personalidade ou da identidade. Para Micah, porém, existe uma ambivalência. É como ele vê o mundo e é como o mundo o vê. O olhar do mundo, do “Outro”, é relevante para se definir, pois a marca da sua identidade está na cor da pele e nos traços físicos, visíveis e identificáveis. Não é apenas uma visão de mundo ou um estado de espírito, mas mundo o *posiciona* enquanto negro. Quando faz isso, ele automaticamente ganha uma série de adjetivos que acompanham a palavra *Negro*, e por conta do poder simbólico da classe branca dominante, a maioria desses adjetivos são negativas.

Para Micah, ser negro tem importância fundamental na sua noção de identidade, embora haja um conflito. Ele diz “Não é o que a sociedade pensa” ao invés de “não é o que os brancos pensam”. A sociedade, aqui, é entendida como branca, já que o “Outro” do personagem é sempre branco. A construção da identidade pela diferença é explicada por Hall (2006) ao analisar o pensamento estruturalista de Saussure. O “Eu” é “Eu”, pois não é o

“Outro”. O negro é negro, porque não é o branco. Mas aqui, existe uma certa crítica, mesmo que tímida. Quando ele diz que “não é assim que a sociedade pensa”, respondendo ao comentário de sua companheira sobre o fato de ele ser uma pessoa complexa, o olhar da sociedade parece limitante, e neste sentido, Micah concorda com Joanne. Porém, ele aceita o nome “Negro” como sendo sua essência, pois ele também “vê o mundo”, e lembra a ideia de Mbembe das comunidades negras transformando o “símbolo de abjeção num símbolo de beleza e de orgulho” (MBEMBE, 2014, p. 89). A sua representação da realidade que o cerca é baseada na sua identidade enquanto “essencialmente negro”.

Para Joanne, se definir é se limitar. Há uma imensidão de características que a definem enquanto uma pessoa. Definir, nesse caso, seria como dar uma forma através de recorte. Para Joanne, é como tirar as arestas, remover alguns pedaços, mas essas também são importantes para compor um indivíduo. Mas para Micah, é uma questão de significar, de dar sentido. A perspectiva de Joanne se parece com a de Frantz Fanon, que é interpretado por Mbembe da seguinte forma:

Em Fanon, o termo “Negro” advém mais de um mecanismo de atribuição do que de autodesignação. Eu não sou negro, declara Fanon, nem sou um negro. Negro não é nem o meu nome nem apelido, e menos ainda a minha essência e identidade. Sou um ser humano, e isso basta. O Outro pode disputar em mim esta qualidade, mas nunca conseguirá tirar a minha pele ontológica. O facto de ser escravo, de ser colonizado, de ser alvo de discriminações ou de toda a espécie de praxes, vexações, privações e humilhações, em virtude da cor da pele, não muda absolutamente nada. Continuo a ser uma pessoa intrinsecamente humana, por mais violentas que sejam as tentativas que pretendem fazer-me crer do contrário. Este excedente ineliminável, que escapa a qualquer captura e fixação num estatuto social e jurídico e que nem a própria condenação à morte conseguiria interromper, nenhuma designação, nenhuma medida administrativa, nenhuma lei ou atribuição, nenhuma doutrina e nenhum dogma poderão apagá-lo. “Negro” é portanto uma alcunha, a túnica com a qual outros me disfarçaram e na qual me tentam encerrar. Mas entre a alcunha, aquilo que pretendem que ele diga e o ser humano que deve interiorizá-lo, há algo que jamais deixará de fazer parte do afastamento. E é este afastamento que o sujeito é chamado a cultivar e, até, a radicalizar (MBEMBE, 2014, p. 88).

Para Joanne, a sociedade não importa, o que ela pensa não importa. Não muda em nada a forma como a identidade humana se constrói no seu interior. Fanon, ao contrário de Micah, declara que não é negro, e que essa nomenclatura o enclausura em uma posição social inferior, e que se deve lutar para ser reconhecido como indivíduo, valor que essa palavra

obscorece pois é dita a partir de um longo processo de discriminação. Essa busca por definição humana e não negra tem sido a busca do gênero Cinema Negro, mas que aqui no filme de Jenkins diz o contrário. “Eu sou negro antes de ser um homem” vai contra a maré da cultura criada pelo cinema e pelos discursos do movimento antirracista.

O conflito central do personagem é manter suas conexões com a negritude, inserido em São Francisco, uma cidade em que a cultura *hipster* é dominada por brancos, e Micah se vê cercado por amigos e interesses que não conversam com o que considera importante, não conversam com sua identidade. Já Joanne, entende que ser negra não reduz sua identidade, tornando-se quase um detalhe, e muitas vezes privilegia sua identidade enquanto mulher.

Joanne se nega a continuar a conversa, dizendo que quer fazer algo. Eles decidem que deveriam ir dançar. Porém, a tensão que cresceu com a briga é apenas interrompida, o problema não foi sanado. Eles saem de casa com aquela grande questão não resolvida. No diálogo exposto acima, quando Micah comenta que em uma boate as pessoas negras estariam abraçadas com pessoas brancas, a montagem mostra a expressão de Joanne, que entende que a crítica de Micah a casais interracialis ressoa sobre a relação dela com seu namorado. Quando estão na balada, a câmera registra as várias pessoas que estão na festa, e parece que, de fato, Micah e Joanne são as únicas pessoas negras do ambiente. Este trecho do filme corta o diálogo dos personagens no máximo da tensão.

Depois da balada, Joanne e Micah estão andando na rua, bêbados e a personagem recebe, pela segunda vez no filme, uma ligação. Micah retruca:

- “- Quem é este?
- Quê?
- Isso é alguma surpresa? Quero dizer, é alguma surpresa que as pessoas de cor na cena namorem fora de sua raça?
- OK.
- Quero dizer, pense nisso. Tipo, tudo sobre ser *indie* está todo amarrado a não ser negro
- Eu não quero falar sobre isso.
- Tipo, tudo está amarrado, tudo está amarrado a não ser negro. Tipo, amigos que são *indie*: brancos. Bandas que são *indie*: tipo, OK, você tem *TV on the Radio*, mas o resto é branco.
- Ok.
- Não, não está OK. Não está. Tipo, tudo. Quero dizer, pessoas chamam isso de relação interracial, mas não há nada de interracial nisso. Nove de dez vezes, é alguém de cor agarrado (*hanging on*) em um branco. Você nunca vê, tipo, uma garota negra e um cara asiático. Você nunca vê um cara indígena e uma garota latina. É sempre um de nós agarrado (*clinging on*) a um deles. Quer dizer, olha você. Por que diabos você foi sair com um cara branco?

- Por que você está fazendo isso? O que você quer de mim? Você pensa que só porque eu sou negra e você é negro nós deveríamos apenas ficar juntos. Nós somos um, certo? Nós transamos, e eu sequer conheço você. Eu passei as últimas 24 horas traindo o meu namorado, e você pensa que porque eu sou negra e você é negro, nós deveríamos ficar juntos. Você é tão foddidamente louco.”

Joanne anda apressada na frente e consegue atrair um táxi, entra e avança sem ele. Mais na frente, porém, o carro para e a porta é aberta, deixando que Micah continue andando e entre também no táxi, que os leva para o apartamento dele.

Nesse diálogo, há uma resolução de uma questão que pairou por todo o dia em que passaram juntos, mas que não havia recebido o devido tratamento até então. A crítica de Micah às relações interracialis também era à Joanne, mas isso nunca era exposto de forma pessoal, e agora ele a coloca mais uma vez como parte do problema. Aqui, a noção de “Nós” e “Outro” está mais presente que em qualquer outro momento. Micah diz que não é interracial, já que é sempre alguém “de cor” (e nisso a cultura americana entende asiáticos, latinos, indígenas etc.) com alguém branco, com isso dizendo que brancos não têm uma cor, ou não tem uma raça. Essa noção, que torna a branquitude normativa e todas outras apenas “não-brancas”, ou diferentes, é aceita pelo protagonista, pois faz parte de sua compreensão ou visão de mundo. Está vivendo uma sociedade em que a questão racial é relevante e definidora de identidades, sendo a branca uma não-identidade. Fazendo isso, porém, ele não anula a branquitude, mas confirma seu mito de neutralidade e universalidade. Todo o diálogo é feito para que Micah mostre algumas das suas contradições. Joanne mostra isso, eles passaram todo o dia juntos, mas durante todo o tempo ele se apresentou e tentou expor sua identidade enquanto “negro”, mas para ela este não é o verdadeiro Micah, é apenas uma das suas facetas. O diálogo também é um momento de auto-crítica do filme, e em que Barry Jenkins comenta suas próprias contradições, já que criticar a cultura *indie* soa aqui mais metalinguístico do que qualquer outra coisa. Como dito no capítulo anterior, o “movimento” *Mumblecore* foi pensado para um público branco, protagonizando personagens brancos e produzido por diretores brancos. O que tornou *Medicine for melancholy* considerado o único filme do *Mumblecore* que discute temas raciais, que tem protagonistas negros e que é dirigido por um diretor negro. Sua estética, estilo, trilha sonora e, portanto, sua *forma* foram aqui aproveitadas para contar uma história nunca vista, mas ainda fazem parte de uma cultura que aliena os sujeitos negros de sua própria negritude. É sempre *um de nós* associado a *um deles*, e não o contrário, porque o “Outro” se apresenta como universal, mas ainda é branco e, portanto, também possui sua própria visão de mundo, visão passada para todos ideologicamente. Faz

sentido que Micah entenda a branquitude como uma não-raça, já que sua crítica é uma autocrítica e, portanto, também é afetado pela ideologia de uma cultura que é branca e entende a branquitude como norma.

A ação de Micah em se definir como essencialmente negro parte de outro lugar, o do “auto-reconhecimento”. Segundo isso, diz Mbembe:

Tudo começa portanto por um acto (sic) de identificação: “Eu sou um negro”. O acto de identificação constitui a resposta a uma pergunta que se faz: “Quem sou eu, portanto?”; ou que nos é feita: “Quem são vocês?”. No segundo caso, trata-se de uma resposta a uma intimidação. Trata-se, em ambos os casos, de revelar a sua identidade, de a tornar pública. Mas revelar sua identidade é também reconhecer-se (auto-reconhecimento), é saber quem se é e dizê-lo ou, melhor, proclamá-lo, ou também dizê-lo a si mesmo. O acto de identificação é igualmente uma afirmação de existência. “Eu sou” significa, desde logo, eu existo (MBEMBE, 2014, p. 255).

Micah não se define enquanto essencialmente negro para se limitar, mas para se *identificar* e com isso, provar que existe.

Após entrar no táxi, há cenas do caminho de volta para o apartamento de Micah, e um corte para os dois personagens se beijando. Joanne interrompe o momento para ir ao banheiro, e quando volta, diz que precisa ir embora. Ele a diz que fique durante a noite, e ela poderá voltar para sua vida no dia seguinte. Eles se abraçam, e se acariciam, e seus rostos encostam no anúncio de um beijo que nunca acontece. Qualquer que fosse o laço que os unia, se partiu. A imagem escurece em um *fade out*³¹, e retorna na manhã seguinte, fazendo um caminho da janela até o resto do apartamento, registrando Micah dormindo no sofá (Figura 7). Não se sabe sobre a noite que tiveram, mas a cena parece indicar que não dormiram juntos. Após o giro pelo apartamento, a câmera volta para a janela e mostra Joanne de bicicleta. Ela olha rapidamente em direção a câmera, e depois segue com sua bicicleta.

Apesar de sua cor, esse casal não ficará junto. Unindo, enfim, as duas grandes inversões de Jenkins nesta narrativa. Não só o casal racial do filme terminará rompido como estava rompida a relação entre Micah e sua antiga namorada, como a fala de Joanne no último diálogo exposto revela a grande contradição no “auto-reconhecimento” de Micah. Ao invés de se definir para se reconhecer social e individualmente, entende que por serem negros, *devem* ficar juntos, tornando seu entendimento das relações uma ideia mecânica, sem sentimentos e, portanto, sem a parte subjetiva que, para ele, é tão importante.

³¹ Momento no cinema em que a tela escurece lentamente.



Figura 7 – Micah aparece dormindo no sofá ao invés da cama

As discussões suscitadas no filme sobre identidade e a quase negação de outros problemas fazem bastante sentido para a época em que foi produzido. Barack Obama havia anunciado sua candidatura desde fevereiro de 2007 e tinha chances reais de sair vitorioso, o que levou o campo das discussões sociais a falar de um movimento pós-racial, como se o problema do racismo estivesse prestes a sumir com a eleição do primeiro presidente negro nos Estados Unidos. Além disso, havia uma intensa discussão sobre a identidade racial do Obama. Filho de uma mulher branca e de um homem africano, alguns diziam que ele não era “negro o suficiente” ou sequer americano (ALLEN, 2009, p. 125). *Medicine for melancholy* é herdeiro dessas discussões, um filme pós-racial que tenta significar o negro num cenário em que o racismo já não era uma pauta a ser discutida.

Flávio Francisco (2017) entende que as conquistas do Movimento pelos Direitos Civis nos anos 60 criou uma sensação de que as ideias antirracistas haviam sido incorporadas na democracia, criando uma cultura racial nova e a expressão *colorblindness* (cegueira em relação à cor) passou a circular nos Estados Unidos, principalmente entre as décadas de 70 a 80, que o autor considera o pós-direitos civis. Com a ascensão de Ronald Reagan, houve uma espécie de *new Jim Crow*, visto que suas tentativas de desmantelar o *welfare state* (estado de bem-estar social) estruturavam a hierarquia racial nos Estados Unidos e o imaginário de *colorblindness* apenas escondia a perseguição a partir da racialização do tráfico de drogas e

marginalização da população negra, que era a maior parte nas prisões e nas estimativas de desemprego.

Essa era de *colorblindness* exigia que um político negro se adequasse e incorporasse uma linguagem “desracializada”, o que levou o ativista Jesse Jackson a não conseguir chegar à presidência nos anos 80, tendo um dos motivos a sua tentativa de levar ao debate os temas raciais, o que o tornava “um líder tradicional do Black Power e inadequado para a presidência” (FRANCISCO, 2017, p. 10). Barack Obama, senador de Illinois, lança em 2007 a sua candidatura e conquista a atenção dos democratas ao falar de união entre os norte-americanos. Segundo Francisco,

ele citou a experiência de seu pai, que havia sido criado em um pequeno povoado no Quênia e chegou aos Estados Unidos como bolsista universitário. O avô paterno trabalhara como cozinheiro e o avô materno se alistou nas forças armadas após o ataque a Pearl Harbor na Segunda Guerra Mundial. A mãe branca, nascida no estado do Kansas, foi obrigada a se deslocar pelo país a procura de oportunidades econômicas. Em uma narrativa bem elaborada sobre a história de sua família, Obama mobilizou representações da cultura norte-americana para retratar uma sociedade heterogênea, mas unida sob a mesma identidade nacional (FRANCISCO, 2017, p. 13).

Essa visão de união ao invés de defender os interesses da população negra conquistou eleitores brancos com o discurso de *colorblindness*, dando a impressão de que o racismo era um problema prestes a ser superado e que as pautas políticas eram de interesse comum do povo americano, negando a hierarquia racial que estava claramente posta dentro da sociedade. Além de brancos progressistas, latinos e negros também faziam parte da euforia e tinham grandes expectativas em relação à eleição de Obama. Segundo Francisco (2017), o então senador representava uma versão contemporânea do Sonho Americano.

A vitória de Obama, para alguns grupos, era a representação da liberdade das lutas sociais, a vitória da dicotomia entre classes (FINGUERUT & SOUZA, 2010, p. 2) e a ideia mítica de que os Estados Unidos já haviam superado os conflitos étnicos. A identidade do então candidato à presidência estava mais conectado com o povo americano do que como afro-americano, o que fazia parte de sua visão sendo um político da geração pós-direitos civis. Grupos conservadores passaram a não só defender a ideia de era pós-racial, como a associar políticas fundadas em dívidas históricas com os negros à continuidade do racismo (*Idem*, p. 4, 5).

Francisco (2017) teoriza que Obama desenvolveu uma consciência racial tardiamente, visto em sua linguagem elementos de uma cultura desracializada. Quando se sentia obrigado a falar do tema, porém, não relativizava os antagonismos étnicos e reconhecia o legado histórico da desigualdade entre negros e brancos. O que levou a disputas pela imagem de Barack Obama por diferentes grupos sociais, tendo inclusive a “defesa” do diretor da Ku Klux Klan ao afirmar que o futuro presidente não era negro, mas mulato. Quase todos os grupos progressistas viam nele um símbolo de mudança ou de superação do racismo.

Apesar de todo o entusiasmo da comunidade negra, porém, “Barack Obama não estabeleceu nenhuma iniciativa direcionada para o combate ao racismo” em seus oito anos de administração (FRANCISCO, 2017, p. 17). Desestabilizando o discurso pós-racial, a violência da polícia contra a comunidade negra e vários protestos que escancaravam as tensões raciais marcaram o período do governo Obama. O presidente, no entanto, manteve sua imagem de político equilibrado e conciliador, chegando no último ano de seu governo com grande popularidade.

Micah e Joanne, em *Medicine for melancholy*, representam o público pós-racial. Suas discussões transcendem o racismo e se concentram em raça subjetivamente. Não mais concentrado em conflitos étnicos, mas em o que nos define.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Medicine for melancholy é um filme simples em execução, mas complexo em sua proposta. Ao falar de subjetividade negra, transcende o gênero Cinema Negro sem nunca se afastar dele completamente, aproximando-se do *Mumblecore*, sem nunca assumir totalmente sua proposta. Ao se utilizar do diálogo não como tema, mas como meio de falar de identidade, essa sim temática para a obra, afasta-se da proposta tão cara ao *Mumblecore*, preocupado muito mais em representar como a comunicação foi quebrada entre os jovens brancos de classe média. Ao não mais vincular os dois, fica nítida a forma como Barry Jenkins quis tecer sua história, não a fazendo num vácuo estético, mas estando ciente da cultura cinematográfica independente que se desenhava ao seu redor.

Desvincular o “movimento” *Mumblecore* do filme de Jenkins foi o primeiro passo da pesquisa, já que os fundamentos para tão conclusão não eram tão bem estabelecidos e não só ofuscavam aquilo que tornava *Medicine for melancholy* um filme único no Cinema Negro, como pretendia tornar o *Mumblecore* menos direcionado a um público específico. A pesquisa buscou encontrar quais eram os argumentos principais para definir um filme de ambos os gêneros, quais eram os públicos esperados e quais as discussões que os acompanhavam. Jenkins nunca afirmou qualquer aproximação ou se sentiu devedor do “movimento”, embora reconhecesse sua existência e os frutos que estava produzindo até ali. A estética quase em preto e branco de *Medicine for melancholy* e as discussões sociais e políticas confundem qualquer classificação, assim como as escolhas sonoras, o figurino e o tipo independente de produção.

Tendo atrás de si um longo histórico de representações negras no cinema, Jenkins atualiza a discussão para os efeitos da chamada pós-modernidade, questionando a identidade tão afirmada pelos filmes que vieram antes de seu primeiro longa-metragem, mas sem se afastar do que realmente torna um filme “negro” que é, segundo Diawara (1995 *apud* NGANGA, 2019), aquele que apresenta as perspectivas dos negros sobre a cultura americana, marginalizando as pessoas brancas e a branquitude e centralizando a comunidade afro-americana. Tornando-se parte da tradição, ao mesmo tempo rompendo-a, *Medicine for melancholy* se situa no gênero Cinema Negro quase como uma desconstrução.

O conflito central do filme se dá no diálogo entre os dois protagonistas. Mais especificamente, se dá na dimensão entre o “Eu” e o “Outro”, quais são as fronteiras que separam e que unem num “Nós” possível. O diálogo, meio para a discussão e nunca o fim em si mesmo como no *Mumblecore*, vai marcar as distintas posições dos personagens e vai se

intensificar com o passar do longa. Buscamos passar não só por eles na pesquisa, mas pela construção dessa história que vai levar 24 horas para se desenrolar através das inversões que Barry Jenkins faz de uma história clássica de amor, ou pelo menos da relação de um casal. Por se tratar de um casal negro, vê-se aquilo que Diawara (1995 *apud* NGANGA, 2019, p. 65) vai sentir falta em 1915 no filme *Nascimento de uma nação* de D. W. Griffith, uma história simples de negros se amando. Nesse caso, são dois personagens que não são de fato um casal, mas estão passando por uma experiência que tenta dar continuidade ao que aconteceu na noite anterior aos acontecimentos do filme, essa sim o canário perfeito para uma típica história romântica. Vê-se os rastros do que foi aquela noite, e as tentativas do personagem Micah de redesenhar um cenário em que Joanne o veja não só como companheiro romanticamente falando, mas também como uma outra pessoa negra com quem divide um histórico de discriminação e de História, no sentido mais complexo do termo. Jenkins vai desconstruindo uma típica história de amor para construir uma trama que dá mais valor àquilo que torna os personagens quem são, às suas identidades, sendo assim discute masculinidade e feminilidade, embora de maneira tímida, problemas de classe e principalmente de raça. Esse último é o que liga todo o roteiro, mas que não se torna o fio condutor das outras discussões, pois é central para a problemática o fato de que essas identidades estão fragmentadas, não se unem para formar uma noção fechada e acabada de indivíduo, teoria central de Stuart Hall (2006) para explicar a pós-modernidade.

A pós-modernidade não é tratada no filme, mas paira sobre os personagens e sobre o autor da obra. É o que torna as discussões possíveis. É a preocupação de Micah em ser negro antes de ser um homem, colocação que só faz sentido ao se entender o “descentramento” das identidades, a falta de um centro de poder que comande a noção individual de si (HALL, 2006, p. 16). É na negação de Joanne de se entender simplesmente como negra e tentando criar uma mais universal tentativa de lidar com a crise, vendo-se como pessoa, como um sujeito complexo. É na pós-modernidade que se costura esses temas. Paira também sobre a obra os efeitos de uma promessa pós-racial manifestada na candidatura de Barack Obama e seu sucesso com a opinião pública. A ideia de que a sua vitória apontava para o fim do racismo nos Estados Unidos, apoiada pelas vertentes de pensamento do *colorblindness* que avançavam desde os anos 70 e 80 (FRANCISCO, 2017), são corporificadas por dois personagens que representam novas atitudes para um mundo pós-racial, preocupado muito mais com a identidade (incluindo a do próprio Obama, não sendo considerado por muitos sequer americano).

O filme não conclui numa resolução para os conflitos centrais, não unindo os personagens em uma relação amorosa ou convencendo um ou o outro das opiniões alheias, mas é o início de uma discussão mais complexa. A intenção do diretor e roteirista era pôr em disputa duas respostas para uma questão interna e pessoal, mas nunca há uma resposta definitiva, são apenas pontos ou tópicos a serem pensados. É, como foi dito, uma obra com proposta complexa dentro de um gênero que está em crescimento, visto as premiações mais recentes, incluindo do próprio diretor para seu filme *Moonlight*.

A pesquisa convida para mais discussões que possam ser suscitadas pela obra, incluindo algum trabalho que veja na cinematografia completa de Barry Jenkins uma mensagem unificadora. Esse é seu primeiro passo como diretor e roteirista em um longa-metragem e um começo de argumento.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, Fabio. Geração em mosaico. In: FRANCESCHET, Célio. (Ed.). **Mumblecore: a estética do “faça você mesmo”**. 1 ed. ed. [s.l.] São Paulo (SP): Centro Cultural São Paulo, 2011. Disponível: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/catalogo_mumblecore.pdf>. Acesso em: 08/05/2021.

ALLEN, Robert. Barack Obama e os filhos da globalização. **SÆCULUM - REVISTA DE HISTÓRIA**, n. 21, João Pessoa, 2009. Disponível em: <https://www.academia.edu/22450574/Saeculum_Revista_de_Hist%C3%B3ria_no_21_Dossi%C3%AA_Hist%C3%B3ria_e_Teoria_da_Hist%C3%B3ria_jul_dez_2009>. Acesso em: 19/12/2021.

BRASIL DE FATO. Há um mês, reação ao assassinato de George Floyd iniciava levante antirracista. São Paulo – SP, 25 de jun. de 2020. Disponível em: <<https://www.brasildefato.com.br/2020/06/25/ha-um-mes-reacao-ao-assassinato-de-george-floyd-iniciava-levante-antirracista-global>>. Acesso em: 28/08/2020.

ARAÚJO, Júlia Matias Carlos de. **Zeitgeist e comunicação: relações, influências e usos**. 2015. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) – Universidade de Brasília, Programa de Bacharelado em Publicidade e Propaganda, 2015.

BURKE, Peter. **A escola dos Annales (1929-1989): a revolução francesa da historiografia**. 2. Ed. São Paulo: Unesp, 2011.

CAVINATO, Paulo Ricardo. **As mudanças na cultura e no imperialismo norte-americano no início do século XXI**. 2011. Monografia (Trabalho de conclusão de curso) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2011.

CHARTIER, Roger (1991). O mundo como representação. **Estudos Avançados**, v. 5, n. 11, 173-191. Disponível em: <<https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601>>. Acesso em: 09/08/2021.

CUNNINGHAM, Mark D. Barry Jenkins's Medicine for melancholy: Race, individualism, and denisian influence. In REID, Mark A. **African american cinema through black lives consciouness.** Disponível em: <<https://books.google.com.br/books?id=cPRLDwAAQBAJ&printsec=frontcover&hl=pt-BR#v=onepage&q&f=true>>. Acesso em: 23/11/2020.

ELLSWORTH, Elizabeth. Modos de endereçamento: uma coisa de cinema; uma coisa de educação também. In: SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.). **Nunca fomos humanos: nos rastros do sujeito.** Belo Horizonte: Autêntica, 2001. P. 9 – 76.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EDUFBA, 2008.

FINGUERUT, Ariel & SOUZA, Marco Aurelio Dias de. Raça e Imigração na nova configuração da política doméstica dos EUA durante os primeiros anos do governo de Barack H. Obama. **REDD – Revista Espaço de Diálogo e Desconexão**, Araraquara, v. 2, n. 2, 2010. Disponível em: <<https://periodicos.fclar.unesp.br/redd/article/view/4150/3756>>. Acesso em: 01/03/2022.

FRANCESCHET, Célio. (Ed.). **Mumblecore: a estética do “faça você mesmo”.** 1 ed. ed. [s.l.] São Paulo (SP): Centro Cultural São Paulo, 2011. Disponível: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/catalogo_mumblecore.pdf>. Acesso em: 08/05/2021.

FRANCESCHET, Célio. **Mumblecore: sintaxe de um cinema de acidentes.** 2019. 101 p. Dissertação (Mestrado) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. Disponível em: <<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27161/tde-25022021-094959/pt-br.php>> . Acesso em: 10/06/2021.

FRANCISCO, Flavio Thales Ribeiro. A utopia pós-racial nos Estados Unidos: reestruturação do racismo e a ascensão de Barack Obama na era do *colorblindness*. **Revista de História da UEG – Porangatu**, v. 6, n. 1, p. 1 – 25, 2017. Disponível em: <<https://www.revista.ueg.br/index.php/revistahistoria/article/view/5272/4409>>. Acesso em: 05/01/2022.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. **Cultura e representação**. Rio de Janeiro: PUC-Rio: Apicuri, 2016.

JENKINS, Barry. **Frisco bay blues: Medicine for melancholy**. [Entrevista concedida a] Sofia Resnick. Março, 2008. Disponível em: <<https://www.austinchronicle.com/screens/2008-03-07/599786/>>. Acesso em: 14/01/2021.

JENKINS, Barry. **“I Was at a Point in My Life When I Needed to Take a Risk”**: Barry Jenkins on his Debut Feature, *Medicine for Melancholy*. [Entrevista concedida a] Scott Macaulay. Fevereiro, 2017. Disponível em: <<https://filmmakermagazine.com/101735-i-was-at-a-point-in-my-life-when-i-needed-to-take-a-risk-barry-jenkins-on-his-debut-feature-medicine-for-melancholy/>>. Acesso em: 22/06/2021.

JENKINS, Barry. **“The perception of the American experience is a global commodity with real fiscal consequences the world over”**: Barry Jenkins interview. [Entrevista concedida a] Sujewa Ekanayake. Março, 2008. Disponível em: <<http://diyfilmmaker.blogspot.com/2008/03/perception-of-american-experience-is.html>>. acesso em: 17/06/2021.

KILOMBA, Grada. **Memórias da plantação: episódios de racismo cotidiano**. 1. ed. Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Lisboa: Antígona, 2014.

MEDICINE for melancholy. **Direção: Barry Jenkins**. EUA: IFC Films, 2008.

NGANGA, João Gabriel do Nascimento. **O ativismo negro por meio do cinema: ações e representações dentro e fora das telas**. 2019. Tese (Doutorado) – Universidade Federal de Uberlândia, Programa de Pós-Graduação em História, 2019

JOHNSTON, Nessa. Teorizando o som “ruim”: o põe o mumble no mumblecore? Trad. de Ramayana Lira de Sousa. **Revista Brasileira de Estudos de Cinema e Audiovisual**, vol. 5,

n. 1, 2016. Disponível em: <<https://rebeca.socine.org.br/1/article/view/367>>. Acesso em: 07/05/2021.

THE NEW YORK TIMES. **How a \$15,000 Movie Rallied a New Generation of Black Auteurs.** 21 de nov. de 2018. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2018/11/21/movies/medicine-for-melancholy-black-auteurs.html>>. Acesso em: 26/06/2021.

TAUBIN, Amy. Mumblecore: só papo furado? . In: FRANCESCHET, Célio. (Ed.). **Mumblecore:** a estética do “faça você mesmo”. 1 ed. ed. [s.l.] São Paulo (SP): Centro Cultural São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/catalogo_mumblecore.pdf>. Acesso em: 08/05/2021.

VAN COUVERING, Alicia. O que eu quis dizer. In: FRANCESCHET, Célio. (Ed.). **Mumblecore:** a estética do “faça você mesmo”. 1 ed. ed. [s.l.] São Paulo (SP): Centro Cultural São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/catalogo_mumblecore.pdf>. Acesso em: 08/05/2021.

WAGNER, Brigitta. Cinema acidental e o sublime YouTube: uma entrevista com Joe Swanberg. . In: FRANCESCHET, Célio. (Ed.). **Mumblecore:** a estética do “faça você mesmo”. 1 ed. ed. [s.l.] São Paulo (SP): Centro Cultural São Paulo, 2011. Disponível em: <http://www.centrocultural.sp.gov.br/pdfs/catalogo_mumblecore.pdf>. Acesso em: 08/05/2021.