

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES CÊNICAS

**INES BUSHATSKY**

**SOBRE A VIOLÊNCIA:  
MIXTAPE E AUTODEFESA NO  
ÂMBITO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO**

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

São Paulo  
2021

INES BUSHATSKY

# **SOBRE A VIOLÊNCIA: MIXTAPE E AUTODEFESA NO ÂMBITO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO**

Mestrado em Artes Cênicas

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Versão Corrigida  
(versão original disponível  
na Biblioteca da ECA/USP)

São Paulo

2021

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação  
Serviço de Biblioteca e Documentação  
Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo  
Dados inseridos pelo(a) autor(a)

---

Bushatsky, Ines  
Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito  
artístico-pedagógico / Ines Bushatsky; orientadora, Maria  
Lúcia de Souza Barros Pupo. - São Paulo, 2021.  
139 p.: il.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Artes Cênicas / Escola de Comunicações e Artes /  
Universidade de São Paulo.  
Bibliografia  
Versão corrigida

1. Autodefesa. 2. Mixtape. 3. Goran Olsson. 4.  
Violência. 5. Levantes. I. de Souza Barros Pupo, Maria  
Lúcia. II. Título.

CDD 21.ed. - 792

---

Elaborado por Alessandra Vieira Canholi Maldonado - CRB-8/6194

INES BUSHATSKY

**SOBRE A VIOLÊNCIA: MIXTAPE E AUTODEFESA NO ÂMBITO ARTÍSTICO-PEDAGÓGICO**

Dissertação apresentada à Banca Examinadora como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, sob a orientação da Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo.

Aprovado em: 15/10/2021

BANCA EXAMINADORA

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo – Artes Cênicas – ECA/USP

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Esther Império Hamburger – Cinema, Rádio e Televisão – ECA/USP

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Deise Abreu Pacheco – FAAP

SUPLENTES

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Verônica Gonçalves Veloso – Artes Cênicas – ECA/USP

Prof. Dr. Vicente Concilio – UDESC

Prof. Dr. Sidmar Silveira Gomes – Universidade Estadual de Maringá (UEM)

# Agradecimentos

Agradeço em primeiro lugar à Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Maria Lúcia de Souza Barros Pupo, do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP, pelas valiosas reflexões e observações sobre o texto e pela parceria ao longo de toda a pesquisa. Às Prof<sup>as</sup>. Dr<sup>as</sup>. Verônica Gonçalves Veloso, do Departamento de Artes Cênicas, e Esther Império Hamburger, do Departamento de Cinema Rádio e Televisão, também pelas reflexões preciosas durante a banca de qualificação.

Aos colegas que participaram da oficina teatral que foi parte desta pesquisa, em especial a Beatriz Silveira, Bruno Rodrigues, Clara Martins Hermeto e Letícia Calvosa, e a toda a equipe do TUSP que nos acolheu para nossas experimentações. Aos colegas Ariel Garcia e Gustavo Cangello de Carvalho Rocha pelas colaborações e conversas sobre alguns dos conceitos estudados na pesquisa.

A Lídia Ganhito, pela diagramação desta dissertação, e também pela amizade especial.

A João Mostazo, pela parceria de vida.

## RESUMO

Este trabalho tem por objetivo a investigação acerca do conceito de autodefesa a partir da reflexão sobre dois filmes do diretor sueco Goran Olsson, *Concerning Violence* (2014) e *The Black Power Mixtape 1967-1975* (2011). Para tanto, a pesquisa se ampara também nas considerações críticas de autores como Frantz Fanon e Walter Benjamin, sobre o problema da violência e suas implicações políticas, bem como nas reflexões de Georges Didi-Huberman sobre a noção de “levantes” e nos trabalhos de Jared Ball sobre a forma da mixtape, a qual temos como horizonte nas nossas análises dos filmes de Olsson, eles mesmos, segundo seu autor, pensados como “mixtapes cinematográficas”. Também compõe esta dissertação um Dossiê Pedagógico no qual são reunidas proposições criativas e pedagógicas sobre os conceitos que norteiam este trabalho, a partir de materiais teóricos e artísticos nos quais a ideia de autodefesa é articulada em algumas das suas possíveis acepções.

**Palavras-chave:** Autodefesa; mixtape; Goran Olsson; violência; levantantes.

# ABSTRACT

This work aims at the investigation of the concept of self-defense, taking as a starting point two films by Swedish filmmaker Goran Olsson, *Concerning Violence* (2014) and *The Black Power Mixtape 1967-1975* (2011). To do so, the research is based upon the considerations by authors such as Frantz Fanon and Walter Benjamin on the question of violence and its political implications, as well as the reflections by Georges Didi-Huberman on the notion of “uprisings” and the works by Jared Ball on mixtapes, an artistic form which serves as a horizon for our analysis of the films by Olsson, themselves, according to the filmmaker, conceived as “cinematographic mixtapes”. This dissertation also includes a Pedagogical Dossier composed by creative and pedagogical propositions on the concepts on which this research reflects, elaborated upon theoretical and artistic materials in which the idea of self-defense is articulated in its multiple meanings.

**Keywords:** Self-defense; mixtape; Goran Olsson; uprisings; violence.

# Sumário

<b>1. VIOLÊNCIA ENQUANTO AUTODEFESA</b>	<b>13</b>
1.1 O que é <i>autodefesa</i> ?	14
1.1.1 <i>Gewalt, Self-defense</i>	14
1.1.2 Levantes	20
1.2 As histórias não contadas	25
1.3 Procedimentos épicos em <i>Concerning Violence</i> (2014)	31
1.4 A autodefesa enquanto eixo da ação pedagógica	37
1.5 Autodefesa enquanto mediação da violência	43
<b>2. MIXTAPES: CONSTRUIR DESCONSTRUINDO</b>	<b>45</b>
2.1 O que é uma mixtape?	46
2.2 A mixtape como forma	49
2.3 Goran Olsson e a mixtape	56
2.3.1 Montagem com materiais brutos	56
2.3.2 As imagens fora de contexto	64
2.3.3 O mito desmontado	69
<b>3. APROXIMAÇÕES PEDAGÓGICAS</b>	<b>79</b>
3.1 Por que um dossiê pedagógico?	80
3.2 Procedimentos criativos	81
3.3 Aproximação com os conceitos de mixtape e autodefesa	82
3.4 Documentos de autodefesa: imagens e textos	83
3.5 Levar adiante as histórias de autodefesa	87
3.6 Vocabulário sobre autodefesa e resultados práticos	89
3.7 Construção do dossiê pedagógico: “Práticas de autodefesa para interromper ciclos de violência”	91
<b>4. DOSSIÊ PEDAGÓGICO: PRÁTICAS DE AUTODEFESA PARA INTERROMPER CICLOS DE VIOLÊNCIA</b>	<b>95</b>
4.1 Apresentação	96
4.2 Anotações sobre autodefesa	98
4.3 Análise dos filmes de Goran Olsson	107
4.4 Mixtape: manual de criação	109
4.5 Pistas escolares	111
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	<b>132</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	<b>136</b>

# **SOBRE A VIOLÊNCIA: TRAJETÓRIA DA PESQUISA**

Em 2014 iniciamos nossa pesquisa sobre a violência a partir do trabalho do diretor Quentin Tarantino, que nos apresentou formas instigantes de abordar o tema da violência, haja vista a maestria com a qual o diretor consegue modelar esse conceito nos diferentes formatos e gêneros de seus filmes. Realizamos a pesquisa de Iniciação Científica “Tempos de violência – o cinema de Quentin Tarantino no estudo da linguagem teatral”, com bolsa da FAPESP, e desenvolvemos nossa primeira experiência de oficina teatral, para alunos da graduação da USP, como parte prático-pedagógica da pesquisa, a partir do filme *Pulp Fiction* (1994). Logo em seguida, realizamos o projeto de conclusão de curso, que muito se assemelhou à pesquisa de Iniciação Científica, visto que também partia de um filme de Tarantino, *Django Livre* (2012). Porém, dessa vez, a oficina teatral foi realizada em uma escola pública, e foi interrompida pelas ocupações que movimentaram escolas em todo o país em 2015 e 2016. No projeto de conclusão de curso, pudemos nos aprofundar mais no conceito da violência, aliando-nos a autores da sociologia e da filosofia.

Agora, no Mestrado, encontramos o filme documentário *Concerning Violence* (Goran Olsson, 2014), que nos pareceu o objeto perfeito para esse novo olhar que dedicamos ao estudo da violência, desta vez sob a forma do conceito de autodefesa, como sugere o subtítulo do filme, “Nove cenas de autodefesa anti-imperialista”. O filme reúne imagens documentais relacionadas a movimentos anticoloniais em países africanos entre os anos de 1960 e 1970, sobrepostas por *letterings* com os escritos de Frantz Fanon – mais especificamente, trechos do capítulo “Da violência”, presente no livro *Os condenados da terra* (1961) – acerca do tema da violência revolucionária enquanto processo de emancipação. O texto presente no filme nos apresentou ao que viria a ser uma de nossas sustentações teóricas. Encontramos nesse texto pilares importantes para sustentar um pensamento concreto sobre violência e autodefesa, que estabelecesse contato direto com a realidade das guerras e revoluções políticas. Sempre a partir da situação colonial, sob o ponto de vista do homem colonizado e escravizado, Fanon escreve em defesa da violência, aquela que emancipa e liberta o sujeito de um sistema de opressão.<sup>1</sup>

Fanon coloca em xeque muitos exemplos de violência colonizadora e coercitiva, situações nas quais não houve escolha para aqueles que foram oprimidos pelo sistema colonial, que

---

1 É importante dizer que a obra de Frantz Fanon é bastante múltipla e não se reduz apenas aos escritos sobre violência. O livro em questão foi escrito pouco tempo antes de sua morte, a partir de um contato direto com as lutas pela independência da Argélia. Hoje em dia, Fanon é lido e estudado em diversas áreas do conhecimento, nas quais sua significativa produção literária e acadêmica é amplamente reconhecida.

durou décadas e prejudicou e ditou a vida de milhares de corpos. No texto, o autor desenvolve uma análise teórica das percepções sobre humanidade e violência, através do olhar do homem colonizado, isto é, do ponto de vista do oprimido.

Em paralelo à teoria de Fanon, também recorreremos aqui a Walter Benjamin, em seu ensaio “Para uma crítica da violência”, e revemos alguns dos pontos anteriormente estudados sobre esse artigo, agora sob a perspectiva da autodefesa. Benjamin nos empresta o termo *Gewalt*, tradução da palavra “violência”, em alemão, que possui, contudo, diversos significados diferentes. Como veremos mais adiante, o termo *Gewalt* permite que nos aproximemos da “potencialidade” do gesto da violência: aquela que pode mover ações e pensamentos, e eventualmente desarticular estruturas de opressão, enquanto um gesto tanto ativo quanto reativo.

Encontramos assim, nesta pesquisa, uma possibilidade de continuidade de nossos estudos sobre violência, a partir do campo teórico sobre autodefesa. A partir desta pesquisa, realizamos análises sobre pontos de contato entre o tema e suas implicações políticas, resultando também em um levantamento de ideias sobre o fazer artístico e pedagógico, especificamente nas áreas de teatro e cinema.

Após alguns anos de pesquisa, hoje já podemos compreender e escrever de forma mais assertiva sobre a proposta de encarar um determinado tipo de violência enquanto um ato de autodefesa. Nossas antenas sempre ficaram atentas para toda e qualquer representação que pudesse ser encarada dessa forma, no esforço de compreender objetos diversos e distintos, desde acontecimentos estéticos, como uma obra de arte em um museu ou uma performance pública, até atos de violência que tocam as realidades sociais, como as respostas encontradas em protestos ou manifestações de reação autodefensiva. Desse modo, ações e representações tanto de natureza artística quanto política se mantiveram em nosso radar, para que pudessem eventualmente ser abordadas em nossa pesquisa. Nossa busca era compreender como escrever pontualmente sobre a violência de uma forma que o conceito pudesse ser utilizado enquanto potência estética, ou ainda, uma potência no interior do ato pedagógico, pensando no desenvolvimento de estruturas metodológicas seja na condução de uma oficina teatral, seja na criação artística a partir de diferentes linguagens.

A partir de nossos estudos e do contato com o filme *Concerning Violence*, começamos a nos perguntar: onde estão e como são contadas as histórias de *defesa*? Aquelas que vão além das passeatas pacíficas e das greves políticas? Onde estão os heróis e heroínas dos quilombos, dos guetos poloneses, das florestas de uma Holanda ocupada

por nazistas,<sup>2</sup> das favelas metropolitanas? O estudo sobre essas narrativas foi o motor propulsor que sustentou esta pesquisa, perpassando as histórias de autodefesa de negros, mulheres, povos indígenas, e grupos e coletivos oprimidos em geral, mas que busca, como objetivo principal, compreender a autodefesa enquanto uma forma, enquanto uma perspectiva a ser utilizada na produção artística e nos estudos pedagógicos.

Ainda, o percurso dessa pesquisa nos levou à conclusão de que o termo “violência” não é ideal para categorizar nossas análises, e que aos poucos devemos migrar para outros conceitos similares, que funcionem, por exemplo, mais como uma tradução da palavra *Gewalt*, no seu sentido de potencialidade, força ou movimento. Parece-nos que, diante de seus múltiplos significados, a palavra “violência”, tanto nos seus sentidos conotativos como em seus sentidos denotativos, sempre surtirá mais efeito quando for utilizada para falar da ordem simbólica do direito e da política, a partir de uma noção de autoridade e justiça. Porém, para fins de definição de um conceito que aporte suas possibilidades dentro da pedagogia e da criação artística, este trabalho tem como horizonte a possibilidade de seguir o estudo colocando cada vez mais a palavra “violência” e os significados que ela carrega em perspectiva, e paralelamente nos aproximarmos das noções de autodefesa que veremos a seguir.

A partir de nossos estudos para a execução de uma oficina teatral, como parte do processo de pesquisa, nos aproximamos da noção da *mixtape* e suas propostas formais. Para isso, analisamos ao mesmo tempo os filmes *Concerning Violence* e *The Black Power Mixtape 1967-1975*, ambos do diretor sueco Goran Olsson. Ambos os filmes podem se encaixar no formato das mixtapes, e possuem exemplos que nos ajudaram a compreender e definir exatamente do que se trata essa proposta formal. Por fim, tendo como ponto de partida as nossas reflexões sobre as mixtapes e nossas ações pedagógicas na oficina, nos colocamos a proposta de criar um dossiê pedagógico sobre os assuntos tratados neste trabalho - proposta esta em consonância com o sentido de acessibilidade que constitui, histórica e formalmente, as mixtapes, e através da qual esperamos, ainda, fomentar o acesso a esta pesquisa a um amplo público.

---

<sup>2</sup> Em 1940, na Holanda, as irmãs Oversteegen faziam parte de uma célula de resistência que, entre outras ações, atraía nazistas para as florestas e os executava.

# 1. VIOLÊNCIA ENQUANTO AUTODEFESA

## 1.1 O que é autodefesa?

Em nossos estudos anteriores nos deparamos com algumas dificuldades com relação à palavra violência, e com percalços para definir seu amplo espectro de sentidos. Por acaso, nos encontramos com o campo teórico de Frantz Fanon, que não explicita a palavra autodefesa em seus escritos, mas utiliza ideias próximas a essa noção para construir seu pensamento, apoiado em experiências pessoais e observações do período de descolonização e independências africanas.

As ideias contidas no capítulo “Da violência”, no livro *Os condenados da terra*, de 1961, nos auxiliam assim a falar sobre o conceito de violência, agora sob outra ótica. A convergência do nosso objeto de pesquisa para a palavra autodefesa abriu tantos novos campos e perspectivas de estudo que nos encontramos, a certa altura do percurso, menos próximas do desejo de retomar o campo temático da violência em si, e mais próximas do interesse por desdobrar as implicações e sentidos deste – para nós, então – novo conceito. Mas o que entendemos, de fato, pelo termo autodefesa?

Autodefesa, no contexto desta pesquisa em arte e pedagogia, é o nome que queremos dar aos gestos ativos e reativos que respondem a situações de violência, sejam estas simbólicas, sistêmicas ou históricas. A seguir, buscamos nos aprofundar em conceitos teóricos e outras nomenclaturas que nos ajudam a entender o tema da autodefesa de uma forma mais ampla, na intenção de pesquisar distintas explicações desenvolvidas por teóricos e artistas, mas que ao final, convergem todas para o mesmo ponto teórico.

### 1.1.1 *Gewalt, Self-defense*

No ensaio “Para uma crítica da violência”, de Walter Benjamin encontramos na tradução de Jeanne-Marie Gagnebin outras possibilidades de interpretação da palavra “violência”. Quando traduzida da língua alemã, violência se diz *Gewalt*, uma palavra que em estudos alemães é um conceito e um termo filosófico em geral utilizado em textos sobre direito e justiça, mas que aqui também nos serve para ampliar as acepções de nosso tema. Nas primeiras páginas do ensaio, encontra-se a seguinte nota da tradutora:

Benjamin não escreve, portanto, um ensaio pacifista, mas tenta delimitar os vários domínios nos quais *Gewalt* (a “violência”, o “poder”) se exerce, em particular para refletir sobre a oposição entre o “poder-como-violência” do direito e do Estado, e a “violência-como-poder” da greve revolucionária.

(GAGNEBIN apud BENJAMIN, 2011, p. 121, nota 51)

Há na palavra diferentes acepções que nos servem para pensar a distribuição dos significados em nossa pesquisa. *Gewalt* pressupõe em si uma potencialidade; o termo é encontrado como referente para “força” e “poder”, a partir de uma de suas acepções, *macht*. Por exemplo, o tribunal “*Gericht*” pode ser definido como “*richterliche Gewalt*”, que é “o poder do direito/judicial”. Nesse caso, “*Gewalt*” pode significar “ter poder sobre algo” ou “tomar controle de algo”. A palavra “*Verwaltung*” (administrar) tem o “*walt*” na raiz.<sup>3</sup>

Nesse sentido, entendemos que *Gewalt* abre possibilidades semânticas que a palavra “violência” normalmente não comporta. *Gewalt* nos parece ser um termo que pressupõe a potencialidade de uma ação, ainda levando em conta os meios, os modos e as circunstâncias. É uma palavra que está ligada à potencialidade de uma força, à potencialidade do poder. Já a palavra “violência” parece encerrar em si a ação, uma ação que já aconteceu, que já é resultado de algo. Nesse sentido, nos parece interessante associar a “autodefesa” com a noção de “*Gewalt*”, no sentido de que a autodefesa, apesar de ser um resultado de uma ação, não necessariamente se resume a um ato, mas é algo que está em iminência, que pode vir a acontecer, não apenas como ação, mas também como reação.

Existe ainda outra dimensão interessante do conceito de *Gewalt* que gostaríamos de analisar. Ao longo do texto de Benjamin compreendemos que esse termo diz respeito a uma noção de poder-violência, tanto em circunstâncias em que essa violência atua como mantenedora do poder das instituições e dos monopólios (indicando inclusive que essa violência é estrutura fundamental de existência dessas instituições), mas também em circunstâncias em que essa violência pode ser utilizada por aqueles que são explorados, para demonstrar que também possuem poder e força de reação.

Em termos resumidos, a esta violência que mantém e sustenta o ciclo de poder dos monopólios, Benjamin dá o nome de violência mítica. Em nosso entendimento, o termo

---

<sup>3</sup> É possível encontrar definições sobre esse tema no livro *Conceitos Históricos Básicos: léxico histórico sobre linguagem político-social na Alemanha*, organizado por Otto Brunner, tida como uma das maiores e mais significativas produções da história dos conceitos alemães. Devo também agradecer a Gustavo Cangello de Carvalho Rocha os esclarecimentos que permitiram o desdobramento das ideias sobre o significado de *Gewalt* aqui referidas.

carrega o nome “mítico” porque essa violência não tem uma origem definida; ao contrário, trata-se de uma violência que sempre esteve lá, que sempre sustentou o poder do Estado. Portanto, se não é possível rastrear quando esse direito à violência se iniciou, ela, a violência, se torna algo distante e grandioso, e adquire uma camada mítica. Também, essa violência se torna mítica na medida em que seu início é gerado por ela mesma, assim como o mito gera-se a si mesmo, o mito nasce do mito. Não há nada que venha antes do mito, porque, a um só tempo, é ele que gera a história e a si mesmo.

Além de garantir essa noção cíclica da violência, o poder-violência do Estado também se garante da violência para poder ter o direito de exercê-la. É como se a garantia do Estado fosse: “apenas eu, o Estado, posso me utilizar da violência para exercer a violência. Quando você, oprimido, utiliza da violência, ela, por lei, não é permitida e legitimada”. Segundo esclarece Lucas Carvalho Lima Teixeira (2019):

O início, o meio e o fim do Estado tornam-se, por conseguinte, uma só e a mesma coisa: a conservação, via violência, do poder de se valer da violência para atingir fins delimitáveis ao infinito, violência que, no início de tudo, decidiu sobre a instalação do seu primado.

(TEIXEIRA, 2019, p. 191)

A partir da leitura do texto de Benjamin e de considerações de outros autores sobre essas ideias, nos colocamos a seguinte questão: seria possível que a autodefesa pudesse interromper ciclos de violência? Ao longo de nossa pesquisa, essa questão se tornou cada vez mais presente, principalmente quando desenvolvemos nossas considerações sobre as propostas formais de nossos objetos artísticos e na construção do dossiê pedagógico.

O artigo “Para uma crítica da violência” de Benjamin faz análises do tema, levando em conta as noções jurídicas e o uso da palavra em contextos da justiça e de sistemas autoritários. A partir desse ponto, buscamos também compreender o termo “autodefesa” a partir das possibilidades jurídicas, as quais possuem significantes diferentes, por exemplo, na língua portuguesa e na língua inglesa, idioma no qual foram concebidas as obras de Goran Olsson e no qual é possível encontrar o termo *self-defense*.

Verificamos em nossa pesquisa, para auxiliar em nossa base conceitual, que o termo *autodefesa*, na verdade, não é um termo jurídico, como normalmente esperaríamos encontrar. O termo preciso para designar a reação a uma agressão, na esfera jurídica, seria *legítima defesa*, tal qual esta noção é definida no artigo 25 do Código Penal: “Entende-se em legítima defesa quem, usando moderadamente os meios necessários, repele injusta agressão, atual

ou iminente, a direito seu ou de outrem” (*Código Penal*, Senado Federal, art. 25, Brasília, 2017).

Na esfera jurídica, o termo *autodefesa*, por sua vez, diz respeito apenas a um indivíduo que deseja se autodefender diante de um tribunal, no sentido de que irá responder às acusações contra si sem a representação de um advogado. Curiosamente, no Brasil, essa prática não é permitida; existe na Constituição Federal uma cláusula que obriga o acusado a ser representado por um profissional do Direito, em qualquer ocasião. Já nos países de língua inglesa – de onde vem inicialmente o nosso termo – *self-defense* é entendido como legítima defesa em todas as situações. A autodefesa diante de um tribunal seria entendida e traduzida como *self-representation*, algo como “auto-representação”, no sentido descrito acima.

Há algumas variações desse termo; nos tribunais americanos, utiliza-se, por exemplo, o termo “*pro se legal representation*”. Na Inglaterra, o sujeito que promove a *self-representation* se chama “*Litigant in Person*” (LIP). Em outros campos, encontramos o termo *self-defense* associado à biologia ou, ainda, à segurança social, especificamente em manuais para policiais, por exemplo.

Em nossa pesquisa, optamos por traduzir o termo *self-defense* como “autodefesa” por dois motivos. O primeiro é que o termo “legítima defesa” remete diretamente a uma violência da ordem física ou coercitiva, visto que, tal como é utilizado nos tribunais, o termo em geral está relacionado a um ato, digamos, “concreto” de violência. Contudo, visto que aqui estamos estudando não apenas os atos “concretos” de violência, mas também suas incorporações na arte, não nos parece interessante restringir o conceito apenas ao ato de legitimar a defesa – pela violência ou não – diante de uma violência sofrida. Em segundo lugar, a ideia de se autodefender diante de um tribunal nos parece uma ótima metáfora no interior do âmbito da pesquisa, que está diretamente ligada às ideias sobre legitimação histórica e à existência ou o desaparecimento de casos de autodefesa e resistência nos escritos históricos. Sendo assim, nos parece que o termo *autodefesa* pode ser encarado também como o ato de se autodefender diante do tribunal da história, que frequentemente deixa de lado os episódios de luta política e resistência contra sistemas de opressão e coerção.

O vocabulário em torno dessa noção jurídica já aparece em nossa pesquisa, por exemplo, quando – mais à frente, diante dos exemplos elencados – pensaremos alguns materiais de autodefesa enquanto *provas* de histórias de opressão que permaneceram mal contadas ou omitidas nesse “tribunal”. No filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de 1989, do diretor Harun Farocki, conhecemos a história dos aviões de caça americanos que sobrevoaram e

fotografaram, “sem querer”, o campo de concentração de Auschwitz. Os soldados procuravam fábricas para bombardear e tomaram o campo por uma fábrica. Foi só no ano de 1974 que pesquisadores, ao analisar tais fotos aéreas – provas documentais de um dos maiores crimes contra a humanidade – identificaram que, na verdade, se tratavam das primeiras fotos aéreas já tiradas de um campo de concentração.

Os pesquisadores então passaram a adicionar, na foto, legendas dos locais que era possível identificar, como, por exemplo, as câmaras de gás, os dormitórios e o muro de execuções. Esse se tornou um documento essencial para provar a existência da organização de uma operação de guerra, ainda que, se tratando de uma foto aérea, o registro não seja tão impactante e direto como as outras fotos que iremos analisar adiante. Ainda assim, as fotos se configuram enquanto provas de que naquele lugar havia a organização e a estruturação de um espaço construído para a aniquilação e o genocídio.

Por sua vez, alguns dos textos aqui levantados, que fazem alusão direta ao termo *self-defense*, são encontrados nos jornais produzidos pelos Panteras Negras entre 1964 e 1973. Nesses escritos, encontramos o termo em seu sentido mais preciso, isto é, colocado a serviço da defesa contra as violências sistêmicas e simbólicas que àquela época acometiam a população negra dos Estados Unidos naquela época.

Os Panteras Negras protagonizam um dos filmes que servem de material central para as análises desta dissertação, *The Black Power Mixtape 1967-1975*, de Olsson (2011); contudo, poderíamos dizer também que a atuação dos Panteras Negras é uma tradução para a realidade dos escritos e ideias desenvolvidas por Fanon, autor central para o outro documentário de Olsson aqui analisado, *Concerning Violence* (2014). Inclusive, em um dos textos do jornal oficial dos Panteras Negras, edição 30, volume II, de 1969, Huey P. Newton, um dos líderes do movimento, elenca, entre os exemplos que ensinam a abordagem correta para as ações revolucionárias de um partido, o livro *Os condenados da terra*, de Fanon. Curiosamente, o livro aparece em meio a menções a guerras e revoluções, sendo o único documento teórico-literário citado pelo autor nesse artigo, como se o livro – ao captar com precisão a subjetividade dos atos de violência e autodefesa da guerra colonial – pudesse ser considerado um documento histórico. Mais ainda, ao se encontrar na lista de ações históricas, o próprio ato da escrita do livro se torna também uma ação prática e transformadora, do ponto de vista de Newton.

Nesse sentido, parece evidente e significativo que os líderes dos Panteras Negras listem o ato de escrita do livro *Os condenados da terra* também como um ato de violência



Figura 1: Imagem retirada da terceira página da 30ª edição do jornal dos Panteras Negras, de 1969, em que lemos "Em defesa da autodefesa: como fazer uma revolução".

revolucionária, tendo em vista que o livro figura, na lista, ao lado de movimentos que se utilizaram de violência armada para se estabelecer, como o movimento revolucionário no Quênia, a Revolução da Argélia e a Revolução Russa, por exemplo. A respeito disso, relembramos aqui uma expressão encontrada no livro *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, segundo o qual "a book is a loaded gun" [um livro é uma arma carregada]. Trata-se de uma imagem adequada para descrever o livro de Fanon, segundo a interpretação dos Panteras Negras.

Junta-se a esses pensadores a obra *Concerning Violence*, do diretor Goran Olsson, cujo subtítulo é "Nove cenas de autodefesa anti-imperialista". O filme anterior de Olsson, *The Black Power Mixtape 1967-1975*, organiza, na forma de uma mixtape audiovisual, alguns dos acontecimentos do movimento dos Panteras Negras, documentados (assim como em *Concerning Violence*) por jornalistas suecos presentes no local, à época dos acontecimentos ali retratados. A escolha do termo "autodefesa" para o subtítulo do filme de 2014 nos parece bastante conectada com o seu trabalho anterior, de 2011, visto que o movimento dos Panteras Negras carregava como sustentação de suas ações e pensamentos a bandeira da autodefesa.

Em outro contexto, encontramos também uma menção ao termo “autodefesa” no livro *Resistência: o levante do gueto de Varsóvia*, de Israel Gutman:

A experiência pela qual passamos não pode ser descrita com palavras. Estamos conscientes de uma coisa apenas: o que aconteceu ultrapassou nossos sonhos. Duas vezes os alemães saíram correndo do gueto... Tenho a sensação de que grandes coisas estão acontecendo, que aquilo que ousamos fazer é de grande importância...

Cuide-se, meu caro. Talvez voltemos a nos encontrar. Mas o que realmente importa é que o sonho de minha vida se concretizou. A *autodefesa judaica* no Gueto de Varsóvia tornou-se um fato. A resistência armada e a retaliação judaicas tornaram-se realidade. Tenho sido testemunha da magnífica luta heróica dos combatentes judeus.

(ANIELEWICZ, Mordecai apud GUTMAN, 1995, p. 18, grifo nosso)

Em meio a ataques alemães de força e potência bélica desproporcionais, grupos de judeus resistiam no interior do gueto de Varsóvia. O livro oferece-nos um relato histórico completo e contundente sobre esse momento, e narra as tentativas frustradas de autodefesa do lado judaico. Este fato histórico remete aos termos que estamos estudando nesta pesquisa, tanto à autodefesa em si, quanto à própria noção de “levante”, como comenta o autor, algumas linhas antes: “o Levante foi literalmente uma revolução na história judaica” (GUTMAN, 1995, p. 18).

## 1.1.2 Levantes

Muitos outros materiais que nos auxiliaram nesse estudo foram encontrados na exposição *Levantes*, organizada pelo filósofo Georges Didi-Huberman no Sesc Pinheiros, no início de 2018. Para fins conceituais, em nossa pesquisa, “se levantar” é também se autodefender. Essa exposição foi inaugurada inicialmente em 2016 no Museu Jeu de Paume, em Paris, com o título *Soulèvements*, que em português poderíamos traduzir também como “Revoltas” – ou, literalmente, “Sublevações”. A exposição apresenta, a partir de uma perspectiva de montagem, uma reunião de obras que ressaltam, cada uma à sua maneira, gestos de insurreição e corpos que se sublevam. Para Didi-Huberman, o levantar-se está diretamente associado à noção de desejo, no sentido do desejo que carrega a vida, que carrega a capacidade de imaginar outro futuro, imaginar o novo, diante de situações de terror e miséria. Não há uma expectativa do filósofo com relação aos fins que os levantes proporcionam. Para ele, inclusive, há uma noção de que esses levantes, comumente, fracassam.

A sua perspectiva, então, se constrói nas obras em si e no gesto do levantar-se, no gesto da autodefesa. Para ele, tal gesto nunca irá cessar, em qualquer situação adversa da humanidade, porque está intimamente ligado ao desejo e a vida. Uma das obras que mais

nos chamou a atenção como passível de ser analisada sob a ótica da autodefesa é composta por quatro fotos tiradas dentro de Auschwitz, por prisioneiros que escondiam uma câmera fotográfica com a qual conseguiram registrar a queima dos corpos dos judeus após serem mortos nas câmaras de gás.

O gesto de autodefesa revela-se na medida em que, a partir de circunstâncias de impossibilidade absoluta, os oprimidos tenham conseguido registrar um evento terrível, que até hoje tem sua veracidade questionada. Sabiam os prisioneiros que aqueles documentos seriam a defesa, a prova da história que os atravessou, revelando imagens horríveis de uma pilha considerável de corpos nus com fumaça preta voando em direção aos céus? Em seus escritos, Didi-Huberman não menciona o termo autodefesa, mas analisamos aqui que esse exemplo das fotografias faz alusão ao termo, e, portanto, colabora para sustentar esta noção.

Por que dizemos que a autodefesa tem uma dimensão de potencialidade? Nas obras que estamos analisando nos parece interessante perguntar sobre a raiz das ações que motivaram a autodefesa, que não se encerram apenas em um único ato singular de violência ou naquilo que poderíamos chamar de violência original, a partir da qual o gesto da opressão se inicia.

A autodefesa nos parece então necessitar de um ato, um rompante, algo que interrompa e desestabilize as relações de poder e de violência. Em Auschwitz, secretamente estavam resistindo a não morrer, a não enlouquecer, ao registrar os acontecimentos. O mínimo ato de organização já era extremamente revolucionário para aqueles sujeitos que ali habitavam. Mas o gesto de autodefesa se dá no ato da foto. É a foto que existe para no futuro interromper uma narrativa, é ela que nos fará pensar, questionar, lembrar. É conhecido e significativo o esforço nazista para, durante a 2ª guerra mundial, erguer campos de concentração e, *ao mesmo tempo*, destruir a possibilidade da sua história.

[os campos] deveriam se tornar duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula. (...) Querendo aniquilar um povo inteiro, a “solução final” pretendia também destruir toda uma face da história e da memória.

(GAGNEBIN, 2006, p. 46-47)

Essas fotos tiveram que ser tiradas em condições de perigo extremo e sobreviver ao tempo, para que pudessem, décadas depois, servir como provas da brutalidade do extermínio. Esta estratégia política dos nazistas de apagar os seus rastros foi calculada e é amplamente utilizada nos regimes fascistas atuais que ainda rangem os dentes. Ainda nas palavras de Gagnebin, “o esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, *hoje*, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar” (2006, p. 47).

O gesto da autodefesa, o gesto que se defende, é o início de uma transformação. Não é a transformação em si, por si só; ele é o ato que cria uma abertura para novas possibilidades, o ato que cria o vazio, e, em certa medida, o gesto que cria outro ato originário, que pode ou não se utilizar de violência para acontecer. Esse gesto, movimento ou reação pode ser entendido também na dimensão de uma linha que se cruza, além da qual as ações são irreversíveis e se constituem como uma resposta, diante da absoluta falta de resposta.

Nas lutas armadas há o que se poderia chamar o ponto “de não-retorno”. Quase sempre é a repressão enorme, englobando todos os setores da população colonizada, que a realiza. Esse ponto foi atingido na Argélia, em 1955, com as 12.000 vítimas de Philippeville e em 1956 com a instalação por Lacoste das milícias urbanas e rurais.

(FANON, 1968, p. 70)

Após essa passagem, há no texto de Fanon uma nota de rodapé de duas páginas que fornece uma explicação detalhada sobre a perseguição que sofriam os angolanos em 1957 por milícias armadas. Pelo relato fortemente imagético<sup>4</sup> da perseguição, compreendemos que a necessidade de liberdade se torna maior do que qualquer medo. Quando Fanon se pergunta sobre a suposta “coragem” dos homens colonizados em aderir a uma luta armada claramente desigual, ele escreve:

Como podem esperar triunfar? [...] Os homens colonizados, esses escravos dos tempos modernos, estão impacientes. Sabem que só essa loucura pode subtraí-los à opressão colonial.

(FANON, 1968, p. 56)

E, mais adiante, continua:

Essa atmosfera de violência, de ameaça, de foguetes exibidos não apavoram nem desorientam os colonizados. Vimos que toda a sua história recente os capacita a “compreender” essa situação. [...] Os colonizados estão adaptados a essa atmosfera.

(FANON, 1968, p. 62)

---

<sup>4</sup> “O círculo está fechado. No meio o argelino, desarmado, faminto, encurralado, empurrado, agredido, linchado, em breve morto porque suspeito”; “Desde logo, fixando-se-lhe como objetivo a reposição da mordada na boca do povo argelino, fecha-se para sempre a porta que dá para o futuro”; “Depois de cada uma dessas decisões, o povo argelino aumenta a contração de seus músculos e a intensidade de sua luta” (ANÔNIMO apud FANON, 1968, pp. 71-72).

Alguns exemplos ilustram esse ponto de não-retorno; com efeito, ele é um pilar importante em algumas tragédias teatrais. Quando assassina Duncan, Macbeth ultrapassa um limite em que não é mais possível retornar à normalidade anterior. Nesse caso, um ato de violência reorienta e modifica para sempre o que seria um futuro ameno, cria o caos e liberta o personagem, em algum sentido, de suas angústias. Encontramos também um exemplo recente dessa questão em uma entrevista com a ativista moçambicana Graça Machel, na qual ela comenta os protestos nos Estados Unidos iniciados com a morte de George Floyd:

É encorajador que os protestos tenham sido feitos por todos. Trata-se de um sinal de que a humanidade atingiu um ponto de não retorno da luta sistemática, com alvos estratégicos, estruturais e institucionais bem definidos, para que a normalização da discriminação racial seja agora e sempre intolerável.

(Folha de S. Paulo, 23/06/2020)

No caso da violência concreta e palpável, esse ponto de não-retorno também representa, segundo Fanon, a libertação pela violência. É uma formulação polêmica, porém verificável, a partir das imagens apresentadas no filme *Concerning Violence*. Em Fanon, é um trecho bastante conhecido: “O homem colonizado liberta-se na e pela violência. Esta práxis ilumina o agente porque lhe indica os meios e o fim” (FANON, 1968, p.66).

No documentário *Panteras Negras: vanguarda da revolução* (dir. Stanley Nelson Jr., 2015), por exemplo, assistimos a um dos ex-integrantes do grupo narrar um tiroteio entre membros da organização (escondidos em uma casa) e a polícia, que os aguardava do lado de fora e atirava contra eles. O depoimento do entrevistado, quando começa a falar sobre o tiroteio, é revelador enquanto exemplo da verificação de que a violência, nesse caso, poderia ser libertadora. Naquele contexto de perseguição racial, nunca lhes foi possível revidar, mas naquele momento, no limite, apoiados por uma parcela da população branca americana e observados e documentados pelos canais da mídia da época, lhes foi possível reagir, isto é, “se levantar”, atirar, responder. Inebriado pela lembrança dos barulhos do tiroteio como uma música agradável, o entrevistado diz:

[...] E ele pulverizou através do telhado. Podia-se ver com a luz da rua. E eu estava vendo, era como... naquele momento, cara, vou te falar, foi a melhor música que eu já ouvi.

(NELSON JR. 2015)

Ainda no mesmo contexto histórico, no filme *The Black Power Mixtape 1967-1975* (Olsson, 2011), que mostra trechos de momentos importantes do movimento negro entre 1967 e 1975, a professora Sonia Sánchez comenta:

Eu estava em São Francisco, ajudando a desenvolver os Estudos Negros, quando Stokely veio com a sua equipe para se juntar aos Panteras Negras. Eu me lembro dos cartazes lindos que eles fizeram, me lembro do encontro. O que nós estávamos vendo naquele ponto era a fusão do movimento do Sul com o movimento do Norte, para formar um grupo de jovens que estavam vendo o mundo de uma maneira que não necessariamente dizia “não-violência”, mas também não dizia “violência”. Na verdade, a certa altura, dizia: “vamos levar o movimento um passo adiante”.

(Sonia Sánchez, GORAN, 2011)<sup>5</sup>

Após essa narração, escutamos um outro comentário de Eldridge Cleaver, um dos membros do Partido dos Panteras Negras, dizendo:

Eu acredito que chegou o tempo, chegamos ao ponto, em que uma linha precisa ser traçada. Há uma frase que eu conheço, que diz o seguinte: existe um ponto em que a cautela se transforma em covardia.

(Eldridge Cleaver [1968], GORAN, 2011)<sup>6</sup>

Ambos os comentários são ilustrados por imagens de arquivo de manifestações populares nas ruas, entre o movimento negro e a polícia norte-americana, e explicitam que a união dos acontecimentos – a chegada de Carmichael e suas ideias, a união dos movimentos no Norte e do Sul e as situações limite e atos de violência cometidos pela ordem policial – faz com que o movimento chegue a uma linha, ou um limite, e que cruzá-lo seja praticamente inevitável diante da avalanche de violência que se torna insuportável e pede uma reação urgente. Nessa esteira, os movimentos de autodefesa podem ser compreendidos enquanto uma reação a uma ação violenta, a partir também de acontecimentos cíclicos. No contexto de uma violência cíclica esmagadora, existe um momento de decisão: cruzar a linha, reagir e escolher se autodefender.

Retomando as questões abordadas no contexto da exposição de Didi-Huberman compreendemos que o conceito dos *levantes* muito se assemelha à ideia de *autodefesa* - isto é, um levante pode ser interpretado também enquanto um ato de autodefesa.

---

5 “I was in San Francisco, helping to begin Black Studies, when Stokely came with his cadre to merge with the Black Panthers, and I remember the gorgeous signs they made, I remember the meeting. What we begun to see at that point was the fusion of the Southern movement with the Northern movement, to form quite a group of young people who were looking at the world in a way that did not necessarily say ‘non-violence’, but it didn’t say ‘violence’. It really said at some point: ‘let’s take the movement a step further’” (tradução nossa).

6 “I believe that time has come, a point has been reached, where a line just has to be drawn. There’s a favorite line that I know about, and it said: “there is a point where caution ends and cowardice begins” (tradução nossa).

Um levante pode também se dirigir contra todo um regime legal, podendo este incluir a escravidão ou o domínio colonial, ou, ainda, contra ocupações, estado de sítio, *apartheid*, regimes autoritários, fascismo, capitalismo, corrupção do Estado ou austeridade.

(BUTLER, 2017, p. 24)

A exposição organizada por Didi-Huberman contém obras que se aproximam dos levantes e de suas documentações, que podem eventualmente provocar o espectador de diversas formas, inclusive naquela que poderíamos chamar de violenta, num sentido bastante específico.

Evidentemente, existe uma diferença entre a violência da arte e a do levante. No âmbito da violência revolucionária, se os levantes são inevitáveis assim também é o uso da violência, como defende Fanon em suas ideias. A filósofa norte-americana Judith Butler, no ensaio “Levantes”, presente no livro-catálogo oriundo da exposição, aponta que os levantes devem resistir ao esquecimento, porque, ainda que possam ter “fracassado”, serão lembrados e inspirarão novos movimentos de luta política. Compreendemos que a autodefesa também possui esse papel no curso da História, de resistir ao esquecimento e fixar a memória em torno de fatos e sujeitos, movimento mencionado anteriormente na passagem sobre as fotos clandestinas feitas em Auschwitz, por exemplo.

Na ocasião desta pesquisa, levamos em conta a necessidade das histórias de levantes e autodefesa serem contadas e lembradas, mas desejamos nos aprofundar também na forma como são contadas. A forma por trás dessas histórias afeta diretamente a apropriação e apreensão do espectador. Nicole Brenez, em seu texto para o catálogo da exposição *Levantes*, faz uma síntese sobre o cinema engajado, que aqui nos serve para pensar essa questão, se aplicada ao nosso objeto de estudo: “A longo prazo, tratou-se de filmar e, assim, conservar fatos para a história, constituir documentos, legar um arquivo e transmitir a memória das lutas às gerações futuras” (BRENEZ, 2017, p.71).

Ora, é exatamente esse o movimento realizado por *Concerning Violence*, que não apenas apresenta a documentação dos levantes anti-imperialistas, mas também busca o engajamento de seu espectador, abrindo espaço para análises diversas sobre as questões relativas a violência, o que, como veremos mais adiante, consiste em um procedimento pedagógico de apropriação e análise da obra.

## 1.2 As histórias não contadas

O filme *Concerning Violence* chamou a nossa atenção com relação às histórias de autodefesa

que necessitam de formas para existir, isto é, precisam ser montadas e reveladas para se tornarem públicas e poderem circular. Nesse sentido, entendemos que esse ato de montagem é também uma ação de autodefesa. Organizar as histórias de autodefesa também é uma forma de abrir novos caminhos de compreensão e novos espaços de circulação desse conhecimento.

Se a história está em falta conosco, precisamos, de alguma forma, explicitar processos que ficaram mal explicados pelo caminho, na intenção de nos defender contra o apagamento de determinadas narrativas, como um ato de rememoração. Um exemplo desse tipo de emancipação é a música “Não foi Cabral”, da cantora e funkeira MC Carol. Na canção, a MC decide explicar a história da descoberta do Brasil sob uma outra ótica, isto é, como ela realmente se deu. A partir de uma narrativa pedagógica – uma aluna que responde à sua professora – ela canta:

NÃO FOI CABRAL

(MC Carol)

Professora me desculpe  
Mas eu vou falar  
Esse ano na escola  
As coisas vão mudar

Nada contra ti  
Não me leve a mal  
Quem descobriu o Brasil  
Não foi Cabral  
Pedro Álvares Cabral  
Chegou 22 de abril  
Depois colonizou  
Chamando de pau-brasil  
Ninguém trouxe família  
Muito menos filho  
Porque já sabia  
Que ia matar vários índios

Treze caravelas  
Trouxe muita morte  
Um milhão de índio  
Morreu de tuberculose  
Falando de sofrimento  
Dos tupis e guaranis  
Lembrei do guerreiro  
Quilombo Zumbi

Zumbi dos Palmares  
Vítima de uma emboscada  
Se não fosse a Dandara  
Eu levava chicotada

Do que esta letra se defende? Assim como nos outros casos que elencamos, a obra se defende da desinformação e da perpetuação de apenas um dos lados da história. Ela luta ativamente pela defesa do outro lado da história e pelo entendimento de processos a partir do ponto de vista do oprimido. Em sua letra, MC Carol reorienta a história “oficial” da descoberta do Brasil, reiterada por narrativas culturais e literárias, cantando, em tom de denúncia, a história como ela realmente se deu: violenta e genocida.

Não é porque certos cânones se sustentam por centenas de anos que eles não podem eventualmente, e de forma rigorosa, ser questionados. Um bom exemplo desse questionamento se deu no Museu Americano de História Natural, em Nova York, em 2019. Lá, há um diorama que mostra um encontro *imaginado* no século XVII entre colonos holandeses e índios da comunidade lenape, em Nova Amsterdã (atual Nova York). O que se pretendia revelar ali era uma negociação diplomática entre os dois povos, porém as imagens não estão de acordo com essa ideia. Nas definições que encontramos sobre a cena, os indígenas usam tapa-sexo, e as mulheres estão nuas da cintura para cima, andam de cabeça baixa, com ar submisso. Os holandeses, por sua vez, estão completamente vestidos. A figura do governador colonial estende a mão cordialmente para receber oferendas trazidas pelos índios em questão.

Em artigo escrito sobre a obra, a jornalista Ana Frota diz: “o diorama mostra uma hierarquia cultural, não uma troca. Diretores do museu sabiam dessas implicações há algum tempo, e agora as estão corrigindo” (FROTA, 2019). Ao conversar com um historiador visual, a jornalista aponta: “Os estereótipos são problemáticos e poderosos. Eles moldam a compreensão que se tem dos indígenas”.

A partir desses questionamentos, a organização do museu se colocou o desafio de se perguntar sobre as possibilidades de resolver essa imprecisão histórica. Pensaram em remover o diorama ou apenas escondê-lo. Mas concluíram que, diante daquele problema, deveriam reconhecer os erros ao invés de apenas eliminá-los, e optaram por revelar os procedimentos de revisão histórica que estavam sendo colocados em prática.



Figura 2: Placa colocada no vidro do museu que diz: "Reconsiderando esta cena"

A solução então veio a partir de uma placa colocada no vidro do diorama. A cena permanece intacta, mas agora convida os espectadores a pensar sobre ela a partir de dez rótulos que indicam suas imprecisões. A maior placa presente convida os espectadores a *reconsiderar* a cena inteira:

Os textos dizem que se a cena fosse historicamente correta, os lenape estariam vestidos com roupas de pele e usando enfeites que assinalavam cargos de liderança. Canoas teriam sido vistas na água ao lado dos navios europeus. As mulheres não usariam saias pouco práticas que arrastavam no chão. E algumas provavelmente teriam participado das negociações, já que as mulheres lenape geralmente exercem papéis de liderança.

(FROTA, 2019)

Lauri Halderman, vice-presidente do museu, por sua vez, complementa: "Um fio condutor do trabalho é tentar entender quem narra a história em museus" (FROTA, 2019). Esse diorama foi criado em 1939, e, após alguns anos de protesto do movimento Decolonize This Place (coletivo que exorta instituições a reconhecer lutas de povos indígenas e outros grupos), finalmente, em 2019, os curadores e historiadores da instituição decidiram revê-lo e fazer ecoar as histórias ocultas, as vozes e a legitimidade de que elas necessitam para existir.

Essas estruturas e mitos que rondam as histórias – principalmente aquelas da colonização – demoram muito tempo para ser construídas e muito tempo para que sejam desconstruídas e revistas. No contexto da colonização da América Hispânica, por exemplo, o livro *Sete Mitos da Conquista Espanhola* (2006), de Matthew Restall, apresenta diversos casos que nos auxiliam a compreender a importância de fazer ecoar as histórias de resistência para o processo histórico em si. No caso da história das colonizações europeias, a questão do levantamento de mitos sobre o ocorrido é semelhante em diversos casos e, aqui, utilizaremos o exemplo da colonização espanhola, que é a matéria do livro de Restall.

Os mitos que suplantam a narrativa colonial são interpretados como problemáticos hoje em dia por historiadores, e encarados como parte central do motor de todas as colonizações do chamado “Novo” Mundo. Os mitos dos “homens excepcionais” que colonizavam multidões e sociedades previamente organizadas rodavam o mundo no século XVI, inspirando outros colonizadores a repetir os seus atos. Além da garantia do bônus de toda a exploração e extração de matéria prima e matéria humana, também havia a garantia da eternização do nome próprio do colonizador nas regiões que conquistava – isso é, do nome de alguns poucos escolhidos, os tais *homens excepcionais*, que seriam lembrados para sempre como os grandes conquistadores, homens corajosos e ambiciosos, detentores da glória e do poder da violência.

Restall argumenta que os europeus não possuíam referências para lidar com o choque cultural que viviam ao chegar em um lugar desconhecido; por essa razão era comum que os espanhóis, no caso por exemplo do encontro com a metrópole de Tenochtitlán,<sup>7</sup> escrevessem e produzissem relatos problemáticos moldados por conceitos e linguagens de sua própria cultura. Sendo assim,

---

<sup>7</sup> Capital do Império Asteca. Localizava-se onde atualmente é a Cidade do México.

[...] logo se conjugou uma série de perspectivas inter-relacionadas, constituindo uma visão e uma interpretação relativamente coerentes da Conquista [...] Embora diversos aspectos da Conquista e de sua interpretação sejam há muito alvo de debates [...] as características básicas dessas leituras, bem como uma surpreendente quantidade de seus detalhes, ainda sobrevivem.

(RESTALL, 2006, p.16)

A recorrência desse aspecto nos relatos produzidos pelos espanhóis – comparações com cidades europeias já existentes ou apelações à própria *ficção medieval* – fez com que não apenas eles perdurassem ao longo do tempo, como suplantou e justificou uma longa série de processos de colonização encabeçados por homens europeus a partir do século XVI. Reiteramos aqui, com o auxílio dos exemplos de Restall:

Todos os sete mitos da Conquista são encontrados na lenda de Cortés, segundo a qual o seu gênio militar, o proveito que soube tirar da superioridade tecnológica espanhola e o modo como manipulou a credulidade dos “índios” e o supersticioso imperador asteca permitiram-lhe liderar algumas centenas de soldados espanhóis na temerária conquista de um império de milhões – abrindo um precedente que possibilitaria as demais conquistas espanholas nas Américas.

(RESTALL, 2006, p.17)

Restall nos proporciona exemplos significativos para se pensar a construção de uma história e de um mito, e coloca em seu livro os questionamentos de diversos historiadores sobre tais mitos e a necessidade de suas revisões.

Em alguma medida, quando lidamos com materiais audiovisuais que utilizam documentos históricos – como no caso dos objetos por nós analisados nesta pesquisa – nem sempre é possível organizar a totalidade dos materiais utilizados, pois uma parte dos fatos, muitas vezes, pode estar oculta ou incompleta. É nesse momento que recorreremos aos historiadores e aos pesquisadores, na intenção de buscar o máximo de informação possível para comprovar a existência histórica de determinados acontecimentos ou para articular narrativas alternativas àquelas que conhecemos.

O livro de Restall se dedica justamente a desconstruir e revisar sete mitos que a colonização espanhola construiu em torno de sua história de glória e conquista. A partir da pesquisa sobre esses mitos, os historiadores descobrem elementos nunca antes mencionados e/ou descritos, e, na comparação, uma das hipóteses – muitas vezes aquela que diz respeito à “história oficial” – acaba se mostrando inverossímil, em vista dos outros pontos de vista revelados pelos levantamentos historiográficos.

É também uma tarefa pensar não apenas nos conteúdos históricos que devem ser revistos,

mas também em suas formas e montagens. Nesse sentido é de grande interesse, aqui, a estrutura de montagem que os filmes de Olsson nos apresenta, a que chamamos de “montagem em mixtape”. A partir da análise fílmica, buscamos compreender a estrutura da mixtape para transformá-la em uma ferramenta de criação artística em diferentes linguagens. Compreendemos também que essas ferramentas são potencialmente transformadoras e convocam o sujeito não só à criação e a uma pesquisa estética, mas também à construção de relações com o público, formas coletivas de comunicação, evocação da memória e organização de ideias e histórias de resistência. A seguir, iremos desenvolver o que consideramos o cerne da nossa pesquisa. É a partir desses questionamentos que procuraremos ver, ainda, como os estudos acerca das montagens podem ser um rico material para nossas pesquisas na área pedagógica.

A partir desta pesquisa, buscamos desenvolver procedimentos pedagógicos que pudessem ser colocados em prática em uma situação de sala de aula, ou ação artística ou teatral, em que as propostas de montagem orientassem uma organização de ideias que resgatasse histórias ou gestos de resistência, ao mesmo tempo em que fossem elaboradas levando em conta questões sobre recepção.

### **1.3 Procedimentos épicos em *Concerning Violence* (2014)**

No filme *Concerning Violence* também é possível interpretar alguns dos recursos cinematográficos como procedimentos para abrir os olhos (DIDI-HUBERMAN, 2018) do espectador e convocá-lo à leitura e à interpretação. Ao nos colocar diante de uma montagem dinâmica, atravessada por recursos de justaposição e contrastes fortes e marcantes, o filme nos convoca enquanto espectadores ativos, diríamos até, estudiosos, no sentido de que estamos ativamente criando leituras e relações entre um texto teórico e as imagens de arquivo.

O filme pretende tornar reais as imagens presentes no texto teórico de Fanon a partir do exemplo concreto de levantes anticoloniais. Espera-se do espectador que este realize um processo de aprendizado, dando corpo e referencial a uma ideia teórica. Esse espectador pode, então, ao pensar sobre a teoria da violência no contexto fanoniano, entender que “sim, isso não é apenas uma ideia abstrata porque de fato já aconteceu e foi posta em prática”. É provável que, diante do registro em imagem de situações de violência e resistência,

amparadas por um aparato teórico, o espectador faça relações entre as duas coisas e crie reflexões próprias sobre o assunto tratado no filme.

Em termos formais, a obra nos coloca exemplos bastante ricos para pensarmos em como fazer circular assuntos e temas que julgamos essenciais no campo político ou histórico. O filme lida com imagens históricas e imagens de arquivo, que ganham força a partir da veiculação das ideias de Fanon e a partir de lacunas temporais que sugerem ao espectador que nenhum dos eventos apresentados foi um caso isolado. Cada capítulo conta a história de levantes em países diferentes, demonstrando assim uma pluralidade dos eventos diante do mesmo escopo teórico sobre a violência revolucionária.

*Concerning Violence* faz da autodefesa o seu assunto e tema central, pois o livro de Fanon está direta e literalmente colado à imagem da obra: o assunto do filme é o livro de Fanon, especificamente e os conceitos explorados ao longo do primeiro capítulo, “Da violência”. Contudo, o filme se inicia com uma fala da escritora e teórica Gayatri Chakravorty Spivak, que faz alguns apontamentos sobre a obra. Existe uma dimensão épica-brechtiana muito interessante nessa escolha do diretor, que reorienta nosso olhar para algumas questões colocadas por Spivak com antecedência, como se ela nos instruisse a prestar atenção em alguns pontos específicos do filme de antemão.

No prólogo, Spivak nos situa sobre quem é Frantz Fanon e nos explica brevemente como se iniciaram suas vivências de preconceito racial e como ele lidou com essas questões a partir da elaboração de seus livros. Em seguida, ela chama a atenção para as estratégias colocadas por Fanon quando este escreve sobre a violência:

Conforme assistimos ao filme *Concerning Violence*, nos lembramos disso durante a invocação dos combatentes da liberdade dos assim chamados Estados de Moçambique e Angola, fronteiras estabelecidas pelos imperialistas. A lição de Fanon era a de que se usasse o que os senhores desenvolveram, virando-o ao contrário, para que atendesse aos interesses daqueles que foram escravizados ou colonizados. Nesse sentido, ele está junto com grandes líderes como W.E.B. Du Bois e Nelson Mandela. Fanon não só pensou na colonização, ele queria fazer algo a respeito disso. Ele dedicou seu tempo e talento para ajudar aqueles que sofreram com a violência.

(SPIVAK apud OLSON, 2014, “Prólogo” de *Concerning Violence*)<sup>8</sup>

---

8 “As we watch the film *Concerning Violence*, we remember this in the freedom fighters’ invocation of the named states of Mozambique and Angola, borders established by the imperialists. Fanon’s lesson was that you use what the masters have developed and turn it around in the interests of those who have been enslaved or colonized. In this he is with great leaders like W.E.B. Du Bois and Nelson Mandela. Fanon did not stop at thinking colonization, but wanted to do something about it. He gave his time and skill to the healing of those who suffered from violence” (tradução nossa).

Spivak nos explica também em quais países aquelas imagens foram filmadas e quais organizações revolucionárias foram acompanhadas pelas equipes de filmagem. A partir da menção das situações documentadas, a escritora puxa um gancho para fundamentar as razões da escrita de Fanon sobre a violência e lembrar sobre como seu trabalho foi recebido, na época, de forma polêmica. A autora traça um panorama sobre a obra de Fanon e abre um campo de entendimento de que o que veremos no filme a seguir, isto é, as imagens de guerra e levantes anticoloniais, podem também ser interpretadas enquanto exercícios de liberdade, e não apenas como manifestações irracionais de violência. Ao final de sua fala, ela adiciona ainda um ponto sobre gênero, lembrando-nos que Fanon, à época, não deu a esse tema o tratamento que sua complexidade exige, e não mencionou as disparidades de gênero durante e após o processo revolucionário. Segundo a autora, quando as estruturas políticas foram retomadas, após as convulsões sociais do processo revolucionário, as questões relativas à opressão de gênero e ao papel da mulher na sociedade não foram revistas e transformadas.

A escolha de Olsson ao colocar essa cena inicial em seu filme é um recurso bastante importante para toda a construção do documentário. É essencial que alguém nos explique, de forma tranquila e informal – Spivak está confortavelmente sentada em seu escritório – quem foi Fanon, e por que seus escritos são relevantes para a leitura das imagens que veremos durante o filme. Ou seja, o espectador é informado, desde a primeira cena, de que ele não será levado apenas por uma jornada dramática sobre os fatos, mas que o filme irá oferecer imagens documentais articuladas a um pensamento teórico-político.

O prólogo já dá o tom do filme, e coloca o espectador atento e distanciado da linguagem tradicional do documentário. O distanciamento do público ocorre então em duas frentes: primeiro, pelo prólogo, que já descola o espectador da ilusão cinematográfica; e segundo, pelas imagens associadas ao aporte teórico de Fanon, que insistentemente distanciam o espectador ao juntar informações textuais com todas as imagens ao longo do filme.

O que se revela na obra de Olsson é um jogo entre a exposição conceitual e sua demonstração concreta e prática das lutas anticoloniais, mediante imagens de arquivo. Existe ali uma dialética entre a dimensão particular dos movimentos históricos anticoloniais e o caráter universal da teoria de Fanon – a mesma relação sugerida no trecho de

“Da violência” citado há pouco: aquilo que aparece textualmente como *lettering*<sup>9</sup> sobre a tela – trechos teóricos de Fanon citados literalmente – tem nas imagens de arquivo ora sua concretização real e histórica, ora seu contraponto.

O trecho de Fanon usado como texto de abertura do documentário faz com que o filme revele já de início suas intenções: concretizar o processo de descolonização em tela e oferecer uma amostragem do movimento de *history-making*. Tal movimento, como diz Fanon, é o que dá forma ao processo de descolonização, através das imagens históricas feitas paralelamente às conquistas das independências, ainda que em condições precárias e desiguais. O movimento geral do filme segue, portanto, no plano formal, a mesma relação entre teoria e prática descrita pelo próprio Fanon.

Investigamos na obra de Olsson a utilização dos recursos épicos na intenção de distanciar o seu público e propor uma reflexão sobre o que se vê na tela. Em *A Pedagogia do Espectador*, Flávio Desgranges nos fornece um panorama dos recursos do teatro épico:

O homem para ser compreendido precisa estar vinculado aos processos que o condicionam, o fato não pode estar restrito às relações entre indivíduos, ignorando a voz do ambiente em que eles estão situados. Essas forças invisíveis determinam as relações individuais, e, por isso, não podem estar ausentes.

(DESGRANGES, 2003, p.100)

Aqui é proposto que, no teatro épico, o espectador deve ser lembrado das estruturas que sustentam as ações. O autor explica que esse procedimento advém do conceito de “historicização”, cunhado por Brecht, que prevê a representação de situações a partir de um arco histórico. Parece-nos que essa é uma das intenções de Olsson ao lidar com as estratégias épicas: concretizar a teoria de Fanon em arquivos documentais, que, somados às estratégias de narração e literaturalização do texto, compõem um material passível de ser analisado sob a ótica das teorias sobre a potência do épico como função pedagógica.

Há uma série de estratégias épicas no filme para driblar o ilusionismo cinematográfico. A arte desnudada que propõe o épico de Brecht também aparece como recurso do filme.

---

<sup>9</sup> *Lettering*, no contexto do documentário em questão, são passagens escritas que, quando aparecem, tomam quase a totalidade da tela, sobrepondo texto e imagem.

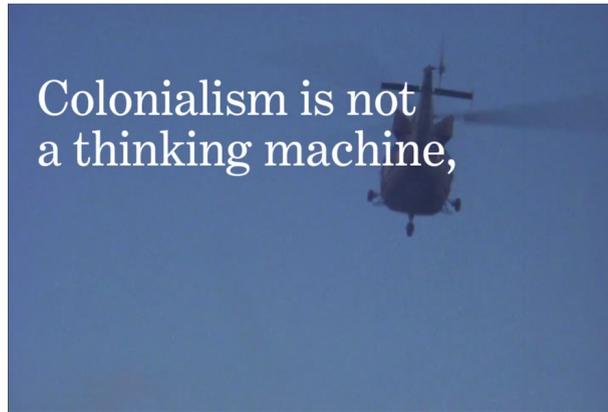
[...] recorrer aos arquivos não é apenas revirar o passado que foi alvo de registro. Há também o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe uma forma natural de acumular imagens, a não ser dentro da perspectiva sempre fracassada de acumular todas as imagens. Assim, o que se oferece à leitura não é apenas o passado, mas os outros tantos olhares que já se lançaram sobre ele, criando novas zonas de foco e desfoque que, em parte, garantem sua sobrevivência e, em outra parte, decretam sua morte. A utilização do material de arquivo é uma estratégia subjetiva, estética e, ao mesmo tempo, ético-política.

(BRASIL, 2005, p. 27 apud LEITE, 2017, p. 23)

As escolhas estéticas da obra – entre elas a literaturalização<sup>10</sup> do texto de Fanon em forma de *lettering* – revelam que na organização dos arquivos do passado existe também “o pensamento de quem o constituiu e o ordenou, pois não existe forma natural de acumular imagens”. O filme em questão é mais uma forma dentre tantas de organizar eventos da História.

---

10 Nas palavras de Bertolt Brecht: “*Literarizing entails punctuating ‘representation’ with ‘formulation’; gives the theatre the possibility of making contact with other institutions for intellectual activities*” (BRECHT, 1987, p. 43).



*Figura 3: Literaturalização dos textos de Fanon no filme Concerning Violence.*

O texto de Fanon desempenha, assim, um papel fundamental na composição e decupagem do filme. Fica claro que o diretor insiste na acessibilidade das ideias do texto para o público que assiste seu filme. Em suas palavras:

Para mim, o filme é sobre o texto, como promover essas ideias e esse texto. Porque acho que são importantes para tentarmos entender o que aconteceu nos últimos cinquenta anos, ou antes disso, que desafios temos hoje em dia, e o que nos espera em termos de violência estrutural, opressão, roubo de recursos naturais e da força de trabalho e da injustiça no mundo.  
(OLSSON, 2014, tradução nossa)<sup>11</sup>

A divulgação destas imagens de arquivo, montadas e organizadas em uma mixtape cinematográfica, revela traços de radicalidade, tanto das equipes jornalísticas que realizaram, à época, filmagens em campos de guerra na África,<sup>12</sup> como em determinadas cenas impactantes do filme. Em uma delas, filmada no interior de um helicóptero – em que soldados portugueses sobrevoam Moçambique atirando e matando vacas em um pasto – nos perguntamos: “quem estava lá filmando isso? E por quê?”. O filme também se caracteriza enquanto documento histórico na medida em que oferece ao espectador imagens de arquivos sobre diversos movimentos de resistência e autodefesa. Esses materiais e essas imagens de arquivo não são de fácil acesso, já que em sua grande maioria, não foram capturados na intenção de serem divulgados em conjunto. No caso dos materiais utilizados por Olsson, tratavam-se de fragmentos de arquivos antigos e materiais brutos espalhados por diversas emissoras de jornalismo na Suécia.

## 1.4 A autodefesa enquanto eixo da ação pedagógica

Analisando nossa trajetória de pesquisa como um todo é possível pensar na hipótese de que todos os objetos cinematográficos que estudamos teriam recorrido àquilo que Didi-Huberman chamou de “pedagogia brechtiana”. Encontramos esse termo no livro *Remontagens do Tempo Sofrido: O Olho da História* (2018) em que Didi-Huberman analisa

---

11 “So, to me, this film was all about the text, how do we promote these ideas and this text. Because I think they are important to us to try to understand what went down the last fifty years, or before that even, what challenges we have today, and what are laying ahead in terms of structure violence, oppression, robbery of minerals and natural resources and the robbery of labour and injustice of the world”.

12 Todas as imagens de arquivo do filme foram gravadas por equipes de jornalistas suecos, entre os anos 1960-1970.

amplamente a obra do cineasta Harun Farocki.<sup>13</sup>

Farocki produziu um grande número de filmes ao longo de sua carreira, entre 1969 e 2014, e desenvolveu pesquisas no campo da performance e do vídeo-ensaio, trazendo essas linguagens para algumas de suas obras audiovisuais. Suas pesquisas eram relacionadas à força política das imagens e às imagens de violência relacionadas aos aparatos tecnológicos.

Existem alguns interessantes paralelos entre as obras de Farocki e de Olsson, embora Olsson seja um realizador ainda ativo, com uma filmografia de nove filmes e, portanto, o tempo ainda não tenha permitido que suas obras fossem amplamente estudadas e teorizadas, como as de Farocki. Portanto, o recurso aqui à obra de Farocki, e às teorizações em torno dela, tem por objetivo ampliar reflexões a partir das quais a obra de Olsson também pode ser lida, tendo em vista, em que pesem as suas diferenças, os muitos pontos de contato entre os dois realizadores.

A partir de uma leitura de Benjamin, Didi-Huberman explicita esse dado brechtiano em uma de suas observações sobre a obra de Farocki, que nos serve para pensar nosso objeto de pesquisa:

Assim como o teatro épico de Brecht visto por Benjamin, o cinema de Harun Farocki “não reproduz os estados das coisas, mas as descobre [e] sua descoberta se faz pela interrupção dos acontecimentos”, ou seja, por uma montagem não diegética. [...] Assim como as projeções de Neher nas peças de Brecht, as imagens de Farocki se pareceriam com “ideias materialistas, ideias de ‘condições’ reais, e, por mais próximas que estejam da cena, seus contornos trêmulos mostram que tiveram de desprender-se de algo ainda mais visceralmente próximo para se tornarem visíveis”.<sup>14</sup>

[...] E é assim que se opera a pedagogia brechtiana, fundada não sobre uma lição unilateral, mas – de acordo com a generosa leitura de Benjamin – sobre “essa pluralidade de possíveis regida por uma dialética”. É um modo de dizer, com Farocki, que uma montagem bem pensada, como a de Sursis, visa a “apresentar o material de tal modo que ele convida o espectador a uma leitura pessoal”.<sup>15</sup>

(DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 139)

Percebemos que ambos os realizadores, Olsson e Farocki, pretendem emancipar seu espectador em diversos sentidos, indo além da mera “reeducação” ou da “instrução”. Ao propor que a obra possa vir a “emancipar” o espectador, os realizadores estão abrindo

---

13 Harun Farocki foi um cineasta, autor e professor de cinema alemão amplamente influenciado pela obra de Bertolt Brecht em suas produções, que datam de 1969 até 2014.

14 Esta e as próximas aspas citadas por Didi-Huberman são de Walter Benjamin (na tradução brasileira: BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”, in. *Magia e Técnica, Arte e Política*. Obras Escolhidas, trad. Sérgio Paulo Rouanet, São Paulo: Brasiliense, 1994, v.1).

15 Estas últimas aspas são do próprio Farocki.

possibilidades para que seu público possa recriar suas próprias montagens, a partir de exercícios de imaginação e recursos de interrupção da ação dramática. Assim, o espectador dessas obras, ao remontar as imagens em suas próprias montagens, participa ativamente de um exercício de liberdade.

Conversando com Jacques Rancière, Didi-Huberman resalta esse traço na obra de Farocki, colocando-o ao lado de realizadores que não impõem “nem a evidência do ‘ícone’, nem o abismo do ‘invisível’”, nem o cinismo do ‘tudo foi visto’, nem a resignação do ‘não há nada a ser visto’”. E conclui: “A imagem pensada em termos de emancipação seria então uma imagem que trabalha para nos tirar – nós, espectadores – dessa alternativa entre o ‘tudo foi visto’ e o ‘não há nada a ser visto’” (DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 141).

No caso de *Concerning Violence* o filme retoma que de fato nem tudo foi visto, porque os arquivos exibidos estavam há muito tempo abandonados e desprovidos de um contorno que só a montagem de Olsson poderia realizar; e também vai além da questão de que tudo já foi visto anteriormente, visto que se trata de uma criação que fornece uma proposta de montagem que dá vida e significado aos arquivos, na medida em que os tornam provas vivas de uma teoria revolucionária que os acompanha em narração e legenda.

Quando escutamos e lemos ao mesmo tempo a frase de Fanon “o homem colonizado só se liberta pela e na violência”, e enxergamos a imagem em movimento de uma guerrilha revolucionária anticolonial se organizando e lutando pela libertação de um estado colonial e imperialista, compreende-se que estes dois elementos, quando sobrepostos, possuem uma força e uma potencialidade muito maiores do que se entrássemos em contato com eles de formas distintas e em momentos diferentes, isto é, apenas vendo a imagem ou apenas lendo a passagem no livro.

A experiência de ler Fanon é profundamente impactante, e o filme a potencializa ainda além, fazendo com que as palavras como que voem para fora do livro e se concretizem diante de nossos olhos. As imagens também ganham novo e mais poderoso estatuto quando acompanhadas de uma teoria que as fundamenta e justifica.

Colocar uma série de documentos e arquivos de lutas anticoloniais sem esse contorno teórico que as justifique poderia abrir espaço para interpretações que não legitimassem as atitudes de autodefesa, levando a uma possível criminalização dos atos filmados. Portanto, a união das imagens junto ao aparato teórico de Fanon se torna uma possibilidade de sublinhar uma determinada posição política, no caso, de que as lutas anti-imperialistas foram de fato necessárias, ainda que se utilizando da violência enquanto ato inevitável de autodefesa e libertação.

Existe em comum nas obras de Farocki e Olsson, ainda, um trabalho de decodificação de arquivos. Entendemos esse processo como um trabalho pedagógico que visa desarmar o olhar do espectador de determinados clichês, preconceitos e ideias pré-concebidas. Essa análise é feita por Didi-Huberman sobre o trabalho de Farocki, mas, novamente, também nos serve para pensar a obra de Olsson pois *Concerning Violence* é uma obra que visa desarmar e rearmar o olhar do espectador, na intenção de que este possa abrir os olhos para a violência inscrita naquelas imagens. O trabalho vem para abrir o sentido das imagens, e nunca para fechá-las. Colocar um texto teórico colado sobre imagens cinematográficas abre o olhar do espectador, pois, se tratando de um escrito teórico, este também pode eventualmente servir como leitura para outras ocasiões e imagens de violência similares.

A sobreposição das camadas de sentido – escritos na tela, imagens de arquivo e narração – salta aos olhos do espectador, como que dizendo: “esse assunto é importante, é preciso prestar atenção”. Sendo assim, esse recurso auxilia o espectador a já de antemão ver a imagem com reflexões em aberto, reflexões a serem feitas.

Ambos Farocki e Olsson desenvolvem obras em que a leitura da História está aberta, assim como também estão abertas as reflexões que virão daquela determinada montagem. Os filmes não entregam respostas e sentidos de uma maneira didática, produzindo uma leitura fechada. A proposta de Olsson é demonstrar que, assim como aquelas imagens de violência revolucionária e emancipatória, outros movimentos também podem ou poderiam decorrer no mesmo curso, dando a entender que estudar a obra de Fanon é apropriado para compreender outros tipos de movimentos similares que tenham acontecido ou que ainda poderão acontecer.

Essa noção é frisada pelo realizador ao longo do filme, mas também está indicada no Prólogo, que mencionamos anteriormente. Ao final da fala de Spivak, ela recomenda que os espectadores vejam também uma outra obra cinematográfica para dar conta da lacuna quanto à discussão de gênero que Fanon deixou em sua obra. Com essa sugestão ela indica que, por mais que Olsson tenha colocado em seu filme imagens e arquivos sobre as questões de gênero no movimento anticolonial – guerrilheiras carregando bebês no colo, mulheres armadas e fardadas, e a impactante imagem da chamada “Vênus Negra”, uma mulher que teve os braços amputados durante os conflitos armados – a teoria de Fanon, nesse caso, não dá conta de sustentar tais assuntos, e é recomendável que os espectadores

continuem estudando o tema, se assim desejarem, justamente porque a obra está aberta, incompleta, com espaços disponíveis para a reflexão do espectador.

Estas estratégias utilizadas por Olsson foram relevantes em nossa pesquisa enquanto elementos essenciais para o pensamento da prática pedagógica. Compreendemos também que o estudo da montagem das mixtapes era uma via de acesso para o desenvolvimento de uma ferramenta pedagógica e criativa, que colocamos em prática em nossas experimentações criativas no contexto da oficina teatral. As mixtapes, sobre as quais refletiremos no capítulo seguinte, possuem um potencial formal de instigar seus ouvintes e espectadores a preencher lacunas, propondo um trabalho que se debruça sobre questões relativas ao domínio da memória social e cultural.

Como vemos, o filme documentário que estudamos faz uso de diversos elementos brechtianos, fazendo emergir o tema proposto no filme de forma que o espectador seja levado a pensar sobre o que vê. Nesse sentido, como dissemos, para ler a obra de Olsson é pertinente retomar a análise da obra de Harun Farocki, que também se utilizou desses recursos para criar uma obra viva, em que a imaginação de seu espectador era constantemente solicitada.

Em 1969 Farocki realiza um filme-denúncia sobre a Guerra do Vietnã chamado *Fogo Inextinguível*. Sua reflexão o leva a considerar o seguinte: era necessário pensar uma maneira de mostrar que ultrapassasse a vitimização e conseguisse gerar uma reflexão no espectador, sem que isso se tornasse algo abstrato. Sua intuição o leva à exposição documental da violência. Em uma cena-chave sobre o efeito do napalm, Farocki filma um cigarro sobre seu próprio braço, o texto *off* diz: “Um cigarro queima a 200 graus, o napalm queima a 1.700 graus”. A opção escolhida subtrai uma imagem, para contrapor outra, e deixar um espaço mental para o espectador.

(VEAS, 2014)<sup>16</sup>

Nas obras de Farocki, muitas das quais também lidaram com imagens de guerra e violência, um bom exemplo da solicitação da imaginação do espectador acontece em um de seus trabalhos mais impactantes, o documentário *Intervalo*. O filme foi montado décadas depois de sua filmagem (as imagens são de 1944 e o filme foi realizado em 2007).

---

<sup>16</sup> “En 1969 Farocki filma una película denuncia sobre Vietnam llamada Fuego Inextinguible. Su reflexión lo lleva a considerar lo siguiente: era necesario pensar una manera de mostrar que excediese la victimización y lograra generar una reflexión en el espectador, sin que ello se volviese algo abstracto. Su intuición lo lleva a evadir la exposición documental de la violencia. En una escena clave sobre el efecto del Napalm, Farocki filma un cigarro sobre su propio brazo, el texto –off dice: “Un cigarrillo quema a 200 grados, el napalm quema a 1700 grados”. La opción escogida evade una imagen, para contraponer otra, y dejar un espacio mental para el espectador” (tradução nossa).

*Intervalo* se trata de um filme gravado em um campo de concentração ao qual as pessoas eram enviadas para, ali, aguardar serem levadas para outros campos. Não se tratava de um campo de extermínio, mas sim de uma “parada” no meio do caminho, uma interrupção. Porém, o chefe do campo era um homem excêntrico, que queria “mostrar serviço”, e decidiu contratar um cinegrafista judeu (preso ali “por ocasião da guerra”) para registrar como seu campo era funcional e agradável, como todos trabalhavam, mas também se divertiam, dançavam, socializavam entre si. Na montagem de *Farocki* ele intercala essas imagens com telas em preto com *letterings* que descrevem fatos ocorridos no campo – fatos esses que nunca vemos, só imaginamos – mas que, mesmo sem imagens, talvez sejam os mais impressionantes para os espectadores.

Com as telas pretas, *Farocki* cria a lacuna e abre espaço para que nossa imaginação precise funcionar junto ao filme. É um recurso de engajamento que solicita que o espectador fique imerso naquelas imagens e naquele tempo e espaço do campo de concentração. Não há como não se envolver diretamente com aquelas imagens, e não há como não imaginar o que nos é solicitado que imaginemos. Por sua vez, também não há como passar incólume diante da proposta direta de raciocínio e reflexão que o filme oferece.

Ao mesmo tempo em que estamos imersos, também estamos realizando um processo reflexivo que nos distancia daquela obra, que deixa lacunas para que nossa mente trabalhe e imagine os eventos em questão. Existe então nesse procedimento um dado brechtiano, porque, ainda que ele esteja tratando de um tema trágico, o filme não é feito de forma a comover; ao contrário, ele exige que, ao mesmo tempo em que o espectador se espanta com o que vê (porque realmente a história da feitura do filme é absurda), ele também é convocado a literalmente preencher lacunas, e participa ativamente da “montagem” do filme. Esse exemplo é um caso de um documentário que, assim como o trabalho de *Olsson*, cria um espanto enorme, porém vai além da comoção instigada através da piedade para com os oprimidos, que, embora emocionante, poderia no fim das contas atenuar ou gerar um efeito involuntário de conciliação entre o espectador e a gravidade da situação representada.

## 1.5 Autodefesa enquanto mediação da violência

Compreendemos que todos estes termos e acepções nos servem para compreender mais profundamente onde se manifesta a autodefesa, seja na esfera da urgência da violência concreta ou nos documentos históricos e objetos artísticos. No espectro de nossa pesquisa, a autodefesa pode se manifestar enquanto um levante, ou seja, na mais pura urgência da manifestação de corpos e ideias; enquanto uma força propulsora, que aqui chamamos de *Gewalt*, ou enquanto uma forma de fazer artístico que deseja colocar em movimento ideias dentro do campo da autodefesa histórica, social e estética.

O salto pretendido por esta pesquisa é enxergar dentro dessas possibilidades um campo de atuação artística e pedagógica, dentro das áreas de teatro e cinema. Para dar início a esse contato, pensamos a partir da possibilidade de encarar a autodefesa enquanto mediação da violência, dentro dos campos da arte.

Os filmes documentários de Olsson mostram que as ações de recuperar outros pontos de vista sobre cânones históricos podem ser consideradas autodefensivas. A autodefesa se manifesta nos gestos e movimentos dos corpos em estado limite; nas narrativas pulsantes em um texto teórico, trazendo à tona a urgência a partir de construções poéticas e imagens violentas; em uma obra de arte no interior de um museu e em letras de músicas que buscam revisões históricas. Em nossa pesquisa, todos esses exemplos caminham juntos para os mesmos objetivos: reconstruir, rever e retomar narrativas de levantes e autodefesa para que possam ganhar visibilidade e legibilidade, e possam, assim, ser divulgadas e apreendidas.

Quando falamos de autodefesa enquanto mediação da violência estamos interpretando que a autodefesa é um dos tipos de violência, que, se analisada sob essa ótica, de forma mais profunda, pode ser vista para além de suas questões polêmicas, como uma força propulsora que abre caminhos para outras narrativas. A autodefesa faz a mediação dessa relação ao colocar a violência enquanto um início, e não enquanto um fim em si. Esse início é uma ignição, uma faísca, algo que acontece para reorientar estruturas complexas e opressoras, em alguma medida, para uma abertura de caminhos e horizontes possíveis.

O caminho de estudo percorrido até aqui sobre o tema da autodefesa também nos coloca questões que dizem respeito a estruturas de poder ainda atuantes em nossa sociedade. A violência impera, e nos parece um poço sem fundo; nosso exemplo nacional atual é desesperador, tendo a morte e a violência como signo central do cotidiano. O acúmulo de golpes e genocídios se soma à dificuldade de uma articulação política popular que possa vir a desenvolver estratégias que resistam aos ataques e violências diárias. Nesse sentido, os exemplos e ideias aqui colocados são também uma espécie de busca da reorientação de um sentimento nacional de impotência diante da violência coercitiva que vivemos atualmente, para a criação de possíveis formas artísticas e pedagógicas, a partir da compreensão dos fundamentos e operações dessa violência, buscando, enquanto um objetivo comum, interrompê-los.

Recentemente, observamos algumas criações que tentam responder a essa violência sistêmica em nossa sociedade, criando assim documentos de autodefesa. Um exemplo recente é o documentário *Amarelo* (2020), produzido pelo rapper Emicida. Há ali uma necessidade urgente de retomar alguns pontos sobre a luta do movimento negro no Brasil em diferentes épocas. O filme mistura passagens históricas com a própria trajetória do artista, que se relaciona diretamente com os temas levantados. Ao unir a documentação de seu trabalho com histórias dos movimentos sociais, a obra cria espaços de reflexão em muitas camadas simbólicas sobre os conteúdos presentes em suas letras, imagens de arquivo organizadas por datas e a relação desses elementos com imagens de violências cíclicas atuais.

Esse e outros exemplos nos mostram que há uma urgência na criação de formas artísticas que nos permitam sair de um estado de inércia e lidar com a impotência diante da violência sistêmica. A transformação desses elementos de injustiça e opressão em formas artísticas e pedagógicas é uma forma potente de lidar com algo que parece maior do que nós, e que nos paralisa diante de qualquer possibilidade de ação. É importante levar essa dinâmica e essa potencialidade para o campo da pedagogia, para que essa discussão possa crescer e se expandir em ambientes não apenas artísticos, mas também em esferas educacionais.

## **2. MIXTAPES: CONSTRUIR DESCONSTRUINDO**

## 2.1 O que é uma mixtape?

À primeira vista, as mixtapes podem ser encaradas como um gênero artístico. Assim como a maioria dos gêneros literários ou cinematográficos, a mixtape também faz uma consideração cautelosa de conteúdo, organização e público-alvo, e pode ser utilizada de diversas formas para enviar uma mensagem ou criar uma relação com quem a escuta, levando em conta elementos como tema, público-alvo e sua estrutura de composição. Inicialmente, o termo “mixtape” se refere ao ato de juntar músicas em uma fita-cassete, comum nos anos 1970 e 1980, que se iniciou como uma prática de gravadoras que organizavam a obra de um artista para imaginar um álbum completo, ou de artistas independentes que queriam driblar as grandes gravadoras e distribuir suas músicas de forma clandestina.

Existe, ao refletir sobre o procedimento de gravação de uma mixtape, um interesse temático desta pesquisa em compreender as possibilidades de relação do nosso tema com a organização de histórias e materiais e a relação direta com o público-alvo. A mixtape é uma seleção e ordenação cuidadosa de músicas para um propósito e um público específicos. Existem duas diferenças fundamentais entre, por exemplo, uma mixtape e uma *playlist*, isto é, uma lista de músicas. É importante distinguir esses dois formatos para delinear exatamente o que queremos dizer com mixtape. Primeiro, as playlists não têm fim, elas podem sempre ser modificadas e acrescidas de novas músicas – isto é, trata-se de uma estrutura que pode ser alterada a qualquer momento. Além disso, hoje em dia é possível adicionar infinitas músicas a uma playlist, tornando a composição potencialmente muito longa para ser compreendida enquanto uma narrativa concisa.

Em segundo lugar, por se tratarem de listas que geralmente são feitas para uso próprio e não para presentear outra pessoa, como se fazia antigamente com as mixtapes, as listas normalmente são formadas por músicas em uma ordem aleatória, já que, se tratando de uma playlist para acompanhar alguma ação cotidiana, não importa a ordem em que as músicas serão colocadas, mas apenas que todas elas sigam a mesma proposta, por exemplo, temática. Não há, portanto, uma atenção voltada para a experiência do espectador a partir de uma noção de organização de ideias. Não existe a intenção de comunicar uma determinada visão ou sentimento, mas sim criar uma certa atmosfera sonora para algum tipo de atividade. As playlists são criadas para fazer exercícios, escutar antes de dormir, dançar etc. Nesse sentido, o formato é colocado não como um elemento essencial e organizado de forma concisa a partir de um pensamento sobre sua estrutura, mas sim funciona apenas como um pano de fundo para uma outra atividade principal.

Mas e se eu precisar fazer uma mixtape para um estranho? Se eu não conheço bem o meu público, as escolhas se tornam mais difíceis. Eu tenho que me apoiar em um vago senso do que aquela pessoa vai gostar, junto com o meu próprio valor estético na escolha das músicas e sua sequência. Pode dar certo ou não; às vezes eu consigo interpretar corretamente o meu público e outras não.

(KAMPMEIER, 2014, p. 10)<sup>17</sup>

Um dos temas mais comuns de mixtapes, que continuou bastante popular quando ainda se costumava queimar CD's, foram as mixtapes de amor, ou de casais. Era comum dar de presente para a pessoa amada uma coleção de músicas que pudesse exprimir esse sentimento de forma mais fácil do que dizê-lo com palavras. Se fosse difícil para a pessoa enamorada dizer “eu te amo” ou “eu gosto de você”, ela poderia deixar que as músicas a ajudassem a comunicar esses sentimentos para a pessoa amada.

Existe uma dimensão muito pessoal na feitura e elaboração de uma mixtape; o ato de elaborá-la de forma específica para uma pessoa é uma tentativa de se aproximar ao máximo das preferências musicais da ouvinte apresentada, ou de músicas que ela porventura ainda não conheça e pode vir a descobrir e gostar. Hoje em dia os aplicativos de streaming fazem algo próximo a isso: o algoritmo lê os dados de uso do usuário e cria playlists semanais com músicas a serem descobertas.

Contudo, não há a dimensão pessoal que há nas mixtapes, criadas por seres humanos e não por máquinas de dados. Na mixtape, ao contrário da playlist automática, existe um grande acesso criativo no seu desenvolvimento e feitura. É possível analisar que, se eu conheço meu público ou aquela pessoa muito bem, é bastante provável que ela fique satisfeita com a minha criação. Dentro dessa criação é possível inventar abordagens únicas de montagem e organização. Levam-se em conta as memórias construídas, as histórias em conjunto e a relação entre as pessoas, para aí então realizar a organização de uma narrativa musical comum, reconhecida por ambas as partes que serão igualmente afetadas emocionalmente, tanto no processo de criação quanto no processo de escuta.

---

<sup>17</sup> *“But what about making a mix for a stranger? If I don't know my audience very well, the choices become more difficult. I have to rely on a vague sense of what that person likes, along with my own aesthetic judgment on song choice and placement. I may be hit or miss; sometimes I can correctly interpret my audience and other times not”* (tradução nossa).

Criar e experimentar a produção e leitura de uma mixtape pode ser entendido também a partir de um prisma de um procedimento pedagógico, na medida em que leva em conta, a partir de investigações afetivas, a recepção do espectador. É preciso realizar um ato de escuta, que consiste em pensar nas maneiras como aquela pessoa irá reagir, como ela irá se sentir ao escutar a mixtape. Prever e planejar se aquela lista irá ser satisfatória para o público-alvo, contando sempre com a possibilidade de que pode não vir a ser, e que isso também pode contar como uma leitura, se tornam termômetros para compreender a relação da obra com seu público. Há espaço também para que o espectador seja capaz de perceber a construção da mixtape em si e se questione sobre a escolha da ordem das músicas e seus significados e intenções.

Diante da organização pessoal que propõe a construção de uma mixtape, existe uma expectativa da pessoa que a escuta sobre a escolha das músicas. Por exemplo, se eu dou de presente para alguém uma mixtape e digo “aqui estão algumas músicas das quais eu achei que você poderia gostar”, existe uma expectativa da pessoa em compreender quais músicas me fazem pensar ou lembrar dela. Portanto, a mixtape coloca em evidência o processo de criação e escolha das músicas, isto é, as músicas estão colocadas em uma ordem inédita, o que também evidencia o processo de construção daquela obra específica. Nesse sentido, a mixtape é um gênero que trabalha com a memória. Originalmente, trata-se da memória afetiva, na situação das fitas cassete; mas, no caso da nossa pesquisa, também podemos pensar que o trabalho com as mixtapes é apropriado para falar sobre a memória associada a questões políticas e sociais. A memória talvez seja um dos elementos através dos quais o espectador da mixtape é convocado a ser ativo.

Como mencionamos anteriormente, a organização e a rememoração de momentos históricos esquecidos é uma forma de autodefesa. Assim, pode-se criar, com a mixtape, uma possibilidade de contar essas histórias desconhecidas a partir de outro ponto de vista. Montar a própria história é um passo significativo em direção à possibilidade de possuir e organizar a própria narrativa e organizá-la de uma forma que os sujeitos oprimidos possam ser vistos a partir de outras camadas de sentido e que não sejam unicamente identificáveis e reconhecidos por suas fraquezas, perdas e fracassos.

É importante que, além da veiculação das tragédias e dos horrores, os oprimidos, os vencidos e mortos (como são enxergados e definidos pela história vigente) possam também ser vistos por outros pontos de vista. É importante que haja a abertura de um espaço em que as tentativas de resistência às violências sofridas possam existir enquanto narrativas não anônimas.

Há uma potência nesse outro lado das histórias, que, ao serem veiculadas e organizadas em uma narrativa, podem eventualmente serem vistas enquanto inspirações para perspectivas de mudança e interrupção de situações de violências cíclicas.

## 2.2 A mixtape como forma

Eles ligaram para as forças policiais em Berkeley, Oakland e San Francisco. Para a patrulha da Califórnia e 3.000 guardas nacionais. Eles enlouqueceram e começaram a atirar em tudo que se movia. Eles atiraram em cerca de 300 pessoas, mas só mataram um.

(Arnold Stahl, OLSSON, 2011)<sup>18</sup>

Concordo em responder com fogo ao fogo. Eu não vou me defender do fogo com água. Se alguém apontar para mim, eu vou me defender.

(Abiodun Oyewole, OLSSON, 2011)<sup>19</sup>

A imposição violenta de grandes soluções deve dar lugar a formas específicas de intervenção e resistência.

(ZIZEK, 2008 apud BALL, 2011, p. 7)<sup>20</sup>

Buscando uma definição mais rigorosa, uma mixtape pode ser compreendida como um procedimento formal através do qual materiais ou fragmentos de materiais são retirados dos seus contextos de produção originais e reorganizados em torno de novos polos de sentido, de modo a construir uma narrativa nova. Dessa prática saltam possibilidades e procedimentos pedagógicos na medida em que a justaposição de materiais distintos em novas configurações revela novas dimensões de sentido e possibilidades de construção de pensamentos afetivos, teóricos e críticos em torno daqueles materiais. A mixtape tem a capacidade de trazer para o primeiro plano justamente o aspecto de construção e artifício realizado pelo sujeito implicado na sua elaboração. O procedimento formal revela os andaimes da construção do pensamento do sujeito que organiza aqueles materiais, já que as relações entre esses materiais existem apenas naquela configuração específica.

---

18 *"They called in the combined police forces of Berkeley, Oakland and San Francisco. The California Highway Patrol and 3.000 national guardsmen. And they just went crazy. They began shooting everything that moved. They shot about 300 people, but they only killed one person".*

19 *"I do agree with fighting fire with fire. I'm not going to fight fire with water, necessarily. And if someone charges at me, I'm going to defend myself"* (tradução nossa).

20 *"The violent imposition of grand solutions should leave the room for forms of specific resistance and intervention".*

As mixtapes foram objeto de resistência na década de 1980. Sua importância vai além da divulgação de músicas e artistas fora do mainstream, elas também constituíam o veículo daquilo que o teórico Jared Ball chama de uma “forma radical de jornalismo”, sendo esta uma das funções que o rap viria a ter nas décadas de 1980 e 1990 (BALL, 2011). A mixtape, e ainda, a mixtape clandestina, não oficial, veiculava a realidade das comunidades negras e pobres dos Estados Unidos, através da música e da poesia. Na mesma época, também encontramos esse tipo de jornalismo radical na obra de rappers brasileiros, por exemplo, no trabalho dos Racionais MC's, que denunciavam situações similares de perseguição e violência nas periferias de São Paulo a partir de pontos de vista que jamais apareceriam ou ecoariam nos jornais e noticiários.

Mixtapes são obras múltiplas, que ecoam muitas vozes ao mesmo tempo. Elas podem tanto unir linguagens como oferecer diversos pontos de vista sobre um mesmo tema. No filme *The Black Power Mixtape 1967-1975*, Goran Olsson escolhe um recorte temporal sobre a história do movimento negro norte-americano e soma vozes e imagens para contar essa história. Nem todas as pessoas que dão depoimentos concordam com as mesmas coisas, mas estão ali a serviço de contar eventos e passagens sobre o mesmo marco histórico.

Uma mixtape também pode ser encarada tanto como um mapa teórico quanto como um mapa afetivo. Enquanto um mapa teórico, pode dar pistas sobre um determinado tema e instigar o espectador a se aprofundar por conta própria naquele assunto. Portanto, as lacunas e interrupções que constituem já a forma da mixtape servem também a um propósito investigativo. Ao não revelar a história de forma mastigada e generalizada, a mixtape incentiva a descoberta e a curiosidade acerca do que ficou de fora. E pode ser também um mapa afetivo, na medida em que movimenta afetos, mexe com a memória e com as expectativas da pessoa que a escuta. A satisfação e o prazer envolvidos no processo de criação ou de escuta são elementos políticos relevantes. Ser solicitado pela mixtape, ser convocado a se colocar, a pensar, a sentir, a se responsabilizar também são práticas interessantes que a mixtape propõe.

As mídias são um instrumento de poder. Tradicionalmente, os canais de comunicação costumam estar nas mãos de algumas poucas famílias ou empresas que controlam grande parte dos instrumentos midiáticos. Historicamente, as comunidades colonizadas enfrentavam obstáculos de comunicação, seja pela imposição das línguas do colonizador e da consequente proibição da comunicação pela língua do colonizado, ou pela proibição social, política e até judicial de apropriação dos instrumentos de mídias. Aos colonizados era negada toda e qualquer instrumentalização de mídia, e, com as comunicações travadas consequentemente também se impossibilitam as trocas e difusões culturais próprias dos

colonizados. Mesmo com proibições e obstáculos houve tentativas de resistência nesse sentido.

Em *Mixtape Manifesto*, Jared Ball (2011) propõe que se compreenda a mixtape enquanto uma poderosa ferramenta de comunicação e veiculação de ideias e narrativas que poderia gerar uma apropriação maior do uso das mídias. Sabemos como foi importante, por exemplo, durante as queimadas criminosas na Amazônia e no Pantanal ocorridas em 2020, ter notícias e atualizações das comunidades indígenas que ali viviam. Uma parte dessa situação foi documentada pela mídia tradicional, mas teria sido mais importante ainda ter uma comunicação de amplo alcance de uma mídia local, que pudesse se manifestar de forma apropriada sobre os desafios daquela situação.

Existe uma grande diferença entre reportagens em terceira ou em primeira pessoa. As reportagens de jornalismo documental costumam comunicar os acontecimentos de forma mais empática e, ao mesmo tempo, realista, do que o olhar de um jornalista em terceira pessoa, inevitavelmente mais impessoal e imparcial. Contudo, há exemplos na mídia tradicional de reportagens que fogem à regra. No livro *Hiroshima*,<sup>21</sup> por exemplo, o jornalista John Hersey opta por contar de perto, em formato intimista, a vida de seis pessoas que foram afetadas pela bomba atômica e sobreviveram. Ele conta suas histórias diante daquela absurda e inexplicável situação de violência. É um jornalista que escreve em terceira pessoa, mas que não obstante está profundamente comprometido com um formato que se aproxime da primeira pessoa e, portanto, seja fiel e impactante, como essa história de fato precisa ser contada.

A assimilação de progresso e catástrofe tem, antes de mais nada, uma significação histórica: do ponto de vista dos vencidos, o passado não é senão uma série interminável de derrotas catastróficas.

(LOWY, 2002)

Ora, será justamente este contínuo catastrófico da história, erguida sobre uma história “não contada” dos oprimidos, que a noção benjaminiana de revolução tentará romper.

(TEIXEIRA, 2019, p. 201, nota 7)

Hoje em dia com o uso das mídias para a criação de conteúdo por grande parte da sociedade essa questão assume outros contornos. Em alguns casos, é perceptível um desinteresse pedagógico no uso dessas mídias de forma consciente e produtiva, a serviço de ampliar sua acessibilidade e democratizar o acesso a conteúdos diversos.

---

<sup>21</sup> John Hersey escreveu a reportagem sobre a bomba atômica que devastou a cidade de Hiroshima a partir do relato de seis sobreviventes e a publica como um artigo em 1946, um ano após o ocorrido. Quarenta anos depois, o autor reencontrou os entrevistados e completou sua reportagem, que posteriormente foi publicada como livro.

As mixtapes podem ser utilizadas como ferramentas de comunicação, de resistência política e desenvolvimento afetivo. Por mais que os meios de comunicação estejam mais diluídos hoje em dia nas mãos de qualquer pessoa que possua um aparelho celular, muitos conteúdos relevantes deixam de ser veiculados pelos detentores dos capitais políticos, pelas elites culturais e pelos sistemas midiáticos.

Compreendemos aqui que a escola poderia ter um papel mais ativo na educação sobre mídias, para oferecer aos alunos e alunas um entendimento de que, de fato, saber manejar as mídias é uma forma de poder. No nosso caso, o que nos interessa é entender a mixtape, isto é, um tipo de mídia, como um exemplo formal e de atividade criativa que torna o aluno ou o artista detentor de um ponto de vista pessoal sobre determinado assunto e, portanto, detentor de uma ferramenta de criação de narrativas.

Quando falamos sobre poder, estamos também falando sobre o poder de se autodefender; saber contar histórias e desenvolver posicionamento crítico sobre elas são todas propostas presentes no processo de criação de uma mixtape. Ainda, quando falamos sobre um ponto de vista pessoal queremos dizer que não necessariamente a mixtape é uma obra autobiográfica; muito pelo contrário, a mixtape é essencialmente uma obra coletiva mesmo quando montada por apenas uma pessoa. Nesse sentido, compreendemos que tanto a elaboração quanto a recepção de uma mixtape possui caráter pedagógico, em maior ou menor grau.

Para fazer sentido, a mixtape deve ser de livre acesso, disponibilizada de forma democrática. Quando Jared Ball comenta sobre seu projeto de construção de uma rádio de mixtapes chamada FreeMix Radio, ele diz:

[...] nessa configuração, o disco compacto se torna uma onda de rádio, um condutor pelo qual as formas musicais podem ser misturadas com jornalismo, discursos, entrevistas e trechos de áudios oriundos de inúmeras fontes e depois disseminadas com a intenção de se tornar uma mídia underground do século XXI.

(BALL, 2011, p. 15)<sup>22</sup>

---

22 *"In this incarnation, the compact disc becomes an "airwave" or conduit through which forms of the music can be blended with journalism, speeches, interviews, and audio clips from any number of sources and then disseminated with the intent of being an underground press for the twenty-first century"* (tradução nossa).

Outra ferramenta importante no pensamento musical das últimas décadas, e que se relaciona com a mixtape, são os *samples*,<sup>23</sup> uma das formas possíveis de coletivizar a música, trazendo referências, literais ou não, que faziam parte das composições musicais. Nas músicas produzidas nos anos 90 é comum a utilização de *samples* como formas de adicionar outras vozes ao tema ou homenagear aqueles que vieram antes de nós. Nesse sentido, com a chegada das taxas do *copyright*, a música se torna menos coletiva e mais individual, mais repetitiva e, portanto, menos parte da história.

Com as novas medidas mercadológicas de direitos sobre a obra, a utilização de *samples* se torna algo difícil de viabilizar financeiramente e, aos poucos, torna-se privilégio de grandes gravadoras. Essa transformação acende uma luz para a necessidade de pensar novamente em um tipo de mídia fora do *mainstream*, que possa tanto coletivizar os debates como levar em conta as vozes daqueles que pensaram e desenvolveram ideias similares antes de nós.

As mixtapes surgem também a partir dessa necessidade e buscam evitar que a produção musical seja pautada pelo valor de taxas de *copyright* e medidas protecionistas da obra de um artista – o qual, em muitos casos, não é o detentor dos direitos sobre a própria obra, sendo este papel representado pela gravadora, que pouco tem a ver com o processo criativo e com as ideias que movimentam as obras criadas (BALL, 2011, p. 84).

---

23 *Samples* (em português, “amostras”) são trechos de músicas/songs/discursos/melodias que são recortados e utilizados em outras músicas. A prática se iniciou em 1940 com o estilo chamado *Musique Concrète*, se popularizou entre 1970 e 1980 na cultura e produção musical do hip-hop e foi “judicializada” nos anos 1990, com os primeiros debates sobre plágio e direitos autorais.

Enquanto os artistas, no início dessa arte, podiam pegar samples livremente de uma variedade de canções, e usá-los para criar um novo som, o novo colapso significava que os produtores de rap não podiam mais arcar com os custos das enormes taxas de direitos de uso de cada sample. As faixas não podiam mais conter aqueles sons e os produtores foram forçados, devido ao custo de cada sample individual, a reduzir o seu número, levando ao advento da atual produção de hip-hop, baseada no uso de teclados e de apenas um sample. O que isso ilustra é, mais uma vez, absoluta normalidade de instituições no interior de um contexto social operando para garantir a sobrevivência daquela sociedade. Neste caso, o colonialismo requer que o colonizado aceite que a sua expressão será severamente limitada e controlada. A habilidade de manipular transformações inteiras no gênero da música rap, remodelada para adequar-se à vontade colonial manipulada através dos mecanismos de copyright, demonstra que a aplicação do colonialismo é maleável, ajustando-se às atuais necessidades e tendências, preparando-se para sua chegada e, em seguida, as forçando à capitulação.

(BALL, 2011, pp. 84-85) <sup>24</sup>

A mixtape carrega um ponto de vista muito pessoal ou referencial; portanto, não é criada a partir de uma demanda de mercado ou da indústria cultural. Jared Ball também faz uma comparação entre as playlists e as práticas das mixtapes. O autor observa que as estruturas e as dinâmicas de poder dentro do âmbito da indústria musical poderiam ser entendidas enquanto relações coloniais. Essas relações perduram porque ainda dizem respeito a uma dominância de determinada parcela da sociedade que define e produz o que o espectador irá escutar, dando a entender que todo o processo é controlado, e não genuíno – isto é, não se dá a partir do interesse real do público. Uma das estratégias de dominação dos colonizadores era justamente asfixiar a cultura dos povos colonizados em todas as instâncias possíveis.

Curiosamente, no processo colonial, os corpos e a mão de obra eram levados para as Américas, enquanto as obras de arte africanas foram posteriormente levadas para os museus, expostas como obras “exóticas”. Além disso, os sistemas de relações internas presentes na indústria fonográfica também são encaradas por Ball como coloniais, porque os Estados Unidos, nos anos pós-escravidão investiram grande parte da sua potência midiática para moldar a imagem do negro de forma pejorativa. Aos olhos da sociedade branca, se a pessoa negra não era mais vista como pessoa escravizada, elas também não poderiam ser vistas enquanto pessoas. Os esforços da mídia estavam concentrados na absoluta humilhação

---

*24 “Whereas artists in the early days of the art could freely take samples from a variety of songs all used to create a new sound, the new crack-down meant that rap music producers could no longer afford the enormous fees attached to the use of each sample. Tracks could no longer carry the same sound and producers were forced, by the cost of each individual sample, to reduce the number used, leading to the rise of today’s heavily keyboard and one-sample-based hip-hop production. What this illustrates is, again, the absolute normalcy of institutions within any societal setting operating to assure the survival of that society. In this case, colonialism requires that the colonized accept that their expression is severely limited and controlled. The ability to manipulate entire shifts within the genre of rap music, reshaped to suit the colonial will manipulated through the mechanism of copyright, demonstrates that colonialism’s application is malleable, adjusting to current needs and trends, preparing for their arrival and then forcing them into capitulation” (tradução nossa).*

da pessoa negra e na continuidade da narrativa de que negros e brancos eram muito diferentes e, portanto, deveriam ter direitos e privilégios desiguais.

Foi um negro na América pré-emancipação que iniciou a imprensa negra, a partir da necessidade de se *defender* de uma imagem criada na mídia branca mainstream, que havia ajudado a consolidar as posições colonialistas e pró-escravidão, e que era tão a favor dos linchamentos que alguns se engajavam na publicação desses atos de terrorismo com antecedência, afim de atrair grandes multidões, ou que eram simplesmente racistas e não apoiavam os avanços e progressos da sociedade.

(BALL, 2011, p. 66 – grifo nosso) <sup>25</sup>

A playlist, encarada como uma demanda da indústria fonográfica, paga em sua totalidade pelo “jabá” das grandes gravadoras, oferecendo músicas mastigadas e enfiadas goela abaixo do público, e nesse sentido muito se distancia da noção das mixtapes. As playlists nesse caso se moldam pelos “tops”, isto é, as músicas que estão no topo, nas paradas de sucesso, mas que não correspondem a uma demanda real do público, e sim a um incentivo financeiro feito, em geral, por trás dos panos.

Como explica Brucie B, “eu nunca pus uma lista de faixas em uma fita. Você comprou a minha fita pois sabia que era minha, e sabia que, por isso, ela seria boa!”. O que ele sugere, contudo, é a ameaça máxima trazida pela mixtape: que o DJ seria capaz de terminar o que se torna popular em oposição à indústria, a qual precisa manter a sua função colonizadora estabelecendo a norma. O sistema de pagamentos, a programação nacional de playlists e a propriedade de grandes corporações removeram este problema com o rádio, da mesma maneira que a exclusividade [de reprodução das músicas] está servindo o mesmo propósito contra as mixtapes.

(BALL, 2011, p. 125) <sup>26</sup>

Podemos afirmar, diante dessa comparação e de nossas reflexões, que a mixtape fala de um lugar particular, de uma visão própria, que independe da indústria cultural, porque é feita pelo sujeito e a partir de suas escolhas formais e estéticas. Existe um dado importante de liberdade de criação e liberdade de escolha na feitura de uma mixtape.

Como observa Ball, era comum nos anos 1980 e 1990 que os DJ’s que produziam as mixtapes

---

<sup>25</sup> “It was a pre-emancipation African America that began the Black press out of a need to defend against an image created in the mainstream White press that had cemented its pro-enslavement or colonization positions, and had been so pro-lynching that some engaged in publicizing such terrorism in advance to help draw larger crowds, or had just been generally racist and unsupportive of progressive societal advance” (tradução nossa).

<sup>26</sup> “As Brucie B explains, ‘I never put no track list on a tape. You got my tape because you knew it was mine and that meant it would be hot!’ What he suggests, however, is the ultimate threat of the mixtape, that the DJ would be able to determine what would become popular as opposed to the industry, which itself must maintain its colonizing function of establishing the norm. The imposed system of payola, national program playlisting, and corporate ownership have removed this as an issue with radio just as exclusives are serving that same function against the mixtape” (tradução nossa).

clandestinas às vezes não listassem o conteúdo de suas fitas. Era esperado que, se a pessoa adquirisse a fita daquele DJ específico, ela já confiaria que iria escutar algo de qualidade, ou relacionado aos seus interesses e preferências musicais. Também há registro de mixtapes que possuíam apenas o lado A gravado, e o lado B em branco, para que o ouvinte pudesse completá-la com as músicas que mais gostasse e co-criasse aquela estrutura de montagem.

## 2.3 Goran Olsson e a mixtape

### 2.3.1 Montagem com materiais brutos

Antes de *Concerning Violence*, Goran Olsson produziu o filme *The Black Power Mixtape 1967-1975*, em 2011. Nele, o diretor realiza um recorte temporal sobre algumas das ações do movimento negro norte-americano, somando vozes em *voice-over* e imagens para contar essa história. O filme se utiliza de imagens de arquivo produzidas por equipes jornalísticas da Suécia, que documentaram o levante do movimento nas décadas de 1960 e 1970 nos Estados Unidos. Como o título já indica, o filme se trata de uma mixtape cinematográfica, e segue os modos de organização de uma mixtape musical. A organização das imagens se dá cronologicamente, e o filme utiliza uma trilha sonora característica da época, com as imagens comentadas em *off* por intelectuais, artistas e ativistas ligados àquele contexto.

Algumas das características que tornam este filme uma mixtape são também encontradas no filme seguinte do diretor, *Concerning Violence*, de 2014, que utiliza imagens de arquivo para recompor a história dos levantes anticoloniais em alguns países africanos como Angola, Moçambique e Guiné-Bissau. A utilização dos mesmos recursos de montagem com imagens de arquivo, *letterings*, procedimentos de distanciamento e interrupção do fluxo narrativo, entre outros, indica uma proposta estética similar em ambas as obras. Podemos compreender assim que há uma pesquisa formal na produção artística do diretor, que desenvolve mixtapes como sua linguagem fílmica e, com isso, busca ampliar as possibilidades dos formatos cinematográficos para dar conta da organização das imagens de arquivo.

Encontramos algumas pistas sobre essa escolha formal da mixtape cinematográfica, por exemplo, a partir de uma cena de *Concerning Violence* em que um homem dá uma entrevista

sobre o tempo em que foi preso e torturado por fazer parte de um movimento revolucionário anticolonial. Tanto no início como no final dessa cena, nos é apresentado o funcionamento de um gravador. Antes da entrevista, o diretor nos mostra o aparelho iniciando a gravação e a fita rodando. Ao final da entrevista o gravador emperra e a fita é arremessada para fora com violência. A fita que se solta do gravador se solta também de seu funcionamento, passa a ficar desordenada, desconcertada, fora de seu lugar comum, ou seja, não irá funcionar, não irá “tocar” para ninguém.

Outro aspecto interessante da cena diz respeito ao gesto de apertar o botão de gravar. Existe uma consequência simbólica e formal nesse gesto, que se imprime na obra como um todo. O gesto do “clique” para gravar é o gesto que sustenta uma forma artística como a mixtape, que depende daquele suporte técnico para existir; isso é, o aparelho de gravar é, ao mesmo tempo, o que define a fita enquanto uma mixtape e o que a sustenta enquanto formato. Lembremos aqui como as mixtapes eram feitas antigamente: as pessoas escutavam uma fita, escolhiam uma música que queriam colocar em sua lista e apertavam o gravador no início da canção, para depois, ao final, repetir o gesto novamente, criando um recorte. Esse recorte também pode ser encarado enquanto uma ruptura narrativa ou como construção de uma narrativa fragmentada, pontuada pela repetição de um gesto que interrompe uma ação.

No contexto teórico de nossa pesquisa, esses elementos podem ser encarados enquanto procedimentos do teatro épico brechtiano, que também buscava formas de criar rupturas e colagens, contando com elementos similares à cena do gravador, em ocasiões em que se revela o procedimento técnico por trás da cena teatral, dramática ou cinematográfica. Assim, a mixtape não é um formato que levará o espectador do capítulo 1 ao capítulo 2 a partir de relações de causa e efeito, mas oferecerá, às vezes através de cronologias lineares, às vezes não, um outro tipo de organização das ideias, isto é, uma justaposição de ideias e cenas que vai além de uma ordem habitual ou tradicional. Se os filmes de Olsson, então, podem ser encarados como mixtapes, o gravador nesse caso representa o princípio organizador desse formato estético, representando o dispositivo do corte que leva o espectador de um lugar ao outro.

No início do filme *The Black Power Mixtape 1967-1975* vemos uma legenda que diz: “este filme consiste em gravações feitas por repórteres suecos. Não pretende contar toda a história do movimento, mas sim mostrar como foi percebido por alguns *filmmakers* suecos”. A partir dessa legenda observamos as escolhas de montagem do diretor e compreendemos que não há a intenção de neutralizar o olhar dos jornalistas e *filmmakers* suecos; muito pelo contrário,

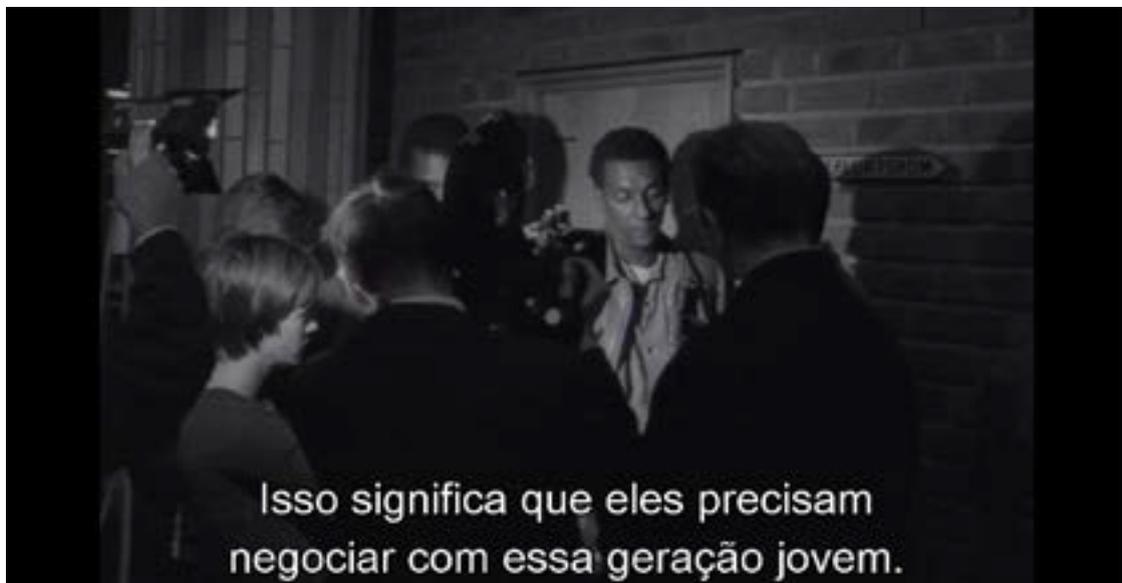
existe uma intenção explícita de, a todo momento, nos lembrar de que essas imagens foram gravadas por eles.

Olsson dispunha ainda de uma multiplicidade de planos e *takes* das mesmas cenas. Por exemplo, em uma entrevista coletiva realizada com Stokely Carmichael,<sup>27</sup> o filme nos mostra três planos diferentes. Primeiro, um plano distanciado, que mostra Carmichael rodeado por vários jornalistas – entre eles a equipe sueca; em seguida, um plano um pouco mais próximo, mas ainda com Carmichael dividindo a cena com uma câmera que aponta para ele; e, no terceiro e último plano, um close de Carmichael falando para os jornalistas.

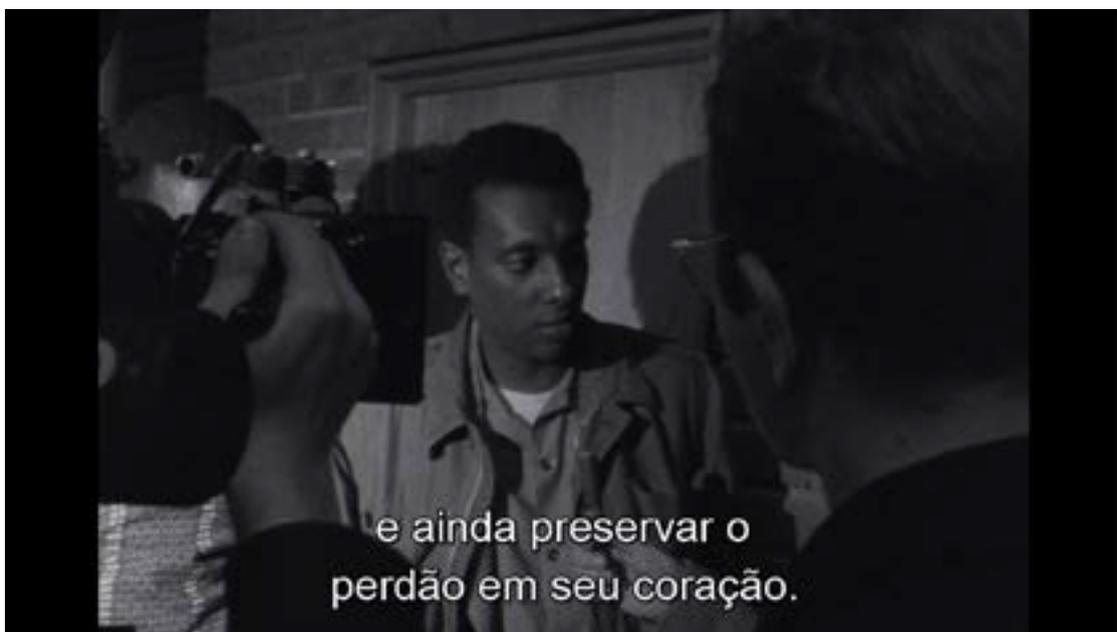
Aqui Olsson faz uso de um recurso épico brechtiano ao revelar primeiramente as câmeras e os microfones que possibilitaram que nós, espectadores, pudéssemos assistir àquele documento, mostrando também o ponto de vista concreto dos jornalistas suecos, e não apenas o seu, enquanto realizador. Se ele assim desejasse, poderia montar a entrevista apenas com closes de Carmichael, eliminando da montagem a presença dos entrevistadores. Mas, adotando esse estilo de montagem, o diretor nos mostra que de fato estamos assistindo o ponto de vista desses jornalistas sobre os acontecimentos do movimento social. A cena, ainda, vai além da camada discursiva de Carmichael, mostrando-o também em relação com os jornalistas. O foco então não se reduz ao que ele diz, ao seu discurso, mas também a como ele lida com aquela situação. Nesse sentido, como espectadores, somos convidados a observar tanto a palavra e o discurso, como também a pessoa que o emite.

---

<sup>27</sup> Stokely Standiford Churchill Carmichael foi um ativista negro do Movimento dos Direitos Civis nos Estados Unidos nas décadas de 1960 e 1970. Carmichael foi o criador do termo de protesto *Black Power*. No filme de Olsson é possível assistir diversos trechos de discursos e falas de Carmichael ao redor do mundo.



*Figura 4: Plano 1 – Carmichael rodeado de jornalistas. Olsson, The Black Power Mixtape 1967-1975, 2011.*



*Figura 5: Plano 2 – a câmera, Carmichael e um jornalista. Olsson, The Black Power Mixtape 1967-1975, 2011.*



*Figura 6: Plano 3 – Stokely Carmichael em close. Olsson, The Black Power Mixtape 1967-1975, 2011.*

Em muitas outras ocasiões no filme, Olsson escolhe mostrar cenas que, podemos imaginar, não entrariam na montagem de um documentário tradicional, ou que não teriam entrado no corte final de um eventual documentário que tenha sido exibido pela TV sueca na época. A todo momento, Olsson nos revela que está trabalhando com materiais brutos, deliberadamente. Quando assistimos suas obras temos a sensação de que estamos com ele na sala de edição, assistindo a uma versão bruta do material. Contudo, é claro que existe um trabalho de composição da obra para que este material transpareça as suas próprias estruturas de composição e deixe ver o que estaria como que “por trás” da primeira camada “documental”. Isso é, não se trata de apenas apresentar o material bruto, sem o acabamento de uma montagem consciente. Muito pelo contrário, uma das características mais notáveis da obra de Olsson é justamente sua capacidade de criar obras de arte que transparecem diferentes camadas entrecruzadas.

Na mesma esteira, a partir de outras estratégias cinematográficas, essas proposições são encontradas nas obras de Farocki, em diversos vídeos feitos para suas exposições. Mais uma vez, as observações de Didi-Huberman sobre essa escolha em Farocki nos auxiliam a compreendê-la também na obra de Olsson:

A montagem, numa instalação em *Split screen*, se dá a ver, portanto, em uma dimensão bem diversa. Mas é preciso sublinhar igualmente que a *exposição dos momentos operatórios*, geralmente confinados na sala de montagem, coloca a partir de então o espectador na posição não apenas de *ver as comparações* sendo operadas, mas também de experimentá-las como em tamanho natural, como se ele estivesse no mesmo nível do artista que lhe as propõe. [...] [O] espectador é colocado na situação bem concreta – um verdadeiro trabalho – de fazer ele próprio *novas remontagens*, sejam elas virtuais, das imagens expostas juntas.

(DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 166 – grifos do autor)

Trata-se de fato de um efeito, pensado para que o espectador se relacione com os filmes enquanto materiais e não apenas enquanto obras finalizadas e fechadas em si. Mas sabemos que, para se chegar a esse nível de montagem, é necessária uma artesanaria da parte do realizador; por trás do trabalho de montagem existe um esforço notável, e tudo é pensado milimetricamente. Se quando assistimos aos seus filmes parece que estamos vendo um material bruto, por trás dele compreendemos que existe uma obra de arte aberta e disponível para as reflexões de quem a assiste. Para ele, todo material é possível de ser usado; um erro ou uma cena de bastidor não são encarados como *takes* perdidos. Pelo contrário, esses *takes* revelam muitas coisas sobre o processo de filmagem e o momento histórico ali registrado.

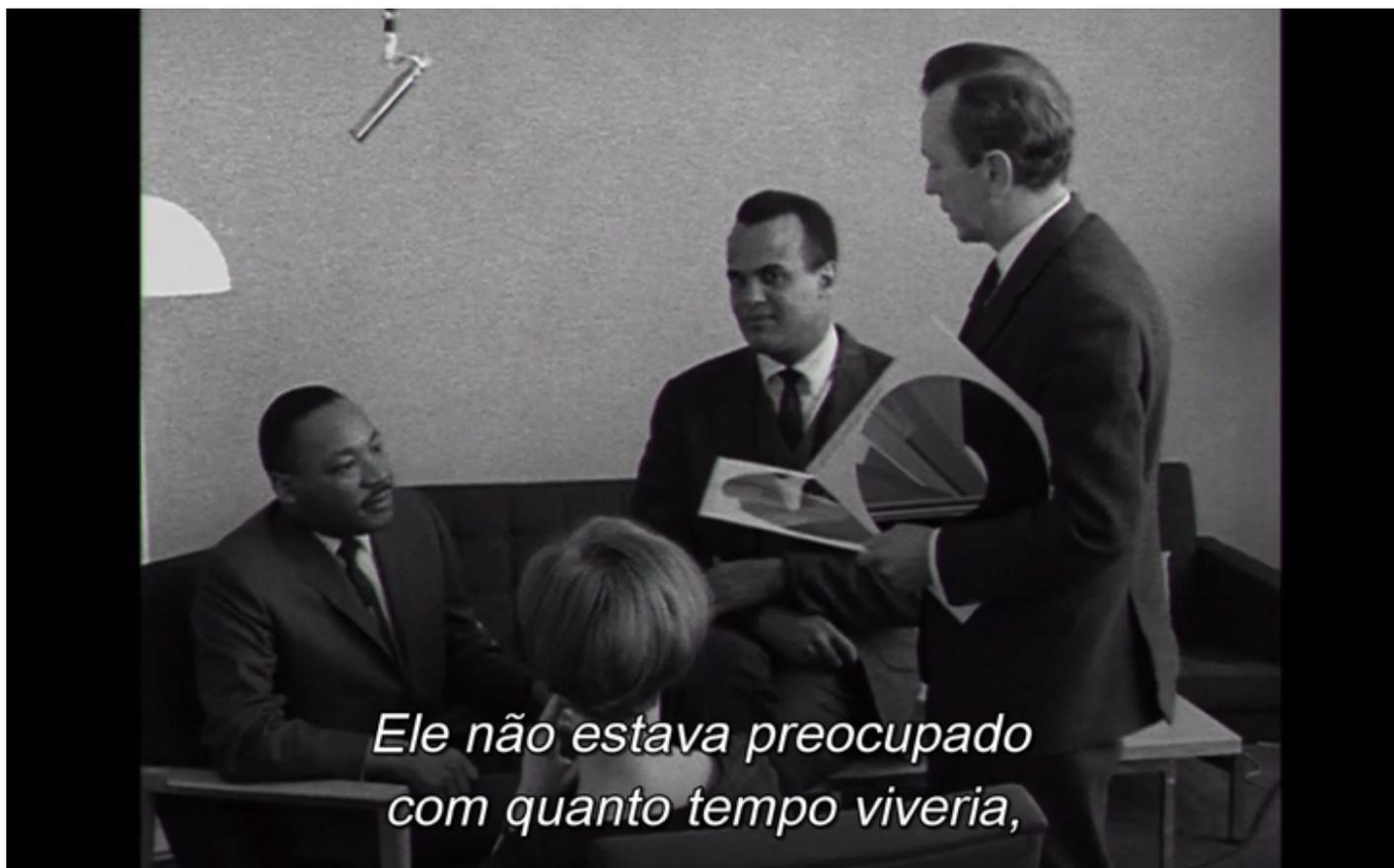


Figura 7: Microfone entrando no quadro. Olsson, *The Black Power Mixtape 1967-1975*, 2011.

Na cena da imagem acima podemos observar mais um exemplo desse tipo de escolha na obra Olsson. Aqui escolhe-se mostrar Martin Luther King Jr. autografando um vinil de um de seus discursos, enquanto alguém ajusta o microfone, deixando-o entrar sem querer no quadro. Vemos ainda a parte de trás da cabeça da repórter no primeiro plano, o que sugere ser este um *take* gravado antes ou depois da entrevista propriamente dita.

Enquanto assistimos a este momento casual, de descontração, escutamos em *off* um comentário de 2010 do ativista Harry Belafonte (na imagem, o homem que está no centro, olhando para a câmera) sobre suas opiniões acerca de Luther King. Belafonte relembra que, na noite da cena em questão, ele perguntou a King se este temia por sua vida. King responde que não, e que se preocupava mais com a qualidade de seus dias do que com a quantidade. Belafonte então relembra em *off* as demandas pelas quais eles lutavam, dizendo que não deveria existir pobreza nos EUA, um país que seria plenamente capaz de erradicar a miséria. Diante de todas essas demandas, Belafonte nos conta que, eventualmente, King chegaria a um limite político, a partir do qual ele acabaria por interferir em assuntos econômicos do Estado, razão à qual Belafonte atribui seu assassinato.

No mesmo sentido, em outro momento do filme vemos Stokely Carmichael entrevistando sua mãe, revelando um lado mais humano e intimista do ativista. A cena se inicia com a repórter sueca tentando entrevistar a mãe de Carmichael. Em determinado momento a câmera revela o ativista sentado em um canto da sala, com uma postura bastante informal. Ele pergunta: “quer que eu faça?”, dando a entender que sentia que a entrevista não estava indo bem, e que a mesma teria mais efeito se ele a conduzisse. Vemos então a repórter concordando e ensinando Carmichael a mexer em seu microfone, para que ele possa gravar as respostas de sua mãe. Carmichael passa a conduzir a entrevista magistralmente, extraindo dela aquilo que a TV sueca buscava, mas não conseguia alcançar: relacionar as dificuldades passadas pela família Carmichael com questões raciais.

É interessante notar que essas figuras ficam mais próximas do espectador diante da intimidade que acontece na cena. A intimidade é revelada com força e potência justamente por conta das cenas que a antecederam: primeiro, a troca de entrevistadores, e, segundo, a demonstração da forma correta de utilização do microfone. Tudo isso já revela de antemão a intimidade das pessoas, que naquele momento agem como se não estivessem sendo filmadas. Se essas cenas não entrassem na montagem final, essa aproximação e intimidade do espectador com as personagens seria, com certeza, menor. Enquanto em alguns documentários tradicionais a relação é distanciada e objetiva, na mixtape o espectador estará implicado na ação de forma também subjetiva.

Stokely – Senhora Carmichael, quando chegou nos EUA com seus filhos, onde vocês moravam?

Mabel R. Carmichael – Nós moramos em [nome de uma rua no Harlem] por um tempo.

Stokely – Que tipo de bairro era aquele?

Mabel R. Carmichael – Era um bairro misturado, mas...

Stokely – O que você quer dizer com isso?

Mabel R. Carmichael – As ruas eram sujas, o lixo ficava exposto, coisas assim. Stokely – Quanto grande era o apartamento de vocês?

Mabel R. Carmichael – Nós tínhamos um apartamento de três quartos.

Stokely – E quantas pessoas viviam lá?

Mabel R. Carmichael – Cinco filhos. Eu tive dois lá. Os cinco que vieram. Mais um. Eu e meu marido.

Stokely – Quantos eram ao todo?

Mabel R. Carmichael – Cinco com três... oito.

Stokely – Como era a vida dos seus filhos, em geral? Eles podiam fazer as coisas que a maioria das crianças nos EUA podiam fazer? Eles tinham dinheiro para fazer essas coisas?

Mabel R. Carmichael – Não, nós não tínhamos.

Stokely – Por que?

Mabel R. Carmichael – Porque meu marido não ganhava o bastante.

Stokely – Por que ele não ganhava o bastante?

Mabel R. Carmichael – Ele era carpinteiro e trabalhava duas semanas sim, duas semanas não. Ele também trabalhava meio período como taxista...

Stokely – Outros carpinteiros viviam melhor que o seu marido?

Mabel R. Carmichael – Claro.

Stokely – E por que o seu marido não vivia tão bem quanto os outros?

Mabel R. Carmichael – Porque ele era sempre o primeiro a ser demitido.

Stokely – Por que ele era sempre o primeiro a ser demitido?

Mabel R. Carmichael – Porque ele era negro.

(Carmichael entrevista sua mãe, OLSSON, 2011 – tradução nossa)

Na sequência seguinte, o rapper Talib Kweli, em *off*, comenta a cena e diz se surpreender por aquelas imagens que acabara de assistir, porque nelas, segundo ele, Carmichael

[...] parece um cara normal. E o que não percebemos sobre essas pessoas é que nem sequer são demoníacos ou violentos. Para eles, é normal falar e se defender. O que você vê é a imagem deles se defendendo e isso nos faz pensar que eles são sempre assim. Mas ele era apenas um cara normal. É o que eu percebo assistindo essas imagens com a mãe dele.

(Talib Kweli, OLSSON, 2011)

Ou seja, na montagem de Olsson não se busca apenas revelar discursos, ideologias ou performances. Há uma busca pela revelação dos fatos históricos não só através da utilização de documentos e arquivos oficiais, mas também dos de caráter pessoal e intimista. No caso de Carmichael, é uma escolha do diretor revelar tanto os seus discursos, isto é, sua performance enquanto palestrante e ativista, mas também mostrar essa figura de uma maneira mais realista, em situações cotidianas, que revelam de uma forma mais multifacetada quem ele realmente era, pelo quê e por quê lutava.

Podemos dizer que essa estratégia torna de fato o discurso político mais próximo e palpável. A escolha de revelar na montagem as cenas de bastidor é na verdade uma maneira de aproximar o espectador daquelas pessoas de uma forma bastante íntima, o que faz com que os discursos veiculados ganhem estofamento e relações diretas com a vida das figuras retratadas. O que é de especial interesse na obra de Olsson é justamente a forma como é feita essa montagem, através da qual o filme consegue de fato transmitir a intimidade do momento, trazendo a vida para o primeiro plano. Isso ocorre porque, no caso daquelas pessoas – ativistas em lutas sociais – suas vidas *eram* suas ideias e suas ideias *eram* suas vidas, sem possibilidade de que fossem separadas ou distinguidas.

## 2.3.2 As imagens fora de contexto

Uma das características formais essenciais da mixtape são as técnicas de montagem. Observando mais a fundo podemos perceber que, no caso dos dois filmes de Olsson, o diretor mistura materiais audiovisuais, imagens de arquivo, textos teóricos, poéticos ou filosóficos e comentários diversos em estruturas de montagem muitas vezes inusitadas. Isto é, por mais que esses materiais todos se comuniquem entre si a partir de um mesmo tema, dificilmente teriam sido justapostos não fosse pela montagem do realizador.

Se pensarmos nas mixtapes antigas, as músicas escolhidas não foram feitas, originalmente, para estar na mesma fita cassete. Existe um procedimento de organizar as músicas de uma maneira diferente da organização para a qual elas foram concebidas – isto é, essa nova organização que propõe a mixtape é também um ato de desorganização de uma estrutura ou ordem pré-concebida. Lembremos ainda que nas mixtapes nem sempre as músicas eram colocadas integralmente; às vezes elas também eram editadas, podendo o sujeito, conforme desejasse, se valer apenas de um trecho específico de cada faixa.

Ao separar a parte do todo, estamos tirando a música, ou qualquer material que usarmos em uma mixtape, de seu contexto original, e colocando-o em outro lugar. Estamos então desorganizando sistemas de organização. A partir dessa desorganização acontece uma nova organização dos materiais, e vem à tona um novo sistema de sentidos para aqueles fragmentos. Esse é o procedimento formal, por excelência, de uma mixtape.

Esse procedimento pode ser observado na obra de Olsson, em ambos os filmes, quando, por exemplo, o diretor não usa o material jornalístico – isso é, que foi gravado originalmente para essa finalidade – para fazer uma reportagem, mas desloca o material da sua característica jornalística e de seu tom original. Além disso, o diretor trabalha com “matérias frias”, isto é, notícias que já ficaram velhas, lançando mão de um material jornalístico que já acumula pelo menos 50 anos. Tratam-se de notícias que não são mais vistas como notícia, pois já teriam sido noticiadas na época em que foram filmadas (entre as décadas de 1960 e 1970). Hoje em dia, ao assistir esses materiais, não vemos notícia, mas sim história. Em outras palavras, os filmes revelam como o tempo transcorrido da filmagem original até os nossos dias transformou o que era notícia em história.

É interessante notar que esse dado explica porque Olsson utiliza os materiais brutos, aquelas cenas que, no contexto da construção de uma reportagem, não seriam utilizadas. No

contexto da reportagem, muitas daquelas imagens não eram importantes, mas como registro histórico, atualmente, elas são. O tempo, transformando a notícia em história, muda o sentido das coisas, muda o sentido das imagens.<sup>28</sup> Na época em que foi registrada, a imagem, por exemplo, de uma repórter sueca arrumando um microfone antes de uma entrevista, não tinha sentido nenhum, porque não dizia respeito ao registro da reportagem em si, sendo apenas material bruto, sem utilidade para a TV; porém, dentro do filme e da montagem de Olsson, essa cena ganha novos sentidos e revela o procedimento concreto da mixtape de montar as imagens fora de seu contexto original. Mudar o contexto, isto é, mudar o ponto de vista, é uma técnica que define essencialmente a forma da mixtape e nos orienta, no contexto desta pesquisa, na busca de práticas que possam reorientar e abrir o olhar do espectador. Na definição do teórico Bill Nichols:

Alcançar uma forma mais elevada de consciência envolve uma mudança nos graus de percepção. O documentário reflexivo tenta reajustar as suposições e expectativas de seu público e não acrescentar conhecimento novo a categorias existentes. Por essa razão, os documentários podem ser reflexivos tanto da perspectiva formal quanto política.

(NICHOLS, 2005, p. 166)

Essa prática também se distancia das estruturas clássicas do documentário televisivo, as quais desejam dar conta de uma narrativa dramática, utilizando as imagens a serviço dessa narrativa que tem por objetivo final relatar os fatos – históricos, naturais etc. – em uma obra em que as imagens se encontram em seus determinados contextos. As narrações presentes nesse tipo de filme são narrações pouco intimistas, que seguem praticamente uma descrição do que é visto, de forma linear e literal. Se assistimos a uma imagem de um casal de pinguins escutamos: “vejam o casal de pinguins” etc.

No caso da narração nos filmes de Olsson, mais especificamente em *Concerning Violence*, em que a narração está praticamente em primeiro plano, além de usar de um recurso de *spoken word*, o que já tira o espectador do lugar comum do documentário clássico, os textos em questão são de natureza política, poética e filosófica, de autoria do teórico martiniquense Frantz Fanon. A narração do filme não foi feita após a montagem das imagens, com a finalidade de explicá-las. Ao contrário, a relação é invertida: o que vem primeiro – histórica e esteticamente – é o texto de Fanon, apresentado em *lettering* sobre a tela, e, depois, as imagens que o fundamentam. Não há submissão do texto à imagem, como em geral

---

28 Algo semelhante a este processo de como o tempo transforma o sentido histórico de imagens e documentos ocorre com as imagens aéreas de Auschwitz, que mencionamos no capítulo anterior ao falar sobre o filme *Imagens do mundo e inscrições da guerra*, de Harun Farocki.

acontece em um documentário tradicional: o texto e a imagem são autônomos, colocados lado a lado com o mesmo grau de importância no filme.

A montagem das imagens que estão fora de seu contexto original – por exemplo, a imagem jornalística usada para outros propósitos – não está a serviço de um formato que venha a “ensinar” o espectador sobre o tema tratado. Na obra de Olsson, as imagens não têm o propósito apenas de contar uma narrativa ou de ensinar sobre um tema, acontecimento ou período histórico de forma a apresentar uma narrativa pronta. O que existe nessa montagem mixtape é um recurso que conecta objetos aparentemente sem conexão inerente e proporciona, assim, um entendimento narrativo de outra qualidade. Um documentário tradicional sobre o mesmo tema, que conte um pouco da história do Partido dos Panteras Negras ou das revoluções africanas, pode apresentar apenas um material didático que encerra o aprendizado em si, ou seja, ensina o que deve ser ensinado no que diz respeito a fatos, datas, personagens e contexto históricos, mas não convoca a curiosidade ou a capacidade criativa do espectador diante do tema ou da obra em si.

Uma de nossas hipóteses é que a mixtape com seus recursos pedagógicos, serve enquanto uma atividade que convoca justamente a curiosidade e a criatividade do público, na medida em que parece ter uma capacidade de conexão além daquela a que chamamos “dramática” entre obra e espectador. Com seus vários elementos épicos brechtianos, a obra cria um distanciamento diante do que é visto e proporciona questionamentos e reflexões que vão além do próprio filme.

Como dissemos anteriormente, a mixtape desconstrói e reconstrói organizações para colocar os materiais fora de seu contexto original. Recorrendo ainda ao exemplo do filme *Concerning Violence*, essa prática fica muito clara. Os três elementos que conectam o filme e as imagens presentes são, primeiro, o texto em *lettering*, na tela, do texto de Frantz Fanon; em seguida a história das lutas políticas anticoloniais do século XX em alguns países da África; e por fim e a equipe de reportagem da Suécia, registrando os fatos. Esses três elementos são desconectados por natureza. Podem até ser próximos uns dos outros, mas não estão diretamente implicados em uma relação causal. Um não depende empírica ou historicamente do outro. Ao contrário, esses três elementos não estão conectados senão pelo filme que os organiza juntos. A relação entre a teoria de Fanon e as imagens das lutas revolucionárias presentes no filme acontece no momento em que o espectador assiste a essa junção sendo feita. Na montagem do filme, os materiais, originados de pontos de referência distintos, passam a fazer parte da mesma órbita de sentido; assim, a montagem do filme os organiza, e cabe ao espectador realizar conexões entre esses materiais.

Alguns dos materiais brutos utilizados também podem vir a ganhar novos significados a partir de distintas propostas de montagens. O que antes talvez tivesse sido usado para uma matéria em vídeo para algum jornal local sueco, no filme ganha contornos e traz as imagens para o campo público, fazendo-as circular em diferentes imaginários e possibilidades de organização. Desse modo, tira-se a imagem do depósito de arquivos, dando-lhe uma sobrevida através de investigações estéticas. Este ato pode ser encarado como uma prática política, na medida em que se propõe a fazer circular imagens antigas em campos sociais, por exemplo, no formato de um filme documentário, que possui estruturas de composição visíveis e fomenta uma discussão que se conecta diretamente com o plano político e social de sua época.

Indo além, por conta da estrutura de montagem da obra, essas conexões não acontecem apenas com relação aos fatos contados no filme em si, mas também se dão sobre outros acontecimentos históricos. A partir da junção de diferentes elementos na mesma órbita de sentido, o espectador pode vir a repetir esse mesmo movimento com outras questões; isto é, a teoria anticolonial de Fanon pode servir para explicar e compreender fatos relativos a outros tipos de violência sofrida por povos oprimidos, que não só aqueles das lutas anticoloniais dos anos 1960 e 1970, naquele contexto específico. Nesse sentido, o filme parece possuir uma dimensão pedagógica, porque, a partir de suas escolhas formais, dá a entender que, quando colocamos diferentes elementos em diálogo, podemos criar resultados muito interessantes, além de oferecer um prato cheio para o estudo e a reflexão sobre o tema amplo da violência. Por se tratar de uma estrutura formal aparente e revelada, podemos compreendê-la e repeti-la em outras situações.

A mesma relação aparece, por exemplo, nas mixtapes em fita cassete. Uma mixtape com músicas de amor feitas de A para B será específica, as faixas foram escolhidas com cuidado por A, pensando em B. Se fosse uma mesma mixtape de amor feita de C para B, seria uma organização completamente diferente. As músicas escolhidas sozinhas não têm relação, mas quando colocadas na mesma órbita, girando em torno dos mesmos sujeitos implicados, tornam-se pontos de referência que unem o material em um tema comum.

Em alguns documentários tradicionais, sobretudo nas produções documentais televisivas, existe a intenção de criar relações causais entre imagem, texto e contexto. Essas relações precisam ter lastro histórico e narrativo para funcionarem enquanto obra. Nesse sentido, alguns documentários clássicos, ao revelar os desfechos dos conflitos retratados, desejam que seu espectador saia do filme com uma compreensão que poderíamos chamar de enciclopédica. Ainda que se trate de documentar um evento histórico, há nessas obras

também uma estrutura dramática em operação, que tem como intenção fazer com que o espectador esqueça que está assistindo a um filme e fique imerso na narrativa que é contada.

Nesses tipos de produção, as relações causais existem no interior da realidade dos fatos contados na obra, e o filme conta essa narrativa de forma organizada e linear. Portanto, o que une as imagens e o contexto é a realidade em si. No caso da obra de Olsson, o que une esses elementos está presente apenas no filme, através das escolhas de montagem do realizador.

Após essas análises, consideramos que a mixtape proporciona um espectro de imagens sem contexto ou fora de seu contexto original. Para fins de análise, pensemos por fim em uma cena do filme *Concerning Violence* na qual soldados portugueses, de dentro de um helicóptero, atiram nas vacas que estão um pasto abaixo deles. Pela montagem do filme (que não é linear) podemos deduzir que essa imagem foi feita durante um confronto do exército português com os grupos de resistência ou de Moçambique ou de Guiné-Bissau, por volta de 1963. Essas deduções são necessárias porque a montagem não está diretamente comprometida com a narrativa clássica dramática; nesse caso, então, é necessário deduzir a partir das informações que o filme revela, para preencher as lacunas que ele deixa.

Ao realizarmos um exercício de imaginação, podemos pensar que, se essa cena da morte das vacas fosse colocada em uma estrutura de montagem tradicional, ela seria acompanhada das informações sobre o contexto histórico em que a cena se passa. Seria necessário revelar o antes e o depois dessa cena e explicar o contexto em que ela se dá, isto é, de onde esses soldados estão vindo, por que estão atacando essas vacas, em que data exatamente isso aconteceu, em qual país, para atingir quais povoados, contra quem eles lutavam, entre outras questões pertinentes ao entendimento da ação que estamos assistindo. Ou seja, seria necessário oferecer ao espectador uma lógica linear de causa e consequência.

Porém, no caso de Olsson, a escolha pela não contextualização da cena a torna ainda mais violenta. No caso dessa cena específica, a violência é tão impactante que qualquer construção de contexto viria a amenizá-la; tentar explicá-la de uma forma racional esvaziaria a ação da irracionalidade que, afinal, a constitui. Nossa hipótese é a de que, no filme, esse tipo de imagem, mais violenta do que a própria razão, precisa ser montada de uma forma que seja recebida pelo espectador com essa mesma violência. A autodefesa pode ser

entendida aqui como um recurso ou uma ação para responder e reagir à violência sistêmica. Sendo assim, a escolha de Olsson de montar a cena das vacas de uma forma a responder à violência do colonizador nos parece ser uma ação de autodefesa; essa escolha de montagem e o aparato da mixtape se revelam então como um possível recurso de autodefesa formal.

A obra se defende da violência colonial ao organizar a imagem de forma que a violência sistêmica salte aos olhos do espectador da mesma maneira que ela ocorreu: sem justificativa. A violência colonial não tem justificativa possível; de acordo com o pensamento fanoniano, a violência do homem colonizado é a resposta inevitável para a absoluta falta de resposta. Portanto, as imagens na montagem do filme também não podem ser justificadas dentro de um contexto totalmente coerente e coeso. A descontextualização no processo de montagem, por sua vez, acontece a partir da estrutura da mixtape, que fundamenta esse formato. Trata-se de uma possibilidade formal para contar essas histórias: é preciso um dispositivo autodefensivo para dar conta dos fatos, sem retirar deles a carga histórica de violência que os sustenta.

### **2.3.3 O mito desmontado**

A seguir, veremos mais um exemplo do que poderíamos chamar de um “dispositivo autodefensivo”. Mas antes, precisamos levar em conta que estamos falando especificamente sobre a noção de autodefesa em âmbitos formais, artísticos e pedagógicos. No âmbito desta pesquisa nos propusemos a fazer o caminho inverso, para entender como os filmes em questão foram realizados e quais foram os procedimentos utilizados. A análise das obras permitiu que pudéssemos pensar sobre procedimentos formais e elaborar hipóteses sobre nossas perguntas teóricas no cerne de nossa pesquisa, isto é, investigar as possibilidades artísticas e pedagógicas quando pensamos no tema da violência, sob a ótica da autodefesa. Esse processo se deu a partir do estudo profundo sobre as estruturas e procedimentos formais empregados na construção das obras de arte que estamos analisando aqui. Nesse sentido, as obras de arte revelam uma forma ou um caminho formal a partir do qual foram construídas.

É preciso dizer que a obra de arte não pode ser responsável pela interrupção dos ciclos de violência – isso seria querer demais de um objeto artístico; contudo, elas podem revelar as formas que possibilitaram essa interrupção. Há uma dimensão pedagógica na relação entre a obra, o mundo, a história e o sujeito, não propriamente no sentido do aprendizado didático, mas no sentido de que o sujeito, diante das provocações formais da obra em

questão, se transforma e, quem sabe, leva adiante essa transformação para além de si.

Retomando o ponto que iniciamos no capítulo 1, quando falamos sobre *Gewalt* e a violência mítica, pensamos que, sobre esse ponto de vista, um artista poderia explorar, inventar, descobrir ou construir diferentes formas através das quais os ciclos de violência mítica poderiam vir a ser interrompidos. Parte de nossa pesquisa se dedicou a uma tentativa de desvelar essas formas presentes nas obras estudadas, a partir de uma análise crítica. Como mencionamos anteriormente no capítulo 1, a violência mítica não possui origem definida e busca se manter indefinida por natureza, enquanto define e categoriza tudo e todos que não fazem parte de sua instituição.

(...) violência permanentemente faminta que se nutre da violência outra, enquanto meio essencial legitimador de si mesmo, enquanto instância única e última de poder sobre a vida, enquanto manutenção infinda do instante a-nômico instituidor de todo *nómos*, por fim, enquanto manutenção violenta da violência que ela mesma é. Totalização ostensiva e presumida da lei dos seus próprios meios; indeterminação em relação a si e determinação absoluta de todo o resto; recordação implacável e permanente do seu instante originário: são todos elementos que se agremiam para enrijecer a musculatura atemporal do poder do Estado.

(TEIXEIRA, 2019, p. 195)

Teixeira descreve vividamente a potencialidade da *Gewalt* em seu estado de violência mítica, e sugere uma definição do poder-violência do Estado enquanto algo atemporal e indeterminado. Lembramo-nos aqui da insistência de Goran Olsson com as datas, mais precisamente, com os anos dos acontecimentos em que se passam seus filmes. No caso de *The Black Power Mixtape 1967-1975*, os anos são insistentemente colocados à mostra para o espectador. Primeiro, essa informação aparece no próprio título do filme, fazendo com que a datação fique completamente atrelada à primeira impressão que se tem da obra. Quando leio seu título, este automaticamente me situa temporal e historicamente.

Depois, os capítulos são organizados a partir dos anos dos eventos retratados. Os anos aparecem antes do início dos capítulos, em *letterings*. Como podemos observar nas imagens a seguir, as datas vêm acompanhadas de cenas que indicam algum fato histórico característico daquele ano em questão. As cenas em questão seguem os fatos históricos diretamente relacionados com o contexto do filme em si; são estas, respectivamente, a cena de 1967, em que algum ativista (provavelmente Stokley Carmichael) está autografando cópias do livro *Black Panther*, e 1968, em que um homem negro está sendo enquadrado por um policial. Já as cenas de 1969 e 1970 dizem respeito à corrida espacial na qual os EUA estavam implicados naquele momento, mostrando um foguete em combustão, em 1969 – ano da primeira missão tripulada à Lua –, e em 1970 um foguete decolando. As datas

seguintes, 1971 e 1972, por sua vez, parecem dizer respeito a cenas comuns da época da Guerra do Vietnã: respectivamente, cenas de aviões pairando sobre a cidade ou decolando.

Mesmo indicando o ano de acontecimento dos fatos no início de cada capítulo, Olsson coloca novamente a informação dos anos dentro de cada subcapítulo. Então, por exemplo, o filme começa em 1967, porém dentro desse ano muitas coisas aconteceram. Em cada imagem que aparece, o filme apresenta uma legenda reiterando o ano, ou seja, insistindo que aquela informação seja veiculada com frequência e fique muito clara para o espectador. Quase como se, a cada cena, fosse necessário para o espectador que ele memorizasse, em uma medida até didática, quando exatamente aquilo aconteceu.

A organização temporal e histórica do filme nos parece um elemento fundamental e uma escolha formal do diretor. Nossa hipótese é a de que esse procedimento utilizado por Olsson pode ser pensado como uma proposta formal autodefensiva, na medida em que vai na contramão de uma estrutura histórica mítica. Quando as denúncias de violência racial estão sendo feitas no filme, o diretor faz questão que seu espectador seja capaz de situar temporalmente quando aquilo aconteceu e possibilitar, assim, uma relação mais direta com a realidade dos acontecimentos. Essa prática pode eventualmente situar o espectador de uma forma efetiva, de modo que as violências raciais e sociais assistidas no filme não se tornem algo distante e mítico, mas sim algo real e temporalmente identificável. Essa sensação não garante a interrupção concreta dos ciclos de poder-violência do Estado, mas refuta a noção de que esse poder é inacessível, não transitório e, portanto, impenetrável. Algo como: se eu compreendo temporalmente quando esses fatos ocorreram, eu me situo no mundo e na história e os sistemas opressores que eu julgava serem blindados, na verdade se revelam concretos e vulneráveis.

(...) o mito do direito revolve-se no destino em relação ao qual cada um já está de antemão prometido, o destino da Gewalt soberana. É em razão desse caráter destinal do mito jurídico, solapamento do tempo pela Gewalt eternizada, que Benjamin classificará o direito como um poder ameaçador.

(TEIXEIRA, 2019, p. 196)

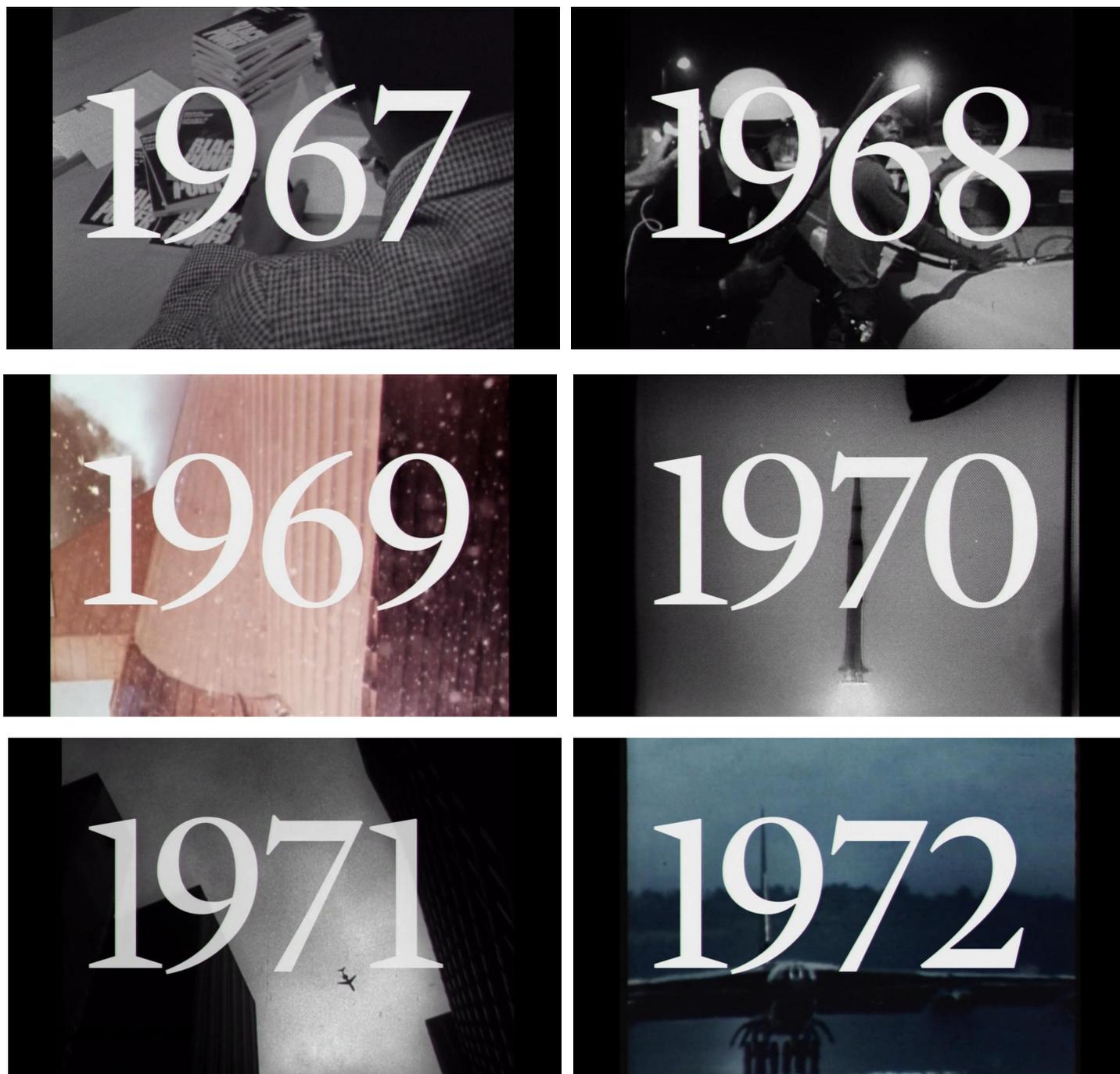


Figura 8: Datas em lettering no filme *The Black Power Mixtape 1967-1975*

A *Gewalt* soberana mencionada por Teixeira, isto é, a violência mítica, que de tão grandiosa não tem mais início e fim estabelecido, se torna, na visão de Benjamin (2011), tão ameaçadora como a noção de destino. Podemos relacionar a noção de violência mítica, atrelada ao assombro do destino, à estrutura de composição da tragédia. No contexto trágico, as personagens não agem pelo livre-arbítrio, ou, melhor dizendo, aquilo que lhes parece ser o seu livre-arbítrio está sempre, intrínseca e inevitavelmente, condicionado por alguma divindade que as controla. No limite, todas as suas escolhas as levam a cumprir o

seu destino, que já estava traçado antes de tudo, a exemplo do destino trágico de Édipo, que, justamente ao tentar fugir da profecia que lhe fora reservada, acaba por cumpri-la. Por sua vez, se pensarmos, por exemplo, na linguagem épica, encontramos uma narrativa na qual as personagens não são movidas pelo destino. Ulisses, por exemplo, tem relações e embates com deuses, cujo papel na sua trajetória é determinante, mas sua vida não é totalmente, ou apenas, condicionada por eles; há uma possibilidade de escolha e de livre-arbítrio presente na história, e parte do que move a narrativa, como se sabe, é a astúcia da própria personagem em encontrar soluções originais para os impasses encontrados ao longo da aventura. Indo além, em oposição a essa *Gewalt* mítica – dona do destino e das ações dos homens, mantenedora da violência sistêmica inevitável – há também a noção de *interrupção* dentro do conceito de teatro épico de Brecht, sobre o qual Benjamin também refletiu:

A arte do teatro épico consiste em produzir o espanto ao invés da empatia. [...] A coisa realmente importante é revelar as condições de vida. (Poderíamos dizer também: aliená-las [*verfremden*]). Essa descoberta (alienação) das condições ocorre através da interrupção de acontecimentos.

(BENJAMIN, 1968, p. 150)<sup>29</sup>

Em termos formais, os elementos do teatro épico, de modo geral, e principalmente a noção de interrupção, nos parecem ser uma estratégia de montagem possível para dialogar esteticamente com a noção destrutiva da *Gewalt* mítica, isto é, do poder-violência do Estado ou do opressor. No caso de nossos objetos, a interrupção está presente nas montagens das obras fílmicas que não buscam uma linearidade narrativa que apenas crie empatia com o espectador e leve-o a um eventual estado catártico. Os filmes que mencionamos aqui buscam, justamente através da interrupção das ações e da montagem em fragmentos, o espanto do público diante daquelas imagens e informações.

Porém, essas propostas estéticas e formais não buscam apenas o espanto por si só, mas encontram nele um ponto de partida possível para estimular a reflexão e a curiosidade. Esses procedimentos, bem como o texto de Benjamin em si, não buscam dar respostas para o “desmantelamento radical desse destino” (TEIXEIRA, 2019, p. 201), mas sim proporcionar meios de responder artística, estética e politicamente a situações de violência.

Analisando os filmes em questão é possível dimensionar a importância dos registros enquanto documentos históricos que servem também como provas e materiais que tornam os acontecimentos reais e palpáveis. Em *The Black Power Mixtape 1967-1975*, Talib Kweli,

---

29 “(...) the art of the epic theater consists in producing astonishment rather than empathy. (...) The truly important thing is to discover the conditions of life. (One might say just as well: to alienate [*verfremden*] them). This Discovery (alienation) of conditions takes place through the interruption of happenings” (tradução nossa)

músico estadunidense, faz um comentário sobre o momento em que o governo americano e o FBI levavam drogas ilícitas como heroína, para os bairros negros como o Harlem, ocasionando uma derrocada da comunidade por conta do vício:

Quer dizer, você sabe, os anos 1960 foram revolucionários em termos de pensamento e em termos de imagem: “*black is beautiful*”, “nós amamos a nós mesmos”. Isso está documentado, não é um mito nem nada, não é uma teoria da conspiração que a comunidade foi bombardeada com drogas com o intuito de interromper aquele movimento. Quer dizer, Hoover e o FBI fizeram questão de garantir que as drogas fossem uma influência na comunidade, e isso certamente teve os seus efeitos – assim como as drogas afetam o seu cérebro, elas afetam a comunidade e fazem tudo ficar fora de foco. Tudo fica embaçado. As drogas quase tiveram um ressurgimento quando eles fizeram a mesma coisa com o crack. Naquela época era heroína, depois veio o crack. As pessoas pobres e oprimidas precisam focar na sobrevivência. As drogas são uma válvula de escape.

(Talib Kweli, OLSSON, 2011)<sup>30</sup>

Consequentemente, esse fato atrapalhou o contexto de luta política e militância ativa que acontecia ali em 1972. Sobre esse contexto, Kweli diz: “está tudo documentado, não é um mito nem uma teoria conspiratória que a comunidade foi bombardeada por drogas, para parar o que estava acontecendo ali”. O que ele defende é que essa história, essa atitude do governo, está documentada, existem registros que provaram que aquilo foi de fato uma ação calculada. No caso, essa documentação era a única arma possível para provar que aquilo não era um mito. Era a única arma possível para provar a verdade dos acontecimentos. Nesse sentido, os documentos podem ser compreendidos aqui enquanto armas de autodefesa justamente em defesa dos fatos, afastando a noção de que as ações dos algozes seriam tão absurdas que se tornariam mitos, e, portanto, irreais.

Lembremos que a mixtape era originalmente uma forma de divulgar e ampliar o alcance de ideias antissistema, de produções fora do *mainstream*, veiculando produções artísticas não patrocinadas pelas grandes gravadoras. O acesso à informação pelas vias da mídia tradicional não dava conta de divulgar os entremeios e as contradições e as violências presentes nas vidas das comunidades colonizadas. O exemplo da inserção das drogas ilícitas do Harlem é bastante interessante para pensar essa questão. A mídia da época não

---

30 “I mean, yeah, you know, the 60s was very revolutionary in terms of thought and in terms of imagery: ‘black is beautiful,’ ‘we love ourselves.’ And it’s documented, it’s not even a myth or anything that is a conspiracy theory, that the community was flooded with drugs in order to stop this stuff. I mean Hoover and the FBI, they made sure that the drugs were an influence in the community, and it certainly had its effects - just like how drugs affect your brain, they affected the community and made everything out of focus. Everything fuzzy. The drugs almost had a renaissance when they did the same thing with crack. It was heroin then, it was crack after that, but that’s.. you know, people who are poor and oppressed, they focus on survival. The drugs seem like an easy escape route” (tradução nossa).

mencionou o papel do governo e do FBI na inserção das drogas; muito pelo contrário, o papel do sistema e das polícias era justamente proteger a sociedade dos ditos “viciados” e “drogados” do Harlem. Jared Ball (2011) também menciona esse episódio quando relembra o papel das mídias no avanço da mentalidade colonial:

As comunidades empobrecidas podem ter sido bombardeadas com drogas ilícitas pelo Estado e depois punidas com toda a força pelos crimes relacionados ao tráfico (para não mencionar o ciclo vicioso da violência, a brutalidade policial e o encarceramento associado a esta política), tudo isso enquanto sua condição colonizada era justificada para o resto da população através da denúncia, pela mídia, do seu comportamento.

(BALL, 2011, p. 124) <sup>31</sup>

Para ele, a mídia que justifica a condição colonial a partir da deturpação de fatos e ocorrências para favorecer os colonizadores também prejudica as formas e expressões artísticas anticoloniais. A mixtape, por sua vez, age na contramão da mídia dominante, ao se distanciar das decisões dos conglomerados de cultura e se tornar uma opção de mídia independente. Ball também se refere às mixtapes enquanto uma forma de jornalismo emancipatório. Com esse poder emancipatório, ele também enxerga as mixtapes enquanto uma parte de um trabalho jornalístico e midiático em defesa da democracia e de organizações políticas que visam a denúncia de práticas de violência. Além dessa característica, para ele, a mixtape também se apresentou como um desafio a ser superado pela indústria fonográfica da época. A forma da mixtape é então encarada como uma pedra no sapato de uma indústria que pensava ter tudo sob seu controle.

No momento em que a fita cassete é uma página em branco, tudo pode ser criado. As fitas cassetes não precisavam mais chegar com um conteúdo específico que pudesse moldar as preferências culturais de uma sociedade. Não obstante, o subtítulo do livro de Jared Ball diz *I Mix What I Like*. Eu “mixo”, misturo, o que eu gosto, em uma alusão a um indivíduo que segue suas próprias preferências, desejos e interesses culturais e artísticos. Nessa mesma esteira, os filmes de Olsson divulgam um conteúdo anticolonial, mas que chegou até nós graças à liberdade de imprensa dos jornalistas suecos, que documentaram todo esse conteúdo. Inclusive, em um determinado capítulo de *The Black Power Mixtape 1967-1975*, isso é revelado; vemos que há uma reação negativa do governo dos EUA diante da forma como o

---

<sup>31</sup> “*Impoverished communities may be flooded with illicit drugs by the state and then punished at will and whim for the crime of supply-and-demand (not to mention the attendant viciousness of violence, police brutality, and imprisonment associated with such enterprises), all while having their colonized condition justified to the larger population by media reports of their behavior*” (tradução nossa).



Figura 9: Lettering com os nomes das pessoas em cena. Olsson, *The Black Power Mixtape 1967-1975*, 2011.

jornalismo sueco está retratando a sociedade americana. Vale ressaltar que naquela época a Suécia se opunha à Guerra do Vietnã. A partir de imagens contidas no filme podemos perceber um contato de autoridades políticas suecas com líderes do movimento social, como Martin Luther King Jr. Na cena a seguir, Olsson revela essa relação de forma clara e específica, ao nomear, com *letterings*, cada um dos presentes em uma dessas reuniões.

O recurso de escrever os nomes das pessoas presentes em cena também pode ser entendido como um recurso épico brechtiano. Anteriormente, em nossa dissertação de conclusão de curso, analisamos essa mesma técnica presente no filme *Bastardos Inglórios* de Quentin Tarantino, em uma cena em que identificamos alguns personagens a partir de flechas com seus nomes escritos de forma cartunesca. Na ocasião daquela análise, sugerimos que:

O recurso impede, portanto, a empatia necessária aos filmes de gênero histórico, que pressupõem, como já apontado, a discrição na representação. No caso, Tarantino sublinha que sua obra não se propõe a aludir ao apagamento da distância entre fato e representação, pois o elemento gráfico das flechas é semelhante a uma sinalização que diz “isto é um filme”, à maneira com que as peças de Brecht fazem questão de reforçar a todo o tempo “isto é uma peça”.

(BUSHATSKY, 2015, p. 30)

Reiteramos aqui que, diante da figura anterior, não há explicação por parte do filme quanto ao assunto tratado nessa reunião ou mesmo quanto à sua razão de ser. Nela estão presentes os ativistas Martin Luther King Jr., sua esposa Coretta Scott King, Harry Belafonte (que narra em *off* o áudio que acompanha a cena) e o rei Gustaf VI Adolf da Suécia. Fica claro apenas que houve um diálogo entre Luther King, Harry Belafonte – dois pilares do início da luta do movimento negro nos EUA – e a autoridade sueca. Cabe ao espectador, se ficar curioso a partir do que viu, ir atrás das respostas sobre esse encontro. A única pista estratégica do diretor é inserir as legendas para que seu espectador pudesse identificar aquelas pessoas.

Como vimos, os filmes em questão se utilizam de alguns recursos épicos brechtianos para dar conta de organizar os documentos dessas histórias anticoloniais. Nesse sentido, muito se aproximam da ideia de uma mixtape em seus recursos formais. Todos os elementos que analisamos aqui, presentes nos filmes – a passagem do tempo, as datas e as estratégias de interrupção – são parte de um formato que ajuda a contar histórias muitas vezes desconhecidas pelo público em geral. É um formato que não busca apenas a empatia de seu espectador, mas também sua curiosidade.

O espanto, no caso, leva à curiosidade e ao movimento, em oposição aos dispositivos catárticos que vemos em muitos documentários sobre estes mesmos temas. Nada se faz diante da catarse porque, sendo ela forte demais, não permite que haja reação. A catarse, nesse sentido, é mítica, enquanto o espanto é divino – parafraseando os termos de Benjamin, quando se refere à violência mítica, aquela do Estado, do sistema, mantenedora do poder-violência, e à violência divina, aquela que surge como uma irrupção, sem planejamento prévio, e busca a destruição das estruturas para reconstruí-las, isto é, busca, mesmo que com a própria violência, dar fim à violência cíclica e mítica.

A mixtape funciona como um megafone, se vista também pelo ponto de vista de seu potencial de realizar o que chamamos aqui de jornalismo emancipatório. Em seu formato original, a mixtape utilizava as músicas como um meio de comunicação. Nessas músicas, havia denúncias sobre as condições de vida de uma parcela da população. Os músicos e o público do hip-hop encontraram na mixtape e no rap uma forma de comunicação independente e libertária.

Vale ressaltar que a mixtape também tem o potencial de conectar pessoas através de músicas que transmitem mensagens ao coletivo. É uma forma de comunicação interessante porque geralmente as músicas, quando as ouvimos insistentemente, ficam gravadas em

nossas mentes, e é possível então decorá-las, cantá-las e entoá-las coletivamente. Se pensarmos em textos ou livros essa dinâmica se torna mais complicada. Lembramos aqui que, na sua origem, as mixtapes também misturavam músicas com narrações e discursos, o que tornava a acessibilidade desse tipo de material histórico-político para os jovens, por exemplo, mais interessante e atraente.

A partir destas análises sobre os elementos formais da mixtape, apresentamos, no próximo capítulo, reflexões aprofundadas sobre os seus possíveis usos e aplicações em relação ao conceito de autodefesa no interior da prática artística e pedagógica. Essas análises serão feitas a partir do cruzamento das informações que reunimos até aqui, as experiências práticas na oficina teatral que realizamos no início desta investigação e a construção de um dossiê pedagógico que organiza os estudos desenvolvidos durante esta pesquisa em práticas pedagógicas.

### **3. APROXIMAÇÕES PEDAGÓGICAS**

## 3.1 Por que um dossiê pedagógico?

A partir de nossas aproximações pedagógicas acerca do tema da autodefesa, bem como da reflexão sobre as referências bibliográficas levantadas, nos deparamos com a necessidade de elaborar um documento que divulgasse as propostas práticas formuladas ao longo desse percurso de pesquisa. Propomos então a construção de um dossiê pedagógico que supre a necessidade de organizar as reflexões e os trabalhos produzidos na oficina teatral promovida no curso de nossa pesquisa. É a partir dela que pensamos esse dossiê, por ter sido um espaço em que foi possível descobrir e testar diferentes procedimentos criativos. O dossiê se vale da experiência da oficina e constitui um novo passo acerca do tratamento artístico e pedagógico sobre o tema, ainda a ser experimentado. Ao longo deste capítulo analisamos as experimentações realizadas na oficina e seus possíveis entrecruzamentos com as propostas presentes no dossiê pedagógico. A oficina “Mixtape: Para pensar o conceito de autodefesa” foi realizada no Teatro da USP, o TUSP, durante os meses de abril e maio de 2018, uma vez por semana, com encontros de três horas e meia, gratuitamente.

Compreendemos que existe um potencial educativo ao lidar com o tema da autodefesa, razão pela qual nos propusemos a produzir um material que pudesse instrumentalizar tais práticas e abordagens. Encontramos na elaboração de um dossiê pedagógico um formato que pudesse abarcar de forma múltipla e objetiva as práticas em questão. Inspiramo-nos no documento produzido por Didi Huberman na ocasião da exposição *Levantes*, realizada originalmente no museu Jeu de Paume em Paris, entre 18 de outubro de 2016 e 15 de janeiro de 2017.

O documento elaborado por Didi-Huberman funciona como um aparato teórico e prático para que os educadores possam mediar a experiência dos espectadores ou estudantes com as obras apresentadas na exposição. Os temas abordados pelos trabalhos ganham assim maior amplitude, e as obras se tornam pontos de partida e inspiração para a reflexão e a criação. Para a construção de nosso dossiê pedagógico, analisamos a estrutura do dossiê de Didi-Huberman para adaptá-la ao nosso contexto temático e social. É necessário lembrar, de saída, que pretendemos que o acesso a esse documento seja amplo, aberto e livre. Não iremos desdobrar as comparações entre os contextos sócio-educacionais de França e Brasil neste momento, mas devemos ter em mente que é preciso levar em conta a acessibilidade do material para que ele possa ser utilizado no contexto educacional brasileiro.

Assim, foi nossa intenção, como resultado dessa pesquisa, criar um documento similar a partir do tema da autodefesa, encontrando um caminho e uma aproximação pedagógica que

vá além da análise dos filmes e das obras em questão nesta pesquisa e possa ser de utilidade educacional para quaisquer pessoas que desejarem trabalhar o tema.

## 3.2 Procedimentos criativos

Durante a oficina de criação, seguimos a pista da estrutura formal da mixtape, inicialmente entendida como uma forma antiga de compilar músicas em uma fita. A partir de nosso contato com as obras de Goran Olsson, compreendemos que a estrutura da mixtape pode ser utilizada em diferentes linguagens artísticas, proporcionando uma investigação sobre alternativas de organização de materiais de arquivo. Olsson extrapola o sentido e o contexto técnico original do que seria uma mixtape para a organização de imagens de arquivo em uma obra documental, o que nos sugeriu também a ideia de extrapolar essa estratégia para outras linguagens artísticas seguindo esses mesmos movimentos de organizar, editar, compilar e decupar ideias, pensamentos, textos, imagens, ações, sons, entre outros. Trabalhamos essa perspectiva seguindo nosso tema central e aproveitando a proposta formal para aprofundarmo-nos no estudo do conceito de autodefesa.

É interessante notar que, analisando posteriormente o trabalho realizado durante a oficina, compreendemos que as atividades realizadas buscavam, de uma forma indireta, pensar também a questão da recepção, a partir da elaboração de uma mixtape de autodefesa, tendo por base ainda os princípios de montagem sobre os quais seguiríamos refletindo, levando à constituição das análises presentes nos dois primeiros capítulos desta dissertação.

O tema da autodefesa estava, então, diretamente ligado a determinadas questões de recepção e análise de obras. A própria oficina teve como pontapé inicial uma análise ativa do filme *Concerning Violence*, com o qual iríamos trabalhar nos meses seguintes. E finalizamos o processo criando uma mixtape cinematográfica que, seguindo os passos formais que estudamos, buscava apresentar o tema da autodefesa a partir de um recorte específico feito pelo grupo. A mixtape cinematográfica tinha como objetivo fazer com que o tema, quando recebido pelo público, pudesse envolver, provocar e convocar reflexões e criações, a partir do preenchimento de lacunas que as mixtapes invariavelmente propõem.

### 3.3 Aproximação com os conceitos de mixtape e autodefesa

Para a aproximação com o conceito de autodefesa, foi essencial que o filme fosse assistido de forma ativa, isto é, com a atenção redobrada, realizando anotações de pontos importantes que precisariam ser lembrados futuramente. Além disso, também foi instruído que os participantes tivessem a atenção voltada para os elementos técnicos que nos interessavam, enquanto formas a serem posteriormente copiadas ou reproduzidas, estes sendo o recurso do *lettering*, o estilo da narração em *spoken word* e a divisão em capítulos.

O filme pode ser entendido também enquanto um ensaio cinematográfico sobre a autodefesa, que apresenta uma elaboração das ideias de forma aberta; isto é, ao revelar suas estruturas formais permite que seus espectadores a estudem *enquanto* a assistem. Essa sensação de obra aberta se dá, entre outras razões, pelo fato de ambos os filmes que analisamos serem quase inteiramente feitos com imagens de arquivo. Como vimos, o diretor faz questão de deixar essa característica clara a partir de avisos, explicando, por exemplo, que as imagens foram feitas por equipes jornalísticas suecas. Os avisos indicam que veremos a seguir uma proposta de montagem, entre várias outras possíveis, que poderiam ter sido feitas com os mesmos materiais. Isto é, Olsson está dizendo que sua proposta de montagem está ali revelada e exposta, assim como o pensamento por trás dela.

O filme apresenta ainda uma camada simbólica, exemplificada pela cena que revela o funcionamento de um gravador de som em *Concerning Violence*, mencionada no capítulo anterior, e outra camada constituída pelos elementos históricos. Estas camadas são tensionadas ao longo do filme para trazer ao espectador reflexões sobre o acesso àquelas histórias. De forma indireta, ele nos questiona: você conhece essas histórias? Já ouviu falar? O que você sabe sobre isso? Já tinha visto alguma imagem ou vídeo sobre isso? A partir desses questionamentos, levantamos as primeiras ideias sobre autodefesa no contexto da oficina. Foi indicado aos participantes que, a partir dessas perguntas, pesquisassem e resgatassem histórias que gostariam de contar em suas mixtapes.

Nossa primeira aproximação com o formato da mixtape se deu a partir da leitura e discussão de alguns trechos do artigo “It Was You I Was Thinking Of: Looking at Audience through the Genre of Mixtapes” [“Eu estava pensando em você: O espectador através do gênero da mixtape”], de Carissa Kampmeier. Como indica a autora, para iniciarmos o

processo de criação de uma mixtape é necessário levar em conta questões de recepção. Para quem são? Sobre o que são? Isto é, definir um tema e um público-alvo. Estas foram as perguntas iniciais que motivaram a concepção de uma primeira organização de músicas a partir dos temas julgados mais relevantes e levando em conta uma primeira aproximação com uma mixtape de autodefesa.

Uma segunda aproximação do formato da mixtape ocorreu a partir de um exercício de montagem. A montagem se deu a partir da escolha de músicas, levando em conta o destinatário, aquele que irá escutar o conjunto escolhido. Nesse sentido, este é um dispositivo que pode ser reproduzido em diferentes contextos. Assim, expandimos o conceito de montagem para além da técnica cinematográfica, experimentando-a no contexto musical.

### **3.4 Documentos de autodefesa: imagens e textos**

A partir do trabalho com imagens e textos que se relacionavam com o tema da autodefesa, os participantes criaram aproximações e traduções cênicas dessas imagens durante exercícios de ocupação do espaço cênico. As reflexões geradas pelo trabalho são apresentadas a seguir.

O trabalho com as imagens de autodefesa às vezes pode trazer à tona aquilo que não explicamos em palavras, uma força, um gesto, um quadro. Nesse sentido, a imagem proporciona um salto que pode ser direcionado para a construção artística e/ou cênica. Os gestos e os enquadramentos podem ser reproduzidos, e as sensações ao observar a imagem podem ser investigadas e traduzidas em propostas e criações.

As imagens são tão potentes quanto os filmes, mas nelas estão os momentos paralisados, que convocam nossa imaginação e emoção. Preenchemos as lacunas do antes e do depois daquela imagem, e transbordamos determinados sentimentos diante do que a imagem nos revela. Farei aqui um parêntese pessoal sobre essa questão.

Na ocasião da exposição *Levantes*, organizada por Didi-Huberman no Sesc Pinheiros em 2018, tive a chance de observar as polêmicas fotos de Auschwitz, objeto de debates e discussões calorosas entre Didi-Huberman e outros teóricos. As fotos na ocasião da exposição no Sesc eram incrivelmente pequenas, e era preciso se inclinar para frente e espremer os olhos para poder enxergar os terríveis detalhes da queima de corpos a céu

aberto (cena presente em duas das fotos). A experiência de observar essas fotos foi estranha. Exigiu um movimento específico do corpo, que se inclinou para poder enxergar melhor.

As fotos causam, além de uma reação violentamente negativa, uma espécie de sensação de voyeurismo, diante da forma como foram tiradas (o fotógrafo tirou-as escondido dos oficiais alemães, como mencionamos anteriormente). Aquele instante do mundo estava diante de mim, e nos separava por um intervalo relativamente curto de tempo. Estando diante daquelas imagens, foi muito esquisito me perceber naquele ambiente controlado e regrado da exposição, ao mesmo tempo em que algo dentro de mim transbordava de violência e horror.

Esse é o potencial destas (e de outras) imagens. Potencial de marcar um momento (eu nunca me esqueci desse momento em que conheci essas fotos), e de convocar tantas sensações e emoções estranhas ao corpo regrado que passeia silenciosamente por uma exposição de arte.

Assim como as imagens, textos também possuem esse efeito em quem os lê. Textos poéticos, por sua vez abrem um caminho de sentido e sentimento que proporciona ao leitor um grande potencial imaginativo. Os textos poético-teóricos de Frantz Fanon, no capítulo “Da violência” de *Os Condenados da Terra*, explicitam o que queremos dizer. Existe ali um desenvolvimento teórico de alto nível acompanhado de imagens vivas que convocam nossa imaginação.

Essa nos parece ser também uma pista que explicaria a motivação de Olsson para o filme. Podemos conjecturar que a leitura foi tão forte e impactante que havia a necessidade de concretizar os lugares para onde foi sua imaginação, durante a experiência de leitura em uma obra cinematográfica. Isto é, transformar o imaginário em realidade, a partir de materiais de arquivo.

A partir do filme e de sua estrutura mixtape, Olsson transforma a teoria poética de Fanon em arquivo vivo e aberto, material rico para a imaginação dos espectadores de seu filme. Alguns exemplos dessa potência imagética que convoca os sentidos de quem as lê podem ser verificados a seguir, a partir de trechos retirados do capítulo “Da violência”, de Fanon:

Exposta em sua nudez, a descolonização deixa entrever, através de todos os seus poros, *granadas incendiárias e facas ensanguentadas*. Porque se os últimos devem ser os primeiros e isto só pode ocorrer em consequência de um *combate decisivo e mortal entre dois protagonistas*. Esta vontade de fazer chegar os últimos à cabeça da fila, de os fazer subir com cadência (demasiado rápida, dizem alguns) os famosos escalões que definem uma sociedade organizada, só pode triunfar se se lançam na balança todos os meios, inclusive a violência, evidentemente.

[...]

Nas regiões coloniais, ao contrário, o gendarme e o soldado, por sua presença imediata, por suas intervenções diretas e frequentes, mantém contacto com o colonizado e *o aconselha, a coronhada ou com explosões de napalm, a não se mexer*. Vê-se que o intermediário do poder utiliza uma linguagem de pura violência. O intermediário não torna mais leve a opressão, não dissimula a dominação. Exibe-as, manifesta-as com a boa consciência das forças da ordem. *O intermediário leva a violência à casa e ao cérebro do colonizado*.

(FANON, pp. 27-28, grifo meu)

Este capítulo do livro de Fanon possui correspondências autobiográficas que se relacionam diretamente com as experiências de vida e observações do cotidiano do próprio autor. O texto não está descolado do mundo, da vida e das circunstâncias e, portanto, traz à tona uma fala cotidiana tomada de sentimentos fortes, diante da violência, impunidade e injustiças relacionadas às questões raciais. Fanon consegue traduzir a realidade da violência para seu texto, tornando-a palpável e próxima de quem o lê.

As correspondências com a realidade facilitam que seu leitor possa comparar determinadas passagens com seu próprio tempo histórico. Além disso, o texto também traz gestos codificados da violência e um ritmo dinâmico de ideias. Existe, nesse caso, uma dimensão teatral e performativa nos textos de Fanon que, de fato, como aposta Olsson, ganham potência ao ser lidos em voz alta. Nesse sentido, esse texto de Fanon segue uma linha de escrita que acompanha os sentimentos gerados pelo conteúdo do que se lê. O texto, então, sugere ação.

As construções poéticas e imagens fortes criadas por Fanon neste capítulo de seu livro funcionam enquanto gestos ativos, que convocam o leitor para um reconhecimento dos objetos e situações citadas. A leitura inevitavelmente cria um caminho para o reconhecimento da violência em dois tempos distintos, aquele a que o autor se refere e o tempo atual, no qual é possível reconhecer uma série de semelhanças infelizes.

O capítulo ao qual nos referimos traz, tanto no conteúdo quanto na escolha poética, uma elaboração da autodefesa. Autodefesa enquanto documento histórico e político, escrito de forma urgente por Fanon à época; e enquanto material referencial para os tempos que viriam, tempos esses que manejaram perfeitamente a conservação dos princípios coloniais.

O tempo passou, mas as estruturas, em vez de terem sido destruídas como deveriam, foram apenas atualizadas para uma versão mais moderna do uso dessa mesma violência pelas mãos das mesmas pessoas e instituições.

Na ocasião do uso deste tipo de texto no contexto criativo, cênico e performático, notamos, em nossas experiências práticas, que certos elementos externos modificam os textos e adicionam camadas de sentido, reforçando ou transformando o conteúdo apresentado. Dizer os textos em voz alta, acompanhados de uma trilha sonora, por exemplo, pode modificar a forma como o texto é recebido. Em *Concerning Violence*, Olsson faz uso destes elementos para reforçar a potência das mensagens contidas no texto de Fanon. A narração é acompanhada de uma trilha sonora que conversa diretamente com a atmosfera do filme, adicionando mais uma camada de sentido para a obra.

Em nosso contexto de experimentação, textos poéticos de autodefesa foram testados em situações com trilhas sonoras audíveis para todos, e com trilhas audíveis apenas para o emissor, mediante o uso de fones de ouvido. Enquanto o emissor lidava com duas tarefas – ler o texto em voz alta enquanto escutava uma música nos fones de ouvido –, mesmo sem escutar a música os espectadores dessa atividade puderam observar as transformações que a camada sonora provocava no texto dito.

A música nesse caso pode vir a alterar a forma do dizer, transformando o tom de um texto que se autodefende de algo – e, portanto, poderia ser colocado de forma “combativa” – em algo objetivo ou até sensível, sem perder sua potencialidade de “defesa”. A partir do estímulo musical, as palavras podem ganhar novos pesos, ritmos e tons. Este estímulo direciona as intenções de quem lê para outros campos de sentido, formulando novas possibilidades na oralidade de cada texto.

Somos seres altamente influenciados pelo som. A música, no cinema, é a isca no anzol que nos captura e nos leva para dentro da obra, e, portanto, pode ser também entendida enquanto um portal de acesso àquela obra. A obra de Olsson demonstra estar atenta a essa dimensão, e utiliza a música a favor de seus filmes, ora para criar estas outras camadas de sentido, ora para identificar um período histórico e ajudar na localização temporal que o espectador buscará, adicionando, por exemplo uma música muito característica dos anos 1960 quando o capítulo referente a este ano se inicia no filme.

### 3.5 Levar adiante as histórias de autodefesa

Em nosso contexto de experimentação, levamos algumas das questões e inquietações sobre autodefesa reunidas coletivamente para a rua, na intenção de realizar uma ação prática em ambientes abertos e públicos e trocar informações com transeuntes da cidade de São Paulo. Neste contexto foram realizadas duas ações distintas que buscavam resgatar histórias desconhecidas de autodefesa e expô-las para os passantes. Já havia ali uma necessidade de divulgar os assuntos com os quais estávamos operando no contexto da oficina, como por exemplo, as histórias da escritora brasileira Maria Carolina de Jesus, de Sojourner Truth (abolicionista afro-americana nascida em 1797, ativista dos direitos das mulheres) e Olympe de Gouges (ativista feminista do século XVIII que imaginou uma Declaração dos Direitos da Mulher), entre outras.

Assim como as mixtapes nos anos 1960-1970, nossa ação na rua também foi entendida enquanto um dispositivo de compartilhamento e divulgação de informações não veiculadas pelo *mainstream* de jornais, livros, filmes, entre outros. A circulação de ideias se deu de forma concreta, na medida em que nossa ação pressupôs uma circulação pela cidade, levando as histórias que estudamos previamente e que gostaríamos de contar e compartilhar com outras pessoas.

Porém, mais do que analisar o conteúdo das histórias de autodefesa naquele contexto das propostas lúdicas na rua, o ponto que gostaríamos de mencionar é que, a partir do contato com essas histórias, escutamos alguns relatos sobre as realidades educacionais de alguns jovens passantes. Diante das histórias de autodefesa que oferecemos em nossa atividade, eles se questionaram quanto ao porquê de esse tipo de conteúdo não ser amplamente divulgado, tanto no contexto da escola, quanto fora dele, e ainda, por que, enquanto alunos, não possuíam voz dentro do contexto escolar para sugerir tais temas e agentes, caso quisessem estudá-los.

Esta experiência foi fundamental para que desenvolvêssemos uma das ideias centrais de nosso dossiê pedagógico, não na intenção de suprir uma lacuna de conteúdo das escolas, mas a partir da necessidade da criação de um material de apoio que pudesse divulgar e movimentar ideias sobre autodefesa e, assim, oferecer ferramentas de reflexão sobre o tema.

A exposição organizada por Didi-Huberman que mencionamos possui em sua origem uma intenção pedagógica de divulgação e movimentação dos conteúdos ali expostos e abordados. Em seu dossiê pedagógico, encontramos as “Pistas Escolares”, uma série de

atividades direcionadas para que professores proponham aos seus alunos, tanto no momento da exposição em si, quanto posteriormente em sala de aula, na intenção de aprofundar aquilo que foi visto e sentido na experiência da visita. Como veremos mais adiante, no caso do nosso dossiê, as nossas pistas escolares são direcionadas aos materiais que podem ser encontrados no próprio documento do dossiê, como textos, músicas e imagens, todas sobre ou a partir do tema da autodefesa e de suas ramificações e amplificações.

No contexto da oficina, para que as ações na rua fossem realizadas, os participantes da oficina reuniram e pesquisaram informações relevantes sobre os assuntos que iriam abordar e as histórias que desejavam contar aos transeuntes. Nesse sentido, em pouco tempo os participantes estudaram e se instrumentalizaram das ferramentas necessárias para que pudessem contar essas histórias. Dessa forma, a partir de uma proposta concreta, puderam levar adiante, de forma independente, pesquisas pessoais sobre o tema da autodefesa.

Tanto os filmes de Olsson quanto o nosso dossiê pedagógico buscam também este efeito, na medida em que não entregam leituras fechadas e determinadas sobre o assunto. Já exploramos anteriormente nessa dissertação como se dá essa dimensão nos filmes de Olsson. No caso do dossiê, apresentaremos aqui uma série de referências, citações e primeiras abordagens pedagógicas sobre o assunto da autodefesa, buscando criar um documento que detenha pistas e provocações para que os alunos, ou quaisquer pessoas que entrem em contato com as propostas ali descritas, possam seguir uma trilha de curiosidade acerca de algum ponto específico e desenvolver pesquisas e olhares pessoais e autorais.

Os documentos em questão – os filmes e o dossiê – trazem lacunas a serem preenchidas por gestos ativos de seus leitores. Podemos compreender que a mesma intenção está contida na própria organização da exposição de Didi-Huberman, e de outras exposições que sigam a mesma orientação.

A exposição *Levantes* pode ainda ser entendida como uma montagem, um ensaio sobre levantes e autodefesa, em que existem lacunas entre as obras ali expostas. As proposições específicas de organização das obras em si geram diferentes relações com seu público. A exposição foi pensada também enquanto um “ensaio teórico”. A impressão ao sair dela é que nos foi proporcionada a leitura sobre um tema a partir de suas diversas manifestações artísticas, entre obras contemporâneas, documentos de jornais antigos, fotos de manifestações, manifestos gestuais e textuais, vídeo-performances, entre outras.

O desenvolvimento dessa ação do leitor e espectador de pesquisar por si próprio e seguir o caminho de sua curiosidade nos parece um processo essencial. Estudar, pesquisar, apreender e repassar o conhecimento a princípio desconhecido, é, em alguma medida, uma ação completa. Dessa forma, é possível aprofundar conhecimentos antes superficiais, ressignificar padrões sobre determinados cânones históricos e proporcionar uma abertura do olhar para outras histórias e personagens. Consideramos que este é um ponto comum entre propostas realizadas em nossa oficina teatral e algumas das atividades sugeridas no dossiê pedagógico. Tanto na oficina quanto no dossiê existe uma sugestão de que o sujeito pesquise e vá além, para descobrir e apreender sobre as múltiplas ramificações do tema tratado.

Essa instrumentalização pedagógica também pode ser observada nas mais distintas iniciativas, como, por exemplo, um episódio que estudamos durante a escrita desta pesquisa, relacionado ao Teatro Experimental do Negro (TEN) dirigido por Abdias Nascimento (1914-2011), autor, dramaturgo e político brasileiro. Em seu início, o TEN ofereceu auxílio na alfabetização de alguns de seus atores. As aulas de alfabetização se deram como uma preparação para que esses atores pudessem lidar com a materialidade de uma dramaturgia, analisá-la, compreendê-la, decorá-la e, por fim, atuá-la.

Na mesma esteira, podemos pensar que o “The Free Breakfast for School Children Program”, missão social dos Panteras Negras em que eles proviam café-da-manhã para crianças de bairros pobres todas as manhãs, também poderia ser interpretada como uma ação de instrumentalização. A ideia deles era que sem comida as crianças não poderiam se concentrar para estudar. Nessas circunstâncias, a instrumentalização aparece enquanto autodefesa, nesse caso diante de um abandono, por parte do governo, de determinados bairros e regiões que sofriam perseguições e preconceito racial.

### **3.6 Vocabulário sobre autodefesa e resultados práticos**

Na finalização de nossa oficina reunimos uma série de palavras e significados possíveis que derivaram de nossos estudos acerca do conceito de autodefesa. São conceitos que podem facilitar o caminho ou colaborar na compreensão do conceito central de nossa pesquisa. Sobrevivência, autonomia, inteligência, reconhecimento, emergir, descobrir e limite foram algumas das palavras indicadas.

Algumas delas nos chamam a atenção, como, por exemplo, *emergir*. O ato de emergir pressupõe sair da escuridão, ganhar luz e atravessar a superfície. *Sobrevivência* é também um termo relevante que nos acompanhou nas experimentações práticas, a partir da noção de que a autodefesa muitas vezes não é uma escolha, mas sim uma medida extrema de sobrevivência. Quando determinadas violências ultrapassam um limite<sup>32</sup> impossível de suportar, a autodefesa surge como uma sobrevivência compulsória, necessária e urgente. A oficina também culminou na criação de uma mixtape cinematográfica sobre autodefesa, construída por todos. Em nossa mixtape, reunimos algumas das descobertas formais sobre a mixtape e nossos estudos sobre figuras históricas e ações de autodefesa.

Como no exemplo de Olsson, misturamos também imagens de arquivo com imagens produzidas por nós na ocasião da oficina. Em nossa mixtape montamos imagens de arquivo da cidade de São Paulo acompanhadas de trilha sonora e uma narração do filme *Concerning Violence* sobre os muros que separam a cidade do colonizador e do colonizado. A obra também foi dividida em capítulos e delineada a partir de um pensamento sobre a trilha sonora que colaborasse com o impacto das imagens que buscávamos oferecer para o espectador.

Nossas experimentações práticas foram um primeiro mergulho no conceito de autodefesa, a partir de um ponto de partida teórico-cinematográfico potente, e nos demonstraram um campo de sentido vasto e de alto potencial performático, na medida em que é um assunto que movimenta gestos e afetos. As obras e ideias giraram em torno de concepções sobre violência, resistência, negação, vingança, guerra, levantes, gritos, forças, golpes, memórias, entre outros. Todos esses pontos nos parecem convocar nossas forças e humores e, mais ainda, nosso potencial criativo diante da emoção dos gestos que resistem e revidam. Os gestos de autodefesa foram inspiradores e altamente didáticos. A partir dessa noção, buscamos transformar e traduzir nossas descobertas na oficina teatral e na pesquisa como um todo em práticas e experimentações artístico-pedagógicas desenvolvidas para serem utilizadas em diferentes contextos educativos. Inspiramo-nos na prática educativa sugerida por Didi-Huberman em seu dossiê documental sobre sua exposição que foi amplamente utilizado por professores e educadores em seus contextos pedagógicos.

---

<sup>32</sup> Aqui também observamos correspondência entre os termos *levante* e *autodefesa*, ao encontrarmos em Judith Butler uma definição similar àquela que este trabalho persegue: "Seres humanos fazem levantes em grande número quando se indignam ou estão fartos de se sujeitar, ou seja, o levante é a consequência de uma sensação de que o limite foi ultrapassado" (BUTLER, p.23).

## 3.7 Construção do dossiê pedagógico

As práticas sugeridas em nosso dossiê pedagógico buscam interromper ciclos de violência, a partir da perspectiva da autodefesa. A organização das atividades propostas reúne obras e assuntos que giram em torno da autodefesa de forma expandida e plural, tanto em termos de conteúdo como em termos de linguagem.

Contudo, o dossiê não ambiciona interromper ciclos de violência no interior da macro-política, mas sim proporcionar um campo de acesso a esses assuntos através de reflexões e movimentos de ordem artística e criativa. Trata-se de um documento criado tanto para o campo artístico, como para o uso na sala de aula, por quaisquer pessoas que o queiram utilizar. Encontra-se nele estratégias e ações desenvolvidas para movimentar o assunto da autodefesa e interromper ciclos de violência a partir de experiências práticas.

Como já observamos anteriormente nesta pesquisa, no capítulo sobre as mixtapes e em nossa pesquisa anterior, quando analisamos os recursos épicos brechtianos utilizados pelo diretor e realizador Quentin Tarantino, a interrupção proporciona um alto grau de reação e um campo aberto para a negação das violências. Interromper é também dizer “não”. É negar que os ciclos de violência perdurem e continuem. É parar as máquinas, parar o tempo e abrir uma nova janela de sentido. A interrupção proporciona o distanciamento. A partir dela podemos dar alguns passos para trás para enxergar as estruturas que mantêm a *violência mítica* – força mantenedora do caos e das estruturas jurídicas de garantia da violência coercitiva. Interromper, nos parece, hoje, imprescindível.

Diante de um país afundado em um buraco profundo, interromper os ciclos de violência é fundamental para revelar estruturas e trazer a realidade para primeiro plano, trazendo à tona a verdadeira face e o funcionamento por trás das engrenagens da violência que compõem nosso passado histórico, como o genocídio ameríndio, a escravidão, a tortura, o feminicídio, entre outros.

Nosso dossiê pedagógico também busca uma perspectiva de mediação entre seu público e o tema da autodefesa. O documento abre caminho para que sejam feitas análises sobre o tema a partir de diferentes pontos de vista que se comunicam através da autodefesa que lhes é comum. A partir do trabalho com os materiais, o público poderá formular suas próprias imagens e, ainda, suas próprias montagens. Espera-se que seja possível a criação a

partir de princípios destacados, formas, temáticas e diferentes proposições de montagem. A criação está presente como complementação da análise, e, no âmbito dessa proposta, há sempre um convite à criação, à experimentação, à reflexão crítica diante do tema.

O dossiê se apresenta, assim, como um guia de trabalho para adentrar o tema da autodefesa, indicando um caminho também para a criação artística. No caso do dossiê de Didi-Huberman, este se apresentava como um documento que poderia ser utilizado durante ou após a visita ao museu. Quando utilizado a posteriori, buscava dar continuidade à fruição daquelas obras e abrir novos campos de sentido que não se encerravam na montagem da exposição e poderiam ressaltar aspectos pessoais e sociais daqueles que a visitaram.

O dossiê de Didi-Huberman é também um convite à observação ativa, isto é, por mais que na exposição possa existir a figura do mediador ou do guia, o dossiê adiciona mais uma camada pedagógica à experiência. O documento propõe uma retomada das obras já observadas, uma re-observação e um aprofundamento teórico e prático. Na exposição *Levantes*, encontramos-nos com gestos de protesto, gestos artísticos, palavras de ordem, grafias de denúncia, entre outros materiais. O que esses materiais todos possuem em comum é uma porta aberta para a reflexão sobre o assunto em torno do qual orbitam, e inspirações potentes para a criação e a elaboração dos assuntos levantados.

Nesse sentido, nosso dossiê foi inspirado diretamente pelo de Didi-Huberman, na intenção de criar uma aproximação e uma apropriação do assunto desenvolvido nesta pesquisa, que vá além da leitura desta dissertação. Foi feita a composição do material pensando no tema da autodefesa adicionando nossas descobertas sobre o formato da mixtape.

Didi-Huberman comenta algumas questões relacionadas à disposição e estratégias de montagem das exposições de Harun Farocki, evidenciando justamente aquilo que perseguimos enquanto proposições feitas ao espectador. Em suas palavras:

Essa condição fenomenológica suscitada pelas instalações de Farocki transforma profundamente, a meu ver, o uso que se pode fazer de tais obras de arte. Esse uso se inscreve em algo como uma *autoformação do olhar* sobre as imagens em estado de perpétuas comparações. É impossível, por exemplo, ver o que quer que seja se nos contentarmos em “atravessar” uma exposição de Farocki, é preciso constantemente tomar sua própria mão, tomar pela mão a si mesmo enquanto espectador. Um tal trabalho do olhar não é, portanto, apenas ótico, mas, literalmente, ético e gnosiológico: comparar por si mesmo todas essas imagens torna-se um ato de julgamento e de conhecimento que apela para uma constante tomada de posição face ao material específico e, em consequência, às imagens da história em geral.

(DIDI-HUBERMAN, 2018, p. 166)

Aqui ele cita as estratégias utilizadas por Farocki para que seu espectador compare ativamente duas imagens uma ao lado da outra. Encontramos eco dessa estratégia nos trabalhos de montagem tanto nos filmes de Olsson como na própria exposição de Didi- Huberman. Existem nessas obras propostas muito diretas e ativas que propõem ao espectador que ele possa “tomar pela mão a si mesmo” e, posteriormente, tomar uma “posição face ao material”.

Na introdução do dossiê de Didi-Huberman encontramos o seguinte manifesto:

Se a noção de revolução, rebelião ou revolta não é alheia ao vocabulário da sociedade contemporânea, seus objetivos, suas ações sofrem de amnésia e inércia coletiva. Por isso, analisar as formas de representação das “Revoltas”, desde as gravuras de Goya às instalações, pinturas, fotografias, documentos, vídeos e filmes contemporâneos, surge de inequívoca relevância no nosso contexto social.

(GILI, 2016, pp. 7-8)

Com a exposição, ambos expositor e museu buscam ampliar o escopo do tema dos levantes para que ele possa ser apreciado de forma múltipla, ganhando novos prismas, às vezes mais simbólicos, às vezes mais concretos. Desse modo, aliar a exposição a ações educativas diretas demonstra também uma necessidade de levar esse debate para o interior das escolas e para que seja também pensado por jovens. É uma tentativa de despir a soberania do museu e a parte inalcançável das obras de arte, propondo que o pensamento e as reflexões cheguem para todos, mas principalmente para os jovens.

Em um momento delicado em que determinados setores da sociedade flertam e são seduzidos pelas ideias de uma extrema direita em ascensão, o assunto é mais relevante e urgente do que nunca. As histórias de levantes e revoluções são necessárias para nos lembrarmos de que outros lutaram antes de nós, diante de adversidades e flertes com ideias fascistas, genocidas e ditatoriais.

No livro *Resistência: O levante do gueto de Varsóvia*, de Israel Gutman, encontramos ecos muito relevantes para nossa pesquisa, a partir de depoimentos reais de pessoas que lutaram contra o avanço do nazismo na Segunda Guerra Mundial. Gutman cita o clamor de um jovem combatente judeu em uma Polônia que dias antes havia sido invadida pelo exército nazista:

Irmãos, poloneses, judeus. O inimigo nos ataca e mata, queimando e destruindo nossas casas, nossas propriedades, o esforço de gerações. Sou um simples funileiro, não entendo de política. Mas para mim está claro que quando somos atacados, precisamos nos defender. Todos nós, os ricos e os pobres; mesmo se achamos que houve alguma injustiça no passado, isso por ora deve ser posto de lado. Agora só devemos pensar em uma coisa: se nos concentrarmos todos em um só propósito, estaremos unidos, e venceremos. Mas se não estivermos unidos, será o fim. Viva nossa pátria e seus aliados, e abaixo a Alemanha fascista!

(ANÔNIMO apud GUTMAN, 1995, p.21)

Faço aqui mais uma suspensão para abordar um ponto particular. Enquanto judia, em um contexto específico, não cresci escutando histórias de resistência como as que pude encontrar por exemplo neste livro que acabo de citar. Cresci com as histórias de terror e miséria dos campos de concentração, já desde muito cedo com a consciência de que aquilo me dizia respeito, por ter sido um evento da humanidade que dizimou parte de minha família.

Apenas a partir do contexto desta pesquisa é que fui buscar as histórias de autodefesa para equilibrar a balança entre terror e miséria e levante e resistência. São testemunhos que não apaziguam a forma como a história se deu, mas que trazem um respiro de alívio e força que convocam nossa imaginação a criar perspectivas de resistência para o futuro. Do meu ponto de vista particular, ambas as perspectivas históricas precisam ser contadas e levadas em conta, na mesma medida.

Nas páginas a seguir, será possível encontrar o dossiê pedagógico em que reunimos textos teóricos, imagens e proposições pedagógicas que chamamos de pistas escolares, sobre o tema da autodefesa. Esperamos que esse documento possa ser amplamente divulgado e utilizado para que busquemos nos contextos artísticos e pedagógicos o mencionado equilíbrio entre terror e miséria e levante e resistência. Por fim, o material a seguir configura-se como um conjunto de obras e materiais que não esgotam o tema, mas se apresenta como disparadores para o início da discussão e da movimentação dos gestos e afetos sobre autodefesa.

**4. DOSSIÊ PEDAGÓGICO:  
PRÁTICAS DE AUTODEFESA  
PARA INTERROMPER  
CICLOS DE VIOLÊNCIA**

## 4.1 Apresentação

Como a autodefesa pode interromper ciclos de violência? Como pode criar imaginários de futuros possíveis?

Neste documento você encontrará uma série de materiais sobre o tema da autodefesa. O dossiê está dividido em quatro partes. Na primeira, “Anotações sobre autodefesa”, reúnem-se trechos de textos que ampliam o escopo teórico e oferecem pistas conceituais sobre o tema. Na segunda, “Análise dos filmes de Goran Olsson”, apresentam-se estratégias de análise sobre as obras *Concerning Violence* (2014) e *The Black Power Mixtape 1967-1975* (2011), do diretor sueco Goran Olsson, obras cuja ideia central se orienta a partir do conceito de autodefesa e suas implicações políticas. A terceira, “Mixtape: manual de criação”, oferece caminhos para a construção prática de uma mixtape, a partir da ampliação desta noção para diversas áreas e linguagens artísticas. Finalmente, a quarta parte, “Pistas escolares”, fornece um conjunto de propostas a partir de obras poéticas, imagens, trechos de textos teóricos e letras de músicas, na intenção de estimular a reflexão sobre como estas obras articulam o conceito de autodefesa em diferentes formatos.

Esses materiais e as proposições que os acompanham visam instigar a reflexão e a criação de textos, cenas, mixtapes e imagens que movimentem ideias sobre a autodefesa e o ato de se defender. O uso do dossiê visa convocar a imaginação, comparar tempos históricos e criar dispositivos de montagem e distanciamento.

A criação deste dossiê responde ainda à necessidade de ampliar a reflexão crítica sobre um dos problemas centrais em torno do qual muitos dos impasses das sociedades atuais se constituem, isso é, o problema da violência. Em tempos nos quais os espaços de liberdade estão ameaçados, é necessário lembrar e evocar aqueles e aquelas que vieram antes de nós, construíram barricadas e traçaram caminhos, estratégias e respostas contra diversas formas de violência, sejam elas a violência colonial, o abuso de poder policial, o racismo sistêmico, a violência instauradora do direito à violência, as pilhagens culturais e os fascismos.

Esperamos que a partir do uso desse documento e das propostas nele contidas seja possível expandir os campos de sentido do conceito de autodefesa e abrir espaços para a criação artística em múltiplos campos formais.

## 4.2 Anotações sobre autodefesa

---

O gesto da autodefesa, o gesto que se defende, é o início de uma transformação. Não é a transformação em si, por si só; ele é o ato que cria uma abertura para novas possibilidades, o ato que cria o vazio, e, em certa medida, o gesto que cria outro ato originário, que pode ou não se utilizar de violência para acontecer. Esse gesto, movimento ou reação pode ser entendido também na dimensão de uma linha que se cruza, além da qual as ações são irreversíveis e se constituem como uma resposta, diante da absoluta falta de resposta.

(Ines Bushatsky, "Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico", 2021. p. 22)

---

É encorajador que os protestos tenham sido feitos por todos. Trata-se de um sinal de que a humanidade atingiu um ponto de não retorno da luta sistemática, com alvos estratégicos, estruturais e institucionais bem definidos, para que a normalização da discriminação racial seja agora e sempre intolerável.

(Graça Machel, Folha de S. Paulo, 23/06/2020, sobre os protestos após a morte de George Floyd)

---

O homem colonizado liberta-se na e pela violência. Esta práxis ilumina o agente porque lhe indica os meios e o fim.

(Frantz Fanon, *Os condenados da terra*, 1968, p. 66)

---

Eu estava em São Francisco, ajudando a desenvolver os Estudos Negros, quando Stokely veio com a sua equipe para se juntar aos Panteras Negras. Eu me lembro dos cartazes lindos que eles fizeram, me lembro do encontro. O que nós estávamos vendo naquele ponto era a fusão do movimento do Sul com o movimento do Norte, para formar um grupo de jovens que estavam vendo o mundo de uma maneira que não necessariamente dizia “não-violência”, mas também não dizia “violência”. Na verdade, a certa altura, dizia: “vamos levar o movimento um passo adiante”.

(Sonia Sánchez, in Goran Olsson, *The Black Power Mixtape [1967-1975]*, 2011)

---

Um olhar dirigido apenas para as coisas mais próximas perceberá, quando muito, um movimento dialético de altos e baixos nas configurações da violência enquanto instauradora e mantenedora do direito. A lei dessas oscilações repousa no fato de que toda violência mantenedora do direito acaba, por si mesma, através da repressão das contra-violências inimigas, enfraquecendo indiretamente, no decorrer do tempo, a violência instauradora do direito, por ela representada. [...] Isso dura até o momento em que novas violências ou violências anteriormente reprimidas vencem a violência até aqui instauradora do direito, fundando assim um novo direito para um novo declínio. É na ruptura desse círculo atado magicamente nas formas míticas do direito, na destituição do direito e de todas as violências das quais ele depende, e que dependem dele, em última instância, então, na destituição da violência do Estado, que se funda uma nova era histórica. Se, no presente, a dominação do mito já foi aqui e ali rompida, então o novo não se situa num ponto de fuga tão inconceivelmente longínquo, de tal modo que uma palavra contra o direito não é inteiramente inócua. Mas se a existência da violência para além do direito, como pura violência imediata, está assegurada, com isso se prova que, e de que maneira, a violência revolucionária – nome que deve ser dado à mais alta manifestação da violência pura pelo homem – é possível.

(Walter Benjamin, "Para a crítica da violência" in *Escritos sobre mito e linguagem*, São Paulo, Editora 34, 2011, p. 155, trad. Ernani Chaves)

---

Em termos resumidos, a esta violência que mantém e sustenta o ciclo de poder dos monopólios, Benjamin dá o nome de violência mítica. Em nosso entendimento, o termo carrega o nome “mítico” porque essa violência não tem uma origem definida; ao contrário, trata-se de uma violência que sempre esteve lá, que sempre sustentou o poder do Estado. Portanto, se não é possível rastrear quando esse direito à violência se iniciou, ela, a violência, se torna algo distante e grandioso, e adquire uma camada mítica. Também, essa violência se torna mítica na medida em que seu início é gerado por ela mesma, assim como o mito gera-se a si mesmo, o mito nasce do mito. Não há nada que venha antes do mito, porque, a um só tempo, é ele que gera a história e a si mesmo. Além de garantir essa noção cíclica da violência, o poder-violência do Estado também se garante da violência para poder ter o direito de exercê-la. É como se a garantia do Estado fosse: “apenas eu, o Estado, posso me utilizar da violência para exercer a violência. Quando você, oprimido, utiliza da violência, ela, por lei, não é permitida e legitimada”:

(Ines Bushatsky, “Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico”, 2021. pp. 15-16)

---

O início, o meio e o fim do Estado tornam-se, por conseguinte, uma só e a mesma coisa: a conservação, via violência, do poder de se valer da violência para atingir fins delimitáveis ao infinito, violência que, no início de tudo, decidiu sobre a instalação do seu primado.

(Lucas Carvalho Lima Teixeira, “Aspectos, desdobramentos e possibilidades acerca da noção de *Gewalt* no pensamento de Walter Benjamin”, Cadernos Walter Benjamin 22, Gewebe, 2019, p. 191)

---

[os campos de concentração] deveriam se tornar duplamente inenarráveis: inenarráveis porque nada que pudesse lembrar sua existência subsistiria e porque, assim, a credibilidade dos sobreviventes seria nula. [...] Querendo aniquilar um povo inteiro, a “solução final” pretendia também destruir toda uma face da história e da memória. [...] O esquecimento dos mortos e a denegação do assassinio permitem assim o assassinato tranquilo, hoje, de outros seres humanos cuja lembrança deveria igualmente se apagar.

(Jeanne-Marie Gagnebin, *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo, Editora 34, 2006, pp. 46-47)

---

A autodefesa pode se manifestar enquanto um levante, ou seja, na mais pura urgência da manifestação de corpos e ideias; enquanto uma força propulsora, [...] ou enquanto uma forma de fazer artístico que deseja colocar em movimento ideias dentro do campo da autodefesa histórica, social e estética.

(Ines Bushatsky, “Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico”, 2021. p. 43)

---

Um levante pode também se dirigir contra todo um regime legal, podendo este incluir a escravidão ou o domínio colonial, ou, ainda, contra ocupações, estado de sítio, *apartheid*, regimes autoritários, fascismo, capitalismo, corrupção do Estado ou austeridade.

(Judith Butler, “Levantes” in Didi-Huberman, *Levantes*, 2017, p. 24)

---

A autodefesa faz a mediação dessa relação ao colocar a violência enquanto um início, e não enquanto um fim em si. Esse início é uma ignição, uma faísca, algo que acontece para reorientar estruturas complexas e opressoras, em alguma medida, para uma abertura de caminhos e horizontes possíveis.

(Ines Bushatsky, “Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico”, 2021. p. 43)

---

[...] A organização e a rememoração de momentos históricos esquecidos é uma forma de autodefesa. Assim, pode-se criar, com a mixtape, uma possibilidade de contar essas histórias desconhecidas a partir de outro ponto de vista. Montar a própria história é um passo significativo em direção à possibilidade de possuir e organizar a própria narrativa e organizá-la de uma forma que os sujeitos oprimidos possam ser vistos a partir de outras camadas de sentido e que não sejam unicamente identificáveis e reconhecidos por suas fraquezas, perdas e fracassos.

(Ines Bushatsky, “Sobre a violência: mixtape e autodefesa no âmbito artístico-pedagógico”, 2021. p. 48)

---

Existe um paradoxo no que diz respeito à violência. Os sinais mais evidentes de violência que nos vêm à mente são atos de crime e terror, confrontos civis, conflitos internacionais. Mas devemos aprender a dar um passo para trás, a desembaraçar-nos do engodo fascinante desta violência “subjativa” diretamente visível, exercida por um agente claramente identificável. Precisamos ser capazes de perceber os contornos dos cenários que engendram essas explosões. O passo para trás nos permite identificar uma violência que subjaz aos nossos próprios esforços que visam combater a violência e promover a tolerância.

(Slavoj Žižek, *Violência*, São Paulo, Boitempo, 2008, p. 17, trad. Miguel Serras Pereira)

---

Irmãos, poloneses, judeus. O inimigo nos ataca e mata, queimando e destruindo nossas casas, nossas propriedades, o esforço de gerações. Sou um simples funileiro, não entendo de política. Mas para mim está claro que quando somos atacados, precisamos nos defender. Todos nós, os ricos e os pobres; mesmo se acharmos que houve alguma injustiça no passado, isso por ora deve ser posto de lado. Agora só devemos pensar em uma coisa: se nos concentrarmos todos em um só propósito, estaremos unidos, e venceremos. Mas se não estivermos unidos, será o fim. Viva nossa pátria e seus aliados, e abaixo a Alemanha fascista!

(Anônimo apud Israel Gutman, *Resistência: O levante do gueto de Varsóvia*, Rio de Janeiro, Imago, 1995, p. 21, trad. Alexandre Lissovsky)

---

A experiência pela qual passamos não pode ser descrita com palavras. Estamos conscientes de uma coisa apenas: o que aconteceu ultrapassou nossos sonhos. Duas vezes os alemães saíram correndo do gueto... Tenho a sensação de que grandes coisas estão acontecendo, que aquilo que ousamos fazer é de grande importância... Cuide-se, meu caro. Talvez voltemos a nos encontrar. Mas o que realmente importa é que o sonho de minha vida se concretizou. A autodefesa judaica no Gueto de Varsóvia tornou-se um fato. A resistência armada e a retaliação judaicas tornaram-se realidade. Tenho sido testemunha da magnífica luta heroica dos combatentes judeus.

(Mordecai Anielewicz apud Israel Gutman, *Resistência: O levante do gueto de Varsóvia*, Rio de Janeiro, Imago, 1995, p. 18, trad. Alexandre Lissovsky)

---

Foi um negro na América pré-emancipação que iniciou a imprensa negra, a partir da necessidade de se defender de uma imagem criada na mídia branca mainstream, que havia ajudado a consolidar as posições colonialistas e pró-escravidão, e que era tão a favor dos linchamentos que alguns se engajavam na publicação desses atos de terrorismo com antecedência, afim de atrair grandes multidões, ou que eram simplesmente racistas e não apoiavam os avanços e progressos da sociedade.

(Jared Ball, *I Mix What I Like! A Mixtape Manifesto*, Oakland, AK Press, 2011, p. 66)

---

O que é exatamente esta “cultura brasileira” tão porosa a todas as influências? As culturas africanas chegaram ao Brasil com a própria fundação da colônia, e pela força dos números – os africanos eram majoritários–elas eram as culturas dominantes. A “sociedade brasileira” referida por Viana Filho é um grupo pequeníssimo de portugueses, cujas “normas” dominavam apenas pela força das armas. Uma “sociedade brasileira” que não incluía 85% da população do país. Assim fica claro que o conceito da benevolente cultura branco-europeia “aceitando sem distinção” as “infiltrações” africanas está historicamente falando de uma construção extremamente artificial.

A sociedade dominante no Brasil praticamente destruiu as populações indígenas que um dia foram majoritárias no país; essa mesma sociedade está às vésperas de completar o esmagamento dos descendentes africanos. As técnicas usadas têm sido diversas, conforme as circunstâncias, variando desde o mero uso das armas, às manipulações indiretas e sutis que uma hora se chama *assimilação*, outra hora *aculturação* ou miscigenação; outras vezes é o apelo à unidade nacional, à ação civilizadora, e assim por diante.

Com todo esse cortejo genocida aos olhos de quem quiser ver, ainda há quem se intitule de cientista social e passe à sociedade brasileira atestados de “tolerância”, “benevolência”, “democracia racial” e outras qualificações virtuosas dignas de elogios. Certo: que os serviços da ideologia dominante continuem exercendo sua perversão da realidade. Cumpre a nós, os negros, que em vários estados somos a maioria da população (Bahia: 70.19%, Sergipe: 60.10%, Maranhão: 66.03%) conceder a essa qualidade de estudos e estudiosos o que eles merecem: o nosso desprezo.

(Abdias Nascimento, “A perseguida persistência da cultura africana no Brasil”, in *O genocídio do negro brasileiro – processo de um racismo mascarado*, São Paulo, Perspectiva, 2016, pp. 130-131)

## 4.3 Análise dos filmes de Goran Olsson

Goran Olsson (Suécia, 1965) é um diretor de cinema que trabalha sobretudo com a produção de documentários a partir de materiais de arquivo. Os filmes *Concerning Violence* e *The Black Power Mixtape [1967-1975]*, de 2014 e 2011 respectivamente, foram montados a partir de imagens capturadas por equipes de reportagem suecas entre as décadas de 1960 e 1970, nos países africanos de Guiné-Bissau, Moçambique e Angola, durante os levantes revolucionários que levaram às independências destas nações, no caso do primeiro, e nos EUA, no período das lutas antirracistas protagonizadas pelo movimento dos Panteras Negras, no segundo. Ambos os filmes registram, portanto, momentos e movimentos históricos nos quais as ideias de revolta, levante e, sobretudo, autodefesa estavam no centro do debate político e cultural. Ainda, as duas obras foram criadas a partir do que poderíamos caracterizar, seguindo a pista do próprio diretor, como uma montagem em mixtape.

## Sugerimos aqui algumas orientações para a análise dos filmes:

- Assistir ao filme realizando anotações sobre cenas e momentos que mais chamam a atenção.
- Observar propostas de enquadramentos e ângulos de câmera. A partir desta observação, analisar como estas propostas afetam a leitura do espectador sobre o filme.
- Observar características de montagem como cronologia, datas, cortes, organização da narrativa, entre outros.
- Observar como o realizador organiza cenas de bastidor em sua composição cinematográfica. Analisar como elas se relacionam com os outros tipos de materiais presentes no filme.
- Observar elementos que possam ser compreendidos como recursos de distanciamento entre a obra e o espectador, como, por exemplo, as cenas de bastidor; os *letterings*; comentários, dentro do próprio filme, sobre as suas cenas; narrações em *off*; divisão em capítulos etc.

## 4.4 Mixtape: manual de criação

**As etapas apresentadas a seguir são sugestões para a criação de uma mixtape. A criação pode ser desenvolvida em qualquer linguagem artística.**

- Escolha um tema e um público-alvo.
- Lembre-se que seu conteúdo deve ser adaptado para o público-alvo, levando em conta faixa-etária e acessibilidade.
- Organize o conteúdo em uma proposta de montagem a partir da divisão dos materiais em temas, datas, cronologias, tempos históricos, tipos de mídias, entre outros.
- Para a montagem de sua mixtape, considere utilizar, além de obras “finalizadas”, fragmentos, materiais brutos e arquivos documentais. Por exemplo, no caso de materiais sonoros, além de trechos de músicas, levar em conta também ruídos, fragmentos de sons ou gravações não-editadas, que se relacionem com o tema de sua mixtape.
- A mixtape pode ser elaborada em qualquer linguagem, seja ela sonora, musical, cênica, cinematográfica, gráfica ou textual.

- Após realizada a primeira montagem, teste a recepção do seu documento compartilhando-o com mais pessoas, e deixe-o aberto para possíveis releituras e modificações.
- Lembre-se de que a mixtape é diferente de uma playlist. Além de justapor os materiais em uma ordem, procure conectá-los através da montagem, refletindo sobre as diferentes maneiras de ir de um ponto a outro e sobre os sentidos criados a partir das distintas relações entre os materiais (ruptura, continuidade, interrupção, sobreposição, complementação, contradição, intensificação, entre outros).

## 4.5 Pistas escolares

As pistas escolares são proposições abertas, que se articulam em torno do tema da autodefesa a partir de textos e imagens. As propostas são disparadores iniciais que podem ser usados por educadores, professores ou interessados no assunto, em contextos educativos e artísticos, para a aproximação dos alunos com o tema da autodefesa. Encorajamos que as propostas sejam adaptadas aos diferentes contextos nos quais venham a ser utilizadas

## 1. Observe o texto de José A. Sanchez, o poema de Raúl Zurita e as imagens a seguir.

- De que maneira o poema e as imagens relacionam as multidões com o tema da autodefesa?
- A partir de suas experiências e referenciais, descreva uma situação de multidão que se relacione com ações de autodefesa

---

Nós... Qualquer frase que se seguisse a este pronome seria uma fraude, a não ser que tivesse sido resultado de uma longa conversa, de um diálogo, do encontro de uma multiplicidade de vozes. É bastante difícil que várias pessoas escrevam ao mesmo tempo, concordando a todo momento quanto a usar as mesmas palavras. Nem mesmo eu sou capaz de tomar decisões claras quanto às palavras que quero usar a seguir. “Nós” é um pronome difícil, é o mais difícil de todos. Ainda assim, para os corpos em presença, esta dificuldade é muito menor. Poderíamos nos imaginar, eu e você, dando um passo ao mesmo tempo. Poderíamos nos imaginar um grupo de dez pessoas dando um passo ao mesmo tempo. Poderíamos imaginar uma multidão caminhar. Este ato poderia ser uma manifestação. Eu me expressei. Nós nos manifestamos. Eu argumento. Nós nos manifestamos. Eu reflito. Nós nos manifestamos.

(José A. Sanchez, “Nosotros: marcos para instituir el plural”, 2016, Barcelona, p. 31, trad. João Mostazo)



*(Parada do Orgulho LGBT, São Paulo, 2015. Foto: @viniiciusyamada)*



*(Movimento "Diretas Já!", 1983, fotógrafo desconhecido)*

---

## A MARCHA DAS CORDILHEIRAS

- i. E então começaram a mover-se as montanhas
- ii. Estremecidas e brancas ah sim brancos são os gelados cumes dos Andes
- iii. Desligando-se uns dos outros como feridas que fossem se abrindo pouco a pouco até que nem a neve as curasse
- iv. E então erguidas como se um pensamento as movesse desde os mesmos nevados desde as mesmas pedras desde os mesmos vazios começaram sua marcha sem lei as impressionantes cordilheiras do Chile

(Raúl Zurita, "La marcha de las cordilleras", *Anteparaíso*, Madrid, Visor, 2016, p. 69, trad. João Mostazo)

## 2. Observe o poema de César Vallejo e a imagem a seguir.

- Quais são os elementos do poema e da imagem que remetem a “ações impossíveis”?
- Quais são os elementos do poema e da imagem que evocam a memória de quem as lê? Por quê?

---

### MASSA

Ao fim da batalha,  
e morto o combatente, veio até ele um homem  
e lhe disse: “Não morras, te amo tanto!”  
Mas o cadáver, ai, seguiu morrendo.

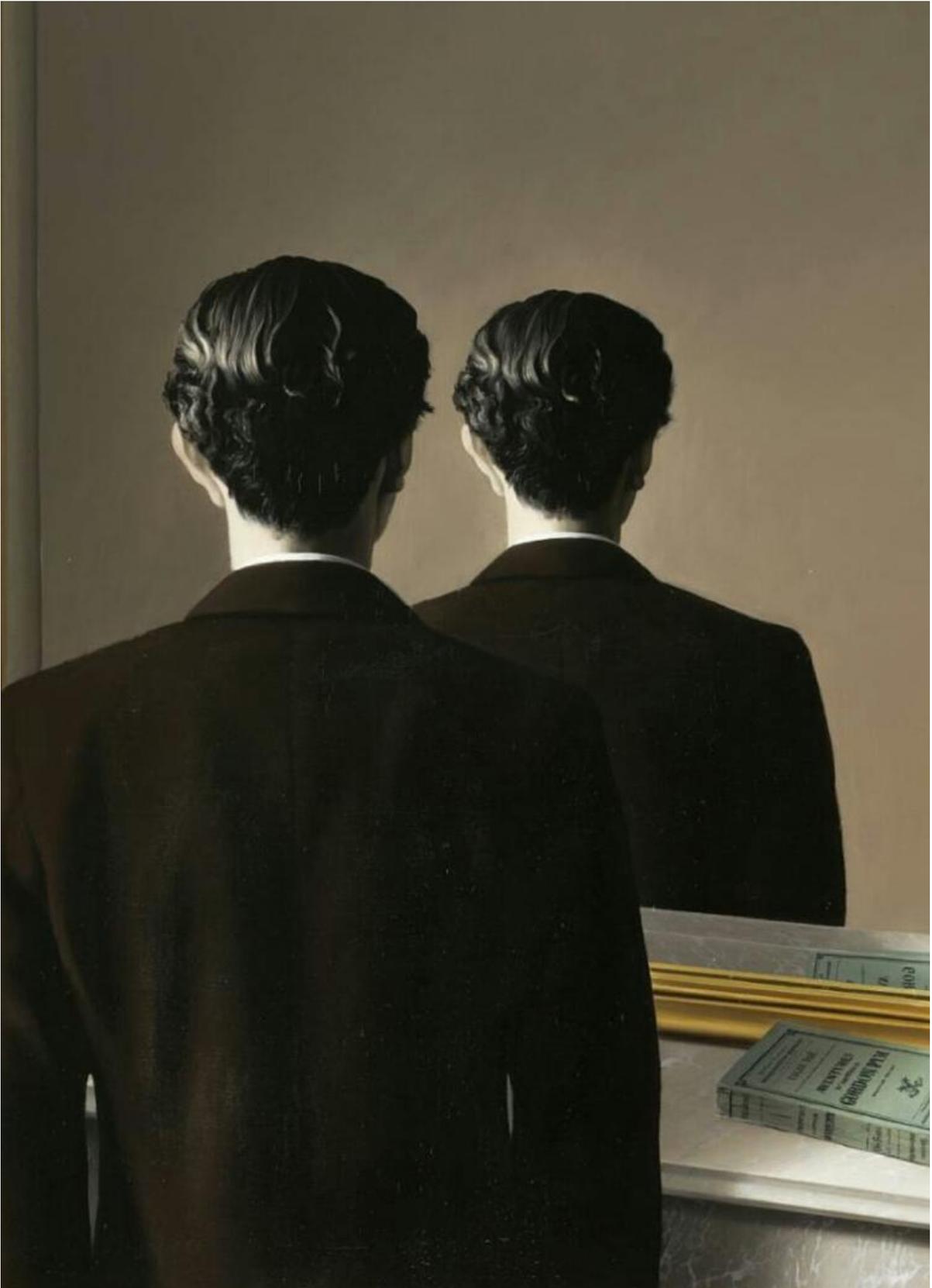
Outros dois se aproximaram e repetiram:  
“Não nos deixe! Querido! Volte à vida!”  
Mas o cadáver, ai, seguiu morrendo.

Acudiram vinte, cem, mil, quinhentos mil,  
clamando: “Tanto amor e não poder nada contra a morte!”  
Mas o cadáver, ai, seguiu morrendo.

O rodearam milhões de indivíduos,  
com um rogo comum: “Fica, irmão!”  
Mas o cadáver, ai, seguiu morrendo.

Então, todos os homens da terra  
o rodearam; os viu o cadáver triste, emocionado;  
incorporou-se lentamente,  
abraçou o primeiro homem; pôs-se a andar...

(César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz*, in *Poemas humanos*, Buenos Aires, Losada, 2002, p. 156, trad. João Mostazo)



*(René Magritte, "Not to Be Reproduced", 1937)*

**3. Faça uma pesquisa sobre o poeta Derek Walcott e seu contexto político e social. Você pode consultar, entre outros documentos, o link a seguir:**

<https://acervodigital.ufpr.br/handle/1884/68509>

- Como podemos interpretar o poema a seguir à luz do contexto social e político do autor?
- Qual é a leitura que o poeta faz da *Odisseia* de Homero?
- A partir do exemplo do poema, pesquise um episódio da *Odisseia* e reescreva-o como se estivesse acontecendo na realidade à sua volta.

(Dica: uma das características relevantes do poema de Walcott é sua proposição de inverter as noções de força e potência de um mito e contá-lo destituindo-o de seu sentido de “aventura”)

---

## UVA-DA-PRAIA

Aquela vela que reluz no sol,  
cansada das ilhas,  
uma escuna voltando pro Caribe,

quem sabe, é Odisseu  
atravessando o Mar Egeu;  
aquele pai e marido, no atol,

sob as uvas-da-praia, esperando, é o  
adúltero, no vento escutando: “Nausícaa”,  
na voz das gaivotas.

O que não traz paz a ninguém. A guerra  
da ideia-fixa contra a sensatez  
não se encerra e tem sido sempre a mesma

para o navegante ou para quem, com os pés  
na areia agora risca o seu diâmetro,  
desde que Tróia foi por terra

e a pedra do ciclope fez, no manto  
do mar subir a onda em que os hexâmetros  
exaustos arrebetam sem encanto.

Os clássicos consolam. Não o bastante.

(Derek Walcott, “Sea grapes” in *Collected poems 1948-1984*, Nova York,  
Farrar, Straus & Giroux, 1986, p. 297, trad. João Mostazo)

**4. Observe o vídeo a seguir, até 2:06, em que o poeta Ferreira Gullar explica o contexto em que foi escrito o *Poema Sujo*: [https://www.youtube.com/watch?v=atJKqa\\_sNOk](https://www.youtube.com/watch?v=atJKqa_sNOk)**

- Quais reflexões sobre a questão da memória o trecho do poema a seguir evoca?
- Como o poema relaciona os conceitos de memória e exílio?
- A partir da leitura e análise do poema, responda com um texto livre a seguinte pergunta: qual é o meu testemunho no mundo?

---

Meu corpo  
que deitado na cama vejo  
como um objeto no espaço  
    que mede 1,70 m  
    e que sou eu: essa coisa  
    deitada  
    barriga pernas e pés  
    com cinco dedos cada um (por que não seis?)  
    joelhos e  
    tornozelos para  
    mover-se sentar-se  
    levantar-se

    meu corpo de 1,70m que é meu tamanho no  
    mundo meu corpo feito de água  
e cinza  
que me faz olhar Andrômeda, Sírius,  
    Mercúrio e me sentir  
    misturado  
a toda essa massa de hidrogênio  
    e hélio que se desintegra  
    e reintegra sem se saber  
    pra quê

    Corpo meu corpo corpo  
que tem um nariz assim uma  
boca  
    dois olhos  
    e um certo jeito de sorrir  
    de falar  
que minha mãe identifica como sendo de  
    seu filho que meu filho identifica  
como sendo de seu pai

    Corpo que se para de funcionar  
    provoca um grave  
    acontecimento da família:  
    sem ele não há José Ribamar Ferreira  
    não há Ferreira Gullar  
e muitas pequenas coisas acontecidas no planeta  
estarão esquecidas para sempre

(Ferreira Gullar, trecho de *Poema Sujo* in *Toda Poesia (1950-1980)*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1987, p. 06-307)

**5. Observe os poemas de Carlos Drummond de Andrade e Cecília Meireles a seguir e escolha um deles para transformar em uma mixtape. Leve em conta seu público-alvo e o tema tratado. Lembre-se de que as pistas para a criação estão nas imagens apresentadas pelos poemas, e que a mixtape pode ser elaborada em qualquer linguagem: sonora, musical, cênica, cinematográfica, gráfica ou textual.**

---

## NOSSO TEMPO

Este é tempo de partido,  
tempo de homens partidos.

Em vão percorremos volumes,  
viajamos e nos colorimos.  
A hora pressentida esmigalha-se em pó na rua.  
Os homens pedem carne. Fogo. Sapatos.  
As leis não bastam. Os lírios não nascem da lei.  
Meu nome é tumulto, e escreve-se na pedra.

Visito os fatos, não te encontro.  
Onde te ocultas, precária síntese,  
penhor de meu sono, luz  
dormindo acesa na varanda?  
Miúdas certezas de empréstimo, nenhum beijo  
sobe ao ombro para contar-me  
a cidade dos homens completos.

Calo-me, espero, decifro.  
As coisas talvez melhorem.  
São tão fortes as coisas!

Mas eu não sou as coisas e me revolto.  
Tenho palavras em mim buscando canal,  
são roucas e duras,  
irritadas, enérgicas,  
comprimidas há tanto tempo,  
perderam o sentido, apenas querem explodir.

(Carlos Drummond de Andrade, *A rosa do povo*, in *Reunião*, Rio de Janeiro,  
José Olympio, 1973, p. 82-83)

---

## GUERRA

Tanto é o sangue  
que os rios desistem de seu ritmo,  
e o oceano delira  
e rejeita as espumas vermelhas.

Tanto é o sangue  
que até a lua se levanta horrível,  
e erra nos lugares serenos,  
sonâmbula de auréolas rubras,  
com o fogo do inferno em suas madeixas.

Tanta é a morte  
que nem os rostos se conhecem, lado a lado,  
e os pedaços de corpo estão por ali como tábuas sem uso.

Oh, os dedos com alianças perdidos na lama...  
Os olhos que já não pestanejam com a poeira...  
As bocas de recados perdidos...  
O coração dado aos vermes, dentro dos densos uniformes...

Tanta é a morte  
que só as almas formariam colunas,  
as almas desprendidas... – e alcançariam as estrelas.

E as máquinas de entranhas abertas,  
e os cadáveres ainda armados,  
e a terra com suas flores ardendo,  
e os rios espavoridos como tigres, com suas máculas,  
e este mar desvairado de incêndios e naufragos,  
e a lua alucinada de seu testemunho,  
e nós e vós, imunes,  
chorando, apenas, sobre fotografias,  
– tudo é um natural armar e desarmar de andaimes  
entre tempos vagarosos,  
sonhando arquiteturas.

(Cecília Meirelles, *Mar absoluto*, in *Retrato natural/Mar absoluto*, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1983, p. 121-122)

**6. Observe a matéria intitulada “Derrubada em protesto, estátua de escravocrata será exposta em museu” e o poema de Edimilson de Almeida Pereira a seguir. A partir da observação, responda:**

- Qual a função de um museu para a memória coletiva?
- Quais propostas poderiam ser desenvolvidas para convidar o público do museu a repensar o lugar da estátua?
- Link para a matéria:  
<https://veja.abril.com.br/cultura/derrubada-em-protesto-estatuade-escravocrata-sera-exposta-em-museu/>

---

CEMITÉRIO MARINHO – CENA 5

a linguagem espolia o museu  
de história natural

nem tudo o que ressoa  
é som  
a palavra ainda menos

se a diamba espuma  
a noite  
não é que o morto viajará

o pássaro limpa  
os dentes do hipopótamo  
nem por isso  
vão juntos à reza

a grande árvore freme  
mas não é  
com a chuva que se deita

a linguagem se joga  
no oceano – para desespero  
da memória  
que se quer museu de tudo

(Edimilson de Almeida Pereira, *Poesia + (antologia 1985-2019)*, São Paulo,  
Editora 34, 2019 p. 140-141)

**7. Observe a matéria “Índios de Ilhéus dizem pertencer à etnia considerada extinta e reivindicam peça do século 17”, o poema de Edimilson de Almeida Pereira e a imagem do manto Tupinambá.**

<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq0106200006.htm>

- Como o poema se relaciona com a história contada na matéria de jornal?
- Elabore uma intervenção na imagem do manto que se relacione com os temas levantados pelo poema e pela matéria.



*Manto Tupinambá (Museu Nacional de Dinamarca)*

---

## DE VOLTA AO SOL

O manto tupinambá ganho comprado furtado, quem saberá? – sabemos, é um ninho preso às paredes de outro continente. Depois de séculos, apesar do vidro que lhes tira o oxigênio, o vermelho sangue do guará e o azul oceano

da araruna segredam algo que excede o museu nacional de Copenhague. Todo algodão e envira, o manto tem a dimensão da mata – vale pagar o ingresso para ver o vidro, jamais o espírito que incendeia o egoísmo do alarme? O manto rol de esferas arde de tanta memória. Seu lugar não é aqui, será, quem sabe? no limo que molda todos os corpos.

Imagine se insuflado no ar rarefeito o manto se abrisse. Que tese posta a mesa explicaria os mortos, vivos enfim, em resposta ao rapto das almas? O manto quer voar para casa. A morte de seus filhos torna inútil sua permanência. É preciso que ele se perca para acusar os assassinos. Ante essa inominável memória algo será reiniciado – a raiz do que já não é árvore, mas frutifica – o rugido do que não é onça, mas afia as garras – a umidade do que não é chuva, mas afoga a mão criminosa. Exilado num continente onde avós, para irem ao cinema, colam os netos à sombra, o manto reflete sua natureza – ágil urna em território de neve. Ao redor do vidro, línguas tecem em silêncio por respeito ou desprezo, não sei – sabemos. Entre aqueles que fiaram o manto, um canto se alonga alheio ao seu sequestro. Sobre a terra desolada um pássaro voa. Num filme etnográfico chama os culpados pelo nome. Haverá, diante disso, ossos suficientes para serem atirados contra vidro? O manto tupinambá é um ninho na escuridão do mundo – respira num oceano de espelhos a sua ira.

(Edimilson de Almeida Pereira, *Poesia + (antologia 1985-2019)*, São Paulo, Editora 34, 2019 p. 356)

**8. A partir do trecho do livro *Os jacobinos negros – Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos*, de C. L. R. James, a seguir, faça uma primeira pesquisa sobre a revolução do Haiti e organize os dados coletados em uma mixtape. Leve em conta seu público-alvo e o tema tratado. A mixtape pode ser elaborada em qualquer linguagem: sonora, musical, cênica, cinematográfica, gráfica ou textual.**

---

Uma outra pergunta permanece sem resposta: a mais realista e significativa de todas. Toussaint L’Ouverture e os escravos haitianos trouxeram para o mundo muito mais que a abolição da escravidão. Quando os latino-americanos viram que o pequeno e insignificante Haiti podia conquistar e manter a independência, começaram a pensar que deveriam ser capazes de fazer o mesmo. Pétion, o governante do Haiti, ajudou na recuperação da saúde do enfermo e derrotado Bolívar: deu-lhe dinheiro, armas e uma prensa tipográfica para auxiliá-lo na campanha que culminou com a libertação dos Cinco Estados. (N. do. T: Venezuela, libertada por Bolívar em 5/7/1811; Nova Granada [Colômbia], em 10/8/1818; Equador, libertado por Sucrí, comandante de uma das tropas de Bolívar, em 24/5/1822; Peru, libertado por San Martín, em 28/7/1821; Alto Peru [Bolívia], em 3/4/1825).

(C. L. R. James, *Os jacobinos negros – Toussaint L’Ouverture e a revolução de São Domingos*, “Apêndice”, São Paulo, Boitempo, 2010, p. 364, trad. Afonso Teixeira Filho)

**9. Observe o trecho a seguir retirado do livro *The Second: Race and Guns in a Fatally Unequal America*, de Carol Anderson.**

- Qual é o gesto de autodefesa presente na ação dos revolucionários Haitianos?
- Faça uma pesquisa sobre os levantes citados no final do trecho. A partir das informações levantadas, crie um roteiro para uma mixtape. Leve em conta a utilização de materiais finalizados e materiais brutos. Como você construiria uma mixtape sobre esse assunto? Para quem?

---

O impensável acabara de acontecer. Para os proprietários de escravos brancos nos Estados Unidos, a Revolução Haitiana estabeleceu um “precedente terrível”. Ela “tornou a supremacia branca vulnerável e, portanto, superável”. Os proprietários de escravos sulistas sabiam disso e tremiam; eram “seus medos mais sombrios sendo realizados.” No entanto, não se tratava apenas de proezas militares. Mostrava outra coisa igualmente assustadora. Inicialmente, os fazendeiros de São Domingos pensavam que os insurgentes não tinham “*combinaison d'idées nécessaire*” para sustentar uma revolta bem-sucedida. As ideias que impulsionaram as revoluções americana e francesa deveriam ser “SOMENTE PARA OS BRANCOS”. Mas os líderes da Revolução Haitiana fundiram *égalité*, *liberté* e *fraternité* em uma espada poderosa para a libertação negra. Eles, de fato, excederam os parâmetros da Revolução Americana ao lutarem não apenas sobre as liberdades civis, mas também sobre a igualdade racial. Os historiadores traçaram a ressonância dessas ideias através de uma série de revoltas de escravos na Louisiana em 1795 e 1811, bem como na Virgínia em 1800, 1822 e 1831.

(Carol Anderson, *The Second: Race and Guns in a Fatally Unequal America*, Bloomsbury, Londres, 2021, p. 49, trad. Ines Bushatsky)

## 10. Observe a letra da música “Não foi Cabral”, de MC Carol, e responda:

- Do quê essa letra se defende?
- Quais palavras ou expressões presentes na letra trazem à tona a noção de autodefesa?

---

NÃO FOI CABRAL  
(MC Carol)

Professora me desculpe  
Mas eu vou falar  
Esse ano na escola  
As coisas vão mudar

Nada contra ti  
Não me leve a mal  
Quem descobriu o Brasil  
Não foi Cabral  
Pedro Álvares Cabral  
Chegou 22 de abril  
Depois colonizou  
Chamando de pau-brasil  
Ninguém trouxe família  
Muito menos filho  
Porque já sabia  
Que ia matar vários índios

Treze caravelas  
Trouxe muita morte  
Um milhão de índio  
Morreu de tuberculose  
Falando de sofrimento  
Dos tupis e guaranis  
Lembrei do guerreiro  
Quilombo Zumbi

Zumbi dos Palmares  
Vítima de uma emboscada  
Se não fosse a Dandara  
Eu levava chicotada

# CONSIDERAÇÕES FINAIS

Durante o período desta pesquisa encontramos um caminho vasto de estudo sobre as manifestações da autodefesa e sobre as mixtapes. De início, nossa atenção se voltou para as manifestações de autodefesa em todos os campos semânticos, e para uma busca de uma bibliografia que citasse diretamente o termo “autodefesa”. Ao longo da pesquisa, compreendemos que seria possível utilizarmos-nos de termos similares (*levantes*, *self-defense*, *Gewalt*) e de nossas próprias análises, para que pudéssemos construir um aparato teórico que se sustentasse em torno do termo. De certa forma, após nossas pesquisas anteriores sobre a violência, o encontro com a autodefesa nos apontou caminhos mais sólidos e específicos na continuidade da construção dessa sustentação teórica, que não termina com a finalização desta dissertação. Consideramos que o tema da autodefesa ainda pode ser explorado em outros objetos artísticos e ampliado em seu escopo teórico.

A autodefesa foi uma companhia segura durante o tempo de escrita desta dissertação. Cada vez mais, o contexto social e político brasileiro se mostra sequestrado por uma lógica de morte e violência. A autodefesa nesse sentido, tanto no campo teórico, a partir das leituras do texto de Fanon, por exemplo, como no campo prático – na observação das obras artísticas contemporâneas que reagem a essa lógica de violência – foi um amparo e um refúgio conceitual.

Em meio a esse cenário de terror e violência cotidianos, na medida em que a pesquisa se encaminhava para seus capítulos finais, se tornou necessário criar um documento que pudesse divulgar as ideias aqui desenvolvidas. Sublinhamos em diversos momentos ao longo dessa dissertação a inventividade das organizações e montagens de materiais para fins pedagógicos. Percebemos então a necessidade de organizar nosso próprio material em um documento pedagógico que pudesse estar a serviço de instituições, educadores e pessoas que buscam responder a

este tempo de violência com propostas práticas e a partir de reflexões sobre as possibilidades do campo da autodefesa. Consideramos que alcançamos esse objetivo na criação de nosso dossiê pedagógico.

Aprendemos também algo que já vinha sendo desenvolvido em nossas pesquisas anteriores, que diz respeito aos encontros satisfatórios do teatro com outras linguagens. No nosso caso, a linguagem cinematográfica nos possibilitou sólidas reflexões sobre o teatro épico brechtiano, por exemplo. Identificamos as ideias de Brecht tanto nos trabalhos de Goran Olsson como nos de Harun Farocki. Nesse sentido, ambas as linguagens contribuíram entre si para a construção de um campo teórico sobre o tema investigado.

Vale mencionar também que observamos que o oferecimento de nossa oficina teatral foi, de certa forma, precipitado na organização de nosso cronograma, pois, no momento em que foi realizada, ainda não havíamos descoberto parte da bibliografia disponível sobre o tema das mixtapes. Em certa medida, diante deste fato, o desafio de conduzir essa oficina foi um aprendizado significativo, e futuramente pretendemos realizar outras versões, com uma apropriação sólida sobre a questão das mixtapes e o desenvolvimento de ações e gestos de autodefesa. O meu aprendizado na ocasião da oficina teve a colaboração direta do grupo que participou dela, tornando as investigações sobre as mixtapes um processo coletivo, do qual recorro com carinho e admiração.

As questões relativas ao dossiê pedagógico foram desenvolvidas no último terço da pesquisa e, portanto, deixam uma pista para os próximos caminhos a serem desdobrados futuramente, tendo a sua construção constituído uma parte profundamente instigante da pesquisa. Para os fins dessa investigação, me propus a realizar uma primeira versão do dossiê para organizar e dar forma às reflexões aqui presentes. É de meu interesse dar continuidade ao desenvolvimento desse dossiê no futuro,

visto que se trata de um documento aberto, que pode continuar agregando outras manifestações de autodefesa em sua estrutura. Nesse sentido, observo também que os eventuais resultados dessas ações propostas no dossiê também seriam conteúdos relevantes a serem pesquisados dentro do contexto acadêmico. Também seria relevante uma aproximação teórica de maior escopo sobre a estrutura do dossiê, levando em conta sua origem e sua função enquanto documento de apoio a propostas educativas formais.

Esperamos assim que tanto as ideias desenvolvidas na pesquisa quanto as propostas mais específicas contidas no dossiê possam contribuir com o debate sobre a questão da autodefesa e da interrupção de ciclos de violência. Para além, espera-se também que as mixtapes possam ser lidas enquanto propostas formais instigantes a serem utilizadas como recursos criativos nos mais variados contextos e linguagens artísticas.

# REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ANDERSON, Carol. *The Second: Race and Guns in a Fatally Unequal America*. Bloomsbury, Londres, 2021. [BALL, Jared. / Mix What I Like! A Mixtape Manifesto. Oakland, AK Press. 2011.](#)
- BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo, Ed. 34, 2011.
- \_\_\_\_\_. *Understanding Brecht*, Verso, Nova York, 1998.
- BRADBURY, Ray. *Fahrenheit 451*, trad. Cid Knipel, São Paulo: Biblioteca Azul, 2021
- BRECHT, Bertolt. *Brecht on Theatre*. Londres: Methuen, 1987.
- BUSHATSKY, Ines. “Desconfiguração e reconfiguração: o potencial do estudo da violência no âmbito artístico e pedagógico”. Monografia de Conclusão de Curso. São Paulo, ECA-USP, 2015.
- CORRIGAN, T. *O filme-ensaio: desde Montaigne e depois de Marker*, São Paulo: Papirus, 2015.
- DESGRANGES, Flávio. *A Pedagogia do Espectador*. São Paulo: Hucitec, 2003.
- \_\_\_\_\_. *Pedagogia do Teatro: provocação e dialogismo*. São Paulo: Hucitec, 2006.
- DESGRANGES, Flávio; SIMÕES, Giuliana. *O ato do espectador. Perspectivas artísticas e pedagógicas*. São Paulo: Hucitec, 2017.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *Levantes*. Catálogo da exposição, São Paulo: SESC, 2018.
- \_\_\_\_\_. *Remontagens do Tempo Sofrido*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- \_\_\_\_\_. (dir.), *Soulèvements – Dossier Documentaire*, Paris: Jeu de Paume/Gallimard, 2016.
- GILI, Marta. “Préface”, in DIDI-HUBERMAN (dir.), *Soulèvements – Dossier Documentaire*, Paris: Jeu de Paume/Gallimard, 2016.
- GUTMAN, Israel. *Resistência: o levante do gueto de Varsóvia*. Trad. Alexandre Lissovsky. Rio de Janeiro: Imago, 1995.
- FANON, Frantz. *Os condenados da terra*, trad. José Laurênio de Melo, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.
- \_\_\_\_\_. *Peles Negras, Máscaras Brancas*, trad. Renato da Silveira, Salvador: EDUFBA, 2008.
- \_\_\_\_\_. *The Wretched of the Earth*, trad. Richard Philcox, Nova York: Grove Press, 2004.
- FROTA, Ana. “Museu Americano convida visitantes a repensar cena estereotipada de índios”. New York Times, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/03/museu-americano-convida-visitantes-a-repensar-cena-estereotipada-de-indios.shtml> - acessado em 25/07/2021.
- GAGNEBIN, Jeanne-Marie. *Lembrar escrever esquecer*, São Paulo: Editora 34, 2018.
- HERSEY, John. *Hiroshima*, trad. Hildegard Feist. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- JAMESON, Fredric. *Brecht e a questão do método*, São Paulo: Cosac Naify, 2013.

- KAMPMEIER, Carissa. "It Was You I Was Thinking Of: Looking at Audience through the Genre of Mix- tapes", *Grassroots Writing Research Journal*, Illinois State University, 2014.
- LEITE, Janaína Fontes. *Autoescrituras performativas: do diário à cena*. São Paulo: Perspectiva, 2017.
- MACHEL, Graça. "Revolta com caso Floyd mostra ponto de não-retorno contra racismo". Folha de S. Paulo, 23/06/2020. (<https://www1.folha.uol.com.br/mundo/2020/06/revolta-com-caso-floyd-mostra-ponto-de-nao-retorno-contra-racismo-diz-graca-machel.shtml>)
- NASCIMENTO, Abdias. *O Genocídio do Negro Brasileiro*. São Paulo: Perspectivas, 2016.
- \_\_\_\_\_. *Teatro Experimental do Negro*. Rio de Janeiro: Edições GRD, 1966.
- NICHOLS, Bill. *Introdução ao documentário*. Trad. Mônica Saddy Martins. Campinas: Papirus, 2005.
- PUPO, Maria Lúcia de Souza Barros. *Entre o Mediterrâneo e o Atlântico, uma aventura teatral*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- \_\_\_\_\_. "Luzes sobre o Espectador: artistas e docentes em ação", *Revista de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 2, pp. 330-355, maio/ago, 2015. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> - acesso em 25/07/2021).
- \_\_\_\_\_. *Para alimentar o desejo de teatro*. São Paulo: Hucitec, 2015.
- RANCIÈRE, Jacques. *O espectador emancipado*. São Paulo: Martins Fontes 2012.
- RESTALL, Matthew. *Sete mitos da colonização espanhola*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 2006.
- ROSENFELD, Anatol. *O Teatro Épico*. São Paulo: Perspectiva, 1985.
- RYNGAERT, Jean-Pierre. *Jogar, Representar*. São Paulo: Cosac&Naify, 2009.
- SENADO Federal, *Código Penal*, Brasília, 2017.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. "Prólogo", in. CONCERNING Violence: nine scenes from the anti-imperialist self-defense. Direção de Göran Olsson. Suécia, Finlândia, Dinamarca, EUA: Final Cut for Real/ Helsinki Filmi Oy, 2014 (89 min.).
- TAYLOR, Diana. *O Arquivo e o Repertório: performance e memória cultural nas Américas*. Belo Horizonte: UFMG, 2013.
- TEIXEIRA, Lucas Carvalho Lima. "Aspectos, desdobramentos e possibilidades acerca da noção de *Gewalt* no pensamento de Walter Benjamin.". *Cadernos Walter Benjamin* 22. Gewebe, 2019, pp. 185-217.
- VEAS, Ivan Pinto. "Harun Farocki: para una crítica de la violencia", 2014 (disponível através do link: [https://www.academia.edu/9000213/Harun\\_Farocki\\_para\\_una\\_cr%C3%ADtica\\_de\\_la\\_violencia](https://www.academia.edu/9000213/Harun_Farocki_para_una_cr%C3%ADtica_de_la_violencia))
- VELOSO, Verônica. *Jogos do Olhar: procedimentos cinematográficos para a composição da cena teatral*. Dissertação (Mestrado). ECA/USP, 2008.
- XAVIER, Ismail. *O discurso cinematográfico: a opacidade e a transparência*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

\_\_\_\_\_. *Sertão Mar*, São Paulo: Cosac Naify, 2007.

ZIZEK, Slavoj, *In Defense of Lost Causes*. London: Verso Books, 2008.

## Referências audiovisuais

ABDIAS: raça e luta (documentário). Direção de Maria Maia. Brasil: TV SENADO, 2012.

CONCERNING Violence: nine scenes from the anti-imperialist self-defense. Direção de Göran Olsson. Suécia, Finlândia, Dinamarca, EUA: Final Cut for Real/Helsinki Filmi Oy, 2014 (89 min.).

DOGWOOF. Göran Olsson Interview (Concerning Violence). Youtube, 21/11/2014 (<https://www.youtube.com/watch?v=6utS7T9PYck>).

EMICIDA: Amarelo – é tudo pra ontem. Direção de Fred Ouro Preto. Brasil: Laboratório Fantasma, 2020.

IMAGENS do mundo e inscrições da guerra. Direção de Harun Farocki. Alemanha Ocidental, 1988. (75 min.).

INTERVALO. Direção de Harun Farocki. Alemanha, Coreia do Sul, 2007 (40 min.).

THE BLACK Power Mixtape 1967-1975. Direção de Göran Olsson. Suécia: Annika Rogell, 2011 (100 min.).

