

Stuart Hall, os estudos fílmicos e o cinema

Stuart Hall, film studies and the cinema

ANGELA PRYSTHON *

Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Comunicação.
Recife – PE, Brasil

RESUMO

Este ensaio explora as relações entre Stuart Hall e o cinema a partir de três tópicos mais delimitados: 1) a articulação dos conceitos de diferença, identidade, representação e estereótipo como foram trabalhados por Hall na sua relação com o cinema; 2) o impacto do seu pensamento na produção cinematográfica, sobretudo naqueles filmes da década de 1980 que tematizaram diretamente a sociedade multicultural e as questões étnicas do hibridismo cultural, usando como estudo de caso mais direto o filme *Minha adorável lavanderia*; e 3) as relações mais diretas que estabeleceu com o audiovisual, seja nos seus vínculos com o cinema negro britânico ou nos modos a partir dos quais foi retratado no filme *The Stuart Hall Project*.

Palavras-chave: Stuart Hall, cinema, identidade, representação, estereótipo

* Professora Titular do Departamento de Comunicação da Universidade Federal de Pernambuco, doutorou-se em 1999 na área de Teoria Crítica pela Universidade de Nottingham e realizou estágio sênior no departamento de Film Studies da Universidade de Southampton. Orcid: <http://orcid.org/0000-0001-7498-0951>
E-mail: prysthon@gmail.com

ABSTRACT

This article explores the relationship between Stuart Hall and the cinema from three specific topics: 1) Hall's work on concepts of difference, identity, representation and stereotype in his relationship with the cinema; 2) the impact of his thoughts on film production, especially in movies of the 1980s that directly portrayed the multicultural society and the ethnic issues of cultural hybridity, using as a case study the film *My Beautiful Laundrette*; and 3) more direct relationships he established with audiovisual production, whether in his relationship with black British cinema or how he was portrayed in the film *The Stuart Hall Project*.

Keywords: Stuart Hall, cinema, identity, representation, stereotype

AINDA QUE Stuart Hall não tenha sido um teórico do cinema *stricto sensu*, podemos detectar a influência do seu pensamento nos estudos fílmicos, especialmente nas correntes mais afeitas ao cinema como prática social e aos estudos culturais. Essa presença de Hall no cinema e nos estudos fílmicos se dá em níveis distintos e configura-se de maneira multifacetada, mas está impressa sobretudo nos modos de ver e pensar o cinema mundial contemporâneo.

Este ensaio explora as relações entre Stuart Hall e o cinema a partir de três tópicos mais delimitados: primeiramente, visamos articular os conceitos de diferença, identidade, representação e estereótipo como foram trabalhados por Hall na sua relação com o cinema e analisar a partir destes a apropriação feita pelos estudos fílmicos contemporâneos; vamos também investigar o impacto do seu pensamento na produção cinematográfica, sobretudo naqueles filmes da década de 1980 que tematizaram diretamente a sociedade multicultural e as questões étnicas do hibridismo cultural, usando como estudo de caso mais direto o filme *Minha adorável lavanderia* (1985), de Stephen Frears, com roteiro de Hanif Kureishi; por fim, observaremos as relações mais diretas que estabeleceu com o audiovisual, seja nos seus vínculos com o cinema negro britânico (Isaac Julien, Black Audio Film Collective) ou nos modos a partir dos quais foi retratado no filme *The Stuart Hall Project* (2013), de John Akomfrah

REPRESENTANDO A DIFERENÇA E DESNUDANDO O ESTEREÓTIPO

Um dos artigos de Hall a endereçar um pouco mais diretamente o cinema chama-se “Cultural identity and cinematic representation” (1989) e nele estão entrelaçadas as noções de identidade e representação como base para a discussão do Terceiro Cinema e, particularmente, do cinema afro-caribenho. Mais do que uma análise do contexto ou das formas do cinema do Caribe, Hall está empenhado em trazer à tona o conceito de cinema como prática enunciativa e delinear o problema da diáspora como ponto estratégico para a compreensão do discurso cinematográfico caribenho – e periférico em geral. Assim, em vez de particularizar filmes e cineastas para fornecer análises fílmicas ou de usar os filmes para ilustrar sua argumentação teórica, ele propõe um diálogo mais geral entre o tema da identidade cultural e a representação cinematográfica, uma espécie de moldura teórica que ajuda a pensar não somente a forma fílmica, mas as formas culturais como um todo. Assim, ele parte de duas posições diante da noção de identidade:

A primeira posição a define como uma cultura compartilhada, uma espécie de “ser verdadeiro e uno” coletivo, oculto sob os muitos outros “seres” mais superficiais ou artificialmente impostos, que pessoas com ancestralidade e uma história comuns compartilham. [...] Esta segunda posição reconhece que, assim como os muitos pontos de similaridade, há também pontos críticos de profunda e significativa diferença que constituem “o que realmente somos”: ou melhor – pois a história interveio – “o que nos tornamos”.¹ (Hall, 1989: 69-70)

Assim, Hall parece colocar em cena a questão da diferença como um bom ponto de partida para pensar o Terceiro Cinema. Ao longo de sua obra, ele dialogou com a teoria francesa, os pós-estruturalismos e o pós-modernismo, além de ter contribuído para consolidar outras tendências importantes nos estudos culturais, como a teoria pós-colonial e a teoria crítica, que lida diretamente com as questões das minorias e das micropolíticas. Nesse sentido, seu impacto nos estudos fílmicos tem uma conexão direta com a produção cultural da periferia e o debate sobre ela. As definições de política (teórica e prática) das minorias e das diferenças culturais implicadas em sua obra precipitam um imperativo para os teóricos culturalistas do cinema, que é preparar uma moldura conceitual que revise e recoloca o papel dessas minorias, subalternos e periféricos, do que era chamado “Terceiro Cinema”² para a reordenação global do cinema, ou seja, no campo que hoje é definido a partir do termo “*World Cinema*”³.

Os estudos culturais e a crítica pós-colonial têm reafirmado, como antes o faziam as teorias e políticas terceiro-mundistas, mas de modo muito mais articulado e sistemático, o papel do periférico e do diaspórico na História e suas respectivas trajetórias. O lugar do periférico na configuração do cinema contemporâneo (no sentido dos contextos de produção, no sentido geográfico, na sua dimensão geopolítica e mesmo nos temas abordados nos filmes) e na crítica, análise e teoria desse cinema está muito diferenciado em contraste com a teoria fílmica mais tradicional. As obras de Hall e de outros autores dos estudos culturais podem fornecer aos estudos fílmicos um ponto de observação privilegiado no sentido da multiplicidade de espaços intermediários sem descartar a análise imanente – basta pensarmos, por exemplo, num dos mais famosos textos de Stuart Hall, “Encoding/Decoding” (1993), e no modo como ele serviu de base para uma reestruturação dos estudos de recepção, inclusive no âmbito do cinema –, mas enfatizando, desenvolvendo, aprofundando e problematizando conceitos como representação, identidade, alteridade, hibridismo, colonização, Ocidente e Oriente. Na maior parte de sua obra, Hall colocou tais noções num marco de referências que, em vez de simplesmente

1. Original: “The first position defines ‘cultural identity’ in terms of the idea of one, shared culture, a sort of collective ‘one true self’, hiding inside the many other, more superficial or artificially imposed ‘selves’, which people with a shared history and ancestry hold in common. [...] This second position recognizes that, as well as the many points of similarity, there are also critical points of deep and significant difference which constitute ‘what we really are’: or rather – since history has intervened – ‘what we have become’”. [Esta e demais traduções da autora].

2. O termo “Terceiro Cinema” aparece pela primeira vez no manifesto “Hacia un Tercer Cine”, escrito pelos cineastas Fernando Solanas e Octavio Getino em 1969. A princípio, ele é utilizado para se referir aos movimentos cinematográficos da América Latina surgidos a partir da década de 1960, mas o termo começa a ser rapidamente usado com relação ao cinema politicamente engajado dos países não alinhados nem ao Primeiro nem ao Segundo mundos.

3. O termo “*World Cinema*” aparece como uma espécie de contraponto à indústria cinematográfica norte-americana, quase como um correlato de *foreign cinema* para os países de língua inglesa. Nesse sentido, o termo é mais amplo que o Terceiro Cinema, pois não se limita ao cinema mais engajado politicamente e inclui também o cinema de autor europeu.

inverter ou descartar termos e hierarquias, buscou questioná-los na sua essência e na sua malha de inter-relações, discutindo sempre as condições de possibilidade, continuidade e utilidade da sua construção.

Podemos dizer, contudo, que é em “The spectacle of the ‘Other’” (1997) que Hall empreende de modo mais sistemático e didático tanto a conceituação da representação relacionada à imagem como um modelo de leitura desses produtos. O artigo aprofunda tópicos concernentes à questão da alteridade, enfocando especialmente as maneiras através das quais a diferença é mostrada e transmitida como o Outro. Hall quer compreender mais especificamente como se dá a representação de raças e etnias (já que os outros capítulos do volume trataram da representação de modo mais amplo e de outros aspectos mais delimitados) a partir da análise de fotografias, matérias de revistas e jornais, programas televisivos e filmes. Da perspectiva do cinema, podemos considerar como particularmente útil o conceito de estereótipo e os processos associados a ele, que Hall traz de trabalhos seus anteriores, de Richard Dyer e de Homi Bhabha, entre outros:

4. Original: “*Stereotypes get hold of the few ‘simple, vivid, memorable, easily grasped and widely recognized’ characteristics about a person, reduce everything about the person to those traits, exaggerate and simplify them, and fix them without change or development to eternity. [...] So the first point is – stereotyping reduces, essentializes, naturalizes and fixes ‘difference’. Secondly, stereotyping deploys a strategy of ‘splitting’. It divides the normal acceptable from the abnormal and the unacceptable. It then excludes or expels everything which does not fit, which is different. [...] So, another feature of stereotyping is its practice of ‘closure’ and exclusion. [...] Stereotyping, in other words, is part of the maintenance of social and symbolic order. [...] The third point is that stereotyping tends to occur where there are gross inequalities of power.*”

Os estereótipos se apossam das características mais “simples, vívidas, memoráveis, de fácil apropriação e amplamente reconhecidas” sobre uma pessoa, *reduzem* tudo sobre a pessoa a essas características, *exageram* e *simplificam-nas* sem mudança e desenvolvimento para a eternidade. [...] O primeiro ponto é – os estereótipos *reduzem, essencializam, naturalizam* e *fixam* a “diferença”. Em segundo lugar, os estereótipos *implantam uma estratégia de “divisão”*. Eles dividem o que é normal e aceitável daquilo que é anormal e inaceitável. Em seguida, eles *excluem* ou *expelem tudo o que não se encaixa*. [...] Então, *outra característica dos estereótipos é a sua prática de “fechamento” e exclusão*. [...] Os estereótipos, em outras palavras, formam parte da manutenção de uma ordem social e simbólica. [...] O terceiro ponto é que os estereótipos *tendem a ocorrer onde há grandes desigualdades de poder*.⁴ (Hall, 1997: 258)

A noção de estereótipo proposta por Hall trouxe implicações evidentes para o estudo do cinema, sobretudo no que se refere à análise dos personagens, à crítica dos modos de caracterização negativa de grupos marginalizados da sociedade, à revisão da própria história do cinema a partir de novos parâmetros e até mesmo à sinalização da funcionalidade social dos estereótipos em alguns casos específicos.

Para além das óbvias questões relacionadas ao poder, em “The spectacle of the ‘Other’”, Hall (1997) articula também os paralelismos entre o estereótipo e a fetichização do corpo do outro, sobretudo o corpo negro feminino

– que através de uma mescla de fantasia, desejo, repulsa e repúdio constrói um álibi perfeito para simultaneamente condenar a alteridade e usufruir eroticamente dela:

O fetichismo, como já dissemos, envolve o *repúdio*. Que é a estratégia por meio da qual um fascínio poderoso ou um desejo é tanto *saciado* como, ao mesmo tempo, *negado*. É onde o que tem sido tabu, no entanto, consegue encontrar uma forma deslocada de representação.⁵ (Ibid.: 267)

Todos esses tópicos concernentes à representação aproximam Hall dos trabalhos de vários teóricos do cinema, como o já citado Richard Dyer, particularmente suas análises sobre o ator Paul Robeson e o livro sobre branquitude (Dyer, 1997, 2004); Graeme Turner (1988) e a sua delimitação de cinema como prática social; Ella Shohat e Robert Stam, sobretudo naqueles capítulos mais focados em raça de *Crítica da imagem eurocêntrica* (2006); e obviamente, Laura Mulvey (1975), com sua abordagem pioneira sobre como o prazer visual se constrói a partir de um olhar masculino. Vemos assim uma influência de mão dupla, ou seja, tanto Hall incorporou muitas das discussões que já eram de algum modo correntes nos estudos fílmicos (principalmente a partir das viradas estruturalista e pós-estruturalista) como os tópicos trabalhados por ele foram se tornando cada vez mais centrais no pensamento sobre cinema no mundo inteiro. Várias publicações a partir da década de 2000, voltadas especialmente para o *World Cinema*, reconheceram nele simultaneamente um *corpus* relevante de objetos materiais do contemporâneo, passíveis de análise formal, e um campo de representações (e muitas vezes também de práticas) de subversão e resistência subculturais. Essas publicações incluem, por exemplo, Badley, Palmer e Schneider (2006); Dissanayake e Guneratne (2003); Grant e Kuhn (2006); Shiel e Fitzmaurice (2001); Turner (2002); Vitali e Willemen (2006), entre muitos outros.

No cerne desse texto, todavia, mais do que a simples elucidação dos processos de estereotipia e fetichismo no cinema (e nas outras esferas da imagem) está um projeto de contestação de um regime racializado de representação e uma proposta de reversão de estereótipos. A partir da releitura de Bakhtin e Voloshinov, Hall chega a uma ideia de transcodificação: “Deram um poderoso impulso para a prática que veio a ser conhecida como *transcodificação*: ou seja, tomar um significado existente e reapropriar-se dele para criar novos significados”⁶ (HALL, 1997: 270).

A transcodificação busca reverter o estereótipo e neutralizar as imagens negativas, tendo como contraestratégia também a consciência da representa-

5. Original: “Fetishism, as we have said, involves *disavowal*. Disavowal is the strategy by means of which a powerful fascination or desire is both *indulged* and at the same time *denied*. It is where what has been tabooed nevertheless manages to find a displaced form of representation”.

6. Original: “For they have given a powerful impetus to the practice of what has come to be known as *transcoding*: taking an existing meaning and re-appropriating it for new meanings”.

ção racial através das próprias formas estereotípicas, sendo uma contestação que se dá dentro do próprio estereótipo, assumindo-o e tornando-o permeável à instabilidade, ao estranhamento, à rasura:

7. Original: “Thus, instead of avoiding the black body, because it has been so caught up in the complexities of power and subordination within representation, this strategy positively takes the body as the principal site of its representational strategies, attempting to make the stereotypes work against themselves”.

8. O *Free Cinema* foi uma corrente dos documentários britânicos no final da década de 1950. Os principais cineastas envolvidos foram Lindsay Anderson, Karel Reisz e Tony Richardson.

9. A *New Wave* foi uma tendência do cinema britânico inspirada em parte pela *Nouvelle Vague* francesa e em parte pelos documentários do *Free Cinema*. Vários dos cineastas que vieram dos documentários começaram a fazer filmes de ficção com uma forte dicção realista, mas agregando experimentações formais de inspiração francesa. Stephen Frears começou a trabalhar com cinema como assistente de Lindsay Anderson, um dos *Angry Young Men*, como também eram chamados alguns dos cineastas da *New Wave*. Com esse movimento, o discurso colonial e imperial predominante começou a ser desestabilizado, mais sistematicamente, a partir do final dos anos 1950. No período de quase duas décadas, um grupo de jovens diretores (Anderson,

Assim, em lugar de evitar o corpo negro, porque este estaria completamente entranhado nas complexidades do poder e da subordinação no contexto da representação, esta estratégia assume categoricamente o corpo como o principal local de suas estratégias de representação, na tentativa de fazer os estereótipos trabalharem contra si mesmos.⁷ (Ibid.: 274)

CINEMA E MULTICULTURALISMO; RAÇA E SEXO NA LAVANDERIA

Essa categoria complexa e produtiva dos estereótipos que trabalham contra si mesmos não foi uma invenção dos estudos culturais e muito menos um recurso estilístico criado por Stuart Hall, tampouco foi uma classificação demarcada por ele em textos teóricos para explicar os filmes/produtos imagéticos que fizeram uso das contraestratégias de representação. Contudo, teve um enorme impacto nos estudos fílmicos mais recentes. O que nos parece de enorme relevância também para pensarmos as relações de Stuart Hall com a teoria fílmica – e, mais importante, com o cinema propriamente dito – é o modo como simultaneamente a teoria foi sendo infundida pela produção fílmica – como já destacamos anteriormente ao falar da produção teórica que se ocupou do *World Cinema* a partir da década de 2000 –, e como a teoria (subentendidos aí os estudos culturais, a teoria pós-colonial e, claro, as ideias e práticas políticas e pedagógicas de Stuart Hall como uma das figuras de proa nesses campos) inspirou e transformou o imaginário cinematográfico (e cultural de uma maneira geral).

A década de 1980 nos parece particularmente profícua nesse tráfego de influências mútuas. O cinema desse período aprofundou a reconfiguração das relações entre raça e representação na cultura fílmica que movimentos precedentes como o *Free Cinema*⁸ e a *New Wave*⁹ haviam iniciado: *Minha adorável lavanderia* (*My beautiful laundrette*, 1985) e *Sammy e Rosie* (*Sammy and Rosie get laid*, 1987), de Stephen Frears; *Handsworth songs* (1986), de John Akomfrah; *Mona Lisa* (1986), de Neil Jordan; entre muitos outros que tematizaram questões diretamente ligadas à situação multicultural, multirracial e pós-colonial.

*Minha adorável lavanderia*¹⁰ se destaca nesse conjunto por vários motivos, entre eles o seu contexto de produção e seu pioneirismo. Com baixo orçamento, foi filmado originalmente em 16mm para a televisão, mas foi tão bem

recebido pelos críticos no Edinburgh Film Festival que acabou sendo lançado internacionalmente em 35mm nos cinemas. O filme ajudou a consolidar o canal de televisão Channel 4 como uma importante força no cinema britânico e deu consistência à já existente cooperação entre cinema e televisão no país. *Minha adorável lavanderia* também apresentou ao mundo o trabalho do escritor inglês de ascendência anglo-paquistanesa Hanif Kureishi, uma influente fonte literária das reflexões sobre a Grã-Bretanha nas últimas décadas do século XX. Seu roteiro teve uma importância fundamental no sucesso do filme e no estabelecimento de um novo olhar sobre a sociedade britânica. Ainda fizeram juntos *Sammy e Rosie*, em 1987, no qual a questão da teoria e dos estudos culturais aparecem explicitamente com os personagens indo para palestras e para a universidade. Assim, a colaboração Frears-Kureishi abriu caminho para explorações e representações menos estereotipadas e mais sutis das relações anglo-asiáticas, e para um diálogo intenso com a obra de Stuart Hall, tanto no sentido do debate sobre multiculturalismo como pela evocação das questões diaspóricas relativas à sua obra e à sua história de vida.

O filme evoca certos aspectos da política da *New Wave* britânica: a alusão às questões de classe, a busca pelo retrato mais fiel da degradação thatcherista do estado de bem-estar social britânico e a contenção formal. Também chamam atenção certas similaridades com os filmes produzidos no movimento dos anos 1960: a leveza, o lirismo, a recusa ao panfletarismo, a instituição de outro tipo de política ligado às pequenas lutas e às minorias. Kureishi e Frears se apropriam de vários temas que estavam presentes na *New Wave*, mas estendem e torcem os modos de apresentá-los (podemos ver as máquinas de lavar em pleno funcionamento, nos créditos de abertura e na sequência final do filme, como uma bela metáfora desse processo). Ou seja, nesse retorcer (que é indissociável da ideia de contraestratégia de Hall) entram em cena algumas distinções que constituem o principal avanço dos anos 1980 em relação aos modos de representação da diferença cultural – entendida nas suas mais variadas acepções. A perspectiva multifacetada dos lugares de fala, sem uma predominância branca no relato, aprofunda as propostas políticas que já estavam empenhadas no cinema britânico dos anos 1960 através da precisa e urgente remissão ao entre-lugar e aos estereótipos que trabalham contra si próprios. Todos os personagens e situações vão sabotando as nossas expectativas, tanto com relação aos paquistaneses, como aos paqui-britânicos de segunda ou terceira geração, ou aos brancos do filme, colocando todos eles num espaço intermediário, desfamiliarizando-os a cada cena, abrindo “uma luta política pelo significado que continua e é sempre inacabada”¹¹ (Hall, 1997: 277).

Reisz, Richardson e mais Bryan Forbes, John Schlesinger, Jack Clayton, Ken Loach, entre outros) deu continuidade a certa tradição realista do cinema britânico (oriunda tanto do documentário como das comédias populares), mas simultaneamente radicalizou essa estética realista e ampliou o alcance dos temas que até então eram apenas do universo do documentário. O realismo social (desde a linhagem documentarista de Grierson, passando pelo *Kitchen Sink Drama*, *Free Cinema*, *Angry Young Men* e *New Wave*), então, serviu e ainda serve de matriz e modelo para o tratamento de temas como raça e desejo, relacionamentos inter-raciais e identidades culturais marcadas pela diversidade.

10. Breve sinopse: Omar, filho de um imigrante paquistanês, começa um novo negócio ao reformar a lavanderia de Nasser, seu tio bem-sucedido, com a ajuda de seu amigo de infância branco, Johnny, um ex-membro de organização fascista. Trabalhando juntos, os dois se tornam amantes.

11. Original: “This opens out into a ‘politics of representation’, a struggle over meaning which continues and is unfinished”.

Os problemas do entre-lugar, da representação multicultural e da diáspora foram, assim, complexa e organicamente inseridos e tecidos em *Minha adorável lavanderia*. Narrativamente, o filme foi constituído daquilo que está no cerne da experiência do imigrante: aliar o desejo de pertencimento à preservação das raízes e da identidade, desde o casal protagonista, com todas as suas contradições. Omar se alia completamente à ideologia *yuppie* dominante, renegando a formação de esquerda do seu pai; Johnny, simpatizante do National Front, passa a trabalhar para Omar e sua família. Já não se sabe muito bem quem é o colonizador e quem é o colonizado. As superstições *primitivas* do subcontinente aparecem através das mandingas feitas pela esposa de Nasser contra Rachel, sua amante inglesa. Mas surpreendentemente, Kureishi e Frears fazem com que a feitiçaria funcione, deixando que este e outros momentos discretamente delirantes perpassem e desestabilizem sua narrativa. A violência é perpetrada ora pelos amigos *punks* de Johnny, ora pelos capangas de Salim, primo de Omar. O subúrbio do sul londrino é tomado de assalto por uma permanente tensão, dominado por um constante estado de alerta e convulsões inescapáveis. As posições estão sempre se intercalando, a condição de alteridade permeia tudo e todos.

Entre o realismo seco, destinado a se tornar documento de época com seus *mullets*, ombreiras e tons pastéis, com uma estrutura quase telenovelesca em vários aspectos, e a ironia lúdica e o utopismo cínico e desiludido, que deve algo a Fassbinder e seus enquadramentos, as sequências que precedem a inauguração da lavanderia são as mais emblemáticas dessa dívida. Nesse lugar talvez esteja o ponto mais ousado e expressivo de *Minha adorável lavanderia*. As ambivalências implicadas nas histórias de amor do filme revelam novamente a longa distância entre os modos de representação do sexo inter-racial no cinema *mainstream* até a década de 1980 – e de certa forma até hoje – e aqueles que tiveram que ser arquitetados a partir dos imperativos lançados pelas transformações culturais e sociais ocorridas na Grã-Bretanha do final do século XX. Não só com respeito a Omar e Johnny, mas também com relação a Nasser e Rachel. Também com relação à figura de Tania, prima e *prometida* de Omar, que com sua partida desafia e se rebela contra os modelos esperados por sua família, sexo, raça e cultura. A polissemia desse retrato, dessa representação de mundo, confere um estranhamento a mais no tratamento das questões relativas ao *affair* inter-racial e homossexual e imprime na própria forma do filme sua textura inusitada, como Hall já havia reparado sobre as contraestratégias representacionais: sempre mais preocupadas com as formas que com a elaboração de novos conteúdos. O romance entre o *punk* neonazista e o *paki* aspirante a *yuppie* acontece a despeito de toda diferença, violência, tradição e de Margaret Thatcher, mas talvez aconteça mesmo *por causa* delas.

EPÍLOGO: THE STUART HALL PROJECT

Não só de teoria e dos circuitos intercambiantes desta e do cinema são feitas as conexões de Stuart Hall com o mundo dos filmes. A ligação com o cinema e o audiovisual é muito mais direta. Desde sua longa colaboração com o British Film Institute, onde publicou, entre vários trabalhos, um dos primeiros estudos sérios do cinema como entretenimento, *The popular arts* (Hall; Whannel, 1965), deu cursos e palestras, além de ter várias de suas pesquisas, tanto da Universidade de Birmingham como da Open University, financiadas pelo instituto. Hall escreveu ou foi colaborador na elaboração de mais de 20 roteiros de documentários e séries de televisão, e em muitos deles participou também como apresentador ou locutor. Foi uma presença constante na mídia televisiva também dando entrevistas, aparecendo em debates e comentando em telejornais.

No cinema propriamente dito, sua parceria mais estreita foi com o diretor Isaac Julien, para quem chegou inclusive a atuar em um pequeno papel no curta experimental *The attendant* (1993). Ele colaborou com vários outros trabalhos de Julien, mais notadamente na narração de *Looking for Langston* (1989) – que ele também analisa em “The spectacle of the ‘Other’” – e *Black and white in colour* (1992), como também na pesquisa de *Frantz Fanon: black skin, white mask* (1995). Julien escreveu um comovente tributo a Hall por ocasião de seu falecimento, no qual declarou:

No momento em que eu comecei a fazer filmes no início dos anos 1980, Stuart já era uma espécie de herói para nós em oficinas e coletivos como Sankofa Film and Video e Black Audio. Conhecíamos o seu trabalho com a New Left Review, CND [Campanha pelo Desarmamento Nuclear] e no Centro de Estudos de Cultura Contemporânea. Um amante de música e um homem com um tremendo senso de humor, é de algum modo apropriado que quando o conheci ele não estivesse em uma marcha, conferência, aula, palestra ou exposição, mas em uma boate. Ele é reconhecido por seus esforços em elevar o estudo da cultura popular para a academia, mas ao lado de toda a clareza e rigor de suas análises, ele também tinha o maior deleite.¹² (Julien, 2014)

Por fim, é inescapável falar também da influência que Hall teve no Black Audio Film Collective, grupo de projetos multimídia fundado no início da década de 1980 por John Akomfrah e outros estudantes de cinema da Universidade de Portsmouth:

Stuart Hall era uma espécie de *pop star* para nós. Para muitos de minha geração nos anos 1970, ele era uma das poucas pessoas de cor que víamos na

12. Original: “By the time I began making films in the early 80s, Stuart was already a kind of hero to us in workshops and collectives like Sankofa Film and Video and Black Audio. We knew him from his work with the New Left Review, CND and at the Centre for Contemporary Cultural Studies. A renowned music lover and a man with a tremendous sense of fun, it is somehow fitting that it was not at a march, conference, screening, lecture or exhibition that I met Stuart, but at a nightclub. He is recognized for his efforts in elevating the study of popular culture to the academy, but for all his clarity and rigour in its analysis, he also took the greatest delight in it”.

14. Original: “Stuart Hall was kind of a rock star for us. For many of my generation in the 70s. He was one of the few people of colour we saw on television who wasn’t crooning, dancing or running. His very iconic presence on this most public of platforms suggested all manner of ‘impossible possibilities’”.

15. Original: “The initial discussion was that this would be a collaboration between Stuart and myself on the notion of the visual and how the visual organises black identity. But I think the minute I realized there was a little bit more than just a few hours of him on radio, cinema and television, we wanted to, at the very least, try and use him as much as a narrative spy as possible – particularly since the idea of *The unfinished conversation*, which is based on his writings about identity, formed as an intersection within history. And so it became a way of looking at his life, among other things” “impossible possibilities”.

televisão que não estava cantando, dançando ou correndo. Sua presença muito icônica na mais pública das plataformas sugeriu todos os tipos de possibilidades “impossíveis”.¹⁴ (Akomfrah apud Clark, 2013)

O coletivo não chegou a estabelecer vínculos explícitos com Hall para além da enorme proximidade teórica e temática. Contudo, bem após a dissolução do grupo, em 2012, Akomfrah fez a instalação *The unfinished conversation*, e em 2013 lançou o filme *The Stuart Hall Project*, ambos contando a história de Hall através de seus próprios depoimentos, da música de Miles Davis, fotografias de família e arquivos de áudio e vídeo, um material selecionado a partir de oitocentas horas de arquivos. Como o próprio Akomfrah registrou, *The Stuart Hall Project* a princípio nem ia ser um filme biográfico:

A ideia inicial era de que esta seria uma colaboração entre Stuart e eu sobre a noção do visual e de como ele organiza a identidade negra. Mas eu acho que na hora em que eu percebi que havia um pouco mais do que apenas algumas horas de Stuart no rádio, cinema e televisão, o que queríamos, pelo menos, era usá-lo o máximo possível como um espião narrativo da história – até porque, como em *The unfinished conversation*, que é baseado em seus escritos sobre a identidade, o filme é formado como um cruzamento dentro da história. E, assim, tornou-se uma maneira de olhar para a sua vida, entre outras coisas.¹⁵ (Akomfrah apud Korossi, 2014)

Contudo, a ideia de ser um espião narrativo da história do século XX enfim prosperou de vários modos. O filme acabou se tornando crucial para apreciar não somente a trajetória de vida de Hall, mas principalmente para compreender o papel da identidade negra na cultura britânica e a importância do olhar multicultural.

Um breve exame das conexões entre Stuart Hall e o cinema demonstra o quanto sua figura intelectual instigou práticas e escolhas temáticas e estéticas de um número grande de cineastas, principalmente aqueles mais próximos a questões étnicas, diaspóricas e minoritárias no cinema britânico. Contudo, é de fato na teoria que podemos vislumbrar os maiores impactos de sua obra no que se refere ao cinema. Como dissemos anteriormente, Hall não foi um teórico dos estudos fílmicos *stricto sensu*, mas talvez tenha sido uma das principais influências de um período onde já não era mais possível fazer uma teoria do cinema tradicional. Primeiro porque ele foi de fato um pioneiro dos estudos fílmicos na Grã-Bretanha – país que estabeleceu uma tradição singular no pensamento sobre cinema, sempre marcada pela história, colocando a matéria fílmica em diálogo com seus contextos de produção e com o tecido social. Sua obra abriu

caminhos para muitos teóricos do cinema que não se encaixavam perfeitamente nos modelos estabelecidos pela análise fílmica e pela crítica imanente, que não se satisfaziam com as convenções da análise fílmica pura e simples, e por aqueles que pensavam o cinema, simultaneamente, como uma extensão do mundo e a forma de apresentá-lo e representá-lo. ■

REFERÊNCIAS

- BADLEY, L.; PALMER, R. B.; SCHNEIDER, S. J. (Eds.). *Traditions in world cinema*. Edimburgo: Edinburgh University Press, 2006.
- BLACK AND WHITE IN COLOUR. Direção: Isaac Julien. Londres: BFI, 1993. (VHS)
- CLARK, A. Film of the week: The Stuart Hall Project. *BFI*, Londres, 31 mar. 2013. Disponível em: <<https://goo.gl/hT4Kat>>. Acesso em: 31 mar. 2015.
- DISSANAYAKE, W.; GUNERATNE, A. (Orgs.). *Rethinking third cinema*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2003.
- DYER, R. *White: essays on race and culture*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1997.
- _____. *Heavenly bodies: film stars and society*. 2. ed. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2004.
- FRANTZ FANON: BLACK SKIN, WHITE MASKS. Direção: Isaac Julien. Londres: BFI, 1997. (DVD)
- GRANT, C.; KUHN, A. (Eds.). *Screening world cinema*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2006.
- HALL, S. Cultural identity and cinematic representation. *Framework*, London, n. 36, p. 68-82, 1989.
- _____. Encoding/Decoding. In: DURING, S. (Ed.). *The cultural studies reader*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1993. p. 90-103.
- _____. The spectacle of the “Other”. In: HALL, S.; EVANS, J.; NIXON, S. (Orgs.). *Representation: cultural representations and signifying practices*. Londres: Sage, 1997. p. 225-279.
- HALL, S.; WHANNEL, P. *The popular arts*. Londres: BFI; Pantheon, 1965.
- HANDSWORTH SONGS. Direção: John Akomfrah. Londres: BFI, 1986. (VHS)
- JULIEN, I. In memoriam: Stuart Hall. *BFI*, Londres, 12 fev. 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/6GQyy7>>. Acesso em: 31 mar. 2015.
- KOROSI, G. The Stuart Hall Project: John Akomfrah interview. *BFI*, Londres, 2014. Disponível em: <<https://goo.gl/8etzY2>>. Acesso em: 31 mar. 2015.
- LOOKING FOR LANGSTON. Direção: Isaac Julien. Londres: BFI, 1989. (DVD)

- MONALISA. Direção: Neil Jordan. New York: Handmade Films, 1986.(DVD)
- MULVEY, L. Visual pleasure and narrative cinema. *Screen*, Londres, v. 16, n. 3, p. 6-27, 1975.
- MY BEAUTIFUL LAUNDRETTE. Direção: Stephen Frears. New York: Criterion Collection, 1985. (DVD)
- THE ATTENDANT. Direção: Isaac Julien. Londres: Channel Four, 2000. (VHS)
- SAMMY AND ROSIE GET LAID. Direção: Stephen Frears. Londres: BFI, 1987. (VHS)
- SHIEL, M.; FITZMAURICE, T. (Orgs.). *Cinema and the city: film and urban societies in a global context*. Oxford: Blackwell, 2001.
- SHOHAT, E.; STAM, R. *Crítica da imagem eurocêntrica*. São Paulo: Cosac Naify, 2006.
- SOLANAS, F.; GETINO, O. Hacia un Tercer Cine. *Tricontinental*, La Habana, n. 14, p. 107-132, out. 1969.
- THE STUART HALL PROJECT. Direção: John Akomfrah. Londres: BFI, 2014. (DVD)
- THE UNFINISHED CONVERSATION. Instalação de John Akomfrah. Londres: Tate Britain, 2014.
- TURNER, G. *Film as social practice*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1988.
- _____. (Ed.). *The film cultures reader*. Londres; Nova Iorque: Routledge, 2002.
- VITALI, V.; WILLEMEN, P. (Eds.). *Theorising national cinema*. Londres: BFI, 2006.

Artigo recebido em 01 de abril de 2015 e aprovado em 17 de abril de 2016.