

Sons e ruídos de um futuro negro: uma chave de leitura para o poder destrutivo da música em Space is the Place

Sounds and noises of a black future: an interpretive key to the destructive power of music in Space is the Place

Sonidos y ruidos de un futuro negro: una clave de lectura para el poder destructivo de la música en Space is the Place

Vinícius Teles Córdova

<https://doi.org/10.20396/proa.v15i00.18374>

PROA

revista de antropologia e arte

artigos volume 15 | e025019



resumo

O presente artigo busca discutir como a centralidade do olhar na cultura ocidental é manifesta no audiovisual, a partir de uma hierarquia encabeçada pela imagem que faz dos diversos tipos de som um complemento passivo. O apontamento desta hierarquia ocorre por meio da discussão visual e sonora feita no filme *Space is the place* (1974) onde as fronteiras entre música e barulho são rompidas, assim como ocorre um questionamento da centralidade da imagem na narrativa do audiovisual.

Palavras-chave: Cinema; Afrofuturismo; Musicar; Imagem.

abstract

This article seeks to discuss how the centrality of the gaze in Western culture is manifested in audiovisual media through a hierarchy headed by the image that makes various types of sound a passive complement. The identification of this hierarchy occurs through the visual and sonic discussion presented in the film *Space is the Place* (1974), where the boundaries between music and noise are broken, as well as a questioning of the centrality of the image in audiovisual narrative.

Keywords: Cinema; Afrofuturism; Musicking; Image.

resumen

El presente artículo busca discutir cómo la centralidad de la mirada en la cultura occidental se manifiesta en el audiovisual a partir de una jerarquía encabezada por la imagen que hace de los diversos tipos de sonido un complemento pasivo. El señalamiento de esta jerarquía ocurre por medio de la discusión visual y sonora realizada en la película *Space is the Place* (1974), donde las fronteras entre música y ruido son rotas, así como ocurre un cuestionamiento de la centralidad de la imagen en la narrativa del audiovisual.

Palabras clave: Cine; Afrofuturismo; Musicar; Imagen.



Sons e ruídos de um futuro negro: uma chave de leitura para o poder destrutivo da música em *Space is the Place*

Vinícius Teles Córdova

 <https://orcid.org/0000-0002-6619-6793>

> viniciustelecordova@gmail.com

Mestre em Ciências Sociais

Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Introdução

Imagine-se na seguinte situação: por algum motivo você desperta uma curiosidade sobre filmes afrofuturistas, provavelmente após ter visto os exemplares mais comercialmente exitosos das obras assim categorizadas. A quase totalidade dos sites com os quais você se deparará vai apresentar “*Space is the Place*”, geralmente acompanhado de expressões que rondam os termos “primevo”, “precursor”. Com um pouco mais de curiosidade sobre tal filme, você logo descobrirá que seu idealizador e protagonista é um jazzista chamado Sun Ra, que pouco tempo depois lançaria um álbum com o mesmo nome do filme. A pessoa que lê rapidamente se tornará, nessa minha narrativa, a pessoa que assistirá ao filme. Exatamente o caminho que tomei: eu somente assisti ao filme - e aqui enfatizo o termo “somente” em seu significado visual - não me atentando primariamente para o que há de sonoro na obra, apesar da centralidade sonora que a circunda, assim como seus elementos internos.

Realizei neste artigo a análise fílmica de um trecho do filme a partir de um olhar e, assim espero, uma escuta que lança mão de algumas ideias e provocações antropológicas. Essa análise levou-me a refletir sobre a minha relação com o audiovisual que se centra somente no visual e toma o áudio como acessório e assim considero que, ao final deste artigo, lance luz e sons sobre a centralidade que a visão ganhou na sociedade ocidental. Como introdução a esta articulação teórica que proponho, cabe observar que no âmbito da literatura especializada em antropologia do audiovisual e teoria cinematográfica, a problematização das relações entre áudio e imagem constitui um campo de debate consolidado desde o advento dos equipamentos de captação sonora direta nas filmagens - processo que se caracterizou tanto pela gradualidade de sua implementação quanto pelos consideráveis investimentos econômicos que demandou (CARREIRO, 2014).

Tal discussão permeou não somente os teóricos do cinema, mas também cineastas que produziram e escreveram no momento de transição, como evidencia a declaração de caráter crítico assinada por Sergei Eisenstein, Vsevolod Pudovokin e Grigori Alexandrov (EISENSTEIN, 2002). Parte significativa das críticas, feitas por cineastas europeus em sua maioria, advogava que o uso do som no cinema provocaria um retrocesso na linguagem que vinha se

desenvolvendo. Algo que de fato ocorreu devido às limitações técnicas que o pesado equipamento imprimia nas produções, que não podiam mais recorrer a planos mais inovadores devido à dificuldade de deslocamento (CARREIRO, 2014; GUERRA, 2010).

As discussões contemporâneas se debruçam, de forma majoritária, sobre as possibilidades que o som tem no audiovisual e tendem a colocar o som como um complemento da imagem, de modo que a segunda determina as possibilidades de existência da primeira (CARREIRO, 2014). Mais precisamente,

o som foi adicionado à imagem; ergo (portanto) na análise do som cinematográfico podemos tratar o som como uma reflexão tardia, um complemento de que a imagem é livre para pegar ou largar como quiser. [...] A falácia ontológica: [...] hoje a primazia da imagem continua sendo tomada como algo dado (GUERRA, 2010, p. 147)¹.

Esta determinação do som à imagem teve rompimentos tanto na produção audiovisual - um exemplo muito conhecido é o filme *Fantasia* (1940) no qual o desenho foi pensado a partir das músicas - quanto no campo teórico com Michel Chion no livro *Audiovisão* (2010). No entanto, ambos foram casos fora da curva, pois, via de regra, a imagem é vista como elemento comentado pelo som, sobretudo a música, e também como elemento que fornece as possibilidades narrativas e criativas que o som pode ter em uma produção fílmica (GUERRA, 2014).

A concepção deste artigo fundamenta-se numa abordagem metodológica que articula os campos da teoria cinematográfica e da antropologia audiovisual, buscando construir uma perspectiva analítica que não se limita exclusivamente a um ou outro domínio teórico, mas elabora uma terceira via interpretativa a partir do diálogo entre essas disciplinas. Reconhecendo as limitações metodológicas que impossibilitam a realização de uma etnografia - dado que não possuo acesso direto aos realizadores da obra -, opto por uma metodologia que privilegia o diálogo entre os referenciais teóricos consolidados nos estudos cinematográficos brasileiros, particularmente aqueles voltados aos aspectos sonoros do audiovisual, e as contribuições da antropologia visual. Essa abordagem interdisciplinar possibilita uma análise do filme não apenas como objeto estético, mas, sobretudo, como produto cultural que mobiliza estratégias audiovisuais específicas para problematizar hierarquias sensoriais ocidentais.

Reconheço que os referenciais teóricos mobilizados nesta análise não necessariamente correspondem ao arcabouço conceitual que orientou a concepção de “Space is the Place” (1974). Embora os textos selecionados constituam referências canônicas nos estudos sonoros do audiovisual brasileiro, não pretendo estabelecer correspondência direta entre estas teorias e o processo criativo do filme. Antes, utilizo tais contribuições como instrumentos heurísticos para apreender elementos estético-narrativos presentes na obra, construindo uma interpretação que emerge do diálogo entre objeto fílmico e teoria contemporânea. Neste

¹ Tradução própria. Original: el sonido fue agregado a la imagen; ergo (por lo tanto) en el análisis del sonido cinematográfico podemos tratar al sonido como una idea de último momento, un suplemento que la imagen es libre de tomar o dejar según le plazca. [...] La falacia ontológica: [...] Hoy en día la primacía de la imagen sigue siendo tomada como algo dado.

sentido, assumo deliberadamente a perspectiva metodológica proposta por este trabalho: a construção de uma terceira forma analítica, constituída pelos encontros e desencontros entre diferentes modos de percepção uma abordagem que visa incorporar outras perspectivas sem pretensão totalizante, mas buscando alternativas ao primado da visualidade característico do pensamento ocidental.

Esta proposta alinha-se às reflexões de Caiuby Novaes (2009) sobre o potencial da antropologia visual para questionar o “visualismo” hegemônico nas ciências sociais. A autora demonstra como a tradição acadêmica ocidental privilegia sistematicamente a visão como órgão do conhecimento, relegando outros sentidos a posições secundárias, e propõe que uma aproximação crítica com as imagens pode abrir novos caminhos epistemológicos. Segundo Caiuby Novaes, as imagens não apenas documentam realidades, mas constituem formas específicas de conhecimento que permitem “compreender o modo como nós, cientistas sociais, valorizamos diferentemente cada um dos sentidos” (2009, p. 38). Tal perspectiva encontra ressonância fundamental na análise de “Space is the Place”, onde a música emerge não como mero complemento sonoro, mas como força narrativa que desestabiliza a hierarquia audiovisual tradicional, propondo uma forma de “audiovisão”, tomar o filme a partir de seus elementos visuais e sonoros postos de forma não-hierarquizada, que questiona a primazia do olhar na construção do conhecimento.

O filme “Space is the Place” (1974) é comumente visto como a estreia do afrofuturismo no audiovisual (YOUNGQUIST, 2016). O longa-metragem estadunidense foi a única produção de John Coney e narra a história de um defensor da ideia de que não há vida possível para a população negra na Terra, sendo a ida para outro planeta sua única esperança. Em seus conceitos centrais, o longa-metragem carrega diversos elementos presentes em produções atuais do mesmo gênero: a abordagem da violência física e simbólica contra os negros como forma de distopia no presente; a noção das pessoas negras como alienígenas, pelo seu não-pertencimento à cultura hegemônica; e a mescla visual e narrativa entre passado, presente e futuro (FREITAS, 2018). Neste sentido, os elementos cinematográficos constitutivos desses filmes não podem ser pensados como recursos puramente estéticos, mas sim em diálogo com o mundo social e cultural daqueles que os produziram e recepcionam (MACDOUGALL, 2006).

Steven Feld (2016) argumenta que os produtos imagéticos são fruto de seus contextos culturais, assim, excluir o entorno do filme é cair em uma interpretação limitada do mesmo. Busco, então, pensar este contexto a partir do que é mobilizado simbolicamente no produto audiovisual, ou seja, quais elementos do real a arte busca trabalhar e, sobretudo, como é feita essa reflexão a partir da linguagem cinematográfica. No entanto, busco fugir da errônea concepção de que o que está presente em tela seja o real, pois “a objetividade e a verdade do filme são ilusórias, [de modo que] a melhor abordagem etnográfica é a que tira o máximo proveito da sofisticada subjetividade do cineasta-etnógrafo” (FELD, 2016, p. 262), ou, no caso que vou estudar, aproveitar da subjetividade do cineasta e do filme enquanto obra artística. Para refletir sobre a cena que denominei de “a música como ferramenta disruptiva”,

utilizando do jogo entre o filme e o contexto sociocultural, foi necessário abordar a situação da população afrodiáspórica e a história do jazz.

Algumas palavras sobre Sun Ra: a música enquanto transcendência

A intenção deste artigo vai bem longe de analisar a obra como uma representação do seu idealizador, uma forma de subjugar a obra ao artista, conferindo aos seus pensamentos, ou mesmo ao seu inconsciente como é comum de ser feito na psicanálise, a resposta para o que “a obra de fato quis dizer”. Nos dois casos há uma busca por uma suposta verdade, na qual a arte seria tão somente um reflexo. Não nego que ambos os elementos influenciam o fazer artístico, mas caminho por uma concepção que a arte, per si, consegue nos fornecer um pensamento que lhe seja autônomo. A breve escrita sobre o pensamento de Sun Ra que vem a seguir é baseada em sua completude na obra de Szwed (2000) e visa menos justificar a obra e mais buscar um caminho que vai para além do sujeito.

Em 1914 nasceu Sun Ra, batizado por sua mãe de Herman Poole Blount. Ao longo de sua carreira, foi cunhando um pensamento no qual tomava a música como forma de conexão espiritual e transcendente, usada para iluminar e elevar a consciência humana. A necessidade dessa iluminação advinha de uma concepção de que a vida na Terra era apenas uma parte da existência e a verdadeira liberdade e iluminação só poderiam ser alcançadas através do espaço, em seu sentido astronômico, e da música. Ele criou sua própria mitologia, inspirada em temas afrocentrados e no misticismo cósmico, pregando a separação das normas convencionais da sociedade e sugerindo que o futuro da humanidade estava entre as estrelas.

Sun Ra oferecia como alternativa às narrativas opressivas e racistas da cultura estadunidense de sua época, a libertação através de sua obra musical e de seus conceitos de ciência ficcional. Ele via a música como uma ferramenta para transcendência e resistência, acreditando que poderia redefinir a humanidade através de harmonias celestiais e composições que conectam as pessoas com o universo. Em sua cosmologia filosófica, Sun Ra manifestava uma orientação notadamente pacifista, posicionando-se de forma categórica contra os mecanismos de violência e os conflitos bélicos que marcaram seu tempo. Sua proposta ontológica caracterizava-se pela defesa de um percurso individual de autodescoberta e disciplina espiritual, deliberadamente desvinculado das convenções socioculturais hegemônicas de sua época. Para o artista, tais convenções operavam a partir de uma epistemologia excessivamente materialista, que privilegiava o tangível e o imediato em detrimento das dimensões cósmicas e transcendentais da existência. Esta crítica ao materialismo ocidental constituía um dos pilares de sua cosmologia afrofuturista, na qual a elevação espiritual e a libertação da consciência emergiam como contrapontos necessários às limitações impostas por uma sociedade ancorada em valores predominantemente seculares e mercantilistas.

Sua vida foi uma jornada marcada por uma busca constante por significado espiritual e uma ligação com o cosmos, acreditando que ele próprio havia sido escolhido por forças extraterrestres para levar uma mensagem de paz, iluminação e liberdade para a humanidade. Essa

conexão entre música, espiritualidade e espaço marcou profundamente suas performances e o transformou em uma figura singular na história cultural afro-americana.

A filosofia do artista está intimamente entranhada em seu processo, pois acreditava que seu papel como músico ia além do entretenimento, sendo uma missão cósmica de elevação da humanidade. Sun Ra se isolou das normas da vida cotidiana e dedicou-se inteiramente à música, acreditando que esta tinha o poder de conectar as pessoas ao universo e à energia espiritual. Sua abordagem criativa envolvia a liberdade de improvisação e experimentação, rejeitando as estruturas tradicionais em favor de um fluxo musical que refletisse suas visões futuristas. Szwed (2000) levanta relatos nos quais os músicos tinham dificuldades de tocar as composições do jazzista devido à sua complexidade, no entanto, ele não via nisto um empecilho, pois acreditava que a busca da perfeição deveria ser preterida em nome de músicos que estivessem abertos ao aprendizado e à experimentação. Sun Ra acreditava que a música deveria ser um meio para a educação e a iluminação, tanto para o público quanto para os próprios músicos.

Suas performances ao vivo buscavam ser expansões de sua filosofia cósmica, muitas vezes incluindo elementos visuais e teatrais que reforçaram sua visão de um universo maior e mais espiritual. Através de suas composições e performances, ele pretendia transcender as limitações da vida terrena e oferecer ao público uma visão de um futuro libertador e cósmico. Nestas performances ficavam visualmente evidentes as ligações do artista com as sociedades africanas, sobretudo a egípcia, a partir de uma perspectiva ligada ao ocultismo. Esse contexto histórico e místico contribuiu para o desenvolvimento de sua mitologia pessoal, onde ele relacionava a música com o legado espiritual do Egito antigo e sua própria visão cósmica do futuro.

A criação do nome “Arkestra” (parte do nome de seu grupo musical “The Sun Ra Arkestra”) reflete esse processo de fusão entre o antigo e o moderno, inspirando-se no deus egípcio Ra e no conceito da “arca” como símbolo de preservação e transporte de conhecimento e espiritualidade (SWED, 2015). Além disso, a citação revela que Sun Ra não se fixava no passado de maneira convencional; ele o reinterpretava em termos “futuristas”, articulando suas ideias de forma solta e contemplativa, como se estivesse sempre em um estado de cogitação e introspecção. Esses elementos reforçam como sua abordagem criativa era tanto um processo contínuo de improvisação quanto uma busca por conectar o espiritual, o histórico e o futuro.

3 Algumas palavras sobre Sun Ra: a música enquanto transcendência

O filme “Space is the Place” (1974) é, como dito na introdução, quase unanimidade ao tratar de afrofuturismo e eventualmente colocado parte integrante do que foi denominado “blaxploitation”. De forma semelhante ao que fora dito sobre a relação artista-obra, entre estética/movimento-obra há ressonâncias, mas tomar a o objeto artístico por essa perspectiva tende à levar a uma forma de análise que perde o específico da obra e possíveis contribuições que podem ser extraídas do filme em si a partir de como o mesmo opera seus elementos

lógicos e estéticos.

O “Blaxploitation” surgiu no início da década de 1970 como um fenômeno cinematográfico significativo, caracterizado por filmes com elencos predominantemente negros e voltados para o público afro-americano urbano. Horak (2015) aponta que este movimento foi impulsionado pelo sucesso financeiro de Ossie Davis’s “Cotton Comes to Harlem” (1970), Melvin Van Peebles’s “Sweet Sweetback’s Baadasssss Song” (1971), e Gordon Parks’s “Shaft” (1971).

Estes filmes se destacavam por apresentar protagonistas negros fortes e assertivos, frequentemente ambientados em cenários urbanos, algo que não ocorria desde a era dos “Race films” de 1920-1940 (HORAK, 2015). Os temas de empoderamento e resistência contra o sistema eram recorrentes, e tinham um caráter “pedagógico”, pois como evidenciado pela análise de Huey P. Newton (co-fundador do Partido dos Panteras Negras): “através de Sweetback, Melvin Van Peebles está justamente significando e ensinando às pessoas o que realmente deve ser feito para sobreviver” (HORAK, 2015, p. 122). Contudo, o “Blaxploitation” não estava isento de críticas. Havia acusações de que esses filmes perpetuavam estereótipos negativos. Horak (2015) menciona que Junius Griffin, diretor executivo da filial de Hollywood da “NAACP” (Associação Nacional para o Progresso de Pessoas de Cor), cunhou o termo “Blaxploitation”, sugerindo que tais filmes exploram os afro-americanos por meio de deturpações da cultura e das pessoas pretas dos Estados Unidos.

Um intenso debate se estabeleceu em torno da exploração comercial versus a representatividade. Enquanto alguns viam esses filmes como um avanço na representação negra no cinema, outros os consideravam problemáticos. Horak (2015) observa que enquanto o público negro urbano, majoritariamente pobre, lotava os cinemas para torcer por heróis afro-americanos, costumeiramente pessoas negras da classe média atacavam Hollywood por traficarem imagens que retratavam a comunidade negra de forma negativa (HORAK, 2015, p. 122).

Este contexto complexo do “Blaxploitation” ilustra as tensões e debates que emergiram em torno deste movimento cinematográfico, refletindo questões mais amplas de representação e identidade na cultura afro-americana do início dos anos 1970. A análise deste fenômeno permite compreender as nuances e contradições presentes na produção cultural negra deste período, bem como as diferentes perspectivas dentro da própria comunidade afro-americana sobre a representação de sua imagem na mídia. Considerando este preâmbulo sobre “Blaxploitation”, podemos examinar o filme de Sun Ra, que apresenta diversas relações e contrastes interessantes com o movimento “Blaxploitation”, que estava em seu auge na mesma época. Embora compartilhe alguns elementos com filmes do gênero, “Space is the Place” se destaca por sua abordagem única e experimental.

No que tange ao protagonismo negro, Sun Ra assume uma posição central e poderosa na narrativa, provavelmente o ponto que o filme mais se aproxima dos heróis do “Blaxploitation”. No entanto, sua figura transcende o contexto urbano típico do gênero, situando-se em um cenário cósmico que expande as possibilidades de representação negra no cinema;

além disto, o confronto mais direto que costuma ocupar os protagonistas do “Blaxploitation” acontece em “Space is the Place” na lida com o antagonista, o Superintendente, a partir de um jogo de cartas que metaforiza cenários de disputa sobre o modo de vida do preto estadunidense.

A resistência ao sistema opressor, tema recorrente no “Blaxploitation”, também está presente em “Space is the Place”. Contudo, Sun Ra propõe uma forma de libertação dos afro-americanos através da música e do espaço, divergindo das narrativas convencionais de superação de adversidades. O filme sugere uma impossibilidade da existência negra plena nos Estados Unidos, propondo o escape como solução - uma abordagem raramente vista no “Blaxploitation”. O filme de Sun Ra subverte as expectativas do público ao transportar a narrativa para o espaço, contrastando com os ambientes urbanos típicos do “Blaxploitation”. Tal elemento estabelece diferenças no diálogo com o movimento da década 1970 que celebra a cultura e música afro-americana, apresentando uma visão cósmica e metafórica para tal celebração.

O resultado é que a crítica social e a resistência ao sistema opressor presentes no filme são marcadamente alegóricas e metafóricas, uma diferença marcante da abordagem mais direta e realista do “Blaxploitation”. De modo que as diferenças residem no foco que o filme aqui estudado confere ao espiritual e à ficção científica (no momento do filme o termo “afrofuturista” não tinha sido cunhado) em contraste com o realismo urbano do segundo. Um segundo ponto, que não será aprofundado em suas diferenças, refere-se aos aspectos da narrativa, enquanto o filme estudado se constrói, em sua grande parte, a partir de cenas explicitamente não-lineares.

Olhares e escutas ligeiras sobre o todo da obra

O site IMDB coloca a seguinte sinopse sobre o filme: “Em um esforço para trazer unidade e igualdade aos afro-americanos, um viajante interestelar e músico pousa na Terra e duela com um senhor maligno pelas almas das pessoas.”² Não nego que é uma sinopse que contempla parte do filme, no entanto, considero que podemos extrair mais, sobretudo no foco do artigo que é a questão musical; nessa sinopse, a música é apenas mencionada como uma característica do viajante interestelar, o Sun Ra, porém omite a importância que a música tem na narrativa.

Mas se pensarmos a partir da lógica de plot, é possível extrair um pouco mais disso. O conceito de plot é fundamental na construção narrativa, sendo definido como “a escolha de eventos e seu design no tempo” (FIELD, 2001, p. 44). Essa estrutura forma a base sobre a qual todos os elementos da história se apoiam, funcionando como “a espinha dorsal da ação dramática” (SARAIVA; CANNITO, 2004, p. 106). O filme “Space is the Place” oferece um exemplo ilustrativo dessa definição, apresentando um plot que se desenvolve como uma jornada surreal de Sun Ra, misturando elementos de ficção científica, comentário social e

2 Tradução própria. IMDB, disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0072195/>. Acesso em 09 out. 2024

misticismo musical. O plot não é apenas uma sequência aleatória de eventos, mas um padrão “internamente consistente, interrelacionado” (MCKEE, 1997, p. 44) que move a história em direção a uma resolução dramática. Em “Space is the Place”, essa progressão é evidente desde o início, com Sun Ra retornando à Terra após uma viagem espacial, passando pelo desenvolvimento onde ele estabelece uma agência de recrutamento e planeja um concerto, enquanto enfrenta ceticismo e oposição, até o clímax com o concerto culminante, onde ocorre uma tentativa de assassinato e a ascensão dos afro-americanos em direção à galáxia. A função do plot é fornecer o impulso dramático necessário para conduzir a narrativa, criando uma “progressão linear de incidentes relacionados, episódios e eventos que conduzem a uma resolução dramática” (FIELD, 2001, p. 56). No caso de “Space is the Place”, essa progressão é marcada por elementos-chave como o afrofuturismo, a realidade alterada, a metáfora musical e o conflito racial, que juntos criam uma narrativa complexa e multifacetada.

Por fim, a unidade e totalidade do plot são essenciais. O plot de “Space is the Place” demonstra isso ao integrar elementos aparentemente díspares como ficção científica, comentário social e música em uma narrativa coesa que explora temas de identidade racial, libertação e o poder transformador da arte. Essa estrutura narrativa não convencional reflete a natureza experimental e vanguardista frequentemente associada à música de Sun Ra, exemplificando como um plot pode ser tanto uma ferramenta para contar uma história quanto uma expressão artística em si mesma.

Antes de avançar em direção à análise da cena que norteia o artigo, é importante elaborar um símile ao que fiz nos últimos parágrafos sobre a narrativa em geral e focar nos aspectos sonoros da mesma. A relação entre áudio e visual nas obras fílmicas não pode ser desassociada (CHION, 2010), no entanto, a correlação entre ambos os elementos é mais profícua caso seja feita na análise por cena e não de forma geral, o que será feito até o final dessa parte do texto tendo como aporte central o livro de Erik Steinskog (STEINSKOG, 2018).

Em termos sonoros o filme estabelece um equilíbrio em termos de tempo entre a trilha sonora e cenas de diálogo, que costumeiramente se passam na ausência de uma trilha musical e revelam discursos que se opõem à busca de Sun Ra ou mostram uma ignorância em relação ao mesmo, e monólogos do Sun Ra, por vezes intermediados por músicas, no qual o pensamento do filme é verbalizado (STEINSKOG, 2018). A banda sonora, por sua vez, é dominada pela música experimental de Sun Ra e sua Arkestra, caracterizada pelo uso inovador de sintetizadores e outros instrumentos eletrônicos. No entanto, enfatizo que o filme estabelece uma relação complexa entre o que se escuta e o que se vê, pois a música de Sun Ra frequentemente transcende o visualmente apresentado, sugerindo realidades além do visível. Por outro lado, as imagens do filme muitas vezes ilustram ou complementam as ideias expressas na música e nos diálogos de Sun Ra (STEINSKOG, 2018).

A comparação entre som e imagem evidencia uma relação intrincada, com a música de Sun Ra criando uma “tela audiovisual” que expande a experiência visual. Esta interação som-imagem trabalha para criar uma realidade alternativa, um espaço-tempo onde, nas palavras

de Sun Ra, “A música é diferente aqui [se referindo ao planeta alienígena onde se encontra]. As vibrações são diferentes. Não como o Planeta Terra”. Esta fala, uma das primeiras do filme, norteia uma possibilidade interpretativa da música que será posta no filme, ou seja, o filme verbaliza uma busca de sons que vão diferir do que é tido como costumeiro, na perspectiva dos seus produtores, em termos musicais na época de lançamento da obra. Tal elemento ganha novos contornos caso analisemos a partir da perspectiva de valor agregado do som (CHION, 2010), no qual o som agrega significado à imagem e vice-versa, assim, músicas que em alguma medida destoam dos sons comumente escutados nas obras estadunidenses da época engendram a possibilidade de novas interpretações sobre a imagem.

A forma de feitura disso se dá pelo uso do sintetizador nas composições musicais do filme, citando o antigo colega de banda de Sun Ra, Jon Weiss:

(...) ele pegou esse sintetizador, e não sei o que ele fez com ele, mas ele fez sons como você nunca tinha ouvido na vida. [...] ele criou esses sons absolutamente de outro mundo, que os engenheiros nunca poderiam ter previsto³ (STEINSKOG, 2018, p. 114).

Assim, “Space is the Place” (1974) utiliza a interação entre música experimental, diálogo filosófico e imagens surreais para criar uma narrativa afrofuturista que desafia as concepções convencionais de identidade negra, realidade e o potencial transformador da música. Como Sun Ra afirma no filme:

Como você sabe que sou real? Eu não sou real; sou igual a você. Você não existe nesta sociedade. Se existisse, seu povo não estaria buscando direitos iguais. Você não é real. Se você fosse, você teria algum status entre as nações do mundo. Então, nós dois somos mitos. Eu não venho até você como realidade (Space is the Place. 1967, 24:32-24:52).

Algo que pode ser pensado tanto para a realidade da pessoa negra nos Estados Unidos da época (dificilmente uma pessoa estudiosa da questão racial delimitaria tal observação somente a esse país e essa época, no entanto) quanto para a música colocada no filme. O ponto que levantarei a seguir, em consonância com a perspectiva de Chion (2010) e a leitura que tive do filme, é que tal distinção não é algo possível.

Corpos negros não necessariamente levam à narrativa negra

Neste artigo foco em uma cena no primeiro ato do filme iniciando em 00:03:28 e finalizando em 00:06:43, no qual nos são apresentados os personagens centrais na cena, Sun Ra e o Inspetor, assim como o “mundo” no qual ocorre: um nightclub em 1943, no qual tem como centro de entretenimento um palco onde há música e dança. A passagem da primeira parte da cena para a segunda ocorre quando o Inspetor exige, para o Maître, que Sun Ra pare de tocar. Assim, essa parte apresenta como o Maître, Sun Ra, demais funcionários e plateia reagem a essa exigência e a narrativa passa para o terceiro e último momento da cena quando

3 Tradução própria, original: “he had taken this synthesizer, and I don’t know what he had done to it, but he made sounds like you had never heard in your life. [...] he created these absolutely out-of-this-world sounds, that the engineers could never have anticipated.”

Sun Ra transforma o seu jazz em uma ferramenta de destruição que arrasa o nightclub.

A cena estudada se desenvolve a partir do quase incessante som do piano de Sun Ra, o jazz, em diferentes manifestações, por vezes preenche o espaço visual, recua e fica no segundo plano durante as falas ou se apresenta no primeiro plano, alterando fisicamente o espaço. A cena e o som se iniciam com uma fotografia, que nos diz quando e onde se passa o universo fílmico, e nos faz pensar que a música vem por detrás das paredes do prédio fotografado.



Quadro 1 - Abertura da esquete (imagem original do filme “Space is the place”).

Enquanto as duas primeiras cenas do filme nos colocam no espaço sideral e depois em um mundo alienígena, com somente alguns símbolos que nos remetem ao nosso mundo, mais especificamente ao imaginário do Egito Antigo. Contudo, a cena que vem logo após, e será analisada neste artigo, se contrapõe ao mundo fantástico, jogando o espectador nos Estados Unidos durante a Segunda Guerra Mundial, pouco mais de um ano depois que o país saiu de uma posição de certo modo passiva em relação ao que tinha na Europa seu epicentro.

É da natureza do som o movimento; somente na ausência total de movimento é possível a ausência completa de som (COSTA, 2019). Na fotografia inicial, depois que nossos olhos percorrem rapidamente a imagem, o que se movimenta são a melodia e o ritmo de um piano animado. Podemos pensar até em uma primazia do som, pois nossa atenção aos poucos sai dos olhos e vai para os ouvidos; outro caminho de compreensão poderia ser da música como secundária, apenas comentando o que vemos. As diferentes chaves de leitura teriam consequências diversas em termos analíticos, enquanto a primeira se desvirtuaria do caminho predominante no cinema tradicional hollywoodiano (CARREIRO, 2014; GUERRA, 2010), a segunda chave interpretativa leva a um filme de contornos tradicionais.

O conceito de audiovisão de Michel Chion (2010) trabalha a ideia de que, mesmo em filmes

tradicionais em termos de som, a imagem ganha sentido em conjunto com o som e vice-versa. Pois mesmo que um filme tenha seu processo de produção fragmentada (GUERRA, 2010), tendo suas diversas partes constitutivas produzidas em diferentes momentos, tomar seus componentes de forma isolada é arbitrário e artificial, com finalidades puramente teóricas (TARKOVSKY, 1984). A partir desta perspectiva, não precisou mais do que dez segundos para perceber que a cena me levava à segunda opção, o primeiro quadro que o espectador recebe, passada a fotografia, é um grupo de dança, que se movimenta de forma elétrica e chamativa. A predominância de cores quentes, os corpos seminus e dançantes contrastam com a coloração pálida e a ausência do movimento da fotografia, a câmera levemente inclinada para cima (como se fôssemos espectadores no salão) e a edição que delibera por colocar esta primeira imagem que vemos, nos diz que naquele espaço o palco é central, a dança e a imagem são o motivo pelo qual as pessoas saem de suas casas e vão para este lugar.



Quadro 2 - Entrada do grupo de dança (imagem original do filme “Space is the place”).

A música neste momento não é protagonista, apenas algo que acompanha os corpos em movimento, em termos fílmicos, apenas uma coadjuvante. Neste momento, o filme possui formalmente uma narrativa tradicional, ou seja, respeita as convenções postas pelo cinema industrial estadunidense na década de 1940: imagem como centro do filme e sons, inclusive a música, orbitando-a como consequência desta (CHION, 2010). A própria forma fílmica sinaliza o conteúdo abordado, uma reiteração da hegemonia estética, apesar da abundância de corpos negros, que reforça uma lógica não disruptiva, mas sim, afirmativa do pensamento estético vigente.

A edição nos diz sobre o lugar da música neste mundo que vai se criando a cada quadro. A cenografia, por sua vez, corrobora. O som é diegético, faz parte deste universo criado, mas está na lateral do palco quando a câmera se distancia e desenha um esboço das disposições

espaciais do lugar. A baixa luminosidade, centrada no palco, só se torna exceção ao jogar-se sobre uma figura solitária no canto inferior direito da tela, personagem que se mistura no espaço pelo seu figurino, vermelho como o salão. E, na relação que se constrói entre o som e a imagem, o primeiro se torna um som ambiental: “sons que pertencem ao entorno e que o definem espacialmente” (GUERRA, 2010, p. 143). Espera-se que este espaço tenha esta música, ou seja, a imagem dita o som, ou o som compõe com a imagem de forma naturalística no sentido de uma banda sonora limitada à reproduzir a banda visual. Quem quer que esteja nesse lugar faz parte dele

Tanto a cenografia quanto os personagens anônimos, ou os que se destacam em determinados planos, revelam sua semelhança com o lugar, não há diferenças significativas entre eles. Neste sentido, apesar de estar no mundo, a música não o altera, apenas auxilia na verossimilhança das imagens, nestes segundos iniciais existe uma realidade posta no universo fílmico que o som, no formato de música, é utilizado para corroborar, um uso clássico de um som ambiente (GUERRA, 2014; CHION, 2010).



Quadro 3 - Plano geral da boate (imagem original do filme “Space is the place”).

E, pensando a partir da ideia de que “a música não é uma coisa, mas algo que as pessoas fazem” (SMALL, 1998. p. 2) e o fazem coletivamente, me pergunto quem são esses corpos que habitam tal espaço de música. E penso a reflexão de Small juntamente com a seguinte citação:

Os africanos têm sido negados no sistema de dominação racial branco. Não se trata apenas de marginalização, mas de obliteração de sua presença, seu significado, suas atividades e sua imagem. É uma realidade negada, a destruição da personalidade espiritual e material da pessoa africana (ASANTE, 2009 p. 98).

A primeira vez que li a citação acima me veio a exclusão de pessoas afrodiáspóricas e mesmo países ou regiões do continente africano nos filmes de ficção científica hollywoodianos, o que Kodwo Eshun (2003) denomina de indústrias de futuros, ou seja, produções que possuem legitimidade de traçar futuros possíveis dentro do imaginário visual, sonoro ou literário. Assim, esta realidade negada se apresentava na ausência de corpos e espaços pretos no audiovisual. Mas a cena estudada me levou a refinar o pensamento primeiro que tive sobre a citação ao apresentar planos como estes:



Quadro 4 - Foco em militares (imagem original do filme “Space is the place”).



Quadro 5 - Foco na frequentadora negra da boate (imagem original do filme “Space is the place”).



Quadro 6 - Foco no pianista negro da boate (imagem original do filme “Space is the place”).

Uma plateia negra assiste a um pianista negro tocar jazz, uma música gestada entre a população negra estadunidense. Aparentemente, nesta cena do filme, não ocorreu a “obliteração de sua presença, seu significado, suas atividades e sua imagem” (ASANTE, 2009 p. 98). Mas a citação de Asante e o filme de Sun Ra não pensam somente em termos de presença de corpos negros, mas de uma “realidade negada, a destruição de sua personalidade espiritual”. Esta segunda camada é defendida pelo filme a partir de sua linguagem visual e sonora: em termos quantitativos a presença negra é dominante nesta cena, mas como salienta Feld (2016) a análise do produto audiovisual não pode se bastar dizendo que “o homem toca tambor”, mas nos dizer “o tipo de seleção (espacial, temporal, enquadramento e etc.) que está nos mostrando e com que propósitos.” (FELD, 2016, p. 247).

Ir além do “falar que o homem está tocando tambor”, no caso, é, também, pensar o figurino presente nos dois primeiros quadros acima apresentados. No primeiro, dois homens negros trajam uniforme militar; suas vestimentas revelam uma baixa patente, de modo que na guerra iriam para o grupo de pessoas que são baixas esperáveis e aceitáveis. Em 1943 - época em que se passa esta cena - os Estados Unidos já estavam fortemente envolvidos na guerra do Vietnã e com amplo contingente de soldados negros nas tropas. Uma das principais críticas levantadas contra essa guerra mirava no uso de pessoas negras para lutar contra regimes fascistas e nazistas na Europa em nome de um país que, juridicamente e na prática, os considerava como cidadãos de segunda categoria (BLOOM & MARTIN JR., 2013). Esta crítica já vinha sendo mobilizada pelos precursores dos Panteras Negras desde seu período fundacional – posição importante para o filme analisado devido ao constante diálogo mantido com o partido/os ideais do partido – e se manteve como um tema relevante durante as décadas de 1960 e 1970, como ferramenta para defender, além de outras reivindicações e formas de atuar politicamente, os direitos civis das pessoas negras. Apesar da sua presença, do corpo

negro presente no audiovisual, aqui estes corpos não estão na contramão do uso dos mesmos para fins exploratórios, mas corroborando estes objetivos.

Já fora dito que a mulher de vermelho no segundo quadro se mistura ao cenário, faz parte e coaduna com o espaço e suas dinâmicas. Resta apontar quais dinâmicas são estas e, para isso, recorro a esta imagem:



Quadro 7 - Negro maitre negro servindo casal branco (imagem original do filme “Space is the place”).

Existem apenas duas vezes em que o Maître conduz os clientes à mesa e os serve durante a cena e em ambos os casos são pessoas brancas, seja visualmente ou que ao longo do filme se mostrará como alinhado aos interesses das pessoas brancas do filme. Considerando que a música inclui tudo ao redor da performance (SMALL, 1998), estes planos me dizem que o poder e a música, naquele espaço, não advêm das pessoas pretas, mas emana e é gerido pelas pessoas brancas. Assim, o personagem negro, quando corrobora o espaço, se alinha com estas dinâmicas de poder no qual ele é aceito na medida em que é subserviente, seja como maître, seja apresentando os seus corpos para o deleite público ou, no caso do pianista, tocando uma música agradável aos ouvidos da plateia.

Durante esses planos, acontece o que denominei de primeiro jazz, que possui as seguintes características: música animada, sem sobressaltos, limpa e confortável, em nenhum momento chama atenção para si, permitindo o foco na dança e em conversas difusas que surgem no salão. Uma música esperada tanto na diégese do filme - pois está em conformidade com o que os frequentadores da boate esperam - quanto no padrão formal do cinema clássico - haja vista que corrobora com as imagens apresentadas, sendo por estas determinadas. Forma e conteúdo se alinham e retroalimentam.

Em segundo plano, ouvimos sons de sapateado e quando ocorrem palmas ou vibrações diversas não são por sobressaltos musicais, mas por acrobacias visuais. O jazz está em primeiro plano em termos sonoros, mas na narrativa do filme, naquele espaço, é secundário. A hierarquia é límpida: primeiro o que se vê e depois o que se escuta, e daquilo que é captado pelos nossos ouvidos, a primazia está nos sons organizados perante uma classificação social e tudo aquilo que é vago ou visto como barulho está em segundo plano. Deste modo, os preceitos do cinema clássico se fazem presentes na hierarquia dos sons, aqueles classificados como barulho são artificialmente obliterados em nome do que é visto como um som organizado e compõe de forma pacífica com a imagem (CARREIRO, 2014). Assim como o som priorizado é o não conflitivo, os corpos aceitos são os que não conflitam com a lógica hegemônica do espaço. A dança, nesse contexto, não é apresentada na estrutura do filme como parte de um rompimento, mas como um reforço da lógica branca.



Quadro 8 - Movimento acrobático de dança (imagem original do filme “Space is the place”).

Tratando da dança, sobretudo dos corpos seminus que dançam, temos nesse trecho o início de uma crítica que permeará todo o filme: a comercialização dos corpos como degradante. Ao longo do filme, esta crítica se direciona mais firmemente contra a prostituição, mas já nesta cena aparece o discurso do corpo como atração enquanto uma atividade banal, superficial e podendo ser agressiva. Uma possível hipótese narrativa é que a comercialização dos corpos como um processo que retira do sujeito sua subjetividade, ou seja, deixando de ser uma pessoa e torna-se um objeto, acenando para semelhanças com o processo de escravidão (FREITAS, 2018). Assim, o atrativo do lugar, mesmo o lugar aparentemente sendo frequentado em sua maioria por pessoas negras, reproduz na contemporaneidade parte da lógica que transformou pessoas negras em objetos. O terror racial e a escravidão que moldaram a cultura política no Atlântico Negro (GILROY, 2001) se apresentam novamente no filme.

Não é o pianista negro ou a música negra que mobilizam as atenções, mas justamente aquilo que o filme discursa como negativo para as pessoas, sobretudo para as mulheres negras que, na perspectiva do filme, passam por um despertencimento do próprio corpo.

Assim, corroborando o pensamento de David MacDougall (2006), concordo que o corpo apartado do seu contexto não comunica sobre sua cultura, pois essa inclui o grupo social e os arredores físicos. E acrescento, motivado pelo filme, que cenário e personagens, assim como forma e conteúdo, compõem um todo pensado, se definindo mutuamente. Na cena estudada, esta composição é dos personagens em relação ao espaço, o que me faz concluir que a existência e predominância destes corpos negros não se direcionam a um descentramento do poder eurocêntrico, mas ao seu reforço e naturalização. No entanto, isto é atacado ao final da cena e o corpo negro ganha outras possibilidades.

A presença de corpos negros em produções culturais, embora importante para a representatividade, não garante necessariamente uma narrativa autenticamente negra ou um rompimento com a estética branca dominante. Frequentemente, essa presença pode ser cooptada e utilizada para reforçar estruturas de poder existentes, reduzindo os negros a uma “utilidade” dentro de um sistema que continua a privilegiar o olhar e o consumo brancos.

Mbembe (2014) oferece uma perspectiva crítica sobre essa dinâmica, observando que historicamente, os negros foram “prisioneiros da aparência”, com suas vidas e trabalhos controlados por outros. Ele argumenta que “o Negro, desprezado e profundamente desonrado, é o único humano na ordem moderna cuja pele foi transformada na forma e no espírito da mercadoria - a cripta viva do capital” (MBEMBE, 2014, p. 6). Essa mercantilização do corpo negro persiste na cultura contemporânea, onde a presença física negra é frequentemente valorizada mais por seu apelo visual ou comercial do que por sua capacidade de transmitir narrativas autênticas ou desafiar estruturas de poder. Além disso, Mbembe destaca a complexidade da experiência negra, observando que “a condição Negra incorporava uma gama de estados e status contrastantes” (MBEMBE, 2014, p. 15). Esta diversidade de experiências é frequentemente simplificada ou ignorada nas representações mainstream, que tendem a apresentar uma visão monolítica e muitas vezes estereotipada da negritude.

Gilroy (2007) complementa essa visão, notando que “a aparição de uma rica cultura visual que permite a negritude ser bela, também alimenta uma falta fundamental de confiança no poder do corpo de manter no lugar as fronteiras da diferença racial.” (GILROY, 2007, p. 42). Isso sugere que a mera presença de corpos negros considerados “belos” pode, paradoxalmente, diluir a potência disruptiva da negritude. Algo que na cena estudada pode ser vista como possível de ser performado por corpos negros e que é realizado de forma constante pela indústria cultural, pois a mesma se apropria de elementos da cultura negra, esvaziando-os de seu conteúdo político e transformando-os em mercadorias. Como Gilroy observa em “O Atlântico Negro”, “a autenticidade aumenta o apelo de mercadorias culturais selecionadas e tem se tornado um elemento importante no mecanismo do modo de racialização necessário para tornar as músicas não-europeias e não-americanas artigos aceitáveis em um mercado pop expandido” (GILROY, 2007, p. 204).

Mbembe oferece uma perspectiva crítica sobre essa dinâmica ao questionar: “O Negro não insiste, ainda, em ver-se através e dentro da diferença? Ele não está convencido de que é habitado por um duplo, uma entidade estrangeira que o impede de conhecer a si mesmo?” (MBEMBE, 2014, p. 7). A cena explicita isso, apresentando primeiro um aspecto que na perspectiva do filme está mais próximo de como a pessoa negra se apresenta enquanto um objeto dentro da estética e desejos brancos, mas o faz para logo em seguida demonstrar uma outra possibilidade.

Essa observação sugere que a própria identidade negra pode ser influenciada e moldada por expectativas externas, complicando ainda mais a questão da representação autêntica. Portanto, embora a presença de corpos negros em produções culturais seja importante, é crucial examinar criticamente como esses corpos são apresentados e utilizados. A verdadeira ruptura com a estética branca dominante requer mais do que a mera inclusão; demanda uma transformação fundamental nas estruturas de poder e nas formas de representação.

A liberdade disruptiva do jazz

O jazz que é tocado no piano de Sun Ra, como dito, possui uma presença constante na cena, pois mesmo quando não é audível, o filme constrói a ideia de que a música continua no salão, o que não significa que permaneça o mesmo durante todo o período. O primeiro diálogo do filme também é a passagem para o jazz animado e dançante para algo mais calmo e de notas mais suaves. A melodia não acompanha mais uma dança, mas é pano de fundo para as conversas que percorrem o salão. Durante a passagem do jazz do primeiro para o segundo plano, é acrescentado um outro elemento para a hierarquia dos sons: primeiro a fala e depois a música. A verbalização que os personagens realizam é predominante na lógica de importância em relação aos demais sons, aqui vale ressaltar a hierarquia clássica na qual diante da fala todo som perde relevância, pois o verbo guia a narrativa (CARREIRO, 2014). Não sem motivo, a partir da interpretação que aqui defendo, o primeiro diálogo ocorre para definir quem é o Inspetor e seu poder sobre os corpos ali presentes. A palavra e imagem são usadas para delimitar de forma explícita de onde emana o poder e como ele opera naquele espaço. As demais partes faladas de toda essa cena vêm como consequência das ações perpetradas pelo Inspetor. A forma pela qual ele opera sua dominação se dá pela palavra, direta ou indiretamente proferida por ele.

No entanto, somente a existência formal da fala não se contrapõe, necessariamente, à música. Fala e música podem compor-se, o que não ocorre na cena. Apesar do pianista ser visto como virtuoso pelo Maître, o Inspetor o considera ruim musicalmente e exige que ele seja expulso do palco para a entrada das dançarinas. Ou seja, não somente é pedido um retorno para a situação na qual a dança era o foco, como se pede a retirada do protagonismo que a música pode ter. E na disputa entre música e imagem, a última se consolida a partir da fala. O verbo não serve para unir a música à imagem, mas toma partido na querela subjungando a primeira. Pensando a partir de Gilroy (2001) esta busca por dominar e excluir o músico

negro em nome da visualidade, que atende aos anseios brancos, não é um ponto fora da curva, considerando que a visualidade um sentido priorizado em relação ao som no ocidente (CAIUBY NOVAES, 2009). Há uma conexão entre a visualidade e um pensamento eurocêntrico em detrimento do povo africano e afrodiaspórico, pois “a questão do terror racial sempre permanece em pauta quando esses modernismos são discutidos, pois a proximidade imaginativa do terror é experiência inaugural desses modernismos.” (GILROY, 2001, p.158).

Essa volta para a imagem reforça a crítica que é constantemente elaborada ao longo do filme, da banalidade do corpo e da violência da venda dos mesmos, seja para deleite visual ou não, ao aludir às possibilidades de lucro que uma das dançarinas poderia ter com seus peitos. Ou seja, a fala, nesta cena, é a manifestação do poder que subjuga a música e os corpos negros à vontade branca, que vê nesses corpos um meio para sua satisfação e não como sujeitos em si. A centralidade da visualidade, que é privilegiada dentro de um pensamento ocidental (CAIUBY NOVAES, 2009), é, então, verbalmente defendida pelo personagem denominado Inspetor, pois mantém-se a primazia do olhar.



Quadro 9 - Organização do grupo de dança nos bastidores (imagem original do filme “Space is the place”).

O pensamento audiovisual do filme corrobora com essa perspectiva da constituição de um espaço que tem na branquitude seu alicerce pela reação da plateia à música do Sun Ra: aplausos desmotivados e aparentes vaias das pessoas, de modo que a música negra não tem validade em si, somente é aceita caso se conforme com os desejos e lógica da branquitude. Da mesma forma que, para Fanon (2020), a incorporação da língua colonizadora doma a mente do colonizado, defendendo que isso pode ocorrer nas diversas linguagens, o que inclui a arte. Neste processo, a língua materna é classificada como selvagem e a aceitação da pessoa negra se dá ao passo que ela incorpora a língua do colonizador. No caso do filme, a música é aceita à medida que é domada e serve para agradar uma cultura branca. Assim, a performance musical, que é um encontro entre seres humanos por meio de sons organizados de forma

específica em um lugar físico e social (SMALL, 1998), implica, dentro de uma dualidade, naquilo que foge a esta organização. Neste momento do filme, a fuga ocorre quando a música negra não atende às demandas daquele lugar físico e socialmente eurocêntrico.

Paulatinamente, Sun Ra transforma o jazz que fora vaiado em algo dançante e animado, em conformidade com o que se espera de um número de dança e, por conta disso, volta a receber apoio tanto da plateia quanto do grupo que vai dançar, que entra no palco ao ritmo da música. Se essa transformação de um tipo de jazz para outro ocorre pelo improviso e de forma gradual, porém rápido, rearranjar e incorporar notas é algo típico do estilo musical (GIOIA, 2011); poucos segundos depois da inserção deste novo jazz, o pianista quebra com a própria lógica de transformação típica do gênero e abruptamente passa para uma música que mescla a sonoridade do jazz com barulhos dissonantes. A disrupção sonora que mescla música e ruído foi gestada no jazz calmo e passivo. A partir da estrutura jazzística, era possível seguir dois caminhos: a conformidade ou a revolta. Embora o filme apresente inicialmente um conformismo formal, ele opta pelo rompimento..

A primeira reação é previsível dentro de um filme que se pauta pelos ditames da realidade. Os dançarinos protestam, inclusive tentam agredir o músico e sua própria música, ao atingir o piano. O que faz de determinados sons serem classificados mais em um polo do que em outro é um caminho para pensar imaginário de futuro e a condição da pessoa afrodiaspórica, pois o som não é somente historicamente localizado, mas racialmente classificado (MULLIKEN, 2010). Se antes a música era secundária e descartável, neste espaço o que Sun Ra produz está tão fora da categorização do que é música que ele é rechaçado pelas pessoas que o acompanham. Neste processo, o filme passa gradualmente de categorias estanques do som, no qual música, sons incidentais e efeitos são categorias que não se misturam (GUERRA, 2010) para uma mescla em que as fronteiras são borradas ao ponto de que a música deixa de ser puramente ambiental e se torna não somente parte da narrativa, mas seu motor.



Quadro 10 - Dançarino joga chapéu contra o pianista (imagem original do filme “Space is the place”).

Mas o rompimento com a classificação do que é música não se basta na dimensão da realidade, pois o filme utiliza da abertura possível na ficção científica, já estabelecida no início do filme, de extrapolar o desconforto gerado por uma música não compreensível aos ouvidos. Este extrapolar ocorre quando o cenário começa a ser efetivamente destruído por conta da música: destrói-se o mundo até então criado, destrói-se um espaço de opressão e hegemonia eurocêntrica à população negra. Até o final da cena ficamos diante de uma confusão entre imagens de corte rápido, sons de gritos e estilhaços de objetos que se mesclam à música do pianista que não se propõe a traçar barreiras rígidas entre o que é música e o que é barulho. Assim como Laplantine (2016) evoca o jogo de sombra e luzes nos filmes de Murnau e Stroheim para pensar uma antropologia modal, que opera nas passagens entre os opostos, proponho operação semelhante ao pensar a música e o barulho nesta cena. Sun Ra quebra com esta oposição e consequentemente fragmenta a lógica eurocêntrica pautada por definições rígidas das categorias de compreensão do mundo. O filme propõe que a música não é somente transformadora da realidade social como propõe Anthony Seeger (2015), ao estudar os Kisêdjê, mas destruidora da própria realidade.

O filme traça uma crítica sonora ao sistema vigente e, indo por um caminho alternativo ao que MacDougall (2006) apresenta, não se busca um novo sentido na sociedade ocidental, mas tem como única resposta possível sua destruição. Se na música erudita a performance é colocada no segundo plano (SMALL, 1998), aqui ela ganha importância a ponto de alterar a realidade material do espaço e, pensando na ideia de MacDougall (2006) do filme como forma de conhecimento, a performance musical negra manifesta o sujeito negro em sua amplitude e tal manifestação não cabe no mundo branco, aquele construído com base nas dinâmicas e lógicas eurocêntricas.

O jazz do filme, ao assumir o caráter destrutivo do jazz, oferece uma metáfora para compreender o potencial disruptivo dos corpos negros em confronto com as estruturas sociais e culturais vigentes. Esta relação entre música e corpo não é meramente simbólica, mas representa uma manifestação concreta de resistência e transformação. Nesse sentido, a mercantilização do corpo negro previamente citada não esgota seu potencial de ação e resistência. Assim como o jazz de Sun Ra no filme analisado evolui de uma forma aceitável para o público branco para uma expressão dissonante e perturbadora, os corpos negros também podem transitar de uma posição de aparente conformidade para uma de confronto direto com as estruturas de poder. Voltando com a ideia de Gilroy (2007) do terror que a questão racial coloca sobre a modernidade, o jazz disruptivo apresentado ao final da cena não apenas incomoda, mas literalmente destrói o cenário - uma metáfora para a ordem social estabelecida. De modo similar, os corpos negros, quando se movem de maneira não sancionada pelas normas sociais dominantes, têm o potencial de desestabilizar e até mesmo “destruir” as estruturas que buscam contê-los e controlá-los.

A performance musical negra, como descrita no texto analisado, como anteriormente dito manifesta o sujeito negro em sua amplitude e tal manifestação não cabe no mundo branco. Esta ideia pode ser estendida para pensar como os corpos negros, em sua plenitude de ex-

pressão - seja através do movimento, da ocupação de espaços, ou da simples recusa em se conformar às expectativas - também não “cabem” nas estruturas sociais concebidas a partir de uma lógica eurocêntrica. Pensando que, “falar é existir absolutamente para o outro” (FANON, 2008, p. 33), no contexto da análise fílmica, podemos expandir esta ideia para incluir outras formas de expressão, como a música e o movimento corporal. Quando o jazz se torna disruptivo, quando os corpos negros se movem de maneiras inesperadas ou ocupam espaços de formas não sancionadas, eles estão “falando” - existindo de maneira absoluta e inegável, recusando-se a ser ignorados, silenciados ou objetificados enquanto mercadoria.

Assim como o jazz na cena analisada rompe com as categorias rígidas de “música” e “barulho”, os corpos negros em ação política e social frequentemente desafiam categorizações simplistas. Eles se tornam, nas palavras de Gilroy (2001), “uma contracultura da modernidade” (p.36), que não apenas resiste às estruturas opressivas, mas propõe novas formas de ser e estar no mundo.

Em conclusão, o potencial destrutivo do jazz, como representado no filme, serve como uma poderosa analogia para o potencial dos corpos negros de confrontar e desestabilizar estruturas sociais opressivas. Assim como a música de Sun Ra literalmente destrói o cenário do filme, os corpos negros, quando se expressam em sua plenitude, têm o potencial de “destruir” - no sentido de dismantelar e reconstruir - as estruturas sociais que buscam limitá-los e oprimi-los.

Considerações finais

Pensar a arte fora de sua forma é ficar cego ao seu conteúdo, pois como a forma é conteúdo, o conteúdo também é formal. A forma fílmica toca o sujeito que “audiovê”, ou seja, se relaciona com o filme tanto pelos elementos visuais quanto sonoros (CHION, 2010) - como explica o conceito - a partir da visão e da audição. Neste artigo, debruçar-me sobre a forma foi, por motivos de focar no que era mais potente na obra em termos artísticos e sociais, desenvolver uma escuta atenta: o som como narrativa fílmica, pensar para este filme “qual é o significado deste trabalho (ou destes trabalhos) de música?” (SMALL, 1998, p. 3). Quando o piano de Sun Ra é lançado para fora do palco, como uma ferramenta que é descartada depois de cumprir seu papel, a questão paira durante poucos segundos de silêncio. Proponho aqui uma chave de leitura final para este ensaio – não como uma compreensão absoluta e inquestionável do filme para esta pergunta.

O último jazz tocado pelo pianista rompe com as barreiras entre barulho e música - em termos mais técnicos, sons incidentais e efeitos tornam-se música (GUERRA, 2014) - e, neste processo, destroça o espaço de poderio branco. Dos sentidos para o conceito, o som afrodiaspórico destrói a espacialidade eurocêntrica, pois estes

conceitos de pureza e impureza sublinhavam princípios de segmentação, manipulando categorias humanas reforçando o senso de diferença e poder os colonizadores (MACDOUGALL, 1997, p. 280).⁴

4 Tradução própria. Original: a concept of purity and impurity was an underlying principle of social seg-

Neste processo se faz uma crítica que visa à destruição, crítica esta que ocorre por meio da ação artística. O pianista interpretado por Sun Ra quebra com a perspectiva musical que diferencia barulho de música e afirma que a música não é somente a partitura, pensamento recorrente dentro da música erudita ocidental (SMALL, 1998), mas a própria performance, o “musicar”. Nesse sentido, coloco Sun Ra como parte das sucessivas gerações de intelectuais negros que criticaram a modernidade e seus pressupostos, conforme denominou Gilroy (2001). Não somente a forma fílmica é invertida para formular esta teoria, mas esta inversão se baseia na narrativa estabelecida pelo jazz, a narrativa da cena rompe com a narrativa tradicional ao se basear na “história” que a música tece na cena. A teoria, assim como o conflito teórico, está na palavra, assim como na imagem e no som.

Outro elemento, a partir de sua estrutura formal, questiona a centralidade do olhar presente na cultura ocidental, pois se nesta cultura ver significa entender, o filme defende uma compreensão da realidade guiada pelo som, não como determinante da imagem, mas em conjunto com a mesma, ou seja, é necessário um processo de audiover o filme (CHION, 2010). A relação imagem-som é desnaturalizada ao colocar a posição clássica do som em relação à imagem como uma “construção ideológica que cumpre seu papel de aparar, não a observação crítica da realidade, mas a manutenção de uma visão acrítica do sistema dominante.” (GUERRA, 2010, p. 147)⁵

Sun Ra, ao mesmo tempo em que utiliza da mídia construída em regras e tecnologias pelo pensamento e ação brancos - tanto europeus quanto estadunidenses, ou seja, eurocêntricos -, coloca sua visão e escuta afrodiaspóricas em uma expressão autoconsciente e politicamente direcionada. Tais elementos conformam uma identidade crioula segundo Gilroy (2001), na qual a expressão da mesma se coloca de forma questionadora à perspectiva eurocêntrica, e, no caso da cena, destrói o mundo que historicamente destruiu seu povo material e espiritualmente. Destruição essa que questiona a noção de música, as hierarquias entre sons e imagens e a posição do negro em uma sociedade branca. Pois se o “musicar se estabelece no lugar onde está ocorrendo um conjunto de relações e é nestas relações que o significado da ação está” (SMALL, 1998, p. 13), o musicar negro, na perspectiva do filme, tem poder de destruir o eurocentrismo.

mentation. Manipulating human categories reinforced the colonisers’ sense of difference as well as their sense of power

5 Tradução própria. Original: “construcción ideológica que cumple su papel de coadyuvar, no a la observación crítica de la realidad, sino al mantenimiento de una visión acrítica del sistema dominante.” (GUERRA, 2010, p. 147)

Financiamento: Não houve financiamento para a realização desta pesquisa.

Referências

ASANTE, Molefi. “Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar”. In: NASCIMENTO, Elisa (Org.). **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. São Paulo: Summus Editorial, 2009.

BLOOM, Joshua; MARTIN, Waldo. **Black against empire**: the history and politics of the black panther party. Los Angeles: University of California Press, 2013.

BORDWELL, David. **The way Hollywood tells it**. Los Angeles: University of California Press, 2006.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. “Imagem e ciências sociais: trajetória de uma relação difícil”. In: BARBOSA, Andréa; CUNHA, Edgar; HIKIJI, Rose (Org.). **Imagem-conhecimento**: antropologia, cinema e outros diálogos. Campinas: Papirus, 2009.

CARREIRO, Rodrigo. “História e teoria do som no cinema”. In: CARREIRO, Rodrigo; OPOLSKI, Débora; SOUZA, João Baptista Godoy de (Orgs.). **O som do filme**. Recife: Editora UFPE, 2014.

CHION, Michel. **A audiovisual**. Lisboa: Edições Texto & Grafia, 2010.

COOK, David. **The history of narrative film**. Nova York: W.W Norton & Company, 2016.

COSTA, Fernando. **Som e ritmo interno no plano-sequência**: Five, Andarilho in Estilo e som no audiovisual. São Paulo: SOCINE, 2019.

EISENSTEIN, Sergei; PUDOVKIN, Vsevolod; ALEXANDROV, Grigori. “Declaração sobre o futuro do cinema sonoro”. In: EISENSTEIN, Sergei. **A forma do filme**. São Paulo: Jorge Zahar Editores, 2002.

ESHUN, Kodwo. “Considerations on Afrofuturism”. **CR: The New Centennial Review**, v. 3, n. 2, pp. 287-302, 2003.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas**. Tradução de Renato da Silveira. Salvador: EDUFBA, 2008.

FELD, Steven. Etnomusicologia e Comunicação Visual. **GIS - Gesto, Imagem e Som - Revista de Antropologia**, v. 1, n. 1, 2016. DOI: 10.11606/issn.2525-3123.gis.2016.117485. Disponível em: <https://revistas.usp.br/gis/article/view/117485>. Acesso em: 17 maio 2025.

FREITAS, Kênia; MESSIAS, José. O futuro será negro ou não será: afrofuturismo versus afropessimismo - as distopias do presente. **Imagofagia**, n. 17, 2018.

FIELD, Syd. **Manual do roteiro**: os fundamentos do texto cinematográfico. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

GUERRA, Larson. **Pensar el sonido**: una introducción a la teoría e la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico. Universidad autónoma de México, 2014.

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro**. Modernidade e dupla consciência, São Paulo, Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes – Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GILROY, Paul. **Entre campos**: nações, culturas e o fascínio da raça. São Paulo: Annablume, 2007.

GIOIA, Ted. **The history of jazz**. Oxford: Oxford, 2011.

HORAK, Jan-Christopher. «Tough Enough: Blaxploitation and the L.A. Rebellion». In: FIELD, Allyson Nadia; HORAK, Jan-Christopher; STEWART, Jacqueline Najuma (Ed.). **L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema**. Oakland, Califórnia: University of California Press, 2015.

INTERNET MOVIE DATABASE (IMDb). **Space Is the Place**. Disponível em: <https://www.imdb.com/title/tt0072195/>. Acesso em: 9 out. 2024.

LAPLANTINE, Francois. **The Life of the Senses**. Introduction to a Modal Anthropology, London: Bloomsbury, 2016

MACDOUGALL, David. **The corporeal image**: film, ethnography and the senses. Princeton University Press, 2006.

MBEMBE, Achille. **Crítica da razão negra**. Tradução de Marta Lança. Lisboa: Antígona, 2014.

MCKEE, Robert. **Story: substance, structure, style, and the principles of screenwriting**. Nova York: HarperCollins Publishers, 1997.

MULLIKEN, Seth. “Ambient reverberations: diegetic music, science fiction and otherness”. In: BARTKOWIAK, Mathew J.. **Sounds of the future**: essays on music in science fiction film. Jefferson: McFarland & Company, 2010.

SARAIVA, Leandro; CANNITO, Newton. **Manual de Roteiro, ou Manuel, o primo pobre dos manuais de cinema e TV**. São Paulo: Conrad, 2004.

SEEGER, Anthony. **Por que cantam os Kisêdjê**. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

SMALL, Christopher. **Musicking**: the meanings of performance and listening. Middletown: Wesleyan University Press, 1998.

SOUTO, Mariana. “Constelações filmicas: um método comparatista no cinema”. **Galáxia**, v. 1 p. 153-165, 2020.

STEINSKOG, Erik. **Afrofuturism and Black Sound Studies**: Culture, Technology, and Things to Come (Palgrave Studies in Sound). Reimpr. da 1. ed. [S.l.]: Palgrave Macmillan, 2018.

SZWED, John. **Space is the Place**: The Lives and Times of Sun Ra. Edição Main. Edimburgo: Canongate Books, 2000.

TARKOVSKY, Andrei. **Sculpting in time**. Austin: University of Texas Press; 1989.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

XAVIER, Ismail. **O discurso cinematográfico:** a opacidade e a transparência. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

YOUNGQUIST, Paul. **A pure solar world:** Sun Ra and the birth of afrofuturism. Austin: University of Texas, 2016.

Submetido em: 01 set. 2023.
Aprovado em: 13 jun. 2025.

Verificado por análise de similaridade do Turnitin.



“Sons e ruídos de um futuro negro: uma chave de leitura para o poder destrutivo da música em Space is the Place”, de autoria de Vinícius Teles Córdova, está licenciado sob CC BY 4.0.

