

Rodrigo Sombra

Universidade Federal
do Mato Grosso do Sul
(UFMS)

Tradução:

Marcel Bane & Rodrigo
Sombra



*Este trabalho está licenciado
sob uma licença [Creative
Commons Attribution 4.0
International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).*

Copyright (©):

*Aos autores pertence o
direito exclusivo de
utilização ou reprodução*

ISSN: 2175-8689

**Charles Burnett revisa a
L.A. Rebellion**

*Charles Burnett reviews the
L.A. Rebellion*

*Charles Burnett repasa la
L.A. Rebellion*

RESUMO:

Entrevista com o cineasta Charles Burnett realizada em Nova York em dezembro de 2018. Exponente da L.A. Rebellion, geração de cineastas negros renovadora do cinema independente americano nos anos 1970 e 1980, Burnett discorre a fundo sobre as nuances entre realidade e representação no cerne do seu cinema. Comenta as dinâmicas de colorismo nos EUA e a curiosa relação entre a temporalidade cotidiana das comunidades negras e a mise en scène de seus filmes. Revela ainda um sentimento de relativo fracasso com o legado da L.A. Rebellion e revisita suas críticas à Blaxploitation, fenômeno do cinema negro de gênero produzido em Hollywood nos anos 1970.

PALAVRAS-CHAVE: *Cinema Negro; L.A. Rebellion; Estética negra.*

ABSTRACT:

An interview with filmmaker Charles Burnett held in New York in December 2018. An exponent of the L.A. Rebellion, a generation of Black filmmakers that renewed American independent cinema in the 1970s and 1980s, Burnett discusses in depth the nuances between reality and representation at the heart of his work. He also comments on the dynamics of colorism in the United States and the curious relationship between the everyday temporality of Black communities and the mise en scène of his films. Moreover, Burnett reveals a feeling of relative failure with the legacy of the L.A. Rebellion and revisits his critique against the Blaxploitation, a phenomenon of Black popular cinema produced in Hollywood in the 1970s.

KEYWORDS: *Black Cinema; L.A. Rebellion; Black Aesthetics.*

RESUMEN:

Una entrevista con el cineasta Charles Burnett realizada en Nueva York en diciembre de 2018. Exponente de la L.A. Rebellion, una generación de cineastas negros que renovó el cine independiente estadounidense en las décadas de 1970 y 1980, Burnett analiza en profundidad los matices entre realidad y representación en su cine. También comenta la dinámica de colorismo en los Estados Unidos y la curiosa relación entre la temporalidad cotidiana de las comunidades negras y la puesta en escena de sus películas. Además, Burnett revela un sentimiento de relativo fracaso con el legado de la L.A. Rebellion y retoma su crítica al Blaxploitation, un fenómeno del cine popular negro producido en Hollywood en los años 1970.

PALABRAS CLAVE: *Cine Negro; L.A. Rebellion; Estética Negra.*

Submetido em 25 de março de 2024
Aceito em 12 de maio de 2024



Figura 1: Charles Burnett por Rodrigo Sombra ©

Apresentação¹

O caos de Manhattan desnor-teava o cineasta Charles Burnett. Absorto numa massa de ruídos desconexos – sirenes e britadeiras onipresentes, freadas estrepitosas, diálogos incoerentes -, seus olhos se perdiam no espaço como lhe custasse saber por onde ir. Nascido no Mississippi, Burnett jamais se acostumou à vertigem urbana de Nova York. Uma vez ali, era

¹ O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior-Brasil(CAPES).

inevitável sentir falta da amplitude das rodovias largas de Los Angeles, cidade onde radicou-se com a família ainda na infância e cenário da maior parte de seus filmes. Estávamos em dezembro de 2018 e ele visitava NY para apresentar uma sessão especial de um de seus filmes prediletos, *O Estudante de Praga* (1926), de Henrik Galeen, clássico expressionista exibido na noite anterior na sala de projeção do Light Industry.

Enquanto abria caminho pelo torvelinho novaiorquino, Burnett lembrava os dias de estudante da UCLA (Universidade da Califórnia, em Los Angeles). Ao final dos anos 1960, ele ingressava no departamento de cinema, somando-se à onda de estudantes negros contemplados no programa de ações afirmativas da universidade. “Quando fui para a UCLA era meio estranho estar entre pessoas brancas, porque havia mais brancos do que negros na UCLA. Os estudantes negros eram menos de 5%”, ele conta na entrevista a seguir. “Então, quando entrei na UCLA, levei algum tempo até me acostumar com aquela mistura”. As alianças com outros alunos afrodescendentes, no entanto, cedo se revelaram proveitosas. Ao lado de Julie Dash, Haile Gerima, Billy Woodberry, Ben Caldwell, Zeinabu irene Davis e Larry Clark, entre outros, Burnett encabeçou uma geração de cineastas de origem universitária que viria a redefinir o vocabulário do filme independente nas décadas de 1970 e 1980. Posteriormente apelidado de “L.A. Rebellion”, o grupo esboçava um cinema cuja liberdade formal espelhava uma crônica afrodiáspórica em tudo distante das representações costumeiras. Realizadas com equipes enxutas, rodadas em locação, e recorrendo com frequência a atores não profissionais, as obras criadas por eles reclamavam uma imagem afro-americana até então insuspeitada. Reescreviam a cada novo filme os sentidos possíveis em torno da ideia de “cinema negro”.

Expoente mais célebre da L.A. Rebellion, Burnett se notabilizou por narrar os dramas cotidianos vividos nos bairros negros de Los Angeles. Se, por um lado, seus relatos denunciavam as privações de comunidades marginalizadas, distantes dos centros sociais e econômicos da vida americana, seu cinema extrai humor e lirismo daquela realidade,

compondo uma tapeçaria ricamente nuançada da condição afrodiaspórica em seu país. Em *O Matador de Ovelhas* (1977), seu longa mais icônico, um pai de família empregado num matadouro vê uma rotina de trabalho indigna resvalar num ciclo de insônia, angústia e inapetência sexual. Já *O Casamento do Meu Irmão* (1983) é um retrato satírico das tensões de classe no interior das famílias negras californianas. Na década de 1990, quando Hollywood estendeu seus tentáculos aos diretores independentes, o nome de Burnett entrou no radar. Produzir para os grandes estúdios, como é o caso de *To Sleep with Anger* (1990), fábula em torno de reminiscências das raízes sulistas nos subúrbios de Los Angeles, ou em sua incursão no cinema de gênero, o thriller policial *The Glass Shield* (1994), não arrefeceu de todo sua visão autoral. Tampouco bastou para consolidá-lo na indústria. Desde então, não lançou nenhum outro filme financiado por Hollywood.

Então com 75 anos, Charles Burnett se revelava um observador atencioso nas quase duas horas em que conversamos. Seu semblante sereno contemplava pacientemente cada pergunta e ele deixava transparecer uma sensibilidade de ritmo muito próprio, a fala alternada entre efusões verbais e longas pausas, longos silêncios. Curiosamente, quando interpelado por alguma questão de fundo estético ou conceitual, suas palavras recuavam quase sempre à experiência pessoal. “Deixa eu te contar uma história”, ele me dizia, como se o particular da anedota iluminasse alguma ideia ou princípio ordenador por trás de suas criações. Nesses recuos, remontava invariavelmente ao bairro de Watts, paisagem de Los Angeles onde cresceu e que transpôs ao cinema em imagens de rara beleza.

Seu dom como narrador, atribuído por ele às tradições orais do Sul dos EUA da qual se sente depositário, acha-se, contudo, traído por uma produção bissexta. Embora aclamado como um dos mais importantes realizadores americanos vivos, Burnett soma ao todo apenas seis longas de ficção para o cinema. Em 2017, a histórica indiferença de Hollywood seria matizada quando ele subiu ao púlpito da Academia para receber o Oscar Honorário.

Indagado se algo havia mudado com o prêmio, seu balanço foi modesto. Exceto os roteiros ruins que agora chegam à sua porta sem cessar, “na verdade, não, nada mudou”.

Nesta entrevista, Charles Burnett discorre a fundo sobre as nuances entre realidade e representação no cerne do seu cinema. Comenta as dinâmicas de colorismo entre os negros norte-americanos e a curiosa relação entre a temporalidade cotidiana de Watts e a mise en scène de seus filmes. Revela ainda um sentimento de relativo fracasso com o legado da L.A. Rebellion e revisita suas críticas à Blaxploitation, fenômeno do cinema negro de gênero produzido em Hollywood nos anos 1970.

ENTREVISTA

Rodrigo Sombra: As crianças desempenham um papel de relevo no seu cinema. Alguns de seus filmes encenam o processo de transição à vida adulta. Há a filha de Stan em *O Matador de Ovelhas*. Há aquela cena em que ela se vê impelida a cuidar do pai, acaricia os ombros dele, e aquele é o primeiro momento no filme em que o vemos sorrir. Ainda em *O Matador de Ovelhas* há a cena do rapaz apanhando da mãe. Em *The Horse* (1973) um garoto se vê confrontado com uma experiência traumática. *Nightjohn* (1996) retrata o flagelo da plantation sulista pelo olhar a de uma garota de 12 anos. Nesse processo de tornar-se adulto, por vezes seus filmes mostram crianças que em determinado momento assumem a responsabilidade de cuidar da família. Por que as crianças são tão importantes nos seus filmes?

Charles Burnett: Bem, acredito que, em um certo momento, há uma inocência em você. E, para sobreviver, você se submete a esses jogos que te ensinam como perder a inocência e a sensibilidade. Porque, para sobreviver, você precisa se submeter a esses jogos horríveis que te ensinam como se relacionar com os outros como um adulto. Quando o pai entra em cena, no início de *O Matador de Ovelhas*, ele está dizendo ao filho o que todo pai dizia a seus filhos quando eu era criança. Seu pai ou sua mãe te dizia: “Olha, não quero saber de quem é a culpa, se do seu irmão ou de quem quer que seja, mas você tem que defendê-lo. Não importa se ele está certo ou errado, não deixe que ninguém bata ou encoste a mão nele”. Então, seja como for, você precisava defendê-lo. E é assim que essa noção de certo ou errado é interpretada,

porque, como eu dizia, se seu irmão ou irmã estiver em apuros você tem sempre que tomar partido e sair em defesa deles. Então você precisa se entender com o que te foi ensinado e com a realidade. E isso meio que anula a possibilidade de ser completamente objetivo e independente. Então, a história é que essas crianças observam os adultos, suas ações, como eles agem, e emulam os pais, os adultos, na vida. Tem mais a ver com isso do que com qualquer outra coisa.



Figura 2: fotograma do filme *O Matador de Ovelhas* (1977)



Figura 3: fotograma do filme *The Horse* (1973)



Figura 4: still do filme *Nightjohn* (1996)

Rodrigo Sombra: A crítica acostumou-se a destacar a feição “realista” como o traço predominante da sua obra. Esse tipo de leitura, no entanto, corre o risco de subestimar o sofisticado trabalho estético no cerne do seu cinema. A raiz documental dos seus filmes, claro, está lá, mas é inegável o esmero formal na concepção de cada um deles. Você não crê que a insistência em associar o seu trabalho a noções como “realismo” ou “documental” não resulta muitas vezes em percepções reducionistas sobre seu cinema?

Charles Burnett: Isso é um pouco confuso para mim, porque eu nunca tentei categorizar, dizendo: “isso é surreal”, “isso é fantasia”, “isso é realista”. E, por um lado, eu não quero me contradizer, mas tendo a fazê-lo por conta da complexidade envolvida na concepção de uma história. Eu tentei contar histórias que de algum modo representassem a realidade que vivi... e a realidade que vivi era uma mistura do surreal com o trágico, com o humor, todas essas coisas. Algo que, quando se vive numa comunidade negra, você vivencia. É como se o mesmo tipo de coisa que hoje te fez chorar algumas semanas depois te fizesse dar risada. Então, em *O Matador de Ovelhas* (1977), por exemplo, eu quis dar aquele toque de documentário, apenas apontei a câmera e comecei a filmar. Isso meio que reflete o que você veria em uma comunidade sem impor seus valores e sem tentar ditar a direção da narrativa, de certa forma. Mas você sabe que uma história exige certas convenções que você precisa reconhecer, como início, meio e fim, e ela deve seguir em alguma direção. Há conflito, personagens, e todas essas coisas têm de se encaixar em algum lugar. Há um enredo, em alguma medida. Não é preciso seguir exatamente essas formas, mas, de certa maneira, esses elementos têm de ser inerentes à história para que ela seja *uma história*. Algo que dramatize, algum conflito de emoções, e então isso é transmitido ao público para que ele acredite que está experimentando algo que eles podem acompanhar ou entender. Por exemplo, algumas pessoas podem achar que muitas coisas em *O Matador de Ovelhas* são cômicas ou trágicas ou surreais. Na realidade, é só parte de se viver naquela comunidade. Você descobre que essas coisas andam de mãos dadas e que elas se integram. Elas podem parecer exageradas quando

inseridas numa forma narrativa, mas, na realidade, são coisas que seriam experiências cotidianas até que você chegue e atribua a elas uma determinada qualidade.

Por exemplo, há uma cena no filme em que um motor cai da carroceria de uma caminhonete. E isso pode parecer exagerado, mas, até certo ponto, acontece quase todo dia em certos episódios ou situações frustrantes em que há humor. Sempre conto a história que inspirou aquela cena. Eu concebi a cena conforme a vivi. Uma noite, passamos na casa de um amigo e ele estava com um curativo. Ele estava deitado no chão, num edredom ou algo assim, e eu perguntei: “O que aconteceu?”. Ele morava num desses pequenos conjuntos habitacionais, e os apartamentos eram bem colados uns nos outros, sabe? Você saía pela sua porta e entrava facilmente na casa ou na varanda do vizinho. E tinha uma festa acontecendo. Ele perguntou ao vizinho se dava para fazer um pouco menos de barulho, porque ele tinha que ir trabalhar de manhã. E ele me disse que foi muito educado ao ir lá. Mas eles começaram a discutir e ele acabou sendo atingido na cabeça por uma chave de roda, por isso estava ali deitado no chão. Ok, isso está em conexão com uma situação parecida que aconteceu com um outro amigo meu...Não, espera, tem outra parte nessa história. Então estávamos lá sentados, ouvindo o meu amigo contar um caso. Acontece que alguns dias antes várias pessoas assassinaram um policial em um banco que ficava não muito distante de onde eu morava. E eram os anos 60, a polícia era tão violenta que você não ousava desafiá-los, porque eles simplesmente atiravam em você e você estava morto, eles não seriam presos, não haveria crime. Então, todo mundo achava que a polícia era intocável, que eles tinham controle absoluto sobre você. Você podia estar parado numa esquina ou em algum lugar, se alguém gritasse “polícia!” todo mundo corria. E já era assim há anos. Então, um dia esses caras foram até o banco, roubaram e mataram esse policial num tiroteio. E, de uma hora pra outra, as pessoas notaram uma sensação de liberdade surgir após aquele episódio. Como se finalmente tivéssemos entendido que aqueles caras também podiam morrer. Havia, portanto, uma atitude diferente em relação à polícia naquela época. Bem, estávamos lá na casa do meu amigo, conversando

com ele, e de repente os caras que assassinaram o policial aparecem, e eles estavam com umas armas que eles tinham acabado de roubar. E eles queriam ir para os fundos testar as armas para ver se elas funcionavam. Os tiras estavam procurando esses caras e eles, casualmente, trouxeram essas armas e queriam ir para os fundos dispará-las, para ver se elas funcionavam. E eu sentei ali e disse: “Que loucura. Os tiras procurando vocês e vocês vão lá para os fundos...”. A parte ruim dessa história, e só fui me dar conta disso bem depois, era que estar na mesma sala que aqueles caras poderia ser ruim para mim porque, por associação, eu poderia ir em cana. E, em outra ocasião, eu fui preso por algo que não fiz. Então a cena vem em parte dessa história. E, em parte, ela vem de um outro caso que aconteceu mais ou menos na mesma época. Fui visitar um cara e ele tinha a dianteira de um carro em casa, na sala de visitas. Uma dianteira de carro enorme dentro de casa. E eu disse: “Para que você deixa isso dentro em casa?”. E ele respondeu: “Bem, se eu deixar lá fora, alguém vai roubar”. Então ele a mantinha relativamente perto de si, dentro de casa.

Então você tem todos esses elementos e tenta dar sentido a eles. E, individualmente, eles fazem sentido por um lado e, ao mesmo tempo, vão além, se contradizem. Você diz: “Bem, isso acontece”. Então, se você quiser ter uma ideia de como corrigir certas coisas, o que fazer? Isso é o que precisa ser confrontado. A ideia toda por trás do filme [*O Matador de Ovelhas*] era mostrar qual a real natureza da situação. Qual é a solução? A educação é uma resposta. Um emprego é outra. A sociedade é outra. E assim por diante. Então não é só com uma dessas coisas que você tem de lidar. Para que haja uma mudança efetiva, você precisa percorrer todo o tabuleiro. Talvez você comece pela educação, e pela diferença que faz uma sociedade com mais valores, ou com mais respeito pela vida humana, até você chegar lá.

Então, se você está num grupo político e se pergunta “Como podemos ajudar a comunidade negra?”, isso envolve todas essas coisas. Porque eu estava num grupo político que tentava fazer filmes que ajudassem os pobres, e sabíamos que nossos filmes não seriam exibidos em lugar nenhum, que teríamos de levá-los debaixo do braço até à comunidade, e que eles

deveriam criar uma discussão sobre qual a forma ideal de corrigir a sociedade. Eu não podia dizer: "Olha, você precisa obter educação formal". "Ah, isso leva muito tempo....". "Então, por que não fazemos isso?. "Por que não fazemos aquilo?". Todas essas coisas apareciam ao mesmo tempo. E você percebe que o seu plano e a sua ideia podem não necessariamente contemplar as circunstâncias de todos. Que você só pode falar por si mesmo. Muito disso influenciou a realização do filme. Então, quando as pessoas perguntam: "É uma sátira?, "É realista ou surreal?", você responde: "Sim, mas eu estava tentando refletir a vida". Então, não apenas uma, mas todas essas coisas influenciam.



Figura 5: fotograma do filme *O Casamento do Meu Irmão* (1983)

Rodrigo Sombra: Em alguns de seus filmes, em particular em *Several Friends* (1969) e *O Matador de Ovelhas*, as personagens estão sempre lidando com máquinas que não funcionam ou que são para eles uma fonte de problemas. Seja um carro, um motor, uma máquina de lavar, a tecnologia parece ser sempre um obstáculo nesses filmes.

Charles Burnett: Bem, tem isso. Mas tem também o fato de que você não tem dinheiro para comprar a coisa certa. E você não tem dinheiro para consertá-la quando precisar. E tem ainda as pessoas que te vendem coisas quebradas, pra fazer dinheiro...Veja, eu estudava na UCLA e tinha um Chevrolet Bel Air 53 e um dia o alternador dele morreu. E quando o alternador não funciona isso acarreta várias coisas: a bateria morre, o carro não funciona, não anda. Então eu tinha que trocar o alternador. Eu mesmo tinha de fazer isso. Eu não entendia muito de carros, mas eles eram muito mais fáceis de consertar naquela época do que são hoje, então todo mundo consertava seus carros por conta própria. Então removi o alternador e caminhei cerca de três quilômetros até chegar numa oficina. Eu queria consertar o alternador e o mecânico disse: “Coloque-o ali no caixa e pegue um outro naquela pilha de alternadores lá fora. Ache um que sirva no seu carro”. E eu fiz isso, comprei o alternador, fui pra casa caminhando, coloquei o alternador no carro e tentei dar a partida. Não ligava. Então tive que remover o alternador, fazer todo o caminho de volta, ir de novo até a oficina, e chegando lá disse ao cara que ele não estava funcionando. Ele me pediu para deixá-lo ali e me mandou pegar outro na pilha de alternadores lá fora. Então fiz isso. Fui lá e havia uma pilha de alternadores quase da minha altura. Fiquei lá mexendo na maldita pilha de alternadores e descubro que meu alternador velho estava naquela pilha - o mesmo alternador que eu tinha deixado lá cerca de uma ou duas horas antes. Então eu sabia que ele não tinha consertado a peça, porque ele não teria como ter consertado em tão pouco tempo. Mas, ainda assim, o meu alternador estava ali em cima para que outra pessoa o pegasse e o colocasse em seu carro. E não funcionaria, e ela teria de trazê-lo de volta.

É um ciclo de absurdos. Passa-se por isso, e você vai empurrando com a barriga. Em certo sentido, é um jeito de viver. É mais fácil arriscar sua vida roubando um outro alternador ou

uma outra bateria do que consertá-lo, porque consertar custa dinheiro, e você pode simplesmente pular a cerca do vizinho e pegar o alternador ou a bateria dele. Quer dizer, são escolhas que você faz para sobreviver mais do que para ser surreal ou qualquer outra coisa. As coisas funcionam assim. A questão é como você lida com isso e com as consequências disso. Então não se trata necessariamente de se criar imagens porque elas parecem exóticas ou estranhas – é assim porque esse é o resultado de situações de pobreza nas quais você tem que dar um jeito para conseguir pagar as contas.



Figura 6: pôster do filme *O Matador de Ovelhas* (1977)

Rodrigo Sombra: Stan, o personagem principal de *O matador de ovelhas*, vive uma crise existencial que se traduz, entre outras coisas, numa perda de desejo sexual. Por que foi importante para você esboçar o retrato de uma masculinidade vulnerável no filme?

Charles Burnett: Quando você é rejeitado e não lhe é dada a chance de se desenvolver, devido a todas as frustrações e a todas as escolhas que tem de fazer, como... Stan é uma pessoa que tem uma noção de quem ele é, de princípios e coisas do tipo. Ele tenta manter uma noção de certo e errado. E isso é uma luta para ele. Ele mal consegue sobreviver. Mas, ainda assim, ele é um bom exemplo para seus filhos e sua família. O emprego dele é um pesadelo para ele porque ele é, no mínimo, uma contradição. E parte do filme tem a ver com isso. Com o fato de que, para sobreviver, você precisa ser um matador, de certa forma, porque você mata animais para sobreviver. E ele faz isso e se torna insensível, ao ponto de que ele consegue almoçar em meio a todo esse caos ao fundo. E a maioria das pessoas nesses abatedouros consegue fazer aquilo. É preciso muita coragem para conseguir ser capaz de fazer algo assim. Lembro de quando filmei no abatedouro. Levei um bom tempo para superar aquilo, ver animais sendo abatidos e, ainda assim, conseguir comer. Depois disso, me tornei vegetariano por um tempo, porque você tem uma empatia por aqueles animais. Então, a pessoa que faz isso toda noite... há um preço a se pagar. E eu escolhi deliberadamente uma profissão que criasse esse tipo de situação para a personagem principal.



Figura 7: fotograma de *O Matador de Ovelhas* (1977)

Rodrigo Sombra: O tipo de masculinidade personificada por Stan contrasta fortemente com os papéis masculinos marcadamente sexualizados que povoam os filmes da Blaxploitation, fenômeno do cinema negro da década de 1970 desde sempre criticado por você.

Charles Burnett: Sim. Essencialmente, estávamos respondendo a perguntas do tipo “o que é o cinema negro?” e “quais são os problemas criados pelos filmes hollywoodianos que estão explorando as pessoas negras?”, e coisas do tipo. No começo, porque havia essa necessidade de “uma pessoa negra na tela, e ponto”, havia muita aceitação do que quer que fosse. Desde que um negro tivesse feito o filme, ele era um herói. Ele “derrotou os brancos”, digamos, *Sweet Sweetback's Baadasssss Song* (1971), de [Melvin] Van Peebles, “derrotou o sistema, ele derrotou os brancos!”. Quer dizer, no passado havia ótimos filmes de Oscar Micheaux e Spencer Williams que contavam histórias não da superação dos brancos ou o que quer que fosse, mas apenas histórias sobre como lidar com a vida normal e seus problemas. E, para

mim, essa é a história de verdade, não uma fantasia. Quer dizer, a fantasia faz parte dela, mas a realidade... todas as complexidades de se mudar do Sul para o Norte, as armadilhas, toda a mudança psicológica pela qual um indivíduo passa, os problemas reais que surgem disso.

Quando eu morava na região de Watts não tínhamos muito contato com pessoas brancas no dia a dia. Víamos a polícia rodando por lá, coisas assim. E não cruzávamos certos bairros porque não era permitido. Em Los Angeles, e na maioria dos lugares, havia um tipo de situação que te impedia de estar num bairro branco à noite. Era a chamada “cidade do crepúsculo”. Significava que quando o sol se punha, você precisava cair fora. Isso ocorria em muitas cidades deste país. Havia um bairro onde pessoas negras trabalhavam chamado Inglewood, ficava entre a minha casa e o aeroporto. Tinha uma pista de corrida lá, ficava no Hollywood Park. Mas em um certo horário, depois das seis ou sete horas, você tinha que cair fora. Se você ficasse perambulando por ali, a polícia te parava e queria saber o que você estava fazendo ali e daí por diante. Quer dizer, era o tipo de coisa que de certa forma te impedia de se relacionar com pessoas brancas. Então, não tínhamos muito [contato]. Mas, através da polícia você tinha, e também pelas instituições, porque a maioria das lojas eram propriedade dos brancos, daí você entrava em contato com eles por lá. Para além disso, sua avó poderia ter trabalhado para uma família branca rica ou algo assim, mas, geralmente, você não tinha contato com eles. Mesmo no sistema escolar, isso não acontecia, porque era tudo separado. As pessoas brancas eram transferidas e a maioria das escolas ou eram permanentemente negras ou hispânicas ou algo assim. Então, por um lado, havia muito pouca interação entre negros e brancos. Em algumas comunidades podia haver mais ou menos, depende.

Quando fui para a UCLA era meio estranho estar entre pessoas brancas, porque havia mais brancos do que negros na UCLA. Os estudantes negros eram menos de 5%, algo assim. Na verdade, o que acontecia quando você estava na UCLA era que, se você visse uma pessoa negra - e ela podia estar a cerca de 800 metros, porque o campus da UCLA é grande -, você

ficava feliz porque se estabelecia uma relação imediata quando você via uma pessoa de cor. Nós sempre parávamos e cumprimentávamos se encontrássemos outro irmão. Mas agora é totalmente diferente. Você pode ver uma pessoa negra no campus e elas não dizem nada, porque isso já é familiar para elas hoje. Mas havia muita solidariedade e irmandade naquela época. Então, quando entrei na UCLA, levei algum tempo até me acostumar com aquela mistura. Mas como entrei nesse assunto mesmo?

Rodrigo Sombra: Falávamos do contraste entre a representação da masculinidade nos seus filmes e nos da Blaxploitation.

Charles Burnett: Estávamos tentando contar histórias sobre as pessoas que conhecíamos. As lutas que elas travavam, homens e mulheres. Acho que, em larga medida, as mulheres vivenciavam suas próprias lutas pessoais mais do que os caras. E digo isso porque elas eram mais...existe essa ideia de que o cabelo dominou boa parte do tema de seus filmes. Isso de serem humilhadas, ridicularizadas, criticadas por conta do seu tipo de cabelo. Já os caras tinham uma motivação e um interesse ligeiramente diferentes com o cinema. Havia muitas coisas que realmente nos interessavam mais do que sermos reconhecidos pela comunidade por nossos personagens heroicos. Já as mulheres, o lance delas era se impor e ser parte de algo, como no filme de Haile [Gerima], *Bush Mama* [1979]. Era algo diferente de dar o troco no establishment branco. Elas fizeram o caminho oposto, no sentido de abordar suas inseguranças por terem sido por anos ostracizadas por conta de seus lábios, seus cabelos. Elas estavam tentando corrigir essas coisas. Já nos filmes de Hollywood, gente como Fred Williamson flexionava os músculos para acertar as contas com os brancos e mostrar sua força, coisas assim. Mas, para mim, as pessoas de verdade estavam trabalhando. E estavam fazendo trabalho pesado: pedreiros, gesseiros, operários. E persistindo, tomando um gole de whisky, se alimentando mal. E muitos deles sofriam ataques cardíacos, mas eles estavam sempre presentes nas vidas de seus filhos e de suas famílias. Esses eram os heróis de verdade, que eu achava que precisavam de uma voz. Eles, ao seu modo, tentavam dizer que

essa é a forma de se agir como um homem. Você trabalha para manter a família, para alimentá-los, deixa que os mais fracos comam primeiro. Você honra a sua promessa, a sua palavra, esse tipo de coisa. Era esse o tipo de gente que eu tentava retratar. Eles lutavam contra tudo tentando manter esse tipo de coisa intacta, tudo aquilo que lhes tinha sido passado pelos pais e pelos parentes. Você tratava as pessoas com justiça e queria ser tratado com justiça.

Rodrigo Sombra: Passados tantos anos, vista em retrospectiva, como você avalia a importância da Blaxploitation? Você chegou a reavaliá-la?

Charles Burnett: De fato, ainda não avaliei a importância daquilo. O que aconteceu é que quando esses filmes surgiram havia muitas coisas que as pessoas celebravam. Como no filme que Van Peebles fez sobre *Super Fly*². Quer dizer, ele levou um mal personagem à comunidade. Ele usava cocaína, não sei se ele mata alguém ou o que rola no filme, mas ele era um personagem forte. E, moralmente falando, havia um problema nisso, porque as drogas estavam dizimando a comunidade, e isso sempre aconteceu. Em certo sentido, não lembro exatamente, mas é como se o filme meio que dissesse: “é isso aí, tá tudo bem”. Aquela era uma imagem que os garotos da comunidade estavam tentando imitar. E ele morreu também, o cara que interpretou *Super fly*, Ron não sei o quê, não me lembro o nome dele [Ron O’Neal]. Seja como for, ele cheirava pó, e vestia aquela jaqueta de manga três quartos e usava aquele cabelo longo alisado, e a rapaziada queria mesmo ser igual a ele. E conseguiam. Eles faziam de tudo. Então, alguns anos depois que o filme saiu, as drogas acabaram com o potencial de muitos jovens. E isso durou até os anos 90, quando isso meio que deixou de ser moda. Pessoas jovens perderam suas vidas por conta disso, então isso teve um efeito negativo.

² Burnett se refere ao filme homônimo, *Super Fly*, lançado em 1972. No entanto, o filme foi dirigido por Gordon Parks Jr., e não Melvin Van Peebles.



Figura 8: Charles Burnett por Rodrigo Sombra ©

Rodrigo Sombra: É perceptível na sua mise en scène um gosto por orquestrar ações simultâneas no interior do quadro. Imagens com vários personagens, diferentes interações entre eles, um ou mais acontecimentos transcorrendo no primeiro plano, enquanto outros se desenrolam ao fundo. Você usa a profundidade de campo para isso. Mostra a ação principal, mas há sempre uma outra coisa acontecendo no entorno. Da mesma forma com a montagem. O corte produz um vai-e-vem entre duas ou mais situações diferentes. Há sempre um senso de simultaneidade, e um senso de deriva também, como se os filmes fossem governados por uma força dispersiva, que convidassem o olhar a ir e vir pelos múltiplos acontecimentos encenados.

Charles Burnett: Sim, sim. Acho que a razão pela qual isso é assim é porque, se você vive na comunidade, tem sempre algo acontecendo que te afeta. Eu digo isso com um sorriso no rosto: tem sempre algo acontecendo que te afeta. Por exemplo, se eu estivesse lá no meu bairro, e se eu fosse te encontrar, digamos, às 11:30, se estivéssemos lá de onde eu venho e eu quisesse te encontrar, aconteceria o seguinte: seria provavelmente na mesma hora, mas eu teria de lidar com duas ou três pessoas antes de te encontrar, ou quando estivesse prestes a sair, e elas teriam me atrasado. Então eu não teria conseguido chegar aqui pontualmente se eu viesse lá do bairro. Se eu estivesse pra sair às 11:30, às 11:35 alguém chegaria e diria: “Preciso que você faça isso e aquilo, que me ajude com isso”. E eu ali tentando entender como consigo lidar com aquilo e estar com você ao mesmo tempo. Você percebe que entre pessoas que não têm muitos recursos, não têm secretária, não têm isso ou aquilo, elas precisam fazer tudo por conta própria. Se fosse lá no bairro, teria sido algo normal que, para chegar até você, eu tivesse de levar meu alternador na oficina, resolvesse alguma coisa com o carro ou trocasse a bateria, ou consertasse um pneu, antes de chegar aqui. Enquanto resolvo essas coisas, sei que você está aqui esperando, mas estou tentando fazer tudo ao mesmo tempo. Esses conflitos de tempo são inevitáveis. Os tempos se chocam. Uma coisa que admiro nos brancos em geral é que parece que eles só têm uma coisa pra fazer: *uma coisa pra fazer*. Eles não têm desculpa para não chegar aonde estão indo. Não estou inventando desculpas, mas: “Ah, você esqueceu de ligar e coisa e tal”, “você esqueceu de ligar para Ed Santiago”. E eu estou prestes a sair pela porta: “Tudo bem, vou ligar para ele”. “Não, você precisa fazer isso agora, porque ele está ligando, está te esperando”. Então, é o tipo de situação constante que não é planejada para ser assim, mas é muita coisa, e você precisa espremer tudo nalgum lugar. E enquanto saio pela porta, você vem e me diz: “Pode pegar essa conta?”. “Não, não posso fazer isso agora”. Então vira essa loucura. Não que seja assim o tempo todo, mas é o bastante para ver a diferença em relação às pessoas que são pontuais sempre. Elas não têm aquele tio ligando, crianças correndo de um lado pro outro, uma quebrou o braço e você tem

que correr pro hospital imediatamente. Não. Você tem a liberdade de dizer: “Vou encontrar...”, “Tchau, a gente se vê, divirta-se”. Isso não é parte da minha realidade. E, então, você pensa automaticamente que ninguém conhece algum tipo de paz e de quietude em casa. E isso se reflete nas pessoas tentando espremer tudo o que puderem no momento.



Figura 9: fotograma do filme *To Sleep with Anger* (1990)



Figura 10: fotograma do filme *O Matador de Ovelhas* (1977)

Rodrigo Sombra: Um dos temas recorrentes no seu cinema são as relações de classe no interior das comunidades negras. A ascensão de certas famílias, ou de alguns de seus membros, à alta classe média, e as conseqüentes tensões deste movimento; os efeitos da migração do Sul para as grandes cidades, a sobrevivência de traços culturais arcaicos e rurais na realidade urbana de Los Angeles; e mesmo sutis distinções de classe entre os estratos mais marginalizados, como vemos em *O Matador De Ovelhas*. Seus filmes compõem um mosaico com muitos matizes das relações de classe entre os negros americanos.

Charles Burnett: Essa era uma questão importante porque havia muita consciência a respeito disso. Tem a questão de classe, mas isso também pode partilhar os mesmos tipos de problema que o racismo carrega, no sentido de que costumava haver – e ainda há, de certa forma – lugares chamados de Clubes Jack and Jill, o tipo de lugar feito, principalmente, para crianças de famílias negras ricas ou de famílias negras de boa reputação. Eram lugares onde eles tinham uma organização que permitia que essas famílias de classe média convivessem entre seus pares. E eles excluía pessoas de pele mais escura, e pessoas negras que vinham de baixo e tinham ascendido por ter conseguido ganhar algum dinheiro. Eles diziam que,

para você entrar, você precisava ser de certa cor. E geralmente era aquela cor de saco de papel pardo, ou marrom pendendo para bege, e você tinha de estar “acima” dessa cor. E eles diziam que você tinha de fazer o teste do saco de papel pardo, e todo tipo de coisa maluca e estúpida.

Rodrigo Sombra: Teste do saco de papel pardo?

Charles Burnett: Sim, o teste do saco de papel pardo. Para entrar, você tinha de ter a pele mais clara do que a cor daqueles sacos de papel pardo. Era um clube para pessoas negras, principalmente pessoas negras de classe média, membros de uma elite. Algo como uma associação. E você se sentia discriminado se não entrasse. Esse tipo de discriminação por você ter uma cor de pele mais escura era outra questão. Você tinha negros te discriminando por conta da sua cor. A sua própria gente te discriminava por conta da sua cor. Isso atrapalhava o progresso da educação dos negros. Porque as pessoas que estavam nesses clubes queriam falar de uma certa forma, eles falavam um inglês relativamente formal. E isso teve duas consequências. Uma, quando os negros tentavam obter uma educação e dizia-se: “Ah, você está tentando ser branco”. E, da mesma forma, nessa coisa de classe, eles diziam a mesma coisa. Os negros diziam uns aos outros a mesma coisa sobre tentar ser excepcional e branco. Então, para evitar isso, muitos jovens se recusavam a aprender, a mostrar que tinham capacidade de aprender, porque eles não queriam ser acusados de serem brancos. Então eles resistiam a obter uma educação formal para não serem estigmatizados e ouvirem que estavam tentando ser brancos, esse tipo de coisa. E isso é doloroso.

Tudo o que foi feito tomou a direção errada, e era feito para minar as conquistas dos negros, para prejudicar pessoas que só queriam obter conhecimento. Você podia dizer: “A educação não tem cor, não tem nada de político, é só para o seu benefício, seria uma coisa boa”. Mas se você tentasse falar inglês corretamente, o que quer que isso seja: “Ah, você está tentando ser branco”, “Olha só ela, tentando ser branca”. E essas pessoas que queriam obter uma educação

formal tinham de falar duas línguas. Uma delas quando estavam com um grupo de pessoas negras bem-educadas, e aí elas falavam usando todas as palavras, para mostrar que eram parte do grupo. Então havia um monte de coisas negativas. Hoje, todas essas coisas são, em alguma medida, criticadas. Toda essa coisa de classe. Mas se você quisesse falar corretamente, em qualquer lugar, com certeza diriam: “Ele está tentando ser *burguês*”. Lembro que mesmo na UCLA os grupos negros usavam esse termo para criticar uns aos outros por serem, de certo modo, politizados: “Ele está tentando ser *burguês*”. Não importa o quanto você ascenda, há sempre críticas. É bem louco.

Rodrigo Sombra: Como você lidava com esse tipo de situação, uma vez que transitava entre a comunidade negra e uma universidade de elite como a UCLA?

Charles Burnett: Eu certamente estava ciente disso. Morei numa comunidade até terminar meus estudos na UCLA. Então eu ainda andava com meus antigos amigos durante a faculdade. E isso [ser acusado de ser “burguês”] não aconteceu comigo lá porque eu ainda morava naquela área. Mas havia outros estudantes de cinema negros na UCLA. E um dia, um deles, matriculado no departamento de cinema na mesma época que eu, vira pra mim e diz: “Você é burguês também”. E eu disse: “Do que você está falando? Eu, burguês?”. “É, você é burguês”. E eu o rebati porque, vivendo em dois mundos diferentes, eu não me identificava com o status privilegiado dos estudantes de cinema, porque eu fazia filmes que tratavam da minha comunidade. Então, eu disse: “Não, nada disso”. Então a primeira vez que fui chamado de “burguês” foi pelos estudantes de cinema da UCLA. E, mesmo assim, eu discutia e resistia àquilo. Porque eu estudava na UCLA, mas não tinha dinheiro sobrando no bolso. Eu dirigia um carro velho. E fim de papo.

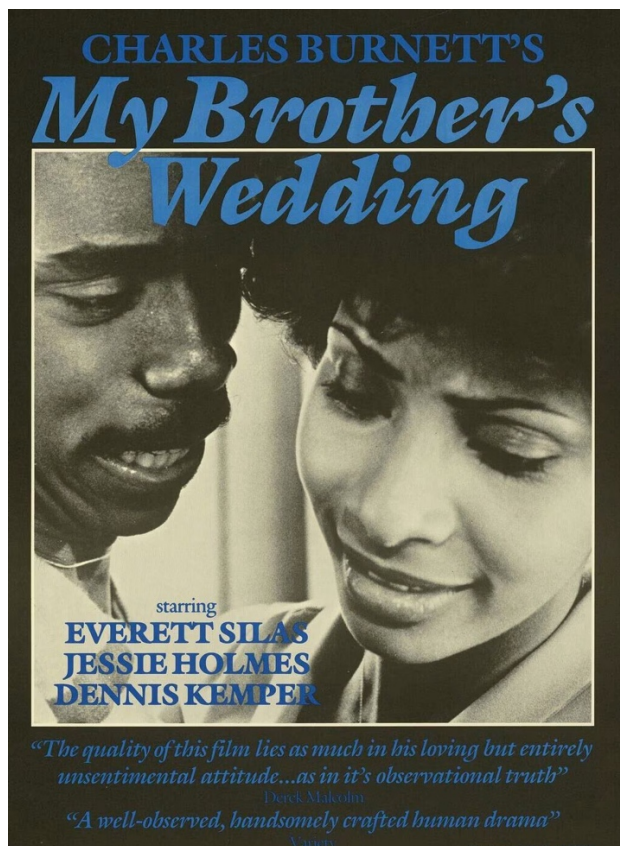


Figura 11: pôster do filme *O Casamento do Meu Irmão* (1983)



Figura 12: fotograma do filme *To Sleep with Anger* (1990)

Rodrigo Sombra: Sua obra compõe uma representação nuançada, nada monolítica, da negritude americana. Seus filmes resistem a qualquer clamor por entronizar as personagens numa “imagem positiva” ou numa representação idealizada. São repletos de contradições, ambiguidade, ironia.

Charles Burnett: Sim. Acho que, de certa forma, a ideia é ser justo e objetivo. Porque não se chega a lugar nenhum distorcendo as imagens, a vida das pessoas, negligenciando os erros que elas também cometem. Nem tudo o que uma pessoa faz é positivo. Ao refletir sobre a realidade, vemos que há muitas coisas que as pessoas fazem e com as quais você pode até não concordar, mas que você não pode esconder, você tem de confrontá-las. É parte do que elas fazem, é parte da vida. O lance é colocar em contexto, tornar compreensível. Independentemente disso, para algumas pessoas eu posso ter um olhar negativo sobre as coisas, mas tudo o que está nos meus filmes é algo que eu vivenciei, ou vi pessoas fazendo ou tentei compreender. E essa é a única coisa que posso dizer em defesa de muitas das coisas que podem ou não parecer terem sido representadas corretamente. Mas acho que talvez seja

mais honesto tratar de tudo, dar a tudo o que lhe é devido, do que edulcorar dizendo “esta é a situação negra ideal”, “esta é a pessoa negra ideal e todas elas fazem essas coisas incrivelmente conscienciosas” – não, elas não fazem. Há muitas coisas que as pessoas fazem na comunidade negra com as quais eu não concordo, mas sou só eu. Mas a ideia geral [nos filmes] é a de que elas estão tentando sobreviver. E seria diferente se eu as estivesse apoiando ou dando dinheiro. Aí eu sentiria que poderia dizer certas coisas, mas até eu colocar comida na mesa delas, eu não posso. Eu não tenho controle sobre suas vidas.



Figura 13: fotograma do filme *O Casamento do Meu Irmão* (1983)

Rodrigo Sombra: O que mudou desde que você recebeu o Oscar Honorário no ano passado? A premiação ajudou a viabilizar seus projetos?

Charles Burnett: Bem, desde que ganhei aquele prêmio começaram a me empurrar um monte de roteiros ruins. Então teve um efeito negativo. Quer dizer, ele pode ter me ajudado um pouquinho. Mas ainda não fiz um novo filme desde a premiação e as pessoas continuam

querendo fazer filmes que promovam o que elas enxergam como “cultura negra”, “temática negra”, “heróis negros”, os clichês de sempre. Então, na verdade, não, nada mudou.

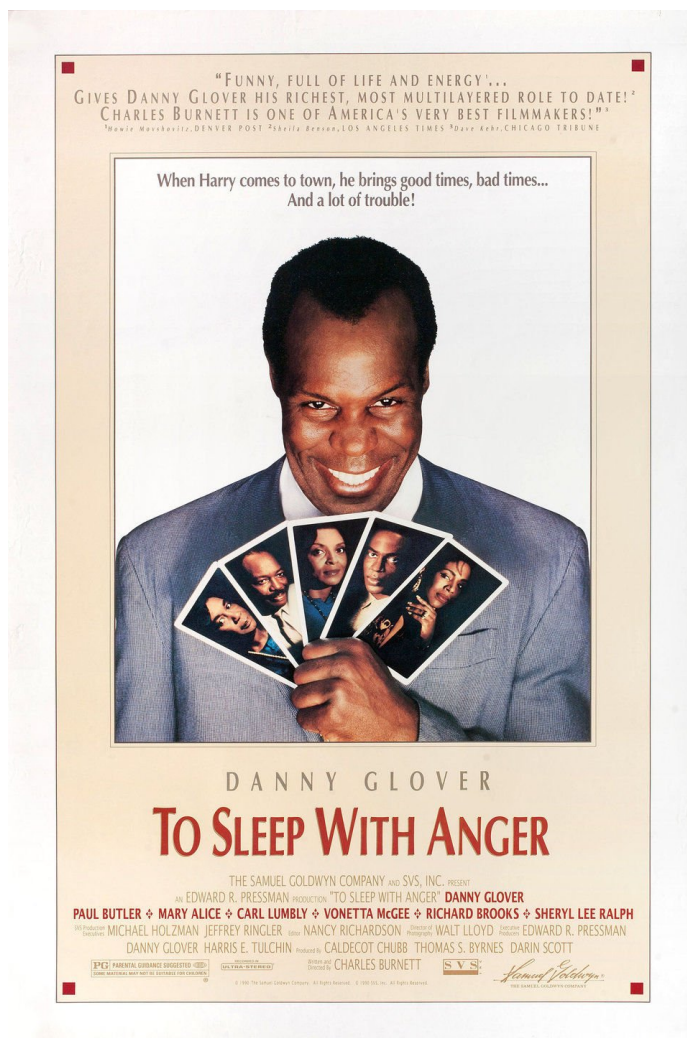


Figura 14: pôster do filme *To Sleep with Anger* (1990)



Figura 15: fotograma do filme *The Glass Shield* (1994)

Rodrigo Sombra: Gostaria que você comentasse um pouco sobre as colaborações entre os estudantes negros de cinema da sua geração, que viriam a formar a L.A. Rebellion, e as outras minorias raciais que frequentavam a UCLA.

Charles Burnett: Tinha um professor chamado Elyseo Taylor. Ele trouxe diferentes pessoas de cor à universidade. Hispânicos, asiáticos, indígenas. Havia poucos deles, eles vinham individualmente, talvez um ou dois, apareciam aqui e ali, mas não como um grupo. Ele fez a coisa acontecer de modo transversal, para que várias pessoas entrassem. E elas faziam um tipo de cinema que realmente aproximava as pessoas umas das outras. Como éramos pessoas de cor, meio que trabalhávamos nos filmes uns dos outros. Mas havia estudantes negros que encontrávamos constantemente e com os quais tentávamos definir o que era o “cinema negro”. Começou aí. E ajudávamos uns aos outros. Havia algo especial, uma vivacidade que nos separava de todos os demais. Havia o grupo asiático, que se tornou o Visual Communications. Provavelmente foi o mais bem-sucedido, porque eles têm uma organização

que é muito reconhecida hoje, a Visual Communications. E os hispânicos tinham a Chicano Coalition, coisas assim.

Rodrigo Sombra: Você já externou ressalvas ao termo “L.A. Rebellion”.

Charles Burnett: Nós, os estudantes negros, estávamos sempre juntos, nós nos reuníamos o tempo todo. O lance era que tentávamos escolher um nome para o grupo, mas, se uma pessoa não estivesse na reunião quando estivéssemos decidindo o nome, se um de nós não aparecesse, tínhamos de começar tudo de novo. Em primeiro lugar, nunca chegávamos a um consenso a respeito de como devíamos nos chamar, e sobre o que era o cinema negro. E havia muita briga interna, o que dificultou que aquilo se tornasse uma coisa progressiva e permanente. Mas só depois é que Teshome [Gabriel] e Clyde Taylor apareceram com um nome. Por eles serem teóricos do cinema, para mim, parecia que criar aquela alcunha era vantajoso para eles. Porque, de forma geral, estávamos protestando, porque éramos todos contra os filmes de Hollywood. Então, nesse sentido, havia uma rebelião contra os estúdios que descrevia o que era o cinema negro. Porque eles realmente nunca incluíam pessoas de cor no processo cinematográfico. E, na verdade, os europeus, os festivais de Berlim, de Amsterdã, da França, tinham todo esse interesse pelos filmes negros independentes, escrevia-se sobre eles. E acho este que pode ter sido o começo dessa categorização do cinema negro independente, e assim por diante. Mas nós mesmo nunca dissemos: “Olha, nós somos os membros da L.A. Rebellion”. Mas estávamos nos rebelando contra uma coisa que estava em curso, contra os filmes que Hollywood fazia, protestávamos contra eles e contra os filmes da Blaxploitation.

Mas só anos depois, no fim dos anos 90, é que essa designação se tornou uma forma meio que definitiva de descrever quem éramos. Mas, não... Quer dizer, da minha parte eu pensava que, para que aquilo fosse uma coisa positiva, teríamos de ter tido uma oportunidade de fazer a diferença, mas não fizemos. Havia muitos indivíduos. As pessoas que estavam interessadas

em fazer filmes deveriam ter incluído pessoas que não necessariamente seriam diretores ou roteiristas, mas que tivessem uma visão mais ampla. E não aconteceu.

Rodrigo Sombra: Você crê, então, que a sua geração deveria ter se aproximado mais de artistas de outras linguagens? Música, artes visuais?

Charles Burnett: Não tanto essas diferentes linguagens, mas gente interessada nos diferentes aspectos da produção cinematográfica - não apenas pessoas querendo ser diretores e roteiristas, e que estavam concentradas demais no que estavam fazendo e não permitiam que tivéssemos uma visão mais ampla de quem poderíamos ser -, gente que estivesse interessada em distribuição, em cinema estrangeiro. Não tínhamos esse tipo de organização. Por exemplo, poderíamos ter feito algo como o Light Industry fez ontem à noite, passar filmes na comunidade. Pensávamos sobre a Black Filmmaker Foundation, e gente assim, e poderíamos ter dado continuidade àquilo, levado adiante. Poderíamos ter realizado oficinas na comunidade, oferecer equipamento, que é algo que algumas pessoas fazem agora. Mas poderíamos ter feito antes, poderíamos ter estado tão à frente... Mas isso não aconteceu.

Rodrigo Sombra: Cada membro do grupo estava, então, por demais ocupado com suas ambições autorais?

Charles Burnett: Acho que tinha um lance individual. Eles estavam usando o grupo que tínhamos para se promover e tentar conseguir o máximo que pudessem para si, em vez de... A diferença é que... Larry Clark trabalhou com um grupo teatral chamado PASLA (Performing Arts Society of Los Angeles). E Larry fez *As Above, So Below* (1973) no espaço que eles tinham. Eles tinham atores lá, aquilo existia por conta própria. E até certo ponto eles estavam inseridos na comunidade. Havia também a Watts Writers Workshop, e ainda outra organização parecida perto do centro da cidade, e eles chegaram perto, mas simplesmente não chegavam na comunidade. E, se chegassem, teriam se sustentado, teriam tido um efeito positivo na comunidade, nos cineastas. A Watts Writers Workshop poderia ter sido algo

importante. Ela não existiu por muito tempo, mas não acho que ela fosse tão séria na sua proposta.

Então estragamos tudo. Deveria ter havido alguém que exercesse uma liderança forte e tivesse uma visão de algo no futuro, de longo prazo. Daí a minha objeção [ao termo “L.A. Rebellion”], porque perdemos a nossa chance. Sim, podemos falar sobre o resultado daquilo que fizemos... Eu não sei... Poderíamos ter agregado pessoas que pudessem ter dado continuidade, criado um espaço onde as pessoas pudessem desenvolver histórias, ideias, filmes fossem exibidos regularmente, que fosse uma escola.



Figura 16: fotograma do filme *To Sleep with Anger* (1990)

Rodrigo Sombra: Uma última pergunta. Você assina a direção de fotografia de alguns filmes. E nos filmes que dirigiu é notável a riqueza compositiva das imagens, o

refinamento dos enquadramentos, do uso da luz. Você chegou a fotografar em algum momento? Foi fotógrafo antes de estudar cinema?

Charles Burnett: Tive interesse em fotografia a certa altura, mas perdi a oportunidade. E quando tive a oportunidade, desisti. Eu quis fotografar quando estava no ensino médio, e queria fazer filmes também, mas não tive a oportunidade. Mas assim que consegui um dinheiro, comprei uma câmera de 35mm velha e comecei a fazer fotografia documental, a tirar fotos da comunidade. Um dia houve um incidente no qual uma jovem morreu de overdose. Isso aconteceu bem perto de onde filmei *O Matador de Ovelhas*. Então, eu estava lá, clicando freneticamente, o corpo da moça no vão da porta e umas pessoas em volta. A polícia estava lá também e não me incomodou, me deixou fazer o que eu bem entendesse. E também tinha uma jovem lá. Ela tinha paralisia cerebral, mas era muito bonita. Eu a tinha visto várias vezes caminhando ali por aquele lugar onde a outra moça tinha morrido. E ela veio até mim e, muito educadamente, perguntou: “O que você está fazendo?”. E eu disse: “tirando fotos”. E ela perguntou: “Para quê?”. Eu não sabia o que dizer. Eu disse: “Só de curtidão”. Ela parou por um instante e disse: “O horror das tragédias?”. E fui pego de calças curtas. Ela foi muito gentil e disse: “O horror das tragédias. Você tira fotos de tragédias?”. Na hora eu estava trocando o filme na câmera, fiquei meio paralisado, não sabia o que dizer. Então ela foi embora, porque ela conhecia a garota que tinha morrido. Eu a via na porta da casa daquela garota o tempo todo. Então, larguei a câmera e essa foi a última vez que a usei. Eu disse a mim mesmo que não conseguiria mais fazer aquilo. Se eu tivesse dito algo inteligente, talvez eu tivesse conseguido ir adiante com a fotografia. Mas ela me fez perceber que eu não devia fazer o que estava fazendo. E aquele foi o fim da minha relação com a fotografia documental. Foi uma experiência meio vergonhosa. Todas aquelas pessoas de pé olhando para aquela pobre garota.