

**OS UPLIFT FILMS E A PARTICIPAÇÃO DO CINEMA NA INSERÇÃO
SOCIAL DOS AFRO-AMERICANOS NO COMEÇO DO SÉCULO XX**

Fabio Luciano Francener Pinheiro

UNESPAR Curitiba II

falupin@gmail.com

RESUMO

A história do cinema promoveu uma crônica de pioneiros, companhias e aventureiros - sobretudo nos grandes centros urbanos - formatos de filmes, câmeras e costuras narrativas. São comuns, nos capítulos de livros dedicados ao cinema pioneiro nos Estados Unidos, as referências a nomes como Edward Muybridge, Thomas Edison, William Dickson e Edwin Porter. Há uma outra história, até pouco tempo bastante desconhecida, que corre paralela à crônica dos pioneiros. É a que aborda a presença do negro no cinema silencioso, no que ficou conhecido como *uplift films*, ou *uplift cinema*. Estes filmes retratavam processos de transformação social por meio da educação profissional de afro-americanos para atividades industriais e na agricultura. Os filmes procuravam mostrar estudantes, sua formação e ação nas comunidades onde viviam. Com base em FIELD (2015) demonstramos que, antes mesmo de *O Nascimento de uma Nação* – que certamente forneceu considerável impulso para o desenvolvimento de um *Black Cinema* – já existiam filmes feitos por e para afro-americanos.

Palavras-chave: uplift, race film, silencioso

A expressão “*the Negro problem*” está no epicentro do intenso debate que se seguiu à emancipação dos escravos, após a libertação dos escravos, por meio da promulgação da 13ª emenda, em 1865. Usada de forma negativa e reveladora de um imenso preconceito da perspectiva da população branca dos estados sulistas dos Estados Unidos, a expressão é reveladora do desafio que se apresentava aos brancos, habituados há séculos de servidão negra e subitamente extraídos de seus direitos de explorá-los como propriedade particular.

Da perspectiva negra, dos libertos, emancipados e seus descendentes, não se tratava de forma alguma de um problema, mas de uma estratégia de visibilidade, presença e participação na sociedade norte-americana, como cidadãos livres, com direitos reconhecidos e oportunidades de trabalho e estudos. Diante da presença dos negros como sujeitos e cidadãos e não mais serviçais e propriedades, o ativista, sociólogo, historiador

W. E. D. Bois publica em 1898, *The Study of the Negro problems*; em 1903, participa de uma coletânea com outros intelectuais negros intitulada *The negro problem*. Ainda em 1903 publica sua obra mais conhecida, *The Souls of Black Folk*, na qual se encontra a conhecida pergunta “Como se sentir sendo um problema?”, uma reflexão sobre identidade racial e a consciência negra no ambiente tenso nos estados do Sul, ao final do século XIX e início do século XX¹.

Du Bois, assim como outros intelectuais e ativistas negros, procura subverter a noção de “*Negro problem*”, uma concepção branca e sulista, para abordar presença do cidadão negro na sociedade americana, em um ambiente que apresentava uma mudança radical após o fim da escravidão. FONER (2013) sintetiza estas mudanças. Instituições como igrejas e escolas para negros, que funcionavam antes da guerra, sob supervisão de brancos, agora eram livres. Mais que isso, os próprios cidadãos podiam erguer suas igrejas, que passaram a abrigar eventos sociais, escolas e reuniões políticas.

Ex-escravos deixavam as propriedades rurais do Sul para tentar reencontrar suas famílias separadas durante a escravidão. O interesse por educação foi outra mudança enorme. Libertos queriam ser alfabetizados para ler a bíblia, se qualificar profissionalmente e participar da vida política. Ex-escravos e missionários abriam, com grandes dificuldades, escolas e institutos de educação nos estados do Norte, o que ajudou a atrair um grande fluxo de afro-americanos do sul. Comunidades independentes livres da tutela branca foram organizadas em áreas rurais.

A Guerra Civil também deixava suas marcas. A economia sulista foi arrasada. Cerca de 260 mil soldados confederados – um quinto da população masculina adulta – morreu no conflito. Fazendas, animais e maquinário foram destruídos, e o valor das propriedades despencou. Como os agricultores perderam seus escravos, muitos brancos foram obrigados a encarar o trabalho braçal por conta própria, pela primeira vez. O processo de Reconstrução, imposto a partir do Norte, privilegiando o modelo do trabalho livre, além de lento, estava carregado de ressentimento e ódio sulista. “Para os brancos, liberdade, não importa como definida, era um direito de nascença a ser defendido. Para Afro-americanos, era um processo em aberto, uma transformação de cada aspecto de suas

¹ Não se trata de afirmar que não havia preconceito nos estados do Norte. Ele existia, mas se manifestava de formas diferentes do que nos estados sulistas.

vidas, da sociedade e cultura que haviam sustentado a escravidão”. (FONER, 2013, p. 445).

É desta época que surgem os linchamentos de negros, levados a cabo por multidões furiosas, de suspeitos de crimes que sequer serem julgados, com a conivência das autoridades. Em 1866, a organização Ku Klux Klan, um braço militar do Partido Democrata nos estados sulistas, é fundada no Tennessee, semeando uma era de terror e crueldade voltada contra negros e brancos, republicanos e lideranças políticas unionistas.

É neste momento tenso que lideranças, ativistas e palestrantes negros, de classe média, criam e fazem circular a ideologia racial *uplift*, como uma reação aos ataques promovidos contra os direitos políticos e civis dos afro-americanos nos estados sulistas, de 1880 a 1914, esclarece o historiador Kevin Gaines². É fato digno de observação que este período de grande agitação nas relações raciais nos Estados Unidos coincide com a criação, desenvolvimento e apresentação pública de diversos equipamentos de registro e projeção de imagens em movimento, bem como da organização de um circuito exibidor, do estabelecimento do cinema como negócio e da presença dos filmes como novidade, entretenimento e fato cultural.

São justamente nos anos após a emancipação dos escravos que o cinema se desenvolve e se populariza. Em 1878 o fotógrafo britânico Eadweard Muybridge realiza na Califórnia um experimento em que registra, com várias câmeras, quadro a quadro, o galope de um cavalo de corrida em movimento. O experimento contribuiu muito para o aperfeiçoamento de câmeras e projetores. Em 1877 o empresário Thomas Edison, em seu laboratório em Menlo Park, New Jersey, cria o fonógrafo, que permite gravar e reproduzir sons. Interessado em ampliar a utilidade do equipamento, solicita ao engenheiro ao escocês William Dickson que encontre uma forma de incorporar imagens ao fonógrafo.

Em 1894, a companhia de Edison apresenta o kinetoscópio, um projetor individual de filmes que inicialmente funcionava a 40 quadros por segundo. É da Edison Company o filme *The Watermelon Contest*, de 1896, no qual, em pouco menos de vinte segundos, são vistos dois homens negros comendo melancia com rapidez. Há uma outra versão um pouco mais longa, de 1900, em que aparecem quatro homens disputando quem come mais

² Disponível em: <http://nationalhumanitiescenter.org/tserve/freedom/1865-1917/essays/racialuplift.htm>. Acesso em 19/03/19.

rápido. Tais imagens contribuíam para consolidar estereótipos que circulavam em meios anteriores ao cinema, como revistas, jornais e espetáculos teatrais.

Ao final do século XIX, surgem invenções similares na Inglaterra, França e Alemanha, o que gera uma guerra judicial de patentes em torno da invenção e paternidade do cinema. Nos primeiros anos do século XX, na base de tentativa e erro, tendo como inspiração a perspectiva do espectador no teatro e as técnicas de narração literária, o jovem cinema vai aos poucos deixando os filmes curtos em que o tema era enquadrado frontalmente, para amarrar imagens em narrativas cada vez mais longas. Os pedaços de filme são combinados de forma a criar uma fluidez temporal, na qual a montagem valoriza a narrativa. Pioneiros como Edwin Porter fazem com que a câmera se aproxime ou se afaste dos atores, encontrando formas de enquadrar com finalidades dramáticas. Ao mesmo tempo, salas são adaptadas ou especialmente construídas para a exibição dos filmes, que se tornam populares como entretenimento acessível a baixo custo.

Além da popularização do cinema, outro aspecto que marca o período é a migração de milhares de afro-americanos dos estados do Sul para as cidades do norte, em busca de oportunidades de trabalho e estudo. De acordo com STEWART (2005), entre 1890 e 1930, um milhão de afro-americanos deixaram o Sul e se fixaram nos centros urbanos do Norte. O autor procura associar este movimento de migração negra com a ascensão do cinema como indústria e também o papel dos filmes no processo de modernização e urbanização dos afro-americanos, diante de representações estereotipadas, caricaturais e negativas.

Apesar da segregação nas exibições, da exclusão na produção e criação e das imagens carregadas de racismo, Stewart argumenta que “(...) o cinema funcionou como um grande espaço onde o sujeito negro podia ver e ser visto de formas modernas” (2005, p. 4). A migração urbana para o Norte resultou em mais tempo livre, maior renda, mais oportunidades, acesso a educação e participação política – direitos impensáveis no Sul. Este ambiente contribuiu para o surgimento de uma “*Black film culture*”, envolvendo os migrantes, primeiro como espectadores e depois como produtores de imagens.

O tema desta fala são os *uplift* films, produções pioneiras na primeira década do século XX e que abrem o caminho para o que se conhece por *race films*³. *Race film*, o estudo do envolvimento de afro-americanos com o cinema, enquanto produtores e espectadores. Designa ainda as práticas de filmagem “(...) por, para ou sobre afro-americanos” (FIELD, 2015, p. 8).

Durante muito tempo sustentou-se a noção de que os *race films* surgiram como resposta ao filme de Griffith, *O Nascimento de uma Nação*, de 1915, e sua representação ofensiva e grotesca e dos afro-americanos durante a Guerra Civil. São conhecidas e estudadas as passagens do filme que uma personagem se joga de um penhasco para não ser violentada por um negro, além das cenas no parlamento, em que personagens negros comem frango e colocam os pés sobre as mesas. Não há dúvidas de que o épico de Griffith foi um grande impulso para o cinema feito por afro-americanos, chegando inclusive a ser visto como o marco fundador do *Black Filmmaking* nos Estados Unidos. Porém, mais recentemente, além dos *uplift films*, historiadores descobriram realizadores pioneiros atuando antes de 1915, como William Foster, considerado o primeiro cineasta negro.

O que também ajudou a sustentar a noção de que os *race films* nasceram como resposta ao filme de Griffith foi a contraposição feita por *The Birth of a Race*, de 1918, dirigido por John Noble. Épico de 2h30, demorou dois anos para ser feito e procurava mostrar uma representação positiva do negro na história, desde o antigo Egito até a Primeira Guerra Mundial. Estreou em dezembro de 1918, um pouco após o final do conflito, o que pode ter contribuído para seu fracasso junto as bilheterias, uma vez que o público não estava mais interessado em narrativas sobre a guerra.

Os *race films* surgem como expressão da filosofia, estratégia, projeto ou espírito *uplift*, que surgiu durante o período da Reconstrução, após o fim da Guerra Civil, em 1865. Antecipando e lançando as bases dos debates e políticas de Direitos Civis que viriam a ser estabelecidos nos anos 1960, o *uplift* era de um amplo programa social, político e econômico para o avanço dos afro-americanos. “Para seus proponentes, *uplift* significava que os avanços materiais (e as consequentes elevações de status social) seriam

³ A partir dos anos 1970, o estudo dos *race films* passou por um impulso entre os historiadores de cinema, que resgataram a participação afro-americana nos períodos iniciais do cinema. Estudos apontam que cerca de 500 filmes foram produzidos e exibidos para públicos negros entre 1916 e 1956 – período que varia, dependendo da fonte, mas a média permanece entre as décadas de 1910 e 1950

atingidos por meio de esforços individuais e pela autossuficiência da raça, mais que igualdade política e social com os brancos criada por meios legais.” (FIELD, 2015, X).

A ideia, motivada por líderes e ativistas negros, era vencer a resistência, o medo e o preconceito contra os afro-americanos, em especial nos estados sulistas, onde, no final do século XIX e início do XX, a população negra sofria agressões a seus direitos e a resistência dos brancos à sua liberdade. A mentalidade *uplift* pregava que afro-americanos educados seriam responsáveis pelo bem-estar da maioria da raça e que o racismo tenderia a diminuir se os brancos vissem e convivessem com negros educados e prósperos, pelo estímulo à criação de uma imagem positiva da comunidade negra, a ser atingida sobretudo pela educação. Se ações governamentais e legais eram importantes, o *uplift* pregava que o indivíduo era essencial para o avanço racial. O comportamento do indivíduo e sua conduta pessoal seriam a base da respeitabilidade e da igualdade reivindicadas para a comunidade afro-americana.

O projeto *uplift* é criado e liderado pelo ativista, escritor e educador Booker T. Washington, um dos nomes mais importantes na história do ativismo e pensamento negro nos Estados Unidos. O projeto tomou forma, foi desenvolvido e propagado a partir de três instituições: o Hampton Institute, na Virginia, o Tuskegee Institute, no Alabama e a National Negro Business League, uma organização de Boston. Famílias de afro-americanos de classe média costumavam ter em suas casas um retrato de Washington - ele próprio a personificação da imagem pública do *uplift*.

Nascido escravo e liberto aos nove anos, Washington tornou-se professor do Hampton Institute quando foi convidado para liderar o Tuskegee, no Alabama, onde deu a aula inaugural em setembro de 1881, foi professor e diretor do instituto até sua morte em 1915. Ele trouxe os melhores profissionais afro-americanos de várias áreas do conhecimento para o projeto. O Tuskegee foi idealizado por um ex-escravo e comerciante, Lewis Adams. Com o apoio, ironicamente, de um ex-proprietário de escravos, ambos trouxeram para liderar o projeto Booker T. Washington. O instituto, hoje uma universidade, oferecia cursos de qualificação profissional para negros nas áreas da indústria e agricultura.

Com uma posição contestada a respeito do papel do negro na sociedade americana, Washington desautorizava o ressentimento e o enfrentamento direto contra os

brancos. Acreditava que o progresso social e a afirmação do negro na sociedade se dariam por meio da educação em escolas e institutos como o Hampton e Tuskegee, onde afro-americanos receberiam qualificação profissional para serem cidadãos produtivos, empreendedores e autossuficientes. O ativista defendia em discursos que os negros teriam seus direitos respeitados e seriam bem vistos pelos brancos se tivessem habilidades profissionais técnicas, cujos resultados beneficiaram toda a sociedade.

A posição de Washington constituía uma das vertentes do pensamento afro-americano no período. Ele defendia posições polêmicas, como a que advogava que brancos e negros deveriam ser iguais, porém, separados que os afro-americanos deveriam aceitar esta segregação e exercer seus lugares na sociedade trabalhando em funções técnicas nas fábricas e nas plantações. É evidente que tal postura gerou críticas contundentes, sobretudo de lideranças negras, como o sociólogo e historiador W. E. B. Du Bois, que defendia a igualdade racial em todos os níveis, voto universal e manifestações e protestos públicos para a garantia dos direitos dos afro-americanos.

Mesmo com as todas as críticas, inclusive de lideranças e intelectuais do próprio movimento negro, a ênfase do *uplift* no desenvolvimento individual do afro-americano, de suas ações, seu comportamento e sua responsabilidade perante o progresso da raça continuavam sendo semeados em um ambiente carregado de representações negativas e caricaturais dos negros. Coube então aos líderes do projeto *uplift* abrir uma segunda frente de atuação, voltada para a construção de uma imagem positiva do afro-americano, tendo como estratégia a criação de narrativas e uma abordagem clara, didática e persuasiva. Estas narrativas apresentam “(...) afro-americanos atingindo um status como moderno, independente autossuficiente (...) uma trajetória de progresso por meio de uma lógica do antes e depois” (FIELD, 2015, p. 7). Esta lógica consistia em mostrar uma situação, como a pobreza, precariedade de recursos, desconhecimento de técnicas de um indivíduo ou comunidade, e a transformação (positiva) resultante da educação e do conhecimento.

Um modelo que atende a esta estratégia é a autobiografia de Washington, *Up from Slavery*, publicado em 1901, em que o autor aborda sua experiência pessoal como escravo durante a Guerra Civil e suas as dificuldades para estudar. O discurso *uplift* era difundido não apenas em narrativas literárias. As ideias de progresso, educação, responsabilidade, exemplo e sucesso no “antes e depois” deveriam circular em outros

meios, tais como palestras, panfletos, fotografias e músicas (FIELD, 2015). Mas sobretudo em um meio de comunicação relativamente novo, de amplo acesso, popular e que não exigia alfabetização: os filmes, que passam a ser produzidos a partir de 1910. Assim, os *race films* surgem como expressão da ideologia *uplift*, uma vez que os cineastas afro-americanos pioneiros viam no novo meio de comunicação – e em sua popularidade – um caminho seguro para divulgar as ideias de valorização da raça.

A ideologia *uplift* é um elemento essencial para se entender o engajamento dos realizadores negros na primeira década do cinema no século XX e também para se compreender as práticas relacionadas ao *race film*. Nesse ponto os dois termos, ainda que no mesmo campo político e período histórico, apresentam diferenças. Na ampla e complexa categoria *race film*, participam os *uplift films*, cuja motivação era ser um cinema educativo, útil, modelar, de impacto legítimo junto ao público. “O *uplift* cinema amplia a historiografia do *race film* expandindo suas locações, gêneros, períodos, contextos de produção e exibição e motivações” (FIELD, 2015, p. 10).

O cinema *uplift* era concebido não apenas para ser visto como passatempo, mas para se útil, e despertar um impacto legítimo no público ao qual era direcionado. Field (2015) reúne sob o termo “cinema útil” todo o conjunto de filmes e práticas de filmagem que são consumidos fora do circuito de exibição e que vão além do propósito de entretenimento, financiados por governos, instituições de ensino, empresas privadas e indústrias. Companhias de grande porte e já estabelecidas, como a *Edison Company* e a *Pathé Frères*, produziam estes filmes de encomenda mostrando o funcionamento de novas tecnologias, construções e processos de produção, noções de higiene e cuidados sanitários. O conceito de cinema útil serve ao projeto *uplift* pois promove o avanço social e político dos afro-americanos ao mesmo tempo que os promove como cidadãos úteis a sociedade (FIELD, 2015).

Não foi, como exposto, preciso esperar o filme de Griffith para que cineastas negros representassem a si mesmos. Nos anos 1910, os Institutos Hampton e Tuskegee produziam seus primeiros filmes para divulgar as ideias do projeto *uplift*. Diferente das produções afro-americanas no Norte, voltadas essencialmente ao entretenimento, os filmes produzidos e feitos por negros no Sul, nestes institutos, tinham o compromisso

educacional – precisavam impactar a mente do público e chamar a atenção para o potencial transformador da educação.

A maioria dos filmes do período documentava as realizações tanto do Hampton quanto do Tuskegee, que eram instituições de ensino industrial e agrícola voltadas para a educação e qualificação de escravos libertos e seus descendentes. Os filmes eram usados em campanhas para arrecadar fundos junto a patrocinadores e também como publicidade do trabalho desenvolvido pelos institutos, além de, naturalmente, apoiar o espírito *uplift*, exibindo os avanços na formação dos estudantes e sua inserção na sociedade produtiva. Estudantes, instrutores e funcionários participavam dos filmes, que eram exibidos de forma itinerante em igrejas para plateias negras – e também a eventuais apoiadores brancos no Norte - e depois em exposições internacionais.

Uma vez que estes filmes se perderam, pode-se deduzir seu conteúdo pelos seus títulos: *A Trip to Tuskegee* (1910), *A Day at Tuskegee* (1913), *John Henry at Hampton: A Kind of Student Who Makes Good* (1913), *Making Negro Lives Count* (1914), *The New Era* (1915), and *Cephas Returns* (1915). O pouco que se sabe sobre estas produções vem de material extra-filmico, como notícias em jornais e material de divulgação dos institutos. Tratam-se de narrativas documentários de curta duração, conhecidas como atualidades, com ênfase nos processos de transformação do antes e depois, promovidos pelos institutos. O material de divulgação mostrava “Estudantes (tanto reais quanto fictícios) vivendo na miséria antes de entrarem no instituto, aprendendo como superar as desvantagens de seu nascimento por meio de treinamento agrícola e industrial, e retornando as suas casas, para, em troca, avançar (*uplift*) suas comunidades” (FIELD, 2010 p. 108).

Em linhas gerais, os filmes *uplift* apresentam como características:

- o antes e o depois de uma situação, o processo de transformação por meio da ação dos institutos Hampton e Tuskegee.
- a retórica do “e se”, expressa em filmes de atualidades que mostram o que poderia acontecer a um afro-americano se ele não se qualificar profissionalmente;
- a possibilidade de fracasso, na mesma linha da anterior, e os impactos negativos sobre um indivíduo ou comunidade, caso não se envolvam com os treinamentos dos institutos;

O primeiro filme produzido pelo Tuskegee *A Trip to Tuskegee*, de 1910, foi feito pelo empreendedor e exibidor afro-americano de Chicago, George Broome, que convenceu Booker T Washington a usar os filmes como forma de obter apoio e financiamento para as atividades do instituto. O filme foi produzido em 1919, ao custo de US\$ 2.320. Sabe-se que tinha 35 minutos de duração e mostrava externas do Instituto, os edifícios construídos pelos estudantes e imagens dos alunos construindo estradas e seu cotidiano no instituto. Devido a problemas técnicos, imagens das alunas, bem como dos ambientes internos do local, não foram incluídos na montagem final.

De forma didática, os estudantes eram vistos trabalhando nas oficinas do instituto, em diversas funções práticas, como carpinteiros, ferreiros. As exibições do filme, inicialmente em igrejas, em sessões itinerantes, demonstraram um conflito entre o interesse do produtor em exibir os filmes a plateias negras apenas como entretenimento, enquanto o Instituto insistia em sua vocação filantrópica e educacional, procurando controlar os materiais de divulgação de suas atividades. STUART (2005) lembra que o filme foi produzido tendo em vista não apenas o público negro, mas eventuais patrocinadores brancos.

O filme seguinte, *A Day at Tuskegee*, foi produzido por Lois Anderson, advogado negro de Illinois, que se uniu a um dentista do Alabama, para juntos criarem uma companhia voltada para registrar as atividades das instituições afro-americanas nos Estados Unidos⁴. O filme, de três rolos, mostra Booker T. Washington chegando a cavalo na frente do edifício e em seguida a primeira sede do instituto em 1881 e suas transformações até 1912. São vistos ainda trechos das cerca de cem atividades dos estudantes na alfaiataria, oficina mecânica, lavanderia, carpintaria, cozinha e outros ambientes. Aparecem ainda o cotidiano da lavoura e a banda marcial do instituto, na época com 3 mil estudantes.

O filme teve uma estreia de gala em março de 1913, em uma sala de exibição de Chicago, com uma orquestra especialmente contratada e a presença de Booker T Washington – fato bastante explorado no material de divulgação como chamariz para o público, uma vez que o ativista era um nome muito conhecido. O filme teve ainda outras

⁴ Nas primeiras décadas, empreendedores de diversas áreas, sem ligação anterior com o cinema, como por exemplo fotógrafos ou profissionais do teatro, aventuraram-se na produção de filmes.

exibições itinerantes, algumas com a presença de cantores negros, que se apresentavam durante a troca dos rolos⁵. A ausência de palestrantes contextualizando e explicando as imagens para um público que não tinha conhecimento algum do instituto, apesar de sua fama entre a comunidade afro-americana, certamente prejudicou a recepção do filme, lembra Field (2015). Apesar da repercussão, tanto *A Trip to Tuskegee* e *A Day at Tuskegee* não conseguiram o retorno financeiro esperado aos seus produtores, fazendo com que eles se afastassem do negócio do cinema e se voltassem a outras atividades para sobreviver.

Diferente dos filmes do Tuskegee, feitos por pessoal externo ao instituto, o Hampton optou por produzir por conta própria, como uma estratégia para manter o controle sobre a circulação dos filmes e de sua proposta educacional. Em junho de 1913 estreia *John Henry at Hampton: A Kind of Student Who Makes Good*, seu primeiro filme. Escrito e filmado por professores do instituto que já haviam estudado técnicas cinematográficas, o filme acompanha um estudante fictício durante o período em que frequenta as aulas no Hampton. O filme inicia com um professor do instituto visitando os pais deste personagem, John Henry, e tentando convencê-los a enviar seu filho para o instituto. O jovem então chega ao instituto, admira as instalações, conhece o seu colega de quarto e aprende a arrumar a cama. John é visto tomando conta das galinhas do instituto e aprendendo fabricação de armários, arreios, calçados, estofamento e construção civil. É visto ainda praticando esportes e frequentando a igreja local aos domingos. Ao final, o filme mostra John como professor em uma escola e recebendo o diploma do Hampton na presença orgulhosa de seus pais.

O “antes”, do filho de agricultores pobres, transforma-se no “depois”, em que o jovem estudante, já qualificado, leva seus conhecimentos adiante para auxiliar na melhora da comunidade onde vive. É um filme simples, de grande didatismo e clareza, que tem como compromisso transmitir uma mensagem, mais do que apenas entreter – embora esta dimensão não pudesse ser ignorada nas exposições itinerantes em igrejas e salões comunitários para plateias negras que não podiam ir as salas de cinema no sul. É uma narrativa de sucesso, concebida para ser vista como exemplar e portanto, para inspirar outros afro-americanos.

⁵ Prática comum no período silencioso. Além de cantores, outras artistas e até palestrantes podiam entreter o público enquanto o operador substituíam um rolo por outro. Cada exibidor combinava, ao seu gosto e disponibilidade financeira, trechos de filmes e performances ao vivo.

Outro filme do Hampton, *Making Negro Lives Count*, de 1915, mostra os benefícios da qualificação profissional industrial para jovens negros e negras em uma região pobre do Sul. As imagens revelam uma comunidade pobre e desorganizada, com casebres humildes, galinhas e porcos soltos nas ruas e crianças em farrapos. Em seguida aparece o Hampton, com seus estudantes, meninos e meninas, todos ocupados aprendendo os ofícios de carpintaria, construção e cuidados com as plantações. Os estudantes então voltam para suas comunidades, onde limpam as casas, reconstróem edificações, aram e plantam a terra corretamente e ensinam as crianças a plantar flores.

Apesar das produções educativas, FIELD (2015) resgata uma situação polêmica envolvendo o Hampton. Em 1915, logo após os protestos contra as representações pejorativas envolvendo *O Nascimento de uma Nação*, o instituto permitiu que seus filmes fossem utilizados por Griffith como estratégia para driblar os censores e conter as críticas. *The New Era*, uma compilação com imagens de filmes do instituto foi então adicionada como epílogo ao longa de Griffith. A intenção do instituto era contrapor imagens negativas com positivas, mas as críticas à iniciativa foram duríssimas. Não deixa de ser uma contradição que imagens da transformação educacional em afro-americanas tivessem sido utilizadas para atenuar imagens de negros como incivilizados e violentos.

Vistos à distância, os filmes *uplift* mencionados neste texto podem ser criticados – como foram à sua época – como representações que buscavam limitar a presença do negro à esfera das tarefas técnicas da indústria e da agricultura. Neste sentido, tais filmes apontavam aos afro-americanos, sobretudo nos estados sulistas, um horizonte certamente mais promissor que aquele concedido pelo status de escravo, porém ainda bastante limitado. Poderíamos questionar porque não se produziam filmes em que negros eram advogados, juízes, médicos e outras ocupações de nível universitário.

Seguida à risca, a polêmica e complexa ideologia *uplift* pregada por Booker T. Washington pretendia que os negros se integrassem à sociedade como mão de obra altamente qualificada – o que é confirmado pelas disciplinas dos cursos dos institutos Tuskegee e Hampton e pelos filmes que mostram estudantes nestas instituições. Se limitados as representações dos filmes aqui mencionados, os afro-americanos jamais ambicionariam posições mais altas no mercado e na sociedade, como médicos, advogados

e cientistas. Neste sentido, as atualidades *uplift* eram conservadoras, limitadoras e tristemente conformistas.

Ainda assim, como pioneiras dos chamados *race films*, produções de e para negros, elas têm sua validade. O cinema dos pioneiros não teve pudor em representar os negros como ladrões, preguiçosos, festeiros e outras caracterizações pejorativas, como o mencionado *Watermelon Contest* e *O Nascimento de uma Nação* sendo o ápice destas representações. Para os afro-americanos, ainda experimentando e buscando seu espaço como cidadãos livres em uma sociedade que não os aceitava e não os via assim, essencialmente no Sul – sem excluir outras formas de segregação que existiam no Norte - os *uplift* films foram a descoberta de um outro espaço, de outras possibilidades de olhar para si mesmo enquanto sujeitos de sua própria história, capazes de aprender uma profissão e contribuir para a sociedade. Ver a si mesmo na tela como um técnico qualificado, um sapateiro, fazendeiro, pedreiro ou ferreiro competente, ao invés de ladrão de melancia ou de frango, pode ter sido considerado um gesto de resistência. Um gesto limitado e conformado, sem dúvida, mas uma resistência que revela, como procuramos expor, que o cinema, já em seus primeiros anos, foi um campo importantíssimo onde se travaram grandes batalhas pela afirmação de identidades.

Referências Bibliográficas

FIELD Allyson. *John Henry Goes to Carnegie Hall: Motion Picture Production at Southern Black Agricultural and Industrial Institutes (1909–13)*, **Journal of Popular Film and Television**, 106-115. 2010.

FIELD, Allyson. **Uplift cinema : the emergence of African American film and the possibility of black modernity**. Durham e Londres: Duke University Press, 2015.

FONER. *Give me Liberty! – An American History*. W. W. Norton & Company. New York: 2013.

GAINES, Jane. **Fire and Desire: mixed race movies in the silent era**. Chicago e Londres: The University of Chicago Press, 2001.

MAURICE, Alice. **The cinema and its shadow : race and technology on early cinema**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2013.

ROBINSON, Cedric J. **Forgeries of memory and meaning : Blacks and the regimes of race in American theater and film before World War II.** Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 2007.

STEWART, Jacqueline Najuma. **Migrating to the movies : cinema and Black urban modernity.** Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2005.

YOUNG, Earl James, Jr. **The life and work of Oscar Micheaux : pioneer black author and filmmaker.** 1884 -1951. San Francisco, Kmt Publications, 2002.