

FIELDWORK FOOTAGE: DESCOBRINDO ZORA NEALE HURSTON

FIELDWORK Footage. Zora Neale Hurston. EUA. 1927 –1929 (6'44)

Débora **Wobeto**¹

Munida de uma pistola, usando um vestido de dois dólares e com uma mala cheia de coragem, uma estudante negra da década de 1920 se embrenha pelas estradas mais remotas do sul rural dos Estados Unidos, assim é descrita Zora Neale Hurston (1891-1960) por seu biógrafo Robert E. Hemenway. Fieldwork Footage é um documentário que congrega parte das produções visuais e sonoras da antropóloga afro-americana que nunca exibiu seus filmes em público. A gênese dos materiais compilados é desconhecida², contudo, a fonte dos arquivos é a Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, onde estão acervados na “Margaret Mead Audiovisual Collection”³. Na coleção estão oito rolos de 16 mm de filmagens feitas na Flórida entre 1927 e 1929 e sete rolos de 16 mm produzidos na Carolina do Sul em abril e maio de 1940. Além disso, estão no acervo seis discos, que totalizam 45 minutos, contendo músicas, histórias e explicações cantadas e faladas por Hurston, gravadas em Jacksonville (Flórida), em junho de 1939. Apesar da anacronia do conteúdo, é interessante perceber o tom criativo dado pela montagem às imagens e sons, o que é fundamental para a compreensão do contexto e das condições de pesquisa da antropóloga.

Entre as décadas de 1920 e 1950, Hurston dedicou-se a produções no campo da antropologia, da literatura e das artes performáticas de modo integrado. Sua educação formal passa pela Howard University – instituição historicamente destinada para a educação de negros – e pelo Barnard College, tornando-se a primeira mulher negra formada pela instituição, em 1928. Sua produção artística e a rede de interlocução que constituiu no movimento Harlem Renaissance na década de 1920 também é um dos pilares de sua carreira. Embora tenha sido orientada por Franz Boas e fosse

¹ Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil. E-mail: deborawobeto@gmail.com
ORCID Id: <https://orcid.org/0000-0001-7985-6319>

² Há uma referência ao material compilado no MoMA's Film Collection. Sua apresentação aconteceu em junho de 2015, no âmbito da exibição documental “A Road Three Hundred Years Long: Cinema and the Great Migration”.

³ Os filmes e gravações em áudio estão no acervo da Biblioteca do Congresso dos Estados Unidos, na seção “Zora Neale Hurston: Recordings, Manuscripts, Photographs, and Ephemera”.

contemporânea de Ruth Benedict e Margaret Mead, seu prestígio não foi o mesmo de seus pares. Felizmente, pesquisas recentes de autoras como Alice Walker (1975) têm lançado um olhar atento sobre sua obra e biografia, estimulando a localização e o reexame de suas produções. Dado o interesse póstumo sobre a obra de Hurston, a distribuidora especializada Kino Lorber se dedicou a restaurar seus filmes digitalmente, incluindo-os nas séries documentais “Pioneers of African-American Cinema” e “Pioneers: First Women Filmmakers”.

As experiências visuais de Hurston foram pouco exploradas analiticamente na época de sua produção e posteriormente foram esquecidas, dadas as suas descontinuidades acadêmicas e a própria inexistência de um campo específico de investigação em antropologia visual na época. Na autobiografia, Hurston (1995) não menciona o uso do audiovisual na pesquisa. Recentemente a pesquisadora Gloria J. Gibson (2001) apontou Zora Hurston como uma das primeiras cineastas afro-americanas da história. Sabe-se que Tressie Souders e Maria P. Williams, em diferentes momentos, também foram identificadas como pioneiras, embora seus filmes tenham sido perdidos. Já a produção visual de Zora, ainda que tardiamente arquivada e reconhecida, é parte fundamental dos registros sobre as comunidades rurais afro-americanas, compondo o referencial que embasou seus livros, peças de teatro e concertos.

Sem negar que a produção audiovisual se realiza autoconsciente de sua subjetividade, Zora não tenta simular uma invisibilidade de si e da câmera, embora uma primeira impressão do material aponte aspectos observacionais nos filmes. Seus primeiros registros fílmicos precisam ser lidos considerando uma triangulação de interesses: o de Hurston, nascida no Alabama, criada Eatonville e cujos avós haviam sido escravizados; o de Franz Boas, preocupado com o desaparecimento de artefatos e elementos imateriais das culturas; e o de Charlotte Osgood Mason, financiadora de Hurston e ávida pela incorporação do folclore afro-americano na produção artística do país. Na montagem de *Fieldwork Footage* é possível identificar excertos de quatro dos seus primeiros filmes, arquivados como “Kossula: Last of the Takoi Slaves”, “Logging”, “Children’s Games” e “Baptism”. Além disso, compõem o documentário quatro sonoridades denominadas “Wake Up Jacob”, “Tampa”, “Mule on the Mount”, e “Halimuhfack”, que combinam falas e músicas interpretadas por Hurston.

O filme inicia mostrando um idoso saindo de dentro de uma casa de madeira. O plano americano inicial logo é cortado para um plano médio do mesmo homem sentado

na soleira da varanda. O personagem em cena é Cudjo Lewis (Kossola-O-Lo-Loo-Ay) a quem Zora Hurston dedicou grande parte de sua atenção e obra. A primeira entrevista de Hurston a Cudjo foi em julho de 1926, em Mobile (Alabama), encontro que renderia uma publicação biográfica no “The Journal of Negro History” (Hurston, 1942). À época, Hurston era estudante de antropologia do Barnard College, e Cudjo, o último sobrevivente conhecido do tráfico de pessoas entre o continente africano e os Estados Unidos. Em dezembro de 1927, Hurston fez sua segunda viagem de pesquisa para o sul dos EUA com o apoio da filantropa Charlotte Osgood Mason, uma espécie de mecenas do Harlem Renaissance. Mason equipou Hurston com um carro, uma filmadora e duzentos dólares por mês para percorrer os estados do Alabama, da Flórida e da Louisiana (Hemenway, 1977). Como entusiasta das artes, Mason queria que Hurston produzisse registros orais e escritos sobre música, poesia, folclore e literatura das comunidades afro-americanas e que poderiam ser interessantes para o entretenimento do grande público.



Fonte: Frames de Fieldwork Footage (0'00 - 0'41)

No livro “Barracoön: The Story of the Last “Black Cargo”, escrito em 1931 e publicado em 2018, Zora relata que visitou Cudjo ao longo de três meses, estabelecendo uma relação de amizade e confiança na qual trocavam presentes –

Zora levava pêssegos da Geórgia, presunto da Virgínia e inseticida; Cudjo a deixava acompanhar sua rotina, contava histórias e permitia que ela o filmasse. A pesquisadora Elaine S. Charnov teve acesso ao rolo denominado “Kossula: Last of the Takoi Slaves”, único filme que não recebeu um título meramente descritivo. Charnov (1998) analisa que as limitações técnicas não permitiram que imagem e som fossem sincronizados, assim, há um esforço narrativo de Zora para inserir cartões de texto na imagem, na tentativa de mostrar à audiência o que o interlocutor estava falando. Entretanto, após alguns minutos a técnica é abandonada, restando apenas um filme mudo onde se assiste um homem falando. Essa inconsistência técnica pode ser percebida no excerto do filme trazido em “Fieldwork Footage”. Logo após a cena de apresentação do personagem, este encara a câmera, gesticula, sorri e diz alguma coisa que não podemos ouvir. Na sequência, a câmera em plano aberto o acompanha em uma atividade ordinária, cortando lenha.

Na sequência, Hurston movimenta nosso olhar por meio de um *travelling* sobre os trilhos de trem na floresta de Everglades (Flórida), onde troncos de madeira são manejados por um guindaste, enquanto trabalhadores e trabalhadoras negras da Cypress Lumber Company parecem fazer uma pausa para descanso. As cenas registradas em Everglades e seus escritos posteriores, no livro “Mules and Men”, tornam visível que os campos de extração de madeira nos EUA eram geralmente formados por mão-de-obra migrante. Além disso, podemos traçar uma oposição entre o trabalho individual de Cudjo a escala industrial da Cypress, com grandes máquinas e dezenas de trabalhadores.



Fonte: Frames de Fieldwork Footage (0'42 - 2'31)

No terceiro filme, uma mulher jovem sai de sua casa e caminha em direção à câmera. Temos um close, seguido de um perfil esquerdo e direito. A mulher esboça um sorriso enquanto cria os movimentos, que parecem performados sob a orientação de Hurston. Ela volta para dentro e um rápido corte a coloca sentada na varanda com outra mulher. Seis segundos depois, o filme nos mostra rapidamente a casa e o jardim de longe, para voltar-se novamente à primeira mulher deitada em um banco na varanda. Mais um corte e entram em cena os pés de uma mulher em uma cadeira de balanço e, muito próximo a ela, as patas de um gato. Agora, mais uma vez Zora usa um plano aberto e nos faz ver a mesma cadeira de balanço vista de longe, como que filmada de uma varanda vizinha. Nesse filme acompanhamos uma variedade de planos e cortes que não está presente nos outros. Há também uma maior expressividade das personagens, que se movimentam para perto e se afastam da câmera. Do mesmo modo, a câmera também se desloca, analisando o cenário de diferentes ângulos. Os deslocamentos nessa série de imagens nos contam sobre a performatividade de uma mulher e sua relação com o Outro e seu equipamento. Além disso, expressa uma interação lúdica e criativa, diametralmente oposta à ideia de trabalho colocada nas sequências imagéticas anteriores.



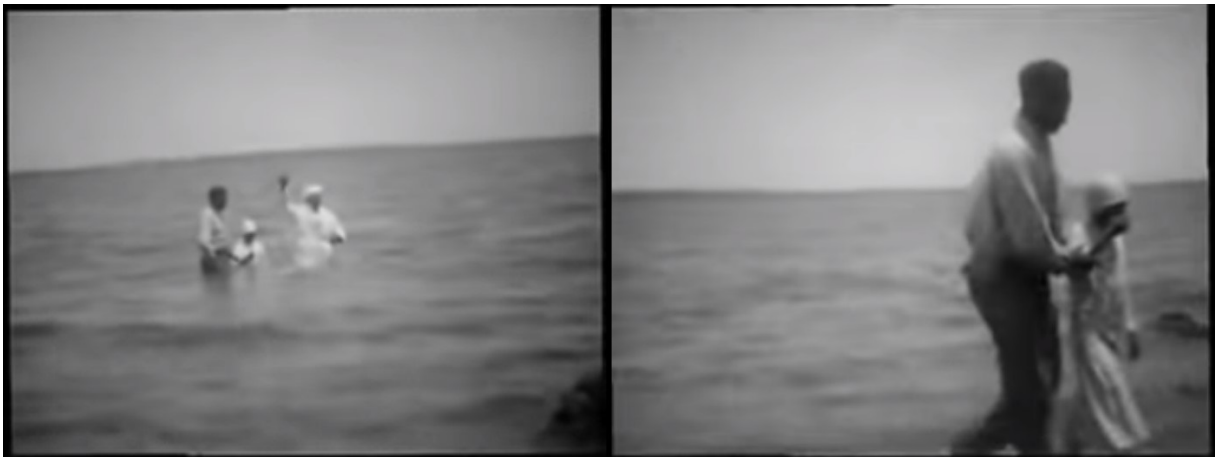
Fonte: Frames de Fieldwork Footage (2'32-3'21)

Dedicada a registrar jogos e canções usadas em brincadeiras infantis, Hurston percebeu que algumas delas tinham origens africanas e outras tinham sido incorporadas da Inglaterra. Tais “canções de brincar” tinham rimas sobre elementos da cultura inglesa, como a famosa London Bridge ou mesmo a realeza britânica. Nessas canções

aprendidas com pessoas brancas, as crianças afro-americanas incluíam seu próprio universo de elementos, geralmente trocando palavras, acrescentando rimas e adicionando danças e aplausos. Hurston identificou adaptações de brincadeiras como “Little Sally Walker”, que integra o filme denominado “Children’s Games”, onde crianças brincam em um pátio escolar no Alabama. No jogo, as crianças dançam em círculo enquanto uma delas assume o centro da roda e cria sua própria performance. A câmera nos leva para o contexto, para o centro da roda e depois transita entre os participantes mostrando aplausos e batidas de pés que ditam o ritmo da brincadeira.



Fonte: Frames de Fieldwork Footage (3’24-4’56)



Fonte: Frames de Fieldwork Footage (5’00-6’38)

Por último, “Baptism”, gravado em abril de 1929 na Flórida, nos coloca como observadores estáticos na margem de um rio. Na cena, um homem conduz uma pessoa de baixa estatura vestindo uma túnica branca para dentro da água, onde pequenas ondas os confrontam. Quando se encontram com água pela cintura, surge o personagem de um

religioso, que gesticula com os braços levantados. Após um momento de orações, o corpo da personagem é ligeiramente mergulhado na água, seu rosto é enxugado e ela retorna à margem, saindo de cena e encerrando o filme. A publicação da correspondência de Hurston por Carla Kaplan, em 2002, mostra a reflexividade da antropóloga em torno das cerimônias de batismo que observava. Em uma das cartas, datada de 21 de abril de 1929, ela questiona Franz Boas sobre as possíveis razões pelas quais os escravizados de outrora e as comunidades com as quais ela agora tinha interlocução se aproximavam das igrejas batistas, considerando como hipótese sua familiaridade com o suposto poder transformador e sagrado do batismo por imersão. Três dias depois, Boas responde dizendo “let me explain”, e uma longa orientação sobre os usos de elementos da natureza, como água e fogo, compõem o imaginário de adoração no cristianismo.

O contato de Zora com a religiosidade foi um elemento importante na sua busca por rituais, músicas e histórias da cultura afro-americana. Em seu trabalho com etnomusicologia, Hurston não só aprendia as canções, como também as corporificava em sua própria voz. Para ela, objetividade e subjetividade são intercambiáveis e elementos fundamentais de sua força produtiva para interpretar a realidade. Quatro canções interpretadas e comentadas por Zora foram introduzidas em *Fieldwork Footage*. A primeira delas, "Wake Up Jacob", foi aprendida por Hurston em uma serraria no Condado de Polk e era cantada para acordar os trabalhadores nos grandes campos de trabalho. Zora a interpreta intercalando batidas na madeira, criando uma ambientação alusiva a batidas na porta para acordar alguém. Na sequência, conhecemos "Tampa", música que remete à própria história da antropóloga, a qual explica tê-la aprendido na infância em Eatonville, quando era frequentemente tocada pelas orquestras negras. "Mule on the Mount", uma das canções de trabalho mais conhecida nos Estados Unidos, é selecionada para a interpretação de Hurston pela alusão à sobrecarga da força de trabalho negra. Por fim, Zora aprendeu um blues de tom humorístico "Halimuhfack" na costa leste da Flórida, no qual um modesto casal procura proteger seu casamento do diabo. Posteriormente, Halimuhfack também inspirou uma peça de teatro e um filme experimental⁴.

As cartas de Hurston falam sobre o desejo de ter seus escritos adaptados para o cinema. Também relatam o interesse de fazer uma adaptação da biografia de Madame

⁴ Halimuhfack (2016), dirigido por Christopher Harris

C.J. Walker⁵, primeira mulher negra que se tornou milionária nos Estados Unidos. Foi só em 2005 que seu livro mais influente, “Their Eyes Were Watching God”, recebeu uma adaptação filmográfica produzida por Oprah Winfrey. O interesse tardio pela obra de Hurston, mesmo na antropologia, indicam que ainda há muito a ser explorado em suas diferentes produções. *Fieldwork Footage* nos faz navegar por inúmeras questões teóricas e epistemológicas que a experiência de Zora Hurston nos coloca. O espírito criativo da antropóloga é visível desde a conciliação de agendas propostas por Boas (salvaguarda de culturas que desapareceriam) e Charlotte Osgood Mason (coleta de inspirações artísticas) no prelúdio de sua expedição. No que tange à antropologia visual, Hurston parece antecipar discussões que surgiriam com maior vulto só a partir dos anos 1960. Poderia o filme servir como documento? Em sendo documento, este é objetivo ou subjetivo? O antropólogo cineasta deve apenas observar ou pode interagir/interferir na cena filmada? Como preparar um filme legível à sua audiência? Em que termos são negociadas as imagens entre o antropólogo e seu campo?

REFERÊNCIAS

CHARNOV, Elaine S. *The Performative Visual Anthropology Films of Zora Neale Hurston*. *Film Criticism*, vol. 23, no. 1, 1998, pp. 38-47.

CROMPTON, Samuel Willard; ETINDE-CROMPTON, Charlotte. *Zora Neale Hurston: Author and Anthropologist*. New York: Enslow Publishing, 2020.

GIBSON, Gloria. *Cinematic Foremothers: Zora Neale Hurston and Eloyce King Patrick Gist*. In: Oscar Micheaux and His Circle: African-American Filmmaking and Race Cinema of the Silent Era. Ed. Pearl Bowser, Jane Gaines, and Charles Musser. Bloomington: Indiana University Press, 2001. 195–209.

⁵ Em 2020 a cineasta negra Octavia Spencer dirigiu Minissérie “Self Made: Inspired by the Life of Madam C. J. Walker”, da Netflix.

HEMENWAY, Robert E. *Zora Neale Hurston: A Literary Biography*. Chicago: University of Illinois Press, 1977.

HURSTON, Zora Neale. *Cudjo's Own Story of the Last African Slaver*. *The Journal of Negro History* 12, no. 4 (October 1927): 648-663.

HURSTON, Zora Neale. *Dust Tracks On a Road: An Autobiography*. New York: HarperCollins Publishers, 1995.

HURSTON, Zora Neale. *Barracoon: The Story of the Last "Black Cargo"*. Edited by Deborah G. Plant. New York, NY: Amistad Press, 2018.

KAPLAN, Carla. *Zora Neale Hurston: a Life in Letters*. New York: Doubleday, 2002.

WALKER, Alice. *In Search of Zora Neale Hurston*. Ms., March 1975, pp. 74-79, 85-89.

Referência Filmográfica:

Andrew Rasmussen. *Zora Neale Hurston Fieldwork 1928*. YouTube, 11 Aug. 2013. Web. 13 Dec. 2017. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=wtPrN-zYZc4>

Recebido: 30/04/2020

Aprovado: 15/07/2020