

Entrevista com Raoul Peck: Filmografias, histórias e descolonização

Handerson Joseph¹ 
Marcelo Moura Mello² 

¹Universidade Federal do Rio Grande do Sul,
Departamento de Antropologia, Programa
de Pós-Graduação em Antropologia. Porto
Alegre, RS, Brasil

²Universidade Federal da Bahia,
Departamento de Antropologia e
Etnologia, Programa de Pós-Graduação em
Antropologia e Programa de Pós-Graduação
Multidisciplinar em Estudos Étnicos e
Africanos, Salvador, BA, Brasil
E-mail: handersonj_82@yahoo.es
E-mail: marcelo.mello@ufba.br

Nascido em Porto Príncipe, Haiti, no seio de uma família intelectualizada e de classe média, Raoul Peck (1953) viveu no Congo, na Alemanha, na França, na Bélgica, em Cuba e nos Estados Unidos, além do Haiti. Embora firmemente ancorada em seu país de origem, sua heterogênea obra é transnacional e transdisciplinar, articulando espaços e tempos com rara maestria. Com nítidos contornos de crítica social, seu trabalho ganhou projeção internacional especialmente após o lançamento de *Eu não sou seu negro* (2016), película na qual os conflitos raciais nos Estados Unidos são abordados por meio da recuperação de discursos, reflexões

e escritos de James Baldwin (1924-1997) e da reconstituição da trajetória e atuação política de três lideranças afro-estadunidenses reconhecidas internacionalmente e que foram assassinadas nos anos 1960: Medgar Evers (1925-1963), Malcolm X (1925-1965) e Martin Luther King (1929-1968).

A entrevista aqui apresentada, realizada por dois antropólogos com vários antecedentes de trabalhos conjuntos, cujas carreiras em universidades públicas brasileiras se forjaram — e se forjam — em relação com a região do Caribe (no caso de Handerson Joseph, natural de Porto Príncipe, Haiti), é um convite para praticantes das ciências humanas e sociais se engajarem com uma produção fílmica *crítica*, na qual as dinâmicas de poder e de dominação estão sempre em cena, e *interpeladora*, pois imagens, vozes, narrativas e documentos mobilizados nos filmes de Peck estimulam a audiência a repensar e a analisar criticamente as narrativas históricas hegemônicas e eurocêtricas. A obra de Peck é de grande interesse para a antropologia e outras disciplinas correlatas, combinando uma dimensão visual e estética com o exame de questões peculiares e muito caras à disciplina, tais como, por exemplo, os múltiplos pontos de vista em jogo e a polifonia textual. Em sua obra, Peck localiza os diferentes lugares de onde as vozes

são ecoadas. Ele busca desconstruir qualquer possibilidade de um ponto de vista único para narrar as histórias no plural, levando a sério os diferentes lugares de enunciação, dando-lhes a sua devida importância. Nas suas palavras, "Eu jogo narrativamente com esses diferentes pontos de vista, tons e conteúdos". Foi ainda mais longe dizendo, "Eu lhe dou referências, contexto, mas é sua tarefa confrontar esses elementos com sua própria vida, seu próprio pensamento, suas próprias decisões".

Longe de enquadrar a produção de Peck no âmbito do cinema etnográfico, que há décadas é objeto de uma vicejante produção da antropologia visual no Brasil, seus filmes — incluindo aí o aclamado *Eu não sou seu negro*, indicado para o Oscar, e *Extermine todos os brutos* — experimentam com o formato de documentário, ao mesmo tempo em que lançam mão também de um esforço ficcional. Perguntar-se sobre qual rótulo seria mais adequado para classificar a filmografia de Peck parece-nos uma questão menor. Dito de outro modo, interessa menos classificar suas obras em gêneros fílmicos específicos e mais analisar *como* e com quais propósitos e *materiais* seus filmes são compostos.¹

Com efeito, na esteira de Michel-Rolph Trouillot, poderíamos dizer que Raoul Peck demonstra grande preocupação em retratar, com acurácia e baseado em amplo repertório investigativo e documental,² fatos e

acontecimentos históricos (historicidade 1, na terminologia de Trouillot).³ De fato, *personagens históricos* são centrais em seus filmes — de Patrice Lumumba (1925-1961) a James Baldwin (1924-1997), passando por Karl Marx (1818-1883), Friedrich Engels (1820-1895) e, não menos importante, Jenny von Westphalen (1843-1881) e Mary Burns (ca.1822-1863). Acompanhar suas trajetórias — e, sobretudo, suas reflexões e formas de agir no mundo e com o mundo — implica não apenas reconstituir o passado, mas também elaborar uma história do presente. Nitidamente inspirado por Karl Marx, Peck se volta para o passado e interpela seus antecessores de modo contundente e metódico: o processo de produção do conhecimento é dialético, envolvendo construção, desconstrução e (re)construção. Esse caráter altamente reflexivo, que transparece nos filmes e nos personagens retratados e evocados, reverbera no próprio realizador, ele mesmo objeto de auto e socioanálise para usar os termos de Pierre Bourdieu, como se evidencia especialmente em *Extermine todos os Brutos*. Uma das singularidades da obra de Peck é a sua dimensão histórica e coletiva, para usar as suas próprias palavras, "O que sou não vem do nada. Eu surjo de muitas tradições diferentes".

Se a obra de Peck escapa a uma única tradição cinematográfica e intelectual e a rótulos, o mesmo pode ser dito do próprio Peck. Como enfatiza logo no início da entrevista,

Peck se define como artista e cidadão engajado, não acadêmico, para destacar a subjetividade de sua obra e por não ter necessariamente um compromisso com o rigor teórico-metodológico como muitas vezes nos exige o trabalho científico. No entanto, boa parte de suas obras é fundamentada em pesquisas acadêmicas aprofundadas e com minuciosidade e densidade. Além do mais, distinções e diferenciações rígidas entre essas duas formas de atuação no mundo não são estanques, tampouco dadas. Está em jogo menos uma oposição dual e mais a capacidade criativa de compor obras que escapam a rótulos fáceis e a gêneros específicos, inclusive porque seus filmes, como destacamos acima, são simultaneamente peças de ficção e documentários, transitando habilmente na fronteira entre o ficcional e o factual. Assim, se em diversas passagens de *Extermine todos os brutos*, por exemplo, há vários trechos nos quais a liberdade artística e criativa do realizador é extravasada, todo o seu conteúdo, semelhantemente a outras de suas películas, é fundamentado em sólidas pesquisas documentais e em obras acadêmicas. Eis uma importante lição a cientistas humanos e sociais — e a antropólogos(as), em particular — ofertada por esse cineasta, cidadão e *intellectual*: a ficção, a atenção à historicidade, o criticismo e a reflexividade podem caminhar lado a lado. Segundo Peck, "o(a) artista também tem de ser o criador, o pesquisador, o antropólogo e o sociólogo (ao mesmo

tempo). Tem que escavar, tem de ser um arqueólogo. Tem de ser tudo isso para obter as imagens de que precisa, para encontrar as fotografias e os textos de que precisa".

A visita de Raoul Peck ao Brasil se deu durante sua estadia na Universidade Estadual de Campinas (Unicamp), no âmbito das atividades realizadas pela "Unicamp Afro", na semana da consciência negra de 2022.⁴ O convite a Peck, a recepção ao cineasta (bem como a seu irmão e produtor, Hébert Peck) e a concepção das atividades foram lideradas por Omar Ribeiro Thomaz, professor do Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Omar, a quem agradecemos pelo convite para tomar parte no evento, e com quem temos uma trajetória de cooperação acadêmica e interlocução há mais de quinze anos, atuou de modo consistente, sem se pautar pela busca desenfreada por um protagonismo (frágil) no centro do palco. Sua atuação foi muito mais consistente, promovendo a generosidade intelectual, as parcerias interinstitucionais, o diálogo, o espírito colaborativo e a partilha de espaços e ideias.

No âmbito da "Unicamp Afro", além de uma mostra de filmes de Peck, três outras atividades públicas foram realizadas, em torno dos filmes *Lumumba, a morte de um profeta*, *Extermine todos os brutos* e *Eu não sou*

seu negro.⁵ Nesse ínterim, no mesmo dia de um jogo do Brasil na Copa do Mundo do Qatar, visitamos o Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, na cidade de São Paulo. A entrevista abaixo, realizada no dia 25 de novembro de 2022,⁶ se deu horas antes da última atividade de Raoul Peck na Unicamp, após dias intensos — e, sobretudo, intelectualmente estimulantes — de debates e reflexões sobre sua obra, palestras, conversas com o cineasta e seu irmão, Hébert Peck, e diálogos entretidos entre Handerson Joseph, Marcelo Moura Mello, Omar Thomaz, docentes da Unicamp, em especial do Departamento de Antropologia, e discentes de vários cursos. Como os melhores roteiros, o itinerário da entrevista, conduzida em francês e em inglês, foi ganhando forma justamente ao longo desse período de aprendizado, convívio e troca. Versada agora ao português, esperamos que essa conversa sirva não só como introdução à obra e ao pensamento desse cineasta brilhante, mas também a reflexões sobre a fronteira entre arte e ciência, história e ficção.

Marcelo Moura Mello: Raoul Peck, obrigado por nos conceder esta entrevista. Esta é uma ótima oportunidade de diálogo. Somos ambos antropólogos. Damos aulas em universidades públicas no Brasil. Estamos a conversar sobre política, informados pela antropologia e pelo cinema, área que não é de nossa especialidade.

Você é originário do Haiti. Viveu no Congo, nos Estados Unidos da América e na França. Mudou-se, muito jovem, para a Alemanha, país onde viveu por quinze anos. Podemos constatar que os seus filmes são marcados por compromissos políticos, sociais e intelectuais.

A primeira pergunta que gostaríamos de lhe fazer é: qual é o lugar do Caribe (e do Haiti, em particular), da África (especialmente do Congo) e da Europa (especialmente da França, da Alemanha e da Bélgica) na sua obra?

Raoul Peck: Gostaria de dizer, primeiramente, na medida em que vocês são antropólogos, que eu não sou um acadêmico. Falo sempre a partir da minha experiência pessoal e de tudo o que obtive por meio do meu trabalho e de outras pessoas. Essa liberdade é importante para mim, assim como não me sentir encurralado pelo meio acadêmico. Porque a regra no meio acadêmico é pensar dez vezes antes de dizer uma coisa. E temos de nos proteger de todas as outras abordagens teóricas que nos precederam. Por isso, tenho isso intrinsecamente, mas tento ser mais direto, sem ter de estar sempre a “provar” o que estou dizendo. Para mim, a experiência é tão importante quanto a acumulação de conhecimento.

Em todos os meus filmes, percebe-se que me esforço para ser capaz de ser subjetivo. Mas certifico-me sempre de que os meus filmes sejam muito bem fundamentados, bem argumentados, exaustivamente pesquisados. Confio nas pessoas que leio e utilizo. Se houver

alguma discordância, você também irá lê-las antes e me requisitar que eu prove tudo o que digo.

Sou um artista. Não sou um acadêmico. É importante estabelecer esta distinção.

Para responder a sua pergunta: nunca penso realmente sobre qual parte da minha formação eu utilizo para o quê. Isso é algo sempre vivido, sempre sentido. Não é algo refletido intelectualmente a toda hora. Apenas utilizo esses momentos ou essas ideias que podem surgir. Posso estar escrevendo algo e a palavra que surge é em crioulo [*kreyòl* haitiano]. Também pode acontecer de a frase surgir em alemão. Não tento enclausurar esses momentos, esses sentimentos. Quando penso no Haiti, estou certo de que isso está ligado à minha poesia, ao meu sentimento de quando era jovem. Quando penso sobre disputas, raiva, agressividade, penso no meu tempo em Berlim. Portanto, é mais uma questão de uma geografia diferencial, mental e emocionalmente. Isso é algo que eu faço, a depender do momento. Não é algo que esteja totalmente em ordem: esta caixa é para isto; essa, para outra coisa... É uma geografia em movimento. Vê-se isso no meu trabalho. Não faço pose antes de misturar mundos. Porque acho que esta é a minha maior vantagem: ser capaz de mesclar pontos de vista, centros de observação; relativizar discussões, pensamentos, opiniões, ressentimentos — sejam eles

objetivos ou subjetivos. Acho que não seria bom para mim empregar uma oposição entre intelectual e emocional. Porque isso seria como se eu estivesse a observar-me trabalhando. E o meu trabalho é produzir, criar. Não quero analisar a forma como estou criando. Eu faço isso, é claro, mas não é a parte central do meu trabalho.

Muitas vezes fico muito... não crítico, mas fico muito surpreso com a forma superficial como os críticos falam sobre os filmes (os críticos da indústria cinematográfica. Não estou falando de críticos acadêmicos, as pessoas que trabalham sobre meus filmes ou escrevem teses de doutorado sobre os meus trabalhos. Isto é uma coisa diferente). Há uma tendência de pensar que um cineasta apenas tem um pedaço de papel branco e simplesmente coloca nele sua arte. Como se tudo tivesse sido ensinado, calculado, calibrado etc. Mas nunca é assim. Qualquer filme é resultado de muita contrapressão; é o resultado de disputas. Às vezes você não vence as disputas. Às vezes seu pensamento tem uma ideia e você quer criar essa ideia, mas a realidade não permite que você faça isso da maneira que imaginou. Um filme é sempre o resultado disso, ao contrário de um livro e de um poema. Um poema é você e você. Em última análise, você pode escrever o que decidiu escrever e parar por aí. O poema está pronto. Ele está lá. Um filme é um empreendimento coletivo com e contra pessoas que são

controladas por dinheiro, ideologias e pela política... todos os ingredientes que são inimigos de artistas. Mas você precisa lidar com isso. Você é um artista. Eu costumava dizer a muitos outros colegas cineastas: "Bem, um filme é um milagre". Porque muita coisa pode dar errado, por conta de algo que você não controla totalmente.

Quando você termina de filmar e começa a editar um filme, trata-se de manter viva sua ideia original: não ser decepado ou alterado por influências de outras pessoas que pagaram pelo filme. É um tipo de luta diferente daquela de um pintor diante de sua tela, onde ele(a) é realmente livre. Em larga medida, a escrita de um livro é livre, mesmo que o livro possa ser editado e haja conversas e disputas sobre o título (o editor quer um título que possa vender melhor o livro, por exemplo). Estas são pequenas concessões que não dizem muito sobre o conteúdo do livro. No cinema, é diferente. Hoje sou um cineasta mais experimentado. Consegui ter mais liberdade no que faço e sentir menos essa pressão externa. Em toda a minha carreira preciso ter certeza de que tenho controle sobre o que faço. Às vezes recuso projetos porque sei que haverá demasiadas batalhas e acabarei fazendo algo que não queria fazer.

Handerson Joseph: É notável a influência de sua trajetória pessoal no seu trabalho. Em que medida a sua trajetória diaspórica influenciou a decisão de cursar a Faculdade de

cinema e se tornar um cineasta? Como os debates sobre raça e descolonização se tornaram cruciais na sua produção cinematográfica e intelectual?

RP: Mais uma vez, não são necessariamente as coisas sobre as quais realizei as minhas reflexões, mas poderia dizer de maneira bem simples: se fui para a Alemanha não é porque tinha uma razão particular, mas sim pelo fato de que, durante o ano de conclusão do segundo grau, mesmo um ano antes, era muito claro para mim que eu não teria meu lugar na França como pessoa negra, por razões políticas, sociais e, sobretudo, pelo que era a França na época. E também por razões de classe, visto que via que meus amigos que eram originários de classes menos privilegiadas iam e reproduziam o que seus parentes haviam feito, de onde vieram. O meu melhor amigo era filho de operários de Renault, e era evidente, mesmo em termos de ambição, por exemplo, que ele não tinha ambição de se tornar um médico. Um dos meus melhores amigos era filho de um general das Forças Armadas da França. Ele havia estudado em uma boa escola. Isto discutíamos entre nós. Tenho também um ótimo amigo, filho de operário de fábrica, cujo sonho era se tornar um jogador profissional de futebol. É quase um clichê quando falamos em reprodução de classe. Eu, como haitiano, com uma história pregressa, com pais de classe média, com as ambições que eles tinham

para mim e com as que cresci para ter, não tinha meu lugar lá (França). O único modelo que eles (meus colegas franceses) almejavam para mim era o trabalho na ONU para me tornar um diplomata ou ministro, mas no sentido de que tinha algo no fundo, pensavam ministro, mas corrupto. Os modelos que eles tinham eram os de filhos dos ministros africanos que tinham uma boa vida na França ou na Europa. Não havia um modelo positivo do que eu poderia vir a ser. Neste sentido, era claro, não me via permanecendo na França numa condição que seria um clichê. Na época, contei com alguns conselhos do meu pai, que era engenheiro e acreditava na tecnologia alemã e no espírito alemão pragmático e industrial. Ele me disse que talvez a Alemanha seria a melhor opção para mim. A partir disto, começamos a buscar oportunidades. Ele pesquisava na área de engenharia, e eu queria algo mais amplo, voltado para a sociologia, a filosofia, a política e a economia. Na Alemanha, recentemente havia sido criado um curso novo que, mais tarde, chamaram *Industrial engineering* (Engenharia Industrial) com diploma duplo, um estudo de engenharia que poderia ser na área de arquitetura, eletrônica mecânica e dos estudos econômicos. Eram estudos longos e duplos. Como havia poucas cidades na Alemanha nas quais eram oferecidos esses cursos, e Berlim era uma das opções, e para mim era um paraíso, um lugar com uma forte vida cultural, optei por Berlim. Quando cheguei em Berlim tinha 17 anos, era a abertura para

um outro mundo, para o mundo. Uma boa parte de pessoas do planeta que lutava por mudanças estava presente em Berlim. Todos os movimentos de libertação se encontravam em Berlim, notadamente da América Latina e da África. Trabalhamos todo mundo junto. Era um momento revelador no qual me formei. Se tinha algo que me guiava nessa época, aos meus 17 e 18 anos, era manter as minhas opções mais abertas possíveis e não seguir apenas numa corrente com a qual não me sentisse identificado e talvez mais tarde me arrependesse. Por isso, estudei matemática, literatura. Sabia o que não queria, mas não sabia ainda o que queria.

MMM: Quando você frequentou a Faculdade de Cinema em Berlim,⁷ seu projeto foi sobre Plomnitz,⁸ um campo de concentração nazista. O que o motivou a conceber esse projeto? Como esse projeto foi recebido nesse período, inclusive considerando que você era um dos poucos cineastas negros nessa universidade?

RP: Naquela época, eu já era muito politizado, ainda esperava regressar ao Haiti, clandestinamente — estava envolvido com grupos políticos que lutavam contra a ditadura. Não se esqueçam de que até 1986 ainda havia uma ditadura no Haiti.⁹ Toda a nossa energia política estava voltada para esse retorno. Quando fui para a faculdade de cinema foi porque sabia que não trabalharia em uma grande empresa,

como diretor ou investidor. Não era isto o que eu queria fazer. Talvez eu tivesse a ilusão de que poderia trabalhar por cinco anos, adquirir alguma experiência e fazer o que quisesse, ou voltar a trabalhar se precisasse de dinheiro etc. Foi realmente uma decisão pragmática. Mas ir para a faculdade de cinema, ou para o cinema como forma de ativismo, como forma de fazer política, isto já era claro. Independentemente de ser aceito ou não no mundo acadêmico, eu buscava isto por outros meios. Eu poderia trabalhar como assistente e cresceria em todos os níveis, como é feito na indústria cinematográfica quando não se tem a chance de ir para uma faculdade de cinema. Então, a decisão foi tomada. Naquela época, eu tinha 26 anos de idade.

Ingressei na Faculdade de cinema com um objetivo claro. Era uma Faculdade muito livre. Minha faculdade em Berlim, a German Film and Television Academy Berlin (DFFB), foi a faculdade onde se hasteou a primeira bandeira vermelha, em 1968. Era uma faculdade altamente politizada, na qual alguns dos(as) estudantes com maior potencial estudaram, que produziu alguns dos melhores documentaristas da Alemanha. Essa faculdade recebia bem pessoas politicamente ativas. Como faço em qualquer lugar em que vivo, eu me envolvo com o clima atual do país ou do contexto. Se estava na Alemanha, especialmente naquela época, a principal ação era lutar contra o poder vigente na Alemanha. E fiz o mesmo quando estava na França. Fiz o

mesmo quando estive nos EUA. Além disso, este é o principal denominador do meu trabalho. Não se trata de um trabalho em nível abstrato, ou em nível intelectual, sobre viver na Alemanha e trabalhar apenas em filmes sobre o Haiti. Eu sempre fiz as duas coisas. Eu participava ativamente do que estava acontecendo em meu país e do que estava acontecendo onde eu morava.

Hoje é ainda mais difícil porque sou ativo em todos esses territórios diferentes. *Exterminate all the Brutes* é um filme que está além das fronteiras, além das localidades. Ao mesmo tempo, fala muito sobre os Estados Unidos, a Europa e o Haiti, especificamente. Isto não é contraditório. Você pode fazer tudo isto. Acho que consegui fazê-lo com sucesso, ano após ano. Ambas as minhas atividades como cineasta nunca se reduziram a isto. Durante todo o ano passado [2021], trabalhei com a sociedade civil no Haiti sobre a situação atual. E assim o faço todo ano. Estou em contato. Faço o mesmo com os Estados Unidos. Faço menos no Congo porque, por muitas razões políticas, não é possível.

Fazer filmes não é algo separado de minha vida como cidadão engajado. Prefiro dizer cidadão engajado, em vez de ativista, já que este termo é usado com tanta facilidade em outros lugares. Porque isto também é uma maneira de dizer a você: "Ah, você é um ativista, então este é o seu trabalho". E é isto que eles mesmos fazem. Quando lhe carimbam uma caracterização ou denominação, significa que não são

ativistas. Eu digo: "Não, eu sou um cidadão, e você também é um cidadão. Você deveria estar fazendo alguma coisa. Não é apenas meu trabalho; é seu trabalho".

Voltando à sua pergunta. Em Berlim, para mim, foi uma questão de escolher um projeto que tivesse significado para a Alemanha daquela época, o que significa que eu não estava me submetendo ao pensamento dominante da época. Eu me coloco em uma posição contrária.

HJ: Esta semana você destacou a influência que James Baldwin e Karl Marx têm na sua vida. Você poderia nos contar os impactos que eles têm na sua vida e a maneira pela qual eles influenciam as suas obras?

RP: Mais uma vez tentarei ser mais concreto. Conheci as obras de Baldwin quando tinha 17 ou 18 anos. O meu primeiro contato foi com o livro *The Fire Next Time* (1963), o qual recomendo a todas as pessoas. Neste livro está todo o pensamento de Baldwin. Ali, ele explica principalmente sua percepção em relação ao mundo, sua percepção como homem negro; este livro desestabiliza. A partir disso, li toda a sua obra, que me marcou profundamente, e ainda continua me ajudando nas minhas reflexões. A obra de Karl Marx é a mesma coisa. Em Berlim, nas décadas de 1970 e 1980, se você não conhecesse os clássicos... Karl Marx era um clássico nesse universo, você não poderia participar numa conversa intelectual

desconhecendo os conceitos, os não ditos, as histórias em cada conversa. Era praticamente obrigatório. Tinha os veteranos que me estimulavam a realizar seminários que eram oferecidos na Universidade Livre de Berlim, notadamente para os sociólogos e psicólogos. A tese que está por detrás disso era basicamente dizer que se você estuda psicologia e pretende atender aos cidadãos, deve necessariamente compreender por qual razão estão naquela situação, deve entender por que se tornaram o que são. Não basta cuidá-los e encaminhá-los novamente para o erro. Antes de poder cuidar o ser que está doente, que não tem uma doença especificamente patológica, mas está doente da sociedade, é a sociedade que o adoece, então se deve compreender como funciona essa sociedade. Ninguém fez isso melhor do que Marx e Engels, que analisaram verdadeiramente o funcionamento dessa sociedade capitalista, que é uma sociedade, evidentemente, delimitada historicamente, na qual continuamos ainda mergulhados. Quanto mais a compreendemos em profundidade, e sabemos do seu funcionamento, mais isso nos permite analisar melhor o mundo no qual estamos inseridos. Fiz um filme, chamado *Le profit et rien d'autre* [O lucro e nada mais] (2000), para mostrar como o capitalismo se sustenta através do lucro, para reduzir numa palavra. A partir dessa noção, tudo pode ser analisado. Nos Estados Unidos, por exemplo, podemos analisar e compreender

por que as indústrias armamentistas continuam vendendo milhares de armas à população, podemos explicar por que as empresas e as operadoras de seguros (planos de saúde) recusaram que Barack Obama (presidente dos Estados Unidos) implementasse um programa de segurança social. A partir desta noção, tudo pode ser analisado, podemos conseguir desvelar todas as ações políticas, de acordo com as decisões tomadas por tal e tal entidade, incluindo o poder. A partir da noção de lucro, podemos analisar em que consiste a política de Donald Trump. A partir desta noção e tudo o que está por detrás dela, podemos conseguir explicar o seu universo. É neste sentido que isto me ajuda muito a compreender o mundo no qual estou inserido, e a desvelar todos os eventos que ocorrem. Às vezes, lemos um artigo e não conseguimos entender por que uma determinada instituição é contra alguma decisão legal que faz todo o sentido. E entendemos que é quase exclusivamente uma questão de interesses económicos e de lucro. Essa dimensão do lucro caracteriza o sistema capitalista. Quando temos essa consciência, é algo sólido para tentar compreender o lugar onde se encontra e o mundo no qual se encontra.

MMM: Perguntamos sobre Baldwin e Marx. Gostaríamos de saber, também, quais foram suas principais influências cinematográficas. Perguntamos isto porque, por um lado, parece-nos que em filmes como *Exterminate all the Brutes* você está contando uma outra história

sobre o cinema. Por outro lado, você tem uma visão crítica sobre a indústria cinematográfica, especialmente estadunidense. Poderia falar um pouco mais sobre os cineastas que o influenciaram ou ainda o influenciam?

RP: Sou influenciado por muitos cineastas. E, novamente, isso é algo que aprendi com Marx. Marx e Engels passavam a maior parte de seu tempo em bibliotecas públicas. Não se tratava de encontrar a sua própria interioridade, mas, primeiramente, de compreender todos os teóricos que os precederam. Há uma frase de filósofo francês, cujo nome esqueci... Só existem dois grandes intelectuais que leram tudo: Marx e Schumpeter. De fato, eles leram tudo. Esta é a verdadeira abordagem científica: construir o seu próprio conhecimento a partir do que a humanidade produziu antes de você e desconstruir quando necessário, para construir a partir disso, isto é, desconstruir quando necessário e construir a partir daí. Foi isto o que Marx fez com Hegel e com muitos outros filósofos e economistas que o precederam. É isto que tentei fazer também. O que sou não vem do nada. Eu surjo de muitas tradições diferentes. A diferença é que tenho uma tradição norte-americana de Hollywood, uma tradição mais africana também, uma educação europeia. Isto não significa que eu tome como dado tudo aquilo que eles imaginaram. Infelizmente, tenho que desconstruir tudo, porque no mundo deles eu não existia. Para encontrar o meu lugar, preciso desconstruir esses

discursos. O cinema é uma arte muito moderna. Tem quase duzentos anos. Mas em nenhum lugar temos qualquer imagem que não seja tendenciosa, preconceituosa, dos negros, indígenas e de todas as entidades não brancas. Isto é um fato. Antes de se utilizar desse patrimônio, é preciso optar por dissecar, desconstruir, pois preciso de parte disso para construir meu próprio trabalho, assegurando-me de utilizar fragmentos não maculados. Posso filtrar alguns desses fragmentos antes de utilizá-los. Este é meu método.

Novamente, a abordagem de Marx foi muito útil: trata-se de como você desconstrói, constrói e reconstrói para si próprio. Há dois dias, dizia no museu¹⁰ que os artistas negros, em particular, precisam usar diferentes chapéus simultaneamente. Nunca tivemos o luxo de dizer: "Quer saber, estou ótimo para me dedicar totalmente à minha arte e inventar algo com esse novo material, e esquecer o que havia antes de mim". Não, porque, para se estabelecer, você precisa saber de onde veio. Ninguém mais fez isso. Nem mesmo os acadêmicos fizeram isso.

Por exemplo, foi somente nos últimos dez ou quinze anos que os historiadores europeus realmente se aprofundaram no estudo da Revolução Haitiana. Isto é um fato. Quando eu era jovem, os únicos historiadores que eu podia ler eram os historiadores haitianos. Mas raramente se encontravam historiadores ou escritores. Césaire foi um dos primeiros a escrever sobre a Revolução Haitiana. C.L.R. James,

Carpentier.¹¹ Você pode contá-los nos dedos. Quando eu era jovem, os únicos que eu podia ler eram escritores latino-americanos, haitianos e caribenhos, e alguns escritores negros americanos, como W. E. Dubois, Frederick Douglas, para citar alguns deles.

Basicamente, temos toda uma história, toda uma história criativa, que nunca foi acessível. Como artistas contemporâneos, precisamos fazer isto também. Para nós, a questão nunca foi apenas "Por que vocês não criam?", enquanto vocês poderiam dizer: "Os historiadores, antropólogos já fizeram o trabalho. Vocês podem se concentrar apenas no presente ou no futuro". Não, o(a) artista também tem de ser o explorador, o pesquisador, o antropólogo e o sociólogo. Você tem que desencavar, você tem de ser um arqueólogo. Você tem de ser tudo isso para obter as imagens de que precisa, para encontrar as fotografias e os textos de que precisa. Esta é a maior responsabilidade, o maior encargo. E você também precisa sobreviver e se defender, pois é atacado todos os dias. Você tem de ser capaz de desenvolver uma estratégia, que também deve fazer parte de seu trabalho.

A terceira coisa é o futuro. Os artistas europeus de hoje só precisam pensar no futuro — ficção científica, por exemplo. É um longo caminho para começar a pensar sobre o futuro quando sua análise ainda não foi concluída, quando seu modo de vida está sob ameaça. Há um momento em *Eu não sou seu negro* no qual James Baldwin diz que: "É fácil

dizer que sou um escritor nos Estados Unidos, mas tenho de me concentrar na minha máquina de escrever e olhar sob o meu ombro porque alguém pode me matar". Isto é complicado. Esta situação é a posição a partir da qual criamos. É muito mais complexa.

HJ: Em alguma passagem do *Exterminate All the Brutes* [Extermine Todos os Brutos] (2021) você diz que este filme trata de uma história, mas não necessariamente é uma contribuição para uma investigação histórica. Ao mesmo tempo, você fez uma declaração dizendo que são aproximadamente seiscentos anos de história tratada num único filme. Você trouxe uma abordagem descolonizadora sobre o genocídio para recontar a história. Além do mais, você fez eco a Michel-Rolph Trouillot para dizer que sabemos que as narrativas são feitas de silêncios. Alguns fazem debates e outros fazem história. Você pode falar um pouco sobre sua opinião em relação às representações históricas ou o papel dos intelectuais e dos artistas nos debates públicos?

RP: Para voltar à referência específica que você sublinhou em *Exterminate All the Brutes*, algo que geralmente as pessoas não observam nos meus filmes é que às vezes uso também o humor e a ironia. Algumas coisas digo de maneira bem irônica. Essa frase de modo especial que se refere ao Trouillot é uma maneira de dizer que "eu me desfaço das limitações eurocêntricas da historiografia". Há uma maneira que os

historiadores profissionais o dominam, ou seja, eles mesmos ditam as regras da história. Aliás, isto vai no mesmo sentido de Trouillot, de explodir essas regras em relação à maneira de narrar que esconde um certo domínio também, e que reproduz uma lógica de dominação. Em relação a essa frase, é uma maneira de brincar com ela, para dizer o que narro para vocês. Talvez não seja história, isto é problema de vocês, mas ela é tão forte, real e importante como a história de todos os seus livros que nunca nos incluíram. Sou tão legitimado para dizer que esta é a minha história e é assim que eu a conto. É uma maneira de dar a volta e dizer que não adoto suas terminologias. E o que é história? Justamente, Trouillot dizia que a história é também a história não contada. Eu me encontro nesta parte da história não contada. Nas suas percepções, talvez não seja uma contribuição histórica, mas isto é problema de vocês. Basicamente, é como indaga Trouillot: quem conta a história. Quem conta a história que ideologicamente foi importante para si. Quem conta a história do vencedor e quem conta a história do derrotado. Geralmente, a história do derrotado não é contada. Nós temos a sorte no Haiti de termos tido, desde cedo, historiadores que contaram nossa história. Mas ao mesmo tempo, observamos que as escritas desses historiadores não circulam muito fora do Haiti. A Europa optou por ignorá-las. Mas, ao mesmo tempo, isto não significa que essas histórias não existam. Como diz Trouillot, foram

reduzidas ao silêncio. Eu trabalho bastante com a ironia, com a indagação. Faz parte do nosso trabalho questionar os conceitos, problematizar os termos na medida em que estão submetidos a um processo de dominação. Muitas vezes é uma dominação injustificada, imposta geralmente através da violência. Trata-se de explodir essa dominação.

HJ: E o papel dos intelectuais e dos artistas nos debates públicos?

RP: Nos anos de 1960 e 1970, incluindo 1980, os intelectuais estavam mais presentes nos debates públicos, na vida política e cotidiana das pessoas. Hoje, temos um mundo intelectual que se refugia na sua cidadela acadêmica, se refugia de diversas maneiras, mesmo geograficamente, espacialmente. Houve uma época na qual as universidades tinham mais abertura para o exterior e vice-versa. Hoje este é menos o caso. Também há uma tendência hoje de os pesquisadores focarem em temas primordialmente teóricos. O que não significa que eu seja antiteórico, não é isso que quero dizer, mas digo que estamos numa época em que devemos fazer tudo. Não podemos mais focar apenas em coisas muito específicas e direcionadas e ignorar o resto. É como se estivesse no Titanic, fazendo uma pesquisa sobre a resistência do metal no fundo do Titanic e estivesse tão concentrado exclusivamente sobre isto. E a pergunta é: para que serve isto? Não estou dizendo que não se deve fazer pesquisa sobre metal, mas

isto deve fazer sentido no contexto mais amplo do que está ocorrendo na nossa sociedade. Para que serve fazer uma pesquisa específica sobre a história da democracia se isso não tiver nenhum impacto sobre a degradação da democracia na atualidade? Se em termos de inteligência, no sentido marxista do termo, você não tem nenhum impacto sobre o que está ocorrendo...

Mais uma vez, não estou dizendo que não deve haver pesquisas específicas ou que não tenha nenhuma implicação sobre o contexto atual ou sobre um momento histórico, mas a questão é: quem faz este trabalho? Eu mesmo experimentei isto quando tinha responsabilidades governamentais.¹² Num determinado momento, me sentia bastante isolado porque não encontrava especialistas que refletiam e pensavam a situação daquele momento. Não tínhamos intelectuais e pensadores que nos ajudassem a resolver alguns problemas. Isto é devido à distância entre os pesquisadores, a universidade e a vida do cidadão. Podemos observar que a indústria se vira bastante para colocar a academia a seu serviço. Aqui mesmo (em Campinas), quando passo na frente das farmácias e laboratórios de pesquisas farmacêuticas etc., me dizem que eles são os mais ricos aqui no Campus (Unicamp). Por que são mais ricos? Porque os resultados de suas pesquisas são aplicados nas indústrias. E as indústrias sabem tirar proveito disso, mas a sociedade, bem menos, a política, bem menos. Isto é o que vejo como um problema imenso.

Além disso, pode-se dizer que esse retrocesso da intelectualidade na vida pública remonta à década de 1970, pois após a grande crise petroleira e política na Europa, a academia se encontra ameaçada devido aos cortes de orçamentos. Muitas pessoas perderam seus cargos e também havia uma censura política. As pessoas que eram mais de esquerda perderam seus cargos. Houve uma intimidação da academia, política e economicamente. E o Estado dominante retomou seus poderes nas universidades. E isto tenho constatado nesses últimos quarenta anos. Há poucos pesquisadores que investigam isto, porque eles mesmos são expostos a situação de perigo. São constatações que faço tanto nas universidades americanas e nas francesas, que conheço muito bem, quanto nas alemãs, que conheço um pouco menos. Mas me lembro bem, na época em que morei na Alemanha: os professores de esquerda foram aqueles que perderam seus cargos primeiro. Foi isto que intimidou os demais para tomarem cuidado com seus discursos, além dos temas de teses e de ensino.

MMM: Para voltar um pouco. Em *Mulumba, Exterminate all the Brutes* e *I'm not your negro*, você usa fontes e imagens de arquivos não apenas para desvelar o que foi silenciado, mas também para pensar o impensável, no sentido de Trouillot. Gostaria de lhe perguntar sobre voz e vozes. Em seus filmes, há sua própria narração e voz. Você costuma dizer: "Disseram-me";

"Minha mãe me disse isso e aquilo". Há as vozes de três acadêmicos (Sven Lindqvist, Michel-Rolph Trouillot e Roxanne Dunbar-Ortiz), discursos conservadores, muitas vozes silenciadas. Pode nos falar um pouco mais sobre o lugar das vozes em seu trabalho?

RP: Eu reformularia a pergunta porque, para mim, é muito mais uma questão de ponto de vista, de onde essas vozes falam. Algumas delas falam do meu ponto de vista, outras de um ponto de vista eurocêntrico. O que tento fazer é desconstruir esses pontos de vista eurocêntricos e enriquecer esses diferentes pontos de vista, dando-lhes a mesma importância. Eu jogo narrativamente com esses diferentes pontos de vista, tons e conteúdos. Porque vivemos em um mundo complexo. Essa complexidade tem de ser incluída na narrativa. Hoje, especificamente, estamos sendo confrontados por discursos únicos, muito monolíticos: é preto ou branco. Não há cinza. Não há dialética, no sentido de que duas coisas contraditórias podem coexistir simultaneamente. Marx novamente...

Isto vai na direção oposta daquilo que é discutido na televisão pelos pandits, cujos argumentos, muito superficiais, usam exemplos ou estatísticas que não significam nada. É difícil reter essa complexidade, mas para mim é algo chave. Muitas vezes, os jornalistas me perguntam: "O que você acha? Isso ou aquilo?". Eu respondo: "Depende". Às vezes, posso

ser isso por um determinado motivo e, em outros momentos, posso ser outra coisa. Isto não significa que eu seja um ou outro. Na verdade, o que eles estão pedindo é que você tome partido. Caso contrário, eles não poderão colocá-lo na caixa. "Quero que você me diga se é de esquerda ou direita". Se você disser esquerda, então eles têm todo o aparato, todas as caricaturas para colocá-lo na caixa e dizer: "é isto que ele é". Eu sistematicamente quebro essa noção porque sou um ser humano que ainda está em construção. Eu mudo. Eu evoluo. Posso me desvalorizar. Não somos corpos construídos que estamos acabados de uma vez por todas. A propósito, este é um caminho muito preguiçoso — e isto está relacionado ao que eu estava explicando há alguns dias sobre sermos consumidores perfeitos hoje.

Um consumidor está finalizado. Não há nada a acrescentar. Estamos aqui apenas para consumir, seja o que lhe for dado para consumir. A posição contrária é dizer: "Não, eu não consumo. Eu penso. Eu contradigo. Estou vivo". É isto que também espero das pessoas que assistem aos meus filmes. Não estou lhe dando um sermão. Estou lhe oferecendo elementos para que construa suas próprias reflexões. Também apresento minhas reflexões, mas não abuso, impondo-as. Eu lhe dou referências, contexto, mas é sua tarefa confrontar esses elementos com sua própria vida, seu próprio pensamento, suas próprias decisões.

HJ: Em *Exterminate All the Brutes* há muitas cenas de outros filmes, por exemplo *King kong* (2005). Também há muitas cenas da família Peck. Podemos dizer que *Exterminate* é também uma história do cinema?

RP: Sim, mas talvez seja uma desconstrução da história, trazendo à tona alguns elementos comprovadores que se originaram da história do cinema. Mais uma vez, é uma abordagem marxista, na medida em que me baseio em fatos reais, que são ilustrativos em relação ao meu discurso. Fica mais evidente quando mostro algumas passagens de filmes que tratam exatamente da ideologia que está por detrás. O terrível é que essa ideologia não se esconde. Em relação ao filme *Eu não sou seu negro*, há algumas críticas importantes nos Estados Unidos que não fizeram necessariamente uma análise crítica do filme, mas sobretudo uma autocrítica do seu próprio trabalho crítico, dizendo: "como pudemos ter deixado passar batido isto?". É este o trabalho de desconstrução. Eles mesmos fizeram suas autorreflexões de que seus trabalhos não estavam à altura da demanda. Como a cena no início do *Exterminate* não foi objeto dos críticos da época, e é uma cena quando assistimos hoje, podemos dizer que está tudo dito, não é preciso acrescentar nada. O uso das cenas desses filmes contribui na desconstrução, visto que também são filmes muito conhecidos, são imagens com as quais o público eurocêntrico

está acostumado. É uma maneira de pensar, é uma maneira de pensarmos de nós mesmos. É uma maneira de me ver ou de não me ver. Já que não existo e, quando existo, sou uma caricatura. Sou um selvagem na floresta. Sou um servo transparente. Sou um cuidador transparente que consola todo mundo, que o alimenta. Aqui estão os papéis que me atribuíram. Uma parte do meu trabalho é colocar em evidência isto...

[Peck alterna a fala para o inglês] O termo em inglês utilizado por Baldwin é evidência. "Essas são as evidências". Você está sustentando um discurso sobre a democracia, a humanidade e sobre o ser humano. Eu lhe apresento evidências que contradizem totalmente o seu discurso. É isto o que eu faço: apresento essas evidências por meio dessas cenas. Esses são filmes a que milhões de pessoas já assistiram. Diante de um tribunal, essas são as evidências. Evidência 1, evidência 2, evidência 3. E você tem todos os elementos para emitir um veredicto. Sim, o eurocentrismo é um problema. A supremacia branca é um problema. Aqui estão as evidências.

As filmagens da minha família têm um papel diferente. Eu também preciso trazer algum tipo de humanidade, mostrar que eu existo, que tenho pais, filhos. Somos pessoas normais, não somos diferentes de vocês. Este é o "efeito do gato". Se você mostra um gatinho, todo mundo diz: "Ah, é tão bonitinho". Eis uma forma de humanizar o outro, de mostrar que "eu tenho uma mãe como a sua, um irmão como o seu". Eu não sou diferente, sou como todo

mundo. O problema é você. Não há nada de anormal.

Todas as escolhas têm uma função diferente em uma construção.

MMM: Parece-me interessante que haja muitas evidências: de sua família, filmes, fontes de arquivo, documentários, animação, narração e cenas de ficção roteirizadas. Isto aparenta estar relacionado com aquilo que você fala sobre cinema e ficção. Considerando que sua intenção não é pregar, mas antes apresentar às pessoas elementos para refletir, você poderia nos falar um pouco mais sobre suas escolhas? Por exemplo, em *Extermine todos os Brutos*, o mesmo ator, Josh Hartnett, protagoniza cenas diferentes, em cenários e tempos diferentes. Como você conecta a ficção com outros elementos?

RP: Novamente você está me empurrando para a sua "cozinha" [o mundo acadêmico], o que não é meu trabalho. Este é o seu trabalho! [risos]. Não tenho uma agenda teórica. Supostamente devo ser um artista. Eu lido com conceitos e conheço teorias, é claro, mas minha função é me utilizar de tudo isso e criar uma obra de arte. A obra de arte não precisa de explicação. Josh Hartnett é um personagem que construí de forma muito orgânica. Primeiro, houve a necessidade de narrar a parte que não era narrável.

Toda a evidência que eu estava lendo era um diário de um explorador dizendo, por exemplo, que "ontem eles mataram 800 pessoas". "Hoje

pela manhã, oito mulheres cometeram suicídio em um poço de uma aldeia africana". Descrições de assassinatos, assassinatos e genocídio. Como levar isto para a tela? Esta foi a principal questão para mim. Que dispositivo, que maneira eu encontraria para torná-la convincente, para torná-lo emocionalmente compreensível? Então, eu pesquisei. É claro que ficção é o que eu sei fazer. Mas como amarro e articulo isto a uma história? Não quero fazer um filme didático. Não estou fazendo um doutorado. Estou contando uma história para vocês. Preciso envolvê-los em uma história com personagens, com um fluxo dramático. E este personagem é importante, porque você está acompanhando uma história. Não estou fazendo um retrato. É uma história real, com um desenvolvimento. O modo de ser do personagem de Josh Harnett no início não é o mesmo de como ele é no final. Ele comete suicídio. Porque ele percorreu uma jornada. Essa jornada se estende ao longo do tempo, de geografias, tem muitas emoções diferentes. É o mesmo arquétipo dos mercenários, da violência eurocêntrica. Ele é em qualquer período, seja no passado ou no presente. Eu o usei no presente também. É claro que também é um jogo, e um jogo mental também. Isto mantém você envolvido. Nem sempre há uma explicação muito técnica para isto. Se você me perguntar: "Por que você usa essa frase em seu poema?", como poderei explicar isto? Eu não sei. Só posso dizer que esta frase surgiu organicamente de todas as coisas

diferentes que eu estava sentindo. Construo meus filmes da mesma forma. Eles têm de ser filmes, têm de permanecer filmes, e não algum tipo de explicação ou discurso.

MMM: Mesmo romances "ficcionais", como *Coração das Trevas*, são repletos de evidências.

RP: Exatamente. E eu me utilizo da fama desse romance. O fato de [Francis Ford] Coppola e outros o terem utilizado... É a minha vez de utilizá-lo, de modo diferente. Utilizo todo o trabalho que existiu antes de mim. De novo: eu construo a partir de coisas que já existiam e, em seguida, forneço minha própria interpretação acerca delas, na esperança de levar o conhecimento adiante. É isso que vocês, como cientistas, também devem fazer: pegar tudo o que foi feito antes e dar a sua própria contribuição.

Voltando à sua pergunta sobre a contribuição para a pesquisa: esta é a minha contribuição.

HJ: Para finalizar, você foi ministro da Cultura no Haiti nos anos de 1990. Em que medida a sua trajetória como cineasta contribuiu nas suas práticas governamentais como ministro? E como a sua vida política também influenciou na sua produção cinematográfica?

RP: Penso se devo tirar uma conclusão dessa época. Diria que essa experiência reforçou tudo o que já sabia a respeito do poder. Uma boa parte dos meus filmes

fala de poder, o excesso do poder, o abuso do poder, o funcionamento do poder. Provavelmente, é uma das linhas mais claras do conjunto dos filmes que fiz. Essa passagem num governo, num governo de esquerda, me mostrou, me confirmou e me fez compreender como funciona o poder, como é a relação entre o poder e o cidadão, quais são as possibilidades de mudança numa sociedade. Ele me permitiu observar os limites do pensamento progressista no sentido de que basta estar no poder para poder fazer... é mais complexo do que isto. O poder de fazer não depende apenas da vontade do cidadão implicado, este é o verdadeiro poder, caso contrário, é uma ditadura. Tudo isso aprendi na ocasião em que fui ministro. Eu me sentia mais como um pesquisador a quem era permitido estar no laboratório, estar nos tubos em que os próprios micróbios se moviam, é como uma experimentação *in loco*. Aliás, em todo momento tinha meu caderno comigo, anotava sempre. Escrevi um livro após essa experiência porque julguei que era uma experiência única e raramente os políticos escrevem a verdade sobre a sua passagem no poder, porque geralmente suas ambições continuam, eles esperam retornar ao poder, esperam dar continuidade à carreira no poder. O meu caso era uma exceção, era um parêntese, porque me pediram para fazer um trabalho, respondi que sim, porque não queria ser apenas um teórico, alguém que fala, mas não age. Meu país se encontrava numa determinada situação, me perguntaram se podia

ajudar, responder a uma determinada demanda. Eu sabia fazer o solicitado, então respondi que sim, e ao mesmo tempo queria ter essa experiência como cidadão, por isto escrevi um livro narrando essas experiências. Foi uma experiência de poder no interior do próprio poder que não me ensinou grandes coisas, senão me confirmar como funciona o poder, seja no contexto haitiano, no contexto de terceiro mundo, seja no contexto norte-americano ou francês, visto que esse cargo me permitiu também reencontrar meus colegas em todos esses países. Pudemos fazer trocas sobre suas próprias contradições, seus problemas. Salvo algumas diferenças culturais, são os mesmos problemas. O ministro da Cultura na França enfrenta com o ministro das Finanças os mesmos problemas que tive no Haiti com o meu ministro de Finanças. São os mesmos problemas enfrentados na relação com o primeiro-ministro e o presidente. Quando é preciso aprovar um projeto, é o mesmo tipo de luta e de resistência. Foi uma verdadeira compreensão de como funciona um Estado democrático e o peso do valor dos funcionários desse Estado, como a capacidade daqueles que estão ao redor do presidente, do primeiro-ministro e ao seu redor são importantes na gestão de um país. Vi como esse entorno foi degradado nesses últimos trinta, quarenta anos por toda parte, tanto na administração francesa como na administração americana e haitiana. Isto me permitiu dissecar melhor o que ocorre em qualquer lado no mundo atualmente.

MMM: Se tivéssemos mais tempo, pediríamos a você para comentar uma frase repetida algumas vezes em *Exterminate*: "Não, não é conhecimento que nos falta".

RP: Exato, é o *leitmotiv*.

Notas

- 1 Para uma apreciação mais robusta da filmografia de Raoul Peck, ver: Pressley-Sanon, Toni; Saint-Just, Sophie (2015). Para uma análise mais detida sobre *Extermine todos os Brutos*, ver: Mello (manuscrito).
- 2 Em conversa pessoal, Peck comentou que o processo de preparação de *O Jovem Marx* foi antecedido de ampla pesquisa da correspondência de Marx e Engels, bem como dos manuscritos de obras como *O manifesto comunista*.
- 3 Trouillot (2024).
- 4 O evento foi organizado pela Diretoria Executiva de Direitos Humanos (DeDH) da Unicamp. Agradecemos à diretora-executiva da DeDH, Silvia Santiago, pela recepção.
- 5 Aqui disponíveis: <https://www.youtube.com/watch?v=MNVjEjn8I&t=379s&pp=ygUScmFvdWwgcGVjayB1bmljYW1w>
<https://www.youtube.com/watch?v=X4wJBp2fNUc&pp=ygUScmFvdWwgcGVjayB1bmljYW1w>
https://www.youtube.com/watch?v=5HCobuWg-F0&ab_channel=ImprensaUnicamp
 Acesso em 27 de maio de 2024, às 19:47.
- 6 O nosso agradecimento especial a Mariana Texeira Elias e Laís Teixeira pela gravação da entrevista em áudio e vídeo, ambas doutorandas do Programa de Pós-Graduação Multimeios da Unicamp.
- 7 The German Film and Television Academy Berlin (DFFB), uma das mais tradicionais faculdades de cinema da Europa. Peck frequentou esta instituição entre o final da década de 1970 e o início da década de 1980.
- 8 Plomnitz foi um subcampo de Buchenwald, um dos maiores campos de concentração criados pelos nazistas, nos arredores de Weimar.
- 9 O ano de 1957 marca o início de um regime ditatorial, um dos mais sangrentos no Haiti, quando François Duvalier, apelidado Papa Doc, tomou o poder, cujo regime teve continuidade, após sua morte, pelo seu filho Jean Claude Duvalier, conhecido como Baby Doc, de 1971 até 1986, quando foi deposto e exilado para a França.
- 10 Peck se refere, aqui, à visita ao Museu África-Brasil Emanuel Araújo.
- 11 Aimé Césaire (1913-2008), poeta, dramaturgo, ensaísta e político da Martinica. C. L. R. James (1901-1989), historiador originário de Trinidad e Tobago, autor do clássico *Os Jacobinos Negros: Toussaint Louverture e a Revolução de São Domingos* (1938). Alejo Carpentier (1904-1980), escritor cubano, autor de *O Reino deste Mundo* (1949).
- 12 Peck foi ministro da Cultura do Haiti entre 1995 e 1997.

Referências

- MELLO, M. M. s/d. "Os imperativos da história: acerca de Extermine todos os Brutos, de Raoul Peck". Manuscrito.
- PRESSLEY-SANON, T.; SAINT-JUST, S. (eds.). 2015. Raoul Peck. Power, politics, and the cinematic imagination. Lanham: Lexington Books.
- TROUILLOT, M-R. 2024. Silenciando o passado. Poder e produção da história. Rio de Janeiro: Cobogó.

Filmografia selecionada de Raoul Peck

Extermine todos os brutos. 2021.

O jovem Karl Marx. 2017.

Eu não sou seu negro. 2016.

Meurtre à Pacot. 2014.

Assistência fatal. 2013.

Moloch tropical. 2009.

Abril sangrento. 2005.

Lumumba. 2000.

O homem nas docas. 1993.

Lumumba, a morte de um profeta. 1991.

Haitian corner. 1987.

Agradecimentos

O convite a Raoul Peck, a recepção ao cineasta (bem como a seu irmão e produtor, Hébert Peck) e a concepção das atividades foram lideradas por Omar Ribeiro Thomaz, a quem agradecemos pelo convite para tomar parte no evento. Agradecemos a Silvia Santiago, da Diretoria Executiva dos Direitos Humanos da Unicamp pela recepção. Expressamos nosso agradecimento especial a Mariana Texeira Elias e Laís Teixeira pela gravação da entrevista em áudio e vídeo. E agradecemos em especial a Hébert Peck e Raoul Peck pelas generosas interlocuções.

Handerson Joseph é doutor em Antropologia pelo Museu Nacional da UFRJ com Doutorado Sanduiche pela École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) e pela École Normale Supérieure em Paris. Pesquisador de Produtividade (PQ 2) do CNPq. Diretor da ANPOCS (Gestão 2025-2026). Professor do Departamento de Antropologia, Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Antropologia (PPGAS), ambos pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). Professor Permanente do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Fronteira (PPGEF)/Unifap. Professor do Mestrado em Antropologia pela Université d'État d'Haiti. Coordenador do GT Clacso "Migración y Fronteras Sur-Sur".

Marcelo Moura Mello é professor do Departamento de Antropologia e Etnologia da Universidade Federal da Bahia, onde também leciona nos Programas de Pós-Graduação em Antropologia e em Estudos Étnicos e Africanos. É pesquisador do Centro de Estudos Afro-Orientais e coeditor de Afro-Ásia. Atualmente, é diretor da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da UFBA (2024-2028). Bolsista de Produtividade do CNPq (Nível C). Mestre e doutor em Antropologia Social, respectivamente pela Universidade Estadual de Campinas e pelo Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Editor-Chefe: Luiz Costa

Editora Adjunta: Adriana Vianna

Editor Adjunto: Carlos Fausto

Declaração de Disponibilidade de Dados: Todo o conjunto de dados que dá suporte aos resultados deste estudo foi publicado no próprio artigo.

Recebido em: 20/08/2025

Aceito em: 28/08/2025